



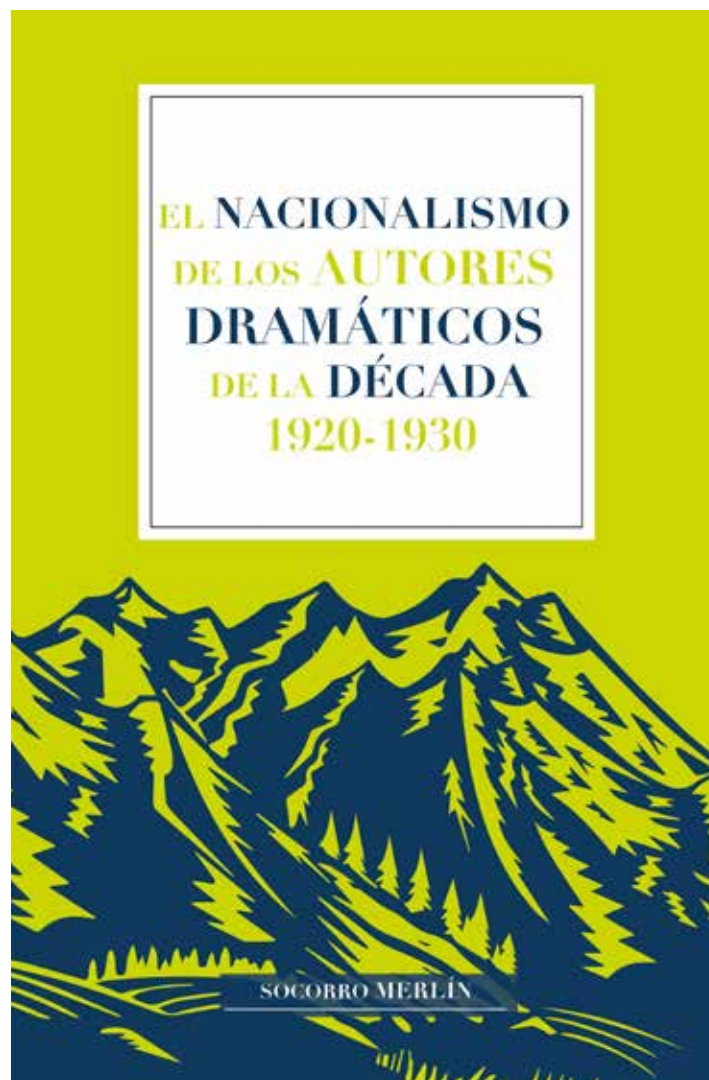
CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Repositorio de investigación y educación artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN
E INFORMACIÓN TEATRAL RODOLFO USIGLI



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Cómo citar este documento: Merlín, Socorro. El nacionalismo de los autores dramáticos de la década 1920-1930. México, Secretaría de Cultura / INBA / CITRU, 2016. INBA Digital, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/3>. PDF.

Descriptorios Temáticos (palabras clave): Teatro – México – Historia – Siglo XX. Nacionalismo – Teatro – México. La Comedia Mexicana (Grupo de teatro). Los Siete Autores (Grupo de teatro). Nacionalismo – Dramaturgia. Nacionalismo – Dramaturgas

EL NACIONALISMO
DE LOS AUTORES
DRAMÁTICOS
DE LA DÉCADA
1920-1930



SOCORRO MERLÍN

El NACIONALISMO
de los autores DRAMÁTICOS
de la DÉCADA 1920-1930

CIENTÍFICA

Socorro MERLÍN

CITRU

El NACIONALISMO
de los autores DRAMÁTICOS
de la DÉCADA 1920-1930

Primera edición: 2016

Producción:
Secretaría de Cultura
Instituto Nacional de Bellas Artes

© Socorro Merlín

Arturo Díaz Sandoval / Coordinación
Rodolfo Obregón / Cuidado editorial (CITRU)
H. Alberto Figueroa Carmona / Ilustración de portada
Enrique Hernández Nava / Diseño y formación
Javier Delgado Solís / Corrección de estilo

D. R. © *El Nacionalismo de los autores dramáticos de la década 1920-1930*
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU)
Reforma y Campo Marte s/n, colonia Chapultepec Polanco,
delegación Miguel Hidalgo, c. p. 11560, Ciudad de México.

Las características gráficas y tipográficas de
esta edición son propiedad del Instituto Nacional
de Bellas Artes de la Secretaría de Cultura

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial
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 de la
Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Bellas Artes

Impreso y hecho en México



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
ANTECEDENTES	15
El nacionalismo de Estado y otros nacionalismos	15
El nacionalismo en la década de los años 1920-1930	20
CAPÍTULO I: LOS SIETE AUTORES	27
1.1 Los Siete Autores en el campo teatral: entre nacionalismo e internacionalismo	29
1.2 Los manifiestos y las temporadas	35
1.3 La obra dramática	45
José Joaquín Gamboa: <i>Cuento viejo</i>	45
Víctor Manuel Díez Barroso: <i>Véncete a ti mismo</i>	48
Carlos Noriega Hope: <i>La Señorita voluntad</i>	53
Francisco Monterde: <i>El remolino</i>	57
Ricardo Parada León: <i>Hacia la meta</i>	61
Carlos y Lázaro Lozano García: <i>Al fin mujer</i>	63
1.4 Treinta años después	67
CAPÍTULO II: LA COMEDIA MEXICANA	71
2.1 La creación del grupo nacional Comedia Mexicana	73
2.2 Los autores dramáticos y las temporadas	81
2.3 La obra dramática	87
Julio Jiménez Rueda: <i>Lo que ella no puede prever</i> y <i>Toque de diana</i>	88
Catalina D'Erzell: <i>El pecado de las mujeres</i>	92
Carlos Díaz Dufóo: <i>Padre Mercader</i> y <i>Sombras de mariposa</i>	98
María Luisa Ocampo: <i>El corrido de Juan Saavedra</i> y <i>Una vida de mujer</i>	104
Francisco Monterde: <i>La careta de cristal</i> y <i>Oro negro</i>	111
Ricardo Parada León: <i>El dolor de los demás</i>	117
Amalia González Caballero de Castillo Ledón: <i>Cuando las hojas caen</i>	119
Concepción Sada: <i>El tercer personaje</i>	124
Hernán Robleto: <i>Barro nativo</i>	127

CAPÍTULO III: EL NACIONALISMO EN LA DRAMATURGIA DE MUJERES	131
3.1 La dramaturgia femenina	133
3.2 La obra dramática	139
Teresa Farías de Issasi: <i>Cerebro y corazón</i> y <i>Como las aves</i>	140
Catalina D´Erzell: <i>La razón de la culpa</i>	151
Eugenia Torres: <i>La hermana</i>	153
María Luisa Ocampo: <i>Más allá de los hombres</i> y <i>Micáila</i>	155
Elena Álvarez: <i>Muerta de hambre</i>	158
Amalia Caballero de Castillo Ledón: <i>Peligro deshielo</i>	161
Concepción Sada: <i>Un mundo para mí</i>	163
Antonieta Rivas Mercado: <i>Episodio electoral</i> y <i>Un drama</i>	166
Adela Formoso de Obregón Santacilia: <i>Yanalté</i>	169
Concha Michel: <i>Teatro revolucionario y popular</i> y <i>Teatro para la mujer</i>	174
Julia Nava de Ruisánchez: <i>Semillas de loto</i> y <i>Las fiestas de mi escuela</i>	180
CAPÍTULO IV: OTROS DRAMATURGOS, MÁS TEATRO	187
4.1 Por qué otro teatro, su contexto y los paradigmas dramáticos de su tiempo	189
4.2 La obra dramática	193
Pablo Prida Santacilia: <i>Frente al error</i> y <i>Corazón de obrero</i>	194
Antonio Helú y Adolfo Fernández Bustamante: <i>El crimen de Insurgentes</i>	200
Armando List Arzubide: <i>¡Revolución! ¡Revolución!</i> y <i>Visión de México</i>	201
Rodolfo Usigli: <i>El apóstol</i>	205
Bernardo Ortiz de Montellano: <i>El Sombrero</i>	211
Carlos Díaz Dufóo Jr.: <i>El barco</i> y <i>Temis municipal</i>	215
Rafael Pérez Taylor: <i>Del hampa</i>	222
Rafael M. Saavedra: <i>La Cruza</i>	227
Xavier Villaurrutia: <i>Diálogo</i>	229
Manuel Cistero: <i>Los reincidentes</i>	231
Germán Cueto: <i>Comedia sin solución</i>	232
Salvador Toscano: <i>Strawinski vs Chopin</i>	237
Rafael López Malo: <i>Palabras verticales</i>	241
Julio Prieto: <i>Asesinato infinito</i>	247
CONCLUSIONES	251
BIBLIOGRAFÍA	257

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo surgió como respuesta a la necesidad de modificar la opinión generalizada de las historias del teatro mexicano, que categoriza a los autores dramáticos de la década 1920-1930 con el adjetivo de nacionalistas, inscribiendo en él a casi todos los dramaturgos y dramaturgas que escribieron durante esta década, sin hacer una distinción en el (los) significado(s) de la palabra nacionalismo. Esta posición también reduce el término nacionalista, usado así en muchos de esos textos y sustentada en el hecho de que algunos de los dramaturgos que participaron en varios grupos artísticos de esta década se autodenominaron nacionalistas, porque el contexto social correspondía a la reconstrucción del nuevo Estado después de la revolución de 1910. Por tal motivo fue necesario realizar un deslinde del uso de los conceptos nacional y nacionalismo para ver cómo operan en función de la dramaturgia de esta década. Por otro lado era necesario revalorar esta dramaturgia frente a las acciones del grupo llamado Contemporáneos considerados como los únicos transformadores del teatro en México.

Como resultado de conocimientos previos configuré una hipótesis que adelanta el método utilizado: No existe un solo significado de nacionalismo. El nacionalismo al que se le dedican muchos estudios es el nacionalismo de Estado, conformado por las políticas gubernamentales de cada periodo presidencial y de las instituciones oficiales que lo adoptan. Otros nacionalismos son los percibidos por la población de acuerdo

con la cultura, su grupo social, los códigos de cada grupo y su capacidad económica frente a grupos hegemónicos. A estos otros nacionalismos corresponden las representaciones que cada persona se hace de lo nacional desde su *ethos*, es decir desde su modo de ser social. Según P. Bourdieu el “*ethos* de clase” es “[...] un sistema de valores implícitos que las personas han interiorizado desde la infancia y a partir del cual engendran respuestas para problemas muy diferentes.” (Bourdieu: 1990; 244) Lo que justifica porqué las respuestas a distintos problemas o situaciones son distintas en cada grupo social; y por lo tanto, no se puede hablar de un nacionalismo percibido de igual manera en todos los niveles y grupos sociales. Teniendo en cuenta que el sistema social es un tejido cultural complejo, con hilos conectores en todos los ámbitos de la vida, en cada campo cultural los hechos que ocurren cotidianamente no son cerrados ni estáticos, tienen una dinámica cambiante y de interpenetración. Por eso, de acuerdo con sus representaciones, los agentes de cada campo no tienen una sola manera de manifestarse sino múltiples, de acuerdo con las condiciones socioeconómicas y los distintos sitios que ocupan en la o las comunidades culturales de pertenencia que implican y definen su identidad. Los sujetos que forman una comunidad reclaman una pertenencia social en las luchas simbólicas cotidianas optando por estrategias que determinan posiciones y relaciones dentro de su grupo y frente a otros grupos. (Jodelet: 2010)

El nacionalismo posrevolucionario de los gobiernos de la década 1920-1930 atendió a la necesidad de afirmación de un nuevo Estado. Esta política tuvo implicaciones en la

producción de los artistas de este tiempo. El estado de la cultura y su dinámica en este periodo, en el que las condiciones sociales del país fueron complicadas, forman un complejo entramado de intercomunicaciones; entre ellas se encuentra la producción artística y por consiguiente la dramaturgia.

La prioridad en el desarrollo de esta investigación fue ahondar en la producción de textos teatrales escritos en la década 1920-1930 y definir los modelos dramáticos que los autores utilizaron. Determinar su temática, sus tesis, sus argumentos, así como las distintas fuentes de apoyo que tuvieron, o no, para sus temporadas o puestas en escena y en suma aclarar la configuración de las poéticas del teatro nacional. Y por otro lado responder a la pregunta de si la dramaturgia nacional fue distinta o continuadora de la española, como suele decirse.¹ Las respuestas a las preguntas que cada aspecto conlleva, aclaran la relación de la dramaturgia con el nacionalismo de Estado, o con otros nacionalismos producto de representaciones colectivas o personales. El análisis toma en cuenta, además del teatral, el contexto histórico-social y acude a otras especialidades como al análisis de la cultura, y al discurso en su sentido macro.

En los años de 1920 a 1930 del siglo xx, hubo una explosión de textos teatrales, de los cuales se conoce poco. Para organizar este universo, cuatro temas forman los capítulos

¹ Ver, *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*, de Alejandro Ortiz Bullé Goyri pp., 41-43. *Medio siglo de teatro mexicano (1900-1961)* p., 29, e *Imagen y realidad del teatro en México*, pp., 185-189, de Antonio Magaña Esquivel. *Historia del teatro en México desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días*, de Yolanda Argudín, pp., 77-81.

del libro. El primero se refiere al grupo de los Siete Autores dramáticos; el segundo a la Comedia Mexicana; el tercero a las mujeres dramaturgas y el cuarto a otros dramaturgos. Los dos primeros capítulos corresponden a grupos bastante conocidos aunque poco estudiados; en ellos se atiende a sus formas de producción artística como grupo, a su creación y recepción (1920-1940). Los otros dos

capítulos están formados por la producción dramática de hombres y mujeres cuya obra es digna de recuperar para ofrecer otra mirada de la historia del teatro mexicano. Algunos de estos autores conservan modelos de acción dramática aristotélicos, como de hecho los continuaron dramaturgos de décadas posteriores, pero otros se apartaron de los cánones dramáticos de fechas anteriores. ❧



María Luisa Ocampo, María Teresa Montoya, Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, Manuel Sánchez Navarro, Guzmán Águila, Ricardo Pardavé, Concha Sada, Enrique Díez Canedo y otros escritores, S/F. INBA/CITRU. Archivo María Luisa Ocampo.

ANTECEDENTES

Al inicio del siglo pasado el sistema social se vio afectado por muchos sucesos de orden nacional e internacional marcados especialmente en nuestro país por la Revolución de 1910 y por acontecimientos culturales de Europa y Latinoamérica; mismos que han sido tema de sociólogos, historiadores, antropólogos, científicos, líderes de opinión y literatos. Los documentos producidos por testimonios, reflexiones, y análisis teóricos son cuantiosos y de los que había que hacer una selección bibliográfica que abarcara una gama de opiniones. En la línea del tiempo, tomamos un trecho de diez años: 1920-1930 que se extienden un poco antes o un poco después, porque los periodos no están cortados con tijeras, y resultan significativos para el teatro. El campo teatral en formación sufrió lo que O. Pellettieri (2002) llamaba un corte sintagmático y paradigmático, provocado por una conjunción de hechos y por la actuación de sus agentes que movilizaron el campo de diferentes maneras, provocando una intensa actividad. Para empezar a desenredar la madeja y abordar la obra dramática, lo primero será explorar qué es el nacionalismo y qué clase de nacionalismo se estructuró desde el nuevo Estado después de la Revolución, para poder discernir quién adopta o no este nacionalismo y cómo se configura lo nacional en la dramaturgia abordada.

El nacionalismo de Estado y otros nacionalismos

En el tiempo en que las relaciones de México con el exterior fueron espinosas y conflictivas, sobre todo con el vecino del

norte, la lucha de México, en este sentido era, como afirma Lorenzo Meyer (2010; 10),“(...) sostener la legitimidad y efectividad de las acciones del nacionalismo revolucionario frente a la resistencia de cambio de los intereses foráneos.”¹ Lo primero que surge ante tal afirmación es la pregunta, qué es el nacionalismo y qué es el nacionalismo revolucionario.

En principio el nacionalismo no es uno solo, dicen los expertos (Matute, Jáuregui, Meyer, Híjar, Giménez...), tiene características particulares de acuerdo con el espacio y tiempo donde se ubique. El concepto de nacionalismo ha sido usado y abusado para todo tipo de fines y su aplicación ha sido a veces positiva y otras, negativa, como en el caso de los países que lo han llevado al fundamentalismo. Por supuesto no se trata aquí de ese tipo de nacionalismo, sino de aquellos que se ponen en práctica para la conformación o reconfiguración de una nación. En general, es un recurso para la legitimación de los gobiernos, algunas veces con programas bien dirigidos y otras como afirma el analista Sergio Aguayo (2011): “[...] de papel maché muy brillante por fuera pero sin sustancia.”² Las actividades que marcan el ritmo de un país se ven afectadas por estos programas de gobierno.

El nacionalismo surge y es significativo cuando existe una crisis regional enmarcada por una crisis internacional, como la Revolu-

ción de 1910 y la Primera Guerra Mundial. El teórico Jean Calhoun (2007) adjudica a las crisis ser uno de los fundamentos de las identidades colectivas, e insiste en que es un hecho no sólo político sino también cultural, porque entre otras particularidades, crea a la identidad personal: “El discurso de las naciones se expresa especialmente en términos de pasión e identificación, mientras que el de los Estados –agrupado de los modos más diversos– suele expresarse en términos de razón e interés” (Calhoun: 2007; 14). En su texto sobre comunidades imaginadas Benedict Anderson define: “La nación es una comunidad política imaginada, como inherentemente limitada y soberana” (Anderson: 2005; 88-93), por lo tanto, aquello que circunscribe a la nación se relaciona con esta percepción imaginada, porque los miembros de una nación no conocen a sus conciudadanos ni saben de ellos mayor cosa. Sólo en la mente de cada quien vive la imagen de ellos. Más adelante se verá cómo se utilizan estas ideas en la dramaturgia.

Gurutz Jáuregui Bereciartu afirma que a partir de 1870 se generaliza el nacionalismo entendido, en palabras de Pierre Vilar, como una doctrina que considera la acción como el hecho fundamental y la razón suprema, a cuyo interés el individuo debe subordinarse e incluso sacrificarse, y ante el cual, en principio, deben desaparecer los intereses de grupo y los intereses de clase (Jáuregui Bereciartu: 1983). Y explica las diferencias a que dio origen este enunciado, desplegándose en nacionalismos de afirmación, combate, dominación, resistencia o rebelión.

Jáuregui Bereciartu define siete puntos importantes de esta misma cuestión que son

¹ Ver el desarrollo de las relaciones internacionales de México durante la etapa 1917-1940, en Lorenzo Meyer *México y el mundo, historia de sus relaciones exteriores, tomo VI, La marca del nacionalismo*, México, El Colegio de México, 2010.

² Sergio Aguayo. Opiniones en el panel político de *MVS Noticias* con Carmen Aristegui, 24-01-2011, en el contexto de la lucha contra el crimen organizado.

supuestos comunes aplicables a todos los nacionalismos y que hacen que la ideología nacionalista desemboque en una ideología de afirmación estatal-nacionalista.

1. La humanidad se halla naturalmente dividida en naciones.
2. Cada nación tiene su carácter peculiar.
3. El origen de todo poder político es la nación, la colectividad total.
4. Para su libertad y auto realización, los hombres deben identificarse con una nación.
5. Las naciones sólo pueden realizarse en sus propios Estados.
6. La lealtad al Estado-nación es anterior a las demás lealtades.
7. La condición primaria de la libertad y armonía global es el fortalecimiento del Estado-nación. (Jáuregui Bereciartu: 1986; 71-72)

De acuerdo con estos postulados lo que sucedió en los años posrevolucionarios en México fue la reestructuración y afirmación de un Estado-Nación.³

Por su parte, Eduard Gelner es determinante y crítico cuando afirma que la ideología nacionalista está infestada de falsa conciencia. Sus mitos trastocan la realidad:

³ Aunque los tiempos presentes con sus adelantos científicos y tecnológicos y la globalización económica a ultranza, amenazan a los Estados-nación, los mismos medios de comunicación facilitan —dice Jáuregui— los eslóganes nacionalistas. Aquí cabe la observación de Sergio Aguayo apuntada antes, que se refiere también a toda la propaganda en función del supuesto bienestar de los pertenecientes a la nación, la propaganda en función del homenaje a los héroes, de los meses patrios o la propaganda de los partidos políticos.

Dice defender la cultura popular pero de hecho forja una cultura desarrollada; dice proteger una antigua sociedad popular, pero de hecho ayuda a levantar una anónima sociedad de masas [...] predica y defiende la diversidad cultural, pero de hecho impone la homogeneidad tanto en el interior, como en menor grado, entre las unidades políticas... (Gelner: 1988; 161)

En el mismo tenor de Gelner está Carlos Monsiváis: “La nación o esencia de lo nacional, es aquello que nos ocurre en las horas libres, en las grandes festividades, en los días de elecciones, en el momento de elegir el espectáculo familiar, en el instante de responder a una proposición musical o artística, a un reto personal llamado cívico.”⁴ Monsiváis reflexiona que en el proyecto definitorio de nación, nunca interviene el concepto de trabajo y se pregunta: “¿A qué identidad pertenecen o de qué monolítica identidad se distancian los mexicanos no incluidos en la abundancia o en el `irla pasando´ los marginados, los indocumentados, los obreros o los campesinos?” para concluir: “Si la identidad de clases se forja en el trabajo, lo que hemos conocido por identidad nacional es un hermoso, regular o ruinoso edificio que tiene todo, excepto lo que podríamos llamar la base material.” (1987)

Es interesante anotar las concepciones de nacionalismo de Gelner, Monsiváis y Aguayo, porque replican las categorías de nacionalismo, estructuradas en función de la

⁴ Ver: “Cultura, identidad y nación,” en *Cultura y sociedad en México y América Latina*, antología de textos, Colección Artes Plásticas, Serie Investigación y Documentación de las Artes. CENIDIAP-INBA, 1987.

organización política oficial del Estado, y toman en cuenta otros sectores de la población y otras ideologías. Por ello, en este momento es prudente citar a Louis Althusser estudioso de los aparatos ideológicos de Estado. En relación con la teoría marxista. Althusser define: “El aparato del Estado comprende dos cuerpos: El cuerpo de instituciones que representan el aparato represivo del Estado por una parte, y el cuerpo de las instituciones que representan el cuerpo de los aparatos ideológicos del Estado por otra parte.” Y más adelante completa la definición: “Hemos enumerado en las formaciones capitalistas contemporáneas, un número relativamente elevado de aparatos ideológicos de Estado: aparato escolar, aparato religioso, aparato familiar, aparato político, aparato sindical, aparato de información, aparato cultural, etc.” (Althusser: 1971; 33-36) En este último aparato entrarían las ideologías expresadas desde diferentes áreas culturales, que de una manera u otra, reproducen o replican la ideología del Estado gobernante, respecto al concepto de nacionalismo en el caso que nos ocupa.

El investigador Alberto Híjar (1993) pone énfasis en posiciones distintas en la formación del nacionalismo mexicano objetivado en el triunfo de la corriente liberal contra la conservadora.⁵ La idea de tratar al pueblo como una masa a quien hay que educar (aquí su coincidencia con Gelner). Toda la historia dice Híjar, es construida por la tesis ilustrada, con un pasado inventado, imaginario y la posición antiimperialista; sin ella no se entiende la especificidad de México.

⁵ Híjar, Alberto. Conferencia del 6 de septiembre de 1993, en el Diplomado sobre Nacionalismos, INBA.

Los especialistas aquí mencionados están de acuerdo en que el concepto de nación y el nacionalismo son útiles para la construcción de los complejos procesos de identidad y sirven a los gobiernos para elaborar sus programas socioculturales y asegurar su legitimación. De acuerdo con Anderson (2005; 92), la nación, aunque imaginada, tiene límites finitos aunque no elásticos y se proclama soberana, entre otras características a su favor.

De las definiciones nos importan cuatro grupos de ideas que miran hacia la utilidad del nacionalismo en el caso del arte: Primero, el nacionalismo es útil en tiempos de crisis, pero no solamente. Segundo, el nacionalismo no es únicamente político sino cultural. Tercero, también hace a la identidad personal. Y cuarto, que el discurso de las naciones se expresa en términos de pasión e identificación, mientras que el de los Estados agrupados de modo diverso suele expresarse en términos de razón e interés.

El nacionalismo es percibido por los especialistas en varias dimensiones: como un discurso, como proyecto social, como evaluación, como ideologías políticas y culturales. Ninguno de los casos particulares puede ser entendido en su magnitud sin pensar en una retórica internacional, que ha ayudado a explicar y dar forma a cada uno. Ciertamente el nacionalismo es un constructo inventado, pero de gran importancia para los pueblos. En el fondo de los conflictos nacionalistas se encuentran patrones culturales de identidad y orgullo colectivo, que son las formas de hablar, de pensar y ver el mundo. Aunque a veces este orgullo colectivo esté teñido de vergüenza por los errores del Estado. El nacionalismo

como tal ha sido inventado por un nivel básico de naciones y sus relaciones internacionales. El nacionalismo es, dice Calhoun (2007: 15), “una formación discursiva”, una forma de hablar que moldea nuestra conciencia, pero que es lo suficientemente problemática como para generar más problemas y preguntas. Y esto llevaría a una discusión más sobre los modos de pensar el tema (Monsiváis) que se relacionarían, entre otros conceptos, con los de Roland Barthes (2010) para quien el lenguaje, el discurso, y el habla son para ser interpretados por su significación. Que es lo que haremos con la dramaturgia.

Para los numerosos autores que han reflexionado sobre este tema, la representación de la nación y el nacionalismo pasan por el mito, la imaginación, la política y en suma por la cultura. En el nacionalismo mexicano pueden distinguirse varias etapas, las primeras durante el siglo XIX con la independencia y la lucha liberal, como opinan David Brading e Híjar. En el siglo XX, con la Revolución de 1910 y entre los años de 1920 a 1940, el nacionalismo de Estado se definió de muy diversas maneras y posturas. Este impulso se concretó como nacionalismo revolucionario. Y así siguió llamándose, aunque ya no se identificara con los planteamientos de las décadas del 10, 20 y 30 del siglo XX. (Pérez Monfort: 2011)

El nacionalismo revolucionario tiene distintos matices, o diversas maneras o fórmulas. Una de ellas es la del Estado autonombrado Revolucionario. Cómo y por qué tuvo lugar este impulso, tiene que ver con varias necesidades enfrentadas por los gobiernos y relacionadas con lo que Calhoun llama momentos de crisis. Después de la

revuelta era necesaria una pacificación de la nación, integrando a los diversos grupos sociales bajo una identidad nacional. De ahí el llamado de José Vasconcelos a los intelectuales y la participación de los artistas (Híjar: 1993), acudiendo a una retórica que podemos relacionar con lo que Calhoun denomina “la retórica de la nación.” A manera de decálogo, Calhoun señala diez características de esta retórica que involucran una descripción de nación (en general) y mediante las cuales se puede comprobar cómo se acude a estos argumentos para tratar problemas nacionales:

- 1) El tratamiento de fronteras territoriales, de población o ambas.⁶
- 2) La idea de que la nación es una unidad integral.⁷
- 3) La soberanía, un Estado autónomo y supuestamente autosuficiente.⁸
- 4) La noción de legitimidad: el gobierno es, por la voluntad popular y sirve a los intereses del “pueblo” o la nación.⁹
- 5) La participación popular en asuntos colectivos con base en su pertenencia nacional para actividades civiles o bélicas.¹⁰
- 6) Considerar que cada individuo es atendido como una parte de la nación y equivalente respecto

⁶ Las fronteras siempre han sido objeto de tensiones políticas y culturales por las migraciones y el comercio.

⁷ Los gobiernos aluden a los pobladores de la nación como una familia, en el caso mexicano “La gran familia mexicana”.

⁸ Insistencia en que el país tiene los recursos necesarios para su autonomía y que las crisis vienen de otros lados del globo, pero que el país va muy bien.

⁹ Desde la Revolución, los presidentes de la República y los gobernadores manejan esta idea desde varias trincheras: el voto popular, los proyectos de carácter social al servicio del pueblo, etc., y sobre todo cuando se encuentran en campaña.

¹⁰ La lucha contra el crimen organizado, por ejemplo.

a otros medios.¹¹ 7) La cultura, prácticas habituales, lenguaje, creencias y valores.¹² 8) La idea de que la nación ha existido a lo largo del tiempo, es decir, tiene una historia.¹³ 9) El linaje compartido, características raciales.¹⁴ 10) Las relaciones históricas especiales o incluso sagradas, con respecto a ciertos territorios.¹⁵

México, como otros países, no escapa a este decálogo, tal como sugieren las correspondientes notas a pie de página. Un decálogo que nos sirve para indagar en los postulados y discursos de los dramaturgos de la época analizada, para aclarar dónde coinciden y encontrar referentes cuando exponen datos, motivos, razones y fundamentos en sus discursos.

En términos de nacionalidad se puede decir que para los individuos que se agrupan en lo que geográficamente se define como México, habría en principio varios tipos de identificación en general: el que dicta nuestro pasaporte que corresponde a la identificación de pertenencia territorial; nuestra credencial de elector con los datos personales que remiten a una o varias comunidades de referencia; aquellas identificaciones que promueve el Estado para sus fines y las que cada individuo

asume respecto a uno o los varios grupos sociales a los que pertenece, llamados redes de interacción por Gilberto Giménez (2005; 24). Por otro lado estarían las formas de representar, interpretar o sentir estos nacionalismos que conforman una identidad, porque sabido es que existen múltiples formas de representación. Según Barbé, “inclusive las identidades más fuertes de la historia (nacionales, religiosas y de clase) no corresponden nunca a una serie unívoca de representaciones en todos los sujetos que la comparten.”¹⁶

El nacionalismo en la década de los años 1920-1930

La década 1920-1930 se contextualiza en los gobiernos posrevolucionarios. 1920 es el año de toma de posesión del general Álvaro Obregón como presidente de la República y de José Vasconcelos como rector de la Universidad de México y posteriormente como titular de la Secretaría de Educación Pública (SEP). La política de Obregón se enfocó a la reconstrucción del país y para ello podemos decir que se valió de las acciones que coinciden con los postulados de la retórica del nacionalismo según Calhoun.

La reconstrucción nacional atendió a mantener la unión de los mexicanos, tanto del gabinete como de los gobernadores de los estados; el fortalecimiento de partidos corporativos; el saneamiento financiero; el reinicio de obra pública y las relaciones internacionales (Matute-Aguilar Camín: 1980; 25). Estas acciones se intensificaron en 1921,

¹¹ Todos pertenecemos a la gran familia mexicana.

¹² Hoy estamos reconocidos como país multiétnico, pero en el siglo XIX como en el principio del XX la población constaba de blancos, criollos, indios y mestizos.

¹³ Recordar cómo la población criolla adoptó las culturas prehispánicas como propias y se inventó una historia.

¹⁴ Los mexicanos somos producto del mestizaje, eso nos da características propias.

¹⁵ El panteón de los héroes, los símbolos patrios, la Virgen de Guadalupe, los héroes populares: Chucho “El Roto”, Malverde, “Santo” el enmascarado de plata, entre muchos otros.

¹⁶ Gilberto Giménez, *Teoría y análisis de la cultura*, volumen dos, México, CONACULTA-ICOCULT, 2005, p. 31.

a partir de la celebración del centenario de la consumación de la Independencia, con muchos festejos en los que se exaltaban las culturas populares y sus creaciones.¹⁷ En estos eventos se mostraron productos, fotografías, trajes regionales, bailes y canciones de distintas regiones del país. También se dieron funciones de ópera y conciertos. Esta celebración impulsó el nacionalismo que Obregón deseaba para presentarse ante el exterior como un país con raíces y un arte propio. Bernardo Ortiz de Montellano organizó una exposición de productos regionales y el Dr. Atl realizó un catálogo de esta exposición en el que dio a las artesanías estatuto de arte (Atl: 1922).¹⁸ En este mismo año de las celebraciones, Vasconcelos encargó a López Velarde el poema *Suave Patria*. En un artículo anterior, en la revista *El maestro*, López Velarde hizo el elogio de una Patria recobrada, vuelta después de la guerra (se refiere a la Revolución), y dice: “[...] la hemos descubierto (a la Patria) a través de sensaciones y reflexiones diarias, mirada para la vida de cada uno, individual, sensual, resignada, llena de gestos, inmune a la afrenta...” (López Velarde: 1921; 61-63). Es posible que desde este artículo desarrollara las ideas para escribir el poema que le dio mayor fama y que se tomó como ejemplo de exaltación patriótica. El elogio a la Patria, a las regiones, así como a sus productos autóctonos, dio lugar a que los contrarios al nacionalismo dijeran



José Vasconcelos, 1914. Fotografía de Harris & Ewing

que se trataba de un nacionalismo de “jícaras y petates,” para denotar que los escritores exaltaban esta imagen.

Como es sabido, Vasconcelos abrió las puertas de la nueva secretaría a los intelectuales y artistas, a los jóvenes intelectuales destacados: Julio Torri, A. Caso, Pellicer, Gómez Morín, Lombardo Toledano, Cosío Villegas, Torres Bodet, Montenegro, y después Siqueiros, Diego Rivera y Orozco. Todavía en la Universidad Vasconcelos empezó a editar la revista *El maestro*, en donde hizo un “llamado cordial” a los intelectuales (Vasconcelos: 1921; 5) para escribir en la revista y colaborar en su trabajo de educación. En sus memorias dice: “(...) y comencé a remover a los hombres de pensamiento, a los maestros y periodistas de los estados...” (Vasconcelos: 1979; 10). En el número 1 de la revista *El maestro* de 1921, lanza una arenga a estos intelectuales:

¹⁷ Periódico *El Universal*, dedicado a los festejos. 21 de septiembre de 1921.

¹⁸ “Las artes populares en México son importantes porque todas tienen en sus formas o en su técnica o en su espíritu decorativo o en sus coloraciones el sello de un innato y hondo sentimiento artístico.” Dr. Atl en *Las artes populares en México*, 1922, p. 2.

El único principio que servirá de norma a los que aquí escriban y a los que seleccionen el material que ha de publicarse en nuestro periódico, es la convicción de que no vale nada la cultura, de que no valen nada las ideas, de que no vale nada el arte, si todo ello no se inspira en el interés general de la humanidad, si todo ello no persigue el fin de conseguir el bienestar relativo de todos los hombres, si no se asegura la libertad y la justicia, indispensables para que todos desarrollen sus capacidades y eleven su espíritu hacia la luz de los más altos conceptos.

Vasconcelos con este discurso retórico buscaba convencer a los hombres “de pensamiento” a participar en una educación de masas, como lo hicieron los pintores y escultores con las escuelas al aire libre y en las escuelas nocturnas. Sus primeros colaboradores fueron Alfredo Ramos Martínez recién llegado de París (Garcíadiego: 2014; 51), y Adolfo Best Maugard, cuya técnica de dibujo se implantó en las escuelas. Los artistas se avocaron a la educación popular y a la pintura de murales didácticos y la enseñanza de las artes plásticas en las escuelas con la técnica de Best Maugard, que concordaba con la filosofía que sobre el ritmo tenía Vasconcelos. Esta técnica partía del punto, la línea y la espiral y la doble curva; con estos elementos se podían hacer dibujos basados en los diseños de las grecas de las pirámides de las culturas originales de México.¹⁹

¹⁹ La dupla Obregón-Vasconcelos, se entendió bien durante tres años que fueron fructíferos. Para el cuarto año del gobierno de Obregón las desavenencias entre ellos dieron como resultado la renuncia de Vasconcelos y su

Esta política se relaciona con el cuarto punto de Calhoun sobre la noción de legitimidad: el gobierno es, por la voluntad popular, cuando sirve a los intereses del “pueblo” o “nación.”

El conjunto de la obra del ministro no se aparta de lo que Calhoun y otros autores han englobado en el concepto de nacionalismo. Su acción se dirigió principalmente a la educación y rehabilitación del pueblo pobre desde tres ámbitos: el propio de la educación, la creación de bibliotecas y el fomento de las bellas artes. La propagación de bibliotecas incluía la publicación de libros y revistas (Vasconcelos: 1922; 4). El estímulo que ofreció a las bellas artes, con énfasis en el arte popular, implicaba que era en éstas de donde se debía extraer la esencia y el espíritu del hombre nuevo, el de “la raza cósmica” (Vasconcelos: 1925: 1983; 1-50). En su idea de la raza cósmica aplicaría la propuesta de Gelner sobre lo paradójico del nacionalismo.

Las declaraciones de Vasconcelos tienen su correlato en algunos de los enunciados de Calhoun, referentes a tratar de igualar al pueblo humilde mexicano con los demás habitantes, y considerar que cada individuo es atendido como una parte de la nación. Así como masificar las acciones. Era, en términos de Jáuregui, un nacionalismo de afirmación y combate cultural.

La Revolución, decía Vasconcelos, debería servir a las masas. Para 1922 la acción de Vasconcelos se extendió por todo el país,

autoexilio. Los avatares a los que se enfrentó y la dinámica de su trabajo se pueden encontrar en la propia obra de Vasconcelos y en las numerosas publicaciones sobre este personaje; particularmente en Claude Fell (2009) y en el estudio y la antología coordinada por Christopher Domínguez-Michael (2010).

como lo recuerda Daniel Cosío Villegas en sus memorias (1986; 88-89).²⁰ Vasconcelos en el ejercicio de su política educativa imprimió un sello que tuvo repercusión en la historia de la cultura mexicana, sus huellas se pueden encontrar aún en el presente. Trabajó por el mayor número de mexicanos que pudo abarcar su acción, imprimió una cantidad enorme de libros clásicos y de cultura general, editó revistas y favoreció las artes.²¹ Este fue el nacionalismo de Vasconcelos cuya acción fue directa y exitosa aunque tuviera contradicciones, simpatía por corrientes filosóficas orientales, inclinación por el americanismo, su atrevida propuesta a “La ley de los tres Estados” (Vasconcelos: 1921; 150-158) o al fortalecimiento de la clase media mestiza para ayudar en la redención de las clases populares. (Córdoba: 1921; 539-540)

Las representaciones sobre su particular nacionalismo las integró a las políticas del naciente Estado posrevolucionario. Si Vasconcelos fue nacionalista lo fue desde esta perspectiva de redención cultural y también por la oportunidad que ofreció a los artistas de pintar murales y hacer escuelas bajo un signo nacionalista, exaltando los valores del pueblo desprotegido y de las gestas históricas. Aquellos artistas que se hicieron eco de sus políticas agregaron o sobrepusieron su propia representación nacionalista, que algunos creadores como los estridentistas, llamaron revolucionaria.

En lo relativo al teatro el ministro fue más avaro. Vasconcelos tenía una idea del teatro basada en *El origen de la tragedia* de Nietzsche. Pregonaba que el teatro no debía ser una institución educativa y moral, sino el lugar donde debería fundirse lo “apolíneo” y lo “dionisiaco”, la confluencia de las grandes pulsiones del hombre (Fell: 2009; 463). Deseaba movilizar la creación regional de los indígenas para encontrar la esencia de lo mexicano, lo nuestro, y así fundir ambos ideales en uno solo. El “nosotros” estaba condensado en el teatro regional con temas de cada lugar, con música y danzas, donde la idea de un teatro popular inspirado en el teatro griego dirigido a las masas produjera un teatro que reflejara el sentir del pueblo y del indio.

De estas intenciones se deduce su interés, aunque escaso, en la dramaturgia. Su drama *Prometeo vencedor* proyecta su filosofía, que se dirigía al espectador para captar “el lirismo creador,” para absorber a su vez el misterio del universo y alejarse del humor y la comicidad “que rebaja los ideales al alcance de los bufones.” (Fell: 2009; 464) Esta declaración, que refuerza su idea del teatro que debe captar el misterio infinito del universo, en otro sentido está dirigida en contra de los espectáculos de la Revista mexicana que tan controvertidas opiniones suscitaba en el medio teatral de la época, pero que significó una réplica popular a la cultura impulsada por el Estado. La Revista mexicana con sus tiples, cómicos y vedettes, tenía su lugar como parte de las teatralidades apreciadas en la década junto a las compañías extranjeras que montaban obras de autores internacionales en gira por nuestro país; las compañías mexicanas que reproducían repertorios

²⁰ Daniel Cosío Villegas, narra en sus *Memorias*, como testigo de esta época, el nacimiento de las manifestaciones populares y el periplo de Vasconcelos en el reparto de libros.

²¹ Estos libros se han vuelto a editar en varias ocasiones.

españoles, franceses o italianos y a veces montaban a autores mexicanos; la ópera, opereta, revistas españolas; el circo y los títeres.²²

Las ideas desbordadas de Vasconcelos sobre el teatro le impidieron acercarse a otro sector de la producción dramática nacional. Nada de ella satisfacía al ministro de educación que enfocó sus baterías al teatro regional y que fundó uno en cada lugar donde iban los maestros misioneros, para que los niños actuaran guiados por estos (Todavía existen, en algunas poblaciones lejanas a los centros urbanos, las plataformas de concreto —que recuerdan los *momoztli* aztecas— donde se realizaban los festivales). Vasconcelos no prestó mucha atención al desarrollo del otro teatro o de las otras teatralidades, ni al campo teatral, salvo alguna relación esporádica que sostuvo con la Unión de Autores Dramáticos y a la participación en una temporada de la Comedia Mexicana con su obra *la Mancornadora*. Sin embargo, a pesar de su desdén, los dramaturgos formaban parte de los intelectuales llamados públicamente a colaborar con su programa y no podían permanecer indiferentes a lo que estaba sucediendo en el país. Sus acciones repercutieron más allá del periodo de su mandato en la SEP y, en lo que respecta al teatro, también su influencia se hizo sentir durante la década tratada, como se verá en cada uno de los capítulos de este texto. Las políticas nacionalistas de Estado cambiaron al renunciar Vasconcelos a su cargo y la influencia

externa tuvo también repercusiones importantes en la vida mexicana. Durante el siguiente periodo presidencial, Plutarco Elías Calles pretendió dar un apoyo a la educación de masas enfocada a la educación rural y campesina. El ministro de Educación, Aarón Sáenz, daba más importancia a criar gallinas, cerdos y regar huertos, que a los libros o al arte. (Krauze: 2010; 33-42)

Fue Calles quien introdujo la expresión “familia mexicana” y “familia revolucionaria” en sus discursos e intervenciones ante el Congreso y en sus participaciones públicas.²³ La expresión formaba parte de los *slogans* que encuadraban sus objetivos de trabajo como una propuesta derivada de la Revolución, una forma de legitimarse como presidente de la República. A partir de entonces, tanto los políticos como muchos artistas se dijeron “revolucionarios”. Y en esta década ser revolucionario era sinónimo de fuerza, virilidad y empuje masculino. (Rashkin: 2010) En los discursos de Calles se advierte la aplicación de alguna de las características que Calhoun da al nacionalismo.

Esta política de acercamiento a los ámbitos populares coincidía con la que muchos artistas plásticos emprendieron a favor de la educación del proletariado, contra la burguesía y la pintura de caballete. El 9 de diciembre de 1923 el sindicato de pintores y escultores lanzó un manifiesto en favor de la política callista.²⁴ Después se funda el Bloque obrero-campesino y el movimiento 30-30, que organizó talleres de

²² Ver las crónicas de: Olavarría y Ferrari, Núñez y Domínguez, Armando de María y Campos, Magaña Esquivel, Luis Mario Moncada, Alejandro Ortiz, que describen con detalle, nombres y fechas de los espectáculos presentados en esta década.

²³ Conferencias y participaciones compiladas por Macías en 1992.

²⁴ Ver, Cimet, Esther, “Escrituras de referencia: re-construcciones de las políticas de las artes en México,” en *El teatro de ahora: un primer ensayo de teatro político en México*. Israel franco y Antonio Escobar, INBA, México, 2011, p. 183-220.

pintura al aire libre como parte de la educación popular.²⁵ Por otro lado se formaron muchos sindicatos y los artistas se congregaron en grupos. Los plásticos más activos, los músicos poco, la danza todavía no tenía muchas posibilidades de expansión y el teatro se afilia a un sindicato porque trabajaba desde 1923 en una comunidad afín. Los varios manifiestos (5) del movimiento 30-30 y aquellos de los artistas europeos de las vanguardias como el futurismo, influenciaron a los dramaturgos para emitir también los suyos, como bandera de avanzada de una generación joven.

Resumiendo se puede decir que la cultura de la década está orientada hacia la pluralidad de grupos y de referentes y no sólo a un determinado nacionalismo. Cada artista y cada dramaturgo se forman en su imaginario su propia idea de lo nacional. El teatro por su parte inicia un movimiento de transformación que comienza en 1923 y que se va modificando de acuerdo con los cambios sociales. Julio Jiménez Rueda, escritor activo durante las tres primeras décadas del siglo XX escribió en la revista *La Falange*: “Sólo habrá teatro nacional cuando exista un tipo de cultura nacional susceptible de ser recogido en síntesis artística por nuestros dramaturgos.” (J. Rueda: 1923; 315-316) Sin embargo el país estaba en gran ebullición

y los artistas de todas las especialidades no esperaron a que se cumpliera la sentencia de Jiménez Rueda, en el camino se esforzaron porque México tuviera un arte propio del que estuvieran orgullosos, cultivando una cultura propia sin desdeñar las aportaciones venidas de otros territorios, aunque fuera bajo diferentes banderas ideológicas: comunistas, anarquistas, liberales o conservadoras.

El concepto de nacionalismo se sumerge en un mar de enunciaciones. Sin perder de vista este contexto social, pretendemos ver a lo largo de este trabajo de qué manera los dramaturgos de la época percibieron su identidad artística como nacional, inmersos en la cultura de su tiempo. Y esto, considerando el concepto de cultura como campo específico sin perder de vista la manera en que Gilberto Giménez lo define: “[...] es un conjunto de hechos simbólicos presentes de una sociedad o más precisamente como la organización social de sentido, como pautas de significados históricamente transmitidos y encarnados en formas simbólicas, en virtud de la cuales los individuos se comunican entre sí y comparten experiencia, concepciones y creencias.” (Giménez: 2005: 67-68) En un contexto cultural con estas imbricaciones, los dramaturgos de la década 1920-1930 se revelaron como productores y promotores de la obra propia y de sus colegas afines. 🐾

²⁵ Ver: ¡30, 30! Contra la Academia de pintura, 1928. De Laura González Matute et Alt., INBA, donde se pueden leer los manifiestos, y las publicaciones de 30-30.

CAPÍTULO I
LOS SIETE AUTORES

1.1 LOS SIETE AUTORES EN EL CAMPO TEATRAL: ENTRE NACIONALISMO E INTERNACIONALISMO

Los dramaturgos que conformaron este grupo fueron: José Joaquín Gamboa, Víctor Manuel Díez Barroso, Francisco Monterde, Carlos Noriega Hope, Carlos y Lázaro García y Ricardo Parada León. Siete varones que tuvieron como apoyo moral y hasta económico a la dramaturga María Luisa Ocampo.¹ Entre los más prolíficos se encuentran José Joaquín Gamboa, Víctor Manuel Díez Barroso, Francisco Monterde y Carlos Noriega Hope. Los dramaturgos que menos produjeron son Ricardo Parada León y los hermanos Carlos y Lázaro Lozano García. Algunos de ellos tienen obra desde varios años antes de la formación del grupo, como Víctor Manuel Díez Barroso y José Joaquín Gamboa, de quienes han llegado tres tomos de sus obras.²

Todos estos dramaturgos eran jóvenes y pertenecían a la generación posterior a la de 1900 en la que se encontraban Federico Gamboa, Julio Jiménez Rueda, Rafael Pérez Taylor y Marcelino Dávalos, presentes también como autores en esta década. Casi todos comenzaron un movimiento de renovación del teatro en 1921, cuando se produjeron coyunturas que ayudaron a la transformación teatral. Una de ellas fue la acción de Jiménez Rueda como titular del Municipio de la

¹ Ver: *María Luisa Ocampo, mujer de teatro* de Socorro Merlín, México, Conaculta/INBA/CITRU-Gobierno del Estado de Guerrero, 2000.

² José Joaquín Gamboa comenzó su carrera de dramaturgo con la obra *La carne*, en 1903. Su obra completa se encuentra en tres tomos editados por la editorial Botas.



Camila Quiroga, actriz argentina que vino a México en 1923

Ciudad de México. Otro evento importante fue la estancia en el país de Camila Quiroga, actriz y empresaria argentina invitada en 1922 por Vasconcelos, quien representaba sus obras con acento argentino en vez del acento español acostumbrado. Importante también fue la temporada de teatro llamada Pro Arte Nacional, apoyada por el Municipio con la compañía de María Teresa Montoya en 1923, y con el compromiso de montar dos obras mexicanas por mes, además de incluir a otros autores.³

Para los dramaturgos jóvenes fue decisiva la participación en las actividades del Grupo Ariel en 1924, donde se leían obras inéditas. Todo esto condujo a la conformación de un grupo y de la temporada de 1925-26 de los

³ Ver detalles del conflicto entre los autores dramáticos por la convocatoria lanzada por el Municipio en Socorro Merlín, *María Luisa Ocampo, mujer de teatro*.

Siete Autores. Algunos de los Siete participarían después en las temporadas de la Comedia Mexicana junto con otros dramaturgos y algunos de ellos continuarían trabajando en la sociedad de Amigos del Teatro Mexicano organizada en 1931, aunque no permanecieron como grupo. La obra de estos dramaturgos no está del todo recuperada, el tiempo y el descuido de la producción nacional ocasionaron la pérdida de la mayoría de las obras; lo que ha llegado a nuestros días son las publicaciones de textos en editoriales, en revistas o en edición de autor. Estas últimas comunicaban la cantidad de puestas en escena de la obra y algunas críticas aparecidas en los periódicos de la época, lo que significa buena difusión y recepción.

Al grupo de los Siete Autores lo presionaban varias fuerzas del campo teatral: la vieja guardia de autores, actores y las compañías dramáticas extranjeras; el éxito de la Revista mexicana; sus propios colegas de mayor edad; la generación de autores tan noveles como ellos, que serían llamados después los Contemporáneos; el movimiento estridentista y el grupo de artistas plásticos "30-30" que adoptaron posiciones extremas de réplica a un arte caduco; así como un teatro que produjo expresiones de origen popular tomando motivos folclóricos de distintas regiones.⁴ Todas estas expresiones formaban el campo amplio en el que los Siete Autores trataban de posicionarse.

⁴ Inspirado en el teatro del ruso de Nikita Balief. Se trata de teatro breve con pocos personajes y pocos recursos escenográficos o números de variedades que en México se representó de diversas maneras y con diversos nombres, como El teatro del murciélago o el teatro llamado Sintético que algunos autores practicaron, desde Francisco Monterde, hasta Julio Prieto.



María Teresa Montoya empresaria y actriz de los dramaturgos mexicanos

Para 1920 el gusto del público que pagaba la taquilla era todavía decimonónico, porfiriano, de clase media, con preferencia por las obras extranjeras. Los públicos populares frecuentaban los teatros en las localidades que podían pagar de acuerdo con su grupo social: palcos segundos, galerías y cazuelas, en algunas ciudades llamadas “paraíso” por la altura en que se encontraban las gradas. Los públicos más desfavorecidos económicamente asistían a los teatrillos de barrio y a las carpas donde encontraba respuesta a sus necesidades de esparcimiento. Aunque la política de Vasconcelos al principio de la década quiso introducir en México el teatro multitudinario con obras de carácter folclórico, música y bailes regionales, no se logró definitivamente como acción continuada; sin embargo la idea permaneció en algunos artistas para años des-

pués ponerla en práctica, como sucedió con las puestas en escena masivas del profesor Efrén Orozco Romero en 1929, en el Centro Social y Deportivo Balbuena. Pero en este momento al no haber muchas oportunidades de llenar el tiempo libre, la gente buscaba la diversión en medios que estaban a su alcance como el cinematógrafo, el circo y la Revista mexicana. Esta actitud era común desde el siglo XIX.

Las críticas o reseñas para las obras de autores mexicanos que escasamente se ponían en escena eran despiadadas y regularmente había comparaciones con las obras extranjeras buscándoles algún parecido o imitación de otras de autores españoles, ingleses o franceses. No obstante los Siete Autores habían participado de las intenciones de cambio en el teatro desde la temporada del Teatro Municipal en 1925, cuando se desató

la querrela por una literatura nacional. Este grupo se vio involucrado en la discusión entre lo que se calificó como la literatura viril y la femenina. Los dramaturgos tomaron partido por lo nacional siguiendo de cerca el nacionalismo de Estado, sobre todo porque algunos de sus miembros (Francisco Monterde, Carlos Días Dufóo y Jiménez Rueda) fueron activos en la polémica por una literatura revolucionaria y viril. A pesar de ello al leer sus obras, no todas reflejan lo que despectivamente se llamó nacionalismo de “jícaras y petate”, “flecos de seda de Santa María o arcoíris de Saltillo”,⁵ y sí en cambio expresan un parecer ante las preguntas que los periodistas hicieron a los autores en periódicos y revistas sobre el teatro nacional y la tarea de tratar temas mexicanos.

Los artículos que aparecieron en los periódicos en esos días se referían a cómo propiciar el teatro nacional. Los críticos y los dramaturgos (la mayoría de las veces los dramaturgos eran también periodistas) se preguntaban sobre la posibilidad de fundarlo, pues consideraban que éste no existía. Las respuestas eran variadas y dan cuenta de la situación del campo en tensión en ese momento. Las críticas positivas al naciente teatro mexicano comenzaban a aparecer.⁶

⁵ “Parecer” de Pablo González Casanova en *El remolino* de Francisco Monterde, México, 1924.

⁶ José Joaquín Gamboa escribe: “Felicitamos al autor (Carlos Barrera), y nos felicitamos nosotros por este paso más firme hacia nuestro verdadero teatro”. *El Universal* 17-09-1924. Justo Linares opina: “Ya hay teatro mexicano. El proyecto de establecer concursos para premiar la mejor obra teatral mexicana cada mes, será un estímulo valioso para la formación de nuestro teatro”. *El Gráfico*, 15-12-1924. Júbilo anota: “La presentación sobria (de *La farsa* de Díez Barroso), significa una promesa. ¡Magnífico! ya estábamos hartos de la escenografía de *boudoir* de ‘cocotte.’” 09-09-1926, *El Universal Ilustrado*.

La opinión generalizada vislumbraba la necesidad de escribir para la clase media, nivel donde se podían encontrar motivos para el drama y la comedia. Las ideas nacionalistas penetraron hondo en algunos dramaturgos que habían sido testigos de la Revolución, pero para otros las clases depauperadas estaban lejos de su cotidiano vivir. Durante el periodo de Vasconcelos algunos dramaturgos atendieron al llamado que él hizo a los intelectuales en donde les pedía “(...) salir de su torre de marfil a sellar un pacto con la Revolución” y así “El arte y el conocimiento deberán servir para mejorar la condición de la gente.” (Fell, 2009; 19). Los intelectuales, según P. Bourdieu, “forman un campo dominante, pero también dominado en sus relaciones con los que tienen el poder” (1988; 147). Ambos se necesitan y si bien por el dominio de su capital simbólico los intelectuales son dominantes, resultan dominados, porque es el poder el que traza la ideología y dado el caso, los apoyos económicos o los contratos y la promoción, como ejemplifica el caso de los pintores.

El campo teatral en la década de los veinte tenía una dinámica plural, acusaba también un movimiento de grupos en lo relativo a la posición social, política y artística de los dramaturgos que pugnaban por un teatro nacional. Nuevamente de acuerdo con P. Bourdieu en lo relativo a la formación de los campos, los dramaturgos formaban sin duda un grupo socialmente reconocido, que guardaba una distancia social con otros grupos. Bourdieu puntualiza: “Si se quiere formar un grupo, o un partido político o una asociación, habrá que reagrupar a las personas que están en el mismo sector y cada sujeto tomará sus

propias decisiones al respecto del grupo” (Bourdieu: 1988; 127-132). Los dramaturgos comenzaron a luchar por afirmarse en el campo teatral desde el comienzo de la década y formaron un grupo afín a sus intereses y condición social. Los Siete Autores eran de clase media, habían viajado a Europa, estaban informados de las corrientes artísticas de su momento y leían publicaciones que llegaban al país. Se sentían también mexicanos como cualquiera de sus congéneres. Todos eran de confesión católica. Su identidad estaba situada en la comunidad en la que habían crecido y en las inquietudes artísticas y teatrales que habían cultivado desde la infancia; lo que habían visto en sus viajes, o sabían por su educación. Su objetivo estaba orientado hacia la “alta comedia.” En ese momento histórico formaban parte de una juventud que quería el cambio, como también lo deseaban los Contemporáneos, pero en otra dirección y de otra forma. Los Siete se debatían en medio del campo teatral con las teatralidades que existían y los Contemporáneos se aislaron y no dudaron en pronunciarse por lo extranjero (Sheridan: 2003). Ambos grupos se vieron atrapados en la pugna entre la literatura nacional y la “femenina”, pugna desatada por Jiménez Rueda en un artículo periodístico en el que se quejaba de que México no avanzaba en su teatro como Rusia o Francia:

[...] se entrega (la literatura) con ahínco a la fecunda tarea de negarse a sí misma. Pasiones, rencillas entre grupos que no tienen ni han tenido nunca razón de ser en un país como México, que está pidiendo a gritos la colaboración de todos los elementos que piensan para la organización de su vida

autónoma (...) de los que están obligados por su cultura, por su talento a realizar la obra nacional bella, útil, palpación del alma popular. (...) Hasta el tipo de hombre que piensa se ha degenerado. Ya no somos gallardos, altivos, toscos —fealdad inspiradora de monumentos escultóricos imperecederos: Balzac, Víctor Hugo— nos trocamos en frágiles estatuillas de *biscuit*, de esbeltez quebradiza y ademanes equívocos. Es que ahora suele encontrarse el éxito más que en los puntos de la pluma, en las complicadas artes del tocador. [...] se perfilan por coquetería las cejas y se untan la faz de polvos de arroz.⁷

Estas declaraciones estaban directamente relacionadas con los Contemporáneos, sobre todo con la generación “bicapite” Novo-Villaurrutia, por su declarada homosexualidad. Se inició entonces una guerra de la que da cuenta con detalle Víctor Díaz Arciniega (2010). Los escritores de ambos bandos se ensartaron en dimes y diretes. Esta apreciación no es la única que surgió entonces, también otros grupos se expresaron así contra los homosexuales para afirmar lo que llamaban revolucionario y viril, entre ellos los estridentistas y los pintores del grupo ¡30-30!. Elena Rashkin asegura que “En primera instancia, su propia educación sirvió para reforzar una visión machista del género.” (2014; 235)

A pesar de todo si se revisa la producción de la mayoría de los autores, se concluye que ésta fue una discusión caldeada pero que pasó como un accidente más en la lucha por

⁷ Jiménez Rueda, Julio, “El afeminamiento en la literatura mexicana” en “Primera Sección”, en *El Universal*, 21 de diciembre de 1924, p. 3.

el campo artístico y que al fin de cuentas tanto unos como otros formaban parte del mismo campo y se puede observar que tanto los llamados nacionalistas, como los otros, se incorporaron de una manera u otra a la producción dramatúrgica y literaria e intercambiaron producción, fuera para puestas en escena o para publicaciones. Se concluye que ambos grupos consideraban al otro, o a los otros, como sus pares y miembros del mismo campo, aunque su discurso circunstancial pareciera el de una lucha irreconciliable.

El grupo de los Siete Autores, conscientes de que el gobierno de Calles promovía un nacionalismo dirigido a las clases populares impulsado por su ministro de Educación José Manuel Puig Casauranc, con más apoyo a la educación rural que a la citadina, se afiliaron de cierto modo a la idea de Vasconcelos del teatro regional -que podía coincidir con la política dirigida a la educación rural de Calles- apoyando desde 1923 el teatro representado en Teotihuacán. Posteriormente incluyeron en sus temporadas comedia y drama con otra mirada nacional. 🐾

1.2 LOS MANIFIESTOS Y LAS TEMPORADAS

En 1925 se desató la crisis literaria que desencadenó Jiménez Rueda. Sus textos y los de otros escritores afectaban a los literatos, poetas o narradores y a los dramaturgos, quienes ante tal justa tenían varias alternativas: quedarse callados sin pronunciarse por uno u otro bando; pronunciarse por la literatura varonil y revolucionaria y agrandar al Estado, o decidirse por la literatura internacional propiciada por los Contemporáneos. Los Siete ya tenían un camino recorrido; habían producido teatro mexicano y también pertenecían al grupo que realizaba lecturas en atril, de modo que no podían abandonar lo que con tanto esfuerzo trataban de formalizar y quedarse callados. Se pronunciaron por el nacionalismo, aunque no desdeñaran la dramaturgia internacional; les convenía más estar dentro de lo aceptado por la mayoría de los agentes del campo, que estar al margen. Deseaban por supuesto el cambio, pero dentro del teatro nacional, por eso no se alinearon con los Contemporáneos, aunque en la Convocatoria anotada como último manifiesto de esta época, se acercaran a ellos. El interés de los Siete, estaba en su producción dramática, aunque no toda cantara lo folclórico.

El grupo de los Siete Autores firmó dos manifiestos y una invitación-manifiesto, el primero más conocido que los otros. Los investigadores que han explorado esta década dan cuenta sólo del de 1925. Este primer manifiesto fue dado a conocer en febrero de 1926. El desplegado se publicó en todos los

periódicos. El texto comienza diciendo que los firmantes trabajan desde hace tiempo en la formación del teatro mexicano, sin interés personal ni vanidad (como lo pedía Vasconcelos). El manifiesto se dirige al público de México para comunicar los ideales que persiguen con relación a “iniciar un movimiento que acabe con el mezquino ambiente que en cuestiones de teatro existe en la actualidad,”¹ mismo —decían— que prevalece desde hace tiempo. Los autores notifican que el teatro de calidad lo paga el público. Los malos espectáculos los soporta porque no hay otros mejores. Se refieren también a lo que antes hemos citado sobre las compañías extranjeras, las cuales dominan el campo teatral (ópera, drama, comedia y zarzuela) y enumeran autores extranjeros importantes que no se han representado en México mientras se ve en escena obras ya caducas: Claudel, Chéjov, Galsworthy, Hauptmann, Romain, Shaw, Strindberg, Wedekind y otros como Pirandello o Antonelli. O sea que los Siete no ignoraban la producción extranjera, la habían leído.

A continuación aparecen las proposiciones clave del manifiesto. En el original los autores especifican un poco más cada premisa. Los enunciados principales están escritos con letra mayúscula. El manifiesto está dirigido a:

A LOS NUESTROS Y A LOS OTROS.

QUEREMOS QUE SE ARCHIVE PARA SIEMPRE el repertorio anticuado.

QUE SE EXPULSE DE LOS TEATROS a los mercaderes ajenos al arte.

QUE LOS QUE DESEEN REÍR prefieran el circo a las comedias de “astracán” que no tienen gracia ni siquiera sentido común.

QUE EN CAMBIO SE PRESTE APOYO EFICAZ a las empresas y a los actores que hagan labor artística o por lo menos bien intencionada.

QUE EL PÚBLICO NO CONTINÚE OBSERVANDO una actitud pasiva, sino que aplauda o silbe. (...) habla más alto a favor de la dignidad de los espectadores.

QUE SE ACABE YA ESA TORPE Y SUCIA PARODIA de las revistas francesas, que aún toleran los habitantes de México

QUE SE SEPA QUE EXISTEN EN TODA LA REPÚBLICA autores cuyas obras pueden presentarse al lado de las mejores de otros países, pues no se trata sólo del grupo de los Siete y el grupo U.D.A.D.,² sino de un gran número de autores mexicanos que han recogido algo del espíritu nacional y que están postergados por el desdén de las empresas.

QUE EL PÚBLICO NO PRETENDA CONTAR CON BUENOS ESPECTÁCULOS a precios irrisorios que no permiten lujo en el vestir de los actores, ni la debida propiedad escénica; pero que al mismo tiempo cuando

¹ El texto completo se integra como anexo en Merlín, Socorro, *María Luisa Ocampo mujer de teatro*.

² UDAD: Unión de Autores Dramáticos.

pague exija buenos intérpretes, en obras modernas suficientemente ensayadas.

INSISTIMOS

EL GRUPO DE LOS SIETE no persigue ningún fin interesado, sólo desea que el público de México tenga los espectáculos que su cultura merece. No tomará en cuenta las pequeñas ironías de los que son incapaces de producir y no tienen más arma que su impotente burla, ante cualquier esfuerzo a base de sinceridad.

(Fecha y firmas)

Este manifiesto tiene como fecha febrero de 1926. Las políticas habían tomado características más autoritarias en cuanto a ideología política en el periodo del presidente Calles, en comparación con la política de Obregón y Vasconcelos cuyas ideas se perciben aún en este manifiesto.

Un análisis macro discursivo puede mostrarnos el significado profundo del discurso. Según Toulmin (2007), un discurso expone datos, motivos, razones y fundamentos; asertos que avalen la tesis que se defiende frente a sus oponentes. Trata de dar garantías; legitimarse con principios y normas de carácter general y explicitar aquello que los respalda: experiencia, observaciones, experimentaciones...³ Este modelo básico debe adaptarse al campo

al que se aplica, en este caso al teatro como parte de las artes.

La tesis de los dramaturgos en el primer manifiesto expone un enunciado donde los firmantes hablan a un tercero formado por enemigos, ciudadanos indiferentes y campo teatral, así como al interlocutor deseado, considerado como el pueblo de México. Con letra mayúscula como para dar énfasis a sus propuestas exponen: "QUE SE SEPA QUE EXISTEN..." Una propuesta que recoge el deseo de Jiménez Rueda y expone lo que consideran su justificación para emprender la temporada de 1926 con los mejores actores de México, su producción mexicana.

El discurso del texto ofrece la garantía a los oponentes que este grupo trabaja desde hace tiempo por la formación del teatro mexicano, de modo que no son improvisados, tienen experiencia y lo hacen sin vanidad alguna. Que no tienen "la sórdida avaricia de los empresarios teatrales, y aquellos que hacen mezquino el ambiente del teatro que existe en la actualidad." Mostraban también en el subtexto que no perseguían ningún puesto oficial, como sí lo hacían los Contemporáneos.

Los que hacen mezquino el ambiente del teatro son aquellos que desconocen lo que los dramaturgos dicen ser y hacer: los críticos de teatro, los nacionalistas exacerbados, los no nacionalistas y los empresarios que no apoyan la dramaturgia mexicana, a quienes llaman "los mercaderes del teatro."

Una afirmación importante en el manifiesto es la siguiente: "los espectáculos teatrales agonizan entre nosotros porque no están a la altura que exigiría el decoro del público (...) si el público soporta a veces los espectáculos

³ Ver detalles explicados por el especialista Gilberto Giménez, en *El debate político en México a finales del siglo XX. Ensayo de análisis de discurso*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones sociales, 2008.



Gilberto Owen, Antonieta Rivas Mercado y Xavier Villaurrutia en la obra *Orfeo* de Jean Cocteau, 1928. INBA/Coordinación Nacional de Literatura. Archivo Xavier Villaurrutia.

vergonzados, eso se debe a la absoluta carencia de otros (...), situación que prevalece desde hace varios años.” De esa manera, los dramaturgos justifican su empeño. Otro dato importante se refiere a la sustitución del teatro frente al cine, al que asisten las familias por falta de espectáculos teatrales dignos (desde principios de siglo cuando apareció el cine, se le tenía como enemigo del teatro). Y uno más como hemos anotado, es el hecho de que no se representan tampoco obras de autores extranjeros contemporáneos, sino de dramaturgos caducos. La lista de autores no representados muestra que ellos sí conocen el teatro internacional y están informados.

Finalmente, los firmantes emiten una propuesta y una sentencia: que el público aplauda o silbe pero que no permanezca indiferente y que no espere contar con buenos espectáculos a precios irrisorios. Si quieren ver espectáculos bien vestidos, escenografías decorosas y obras bien ensayadas, hay que pagar

por ellas (transmitir a los públicos que hacer teatro cuesta dinero ha sido difícil desde entonces). Si el público quiere reír que mejor vaya al circo.

En el manifiesto los dramaturgos no sólo atienden a la producción creativa, sino a la distribución y a la recepción, los tres ejes principales de la producción artística. El primero referido a los autores, tanto nacionales como extranjeros; el segundo a los empresarios y el tercero al público. La tesis enarbola el sentimiento nacionalista vertido en: “[...] un gran número de autores mexicanos que han recogido algo del espíritu nacional y que están postergados por el desdén de las empresas.” Un correlato de los postulados de Vasconcelos, de la continua alusión a la esencia primera del arte nacional. Al atender este espíritu y no desear enriquecerse, los dramaturgos se legitiman y sintetizan su posición nacionalista. “¡Ante todo la Nación!”, en palabras de Jáuregui.

Los Siete Autores dicen no ser arribistas y no pretender medrar con el teatro. Son honestos, sinceros y trabajan por México. Hay que recordar también que Vasconcelos enarbolaba su honradez como bandera; él trataba como ladrones a los políticos que medraban con México. A esta lucha la llamaba el Ministro “Quetzalcóatl contra Huichilobos” (Vasconcelos, 1979). También muestran una relación con la tesis de Vasconcelos sobre el teatro que desdeñaba todo aquello que tuviera relación con el humor y la risa y valoraba lo grande, lo trágico del teatro.

Como se dijo en párrafos anteriores, tanto los estridentistas como el grupo de pintores ¡30-30! también se consideran revolucionarios y nacionalistas, también se refieren a los otros que no están de acuerdo con ellos como sus enemigos y reprochan su ambición.⁴ Ambos grupos tuvieron palabras de desdén para los homosexuales. Aunque en este manifiesto los Siete Autores no se refieren a ellos directamente (Julio Jiménez Rueda sí lo había hecho), se encuentran en el manifiesto entre lo no-dicho, entre los que critican y no producen obra “mexicana”⁵ (pues los Contemporáneos habían externado críticas despectivas respecto a los nacionalistas). La

identidad revolucionaria pasaba ante todo por la hombría.⁶ La masculinidad se manifestaba como defensora de las características del género. Según el adagio popular, el hombre debía ser “feo, fuerte y formal;” lo bonito, lo delicado y atildado se dejaba para las mujeres. A siete meses de su primer manifiesto los Siete Autores lanzaron el segundo, en septiembre 3 de 1926.⁷ En ese intervalo los autores tuvieron una vida teatral intensa. Los rumores y la pugna nacionalista de la literatura casi se había diluido, aunque los resabios del conflicto volverían a resurgir más tarde en 1929, 1932 y 1933. La primera por el teatro *Ulises*; la segunda de la literatura nacionalista contra la extranjera (Sheridan: 1999) y la tercera a causa de la indignación de un grupo de escritores por las “malas” palabras usadas por Rubén Salazar Mallén en su novela *Cariátide*, publicada en la revista *Examen* dirigida por Jorge Cuesta (Sheridan: 2011). En estas últimas campañas los dramaturgos no se involucraron.

En su segundo manifiesto los Siete Autores ya no muestran el impulso combativo de antes, el texto es más bien una demanda, piden al público su comprensión y apoyo. Las premisas principales puestas en letras mayúsculas, anuncian la formación de una nueva compañía con los actores María Teresa Montoya y Fernando Soler:

⁴ Ver los manifiestos, sobre todo el 5º manifiesto de ¡30-30! en ¡30-30! contra la Academia de Pintura, 1928.

⁵ Guillermo Castillo “Júbilo” escribe: No es pues en los cronistas de teatro, como dijera el compañero Dolevuelta, en donde los siete cruzados del Teatro Nacional van a encontrar el obstáculo y una puerta cerrada y erizada de púas, sino en aquellos literatos que se suponen azúcar refinada de las letras mexicanas. Ellos son los enemigos de todo impulso creador, porque así se los impone su esterilidad de solteronas murmurantes. Porque es la suya una literatura almibarada... (*Universal Ilustrado*: 1926).

⁶ Ver los manifiestos, sobre todo el 5º manifiesto de ¡30-30! en ¡30-30! contra la Academia de Pintura, 1928.

⁷ El manifiesto es presentado en el periódico *Universal* del 3 de septiembre de 1926, como UN MANIFIESTO DEL GRUPO DE LOS SIETE: La presentación de la mejor compañía mexicana Pro Arte Nacional, junto con la cartelera del día que anuncia el estreno de la obra *Una farsa*, de Víctor Manuel Díez Barrosos en el teatro Fábregas.

LA MEJOR COMPAÑÍA DRAMÁTICA
CON ELEMENTOS MEXICANOS QUE SE
HAYA VISTO EN MÉXICO.

EL GRUPO DE LOS SIETE no es un grupo financiero. Apenas se ha sostenido desde que lanzó un manifiesto vehemente y juvenil, ante la necesidad de constituir en México un teatro mexicano.

EL GRUPO DE LOS SIETE nunca quiso reducir sus actividades a simples manifiestos. Por eso ahora reanuda una temporada PRO ARTE NACIONAL que habrá de seguir la brillante senda trazada por la compañía que hasta hace poco, actuó seis meses seguidos impulsando el teatro mexicano.

No habremos de ofrecer ÚNICAMENTE obras de autores mexicanos. Todo el teatro nuevo desde las producciones de la Rusia, hasta las de la bien amada Francia, serán ofrecidas por la compañía.

POR PRIMERA VEZ EN LA HISTORIA TEATRAL DE MÉXICO un grupo de autores sin miras exageradas, hacia la taquilla, toma en sus manos una empresa de espectáculos.

NO QUEREMOS GANAR DINERO y sólo pedimos con el grito más sincero de nuestro espíritu, que el público nos ayude A SOSTENER esta temporada.

EL GRUPO DE LOS SIETE sincera y radicalmente dice al público de México

No queremos dinero

No queremos vanidad
Sólo queremos hacer algo desinteresado
y noble.

Firmado

Es fácil percibir la diferencia en el tono del discurso de los dos manifiestos. Aunque los dramaturgos repiten premisas emitidas en el primero, en el segundo se dirigen solamente al público y justifican su vehemencia juvenil en pro del teatro mexicano. Están conscientes del compromiso que significa ser empresarios y tener como primeras figuras a los actores más renombrados del momento y que, desde luego, no trabajan gratis. La garantía de su discurso son las reiteradas negaciones que los avalan como honestos y con buenas intenciones. La principal conformar el teatro mexicano, aunque aseguren que durante la temporada no sólo se verá teatro local y exageraran en la pretensión de presentar “todo el teatro nuevo.”

A pesar de su evidente nacionalismo, en ese enunciado los dramaturgos dejaban traslucir que Francia —a la que anteponen el adjetivo amada— continuaba siendo un referente obligado de la cultura, como en la época de Porfirio Díaz y como lo seguiría siendo por mucho tiempo. Con lo que estaban más cerca del grupo de Contemporáneos. Estas variaciones presentadas en el discurso son los contrastes del nacionalismo. Otros datos de respaldo se refieren a la primera vez que un grupo toma en sus manos una empresa de espectáculo con actores profesionales.

Los Siete Autores se lanzaron a organizar esta temporada sin más recursos que

los propios y con el apoyo de la dramaturga María Luisa Ocampo, quien había ganado un premio de la lotería, y cuya aportación que fue devuelta más tarde -como ella misma lo afirmó a Julio Jiménez Rueda, quien se solazaba en la crítica a la temporada bajo el pseudónimo de Palmeta.

Como el grupo recibió críticas en cuanto a la configuración de su repertorio, hecho únicamente con obras de ellos, al comenzar la nueva temporada lanzaron un último manifiesto bajo la forma de convocatoria o invitación a los autores de toda la República y del extranjero a participar con obras de teatro para ser montadas.

CONVOCATORIA

El grupo de los Siete Comediógrafos y Dramaturgos Mexicanos, constituidos en compañía de Comedia y Drama, convocan por medio de la presente a todos los autores teatrales mexicanos, españoles o hispano-americanos, con especialidad, a aquellos autores de vanguardia que no hayan logrado hasta ahora estrenar sus obras, en sus respectivos países, para que envíen un ejemplar de cada una de las obras originales, o de las traducciones que hayan hecho de obras extranjeras de positivo valer, ya sean de uno o más actos al Teatro Virginia Fábregas en donde acabamos de abrir temporada.

El plazo de admisión para las producciones, queda abierto desde luego y terminará el 31 de octubre próximo. Las obras aceptadas por la Comisión de Lectura, serán estrenadas, conforme al orden cronológico de admisión; sus autores recibirán el tanto

por ciento que les corresponde y tendrán derecho a una función de beneficio, por cada veinticinco representaciones de su obra.

México, septiembre de 1926, por el grupo de "Los Siete"

Ricardo Parada León, Gerente

Esta convocatoria ya no tiene las características de los manifiestos anteriores. Ahora extienden apresuradamente la invitación a dramaturgos de Hispanoamérica y otros países, y a las traducciones de obras de otras lenguas. Como se sabe, los Contemporáneos -Novo, Villaurrutia y Antonieta Rivas Mercado- realizaron traducciones de autores franceses y anglosajones, al igual que lo hacían algunos nacionalistas como María Luisa Ocampo, Parada León y Víctor Manuel Díez Barroso.

No existen datos que permitan afirmar si realmente otros dramaturgos acudieron al llamado de los Siete, o si fueron ellos mismos quienes escogieron las obras extranjeras que participaron junto a las suyas, como sucedía cuando otras compañías montaban obras mexicanas. Dado el gusto del público, era común alternar obras mexicanas con extranjeras para evitar el fracaso económico. Es también una manera de justificar la alternancia que de hecho se produjo en la primera temporada.

Aunque el tiempo de la convocatoria fuera precipitado, con un límite de dos meses, y estando ya en proceso la temporada Montoya-Soler, el grupo se presenta como incluyente de otras dramaturgias y respetuoso de sus derechos. Las preguntas que surgen entonces son: ¿Cómo sería la selección en caso

de haber sido muchas las solicitudes? ¿Habría tiempo para ensayarlas y publicitarlas? ¿Habría dinero para sostener otras temporadas? Las circunstancias niegan esta expectativa, el discurso se muestra más bien como una respuesta a las críticas.

La temporada Montoya-Soler estuvo formada por ocho obras mexicanas y otras tantas extranjeras como *La sonriente Magdalena* de Amiel y André Obey, *L'aigrette* de Darío Nicodemi, y *Bésemelo usted* de Tristán Bernard. Además de autores como Karel Kapeck y Jacinto Benavente que compartieron la escena con las obras de los Siete. En este tiempo también se presentaron algunas compañías extranjeras con obras de Pirandello, del que se hablaba mucho, aunque no fue sino hasta 1927 cuando una obra de este autor se escenificó con una producción mexicana. En estas fechas Fernando Ramírez de Aguilar, que escribía bajo el seudónimo de Jacobo Dalevuelta, le puso a los Siete autores el mote de los "Pirandellos." Julio Jiménez Rueda les llamaba irónicamente "Pirandellitos." Ambos enfatizaban el desdén del propio campo. En la lucha simbólica, los críticos desdeñaban a este grupo de jóvenes emprendedores, considerándolos imitadores de Pirandello, aunque después estos mismos formarían parte de su elenco en otras temporadas como las de la Comedia Mexicana.

Las obras mexicanas de la temporada fueron: *Una farsa* de Víctor Manuel Díez Barroso; *El diablo tiene frío* de José Joaquín Gamboa; *Cosas de la vida* de María Luisa Ocampo; *Estudiantina* de Carlos y Lázaro Lozano García; *El honor al ridículo* de Carlos Noriega Hope; *Oro negro* de Francisco Monterde; *La agonía* de Ricardo Parada León; *Al fin mujer* de Carlos y

Lázaro Lozano García. La dirección artística la asumieron Parada León, María Luisa Ocampo y Víctor Manuel Díez Barroso. La dificultad para encontrar directores obedecía al hecho de que no había escuela que los formara, y que los pertenecientes a la vieja guardia -como Ricardo Mutio- cobraban sueldos difíciles de pagar o rechazaban la oferta por temor a que el público no asistiera a las obras.

Las compañías españolas y las mexicanas como la de Virginia Fábregas que funcionaban desde principios del siglo XX, estaban organizadas de acuerdo con el modelo español; tenían al primer actor como director y las obras se escogían de acuerdo a la personalidad de estos actores, fueran hombres o mujeres. Las obras puestas por los Contemporáneos tampoco fueron excelentes escénicamente, porque ellos también se improvisaron como directores. Pero su ventaja para que no se notara mucho esta falta de oficio fue que las escenificaron en un escenario pequeño. Sin embargo, si observamos las fotografías que existen, las actitudes escénicas no son muy diferentes a las de las escenificaciones de los Siete Autores o de la Comedia Mexicana. Por eso también aunque los esfuerzos en dramaturgia fueran intensos, escénicamente el teatro estaba muy atrasado. Quienes adoptan la figura del director como se conocerá más tarde, como una actividad profesional y especializada, fueron Julio Bracho y Celestino Gorostiza en la década siguiente.⁸

A pesar de la alternancia de obras, de los dramaturgos, de la presencia de actores famosos y de las voluntades que se reunieron

⁸ Ver *El Teatro de Ahora* de Israel Franco y Antonio Escobar, México, Conaculta-INBA/CITRU, 2011.

para la temporada Montoya-Soler; ésta fracasó desde el punto de vista económico. No le faltó publicidad porque las carteleras de los periódicos dan cuenta de ello, pero al final de ella, en un artículo de su columna *Teatrales*, Julio Jiménez Rueda da detalles de las entradas y salidas del dinero y de la angustia que invadió a los empresarios a quienes llama “los intrépidos y valientes muchachos, que se resolvieron a hacer cuentas de su experiencia.” Palmeta daba palmetazos, el artículo es lapidario y presenta las dificultades de formar una compañía de tantos vuelos sin dinero suficiente. Los costos del arrendamiento del teatro, del pago de luz, de los actores, de los servicios, de los derechos de las obras, no pueden cubrirse en ese caso. Palmeta hace el cálculo de entradas, salidas y del déficit resultante: \$848.21 de entradas, \$898.57 de salidas, lo que daba un déficit de 50.37 pesos diarios que los “Pirandellos” debieron pagar entre todos. Termina su artículo elogiando al grupo pero advirtiendo la dificultad de hacer teatro:

(...) han llegado al final de la prueba con un poco de amargura, es cierto, pero dejando las cosas en orden, todo pagado y no sin pensar que es penoso arrostrar una empresa tan ímproba, tan deslucida y poco satisfactoria, para que a lo mejor alguien venga y les lance alguna inculpación necia. Pero este es el teatro y el que no quiera creer, que le entre al toro. Verá cómo sale. (Palmeta, 1926)

No obstante los altibajos de la economía, los Siete Autores quedaron convencidos de su labor en favor del teatro mexicano. Dijeron que las deficiencias se debieron a la mala preparación de los actores. La propia Montoya tenía fama de

sobreactuarse y como ya se mencionó, hacían falta directores con una concepción distinta de la escena, la que los Siete tenían pero no podían poner en ejercicio por falta de oficio. María Luisa Ocampo en una declaración al periódico *El Universal* (3 de julio de 1927), dijo que las llagas del teatro mexicano se producían porque actores y autores se achacaban unos a otros el fracaso del teatro nacional; sin embargo hacía notar que el teatro apenas comenzaba a hacerse un espacio en el público y que nadie podía prever la marcha de los acontecimientos.

Para 1929 José Gorostiza, en contestación a otro artículo de María Luisa Ocampo sobre “Teatro mexicano, la Escuela de teatro y los pequeños teatros” (*Excelsior*, 9 de marzo de 1929), escribió entre muchas otras cosas interesantes, acerca de la falta de profesionales y veía ahí la responsabilidad del Conservatorio. Esta institución debía formar actores que son la materia misma del teatro. (Gorostiza: 1929)

¿Dónde quedaba el teatro nacional después de esa temporada? ¿Habían logrado aportar algo desde el teatro al establecimiento de una cultura nacional o se habían plegado a los moldes españoles? Alfonso Teja Zabre resumió lúcidamente la actividad del grupo comparándola con el ideal del teatro de Vasconcelos, en un artículo del 10 de septiembre de 1926. Se refiere Teja Zabre al teatro de masas al aire libre, ideal de Vasconcelos, con un auditorio de miles de personas. Un teatro de grandes movimientos, de bailes de conjunto, gimnasia rítmica y coros formidables:

No le interesaba (a Vasconcelos) un teatro donde no pudieran caber al menos mil espectadores. Esta inclinación obedecía a una

tendencia democrática y popular (...). Todavía hay quien gusta de un pequeño y cómodo teatro de comedia donde se desarrollen los sucesos, aunque sea con el convencionalismo inevitable de la farsa histriónica (...) Los Siete Autores que ahora emprenden una nueva etapa han dado un gran ejemplo al reunir a nuestros artistas escénicos de más relieve. (...) Y así como nuestra nacionalidad puede considerarse a pesar de todo como latina, en medio de la confusión cosmopolita que nos envuelve, todo lo que procure reforzar nuestra personalidad, lo que mantenga nuestra fisonomía propia y nuestra independencia psicológica, servirá para defendernos de los impulsos externos de absorción social. En la educación el teatro es un elemento de primera línea... (Teja Zabre, 1926)

Se destaca en este discurso el reforzamiento del nacionalismo, el “nosotros” latino, los

hechos o acciones que afirman la identidad contra lo externo cultural y la confusión cosmopolita, que revela la lucha de campo entre grupos. La labor de los Siete fue apreciada por los públicos y por la crítica de entonces. Se les reconoce su nacionalismo visto desde su propia trinchera y su creatividad, desde su *ethos*. Un nacionalismo de afirmación identitaria de clase, de cómo ellos percibían las necesidades sociales y de comunicación del momento histórico que vivieron. De estas representaciones tomaron tópicos y personajes del aquí y ahora mexicano para desarrollar temas que les llamaban la atención y escribir para el aquí y ahora del teatro. De acuerdo con Jáuregui Bereciartu, se puede decir que el nacionalismo de los siete autores fue de afirmación y combate cultural, dentro del propio campo teatral, como se aprecia en sus acciones de promoción y en sus obras. 🍷

1.3 LA OBRA DRAMÁTICA

La obra de estos dramaturgos es amplia y variada en su temática y en su formato. La dramaturgia de estos años, no sólo la de los Siete Autores sino la de otros escritores, trata de deslindarse de los temas del teatro español y adoptar temáticas y topos mexicanos. Las obras muestran la sugerencia de otros tipos de escenario y de otra forma de actuación, aunque la escena todavía no lograra avanzar en sus técnicas actorales porque las puestas en escena reproducían viejas técnicas de actuación, voz y movimiento exagerados y telones que se repetían hasta el cansancio.

Siete obras seleccionadas serán analizadas aquí partiendo de que son obras de los autores del grupo, aunque en la temporada haya habido otros dramaturgos puestos en escena; así como del hecho afortunado de que el texto pueda leerse en la actualidad para encontrar diferencias con el teatro anterior a los años veinte. Algunas de las obras son las publicadas en el primer volumen del *Teatro mexicano del siglo XX*, con selección, prólogo y notas de Francisco Monterde (Fondo de Cultura Económica), otras fueron editadas por los autores o por otras editoriales. Estas obras se relacionarán con otras de los mismos autores pero la atención estará puesta en ellas.

José Joaquín Gamboa: *Cuento viejo*

Cuento viejo (1923) de José Joaquín Gamboa pertenece a un conjunto de obras en un acto, pertenecientes a la categoría

de teatro sintético¹ que se escribieron en esta década, tanto por el grupo que nos ocupa como por otros dramaturgos y dramaturgas. Este formato tuvo mucha aceptación en la época. El formato de un acto pudiera parecerse a los sainetes españoles, pero los contenidos y el tratamiento son distintos. *Cuento viejo* fue puesta en escena por primera vez en el teatro Fábregas el 7 de noviembre de 1925 y editada en el tomo II de *Teatro*, del mismo autor, por Ediciones Botas en 1938.

La obra se organiza en un acto y sólo dos escenas. El ambiente en el que se realiza la trama es una sala de vivienda de clase media baja, que el dramaturgo denomina subclase media. El dueño ha muerto y se halla tendido en un catre de tablas, enmarcado por cuatro grandes cirios. Los adornos de la habitación son cromos con imitaciones de pinturas, cartel de toros, retrato de Rodolfo Gaona y floreros con flores artificiales. En suma, imágenes que aluden a los gustos del grupo social puesto en escena.

Nueve son los personajes de esta obra, cuatro hombres y cinco mujeres: doña Engracia, don Periquito, Clotilde, don Jacinto Luna, Pancho Arteaga, Rogelio, Pipurina, la Criada y el Muerto. En la primera escena los asistentes al velorio tratan de auxiliar a doña Engracia quien, desolada, afirma que su marido murió de una “muina”² causada por sus enemigos.

¹ La categoría de sintético para el teatro fue tomado del Futurismo e indicaba una obra breve, con mucha acción y de no más de diez minutos. Después fue usado por Luis Quintanilla para denominar así las obras presentadas en el Teatro del Murciélagos y posteriormente por los autores del Teatro Regional y por los estridentistas, en estos casos con una extensión mayor.

² En lenguaje popular “muina” es una contracción de mohína, significa coraje, contrariedad.

Los amigos opinan que se murió del coraje porque le ganaron en el dominó. La verdadera enfermedad del muerto era del hígado porque “no había levantado cabeza”³ desde las despedidas de Rodolfo Gaona, el torero, y de Esperanza Iris, pues ambos eran sus ídolos. Especulan sobre la herencia y alaban la mexicanidad del difunto: “¡Tan mexicano como era!... ¡muy patriota!”, se peleaba con quien no le gustara el mole, se emborrachaba con vino... pero del país.

En la escena quedan sólo el muerto, Rogelio y Pipurina, un par de enamorados que se escapan de los comelones para disfrutar de su amor. En el desarrollo del coloquio amoroso, el muerto abre primero un ojo y después otro. Rogelio cuenta que ya pronto va a tocar bien el banjo y entrará a una banda de jazz, porque en ese oficio se gana mucho, entonces se casarán; mientras tanto las caricias y los besos continúan, sazonados con diálogos entrecortados. Cuando las caricias adquieren un tono subido, el muerto se levanta, agarra los cirios y dice: “¡Mejor me voy a tender al patio!” Los novios ignorantes de este cambio de ubicación del muerto, se olvidan de la tierra y de ultratumba, mientras baja el telón.

Obras de factura semejante como *El Chacho* de Carlos y Lázaro Lozano García o *El remolino* de Francisco Monterde, entraron como complemento del programa de la temporada hecha con obras en tres actos, acompañadas de otras de la misma extensión. Es una organización espectacular que recuerda los entremeses del teatro español o el teatro

³ La expresión “no levanta cabeza” quiere decir: no se repone, no se alivia.

sintético de Nikita Balief, pero con personajes y asuntos mexicanos. *Cuento viejo* es una crítica humorística a la mexicanidad exagerada, vivida por la exaltación del consumo de los productos nacionales. La obra se adelanta a los Estudios Culturales que nos alertan contra las generalidades de los conceptos y muestra al receptor las costumbres y los gustos de los grupos de pocos recursos pero no miserables; el lenguaje y maneras de ser (*ethos*) de los sujetos sociales. Se supone que la clase media “alta” tenía otros gustos.

Joaquín Gamboa maneja un lenguaje popular y un tono de farsa, con un desenlace surrealista, todo dentro de un ambiente jocoso, como la actitud de la viuda y las atenciones de los amigos hacia ella, con el fin de compartir la comilona y tal vez la viudez, las ambiciones de los amigos y el incontenible arrebató amoroso de Rogelio y Pipirina. El discurso del dramaturgo emplea los elementos de la cultura popular que el Estado enaltece, como los productos regionales: mezcal, tequila, mole, tamales, etc., pero ridiculizándolos. Revierte el discurso en crítica a las costumbres, a la doble moral y a la hipocresía que se manifiestan en un velorio. Los parlamentos siguientes lo demuestran:

DOÑA ENGRACIA: Desde la despedida de Gaona no levantó cabeza... ¡era su ídolo!... y la de Eperanza Iris lo acabó de arruinar... ¡era su ídola! (*sic*)

DON PERIQUITO: ¡Tan mexicano como era!... ¡muy patriota!

DOÑA ENGRACIA: ¡Que no le hablan a él mal de nada nacional... una vez por poco

se mata con un inglés que no le gustó el mole de Guajolote, que le dijo que no sabía comer y que era un inculto... y que no era hombre! ¡Así!

CLOTILDE: ¡Muy valiente!... ¡eso sí!... por cualquier cosa se disgustaba.

DOÑA ENGRACIA: ¡Sí, era muy mexicano! ¡no le digo a usted? ¡Aaaay!

En el significado de estos últimos diálogos de Engracia, el dramaturgo enlaza las proposiciones de manera lógica entre los emisores y los receptores de acuerdo al tema. En las didascalias internas: signos de admiración, interrogación y puntos suspensivos, se advierte una intención de sorna por parte de los amigos y de doble intención del enamorado. La diégesis deja traslucir la querrela de la literatura masculina contra la denominada femenina y la crítica al nacionalismo extremo. Por ejemplo: no es hombre el que no sabe apreciar nuestra cultura. Es muy mexicano el que pelea por cualquier cosa. Los exponentes culturales de “lo mexicano” pertenecen a un solo nivel social, en el que Gaona y la Iris son los ídolos. Ese mismo año de 1925, Esperanza Iris “La emperatriz de la opereta da fin a su carrera teatral y se despide de su público” (Núñez y Domínguez: 1956; 16). Eso dijo en esa ocasión. Las cantantes, las tiples y las primeras actrices, se despedían pero volvían, una y otra vez. También Gamboa menciona y critica a la música de moda de su tiempo, el jazz, y la forma fácil como los jóvenes quieren adquirir dinero.

Por lo que concierne al diseño del escenario, las didascalias son ilustrativas. En la

habitación se encuentran cromos pegados en las paredes, un cartel de toros y banderillas cruzadas como las había en las casas donde amaban los toros; todavía las hay en algunos restaurantes de comida española. También un retrato de Rodolfo Gaona “El Califa de León,” de gran renombre en México y España. Los dramaturgos criticaban esta afición de los públicos a los toros, al cine, a los bailes modernos y al género menor, la opereta y la revista, cuya intérprete era la excelsa Esperanza Iris. Todo eso —opinaban— impedía a la gente ir al teatro.⁴

Los guiños que el autor de *Cuento viejo* hace al público salen de la formalidad acostumbrada de las comedias y sugiere otra disposición de la escena (tal vez una rampa al centro). Las reacciones del muerto no son apartes de los actores, como se hacía en el teatro español, sino acciones dichas en la escena para sí mismos, pero dirigida a un tercero representado por el público. La escenografía es corpórea sin los telones acostumbrados.

La obra de José Joaquín Gamboa está publicada en tres volúmenes. En ella se aprecia la evolución del tratamiento dramático del autor. Opta por temas de la clase media alta

que ha perdido su fortuna en la Revolución frente a los arribistas de la nueva clase política, como en *Los Revillagigedo*, o en *Vía crucis*, donde critica la falta de oportunidades para las mujeres sin fortuna o que sufren algún revés social.

Víctor Manuel Díez Barroso:

Véncete a ti mismo

Esta obra de Víctor Manuel Díez Barroso obtuvo el primer premio en el concurso de *El Universal Ilustrado* de 1925. Fue estrenada en el teatro Virginia Fábregas el 26 de diciembre de ese mismo año. La edición de Talleres Gráficos de la Nación es de 1926. La impresión fue de lujo con cien ejemplares numerados. Díez Barroso intenta la estructura de teatro dentro el teatro, con una obra en tres actos que contiene otra que se lee en el segundo de ellos. La didascalia inicial advierte sin embargo que debe representarse sin intermedio. Los personajes no tienen nombre, son alegorías: Ella, Él, el Doctor, el Hermano, la Actriz y el Actor.

En la casa de la pareja, Él y Ella, se leerá la obra en un acto de su amigo el Doctor. Como invitados se encuentran el Hermano de ella y dos actores (hombre y mujer) que deben dar su opinión al Doctor sobre su obra. La conversación deriva sobre la vida de los actores que la gente piensa es divertida y feliz por asistir a fiestas y viajar. Los actores no están de acuerdo, porque sufren como todo el mundo días amargos y malas pasadas. Tampoco su éxito es duradero. Él, el esposo —dueño de un periódico—, se retira y en el segundo acto comienza la lectura de la obra del Doctor, con personajes idénticos a los de la obra principal.

⁴ Todavía pasados ya algunos años de esta temporada, en 1931, al clausurar la temporada del Teatro de Ahora, Mauricio Magdaleno, decepcionado de la falta de público, lo lamenta y alude a los distractores del público que no les permite ir al teatro. Como en la actualidad la TV y la cultura digital: “Sabíamos también que la gente no viene al teatro, y el que viene hace ascos al manufacturado en el país, y mucho más cuando se trata de un espectáculo que ha estado brindando el Teatro de Ahora, en el que no se halaga la sensiblería de las *flappers*, en que no se sazonan baratos almibares 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...” (Franco-Escobar: 201 I; 355-356).

La obra del Doctor trata de la obsesión del marido por matar a su mujer, cosa que atribuye a la herencia. Hay una escena de terapia y al final Él se mutila las manos para no matar a su mujer. El Doctor lo asiste y el acto de mutilación lo salva.

La escena vuelve a la situación original para el tercer acto. Los personajes opinan. La opinión de la esposa es negativa y el Hermano se quedó dormido en la lectura. Este Hermano es también personaje de la obra que ha sido leída, con la misma aversión por el número 3. El Doctor pide la opinión de los Actores quienes consideran que la obra sí puede subir a escena, aunque con algunas modificaciones. El Doctor les ofrece su obra para montarla. Regresa el marido y cuando todos se han ido, tiene un diálogo amoroso con Ella en el que parece repetirse la escena de la muerte de la obra leída. La mujer se asusta, pero el esposo asegura que es sólo un juego.

Esta obra con el recurso de teatro en el teatro, es especular y auto referente; tiene una estructura parecida a la usada por Pirandello en *Seis personajes en busca de autor*. El actante-sujeto es el Teatro. Los actores hacen una crítica a la obra del Doctor, de acuerdo con su experiencia. Las fallas que ven y los posibles arreglos a la obra leída –actuada-, son curiosamente, las deficiencias de *Véncete a ti mismo*, que tiene exceso de diálogos y de frases banales. Tal vez esta obra detonó el apodo de los “Pirandellos”.

A pesar de la veracidad confirmada por receptor actual de la autocrítica del autor, el formato es novedoso para la época, considerando que la obra de Pirandello se vio en

México hasta 1927, un año después de representada la obra de Díez Barroso. El texto del dramaturgo italiano había ya circulado en México y por lo tanto, era conocido no sólo por este autor sino por todos los integrantes de la comunidad teatral.

Véncete a ti mismo no aborda obviamente un tema nacionalista con elementos de las culturas regionales, pero afronta una modernidad no usada en el teatro nacional. Cuando Díez Barroso ganó el premio convocado por el periódico *El Universal Ilustrado*, en 1925, el periodista Ortega entrevistó al autor y le preguntó: “¿Hay que afiliarse ciegamente a las teorías de los modernos? ¿Persistir en las de los antiguos?” El autor respondió: “... todo hombre debe ser de su tiempo, estancarse es morir.” El entrevistador comenta:

Nos interesa el teatro mexicano y más cuando sabemos que una de las aspiraciones contemporáneas es que sean universales, no la pintura de un rincón, sino que abarquen el número mayor de individuos. Estimando el teatro regional, confieso que es una forma inferior a menos que en el cuadro se pongan tipos, pasiones eternas y entonces toma proporciones estupendas.

(E insiste): El teatro mexicano existe: lo demuestra que el *Universal Ilustrado* recibiera cien obras. Cien obras es una cifra extraordinaria para la época.

(Díez Barroso contesta): Por eso presenté el caso de uno que trata de vencer no una pasión, o un vicio, sino de vencerse a sí mismo, de luchar contra lo que le dieran

VICTOR MANUEL DIEZ BARROSO

VENCETE A TI MISMO

PIEZA EN TRES ACTOS SIN INTERRUPCION

TALLERES GRAFICOS DE LA NACION
MEXICO.—1926

PERSONAJES

ELLA

EL

EL DOCTOR

EL HERMANO

LA ACTRIZ

EL ACTOR

Epoca actual.

Esta obra se representará sin intermedios.

VENCETE A TI MISMO obtuvo el primer premio en el concurso de «El Universal Ilustrado» y fué estrenada en el Teatro Virginia Fábregas, la noche del 26 de diciembre de 1925, por la Compañía de los Dramaturgos y Comediógrafos Mexicanos, con el siguiente reparto: ELLA, Paz Villegas; EL, Ricardo Mutio; EL DOCTOR, Alfonso Parra; EL HERMANO, Manuel Tamés; LA ACTRIZ, Matilde Cires Sánchez; EL ACTOR, Gustavo Márquez.

al nacer. Para que no resultara demasiado seco, lo envolví en un ropaje de amenidad, para primero decirle al público: "Mira esto" y después agregar "No lo creas, nada es; ha sido un juego." Juego que quizá deje una enseñanza. Y para ello tuve que adoptar una técnica especial que puede parecer buena o mala, pero indispensable para el objeto que perseguía. (Ortega-Díez Barroso: 1925)

A Díez Barroso le preocupa la gente de su tiempo con problemas psicológicos, aquellos problemas que son frecuentes en el ambiente social que él frecuenta. Campeaba todavía el tema de la herencia que inquietaba a la población desde el siglo XIX. En la obra se habla de Freud, de los problemas psicológicos, y hay una sesión muy terapéutica del Doctor. Las palabras del Doctor sobre el teatro como un trabajo de fama dudosa objetivan la auto referencia. Como era común entonces el teatro no gozaba de suficiente acreditación como una profesión honorable, por eso el mismo Doctor usará un pseudónimo para no perder la credibilidad de su clientela. Díez Barroso critica la doble moral de su tiempo.

El significado de la metáfora "ropaje de amenidad" usada por Díez Barroso es el teatro en el teatro. Un ropaje encima del cuerpo de la obra principal. Aunque el símil con Pirandello es evidente, es necesario reconocer que el dramaturgo trata de asimilar sus lecturas y conocimientos del teatro europeo en la praxis dramática, con un tema propio de los grupos mexicanos social y económicamente bien establecidos: un director de periódico, un médico, e integra a los actores quienes se expresan contra los malos entendidos que la

gente común tiene de su profesión. Su amplio conocimiento de la misma se muestra en la sensata crítica que hacen a la obra del Doctor. No la rechazan, la aceptan, pero con las condiciones propias de una puesta en escena. Un claro ejemplo de metateatro. A continuación los diálogos de los actores que destacan esa postura crítica:

ACTRIZ: ¡Oh! no se le dice a usted en ese sentido (que la obra no sirve). Además, usted sabe que muchas obras medianas, y hasta malas, tienen éxito gracias a la interpretación, a los actores que hacen verdaderas creaciones de ellas. Mientras usted leía, yo me iba figurando todo el juego escénico, y si usted me lo permitiera le haría ciertas indicaciones que serían de muy buen efecto.

ACTOR: Es claro, podría quitársele algo, algunas frases; reducir un poco ciertos parlamentos que están largos; ya sabe usted que el teatro actual exige un diálogo fluido, corto, sin grandes tiradas; no es que esté mal escrita ¿eh? Pero usted comprenderá que nosotros vemos inmediatamente cómo se puede sacar el mejor partido de una obra, desde el punto de vista de la teatralidad.

DOCTOR: Naturalmente.

ACTOR: Si usted quiere mañana ensayaremos una parte del acto y usted notará cómo al detallarlo, al irlo bordando, sale como una nueva obra, porque a los personajes que usted ha forjado les vamos agregando cosas nuestras, gestos, acciones, que usted no ha puesto en su libreto, y son como subrayados a cada palabra que se diga.

Estos parlamentos muestran con claridad la percepción del teatro de esos años. Llama la atención la referencia a la teatralidad y a la actuación y que el teatro esté representado en la obra, no por un productor ejecutivo o un director artístico, sino por actores, lo que ya implica otra mirada a la escena. En la misma temporada se escenificó otra obra de Díez Barroso, *Una farsa*, en la que el autor también utiliza una técnica parecida: actores que representan a otros, como dobles de sí mismos. Críticos como Guillermo Castillo (Júbilo) hacen la misma observación que nosotros -exceso de diálogos y alargamiento del último acto-, pero no dejan de reconocer que les interesa la técnica del dramaturgo quien se consolida y “empieza a dominar los resortes de expresión.” (Júbilo: 1926)

Víctor Manuel Díez Barroso escribió y publicó desde 1914. En 1932 publicó en edición limitada y numerada *Estampas*, forma de edición que se usó en las décadas de 1920 y 1930. *Estampas* contó con la escenografía de Carlos González y la música de Leonor Boesch escrita especialmente para la obra. *Estampas* presenta una variante de espectáculo total. Está organizada en cuatro actos, tiene música para cada uno de los actos. En el estreno el 17 de septiembre de 1932, la música fue ejecutada por la Orquesta del Conservatorio dirigida por Silvestre Revueltas. La obra trata de la violencia ejercida en diferentes formas sobre la mujer, que se sacrifica por el bien común. El tiempo corre desde la época prehispánica hasta el momento de la obra.⁵

⁵ El mismo tema, aunque tratado de otra manera y guardando la distancia del tiempo, lo aborda el dramaturgo del norte Cruz Robles, en su obra *Deserere*,

Díez Barroso acusa otro tipo de nacionalismo, no se identifica con lo regional; sin embargo se puede relacionar con las propuestas iberoamericanas y del mestizaje de Vasconcelos. Con técnicas dramáticas más avanzadas que en la década anterior toca un tema psicológico y problemas de la gente mexicana.

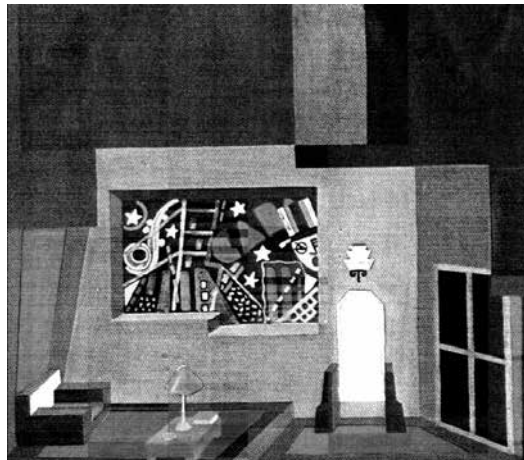
Carlos Noriega Hope: *La señorita Voluntad*

Esta obra de Carlos Noriega Hope fue puesta por primera vez el 17 de octubre de 1925 en el teatro Fábregas y editada por Talleres Gráficos de la Nación en 1927. Está dividida en tres actos, tiene 15 personajes, cuatro mujeres y once hombres. La acción sucede en México D.F. El escenario debe representar una sala anexa a la redacción de un periódico detalladamente descrita en las didascalias. Del mismo modo están descritos los personajes que entran a escena.

Es la hora de la noche en la que se arma un periódico. El secretario de redacción Bermúdez, se queja de los reporteros y de su redacción poco significativa y está molesto porque no sale el periódico. Abruma a todos el aprendiz que grita “¡hueso!”⁶ Él pide más cuartillas para las pruebas. Se entabla una conversación entre los reporteros sobre el tema del periódico con énfasis en la generación de viejos jefes redactores y jóvenes reporteros.

donde presenta la violencia sufrida por las mujeres en varios tiempos históricos, también como Díez Barroso, desde la época prehispánica, hasta la actualidad de este siglo XXI.

⁶ En la jerga periodística el Hueso, es un muchacho mandadero de los reporteros, en esta obra cada vez que aparece grita: ¡hueso! para denotar su presencia y le den el material que los formadores del periódico necesitan.



Escenografía para *Estampas* de Víctor Manuel Díez Barroso, diseños de Carlos González

Un reportero vestido elegantemente a la “*der-niere*”⁷ (*sic*), que ha sido enviado por el periódico para reportear el último estreno de un teatro, reniega de esa comisión por tratarse de un mal teatro. Relata con detalle a sus compañeros el drama de celos y venganza que se desarrolló en el escenario. Era, afirma, como una casa de cuna porque todo el público lloraba. Por eso él prefiere que le den otras comisiones. El jefe de redacción pone orden porque los linotipistas tienen prisa por armar el periódico.

En el curso de la obra se sabe que un reportero que era muy eficiente cuando entró a trabajar, se ha vuelto moroso por la droga y por andar con una mujer de mala reputación. Llega al periódico sin la nota importante encomendada. Su jefe está a punto de despedirlo, pero otro compañero lo salva yendo a buscar la nota. En la obra hay dos motivos que impulsan la acción dramática. En el primer acto es la necesidad de sacar el periódico a tiempo. En el segundo salvar al adicto.

El reportero vicioso trata de enmendarse por el amor de una compañera del periódico: la cablista,⁸ pero vuelve a caer en la adicción a la cocaína y en su relación con la mujer que lo inició en el vicio. En el tercer acto, después de la recaída y de la ayuda moral que le prestan sus compañeros, su amiga y su casera, así como su propia voluntad de dejar el vicio, lo logra para triunfar y reencontrarse con el amor de su compañera de trabajo. La Señorita voluntad del título de la obra se encuentra en la decisión positiva del adicto.

Como Carlos Noriega Hope era director de un periódico, mostró en su obra su propia comunidad referencial, como lo hará cincuenta años después Vicente Leñero en *Nadie sabe nada*. Noriega Hope expuso a los empleados del diario como seres humanos que sufren y padecen como cualquier otro y ofrece un tema de reflexión en torno de la brecha generacional, que en esta década es muy evidente porque es un tiempo de

⁷ En francés *à la dernière* quiere decir lo último, en este caso de moda.

⁸ Cablista era la persona que recibía y enviaba cables (especie de telegramas) fuera de la ciudad y al extranjero.

LA SEÑORITA VOLUNTAD

19869
N 4493
2575
27-III-9
Donativo

Comedia Inédita en dos actos de Carlos Noriega Hope

PRIMER ACTO

Sala anexa a la redacción de un periódico. Al fondo un bastidor de cristales que da para los pasillos donde se encuentran los linotipos y las rotativas. Una mesa de dibujante a la derecha, con un retrador. Al fondo, frente para la escena, una mesa grande con muchos papeles que tiene al frente un pequeño rótulo impreso que dice: "Secretario de Redacción". A la izquierda en el ángulo, puerta grande en cuyo frontis se lee "Redacción". Una pequeña puerta en este mismo lado que comunica con las oficinas interiores. A la derecha puerta grande que comunica con las escaleras y la entrada. Dos máquinas de escribir con sus mesas y sillas. Librerías, una mesa pequeña con periódicos, teléfono, perchero, muchas fotografías en las paredes, etc.

Sobre el bastidor está un joven de largas melenas, corbata de artista, en mangas de camisa dibujando. Al fondo se encuentra el señor Bermúdez, Secretario de Redacción, un caballero delgado, con una gran calva, de unos cincuenta y cinco años, vestido modestamente de negro.

Bermúdez (da largas chupadas a un puro y lee atentamente unas cuartillas. Al levantarse el telón permanece un momento silencioso moviendo la cabeza).

—Estos reporteros de hoy son una calamidad. (leyendo) "La distinguida señora"... para este mequetrefe que de "sociales" todas las mujeres son distinguidas!...

(Entra un aprendiz por la puerta de la izquierda y deja unas pruebas en la mesa).

Aprendiz—¡Hueso?...

Bermúdez (levantando los ojos indignado):
—¡Hueso!... ¡No hay hueso!... Ustedes creen que las cuartillas se fabrican como si fueran macarrones... ¡No señor, no hay hueso!...

(El aprendiz deja las pruebas y se va. El dibujante, Coterito, voltea el rostro y lanzando una carcajada, exclama):

—¡Pero qué tiene usted hoy, don Rafael?... (con sorna). Su merecida protesta porque los linotipistas van más aprisa que sus anteojos. ¡Naturalmente! Con tantos años de dar "hueso" se ha quedado usted sin cráneo.

Bermúdez (mordiéndose su puro):
—Usted es muy joven, Coterito, y su bello egoísmo lo hace ridiculizar a los viejos (con melancolía, volviendo poco a su trabajo). ¡Espere! Cuando tenga mi edad, cuando se sienta esprimido por el periódico, hará mejor lo que hoy hace y lo echarán sin embargo a la basura... por viejo.

Coterito (se ha levantado, llegando hasta el Secretario de Redacción y dando juego a su puro, a la vez que prende un cigarrillo). (Con pedantería).

—¡Vamos, don Rafael!... Usted se ha vuelto paradójico... La influencia de Miranda es definitiva... Los jóvenes llegamos sin prejuicios y con una enorme voluntad... Ustedes ya lo han perdido todo...

Don Rafael (leyendo):
—¡Dió a luz un bebé... Por la misma vía llegó el señor..."

Coterito (ríe sonoramente, en tanto que levanta el rostro con esto de extrañeza don Rafael).

—Aquí tiene usted la prueba de que los jóvenes nunca piensan... son máquinas... Este cronista de "sociales" cumple admirablemente con su juventud equivocando las vías de comunicación. Deje que tenga más años y le brotará el talento.

Coterito (se ha puesto de codos sobre la mesa del Secretario que sigue trabajando sin hacer caso).
—¿Cómo se burla usted de la profesión! ¡Quién lo diría! Un hombre que principió a los once años como tipógrafo y que, a fuerza de voluntad, llegó hasta los mejores puestos de los grandes rotativos... ¡El Secretario de Redacción de "La Tribuna", el mejor reportero de México en sus mocedades... el descubridor del verdadero complot contra Arnulfo Arroyo...
Don Rafael (levantando los ojos):
—¡Mire, Coterito, luego discutiremos. Necesito dar hueso... Déjeme, por favor.

Por la puerta que da a la escalera entra un joven delgado, vestido a la "dernière", con una flor en el ojal, bastón y guantes. Se detiene en la puerta y al ver a don Rafael indignado, sonríe. Va a sentarse a una silla, quitando las motas de su traje. Coterito va hacia él.

Coterito—Chico, siempre tan "smart" como un figurín... (con sorna) ¡quién pudiera entrevistar a todos los generales que llegan a México!... (lo mira esperando contestación). ¿Pero qué tiene, por qué piensas tanto?... ¡Tú, que nunca has tenido el mal gusto de pensar...
Solano (con negligencia):
—¡Calla, desventurado! (levantándose del asiento y accionando). Semejas un ponzoñoso reptil que mancha con su baba todo lo que encuentra, sin respetar ni la virtud, ni el candor, ni la inocencia... (casi gritando). Pero el destino, ese destino que condujo a Odiseo hasta Ítaca; ese destino ciego y fatal habrá de cortarte la lengua, reptil inmundo!...

Solano (con negligencia):
—¡Calla, desventurado! (levantándose del asiento y accionando). Semejas un ponzoñoso reptil que mancha con su baba todo lo que encuentra, sin respetar ni la virtud, ni el candor, ni la inocencia... (casi gritando). Pero el destino, ese destino que condujo a Odiseo hasta Ítaca; ese destino ciego y fatal habrá de cortarte la lengua, reptil inmundo!...

Don Rafael ha levantado asombrado la cabeza. Coterito está dudando entre la cólera y la falsa risa. Por la puerta se ha agomado el reportero Espejel con varias cuartillas en la mano.

Don Rafael—¿Se ha vuelto usted loco?

El repórter Espejel: ¿Andrés? ¿Coterito...
BIBLIOTECA DE LAS ARTES

Solano—¡No asustarse, colegas!... Es que vengo del teatro del último drama y me he sentido un verdadero artista. Es sublime, divino, despanpanante!... Pero, señor don Rafael (volviedo el rostro al Secretario de Redacción que lo mira de hito en hito), tenga usted la bondad de no enviarme a esos estreños... Prefiero ir a la Colonia de la Bolsa en busca de "Gorra Prieta"...

Don Rafael (interrumpiendo):
—Señor Solano, vaya usted a trabajar!... No hagan corrillos, por Dios!... (en voz baja, mientras vuelve a sus cuartillas). Estos periodistas de ahora!

(Todos han rodeado a Solano).

Coterito—Pero habla, chico; ¡Has visto a nuestro Eurípides autóctono?...

Solano—¿Qué Eurípides, ni qué ojo de hacha!... Ha sido un nuevo autor, desconocido y genial. Ustedes verían por el reclame que revivió la historia de Florencio Sánchez... Joven vestido de negro, desconocido y pálido... Hizo que le pusieran su obra y esperó a que la Gloria le hiciera amorosamente el nudo de su corbata negra y flotante... ¡Pero qué atrocidad, chicos!... ¡Eso no era teatro, era una sucursal de la Casa de Cuna!

El repórter (interrumpiendo):
—¿De la Casa de Cuna?

Solano—¡Claro!... Porque todos lloraban en la escena... La mujer engañada, el seductor, el padre de la víctima, la madre, la "doncella"... el apuntador (tomando entusiasmo). Imaginen un drama terrible: Una muchacha casta y pura... pero con un hijo "de otro"... ¡eh! (con ademán de melodrama) ¡de otro!, que se casa con un hombre bueno. Y en el tercer acto se descubre lo del hijo y el esposo va a matarla, crispado por los celos, pero dice, con el puñal en lo alto: "Impura... Yo te creí un pajarillo delicado, que en la selva de mi espíritu iluminaba la vida con sus trinos, pero me convenzo. ¡Oh, hija de Satán! que fuiste, no un débil pajarillo, sino un negro y repugnante zopilote!". Y todo esto, muchachos, lo decía con el puñal en alto, sin bajarlo un minuto.

Coterito (interrumpiendo):
—...Un discurso tan lleno de imágenes podría haberse dicho con el puñal en la cintura.

El repórter—Y la esposa mártir, qué hacía?
Solano—La pobre, de rodillas, junto a la concha, resistió diez minutos... Cambiaba poco a poco, con temor, la postura, hasta que el apuntador misericordiosamente, le puso un librito bajo la rodilla... ¡Yo lo ví, desde laterales!

Don Rafael no resiste más. Salta del asiento, va hasta los reporteros y encarándose con Solano, dice:

Don Rafael—Basta de charla, ¡con mil demonios!... Usted, Espejel, vuelva a su mesa... Van a dar las doce y no tengo el estroño, señor Solano. En vez de dar esta conferencia, escribala.

Solano toma su bastón y los guantes y se hace acompañar del repórter Espejel que había entrado con las cuartillas hasta la puerta. A medio camino, dice:

Solano—No señor, esta conferencia no puede darse al público... (con solemnidad). ¡Se trata de nuestros dramas vernáculos!... Voy a decir una ha surgido el Víctor Hugo de la Ciudad de los Palacios... (Desde la puerta, enfáticamente). ¡Un genio resplandeciente de inspiración y de sentimiento!

(Vase discutiendo con el repórter que sonríe. Don Rafael se cruza de brazos y le dice a Coterito):

Don Rafael—¡Son ustedes unos pedantes!... Nada les parece bien porque se consideran con demasiado talento... (con sorna). Pero con mucha pereza...

Coterito (despectivo):
—¡Si señor!... Tenemos talento, pero como es nuestro único capital, lo guardamos en el bolsillo. (Con lástima). Ustedes los periodistas viejos, han quedado ya esprimidos como limones, porque han puesto en los diarios impresos con estupidez y con mala tinta, todo lo que tenían aquí. (Golpeando la frente).
Don Rafael—Usted no sabe lo que dice... Tiene el despecho de los que fracasan... ¡y a su edad, a los veinticinco años!... Habla usted como si todos los días le rechazaran un dibujo...

Coterito—¡Precisamente!... Ese maravilloso boceto para la carátula del catorce de julio le ha parecido al director (mitándole) "poco periodístico"... ¡Claro!... Ese imbécil no puede comprender mi idea, porque es original, porque es delicada... ¿Sabe usted lo que quiere?... La eterna mona con el cucurucho, envuelta en la bandera y cantando: "Adios, enfante"...
Don Rafael (más suplicante que nunca ha vuelto a su escritorio):
—Por favor, déjeme trabajar... Luego me platicará...

(No termina su frase, cuando entra por la puerta pequeña izquierda, como un torbellino, un obrero mal encarado, con traje de mezclilla. Es el jefe de los linotipos. Se encara con don Rafael, que todo encogido sólo acierta a limpiarse los lentes).

Obrero—Oiga usted: quiero que me diga si mañana no hay periódico... Tengo cuatro máquinas paradas y usted no da "hueso".

Don Rafael (conciliador):
—Calma Rodríguez... Dentro de un instante le mando todo el crimen de la calle de la Libertad... Son trece cuartillas...

Rodríguez (más grosero todavía):
—Dentro de un momento... Ya sabe usted, señor que no podemos esperar tanto "momento"...

cambios en todos los campos, con reclamos de la juventud. En cuanto al tema de la droga adoptada por jóvenes hay escenas que se refieren a la falta de comunicación, a la soledad del individuo y a la falta de voluntad y acción contra los vicios. Es de notar que el dramaturgo no atribuye la drogadicción a una falla del periodista sino a la relación con una prostituta que lo inicia. De algún modo las mujeres son para el autor el binomio de perdición y redención. En el tema del periódico hace crítica al teatro que se veía en ese tiempo en la voz del reportero que cubre la fuente; es importante consignar el diálogo porque se puede apreciar la percepción del teatro español del momento por parte del dramaturgo:

SOLANO: ¡Claro!.. Porque todos lloraban en el la escena... La mujer engañada, el seductor, el padre de la víctima, la madre, la “doncella”... el apuntador. (*Tomando entusiasmo*) Imaginen un drama terrible: Una muchacha casta y pura... pero con un hijo de otro... ¡eh! (*con ademán de melodrama*) ¡de otro!, que se casa con un hombre bueno. Y en el tercer acto se descubre lo del hijo, y el esposo va a matarla, crispado por los celos, pero dice, con el puñal en alto: “Impura... yo te creía un pajarillo delicado, que en la selva de mi espíritu iluminaba la vida con sus trinos, pero me convenzo -¡oh hija de Satán!- que fuiste, no un débil pajarillo, sino un negro y repugnante zopilote... Y todo esto muchachos, lo decía con el puñal en alto, sin bajarlo un minuto...”

COTERO: (*Interrumpiendo*) ¡Un discurso tan lleno de imágenes podría haberse dicho con el puñal en la cintura!

ESPEJEL: ¿Y la esposa mártir qué hacía?

SOLANO: La pobre, de rodillas, junto a la concha,⁹ resistió diez minutos... Cambiaba poco a poco con temor la postura, hasta que el apuntador misericordiosamente, le puso un libreto bajo la rodilla... ¡Yo lo vi, desde laterales!

(*Bermúdez no resiste más. Salta del asiento, va hasta los reporteros y encarándose con Solano dice:*) ¡Basta de charla!

Noriega Hope se refiere directamente al texto y a la actuación, que –como se ha dicho- no había evolucionado. La descripción del espectáculo retrata el género de astracán, dramones que los asiduos y los críticos llamaban “de veneno y espada”. Hay en esta narración auto referencia y *mise en abyme*. En el aspecto de la brecha generacional, la autoridad y los reporteros jóvenes se enfrentan, de un lado se reclama experiencia y del otro reconocimiento. Coterero, el joven reportero, reclama al jefe de redacción no apreciar su inteligencia, desperdiciada por la vieja generación. En este aspecto Noriega Hope se adelanta a Pierre Bourdieu con su concepto de capital y poder simbólico, aplicado a los campos sociales y artísticos. En este sentido afirma que el campo literario es como todos los campos, un lugar de las relaciones de fuerza, y de luchas tendientes a conservarlas o a transformarlas. También explica que estas luchas: “Se imponen a todos los agentes que entran en el campo –y pesan con una brutalidad particular sobre

⁹ Se refiere a la concha del apuntador.

los que recién entran-, revisten una forma especial, tienen una especie muy particular de capital [...] El capital simbólico como capital de reconocimiento o de consagración” (Bourdieu: 1988; 144). Los jóvenes reporteros están seguros de poder transformar el campo, independizándose de la generación anterior.

Del tema de la formación de un periódico el dramaturgo deriva el caso del joven Cotero, adicto a la droga, quien ayudado por su novia y por sus compañeros, doblega su voluntad para dejar el vicio. Aquí Noriega critica la facilidad con la que un joven provinciano puede caer en el vicio si no tiene bien arraigados sus principios. Esta propuesta tiene su correlato en las fobias de Plutarco Elías Calles y su lucha contra los vicios en general y contra el alcohol en particular. En un discurso pronunciado en Yucatán en 1921 titulado “Tierra y elevación moral para el pueblo,” Calles se dirige a los asistentes para hablar sobre los derechos de los obreros, pero también de las obligaciones entre las que destaca que deben tratar con dulzura a sus mujeres porque son ellas quienes los acompañan en la vida y sobre todo “combatir el alcoholismo, porque el hombre que bebe no lleva más que malos ejemplos al hogar y causa dolores y maltratos a su mujer” (Elías Calles: 1992; 60). En su periodo presidencial (1924-1928) intensificó esta lucha con agresividad.

La obra de Noriega Hope tiene un ritmo desigual. La acción dramática intensa del primer acto es ágil, los argumentos de los reporteros responden a sus ideas; los diálogos claros y directos de este acto contrastan con los de los otros dos, extensos y forzados. La ideología de Noriega Hope es clara, escribe desde el periodismo y la literatura, áreas que conoce, en

las que vive y trabaja. Se acerca al nacionalismo de Estado en la alusión a la política callista, pero está más cerca de los problemas cotidianos de los grupos sociales de nivel medio.

Noriega Hope tiene en su producción: *Una flapper*, *El honor del ridículo*, *Margarita de Arizona*. Publicó parcialmente los actos de *La señorita Voluntad* en el *Universal Ilustrado*. Esta práctica era usual, debido a que los dramaturgos también eran periodistas. El publicar en periódicos o revistas avances, o una obra completa, ha sido hasta ahora práctica muy usada.

Francisco Monterde: *El remolino*

Esta obra de Francisco Monterde es de las pocas de tema regional que escribió el autor, quien, después de tres obras del mismo estilo, no volvió a tocarlo en su producción posterior. Francisco Monterde Icazbalceta también dictó una conferencia sobre esta corriente en el programa de Teatro regional en Teotihuacán, dentro de las actividades culturales que organizaba el grupo Ariel en 1925.¹⁰ El programa contemplaba, además de la conferencia, la obra de Rafael Saavedra *Un casorio*, y una serie de números musicales y dancísticos de la zona de Teotihuacán.

El remolino fue publicada en 1924 en Ediciones de la revista *Antena*, que el mismo Monterde dirigía. La portada de la publicación reza: “Teatro Regional *El remolino*, drama. Con un parecer de Pablo González Casanova”. El prologuista además de dar su opinión, introduce la obra y dice: “Fue el primer –y

¹⁰ Grupo Ariel, festival en San Juan Teotihuacán, febrero de 1925. Publicación del grupo Ariel, que habla sobre el Teatro regional, la música, danzas y teatro que se llevarán a cabo en ese lugar; además de incluir el programa completo.

único- ensayo de teatro regional del autor cuyas preferencias no están ya con los flecos de seda de Santa María, los arcoíris del Saltillo y los muestrarios de grecas de barro de Tlaquepaque.” Frases que se utilizaban para referirse desdeñosamente desde la “alta” cultura a la cultura popular. Es muy importante la observación de González Casanova porque ubica al dramaturgo en el campo teatral entre 1924-1925. Después de estas fechas, Monterde cambió su modelo dramático en obras como *Proteo* y *Oro negro*, y ya no volvió a tratar temas regionales.

Cuando los dramaturgos empezaron a trabajar por un teatro nacional estaban más cerca de la ideología posrevolucionaria. Las intenciones del dramaturgo en *El remolino* se identifican plenamente con la política de Vasconcelos, quien proponía inspirarse en la esencia indígena y de allí encontrar lo sublime. Lo referente a las grecas a las que alude González Casanova –voluntaria o involuntariamente- tienen un correlato con la técnica pictórica desarrollada por el pintor Adolfo Best Maugard. *El remolino* es interesante por esa postura inicial del dramaturgo y porque es de las primeras obras con tema revolucionario. La adscripción al nacionalismo de Estado de Francisco Monterde fue pasajera en su dramaturgia, pero no casual. Monterde pertenecía al Grupo Ariel y este grupo seguía muy de cerca la política de Estado. El grupo Ariel publicaba un modesto boletín del cual ha llegado a nuestras manos uno de ellos. Se trata del boletín del 8 de febrero de 1925, donde se anuncia el gran festival de Teotihuacán. El Grupo Ariel organizó una excursión a Teotihuacán e hizo una invitación al festival que anuncia:

Gracias a las facilidades otorgadas por la Secretaría de Educación y la dirección de Antropología; hemos logrado resulte así el PROGRAMA: Después del primer número de chirimías destaca: El teatro regional, plática por Francisco Monterde y García Icazbalzeta (del grupo Ariel). Además danzas regionales y como número especial la obra de Rafael M. Saavedra *Un casorio*, con su respectivo reparto. Todos los intérpretes son naturales del Valle de Teotihuacán.

Por otro lado, entre los dramaturgos del grupo Ariel se encontraba Rafael Pérez Taylor, nombrado como Jefe del Departamento de Bellas Artes por el ministro de educación Puig Causuranc. Pérez Taylor se hizo cargo de los festivales de Teotihuacán que ya habían sido puestos en marcha anteriormente, con obras de igual factura a la de Rafael M. Saavedra. Allí también se escenificó en marzo otra obra de este autor: *Tlahuicole* anunciada en el editorial del periódico *El Universal* (1924),¹¹ en donde elogian el esfuerzo de Manuel Gamio y de Carlos E. González, bajo la asesoría del ingeniero Carlos Noriega, para darle vida al escenario al aire libre, con temas autóctonos.

Los acontecimientos que se desarrollaron en esta época fueron un incentivo para que los dramaturgos se acercaran a temas regionales y otros modelos dramáticos. Todas las obras de este género son cortas, a veces divididas en cuadros y escenas o pequeños actos. La obra de Monterde se sitúa en un pueblecito del Estado de México, durante la Revolución. Describe con detalle el escenario: un jacal

¹¹ Editorial “El resurgimiento de lo autóctono,” p.p., 46-47.

hecho de adobe y techo de tejamanil,¹² con ollas y petates, fogón de leña y un altar con la Virgen de los Remedios con su veladora de aceite. Además una jaula de carrizo vacía. Los personajes son tres mujeres, Petra, Guadalupe, Mariquita, y tres hombres, Lencho (niño), El Compadre y el Soldado, más un grupo de tropa.

La obra describe la vida de una familia indígena en su ambiente familiar. La casa está habitada por la abuela, la madre y el niño; el padre del niño se enroló en el ejército y al abuelo lo mataron los soldados de la Revolución. Mariquita la curandera lleva yerbas para el niño y comenta que ha visto pasar al padre por el pueblo. Mariquita describe a la Revolución como un remolino, un viento terrible en dos sentidos que en el llano levanta polvo y si hay árboles o casas se los lleva. Así es la “bola”. Ofrece a la abuela preguntar por su hijo a los soldados. Petra, la abuela, ve pasar un grupo de soldados; entre ellos va uno que lleva una mula coja que robaron a su marido cuando lo mataron. Petra insulta al soldado quien la amenaza con su pistola. El soldado entra al jacal y reconoce a su hijo y a su madre y se da cuenta que fue él quien mató a su padre. El Soldado en su anagnórisis, grita desesperado, sale del jacal y se suicida. El texto no lo dice explícitamente, pero las didascalias apuntan hacia ese acto: “Sale, suena un disparo cerca. Luego otros, opacos, a lo lejos” El primer disparo cerca, es el del suicidio. La jaula vacía que el dramaturgo pide aparezca en escena es la de un canario muerto, como símbolo de la soledad de las mujeres y de la muerte. El

¹² El tejamanil es una madera muy delgada y frágil cuyo precio era barato comparado con la madera de pino, gruesa.

lenguaje usado por Monterde es popular, el dramaturgo enfatiza la fonética de los diálogos de Mariquita y de Petra.

PETRA: (*Con angustia*) ¡Se van! ¡Se van! ¡Y mi hijo?

MARIQUITA: ¡Anda con estos?

PETRA: No sé... criio que sí... ¡No sé! (*Casi sollozando*)

MARIQUITA: Pos... mejor aguárdese...

PETRA: ¿Y si está qui? ¿Si mientras se va?... ¿Y si cuando usted va llegan los otros... y l'agarran entre los dos juegos... entri estos y los otros... si la cogen como el remolino?

PETRA: ¿El remolino?

MARIQUITA: Sí: la pelotera... los balazos... entri estos y estos...

El discurso de Mariquita no es sólo la aclaración para Petra, es un macro acto de habla, es un discurso-metáfora del movimiento revolucionario que Monterde resume en el parlamento del personaje, donde están simbolizados los soldados de la misma raza pero en bandos diferentes. Al enfrentarse pueden convertirse en furiosa fuerza y causar desastres: robar, violar y matar, sin consideración. Mariquita curandera y medio bruja sabe tratar al remolino. La metáfora se aplica a todos los momentos críticos de guerra civil.

La obra de Monterde es una crítica a la Revolución, pinta un trozo de realidad vivida



Ricardo Parada León, dramaturgo. INBA/CITRU. Archivo María Luisa Ocampo

por los más desvalidos en lugares apartados. El dramaturgo describe el ambiente de pobreza y el papel de víctimas de las mujeres. Armando de María y Campos menciona esta obra en su libro *El teatro de género dramático en la Revolución mexicana*, para ilustrar el periodo 1920-1924, a pesar del repudio posterior del propio autor al tema. Lo hace porque reconoce su importancia como teatro de la Revolución. Por De María y Campos sabemos que Monterde escribió otras dos obras, relacionadas también con la Revolución de 1910: *La mujer del soldado*, en un acto, publicada en *El Universal Ilustrado*, y *Tregua*, cuadro sintético, publicada en el periódico *Frontera* de Mexicali, Baja California (María y Campos: 1957; 196-197). Este dato confirma que *El remolino* no fue la única obra de tema regional de Monterde, como afirmó González Casanova en su prólogo. *La mujer del soldado* trata de una muchacha de clase media que por amor se ha unido a un soldado, tienen un hijo, él se va a la Revolución y ella con su niño va en busca de su esposo a un campo de batalla y lo

encuentra muerto. No es frecuente encontrar estas obras de tema revolucionario en libros o estudios dedicados al tema de Teatro de la Revolución.¹³

El remolino difiere de la posterior producción del dramaturgo. Por ejemplo, en *Oro negro* estrenada en 1926 en la propia temporada de los Siete Autores, se refiere al problema del petróleo y todas las consecuencias de la técnica y el desarrollo industrial. En el caso de *Proteo*, estrenada en septiembre de 1931 por el grupo Escolares del Teatro bajo la dirección de Julio Bracho en el pequeño teatro de la SEP, se nota más la distancia con el teatro regional. La obra se desarrolla en un ambiente urbano, en una meseta cerca del mar, en cualquier época, donde todos los personajes: amigos y enemigos de Proteo, lo esperan. Este personaje ha desaparecido de la ciudad desde hace tiempo. Monterde sugiere una escenografía estilo griego y máscaras neutras. El dramaturgo propone que el mensajero vaya vestido como Mercurio o bien como un aviador. Esta didascalía recuerda otra del segundo acto de *Prometeo vencedor* de Vasconcelos, donde indica que el personaje Saturnino llega al sitio donde se encuentran Prometeo y Satanás, en avión. Juan Leune (1926; 45-47) dice que la influencia del aeroplano en la escena es producto del cine, pero también de los avances de la técnica. Los dramaturgos asimilan los adelantos y ensayan temas, formatos, escenarios y personajes para

¹³ *Teatro y Revolución mexicana*, de Fernando Carlos Vevia Romero (1991); *Teatro de la Revolución* de Wilberto Cantón (1982). "Acerca del Teatro de la Revolución" de Rafael Solana (1985-1986).

el teatro, distintos a los acostumbrados hasta ese momento.

Ricardo Parada León: *Hacia la meta*

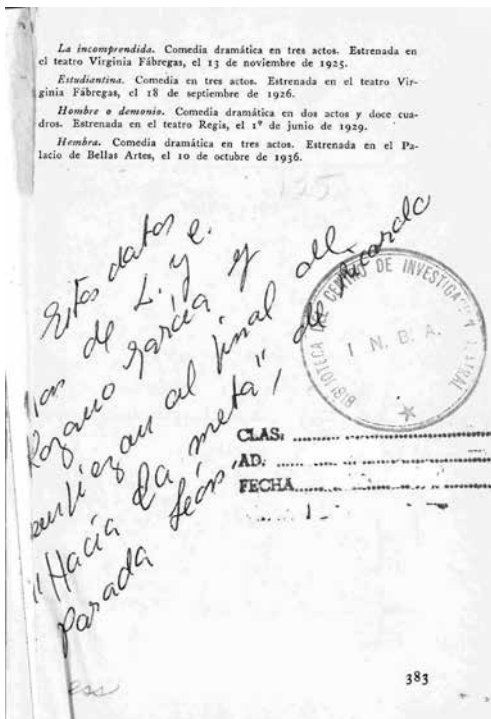
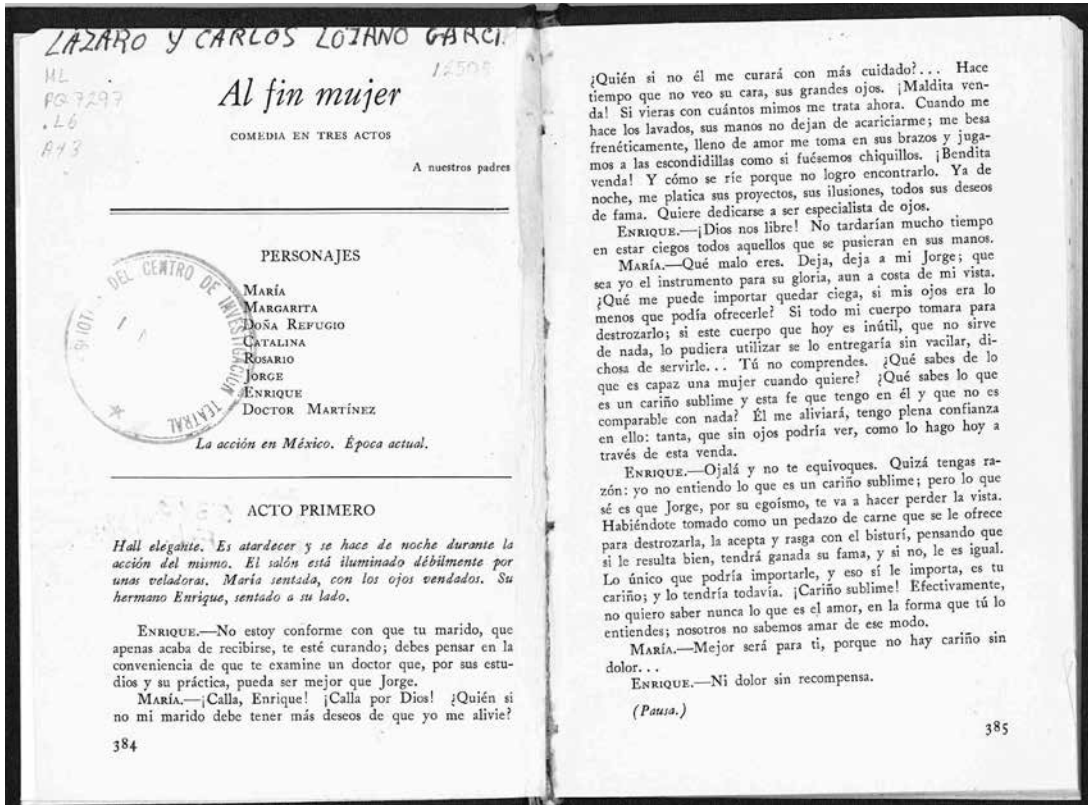
Hacia la meta de Ricardo Parada León está publicada en el volumen coordinado por Monterde para la serie *Teatro Mexicano del siglo XX*. No se consigna en la publicación si fue estrenada o no, sólo registra que fue escrita antes de 1930. El autor indica que es un ensayo dramático dividido en tres periodos y estos en ocho escenarios. Esta didascalia rompe con la forma en la que otras obras presentan su organización. Cada periodo es un acto con ocho escenarios. El autor ubica el tiempo en su momento histórico. La obra tiene nueve personajes hombres, cuatro mujeres, más obreras, mujeres del pueblo, policías, pueblo y un criado. El primer escenario, que se repetirá al final, es la galería de una fábrica de hilados y tejidos. De la galería se accede a los talleres y a las oficinas. Es día de fiesta pues inauguran nuevas máquinas inventadas por el ingeniero Leonardo, las cuales ahorrarán tiempo y esfuerzo realizando un mejor trabajo. Todos los obreros respetan y quieren a Leonardo por humano, pero tienen una vida modesta y los dueños tienen riqueza y dispendio. Los empleados descontentos porque habrá despidos a causa de las máquinas, se organizan para una huelga porque muchos de ellos quedarán sin trabajo y sin comer. Los dueños arremeten contra los trabajadores a espaldas de Leonardo. Durante la revuelta huelguística muere un niño. Hay despidos. En revancha los obreros piensan destruir las máquinas nuevas. La confusión es grande, los obreros piden a Leonardo consejo, éste decide

hablar con los dueños, si no lo escuchan, un obrero debe estar preparado para ver una señal -la luz de una lámpara-, al verla deberá hacer estallar la fábrica. El dueño mata al ingeniero y la hija de éste da la señal y la fábrica estalla. Una mujer es la ejecutora del desenlace. A despecho de cualquier influencia extranjera que Parada León tuviera, Monterde le atribuye parecido con la obra *Los tejedores* de Hauptmann; pero él va más allá del conflicto entre obreros y patronos tratado en Hauptmann. La ubicación de *Hacia la meta* en su tiempo, en el que se forman los sindicatos, propone un problema entonces actual de conflictos políticos y de procesos de tecnificación. La tesis propone: De qué sirven los sindicatos en formación (CROM) si los poderosos reprimen a los obreros con la soldadesca y los matan.

En estos tiempos en México no solamente los grupos acaudalados quieren olvidar la Revolución y entregarse a diversiones y modas,



Al fin mujer, 1925. Programa de mano



Libro *Al fin mujer* de Lázaro y Carlos Lozano García. INBA-CITRU, Biblioteca de las Artes-CENART.

como el personaje de Margarita, la hija del dueño de la fábrica, que sólo habla de compras y viajes; sino también existe el deseo de los empresarios de invertir su dinero en empresas con mano de obra barata para tener ganancias extraordinarias y lujos. El dramaturgo presenta los abusos de la clase dominante contra los obreros como argumentos. El personaje de Leonardo refleja la ideología del dramaturgo:

LEONARDO: (*Para sí*)... Si pudiésemos saber el resultado de nuestras acciones, cuántos esfuerzos, al parecer buenos, se dejarían de hacer: Se lucha por un ideal, se le sacrifica la vida entera y, al final, nos encontramos con que la maldad y la ambición bastarda nos roban y envenenan el fruto que nosotros creíamos tan bello. Si pudiéramos deshacer lo hecho, con que gusto... ¡No! (...) los poderosos no se sacian jamás, con que siempre desean más y más, aunque vean morir de necesidad a sus hermanos. Yo he sido un pobre hombre que vivió de ilusiones, sin ver que la vida no es como nos la imaginamos... ahora, ahora el mal está hecho: las armas, la fuerza que yo soñaba poner en manos de los humildes, se han vuelto contra ellos.

Hacia la meta se pronuncia abiertamente por los obreros y el derecho de huelga, y por la negación de la técnica como progreso si va en contra de la libertad de los trabajadores que pierden sus derechos. La técnica, sus máquinas, pensaba el ingeniero Leonardo, eran para mejorar al trabajador, no para hundirlo. El nacionalismo de la obra de Parada León está enfocado en otros temas también de actualidad en el México de su momento y lejos del regionalismo indígena. Escribe en el tono de Noriega Hope, cono-

dor del tema periodístico, o de Díez Barroso y José Joaquín Gamboa, como observadores y críticos de su entorno. Cada uno se apropia de un espacio diferente. Este dramaturgo escribió también las obras: *La agonía*, *La esclava*, *Una noche de otoño*, *Los culpables*, *El porvenir del Dr. Gallardo*, *Sin alas*, esta última en colaboración con María Luisa Ocampo.

Parada León fue un constante trabajador del teatro y promotor del teatro mexicano. Francisco Monterde afirma que en 1923 fue él quien logró que el director Eduardo Arozamena eliminara la pronunciación castellana de los actores cuando se estrenó su obra *La esclava*.¹⁴

Carlos y Lázaro Lozano García: *Al fin mujer*

Esta obra fue escrita por los hermanos Carlos y Lázaro Lozano García y no fue la única; otras están mencionadas en la publicación dirigida por Francisco Monterde: *El Chacho*, *La incomprendida*, *Estudiantina*, *Hombre o demonio* y *Hembra*, todas estas estrenadas durante la temporada del grupo de los Siete. *Al fin mujer* fue publicada en el tomo de *Teatro mexicano del siglo XX*, las demás no han llegado a nuestros días.

Al fin mujer fue representada en el Teatro Virginia Fábregas, el 15 de agosto de 1925. Es una obra que según las opiniones de los críticos del momento tuvo mucho éxito y duró varias semanas en cartelera. La obra se acercaba más al gusto de los públicos de la época porque trata sobre una mujer enamorada, noble, sufrida y conforme con su suerte. La fábula ocurre en el tiempo histórico de los autores y en México. El escenario es

¹⁴ También confirma el hecho una referencia anecdótica narrada por el maestro José Solé, quien la recibió de su madre, amiga de Parada León y de su familia.

una casa elegante. Tiene ocho personajes: cinco mujeres y tres hombres. La protagonista María, sufre una enfermedad de los ojos y Jorge el marido, joven médico, inexperto y vanidoso, trata de curarla sin conseguirlo, se niega a consultar médicos expertos como es deseo de la madre y el hermano. Por fin el marido lleva a su maestro a revisar a su esposa. El maestro dictamina que no podrá recobrar la vista por no haber sido atendida correctamente. Jorge es amante de la prima de su mujer, su descaro llega al colmo cuando decide dejar a María aun sabiendo que está ciega y embarazada. Al final se arrepiente, deja a la amante y vuelve con su mujer para esperar al hijo de ambos.

El tema melodramático va directo a lo sensible del público y a la compasión por María como mujer mexicana, decente, pura, que sufre y perdona todo. Francisco Monterde anota en la introducción de esta obra: “La comedia resulta muy mexicana, entre otras razones, por la abnegación, y prudencia de María, que soporta resignada su ceguera y perdona generosamente la infidelidad al culpable” (Monterde, 1956; 382). Argumentos de crítica pueden ser: la ligereza de vida y actitudes de las y los jóvenes de su tiempo, porque Margarita la amante, luce a la moda, con vestido muy corto, y le gusta divertirse; también la reproducción de conductas de la madre en María, así como la falta de valores morales, representada en Jorge, arrepentido al final.

El discurso de *Al fin mujer* denota estas características y un cierto desdén, lleva implícito lo que se consideraba una obligación: perdonar y olvidar la traición. La amante es mujer falaz y traidora. Los dramaturgos pre-

sentan las únicas dos posibilidades para una mujer: la buena y la mala. Lo mismo sucede con el lenguaje. Los hermanos Lozano García respetan los cánones sociales de un determinado grupo y no tratan ni de romperlos ni de modificarlos. Tanto mujeres como hombres no tienen otro objetivo que el de cumplir con sus roles sociales. El discurso de la madre de María resume la tesis de los autores:

DOÑA REFUGIO: No son regañíos; es mi justa indignación. (*Con tristeza*) ¿No tienes el más puro y grande amor en tu esposa? Entonces ¿qué es lo que buscas? (*Dirigiéndose a Margarita*) Y tú... ¡malvada!, abusaste de la confianza que tuvimos en ti, para engañarnos, para mofarte de nosotros sin el menor asomo de vergüenza y dignidad, únicamente por la maldad que en ti encierras. ¿Por qué quieres la ruina de esta casa? ¿Te figuras que con ello has conocido lo que es la felicidad? Verás, verás... ¿Crees sentir goce con destruir una familia?

En las obras revisadas de los otros miembros del grupo de los Siete, también está presente el juego de roles sociales de la época, pero hay intenciones de mostrar a otro tipo de hombres y mujeres, como es el caso de *La Señorita voluntad*, *Cuento viejo*, *Véncete a ti mismo*, *El remolino*, o *Hacia la meta*. Lorena PérezVallarino centró su tesis de Licenciatura (UNAM) en los hermanos dramaturgos y afirma que la obra tiene un objetivo moralizador:

Aunque por la función moralizadora de la obra, casi todas las intervenciones son a favor de María y la institución de la familia. Su impor-

tancia reside en el efecto que pueden tener sus comentarios en el público y lograr que el espectador simpatice con el personaje al grado de dejarse llevar por sus sentimientos. En otras palabras, la emotividad e identificación con el público. (Pérez Vallarino, 1998; 119)

Es posible que ese fuera el objetivo de los Lozano García y al fin de cuentas, al exhibirlos, también dieran lugar a una crítica de los modelos de relaciones maritales y familiares de su tiempo, pero lo más probable es que la obra fuera recibida por el público -como lo dijo Monterde- con una gran identificación con la mujer buena. En cuanto al nacionalismo que pudiera relacionarse con la obra, el tratamiento se puede percibir como una relación social de la reproducción de roles familiares, femeninos y masculinos, cuyos modelos, venidos desde siglos anteriores, podemos encontrar todavía en México: la madre o esposa abnegada y enamorada, el hermano indeciso para enfrentar directamente a su cuñado, la madre de la protagonista igual de sufrida; el marido de carácter voluble (mentiroso, borracho, pendenciero, mujeriego, etc.) que por fin se arrepiente, pero que nadie asegura se remediará. Estos tipos conductuales se encuentran en cualquier grupo social, tanto en los medios campesinos como en los urbanos y rurales. Los hermanos Lozano García trabajaron por un teatro nacional y se esforzaron por formar parte de un grupo que cohesionaba la lucha por el teatro mexicano.

En este breve recorrido por algunas obras de los Siete Autores dramáticos podemos afirmar que, a pesar de trabajar a contra

corriente en lo que se refiere a los gustos del público y las dificultades de producción, los Siete lograron que aplaudieran y gustaran sus obras. Si no continuaron en cartelera, ni la compañía logró su permanencia, se debió a que los dramaturgos no tenían experiencia en administración, como la tenían las compañías extranjeras, para las que contaba mucho la costumbre y el gusto del público por las obras de autores de otros países. Además todavía no se contaba con especialidades bien perfiladas como la de director y actor; los que abordaban estas tareas adquirían su experiencia en la praxis escénica. Aunque Julio Jiménez Rueda había hecho un esfuerzo por llevar adelante las clases de actuación y trató de echar a andar una escuela de teatro separada del Conservatorio, y apoyada por Agustín Loera Chávez quien se encargaba de actividades culturales en el Municipio de la Ciudad de México, las situaciones políticas no lo permitieron y la pretendida escuela se volvió a incorporar al programa del Conservatorio como clases de declamación (Jiménez Rueda: 2001: 51-55). A pesar de las sugerencias de José Gorostiza para la profesionalización de actores en esa institución, los resultados no fueron satisfactorios porque se carecía de maestros especializados que manejaran las nuevas técnicas trabajadas en Europa y Rusia. Otros factores que impedían el cambio, tenían que ver con los conflictos de los agentes del campo.

Sobre el nacionalismo, podemos afirmar que los Siete Autores dramáticos escribieron desde su propia situación socioeconómica y su identidad, como actores sociales de un México pluricultural; respondieron a las necesidades del sistema teatral de acuerdo con sus intereses, sus gustos y su posición

social dentro del campo teatral. Estos dramaturgos no habían visto ni participado en la Revolución, la contienda revolucionaria estaba en su imaginario. Estuvieron al margen de la lucha armada porque la situación económica suficiente de sus familias se los había permitido. Algunos de ellos se formaron en la Universidad, otros en la Preparatoria. Así cada uno se representó un México diferente. La influencia extranjera, o de los regionalismos en boga llegó a hasta ellos, porque

estaban inmersos en su tiempo y eran críticos y periodistas; sus obras están situadas en un aquí y ahora de su país; sus personajes no son príncipes ni duques, ni las obras suceden en París o en Madrid; sus escenarios son, casi todos, urbanos, del D.F., sólo *El remolino* y *La mujer del soldado* se localizan en el campo, en los tiempos revolucionarios. Este tema como el escenario rural también está presente en otros autores como M. Saavedra, María Luisa Ocampo, Hernán Robleto y Concha Michel. 🐾

1. 4 TREINTA AÑOS DESPUÉS

A treinta años de emprendida la aventura teatral de los Siete (1956), Margarita Mendoza López da cuenta en su boletín *Teatro, información e historia*, de la aventura del grupo y organiza una velada en conmemoración del *Manifiesto* (el primero), porque consideraba que había jóvenes que necesitaban saber qué hubo de teatro antes de ellos. La directora del boletín apuntó entonces: “[...] piensan (los jóvenes) que con ellos surgió el teatro en México, sin darse cuenta que hace treinta años otros jóvenes hicieron mucho más, porque el terreno estaba menos desbrozado.” La velada tuvo lugar el 28 de junio de 1956 en la sede de la Asociación Mexicana de Periodistas, con la presencia de cuatro de los Siete, porque tres de ellos habían fallecido: Carlos Noriega Hope, José Joaquín Gamboa y Víctor Manuel Díez Barroso.

Margarita Mendoza López invitó a Celestino Gorostiza para que hablara del teatro en México y se refiriera especialmente al grupo. En el tiempo recordado Gorostiza militaba en el bando contrario al de los Siete, con los Contemporáneos. Su discurso es importante porque tiene la mirada de la distancia: la del funcionario del INBA, como director, dramaturgo con éxito, aunado al recuerdo de sus años mozos.¹ Gorostiza se refirió en esa ocasión a los Siete Autores como jóvenes fogosos y rebeldes, y trató de enmendar la divergencia que años

¹ Ver el discurso completo de Gorostiza y de los otros autores en *Teatro, boletín de información e historia*, número 10, marzo de 1956. Editado por Margarita Mendoza López.

antes tuvo con ellos. A la diferencia de ideas la llamó “pecado de juventud.” Su discrepancia consistía en que ellos trataban de realizar un teatro nacional y él estaba del lado de los que querían productos refinados europeos para México. Entonces el encuentro era difícil porque estaba muy arraigado en México no el sentido de universalidad, que nunca ha tenido realmente -según afirmó-, sino el desprecio por todo lo mexicano. Pero aclaró: “estas diferencias se han borrado con el tiempo, porque el teatro ha logrado expresar los valores mexicanos que son universales”. El manifiesto -dijo- podría publicarse hoy y en cualquier tiempo. Gorostiza reiteró: “Mi mayor deseo sería poder ahorrar a los jóvenes de hoy el tiempo y las energías que ya otros jóvenes gastaron en solucionar el mismo problema, y hacerles ver que a la postre, lo único que importa en arte, es la obra misma.”

Gorostiza concluyó su discurso hablando de la obra no sólo de los Siete, sino también de otros dramaturgos y dramaturgas que colaboraron al fortalecimiento del teatro nacional. El evento fue una especie de reconciliación entre generaciones. Celestino Gorostiza hizo, treinta años después, lo que su hermano José en el año de 1931 cuando se desmarcó de los Contemporáneos. En esa ocasión se arrepiente de su postura universalista y “se dispone a desandar lo andado y volver a lo suyo, lo mexicano” (Sheridan, 1999; 59).

El encuentro organizado por Margarita Mendoza López fue también una llamada de atención que concuerda con lo que en un momento de este texto se subrayó y lo que algunos dramaturgos, como Noriega Hope, apuntaron sobre la brecha generacional. Las

generaciones jóvenes tienen características que los impulsan a provocar el cambio, a pesar de ignorar el pasado, pero si no las tuvieran, la sociedad se anquilosaría. Así, el conflicto de lo nacional y lo universal no se ha extinguido, sino que cada generación vuelve a plantearlo como un conflicto nuevo, bajo la pregunta “¿Qué pasa con el teatro en México?”²

Resumiendo lo dicho en este capítulo, se puede decir que la producción de los Siete se centra en la variedad de personajes masculinos y femeninos en las obras que van desde el indígena depauperado hasta el criollo adinerado, pasando por la llamada clase media. La dramaturgia presenta una voluntad en contra de la opresión y el abuso del poder. Lo que sucede en la fábula de los textos tiene que ver con la poética de cada autor, el tema, la organización de la obra, el contenido, la estética elegida y con el contexto social. El tratamiento teatral es distinto al de fechas anteriores, por los cambios que tienen que ver con los códigos que el sistema teatral fue desplegando en su acción autopoética: la selección de topos, el uso de lenguaje y la organización del espacio-tiempo. En cuanto al tratamiento de valores, cada época impone sus parámetros de comportamiento social, familiar y de pareja. Cada autor reproduce modelos establecidos, los rechaza o los transforma de acuerdo con su ideología y sus

² En el año 2007 la revista *Paso de Gato* abrió un debate sobre lo nacional del teatro. En el número 31 de la revista están publicadas opiniones sobre el tema de distinguidos agentes del campo teatral, unos a favor y otros en contra de un teatro nacional. La polémica deja ver cómo la diversidad de opiniones enriquece al propio campo.

propias representaciones culturales. Eso es lo que hicieron los Siete Autores.

La obra de los Siete Autores dramáticos no tenía la espectacularidad de las revistas nacionales, o extranjeras, con orquesta propia; tampoco su distribución era la misma, pero en cambio estaban en sintonía con el tiempo de su país. La dramaturgia aquí revisada ni restauraba ni continuaba los modelos anteriores, ni los españoles. En esta década hubo una profusión de obras con estética diferente. Si en ese momento no lograron revertir el gusto del público por los dramones extranjeros, lo fueron haciendo poco a poco, hasta que los

públicos adquirieron cierto gusto por el teatro escrito por mexicanos. Esto no se lograría del todo ni aun en este siglo XXI; sin embargo hoy existen espectáculos para todos los gustos. Y aquí es oportuno citar a Guillermo Sheridan quien recuerda que Alfonso Reyes, a raíz de la polémica de 1932, dio una solución a las contiendas internas literarias en *A vuelta de correo*: “La calle es suficientemente ancha para todos.” (Sheridan: 2011; 97). Reyes deseaba que los polemistas entendieran que México es un país suficientemente grande y plural, para los de uno y otro bando, o de otros muchos bandos que pudieran formarse con el tiempo. 🐉

CAPÍTULO II
LA COMEDIA MEXICANA

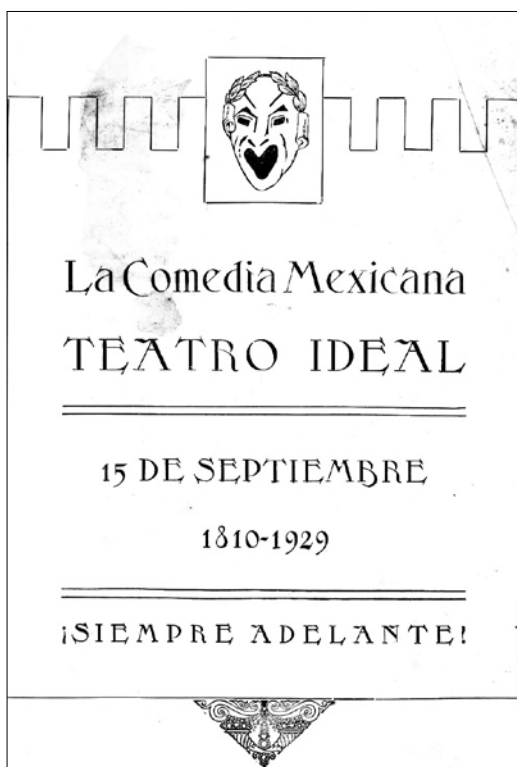
2.1 LA CREACIÓN DEL GRUPO NACIONAL COMEDIA MEXICANA

El grupo la Comedia Mexicana se fundó en 1929. En este año los acontecimientos nacionales e internacionales, como la crisis económica en los Estados Unidos, colaboraron para definir una política distinta para el país, que se distinguiera de la política porfirista y de aquellas que dictaron las facciones revolucionarias de la lucha armada de 1910.

El gobierno de Calles impulsó un nacionalismo regional con el fin de reforzar una identidad que ayudara a reorientar la política y la economía hacia el desarrollo industrial y la producción nacional, un nacionalismo menos emotivo que apelaba a la razón, en términos de Calhoun. Es importante señalar las características de esta política y sus repercusiones en los sucesos que abarcan los años de 1926 a 1934, tanto del periodo gubernamental de Calles como aquellos años llamados del *Maximato*, por la influencia que este gobernante tuvo en la cultura y en las artes, y en nuestro caso en el teatro.

Así pues la producción artística se ve influenciada por el nacionalismo callista; Miguel Ángel Gallo especifica: “[...] en este campo el nacionalismo es el equivalente a una ley” (1985: 85). La producción de los artistas revela las secuelas de este nacionalismo, como son el populismo, la demagogia anticlerical y la ideología socialista -con acentuada crítica al fanatismo.

La actividad artística tiene sus nichos de expresión en diferentes espacios y sectores sociales. La escuela mexicana de pintura se expresa en muros, en interiores y exteriores de



La comedia Mexicana (Archivo MO)

edificios, se organizan exposiciones de pintura al aire libre y en cafés y en carpas. Los nuevos valores de la literatura se imponen a pesar de lo controvertido de sus alianzas con el poder político; los agentes principales se distinguen al margen de lo nacional, entre ellos: Salvador Novo, Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, José y Celestino Gorostiza. El teatro por su parte se difunde en sectores populares urbanos y semiurbanos, con nuevos creadores como los dramaturgos mencionados en el capítulo anterior, los que se verán en este capítulo y en los subsecuentes, quienes venían trabajando desde principios de la década, agrupados en la Unión Nacional de Autores (UDAD).

A pesar de las distintas corrientes ideológicas que campearon en este tiempo, la huella de las acciones culturales emprendidas por

Vasconcelos es reconocible en muchas de las actividades culturales desarrolladas a lo largo del siglo XX y aún en el presente siglo. Todos estos factores sociales y artísticos estaban presentes en el momento de la organización de la Comedia Mexicana. Los autores dramáticos tomaron los temas de esta dinámica y los incorporaron en sus producciones.

Como se vio en el capítulo anterior, el nacionalismo que adoptan los gobiernos tiene siempre motivos de cohesión del país y de legitimación de los poderes gubernamentales. Los artistas por su parte se asocian, decididamente o no, a este nacionalismo, o bien, optan por su propia representación nacionalista. En lo que a la dramaturgia de los autores que pertenecieron a la Comedia Mexicana se refiere, algunos se sintieron inclinados por el nacionalismo callista, otros continuaron por el sendero del nacionalismo de Vasconcelos, aunque siempre de acuerdo con sus propias representaciones y su relación con los acontecimientos sociales de su tiempo. Algunos incluso apoyaron al ex Ministro de Educación en su campaña presidencial de 1929, ostensiblemente combatida por el gobierno en turno.

En lo relativo a las teatralidades de finales de la década se puede decir que no existen cambios significativos. Lo distinto en este tiempo es la formación de estos grupos como los Siete Autores, la Comedia Mexicana y el de Ulises, cada uno con su ideología, su mirada teatral y su actividad comunicativa hacia el interior del grupo o hacia el exterior. Los primeros con la intención de formar un público y dar a conocer sus obras de factura nacional y los segundos para difundir la dramaturgia internacional y satisfacer inquietudes

personales. Estos grupos intensifican la actividad del campo. También hubo dramaturgos adheridos a la corriente estridentista así como a otras corrientes teatrales, mencionadas en el capítulo anterior.

Los autores que se reunieron para formar la compañía la Comedia Mexicana fueron: María Luisa Ocampo, Víctor Manuel Díez Barroso, José Joaquín y Federico Gamboa, los hermanos Carlos y Lázaro Lozano García, Ricardo Parada León, Carlos Díaz Dufóo y Francisco Monterde. Es común que en algunas publicaciones aparezca la creación de la Comedia Mexicana en el año de 1923, afirmación que se sustenta en el hecho de que desde entonces un grupo de dramaturgos afines, entre los que se encontraba la mayoría de los Siete y de la Comedia Mexicana, tuvieron la idea de consolidar el teatro nacional y empezaron a trabajar por él. El que se haya difundido esta versión, se debe a la promoción que en algún momento los críticos o cronistas dieron al grupo; cronistas como Armando de María y Campos quien en su libro *Crónicas de teatro Hoy* (1941; 120-135), data su historia desde 1922, o Antonio Magaña Esquivel en *Imágenes del Teatro* (1940). Pero los documentos existentes en el archivo de María Luisa Ocampo datan la formación del grupo y la compañía la Comedia Mexicana en el año de 1929. Así lo comprueban también las diversas temporadas con su nombre particular y los documentos, programas y notas periodísticas al respecto (Merlín, 2000).

La Comedia Mexicana se empezó a forjar desde finales de 1927, en 1928 se redactaron sus bases y vio la luz en 1929. El grupo buscaba obtener el patrocinio de alguna

institución oficial. El apoyo lo facilitó Amalia González Caballero de Castillo Ledón, entonces al frente del Departamento de Acción Recreativa y Popular de la Dirección de Acción Cívica, quien les pidió se concretara la propuesta de acuerdo con sus objetivos institucionales. Amalia de Castillo Ledón pasó a formar parte del grupo, porque ella también escribía teatro y poesía, y estaba muy interesada en su difusión. En algunas publicaciones, doña Amalia aparece como la única fundadora de la Comedia Mexicana, pero Armando de María y Campos confirma los datos que existen en el archivo de María Luisa Ocampo y lo que en este trabajo se afirma:

En el año de 1928 la señora Amalia González Caballero de Castillo Ledón, en esa época directora de Actividades recreativas Populares de Acción Cívica, convocó a un grupo de escritores, para resolver en qué forma podía hacerse un esfuerzo en favor del teatro mexicano. El "Grupo de los Siete" y María Luisa Ocampo presentaron un proyecto para organizar una nueva temporada, creándose definitivamente el grupo conocido por "La Comedia Mexicana" del que fue primer presidente la señora de Castillo Ledón; secretaria María Luisa Ocampo; gerente Lázaro Lozano García, y vocales los demás miembros del "Grupo de Los siete". (1941; 131)

Por otra parte el departamento del que era titular la señora de Castillo Ledón, le exigía programar acciones dirigidas al pueblo. Su obligación era hacer llegar acciones culturales a los círculos de obreros de la Ciudad de México, como fue el teatro guiñol propuesto

por Bernardo Ortiz de Montellano y representado en plazas y jardines (Montellano escribió para tal efecto la obra *El Sombrerón*, que se verá en el último capítulo). La carpa enclavada en la colonia San Simón era para públicos populares. También ese departamento realizó otras actividades artísticas que se escenificaron al aire libre.

Fue un acierto de los dramaturgos acercarse a Amalia de Castillo Ledón, porque ella estaba bien relacionada culturalmente a través de su esposo el historiador Luis Castillo Ledón, quien formaba parte de la élite intelectual. Por otra parte, su familia, proveniente de su natal Tamaulipas, era cercana a Emilio Portes Gil, en ese momento Presidente interino de México. Gabriela Cano, investigadora de la vida y obra de doña Amalia, afirma que esta fue su puerta de entrada a la élite política revolucionaria. “Se inició como funcionaria pública al amparo del Presidente de la República” (2011; 22). Es interesante esta afirmación porque ubica a doña Amalia -como es usual nombrarla- incorporada a la ideología del gobierno en turno.

El acercamiento de los dramaturgos y los propósitos de la funcionaria dieron como resultado un proyecto que tenía como modelo a la Comedia Francesa. Ella lo pidió así a los dramaturgos y estos, como ya tenían avanzado el proyecto desde 1928, lo completaron. María Luisa Ocampo fue la indicada para redactar las bases de la Comedia Mexicana y la presidenta doña Amalia, la encargada del financiamiento.

La propuesta incluye un antecedente en el que se señala la importancia del teatro como difusor de cultura y de la ideología de los autores, simpatizantes de la corriente re-

volucionaria, en contraste con los internacionistas. María Luisa Ocampo lo explica: “Esta diferencia de ideas es de vital importancia en nuestro país con respecto a las ideas revolucionarias, cuyos postulados sirven de norma a nuestra vida actual. Por ella será posible explicar, exhibir, de modo certero ideologías y conceptos nuevos.” (Merlín, 2000)

Además la propuesta estaba dirigida al gobierno para que considerara el fomento del teatro serio en México, enfatizando la propuesta: “como una extensión de la campaña nacionalista que tan buen resultado daba en otros aspectos de la vida económica y social.” Esta declaración resultaba ventajosa por varios motivos: en primer lugar, porque el patrocinio económico venía de una institución oficial, y en segundo porque la mayoría de los autores argumentaban ser nacionalistas, aunque su producción no respondiera totalmente a las representaciones que el gobierno se hacía del nacionalismo revolucionario que exaltaba los motivos folclóricos, regionales o populares. Con las experiencias de los años anteriores y el enfoque ideológico mencionado, los dramaturgos formaron una cooperativa; su objetivo principal fue llevar a cabo una gran temporada.

El grupo hizo dos peticiones a la Dirección y ofreció 5 compromisos: 1) Acción Cívica pagaría seis meses de renta del teatro en un año y 2) dos plazas de ocho pesos para dos personas que designara la Junta de la cooperativa. A cambio, el grupo se comprometía a 1) Realizar una temporada de seis meses de autores mexicanos, 2) La compañía estaría formada exclusivamente por mexicanos, 3) Ceder el teatro una vez por mes para Acción

Cívica, 4) Ejercer el control de la cooperativa por medio de una administración y una dirección artística, y 5) Realizar giras por el interior de la República.

Los cooperativistas, a pesar de haber tenido experiencias con la organización de temporadas, eran tímidos para pedir y ofrecían más de lo que demandaban. Amalia de Castillo Ledón vio en la Comedia una de sus acciones cívicas principales dirigidas a obreros. La Comedia Mexicana fue bienvenida por la crítica. En todos los periódicos aparecieron las carteleras y notas celebrando su primera temporada. Julio Jiménez Rueda, bajo el seudónimo de Palmeta, uno de los principales críticos del grupo, escribió una larga nota periodística. Un extracto de esta nota refleja su opinión:

[...] somos los primeros en aplaudir que este nuevo intento de los autores de casa se logre abierta y francamente. Nuestro empeño en tal sentido se hará sentir, por el entusiasmo con que aludamos a los éxitos (que algunos habrá) cosa que por otra parte no será óbice, naturalmente, para que en su oportunidad y creyéndolo pertinente apuntemos las deficiencias que es preciso señalar, para que se subsanen. (Palmeta, 1929)

Como director artístico de la cooperativa fue llamado Ricardo Mutio, ampliamente conocido en el ambiente teatral. Entre los actores estaban Emilia del Castillo, Sara García, Maruja Grifell, Alicia Asperó, Emilia Otazo, Isabela Corona, Laura Procel, Carmen Raigado, las hermanas Rubio, Antonia Herrera, Carmen Doria, el propio Ricardo Mutio, Miguel Ángel Ferriz, Manuel Tamez, Rafael Gutiérrez, Manuel

R. Govea, Rafael Icardo. Un reparto que podía llamarse de lujo. En los programas de mano los actores no aparecen por orden de importancia o fama sino por orden alfabético, nota de inspiración pirandelliana que se adecuaba muy bien al momento nacional con influencia socialista, sin primeras figuras.

En el programa de una de las obras, los integrantes del grupo declaran sus principios acerca de la empresa, se definen institucionales. La declaración dice: "La Comedia Mexicana no es una simple empresa teatral, es una institución que lucha por la significación y enaltecimiento del teatro mexicano. Si es usted consciente y se preocupa por los problemas de su país, no puede atacarla. Las instituciones están por encima de los hombres." Este enunciado tiene sus correlatos en el manifiesto de los Siete Autores, dado a conocer en 1927, así como en el manifiesto número 5 del grupo ¡30-30! de 1928, que en su séptimo párrafo dice: "[...] más de una voz de obrero y campesino está con nosotros y verá en el ¡30-30! no un grupo de individuos a caza de hueso que roer, en calma burocrática, sino un grupo de trabajadores de las Artes Plásticas suficientemente honrados para decir las verdades, aunque levanten ámpula" (Gonzales Matute: 1993). También en el mismo estilo se declara la Liga de Escritores de América, de la cual formaba parte Luis Castillo Ledón: "Es inútil perderse en entusiasmos estériles y lanzar a todos los vientos proclamas incendiarias, el entusiasmo será potente y fructífero cuando esté sostenido por una sólida organización [...]" (*Horizonte* 1926; 3).

Estas declaraciones revelan lo contundente de los enunciados al afirmarse los

artistas como grupo; el grupo da fuerza y por lo tanto, se convierte en institución legitimada. Y este grupo de dramaturgos no era solamente uno con buenas intenciones, como lo fueron los de 1923 o 1927, sino uno adherido a los proyectos del gobierno. Tampoco era empresa cualquiera sino una institución de arte que luchaba por la exaltación del teatro mexicano. Por lo tanto, el discurso está dirigido a varios receptores que hacen función de tercero en la comunicación: las otras compañías, los enemigos o detractores, los periodistas, el público en general.

Los miembros del grupo se ponen en guardia, como lo hicieron en 1927, ante la crítica y anteponen a sus declaraciones enunciados de advertencia para aquellos que estuvieran en su contra. En el mismo programa de mano de la temporada, Carlos Lozano dice: “Los componentes de la Comedia Mexicana son discutibles, pero la obra que realizan es indiscutible”. Su hermano Lázaro agrega: “La Comedia Mexicana ya es algo cuando tantos la atacan”. Parada León escribe: “La realización del teatro mexicano no es sólo la ambición de los autores nacionales, sino el deseo sincero de todo mexicano culto”. Por su parte Víctor Manuel Díez Barroso opina: “La trascendencia de la obra emprendida por la Comedia Mexicana cada día va siendo más comprendida y por consiguiente más apreciada. A los que de mala fe la atacan, el tiempo se encargará de estigmatizar.” En un horizonte más amplio, sin alusiones directas, opinan las mujeres. Amalia de Castillo Ledón dice: “Creo en el teatro mexicano como la expresión más fuerte de nuestra personalidad” y María Luisa Ocampo agrega: “Hemos luchado y vencido: la Comedia Mexicana no es ya una fantasía.”

Las declaraciones de cada uno de los miembros del grupo repiten lo que vienen diciendo dos años atrás. El discurso muestra a un grupo que desea convertirse en dominante, pero paradójicamente se convierte más bien en dominado por la dependencia a la ideología estatal. Pierre Bourdieu hace énfasis en esta relación tan discutida cuando dice: “[...] yo señalo que, como detentores del capital cultural, los intelectuales son una fracción (dominada) de la clase dominante y que muchas de sus tomas de posición en la política, por ejemplo, provienen de la ambigüedad de su posición de dominados entre los dominantes” (1990; 109-110). Esta sentencia refiere a los intereses específicos del campo teatral, que implica gratificaciones y reconocimiento, que son apreciadas por los agentes del mismo campo, aunque no advertidas por otros.

Los argumentos de su declaratoria son contundentes, y se destacan los siguientes: Los miembros pueden ser atacados, pero el grupo no. La Comedia a partir de esta oficialidad será más comprendida, el público de teatro y los enemigos tendrán que reconocerla, porque el grupo ya no es autónomo sino institucional. Sancionan que, si no son reconocidos, los contrarios quedarán mancillados para la historia. El grupo representa a la alta cultura, dentro de un contexto de actividad cultural estatal.

La Comedia Mexicana se dirige a todo público, pero en particular a los obreros, por eso en el programa impreso que anuncia el estreno de *Los hijos de la otra* de Catalina D'Erzell, incorporan opiniones de algunos obreros que vieron la obra en las funciones dedicadas a ellos, respondiendo al llamado de Acción Cívica. En los textos se nota un discurso

elaborado; dos de estas opiniones son de Julia Chávez y Silvestre Salgado:

Julia Chávez: Encomiable el esfuerzo dignificador (sic) de la señora de Castillo Ledón y de la señorita Ocampo para fundar el teatro mexicano. Si todas las mujeres abandonando temores, en nuestro medio y ambienteuviésemos gestos reivindicadores traducidos siempre en acción, no se nos consideraría como cosas y ayudaríamos al engrandecimiento de México y a la fortaleza espiritual de nuestra raza.

Silvestre Salgado: Realizar el Teatro Mexicano, es revelar la psicología de un pueblo, la

aspiración de una raza y la grandeza de una cultura. Si el futuro de México está nublado por el prejuicio, el temor y la indiferencia de los escépticos, volvamos la mirada hacia la luz del optimismo y levantemos de la Patria el espíritu con el teatro mexicano, que es la revelación de la cultura literaria y filosófica de México.

Con estas declaraciones doña Amalia aseguraba el cumplimiento de su acción social y demostraban el resultado, justificando el presupuesto. Las invitaciones hechas al Presidente de la República y a altos funcionarios al estreno ponían a la Comedia en un lugar privilegiado. 🐾

2.2 LOS AUTORES DRAMÁTICOS Y LAS TEMPORADAS

Primera temporada, 1929. Los autores programados para la primera temporada de la Comedia fueron: María Luisa Ocampo con *El corrido de Juan Saavedra* y *Más allá de los hombres*, Catalina D'Erzell con *La sin honor*, Amalia de Castillo Ledón y su obra *La caída de las flores*, Carlos Díaz Dufóo con *Padre mercader*, José Joaquín Gamboa y su obra *Ella*, Víctor Manuel Díez Barroso estuvo con *Él y su cuerpo*, Julio Jiménez Rueda con *La Diana*, los hermanos Lozano García con *Hombre o Demonio* y con *Dulce mi dulce hogar*, Ricardo Parada León con *Persiguiendo al amor y el dolor de los demás*, Francisco Monterde con *La careta de cristal* y *Oro negro*, el periodista y escritor Hernán Robleto con *Barro nativo*. También se programó a Carlos Noriega Hope y Ángel Marín con *Treinta-treinta* y *De que los hay los hay*. Los integrantes de la Comedia difundieron ampliamente en todos los periódicos el estreno. Los diarios hablaron de la labor de los dramaturgos y se mostraron expectantes con relación a la obra de Ocampo que abría el programa.

María Luisa Ocampo organizó una comida para celebrar el inicio de la temporada. Dados a los juegos de lenguaje, los dramaturgos bautizaron a los platos del menú con los títulos que abrirían la temporada, iniciando con el coctel "Juan Saavedra" y terminando con el pastel de fruta "La primera mujer" y el café "Oro negro". El día del estreno la asistencia al teatro fue significativa porque asistió el Presidente de la República, Emilio Portes Gil. Julio Jiménez Rueda abrió la temporada con un discurso en representación del Secretario de Educación, Ezequiel Padilla, que



Tina Vasconcelos de Berges, periodista y crítica de teatro

no pudo asistir. Con la presencia del Presidente de la República el grupo se legitimaba, no solamente ante la comunidad teatral (como hacía el discurso inicial de Jiménez Rueda) sino ante la comunidad “revolucionaria.”

El estreno de *El corrido de Juan Saavedra* se programó para el 24 de mayo de 1929 en el Teatro Regis. En los programas de mano de las obras los dramaturgos no ahorraron esfuerzos para reforzar la temporada. En esta ocasión se adelantaron a las intenciones de los críticos con declaraciones a favor, para evitar las opiniones mordaces que habían sufrido en ocasiones anteriores y sus efectos sobre el público.

La primera temporada de la Comedia fue considerada por el cronista Roberto “El Diablo” como un fracaso, porque sólo dos obras tuvieron cincuenta representaciones: la de Ama-

lia Castillo Ledón y la de Carlos Díaz Dufío (1956: 276-277); no obstante los dramaturgos la consideraban un éxito, porque en sólo cuatro meses y un poco más, se llevaron a escena veintitrés obras mexicanas, lo que era un récord. Aún se usaba estrenar una obra diferente cada semana, o por lo menos cada dos, y ellos así lo hicieron hasta mediados de octubre de 1929 que terminó la primera temporada.

Este esfuerzo dejó exhaustos a los organizadores porque habían tenido que hacer malabarismos con los dineros para pagar la compañía y el teatro, más los gastos de los decorados. Por otro lado, aunque ya llevaban varias temporadas organizadas, los dramaturgos sólo contaban con María Luisa Ocampo en la producción; como empleada de la contraloría tenía experiencia con los números y también la experiencia de la temporada de los Siete Autores de 1925-26. Aunque persuasiva y conciliadora, a Ocampo no le fue posible ajustar los ánimos y los caracteres tan disímiles de los dramaturgos. Además, el dinero de Acción Cívica se terminó y no fue posible conseguir más apoyo por ese momento.

Segunda temporada, 1931. Lázaro Lozano García trató de organizar una temporada con el mismo nombre de la Comedia Mexicana en el Teatro Iris, en 1931; contó para ello con el aliento de María Luisa Ocampo, pero no con su ayuda práctica. El intento fracasó pues solamente logró presentar *Palabras* de Carlos Díaz Dufío, perdida entre las obras escogidas por María Teresa Montoya para el resto de la temporada y opacada por el éxito de los concursos para elegir en el escenario del teatro Politeama a la “Cancionera de Lara.” Otro hecho que influyó en la atmósfera

depresiva del negocio de la farándula fue el incendio del Teatro Principal, en mayo de ese mismo año. Por estos motivos, la segunda temporada de la Comedia pasó casi desapercibida. Después del fracaso, los autores dramáticos se dedicaron a otros menesteres: escribir novelas, artículos, guiones de cine o dar clases.

Tercera temporada, 1936. María Luisa Ocampo y algunos otros dramaturgos, como Ricardo Parada León y Víctor Manuel Díez Barroso, organizaron la tercera temporada de la Comedia en 1936, esta vez en el Palacio de Bellas Artes inaugurado apenas en septiembre de 1934. Ocampo habló de sus propósitos a sus amistades más allegadas, como Tina Vasconcelos de Berges, escritora y mujer de lucha social. El grupo se sintió estimulado por sus afiliados que ya formaban una comunidad desde hacía un buen tiempo.

Los convocantes iinvitaron a sus antiguos compañeros y a nuevos dramaturgos para refrescar el grupo y llenar los huecos que habían dejado, por su muerte, José Joaquín Gamboa y Carlos Noriega Hope. Los nuevos autores incluidos en el grupo fueron Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza y Rodolfo Usigli, quienes no permanecieron mucho tiempo en él. La intención era dar un nuevo impulso a la promoción del teatro, integrando a miembros del bando opuesto que posiblemente se retiraron por desavenencias de criterio con los mexicanistas a raíz de la querrela en torno del nacionalismo. Sin embargo, Usigli nunca se refirió a las temporadas de la Comedia en malos términos (Usigli: 1932; 129, 131) y, posteriormente para la temporada de Teatro de México, María Luisa Ocampo intentó incluir una vez más a Villaurrutia, Salvador Novo y Gorostiza.



Temporada de dramaturgos (Archivo MO)

Los dramaturgos que representarían sus obras en la tercera temporada fueron: Catalina D'Erzell, Ricardo Parada León, María Luisa Ocampo, Eugenio Villanueva, Carlos y Lázaro Lozano García, José Vasconcelos, Carlos Díaz Dufóo, Hernán Robleto, y la recién descubierta Diana Copecon (pseudónimo de Concepción Sada). Parada León se encargó de la Gerencia, Díez Barroso de la Dirección Artística y Ocampo de la Promoción y publicidad. La compañía invitada sería la de María Teresa Montoya; todos apoyados por Agustín Arroyo Ch., Subsecretario de Gobernación, y Santiago R. de la Vega, Director del Palacio de Bellas Artes, quien facilitó el teatro gracias a las gestiones de Arroyo.

Para iniciar la cooperativa, los agremiados obtuvieron un préstamo bancario de quince mil pesos que cubriría los gastos de la

temporada. Ocampo se dedicó con ahínco a la promoción y aprovechó los espacios de que disponía en la prensa, sobre todo en el diario *El Nacional* donde colaboraba. Ahí publicó una serie de entrevistas con el director artístico, el gerente, la actriz y el director del teatro. A través de estos artículos, Ocampo expuso la organización de esta nueva Comedia y su manejo interno; así como lo que pensaban al respecto el Subsecretario de Gobernación y la primera actriz María Teresa Montoya.

Los autores se organizaron en cooperativa ilimitada “[...] de acuerdo con las últimas modalidades que sobre la materia imperan actualmente” (Merlín, 2000). La cooperativa se propuso dar un impulso a todos y cada uno de los miembros que la formaban para que tuvieran una participación justa en las ganancias, con el condicionante de toda aventura teatral. Todos participarían de igual manera: escenógrafos, directores artísticos, técnicos, vestuaristas y autores dramáticos. Así los autores no aparecieron sólo como empresa, sino que tenían una participación igualitaria tomada de los modelos socialistas.

Las obras pasaban por una comisión de lectura que determinaba cuáles eran las mejores para llevar a escena. Casi todos los autores incluían, para su dictamen, obras dramáticas de nueva factura y una que otra ya estrenada. El objetivo principal era, como siempre, impulsar el teatro de autores mexicanos y, esta vez, dar su lugar a todos los participantes en el montaje (ahora llamados creadores); algo que no se había hecho antes y que marcó las pautas para futuras cooperativas. Ricardo Parada León elogió en su entrevista la generosidad de Agustín Arroyo Ch., que brindaba su apoyo a la

cooperativa. Arroyo lo había hecho a instancias y gestión de María Luisa Ocampo.

La compañía de María Teresa Montoya estaba formada en ese momento por: Natalia Ortiz, Fanny Schiller, Vicenta Roig, Consuelo Segarra, María del Carmen Martínez, Clementina Otero, Josefina Escobedo, Celia Manzano, Carmen Cáram, María Luisa Infante, Carlos Orellana, Miguel Ángel Ferriz, Ricardo Mondragón, Alberto Galán, Alejandro Ciangherotti, Carlos López Moctezuma, Eduardo Martínez Vara. Hay que notar que con la Comedia trabajaron actores que antes y después formaron parte de los elencos del Teatro Ulises y Orientación, como Clementina Otero y Miguel Ángel Ferriz. La cooperativa contó también con la participación de los especialistas en escenografía de ese momento: Agustín Lazo, Roberto Montenegro, Carlos González y Luis Moya. Montenegro y Lazo también trabajaron para Ulises y después para el Teatro de Orientación. Todos ellos deseaban no repetir los decorados, como era la tónica hasta el momento, sino que cada obra tuviera su propia escenografía. Ocampo estaba segura del triunfo y de que esta nueva organización evitaría los errores cometidos anteriormente. Afirmó: “[...] Subsanas estas deficiencias, no cabe duda que esta tercera temporada será un éxito rotundo porque todos sus componentes harán cuanto esté de su parte por salir airoso, aparte de que el público tiene gran interés por ver algo suyo, algo que lo divierta y conmueva dentro de su propio ambiente” (Merlín, 2000).

María Teresa Montoya por su parte se mostraba entusiasta y optimista. Muy en su papel de primera actriz, tenía sus propios objetivos, mismos que los organizadores hicieron

coincidir con los suyos. Ella ya se había afirmado como actriz de teatro español, inglés y francés, en sus giras por España; esta vez quería consagrarse como actriz que no sólo interpretaba lo extranjero sino también lo nacional; quería llevar a España el teatro de México y nada mejor que probarlo primero con la Comedia. La Montoya quería que el teatro mexicano se impusiera como lo había hecho el argentino con el modelo de Camila Quiroga. La actriz pregonó que *Del brazo y por la calle*, de Armando Mook, sería la última obra extranjera que representara, para después consagrarse enteramente al teatro mexicano; promesa que rompería el siguiente año con otra obra de Mook. Sin embargo, su intención era colaborar para que el teatro de autores mexicanos conquistara un lugar en el público. Deseaba también, que en la escena se impusieran costumbres, tipos y habla mexicana. Un interés que también había demostrado Virginia Fábregas desde que representó las obras de Marcelino Dávalos en la primera década del siglo.

Las obras que se representaron en el Palacio de Bellas Artes fueron: *El tercer personaje* de Concepción Sada, *La casa en ruinas* de María Luisa Ocampo, *Lo que sólo el hombre puede sufrir* de Catalina D'Erzell, *El porvenir del doctor Gallardo* de Ricardo Parada León, *Una lección para maridos* de Juan Bustillo Oro, *Hembra* de Lázaro Lozano García, *La pálida amiga* de Eugenio Villanueva, *La mancornadora* de José Vasconcelos y *Sombras de mariposa* de Carlos Díaz Dufóo. La temporada duró tres meses con sus altas y bajas, desde el 8 de agosto hasta noviembre de 1936. Aquellos que no veían a la Comedia con buenos ojos, como Roberto Núñez y Domínguez, dijeron que la temporada había sido un fracaso.

Roberto Núñez y Domínguez era avaro en la información sobre los autores dramáticos nacionales, sus comentarios se referían más a los fracasos que a los éxitos. No percibió "el Diablo" la importancia que para el teatro tenían las temporadas, ni el gran esfuerzo que debieron hacer para lograr un espacio en el teatro de la época. En sus crónicas en *Revista de Revistas* llamaba chismosos y "pleiteros" a los dramaturgos, su inquina llegaba hasta María Teresa Montoya. El género preferido de Núñez y Domínguez era la revista mexicana, los elogios no escaseaban para María Conesa, Lupe Rivas Cacho y Roberto Soto.

No obstante las críticas negativas, la Comedia también tuvo críticas favorables que elogiaron a un elenco bien adaptado a la escena, la actuación de María Teresa Montoya y la concesión del teatro. Sin embargo, el Palacio de Bellas Artes solía suspender las obras, sin previo aviso, cuando era ocupado para otros eventos de carácter político o social. Discontinuidad de representaciones que debieron afrontar los cooperativistas asumiendo los gastos ocasionados. La dirección del Palacio no resistió la tentación de recibir la paga de otras compañías y suspendió las funciones de la Comedia Mexicana que lo tenía concesionado para una temporada larga.

Un año después, del 19 de febrero al 16 de marzo de 1937, se llevó al cabo un último intento de temporada del grupo, nuevamente con María Teresa Montoya como eje. Con el fin de recuperarse de las pérdidas del año anterior, no se incluirían obras mexicanas. Y sin embargo, la temporada no prosperó, sólo subió a escena en el Palacio de Bellas Artes *Rigoberto*, de Armando Mook. 🐾

2.3 LA OBRA DRAMÁTICA

La primera temporada del grupo en 1929 reunía a varias generaciones de dramaturgos: los más experimentados como Julio Jiménez Rueda, Catalina D'Erzell y Carlos Díaz Dufó; los que se iniciaron al principio de la década como Francisco Monterde, María Luisa Ocampo, Víctor Manuel Díez Barroso, los hermanos Lozano García y Ricardo Parada León; y los de más reciente aparición, entre los que estaban Amalia González Caballero de Castillo Ledón, Concepción Sada y Hernán Robleto. En la producción de estos autores había materia para todos los gustos y algunos topos de sus obras eran ya conocidos. Sabido era que Catalina D'Erzell se manifestaba siempre en contra de los abusos del sexo masculino, que Julio Jiménez Rueda no se apartaba de la comedia bien hecha con temas de cuestiones morales o de alcoba, igual que los hermanos Lozano García.¹ Conocida era también la inclinación de Díaz Dufó hacia temas de crítica social. Y a pesar de ello, el interés estaba sobre todo en los estrenos y la posibilidad de obras que trataran asuntos distintos a lo conocido.

Las obras que se analizan en este trabajo constituyen sólo una muestra frente al conjunto de más de cincuenta obras que el grupo de la Comedia Mexicana ofreció al público. Son, sin embargo, suficientes para hablar sobre el tipo de

¹ Los hermanos Lozano, como ironizaba Villaurrutia, "eran uno". Por su parte, Justo Linares los consideraba como "los Álvarez Quintero mexicanos".

nacionalismo que implican. El análisis de una obra por autor -y en algunos casos dos por su relevancia para el tema- se emprende de acuerdo con la clasificación hecha en el inicio del párrafo anterior: en primer lugar, los que tenían más tiempo escribiendo, después los autores que se iniciaron alrededor de 1923 y por último los noveles de entonces. Como son obras muy poco conocidas, se ofrece un breve resumen y una selección de diálogo como muestra del manejo del material dramático y de su poética particular.

Julio Jiménez Rueda: *Lo que ella no pudo prever y Toque de diana*

Lo que ella no pudo prever de Julio Jiménez Rueda fue editada por Editorial Cultura en 1923. Está dedicada a María Teresa Montoya como intérprete del personaje de Ella. Estrenada en el teatro Ideal en ese mismo año, fue una de las obras estrella de la temporada de la Comedia. La obra en tres actos es una intriga de familia moderna de clase media alta y tiene doce personajes, nueve mujeres y tres hombres. Una pareja de recién casados que vuelven de su luna de miel en Europa (Ella, María, es una mujer moderna que piensa seguir desarrollando sus aficiones y cultivar sus amistades. Él, Carlos, es literato), la madre (que es una mujer que se adapta a los tiempos), una hermana (Marta, que piensa diferente), el tío (Pascual, chapado a la antigua), y un doctor; las amigas, muchachas de su tiempo, una niña y su mucama. El primer acto es una presentación de los personajes. Las amigas y el tío no tienen ninguna acción importante en la obra, sólo dar parte del ambiente de modernidad y contrastarla con la vida del tío quien se

ha llenado de hijos y está en la pobreza y al borde del suicidio. El autor expresa la ligereza de los jóvenes cuando estos hablan del teatro como una diversión y declaran su afición a las tonadilleras de moda. La pareja quiere seguir una vida feliz sin hijos, para poder trabajar. Para triunfar –dice María- ha menester de cierta libertad de espíritu, nada de preocupaciones que lastren su vida. Al final del primer acto aparece una antigua amante del marido quien va a ser madre y va a morir por una enfermedad incurable.

En el segundo acto se presenta María como una mujer decepcionada y contrariada por la presencia de la hija de Carlos que ha vivido con ellos cinco años desde la muerte de su madre. La niña ha crecido sin el afecto de María, sólo de la abuela. Carlos y María se han distanciado y él se refugia con los amigos y en las diversiones. La madre insta a María a olvidar; “sólo en el teatro existen las complicaciones” le dice, y agrega que lo que ella quiere es escribir un novelón. Con este paratexto el autor introduce la convención del teatro en el teatro. La acción dramática se complica en el segundo acto y se detona la crisis. Las recriminaciones entre los esposos son más acres. La niña Margot, sale a dar un paseo con su niñera y es atropellada por un auto.

En el tercer acto sucede la anagnórisis de María; se enfrenta con sus remordimientos. La niña es operada y el doctor amputa una de sus piernas. El médico pide sangre, Carlos la ofrece pero no sirve. A sus ruegos María accede a dar su sangre, acto que la redime. Siente ya a la niña parte de ella. María termina aceptando a Margot y salva así su matrimonio. El autor justifica su tesis y título con las palabras dichas

JULIO JIMENEZ RUEDA

Lo que ella
no pudo prever

Comedia dramática en tres actos



EDITORIAL "CVLTVRA"
MEXICO, MCMXXIII.

Portada del libro *Lo que ella no pudo prever* de Julio Jiménez Rueda, 1923. INBA-CITRU, Biblioteca de las Artes-CENART.

por Carlos. Todo lo que sucedió, María no lo pudo prever porque los sentimientos van más allá de los propósitos materiales.

La obra presenta varias situaciones que ocurrían en el ámbito social del autor; en un texto que se ocupa de contrastes y de sentimientos paradójicos. Los grupos hegemónicos podían tener una vida sin preocupaciones de dinero frente a otros, que sin tener educación sexual, y fincadas en la tradición religiosa de no rechazar a los hijos que daba la naturaleza humana, llegaban a la desesperación y a la pobreza extrema. El dramaturgo ofrece en su texto este problema como contraste con el nivel social de María y de su hija y de su tío -hermano de su madre-. Pero no ofrece otro tipo de solución sino el paternalista, traducido en la ayuda económica que la madre da a su hermano y su insistencia en evitar el embarazo de su mujer.

Las ideologías de los dos grupos sociales se presentan bien definidas. Pascual (el tío) no se inclina por el aborto ni por los anticonceptivos, se considera como cobarde con alma de niño: “Me figuraría cometer un infanticidio cada vez que lo intentara. Me parecería malograr una esperanza y un cariño. Sería entonces más desgraciado, mis hijos son mi único y exclusivo amor” (Segundo acto). El pensamiento de Pascual contrasta con lo que Marta dice de su hermana: “Siempre ha dicho ella que al casarse no los tendría (hijos). Debe defender su silueta y su elegancia. Es tan poco ‘chic’ arrullar y vestir a los nenes en una casa donde abundan los falderillos y los gatos de angora...”²

² El pensamiento respecto a los hijos en ese tiempo se expresa claramente en la opinión del periodista César Cascabel quien en 1920 escribió un artículo en el periódico *El Universal Ilustrado*: “Tener hijos no cuesta

Jiménez Rueda critica las costumbres de la clase hegemónica: el ocio y vida fatua de las muchachas pendientes de las tonadilleras de moda. La autoreferencia al teatro hace notar el desdén por la Revista mexicana y otras teatralidades.

Puede sorprender que escénicamente la operación y la transfusión se hagan tras bambalinas, pero si tenemos en cuenta que en esos tiempos era poco frecuente ir a los hospitales, el hecho escénico tiene verosimilitud. Los partos sucedían por lo general en las casas, atendidos por médicos, parteras o comadronas, de acuerdo con el nivel económico. Los síntomas patológicos no graves también se atendían en las casas como aquellos padecimientos que las familias no deseaban ventilar en público. Aquí es pertinente recordar la atención médica que recibe en su casa el personaje principal de la obra *Él y su cuerpo* de Víctor Manuel Díez Barroso. La presencia de personajes doctores es frecuente en la dramaturgia de estos años. El médico era una persona respetada y no sólo curaba el cuerpo sino el alma, era consejero y tenía una influencia importante en la vida de las familias.

La acción dramática es interesante porque pone en escena dos posiciones sobre el control natal y el aborto; esta palabra no se menciona, pero se considera en el discurso de lo no-dicho. Priva la doble moral del marido y

nada, la pobreza luego se carga con el remordimiento. Es que los pobres tienen más que los ricos. Pero lo difícil está en educarlos. Si el hijo resulta hombre es preciso hacerle seguir una carrera [...] Si resulta mujer la cosa es peor, se carga con el remordimiento, de haber contribuido a la desgracia de su futuro e improbable marido. Pero el peor inconveniente de los hijos está en educarlos moralmente, porque al fin y al cabo qué sabe uno de moral...” (Cascabel, 1920; 25)

la anagnórisis de María que la lleva al perdón. No obstante el tratamiento melodramático, el texto resulta interesante en la argumentación para sostener la tesis. Jiménez Rueda trata asuntos de interés de su momento. Jiménez Rueda no se inscribe en el nacionalismo de Estado, ofrece su particular mirada de lo nacional de su tiempo y lo critica.

Toque de Diana, llamada en corto *La diana*, contrasta con la anterior, porque tiene otro enfoque, otra organización y otro contenido. El espacio editorial donde se publicó fue el número 4 de la Revista *Contemporáneos* de septiembre de 1928. Es una obra en un acto con cuatro escenas. Los personajes son cinco hombres y cuatro mujeres: El, Ella, el Sargento, el Oficial, la Muchacha, el General, la China y el Teniente. La primera escena de la obra se ubica en una sala modesta de clase media, se supone en la Ciudad de México. A partir de la segunda el escenario es el campo de batalla de la Revolución de 1910, en una casa de provincia arrasada por los federales y luego tomada por los revolucionarios; la tercera escena sucede en el despacho del General y la última se ubica en un calabozo de cuartel improvisado.

El tema es el de una pareja de jóvenes recién casados sin dinero y con un hijo por venir. Él, Juan, se enrola en la Revolución porque piensa que allí va a obtener dinero y prestigio y así entrará en la política. Ella le ruega que no la abandone, pero él no la escucha. Ya en plena Revolución es ascendido a Teniente y le toca presenciar el abuso de un oficial a una muchacha a la que defiende. Su compañero sargento que va en su ayuda, mata al agresor y huye. Otro Oficial se queda con la muchacha y culpa a Juan del asesinato. A los dos los

llevan a la cárcel. Allí, la joven cuenta su desgracia al Teniente: en la contienda mataron a su hermano y al ir a enterrarlo, en medio de la batalla, se metió a la casa y allí la encontró el Oficial. El Teniente también cuenta su historia: era un estudiante pobre con un deseo muy grande de ser rico, solía hacer discursos sobre los pobres que morían de hambre y por eso se enroló. La tropa identifica a Juan como el asesino del oficial y a la Muchacha como su amante. Entra a escena el General, toma a la Muchacha y la ultraja. Luego la toma como su amante y se deshace de la anterior, la China. Ésta para vengarse facilita a Juan la huida; pero la fuga se frustra y el General lo fusila.

Esta obra critica claramente los sucesos de la Revolución. Jiménez Rueda cambia de género y adopta el teatro sintético y la alegoría para convertir a los personajes en símbolos de los principales actores de la lucha armada. Es de notar que al personaje central lo llame Juan, pues así se les decía a los pertenecientes a la tropa. Los “Juanes” eran soldados que abandonando a sus familias se enrolaban en el ejército o eran levantados por los federales o los revolucionarios.

Jiménez Rueda argumenta su crítica en palabras de su personaje:

ÉL: No me la recuerde... ¡Creí estar de vuelta tan pronto!... Pero no teníamos qué comer ¿sabe? Era menester hacer algo cuanto antes. Urgente. Faltaban muchos años para que yo me recibiera. No era posible esperar. El ejército y la política producen pronto...

LA MUCHACHA: Entonces por eso...

ÉL: Le digo a usted que no... también por lo otro. ¿Cuándo en estas cosas interviene solamente el ideal y cuándo el interés? Todo lo llevamos mezclado en nuestra alma. Interés, ideal, no sabemos cuándo gobierna nuestras acciones uno u otro...

LA MUCHACHA: Tengo miedo... Tengo miedo...

ÉL: Se divierten, gozan. Y pensar que no es posible culparlos. Es tan triste, tan dura esta vida de campaña. Se despiertan de tal suerte los instintos que tenemos escondidos en nosotros... sangre... alcohol... fiebre...

La obra está muy cerca del nacionalismo regional, pero Jiménez Rueda no solamente narra hechos que pudieron haber ocurrido durante la Revolución, sino que hace crítica y pone en paralelo las decisiones para entrar a la “bola.” El discurso de los parlamentos anteriores muestra las paradojas de la guerra, sobre todo en la pregunta que se hace el personaje de Juan, al contraponer el ideal por sí mismo al interés; la urgente necesidad de dejar todo en busca de dinero y el abandono del ser querido; la agresividad de los militares y los sentimientos desatados por la guerra. El deseo de los jóvenes de acceder a la política para hacerse ricos rápidamente es un tema que varios dramaturgos tocan en sus obras. El toque de diana es el toque de corneta que se efectúa por la mañana en los cuarteles y es el signo que indica el fusilamiento de Juan, quien resulta víctima de sus deseos.³

³ Pese a su tema, ni esta obra ni *El remolino* de Francisco Monterde tienen un espacio en el estudio del teatro de la Revolución emprendido por varios

En el contexto de la confrontación entre nacionalistas e internacionalistas, causa un poco de sorpresa encontrar *Toque de diana* publicada en la revista *Contemporáneos*. En primer lugar, porque, como hemos dicho, Jiménez Rueda fue uno de los iniciadores de la querrela. En segundo porque el propio Salvador Novo escribió en 1929, en *El Universal*, un artículo donde señala “[...] En un programa como éste o el de cualquiera otra literatura, podría cometerse el error de incluir el teatro. Aquí, hélas, ni siquiera podemos cometer ese error.” (Capistrán, 1994; 68) Un “error” que sin embargo se repite en varias de las revistas literarias editadas en la época. Podemos así comprobar que si había desacuerdos entre los creadores, no por ello dejaban de comunicarse.⁴

Catalina D’Erzell: *El pecado de las mujeres*

Esta obra fue publicada por la Unión Nacional de Autores y estrenada el 23 de mayo de 1925. Es una de las muchas que D’Erzell escribió sobre este modelo. La obra está organizada en tres actos y tiene seis personajes, tres hombres y tres mujeres. El escenario es parecido al de la obra *Ella* de Jiménez Rueda. El tiempo en que transcurre su acción es de 12 horas y sucede en la “época actual”, en México. Magdalena y Carlos, dueños de la casa, son poseedores de una fortuna considerable. Adoptan a una antigua amiga venida a menos, Concha, con su marido Romero y

autores (Magaña, Del Río y Vevia Romero).

⁴ Como se ha dicho anteriormente y está documentado en el acervo de María Luisa Ocampo, ella invitó a los *Contemporáneos* a pertenecer a los grupos teatrales que encabezó.

su hijo adolescente, Ricardo. La amiga funge como ama de llaves y el marido como auxiliar del dueño de la casa. El hijo, que parece de modales amanerados, corre siempre tras la criada para obtener sus favores.

El primer acto presenta los contrastes entre la familia sin recursos y la de posición holgada, que naturalmente es la dominante. Concha trata de agradecer con su trabajo, pero su marido es flojo y obsequioso con el dueño y trata de encausar a su hijo por el camino de un buen macho, debido a que Concha lo trata como niño chiquito y no quiere apartarlo de sus faldas. También se la pasa justificando las infidelidades de Carlos y exaltando la hombría y masculinidad. Opina que la infidelidad es algo insignificante, pues la sociedad aunque intransigente en apariencia, así lo admite. Justifica su opinión con el argumento de que el género masculino tiene derecho a siete mujeres, aunque en ese momento sean más por el efecto de las guerras. Magdalena refuta constantemente a Romero y exige sus derechos, pero Romero siempre encuentra salidas a la conversación. En el curso del acto, Magdalena descubre que su marido la engaña con una amiga a quien ella ha protegido. En venganza se va con un amigo de él que ha prometido amarla. El matrimonio amigo se escandaliza, pero Magdalena alega justicia, venganza y derecho. La dramaturga impone su mirada femenina al conflicto.

En el segundo acto, Romero descubre a su hijo enamorando a la sirvienta y es feliz porque demostró ser hombre. Magdalena aparece despeinada y con señas de haber bebido. Entiende lo que sienten los hombres cuando engañan a sus mujeres porque ella ya no es

una mujer honrada. La discusión se centra en los efectos posteriores a la infidelidad, pero en este caso los papeles se han invertido. Romero y Concha encubren a Magdalena; le dicen a Carlos que ella descubrió su infidelidad y está inconsolable. Carlos, arrepentido, quiere resarcir su culpa porque afirma que podrá tener muchas conquistas pero su mujer es la primera. En este segundo acto la autora hace efectivo el derecho de la mujer a portarse igual que un hombre.

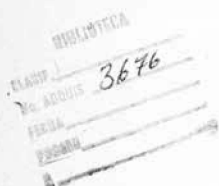
En el tercer acto, Magdalena pide consejos a Concha quien le asegura que todos los hombres son infieles y que hay que perdonar porque el hombre no perdona a la mujer. La inequidad según Concha es algo que hay que asumir como mujer. La autora pone frente a frente la sumisión contra la libertad. Magdalena comprende que puede amar a su marido sin reprocharle nada y Concha le sugiere callar; borrar su pecado y amar a su marido. Magdalena asegura que así lo hará, no pedirá nada y se entregará por completo. Pero Magdalena no puede sostener la farsa y confiesa a Carlos que lo ha engañado. Carlos, desesperado, decide irse de la casa con Romero; Concha y Ricardo se quedarían con Magdalena. Ella cambia de opinión y dice a su marido que le ha mentado, que no es cierto que lo haya engañado; lo que hizo fue una representación como actriz porque a él le gustan las artistas. La dramaturga hace referencia a lo que la sociedad de su tiempo piensa de las artistas que sirven para amantes. Con los últimos diálogos de Concha y Magdalena, la dramaturga justifica su tesis y el nombre de la obra. Concha pregunta para qué la farsa y Magdalena le dice que los suyos son dos peca-



Portada y páginas del libro *El pecado de las mujeres* de Catalina D'Erzell. INBA-CITRU, Biblioteca de las Artes-CENART.

Impreso en México
Printed in Mexico

Para los derechos de representación teatral, de re-edición, de realización cinematográfica, de transmisión radiofónica, así como para todos los derechos futuros, mecánicos y gráficos, dirigirse al autor por conducto de la Sociedad General de Autores de México, — Dinamarca No. 21, — México, D. F.



**PATROCINADORES
DE ESTA PUBLICACION:**

Instituto de Bellas Artes y Literatura
Lic. Manuel R. Palacios
Sr. Manuel Suárez
Lic. Carlos Prieto
Banco de México

Todos los derechos reservados por el Autor

TEATRO MEXICANO CONTEMPORANEO

5

**“EL PECADO DE LAS
MUJERES”**

COMEDIA EN TRES ACTOS
ORIGINAL DE
CATALINA D'ERZELL

Estrenada en el Teatro Ideal de México, el 23 de Mayo de 1925, por
Mimí Derba, Leopoldo Ortín y Angel T. Sala

Derechos artísticos y literarios, debidamente asegurados
Copyright by Catalina D'Erzell

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES DE MEXICO

DINAMARCA 21

CATALINA D'ERZELL
**EL PECADO
DE LAS
MUJERES**

COMEDIA EN TRES ACTOS

PERSONAJES:

- Magdalena*..... 30 años. Hermosa, distinguida, muy elegante.
Concha..... Empieza a encanecer. Es sencilla y dulce, excepto cuando la exaspera su marido.
Socorro..... Linda criadita.
Carlos..... 35 años. Bien parecido, alegre, frívolo, hasta que las circunstancias lo hacen reaccionar.
Romero..... Holgazán, cínico, muy simpático. 55 años.
Ricardo..... Con 17 abriles, alardes de poeta y modales un tanto amanerados.

Acción en México, en un lapso de doce horas. En cualquiera época.



CATALINA D'ERZELL, (Catalina Dulché Escalante) nació en Silao, Estado de Guanajuato, revelándose artista desde sus primeros años. Apenas iniciada en las primeras letras empezó a escribir poesía, estrenando a los once años sus dos iniciales comedias infantiles en verso. Después de completar sus estudios en la capital, ha destacado como periodista, novelista, poeta, conferencista y autora teatral, habiendo dado a la escena mexicana catorce obras dramáticas, varias de ellas laureadas en Torneos Literarios, algunas con centenario de representaciones, y casi todas aplaudidas por la mayoría de los públicos hispanoamericanos.

dos: el que cometió y la mentira de negarlo, pero que son los hombres los que obligan a mentir. Tiene que aprender a ser actriz y mentir. La protagonista monta un teatro para poder seguir viviendo con su marido aparentemente sin remordimientos. La auto referencia lleva a la *mise en abyme*.

Como demuestra esta síntesis, la tesis de la autora desarrolla *in extenso* el tema para tratar la desigualdad de los sexos, integrando una serie de ideas y acciones correspondientes a las conductas masculina y femenina: denigrar la inteligencia de las mujeres, la exigencia a las féminas como amas de casa de ser fieles y honradas, así como la obligación que tienen de complacer en todo al marido y de sacrificar sus propios anhelos de ejercer una profesión, o sus proyectos de soltera. Todavía en los años cincuenta del siglo XX el ideal de mujer era aquella que desempeñaba ampliamente el papel de madre sufrida. Catalina D'Erzell, al contrario de estos estereotipos femeninos, propone otro tipo de mujer en su personaje de Magdalena, un modelo de mujer airoso aunque tenga que echar mano de la venganza y la mentira. En contraste, la mirada de su amiga Concha es menos drástica y más apegada a la tradición que decretaba que al hombre debe admitírsele todo. No obstante sus prejuicios, Magdalena la hace cómplice en un intento de solidaridad de género.

La dramaturga está en contra del modelo femenino que se había impuesto como norma hasta entonces. También se ocupa de las representaciones sobre las conductas sociales de hombres y mujeres en diferentes grupos sociales. La fidelidad y la infidelidad; la venganza y el perdón que se ofrece más fácilmente

en los medios desfavorecidos como es el caso de Concha. Por otro lado, la obra aborda el machismo como ejemplo de virilidad y la incapacidad de los hombres para conquistar a las mujeres, conducta tratada de feminoide y ejemplificada en el hijo de Romero y Concha. Para Romero, Carlos debería ser un modelo de "macho" para su hijo y por ello se opone a los deseos de la madre de que sea poeta (en un rasgo de desdén dice: "poeta estridentista." Un guiño de la autora dirigido a un grupo que era a todas luces nacionalistas y machista). Los parlamentos aquí reproducidos dan cuenta del lenguaje usado por la dramaturga, así como del *pathos* femenino y de su ideología.

CARLOS: ¡Calla, no es lo mismo!

MAGDALENA: ¡Que no es lo mismo! ¡Por qué! Porque el macho defiende la absoluta posesión de su hembra ¿verdad? ¡Pues yo también me he sentido hembra cuando tú me engañabas! ¡Y yo hembra, te rechazaba, te odiaba, te despreciaba... pero yo, mujer, a pesar de todo te quería, domaba a la hembra y te perdonaba!

CARLOS: ¡Basta!

MAGDALENA: ¡No, basta no! Piensa todo esto, repite cada una de mis palabras en el fondo de tu alma y dime sinceramente, noblemente si no eres tú el culpable de mi caída... ¡Dílo!

La discusión sigue en ese tono y termina con la ruptura, hasta que Magdalena justifica la tesis de D'Erzell: "Ahora sé que a través de la culpa se encuentra la virtud, y que son

ellos mismos, quienes, tras de orillarnos a caer... ¡nos obligan a mentir!” Ante este discurso surge la pregunta ¿de qué virtud habla Magdalena? Lo que la autora propone más bien es el reconocimiento de la mujer, de sí misma y de sus deseos, así como forzar la igualdad sexual al pagar con la misma moneda y además negarlo y ocultarlo de manera más sutil a como lo hacen los hombres. Si bien la dramaturga ataca frontalmente la desigualdad de género su solución acaba siendo el ardid de la venganza, debido a la falta de comprensión masculina y desconocimiento del género opuesto. Evita así entablar un diálogo de mutua comprensión, dado que el momento social no había propiciado todavía la reivindicación sexual y de género. El personaje femenino rompe totalmente con los paradigmas de educación que privaba en su época: “[...] las mujeres (adineradas) seguían el modelo de educación que privaba en el siglo XIX, basado en una especie de ‘teoría de las esferas’ que adjudicaba el ámbito público al hombre y el privado a la mujer.” (Ayala Canseco: 2011; 21-26) Entre más alto era el rango social más era la presión, sobre todo en lo referente al recato sexual.

También se pone en escena el juego de poder entre hombre y mujer. Es evidente que la dramaturga empodera a la mujer aunque sea por medio de la mentira. Catalina D’Erzell es una de las pioneras al pregonar los derechos de la mujer. Para contrastar las posibilidades de acción de las mujeres ante la infidelidad presenta dos clases sociales, cada una responde de distinta manera a la desfachatez y la negación a ultranza masculina, que acarrea el disimulo, la mentira, la resignación

o la rebeldía de las mujeres. Esta problemática tendrá su nicho de reproducción en las canciones populares: las rancheras y los boleros de Agustín Lara. La valentía de la autora para enfrentar a los públicos de su tiempo y a la crítica es de primer orden. En su *Catálogo del Teatro Mexicano*, Francisco Monterde (1956; 17) reseña esta obra y dice: “La solución es efectista en lo teatral pero no admisible en lo ético.” Juicio de escritor, dramaturgo y varón, que consideraba la conducta de Magdalena inapropiada aún a la distancia de treinta años.

Catalina D’Erzell es una figura digna de ser incluida como defensora de los derechos femeninos que venían prefigurándose desde antes. En el año de 1920 Manuel Bueno escribía en *El Universal Ilustrado*: “Dignificar a la mujer no quiere decir respetarla, sino emparejarla con el hombre en el aspecto jurídico, extendiendo el nivel de igualdad en los dos sexos en el terreno político.” Bueno propone incluso la formación de una Liga para su defensa. (Bueno, 20; 22)

Es importante hacer notar que tanto en esta obra como en otras de distintos dramaturgos, las actrices, especialmente las tiples, son presentadas constantemente como amantes de los hombres con dinero, prueba de que la profesión de actriz, de actor o de artista, no era considerada digna de respeto. Aquellas mujeres que se iniciaron a principios del siglo XX en el teatro o en el cine eran calificadas como “cómicar” (Ayala Canseco: 2011; p. 23). Magdalena sostiene que actuará como actriz, como las amantes de su marido.

La dramaturga no trata un tema derivado del nacionalismo de Estado, pero sí refleja modos y costumbres de la sociedad

Hermosas comedias

Mañana Dos Funciones. Moda a las 6.15. Pégame Luciano! Noche a las 8.30

No. ACQUIS 065
 FECHA 18/03/30
 P. O. C. I. D. Mexico

Teatro San Rafael

Antiguo "Cine San Rafael" Empresa "Artistas Unidos"
 Guillermo Prieto y Gabino Barrada Tel. L. 68-37

**SE REANUDAN LOS
 Exitos del Notable Conjunto de DRAMA y COMEDIA
 "ARTISTAS UNIDOS"**

Primeras Actrices
**Fanny Schiller y
 Aurora Walker**

Primeros Actores
**Angel T. Sala y
 Manuel Sánchez
 Navarro**

Director de Escena
Ernesto Finance

El Espectáculo que necesi-
 ta la Colonia



**Domingo 23 de Marzo de 1930
 3 Colosales Funciones 3!**

TARDE a las 4 P. M.

1o.—Obertura por la Orquesta
 2o.—ESTRÉNOL! Estreno de la hermosísima comedia en 3 actos, origi-
 nal de Pedro Muñoz Seca, titulado

"Pégame Luciano!"

REPARTO

Mercedes..... Fanny Schiller	Luciano..... Manuel S. Navarro
Porfirineca..... Carmen Velasco	Remiro..... Angel T. Sala
Glodia..... Aurora Walker	Obispo..... Armando Velasco
Nieta..... Josefina Schiller	D. n. Remedio..... Ernesto Finance
Teresa..... Lupe Maldonado	Jesús..... Gustavo Márquez
Fuanaia..... Ma. Luisa Lafete	Basilio..... Pico del Pozo
Orencia..... Gloria Saavedra	Gaspar..... Juan Villegas

La acción en Madrid. Enos actual.

MODA a las 7 P. M.

La bellísima alta comedia en 3 actos del insigne escritor Manuel Li-
 nares Rivas, titulada

- "Frente a la Vida" -

REPARTO

Florencia..... Fanny Schiller	Aurora Walker
Asilena..... Carmen Velasco	Mercedes..... María Luisa Infante
Teresa..... Gloria Saavedra	Patricia..... Lupe Maldonado
Valentina..... Josefina Schiller	Carvajales..... Ernesto Finance
Miguel..... Manuel S. Navarro	Ignacio..... Angel T. Sala
Victor..... Pico del Pozo	Peronita..... Gustavo Márquez
Marique..... Armando Velasco	Antonio..... Juan Villegas
Juan..... J. Luis Cortez	La acción en Madrid. Época actual.

NOCHE a las 9 15 P. M.

La exitosísima obra MEXICANA escrita al inteligente literato D. Carlos
 Díaz Dufó en 3 actos

:: Padre Mercader ::

REPARTO

Mercedes..... Aurora Walker	Guadalupe..... M. Luisa Infante	Don Jorge
Angel T. Sala	Manuel S. Navarro	Don Fulgencio
Ernesto Finance	José María	G. Márquez
Don Gonzalo	Pico del Pozo	Julie
Armando Velasco	Doctor	Juan Villegas
Un Dependiente	J. L. Cortez	Los dos primeros actos en la Capital, el último en un pueblito del Estado de México.

Precios de Entrada

	TARDE o MODA	NOCHE
Luneta Numerada.....	\$ 0 75	\$ 0 50
Galería.....	0 20	0 15

Los **Candiles** que se usan en escena son de la pro-
 piedad de los Sres. **J. Ruiz y Hno.**

Notas las de Costumbre

Programa de mano de la obra *Padre Mercader* de Carlos Díaz Dufó, 23 de marzo de 1930. INBA-CITRU, Biblioteca de las Artes-CENART.

de su tiempo, del México posrevolucionario que todavía cuenta con familias o parejas que han obtenido su dinero por herencia o por el usufructo de propiedades, algunas veces obtenidas por las relaciones o vínculos con el poder, como aquellas personas que lucraban con las ganancias petroleras o los grandes sembradíos de caña, garbanzo y sorgo. Este nivel de la población no padece privaciones, pero hay otras que sí y dependen de la caridad de las clases dominantes como Concha y su marido. También se ocupa de la doble moral, tanto de las clases con dinero como de las pobres.

El modelo de acción dramática repite el adoptado para la comedia en general: la organización en tres actos y escenas. El lenguaje es directo y claro como lo demuestran los parlamentos reproducidos. El discurso de la protagonista presenta verbos imperativos dichos por ésta, que denotan su fuerza de carácter, frente a la ambivalencia masculina.

Carlos Díaz Dufó: *Padre Mercader* y *Sombras de mariposa*

Padre mercader de Carlos Díaz Dufó tuvo mucho éxito en la primera temporada de la Comedia Mexicana. Francisco Monterde, en su prólogo al primer volumen de *Teatro mexicano del siglo xx* (1956), escribió al respecto: "[...] estrenarla equivalió a la afirmación indiscutible de un teatro propio: fue la primera comedia de autor mexicano que llegó a centenaria." Con diez personajes, tres mujeres y siete hombres, el texto está dividido en tres actos, dos de los cuales suceden en la Ciudad de México y el tercero en un pueblito del Estado de México.

Díaz Dufóo no elige un escenario de estancias elegantes propias de familias adineradas, como lo hicieron los autores vistos en los párrafos anteriores, sino uno de familia burguesa venida a menos. El dramaturgo toma un proverbio popular español como tema recurrente: “Padre mercader, hijo caballero, nieto pordiosero.” Se trata así de un abuelo quien heredó de su padre –un mercader español en México- una fortuna, pero que al morir su esposa se fue del país durante el gobierno de Porfirio Díaz y vuelve después de veinticinco años, para encontrar a su hijo en la miseria, enfermo, sin trabajo, y a un México muy distinto en los años posrevolucionarios. Él se considera a sí mismo el caballero y a su hijo el pordiosero, y quisiera salvar de la ruina a sus tres nietos, iniciando otra vez el círculo del proverbio.

De los tres nietos, dos -Guadalupe y José María- son muchachos a la moda, les gusta divertirse con dinero fácil; ella quiere ser actriz y viajar a Los Ángeles, a Hollywood. La tercera hija, Mercedes, es fea y buena, y está enamorada sin esperanzas de Julio -amigo de José María- a quien no le es indiferente pero que por timidez no le propone hacerla su novia. Entre los pocos amigos del abuelo está un tendero español enamorado de Mercedes, pues ve en ella sus cualidades y no la belleza física. Es él quien les fía la mercancía cuando no pueden pagarla y obsequia a menudo algunas vituallas a la familia. El abuelo tiene otro amigo músico, un despistado que se equivoca todo el tiempo, pero es una buena persona. Es este personaje, llamado Fulgencio, el que detona la acción dramática: cambia la suerte de Mercedes pues Julio le encarga darle una carta en la que se le declara

y el músico olvida quién es la destinataria y se la da a la hermana equivocada.

José María comete un delito, sustrae dinero de la empresa donde trabaja y Guadalupe se fuga con Julio quien después la abandona. El abuelo trata de salvar a su nieto pero no lo logra, éste escapa a la justicia y se vuelve ladrón. Cuando el padre muere, el abuelo y Mercedes se refugian en una casita en el Estado de México. Hasta allí llega el tendero Manuel para insistir en casarse con Mercedes. Justo entonces le avisan de la muerte de su madre y Mercedes afectada por el dolor de Manuel lo acepta. El abuelo siempre simpatizante del tendero, que lo ayuda a obtener su objetivo, cierra la obra con las palabras del proverbio: “Padre mercader...”

El dramaturgo trata el contexto social en el que viven los viejos y los jóvenes en los años posrevolucionarios. Las observaciones y las opiniones del abuelo retratan los cambios sufridos por el país durante los veinticinco años de ausencia del personaje y las conductas de los jóvenes que se consideran a sí mismos modernos y sin prejuicios. En una didascalia el autor señala las características de Guadalupe: “23 años, muchacha bonita y pintadita, ultramodernista, (*sic*) cabello corto, y falda *ídem*, bolsa con polvo, espejo y colorete, a la que acude con frecuencia, según es uso en estos tiempos. Ausencia de sentido moral, como el hermano. La corriente que hace fuerza en la familia la arrastrará fácilmente.”

Díaz Dufóo critica los modales desenfadados de Guadalupe. El periodista Cristóbal Castro, en un artículo titulado “Las coquetas” (1920, 35), describe a este tipo de juventud y opina: “No es posible que una mujer lla-

mativa, vistosa y ‘perejilera’ no de impresión de coquetería. Como no es posible que un hombre fanfarrón, lleno de sortijas y ‘echao pa alante’ (*sic*) nos de impresión de aristocracia.” Estaba de moda que las jóvenes modernas quisieran ser artistas de películas por la publicidad de los films norteamericanos. Como contraparte de Guadalupe está su hermana Mercedes, “modelo de mujer mexicana”; es decir tradicional, como afirma el abuelo.

Con “la corriente que hace fuerza en la familia...” se refiere Dufóo a la modernidad y a la falta de valores sociales, que en el diálogo entre Guadalupe y Julio son muy evidentes:

GUADALUPE: A las cosas hay que llamarlas por sus nombres. Por fortuna ya han pasado los tiempos en que a la hipocresía se le consideraba como una virtud... ¿No opina usted como yo Julio?

JULIO: Pues...

GUADALUPE: ¿Pero qué hace usted de pie? Siéntese. La educación moderna ha librado a la mujer de los yugos que la mantenían en la ignorancia. Hay que enseñarlo todo.

JULIO: (*Fijándose descaradamente en una pierna que, al sentarse, ha dejado Guadalupe descubierta*) Particularmente si lo que se enseña es bonito.

GUADALUPE: ¿Verdad que sí? (*Nueva exhibición hasta más arriba de la rodilla*) Y vea usted la influencia de la educación moderna en la relación entre los dos sexos [...]

Guadalupe sigue comparando los viejos tiempos con los nuevos para terminar por anticipar el futuro: “[...] la mujer se ha emancipado de convencionalismo y un día llegará en que tome ella la iniciativa.”

El amigo músico ha tenido que adaptarse a los cambios; ya no aspira a pertenecer a una gran orquesta, donde la calidad era condición indispensable para progresar; contra sus propios valores, desempeña “chambas” aquí y allá; no pierde trabajo porque pertenece a un sindicato que defiende sus derechos laborales. El dramaturgo integra las luchas laborales que surgieron con más intensidad en esa época. Los sindicatos se agrupaban en una confederación a cuya cabeza se encontraba el famoso líder Napoleón Morones y casi todos los trabajadores de cualquier especialidad estaban sindicalizados. Fulgencio retrata el ambiente del tiempo que vive:

FULGENCIO: Antaño, los artistas trashumantes estábamos a merced de empresarios y dueños de establecimientos. Ellos nos imponían el sueldo y nos despedían cuando les venía en gana (...) Al presente es distinto; las agrupaciones de trabajadores nos han libertado de esa sujeción. Soy miembro de un sindicato y mi puesto está asegurado. Nada me importa que el negocio vaya bien o mal, o que el patrón esté o no contento conmigo. No me puede separar y aunque no le guste cómo toque, ni al público tampoco, no puede tocar mi sueldo, que es una deuda sagrada (...) No nos hacemos la guerra como en el pasado. ¡Unión y solidaridad! Actualmente somos verdaderos hijos de la armonía. Discutimos, se pronuncian discursos. Compañero por aquí...

compañero por allá... Todos somos compañeros, aunque la mayoría no sabe acompañar.

Las palabras de Fulgencio están reproducidas aquí para entender por qué las escribe así Díaz Dufóo. El dramaturgo se vale de una anécdota sencilla para demostrar el interés en lo que sucede en su país, y para introducir su crítica hacia los paradigmas sociales de su momento. También se puede leer una metáfora del cambio de los tiempos que ocurren en todas las sociedades. El padre mercader que ha ganado una fortuna podría simbolizar los buenos tiempos de una sociedad; el hijo caballero, la sociedad que no se sabe administrar y el nieto pordiosero, el declive de la misma. Por eso a través del abuelo, que desea salvar a su familia, el dramaturgo cierra la obra con lo que él valora como positivo, y da una esperanza al presentar el matrimonio de dos jóvenes con valores bien firmes; ellos formarán una familia que es posible desarticule el círculo vicioso, favoreciendo el mestizaje que deseaba Vasconcelos.

La obra abarca los escenarios urbano y semiurbano, que era raro en la dramaturgia de los primeros años de la década de los 20. Si Díaz Dufóo no acude a los símbolos nacionalistas de Estado, en cambio transmite en su obra las transformaciones culturales de un México influenciado por los cambios posrevolucionarios, los sindicatos, las modas, la música, el lenguaje adoptados por los jóvenes.

Sombras de mariposa, otra obra de Carlos Díaz Dufóo, fue estrenada en el Palacio de Bellas Artes en la cuarta temporada de la Comedia Mexicana y publicada por Editorial Polis en 1937. Está dividida en tres actos,

con doce personajes: cinco mujeres y siete hombres. Lo interesante de esta obra no es solamente el tratamiento de su tema sino que después de la primera función en el Palacio de Bellas Artes, la obra fue prohibida, sin dar más razón ni al autor ni a la compañía. En la publicación de la obra, el dramaturgo explica su asombro al asistir a la segunda función y enterarse ahí de su cancelación. Entre todos los argumentos que Dufóo presenta en su introducción a la obra se encuentra un párrafo digno de reproducción porque no ha perdido vigencia:

Se conviene que para formar ese teatro (el mexicano) se necesita, sobre todo en los primeros tiempos, el apoyo del Estado, pero si el apoyo debe pagarse con una injerencia en la elección de las obras el fracaso es inevitable. Sin teatro libre no hay teatro, porque si el criterio oficial prevalece, la obra escénica no será ni una vela más -¡y qué vela!- agregada a la barca del Poder Político. Y en esas condiciones es mejor que no haya teatro mexicano.

El discurso habla de la libertad de creación, de las luchas del campo y del poder simbólico. El creador replica al poder pero se ve indemne frente al Estado objetivado en el Palacio de Bellas Artes que puede disponer *ad libitum* de la voluntad y la acción de sus gobernados. Este discurso tienen su correlato en las palabras de Bourdieu: "El estado aparece así como el banco central que garantiza todos los certificados [...] Por esto se puede generalizar la famosa fórmula de Weber y ver en el Estado el poseedor del monopolio de la violencia simbólica legítima. O con mayor precisión,

un árbitro pero muy poderoso, en las luchas de ese monopolio.” (1988: 139) Lo que la Comedia Mexicana y Díaz Dufóo sufrieron fue violencia por parte del Estado.

El escenario de *Sombras de mariposa* es una sala espaciosa de una fábrica de hilados, ubicada en Contreras, en el D.F., El salón de la fábrica, que hace de recibidor y oficina en distintas horas del día pues es también entrada a la casa de los patrones, será el mismo para los tres actos. La obra trata el conflicto de los obreros de la fábrica con el patrón, don Julián, quien muestra a los trabajadores documentos que acreditan que no puede aumentarles el sueldo porque la fábrica tiene déficit económico. Sin embargo eso no es verdad. El patrón, de acuerdo con su socio, ha dictado a su secretaria otro documento con el movimiento real de las entradas y salidas del dinero y que demuestra que la fábrica tiene ganancias. Un proceso de ocultamiento muy usado en todos los tiempos.

El hijo del dueño, Miguel, ha regresado de Alemania donde estudió ingeniería metalúrgica. Allí conoció a una joven rica, muy bella, Elena, de la que se enamoró; a su regreso la encuentra de nuevo y en su propia casa, es hija del administrador de la fábrica de su padre. También reconoce a la secretaria de su padre, Ángela, con quien jugaba cuando eran pequeños. Del mismo modo reencuentra a un amigo, Alberto, joven desinhibido y acomodaticio. El triángulo amoroso –Elena, Ángela, Miguel- se inserta en la trama de la huelga de los trabajadores que Alberto aprueba, porque es consciente de los derechos de los obreros y de que su padre los explota. Elena se muestra como una mujer ambiciosa.

Cuando estalla la huelga, los obreros toman la fábrica. El padre de Ángela es el encargado de resguardar el salón y sólo permitir a la familia el paso a su casa. Cuando nadie está presente, Alberto lo emborracha y logra rescatar los documentos que don Julián no quiere que caigan en manos de los obreros. Miguel reclama a su padre el robo que hace a los trabajadores, discuten y don Julián con una pistola se abalanza sobre él, Ángela lo cubre con su cuerpo y dice a don Julián: “[...] Mátame a mí si quieres ¡Pero a él no! ¡No lo toques!” Al hablarle de tú a don Julián, Ángela descubre su secreto, ella ha sido amante del padre de Miguel.

Miguel huye de su casa y se refugia en una casa de huéspedes. Hasta allí llega a buscarlo su amigo Alberto para hacerlo volver a su casa y para que reciba a Ángela que quiere hablarle. Miguel la recibe y ella le cuenta cómo, debido a su pobreza y porque creía ver en don Julián a Miguel, cayó en sus brazos, traicionándose, traicionando también a Miguel y a la madre de Miguel. Pide perdón y él la perdona pero afirma que se irá para siempre.

Díaz Dufóo comenta en su introducción que leyó la obra a algunos amigos antes de montarla y le preguntaron si ésta era socialista, por las palabras puestas en boca de su personaje Miguel. El autor respondió que no (sin embargo la obra fue suspendida). En el texto, en una conversación de Miguel con Alberto, cuando el primero defiende a los trabajadores y exalta lo inhumano de su padre como patrón, Alfredo lo llama sentimental y socialista. Miguel responde: “¿Quién no lo es en estos tiempos? Si está en el aire que se respira. Hasta los mismos burgueses

van en marcha al socialismo.” Se refiere a la política de Estado en tiempos del presidente Cárdenas. También se menciona a Lombardo Toledano cuando estalla la huelga en la fábrica y “Medida,” apodo del padre de Ángela, grita vivas y lo nombra, así como a los obreros comunistas. Alfredo se refiere a “Medida” como un comunista:

ALFREDO: [...] Sin copas tu padre es un hombre intransitable, vociferador, comunista, consejero de los líderes, promovedor de huelgas, no ha habido tumulto en la fábrica en que no haya ocupado las primeras filas. Con copas ¡qué diferente! Disciplinado, respetuoso con su patrón, atento a sus obligaciones, opuesto a movimientos de violencia y acciones directas. Borrachito, tu padre es una excelente persona; en sus cabales es un tipo detestable.

Esta descripción del carácter de Federico Ramírez (sobrio) o su pseudónimo “Medida” (borracho), será la que determine la decisión de Alberto de embriagarlo para que abandone la guardia de la huelga y poder sacar los papeles delatores. La bipolaridad de Medida alude a la dualidad dominante-dominado. Sobrio es luchador, tomado, es un sometido que bebe para olvidar su pobreza, y la relación de su hija con su patrón, solamente así lo puede soportar. Cuando Alberto lo emborracha para que deje libre la puerta del despacho de don Julián, dice: “¡Abajo la huelga!... ¡Arriba Beto Cázares!... ¡Viva el capitalismo! ¡Viva!”

La ideología del dramaturgo está enfocada a la lucha obrera y a denunciar las trampas patronales. Toma su personaje de Federico

Ramírez-Medida en su fase sobria, para reafirmar las peticiones del líder de los obreros de la fábrica con estas palabras, muy de tomar en cuenta:

FEDERICO: Y no lo has dicho todo. Hay que decir que pasaron los tiempos en que los patrones eran los que mandaban y nosotros los que obedecíamos; ahora los patrones mandan y nosotros no les hacemos caso, y día llegará en que nosotros seamos los que mandemos (*sic*) y los patrones quienes nos obedezcan. Ya es hora de que no nos dejemos explotar por esos vámpiros (*sic*) y que hagamos valer nuestros derechos y reivindicaciones. Antes nos ganaban porque no estábamos organizados; hoy, todos unidos hemos declarado la guerra de clases de la que saldremos victoriosos. Esto lo ha escrito el señor Carlos Maiz (*sic*), tío carnal del licenciado Lombardo Toledano. ¡Abajo los enemigos de los trabajadores! ¡Viva la muerte de los capitalistas!

La representación de *Sombras de mariposa*, y posiblemente su escritura en el año 1933, ocurrió en pleno periodo cardenista, cuando la política de Estado tendía hacia el socialismo y también en un periodo de formación de innumerables sindicatos, entre los que destacaba el del partido comunista. En 1933 hay un pacto de sindicatos que se afilian a la CROM, dirigida por Lombardo Toledano, pero después en 1936, dada la lucha de facciones, sacaron a los comunistas de la CTM, por prácticas antidemocráticas (Meyer L.; 1980) También fue un periodo de muchas huelgas. En 1934 hubo 202, especialmente en este

caso, la huelga de la fábrica de textiles de Veracruz (como la de la obra). La obra capta estos tiempos de tensión vividos en la Ciudad de México. El borrachín, padre de Ángela, es sindicalista, pertenece al sindicato de Obreros Libres, trabaja por obtener derechos que le corresponden, aumento de sueldo ante la carestía y grita vivas a la huelga, a Lombardo Toledano y muera a la burguesía.

La ideología de Miguel es de igualdad y libertad, no está directamente a favor de la huelga, pero no niega los derechos de los trabajadores como tampoco la explotación del patrón, su padre, quien no sólo abusa de sus empleados para aumentar considerablemente sus ganancias, sino también de la joven Ángela. Miguel la recuerda con afecto y la trata como alguien cercano, es un idealista, por eso huye de los conflictos que no puede resolver y se marcha del país a pesar de los sentimientos que lo unen a los que ama. El título de la obra refiere a la utopía de Miguel, un mundo de igualdad simbolizado en las sombras de mariposa que perseguía de niño con Ángela (dos niños de distinta capa social). El recuerdo de estas sombras cierra la obra, sus sueños frustrados de justicia social.

La pregunta es ¿por qué fue suspendida la obra? Puestas aquí las palabras de unos y otros podemos decir que no fueron las palabras de Miguel las causantes, sino el monólogo de "Medida" dirigido no sólo a don Julián sino a ese tercero que es el público. Va dirigido también a los empresarios y al gobierno. Puestas en acto estas palabras en el máximo teatro nacional -símbolo de poder-, resultaban retadoras. Cárdenas, además de sus reformas, estaba también pugnando por

atraer capital y posiblemente lo directo de los diálogos asustó a la clase dominante e influyó para su prohibición. Si el Palacio de Bellas Artes no dio explicación alguna, el contrato que hicieron los dramaturgos lo facilitó. Sin embargo la obra es una muestra de la conciencia de la libertad de creación frente al poder del Estado. En la obra el dramaturgo no está en favor del nacionalismo de Estado, está en contra de ese poder dominante que desea someter a sus gobernados, pero él adopta un tema nacional candente.

María Luisa Ocampo: *El corrido de Juan Saavedra y Una vida de mujer*

Para comenzar la primera temporada de la Comedia, se representó la obra de María Luisa Ocampo *El corrido de Juan Saavedra*, la cual fue editada por la Imprenta Mundial de México en 1934. Por primera vez un corrido tomaba la forma de una obra teatral. Así lo afirmó Agustín Heredia, especialista en corridos, quien se lo hizo saber a la dramaturga en una carta, felicitándola por su obra y porque se ponían en la escena del teatro de comedia y drama signos y símbolos nacionalistas avalados por el gobierno a través de Acción Cívica. (Ocampo-CITRU). Otros corridos fueron escritos por mujeres como teatro, entre ellas Isabel Villaseñor y Concha Michel.

La escenografía de esta obra estuvo a cargo de Diego Rivera. Es una lástima que no quedara ningún registro fotográfico o diseño de ella. Posiblemente pintó los telones atraído por el tema, porque entonces Rivera se empeñaba en representar en murales su propia estética aunada a los signos del nacionalismo adoptados por el Estado. Además pertenecía

MARIA LUISA OCAMPO.

UNA VIDA DE MUJER.

Comedia en 4 actos. El primer acto en una población del sur; segundo y tercero en la ciudad de México; cuarto en un poblado del Bajío. Epocas: 1912; -- 1922; 1932 y 1936 respectivamente.

MARIA LUISA OCAMPO

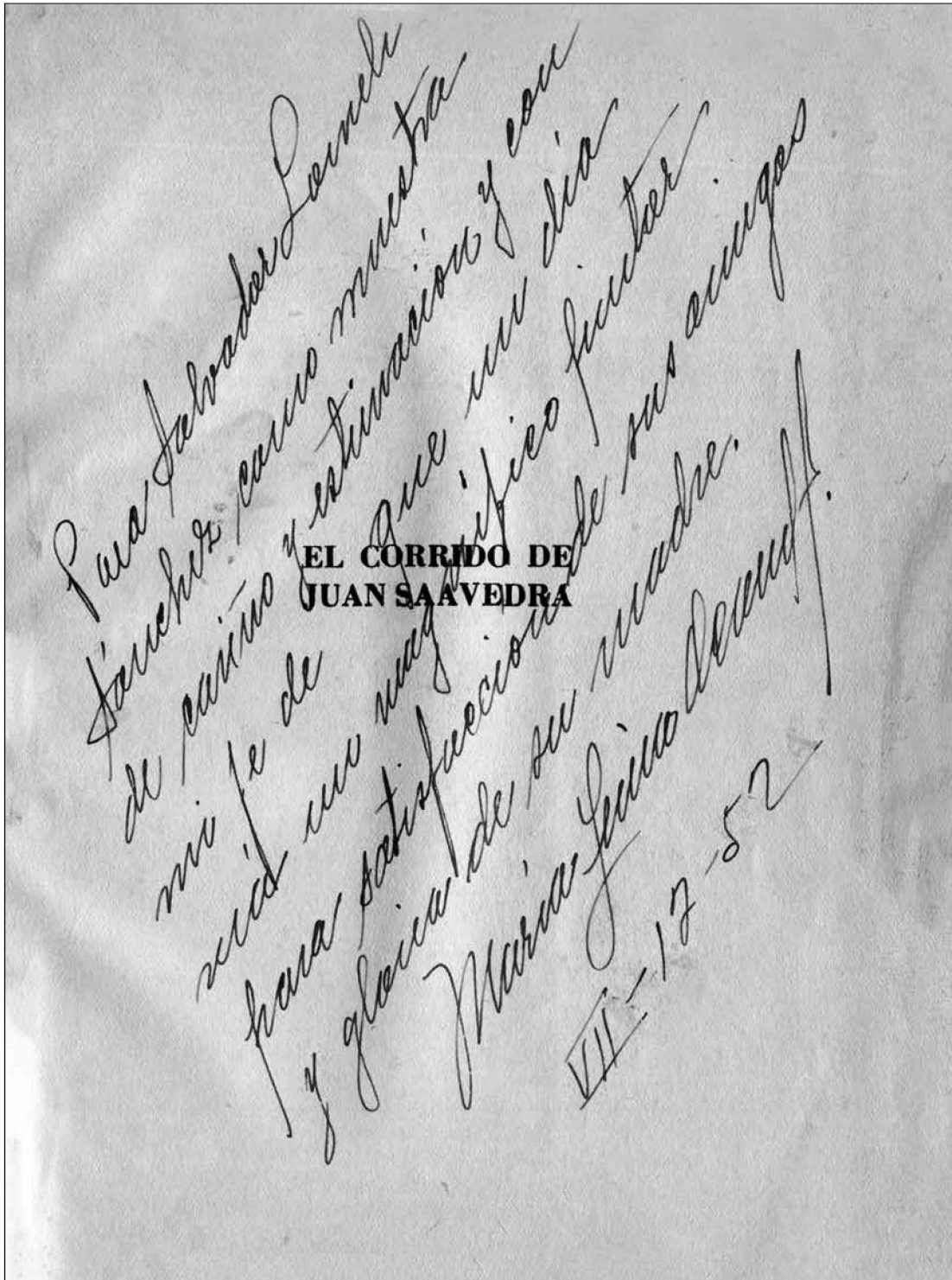
**EL CORRIDO DE
JUAN SAAVEDRA**

EN
SEIS
CUADROS

ILUSTRACIONES
DE JULIO
PRIETO

MEXICO • IMPRENTA MUNDIAL • 1934





Páginas del libro *El corrido de Juan Saavedra* de María Luisa Ocampo, 1934. INBA-CITRU, Biblioteca de las Artes-CENART.

al partido comunista y había sido elegido como director de la Academia (Cimet, 2011). Es probable que por su filiación política, Rivera se identificara con el grupo de la Comedia porque pregonaba ser un grupo cercano a los trabajadores, y por eso la obra le atrajo. Cuando *El corrido de Juan Saavedra* se publicó, Julio Prieto hizo los dibujos para ilustrarla. La música del propio corrido la escribió el maestro Francisco Domínguez con letra de Ocampo (Ocampo-CITRU).

La obra está dividida en seis cuadros que se llaman respectivamente: Amanecer, La feria, En la hacienda, Las elecciones, El campamento y El retorno. El corrido cantado de Juan Saavedra abría y cerraba la obra como prólogo y epílogo. El contexto dramático narra la historia de un ranchero que se enrola en la Revolución de 1910 como reacción a las injusticias cometidas por los dueños y administradores de haciendas. Juan Saavedra tiene una novia, Chole, con la que se casa. Ella lo espera al lado de su suegra hasta que vuelve sano y salvo de la contienda para disfrutar los logros obtenidos.

Cada cuadro de la obra tiene sus momentos climáticos. En el primero se representa una serenata a la novia de Juan y el pleito con su contrincante en amores. En el segundo el enfrentamiento de las dos mujeres que lo aman, durante la feria de la fiesta del pueblo y la afrenta de un teniente a una mujer ciega. En el tercero, la lucha entre patrones y mozos campesinos y el anuncio de la muerte de la hija de un campesino. En el cuarto el descubrimiento de robos de votos por los funcionarios y políticos y el anuncio de la leva. En el quinto la muerte, en condiciones lastimosas, de un

joven campesino durante la Revolución. Y en el último, el regreso de Juan a su hogar. Es una sucesión de enfrentamientos entre poderosos y dominados.

La tesis de Ocampo se refiere a los daños causados por la Revolución de 1910 y a marcar los contrastes entre el valor a la clase indígena y su cultura frente a las clases hegemónicas. Durante el desarrollo del conflicto dramático, el héroe no sufre ni un rasguño; la autora lo presenta bien vestido a la usanza de los campesinos del sur. Juan Saavedra es gente de campo, pero no indigente; tiene su casa, sus tierras, sus animales, posee un cierto capital simbólico, sabe leer por eso asciende rápidamente a Coronel en las filas revolucionarias. Juan va a la Revolución para defender los derechos de sus iguales y de los que tienen menos que él, a quienes ve sufrir y considera sus hermanos. Lucha por los pobres, víctimas de los patrones y de la tienda de raya, los que tienen que robar para comer o proveerse medicinas. Es un "Juan" distinto al de la obra de Jiménez Rueda. Este Juan no representa al colectivo sino a un personaje con apellido que es testigo de injusticias y en la obra tiene funciones de narrador omnisciente. Para situar en el tema al espectador, la dramaturga presenta como obertura el corrido cantado, después las andanzas del héroe que no es valentón sino valiente, porque arriesga la comodidad en que vive para aventurarse en la contienda por los derechos de todos los indios pobres. En el texto se pueden encontrar múltiples signos venidos del nacionalismo vasconceliano. Presenta a un Saavedra honrado y soñador, deseoso de que todos fueran iguales a los ojos de Dios, deseando el restablecimiento de un orden que había sido alterado por la

Revolución. El corrido mezcla signos políticos, religiosos y populares como suelen hacerlo las canciones. La influencia de Vasconcelos se encuentra en el sentido de proponer una revolución constructora que sucediera a la destructora, obtener la redención como fruto de la liberación (Blanco; 1977: 83). Ocampo estaba en contra de los perjuicios físicos y morales acarreados por la revuelta de 1910.

La dramaturga elige un tema diferente al que se afiliaron la mayoría de los dramaturgos de esta época, con escenarios y personajes de la clase media, alta o venida a menos, en donde los campesinos, si aparecen, sólo lo hacen como criados o peones, a manera de complemento de la acción de los personajes principales. *El corrido* se identifica con las obras *Los de abajo* de Mariano Azuela, *Los alzados* de Luis Octavio Madero, *Zapata* de Mauricio Magdaleno y *Maldita revolución* de Bustillo Oro; *El remolino* de Monterde y *Micáila* y *El santo de Chucha López* de la propia Ocampo. El lenguaje es de campesinos. En 1929 la dramaturga muestra esta capa social a un público que la desconoce y suele asociarla con los Cristeros, como motivo folclórico de los murales de los pintores o las artesanías fotografiadas en las revistas. Juan Saavedra se parece mucho a los campesinos de calzón blanco y huaraches que pintaron Diego Rivera, Leopoldo Méndez o Jean Charlot.

En la obra los campesinos hablan de las injusticias que sufren los que no tienen dinero, ni para satisfacer las mínimas necesidades, o son ultrajados por el sólo hecho de ser indios y pobres. *El corrido de Juan Saavedra* se identifica con un nacionalismo dirigido al rescate de las tradiciones y costumbres de campesinos y rancheros, y con el indio como

hacedor y modificador de su propia cultura. Ideas todas cercanas a Vasconcelos. También denuncia el robo de votos, un punto álgido en la contienda por la Presidencia de la República en la que participaba Vasconcelos y la leva, acercándose más al tema revolucionario.

Ocampo busca ser auténtica en el lenguaje adoptado, aunque no lo logre totalmente. María Luisa muestra a Juan Saavedra como el paradigma del campesino: todos debieran ser como él, saber leer, tener su tierra con lo necesario para trabajar y ser felices sin abandonar sus costumbres, ni su familia, ni su religión. Tanto Juan como los personajes indígenas de viejos y mujeres, rechazan la violencia, ésta la deja para los que tienen el poder: El gobernador, el maestro, el militar, el administrador, el general revolucionario, los que roban votos. Juan hace el bien y predica los derechos de los campesinos y las mujeres. La obra termina con este texto que es ilustrativo del discurso de Ocampo:

JUAN: Queda la tierra madrecita. La tierra espera ¡Vaya, alegrémonos! todo se ha acabado. Empezamos una nueva vida. (*La escena está alumbrada por el sol que ha comenzado a salir*). Ahora todos podrán estar en paz. No serán como un ganado que se lleva al matadero sin saber por qué. ¡México! que gran ciudad. Y sin embargo me faltabas Chole, me faltaba mi pueblo, mi rincón. No vía (*sic*) las horas de volverme. (*La abraza, la acaricia*) ¡Ahora verá don Nica! En todas mis andanzas he aprendido mucho. ¡Al fin de tantas cosas los encuentro a todos! (*Mira en derredor*) ¡El sol! ¡Ves el sol Chole? Así quería verlo como se ve en mi pueblo. Mientras veamos este sol,

podremos vivir, porque él hará que nuestra tierra nos dé fruto.

La dramaturga hace referencia al sol, como símbolo libertario, paternal y protector. La obra no está exenta de romanticismo e idealismo. Juan no es expuesto como héroe trágico sino como paradigma campesino. No es agresivo como otros héroes de corridos, sino tranquilo y ejerce un juicio ecuánime en los disturbios en los que se ve envuelto. Entra a la “bola” por un ideal, piensa que después de la revolución todos serán felices como él. El sol de la libertad del final es un prelude, un signo de fecundidad y justicia. *El corrido de Juan Saavedra* no es sangriento ni trágico, el héroe no se bate y muere, es un ejemplo de vida y de ideología en favor del desvalido.

La obra gustó más al público que a los críticos, que se hicieron eco de los que no querían saber de revolución ni de revueltas y refirieron el personaje de Juan a los personajes usados por la Revista mexicana; desanimaron al público con sus notas periodísticas. Otros más, como los periodistas Alejandro Cox y José Joaquín Gamboa, dijeron que la representación era demasiado realista. Entre algunos autores existía el rechazo a temas como éste y a ver en el teatro alusiones a la pobreza y a lo indígena. Lo interesante es que la puesta en escena contó con la aprobación de los autores organizadores y de Amalia Castillo Ledón. Además, las notas sobre el estreno hablan de un Presidente de la República complacido y atento. No se sabe cuáles fueron las canciones mexicanas entonadas por las hermanas Rubio, acompañadas por la Orquesta Mexicana, en el fin de fiesta anunciado; sin embargo, el hecho

de agregar un fin de fiesta le daba precisamente este tono de Revista a la función de teatro. La obra es intertextual, en ella se cruzan varios géneros con un objetivo educativo y de difusión de costumbres.

El corrido de Juan Saavedra sólo tuvo cinco representaciones, dio paso casi enseguida a una obra de Ricardo Parada León y a las demás programadas, entre las que se cuenta otra obra de María Luisa Ocampo: *Más allá de los hombres. El corrido...* significa, a la distancia, un rompimiento importante con el teatro de la clase media, la introducción de otra ideología en la escena y un estímulo para la creación de obras mejor acabadas como lo harían otros dramaturgos en el futuro. La presencia del corrido y las canciones remite al recurso de B. Brecht para operar el distanciamiento, y esto hacía una teatralidad diferente entre las obras presentadas en la temporada de la Comedia Mexicana.

En el reparto de la puesta en escena estaban actores y actrices noveles: Isabela Corona tuvo el papel de Chona y Miguel Ángel Ferriz, entonces joven y apuesto, representó a Juan Saavedra. Los críticos aclararon que no daban pormenores del reparto porque todos eran desconocidos; sin embargo todos serían famosos más tarde. Isabela y Miguel Ángel Ferriz, continuarían su carrera con Julio Bracho en Escolares del Teatro y con el Teatro Orientación de Celestino Gorostiza. Isabela llegaría a ser la gran actriz que muchos conocimos y Ferriz un buen actor de cine y teatro.

Una vida de mujer, también de María Luisa Ocampo, abrió la temporada el 30 de julio de 1938. La obra no está editada, sólo existe en libreto mecanografiado en el archivo de la autora

(CITRU). Esta obra, como las demás del repertorio, gustó a los amigos y enemigos de la Comedia, a pesar de la desaprobación de la Liga de la decencia, que prohibía ver la obra y la destacaba entre las no aptas, por calificarla “inmoral y peligrosa”. No sería la única vez que esta asociación vetara una obra de Ocampo, años más tarde harían lo propio con *La virgen fuerte*.

Una vida de mujer se refiere a una joven que tiene un amante y un hijo que muere. A ella no le importan las habladurías. El amante es casado y tiene tres hijos, pero forma pareja con la joven. El tiempo cambia y es nombrado ministro, luego presidente del Partido (oficial, se entiende). Cuando él llega a la cúspide, la abandona. Ella no reniega de su amor y se recluye en un pequeño pueblo. Él prefiere su carrera política. Dos caracteres diferentes con objetivos distintos, aunque vivan vida en común por algún tiempo. Un dato importante es que la obra transcurre en el lapso de 1912 a 1936, es decir los años en que se consolida la posrevolución en un partido único.

El presentar a una mujer que quiere vivir libremente provocó la suspensión de la obra. El público de entonces no permitía ver en escena situaciones que contravinieran la “moral” y las normas católicas, es posible que por esto el libreto no se haya editado. María Luisa Ocampo no se impresionó por esta prohibición y siguió escribiendo teatro, siempre con la intención de reivindicar el papel de la mujer frente al hombre. Si no fue tan agresiva en sus obras como Catalina D’Erzell, sí abrió brecha en el camino de los derechos de la mujer, porque en sus obras las mujeres tratan de adquirir independencia de la férula masculina. También ella como otras mujeres de

la época, Tina Vasconcelos de Berges, Leonor Llach, Julia Martha y muchas otras, trabajó en asociaciones feministas y luchó por el voto femenino (Constantino: 1934).

Francisco Monterde: *La careta de cristal y Oro negro*

De Francisco Monterde se mencionan aquí dos obras. La primera, *La careta de cristal*, es poco conocida y hace contraste dramático con la segunda *Oro negro*, ambas representadas en la primera temporada. *La careta...* fue editada por la Sociedad General de Autores en 1948 y había sido puesta en escena, en 1932, por la compañía del Teatro Fábregas con Virginia Fábregas, Matilde Palou, María Rosa Farías, Enriqueta Fárvaro, Miguel Ángel Ferriz, Manuel Sánchez Navarro y Emilio Espinoza; todos ellos dirigidos por Fernando Porredón. Monterde organiza *La careta de cristal* en tres actos con siete personajes: cuatro mujeres y tres hombres. La acotación describe un escenario muy sencillo: habitación de una casa de huéspedes en un lugar de provincia. Por la descripción, el lector se da cuenta que es una casa de huéspedes habilitada como tal en una casa que antaño tenía varias habitaciones porque el acceso a ellas por otras puertas -dice el autor en la didascalia- está cancelado por barrotes cruzados. El tiempo de la obra va del atardecer a la media noche del mismo día.

Los personajes son: Dolores, madre de Elena, Josefina y Rafael; Juvencio, prometido con Josefina; y Carlos, el huésped que es amante de Josefina. El texto comienza con la llegada inesperada de Carlos. Viene por Josefina quien le ha escrito en una carta que ya no soporta el ambiente de su familia y que la

quieren casar con quien no ama. Carlos está decidido a casarse con ella en la Ciudad de México. En el segundo acto Josefina expresa a Carlos su duda de irse con él y en su discusión es sorprendida por la madre, que casi ciega piensa que es Elena. Elena llega y asume el hecho como si ella fuera quien estaba de amores con Carlos. El hermano, Rafael, es favorecido por Carlos con un préstamo sin intereses para que pueda casarse pronto. En el tercer acto se sabe que Carlos enamoraba primero a Elena, pero que ésta no le correspondió inmediatamente, porque en provincia no se usaba dar el sí sin comprobar el amor de quien solicitaba el noviazgo. Carlos se da cuenta de que Josefina lo usa como pretexto para salir de allí y se decide por Elena. Elena le pide esperar. Carlos se marcha y promete a Rafael que volverá pronto. Encuentra a Juvencio y le pide se case pronto con Josefina y la lleve de viaje de bodas a algún lugar distinto de su pueblo, porque su novia se aburre. Juvencio le anuncia a Josefina que pronto se casarán e irán de viaje de novios al mar. Josefina se da cuenta de la huida de Carlos y se enternece con la bondad de su novio.

Monterde trata en esta obra un tema muy socorrido en la época: el aburrimiento de las y los jóvenes en el interior de la República, en los pueblos o ciudades pequeñas alejadas del centro donde todo se concentraba. Estos jóvenes, con más interés por la vida y el conocimiento que sus coterráneos, hacían hasta lo imposible por salir de su entorno que sentían monótono y triste, dejándose llevar, como en este caso, por sentimientos poco seguros. No era para menos, esos lugares tenían un desfase en ciencia, técnica,

educación, arte, diversiones y comunicación. Por eso la política de Plutarco Elías Calles puso mucho interés en la educación rural y en la implementación de técnicas agrícolas para desarrollar pequeñas industrias. Aunque esta obra parezca alejada de cualquier política de Estado, los diálogos revelan un problema social del México de esta época:

CARLOS: Repito solamente lo que tú me escribiste hace poco, lo que me dices siempre: que no serías feliz al lado de ese hombre; que ambicionas algo más; vivir en otra población, lejos de ésta... ¿No me has dicho eso muchas veces? Entonces ¿Para qué me llamaste? ¿Para qué sólo venga a verte sufrir, como hasta ahora?... ¿Para que siga esperando como un mendigo a la puerta sin recibir mi limosna de felicidad? ¡No Josefina! Esta será la última vez que me veas, sí ahora me voy solo. ¡Piénsalo! ¡Es la última vez! ¿Qué dices?...

Este parlamento de Carlos, dibuja claramente los argumentos de su regreso a la casa de huéspedes y los deseos de Josefina de emigrar. También se percibe cómo funciona el pensamiento masculino de Carlos frente al femenino de Josefina: uno directo, otro con dudas. El malentendido que desencadena la dramaticidad es el momento en que la madre sorprende a Josefina en el cuarto de Carlos. Elena se hace pasar por ella para no escandalizar a su madre con una deshonra. Ante esta acción altruista, Carlos se da cuenta que es a Elena a quien prefiere. Elena es más decidida y directa. Carlos volverá, pero no por Josefina sino por Elena.

El recurso de la equivocación o el malentendido es usado por muchos autores desde la antigüedad. Se pueden encontrar muchos ejemplos; el inmediato sería el de la obra de Carlos Díaz Dufío en el equívoco del mensaje en la obra analizada anteriormente.⁵

Oro negro fue puesta en escena en la primera temporada de la Comedia Mexicana. El autor la catalogó como pieza en tres actos (puede ser por influencia francesa porque en esta lengua obra de teatro se traduce como pieza y es la primera vez que un dramaturgo utiliza la palabra). La obra tiene catorce personajes: cinco mujeres y nueve hombres, además de un grupo de trabajadores. El autor describe a los personajes distinguiendo a los ricos de los pobres por sus ropas. Monterde ubica la obra "En uno de los estados de la República Mexicana, al iniciarse la segunda década del siglo actual". El escenario es un comedor en la planta alta de una finca de campo.

Don Pedro y su mujer doña María tienen tres hijos: Carlos, Alberto e Isabel. Esta es amiga de Alicia, hija de un trabajador y novia de Alberto quien desea formalizar su noviazgo pero deben esperar hasta tener dinero para casarse (como se usaba entonces). Lo mismo sucede con Isabel que es novia de Joaquín. El padre insiste en que se casen pronto porque si no es así la gente empezará a hablar mal de Alicia. El hermano Carlos no ha vivido en el campo, él estudió en la ciudad. Y de regreso trajo a Samuel Taylor, un geólogo norteamericano que le asegura que encontrará yacimien-

tos de petróleo en su propiedad. Las mujeres de la familia se ilusionan porque tendrían dinero. Alberto y el padre desconfían. Mr. Taylor necesita perforar un pozo que cuesta mucho dinero. Compromete a Carlos como socio y la familia hipoteca su casa para llevar al cabo la perforación.

El segundo acto sucede en el campo donde se ha montado una oficina y están construyendo una torre de madera. Taylor da orden de que los trabajadores lo hagan lentamente. Alberto reclama a Taylor por el dinero gastado sin que se vean resultados positivos. Hubiera sido mejor emplear el dinero en mejorar los campos para la siembra. Taylor, a través de Miss Molly una estadounidense involucrada en el asunto, arma un complot contra la familia para obtener más dinero y quedarse con los terrenos. Secuestran al padre. Los trabajadores de Taylor exigen la recompensa. Y en ese momento brota el petróleo.

En el tercer acto el campo está desolado. Montan otra torre porque el primer pozo se está agotando. Taylor desprestigia a Isabel en la cantina y todos creen que ella tenía amores con Smith, un trabajador de Taylor. El petróleo se lo han llevado los gringos. Don Pedro está enfermo y Alberto se va hacia el norte, no puede soportar ver el campo muerto. Después del secuestro de su marido, la madre murió, y el campesino empleado de confianza del padre queda en la miseria por falta de trabajo, a causa de la explotación del petróleo. Un pozo arroja agua salada pero otro se abrirá. La familia trata de reunirse por última vez cuando se oyen gritos por otro pozo que brota. Isabel sale de escena. En el momento

⁵ Esta relación se puede homologar con la obra de Emilio Carballido *La danza que sueña la tortuga*, donde también el equívoco en la interpretación de una frase impulsa la acción dramática.

TEATRO MEXICANO CONTEMPORANEO



13

EL DOLOR DE LOS DEMÁS

Drama en tres actos, original de

RICARDO PARADA LEON, 1902-

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES DE MEXICO

DINAMARCA 21

RICARDO PARADA LEON

El Dolor de los Demás

DRAMA EN TRES ACTOS

PERSONAJES:

Paulina	Nodriza
Gabriela	Emilio
Doña Asunción	Carlos
Enfermera	Don Marcelo
Madre	Diputado Iñiguez
Monja	Don Ramón
Señora de Márquez	Señor
Señorita de Compañía	Doctor
Jovencita	Mozo

*La acción del primer acto, en la Ciudad de México, D. F.
La del segundo y del tercero en el pueblo de Chapala, Jal.,
en una casa a las orillas del lago del mismo nombre. Época
actual*

Reparto: Paulina, Carmen Doria; Gabriela, Isabela Corona; Doña Asunción, Emilia Otazo; La Madre, Aurora B. Flores; La Señorita de Compañía, Amparo Rubio; La Monja, Cecilia Rubio; Sra. de Márquez, Sara Rubio; Jovencita, Aurea Procel; Enfermera, Ester Rubio; Nodriza, M. L. Pazos; Emilio, Miguel Angel Ferriz; Carlos, Rafael Icardo; Don Marcelo, Ricardo Mutio; Don Ramón, J. Manuel Salcedo; Diputado Iñiguez, Luciano Hernández; Señor, Juan de D. Córdova; Doctor, Carlos Enriquez; Criado, Angel Rubio.

Estrenada por la COMEDIA MEXICANA, la noche del 26 de mayo de 1929, en el Teatro Regis de la Ciudad de México

TEATRO MEXICANO CONTEMPORANEO

RICARDO PARADA LEON

EL DOLOR DE
LOS DEMAS



EDICION GENERAL DE AUTORES DE MEXICO

en que Alberto se despide de su padre, se desata un incendio en el pozo nuevo. Ha sido Isabel quien lo provocó cuando el petróleo corría por la tierra. Es el milagro que don Pedro esperaba.

Monterde hace evidente la relación de la explotación del petróleo con las garantías ofrecidas a los estadounidenses en el tratado de Bucareli (Meyer, 2010; 54-58). Era el tiempo en que los norteamericanos deseaban ambiciosamente el petróleo mexicano y usaban su poder para propiciar revueltas como la de Adolfo de la Huerta. Monterde trata este tema para evidenciar la ambición norteamericana; el dramaturgo llama al explotador petrolero Samuel Taylor, nombre que alude claramente al llamado "Tío Sam," (así lo usó también Marcelino Dávalos en *Águilas y Estrellas*). Monterde toma la anécdota de una familia acomodada que vive del campo, de la siembra de terrenos y sus derivados agrícolas, para introducir el problema político y socioeconómico de la explotación petrolera que dejó en la miseria al campo y a los campesinos en esta década.

La obra trata un tema político, los argumentos que plantea aluden a las familias que trabajaban en el campo por tradición, frente a la ambición de la generación joven y de los extranjeros que vislumbraban riquezas en el subsuelo mexicano. La obra la situó el autor a principios de la década; propone esa perspectiva histórica para significar que el problema de la desmedida ambición del país vecino venía desde hacía muchos años.

La trama de la obra acontece antes de la reforma al artículo 27 fracción I de la ley del petróleo, ocurrida en 1925 y en la que se

limitaba a cincuenta años la explotación del petróleo en terrenos adquiridos por extranjeros, además de la prohibición de la explotación en una franja de 50 y 100 kilómetros a lo largo de las fronteras y de los litorales, respectivamente (Meyer, 2010). El gobierno estadounidense protestó enérgicamente y pidió se respetaran los derechos adquiridos por sus compatriotas, además pronosticaba una rebelión y mostraba su apoyo a ella, siempre y cuando se cumpliera con esos compromisos. Aunque los problemas continuaron hasta que Lázaro Cárdenas nacionalizó el petróleo en 1938, en esta década la tensión era muy fuerte, sobre todo porque los Estados Unidos querían tener una injerencia directa en los problemas políticos y económicos de México, como de hecho habían manipulado los antecedentes de la guerra civil que se desató desde la muerte de Madero y los apoyos con armamento a los grupos rebeldes que les convenían.

Fernando Benítez en el tomo VII de su *Historia de la ciudad de México* (1984; 89-91) describe también cómo las compañías petroleras explotaban el codiciado bien impunemente desde 1900, organizando su propia fuerza militar, como cuando saquearon la llamada Faja de oro. El poder petrolero era un Estado dentro de otro Estado, donde sólo privaban las leyes de los petroleros quienes alentaban cuartelazos al gobierno, robaban, mataban a los campesinos, en tanto que los obreros sobrevivían en las peores condiciones. Francisco Monterde fue valiente al presentar este conflicto en teatro, mismo que ya había sido tratado en 1926 por Xavier Icaza en una novela corta, *Panchito chapopote*.

El autor presenta en el teatro el despojo de la tierra por los estadounidenses, su manipulación y compra de voluntades, su poder frente a los desprotegidos. A quienes se rehúsan a vender terrenos los persiguen y los matan. El dramaturgo simboliza a despojadores y despojados, muestra el saqueo a los campesinos y expone la situación de los trabajadores de la tierra. Los campesinos, antes de que entraran los petroleros a sus tierras, tenían un trabajo y ahorros. Después de la invasión perdieron su bienestar: sus ahorros, cierto confort y pasaban hambre. Asimismo muestra las relaciones familiares; los cambios sufridos por la ambición del hermano que llevó a los ingenieros petroleros a las tierras familiares, disgregando la familia y afectando las relaciones de las mujeres con sus enamorados. La obra muestra tanto en la fábula como en la diégesis, el impacto de la expoliación, cuyos efectos no sólo son económicos sino también afectivos.

Oro negro tiene su correlato en la obra *Pánuco 37* de Mauricio Magdaleno, escrita en 1931, y en *Israel* de José Revueltas que sucede en un contexto de invasión petrolera en campos algodonereros de Texas.⁶

El dramaturgo Monterde también da un papel activo y decisivo a las mujeres, representadas en la hija que incendia el pozo, acción dramática muy parecida a la mujer que da la

orden de hacer explotar la fábrica en la obra *Hacia la meta* de Parada León. Monterde trata un asunto político de actualidad en su tiempo, como antes lo hicieron entre otros Marcelino Dávalos, Rafael Pérez Taylor y Federico Gamboa. Por eso es aventurado decir que sólo después de esta década se comenzó a escribir teatro político. Cuando el dramaturgo adopta una postura social clara, está haciendo política. Lo que sucede es que el propio sistema teatral cambia de acuerdo con las exigencias de su tiempo. El teatro adopta poéticas que rompen con las que le anteceden, con lenguajes y formas distintas, pero los grandes temas de la política o la filosofía han sido tratados en todos los tiempos con los paradigmas dramáticos que les corresponden históricamente. Francisco Monterde trata un problema nacional candente y vigente en su momento, de ese modo percibe los conflictos nacionales con sus problemas y los traslada a la escena.

Ricardo Parada León: *El dolor de los demás*
Ricardo Parada León fue uno de los fervientes organizadores de las temporadas de la Comedia Mexicana y del teatro durante la década de 1920-30. Francisco Monterde al presentar su obra *Hacia la meta* en *Teatro mexicano del siglo XX*, dice que este dramaturgo fue de los más entusiastas animadores en las temporadas de teatro, como autor, como promotor de la ópera o subdirector de la Escuela de Arte Teatral del INBA, cuando ésta se fundó. Como todos aquellos personajes que no son protagónicos a ultranza, quedó en cierto olvido sepultado por las nuevas generaciones, pero es necesario reconocer su importancia en el teatro mexicano por su tesón al impulsarlo y

⁶ El tema aparece también en la novela *México negro* de Martín Moreno escrita mucho más tarde, y publicada en 1986, donde el autor narra con detalle propio del género literario de novela histórica, el sufrimiento de los campesinos por el usufructo impune de los petroleros con todas sus argucias y alevosía para el despojo; da cuenta de la tierra vuelta un desierto sucio, la resistencia de los campesinos -como en *Pánuco 37-* y su muerte.

por su obra. En este tiempo cuando el campo teatral era reducido, a falta de directores y productores, él asumió estas tareas con todo el riesgo que implicaba.

La obra de Parada León representada por la Comedia Mexicana fue *El dolor de los demás*. El libreto de la obra se puede leer en copia mecanografiada y está dividido en tres actos con diecinueve personajes de los cuales los protagónicos son cuatro: las hermanas Paulina y Gabriela y los hombres Emilio y Carlos. La acción dramática comienza en un hospital, el segundo y tercer acto suceden en el pueblo de Chapala. En el hospital aparecen diferentes personajes, los pacientes y los familiares o amigos que acuden al nosocomio para visitarlos: una niña ciega, una joven y Gabriela. El dramaturgo enfatiza diferentes formas de doble moral y ocultamiento de la realidad de los pacientes. La joven enferma vive sola y es maestra de baile de salón; su hermana, nueva rica, finge ser su protectora. A la ciega le escatiman cariño y Gabriela ha dado a luz un niño muy endeble que tal vez muera. A Gabriela la cuida y atiende su hermana Paulina, celosa de ella.

En el segundo acto, el lector se entera de que el hijo de Gabriela es de Emilio, el marido de Paulina. Ésta hace todo lo posible por mortificar a su hermana y a Emilio echándoles en cara su actitud y prohibiendo que el niño aparezca como hijo de Gabriela. De Gabriela se ha enamorado Carlos, originario de Chapala como Emilio, Paulina y Gabriela, quienes volverán a su tierra en el último acto. Carlos conoció a Gabriela cuando acudía al hospital a visitar a la joven maestra de baile. Después todos se encuentran en Chapala donde Car-

los pide a Emilio la mano de Gabriela. Emilio, Paulina y Gabriela viven una vida atormentada. Emilio pretende actuar de manera natural pero finge sus sentimientos porque no deja de amar a Gabriela. La acción que detona la crisis dramática se produce cuando Carlos la pide en matrimonio. Emilio sabe que Gabriela se irá para siempre y cuando Carlos hace mutis, entabla con Gabriela un diálogo de amor intenso al que ella corresponde. Gabriela está convencida que nadie en esa casa puede ser feliz por su causa y que Carlos también sufrirá cuando conozca la verdad. El dolor de los demás pesa sobre ella. Interviene Paulina para reprochar sus conductas y gritar su dolor. Gabriela comprende que no puede vivir así y se suicida en el lago de Chapala.

Esta obra de engaños y celos muy del gusto de los públicos de la época, tuvo éxito en la representación del 25 de Julio de 1929. Si el autor trata el consabido triángulo amoroso, el cronotopo que utiliza es distinto a otras obras con igual tema. El tempo que logra Parada León en *El dolor de los demás* mantiene la atención del receptor y hace del espacio su aliado. La tesis presenta la frustración, el desencanto, el dolor de vivir con una culpa, misma que parece se diluirá con la desaparición de alguno de los protagonistas, pero no es así. El suicidio de Gabriela ahogándose en el lago provocará aún más dolor en los sobrevivientes. De este modo cierra el autor el círculo que abrió en el hospital, donde los pacientes no tienen una verdadera sanación después de los tratamientos a sus enfermedades, sino que seguirán viviendo con un estigma social entre dominantes y dominados.

El dramaturgo critica las costumbres y doble moral de la sociedad de su tiempo, ubica la obra en un aquí y ahora de 1929. El cambio de ubicación espacial de la obra de la Ciudad de México a Chapala también es una señal crítica. Los pobladores de ciudades pequeñas emigran al D. F. para ocultar sus faltas como lo que Gabriela llama mi pecado, y regresan ocultando una verdad que atormenta a los protagonistas. Gabriela no quiere ver sufrir y calla, pero su hermana no:

PAULINA: ¡Y yo sí he de soportar esta vida? ¡Él no lo merece!... ¡Y merezco yo que mi hogar se haya deshecho por tu causa, que no viva un solo momento tranquila [...] Y no contenta con esto, ante todos apareces como la víctima de mi maldad, de mis celos infundados. ¡Celos! ¡No celos sino recelos porque sé a quienes tengo en esta casa! Todo tiene su límite y mi paciencia ha terminado. ¡Quiero que te vayas! ¡Lo oyes? Que te vayas de aquí porque no puedo soportar más. Porque no tengo ya fuerzas para seguir adelante, porque siento que me muero... [...] ¡Dios mío, Dios mío!... Y a pesar de esto no quisiera ver sufrir más, quisiera no ver llover a nadie, para ver si así puedo yo también dejar de sufrir...

El parlamento sostiene la tesis de Parada León. El triángulo amoroso no se deshace y lleva a la destrucción de los protagonistas. Parada León escribió esta obra, como *La agonía* (1923), con un modelo de acción dramática parecido, ambas en un tono novelesco. El subtítulo indica que el autor fue consciente de su tratamiento dramático pues

la llama "Novela escénica en tres capítulos". El dramaturgo presenta sus obras a manera de género híbrido. *Hacia la meta* la designó como "Ensayo dramático dividido en tres periodos y éstos en ocho escenarios." Se afiliaba así a los autores que exploraban materiales de otros géneros literarios intertextualmente aplicándolos a la dramaturgia. Ya Marcelino Dávalos lo había hecho en 1916 al subtitular su obra *Águilas y Estrellas* como "Película dramática" y Francisco Monterde en 1931 denomina a su obra *Proteo* como "Fábula", u *Oro negro* que también es una novela, o *El corrido de Juan Saavedra de Ocampo*. *La agonía* y *El dolor de los demás* son, por su organización temática, novelas dramatizadas. Lo interesante de Parada León es la exploración de nuevos modelos para la dramaturgia.

Amalia González Caballero de Castillo Ledón: *Cuando las hojas caen*

Amalia González Caballero de Castillo Ledón, a quién ya hemos mencionado, escribió esta obra puesta en escena por la Comedia Mexicana en su primera temporada de 1929. Su trabajo en la dirección de Acción Cívica y sus relaciones con el poder estatal favorecieron a la cultura, sobre todo a la cultura popular como en el caso de la carpa San Simón y los títeres de Bernardo Ortiz de Montellano, así como también al teatro. Ella misma cultivaba la literatura. El acercamiento de los dramaturgos favoreció aún más su inclinación hacia la creación escribiendo varias obras, entre ellas *Cuando las hojas caen* y *Peligro deshielo* que pueden leerse en libretos mecanoscritos.

Cuando las hojas caen está organizada en tres actos con catorce personajes, de los



Amalia Caballero de Castillo Ledón, dramaturga

cuales nueve son mujeres. El escenario es una casa grande de estilo colonial, con un *hall* amueblado al mismo estilo y una gran terraza. El núcleo del desarrollo dramático radica en un malentendido. Jorge, un hombre cuarentón, rico y de placeres, está enamorado de Clara, una viuda joven, muy bonita, con un hijo enfermizo y una hija de 17 años. Por ella Jorge es capaz de cambiar la vida que lleva (se supone desorganizada) por la de hogar. El ambiente social donde se desenvuelve la obra es de lujo y de amistades del mismo nivel. Tanto Clara como su hija Alicia -enamorada de Jorge- visten elegantemente. Después de un paseo en el que Jorge se ha mostrado muy atento con Alicia, Jorge trata de confesar a Clara su amor y pedirle que se case con ella, pero Clara confunde las intenciones; no deja

terminar la frase a Jorge y da por hecho que él pide la mano de su hija, anunciando en ese momento a las amistades que se encuentran en la casa el matrimonio de Alicia con Jorge.

Jorge, azorado por el rumbo que toman los acontecimientos, no desmiente el hecho por temor a vulnerar el prestigio social de Clara. El matrimonio Jorge-Alicia es infeliz, Alicia quiere divorciarse, Clara se niega a ese divorcio y habla con Jorge. En este momento Jorge le revela la verdad y Clara sale de la casa de Alicia violentamente. Pasado un tiempo Alicia pide a Jorge que le diga la verdad de su actitud para con ella, él le confiesa que siempre ha estado enamorado de otra mujer, pero no le dice de quién. Clara vuelve para anunciar su matrimonio con Mr. Green, un americano que siempre ha deseado casarse con ella. Alicia va a ser madre y piensa que con eso Jorge cambiará. Su madre ahora sí le recomienda que se divorcie, pero ella se niega. Cuando Jorge llega y sabe que Clara va a casarse se muestra desesperado y trata de convencer a Clara de que no lo haga. Mr. Green, sensible al hecho, anuncia que se casará con Clara al día siguiente. Jorge y Alicia quedan solos. Alicia le comunica su embarazo pero Jorge no le da importancia, se va con sus amigos a ver a su amante, una bailarina de teatro llamada La Chelito.

La obra de Castillo Ledón refleja el ambiente social en el que se desenvuelve la propia autora: distinguido y elegante, en el que suceden dramas semejantes. El contenido pone en varios planos los asuntos que conforman la tesis de la escritora. En primer término, el ambiente de lujo de las personas con riqueza heredada que no trabajan, viven de sus rentas y dan una importancia capital a

la opinión de los demás. En segundo, la desventaja de la mujer frente al hombre y el lugar que ocupan sus sentimientos, la pasión *versus* la vida de casados, y la falta de carácter para rebelarse ante las situaciones no previstas. Por último, la diferencia entre la cultura mexicana con sus prejuicios y la norteamericana sin ellos, doblegando los sentimientos en favor de los negocios.

El argumento para justificar las ideas centrales es que el dinero no da la felicidad. Si bien Alicia creció en ese ambiente de riqueza, colecciones de antigüedades y cuadros valiosos, fue allí donde su madre no le dio ninguna lección sobre la vida o el matrimonio. Clara estaba encerrada en el recuerdo de su matrimonio que fue feliz y segura de que no se casaría nunca más; sólo vivía para atender a su hijo enfermizo -quien después muere- y procurar la felicidad de Alicia como niña mimada. Clara no quiere que su hija se divorcie porque teme a la opinión de los demás:

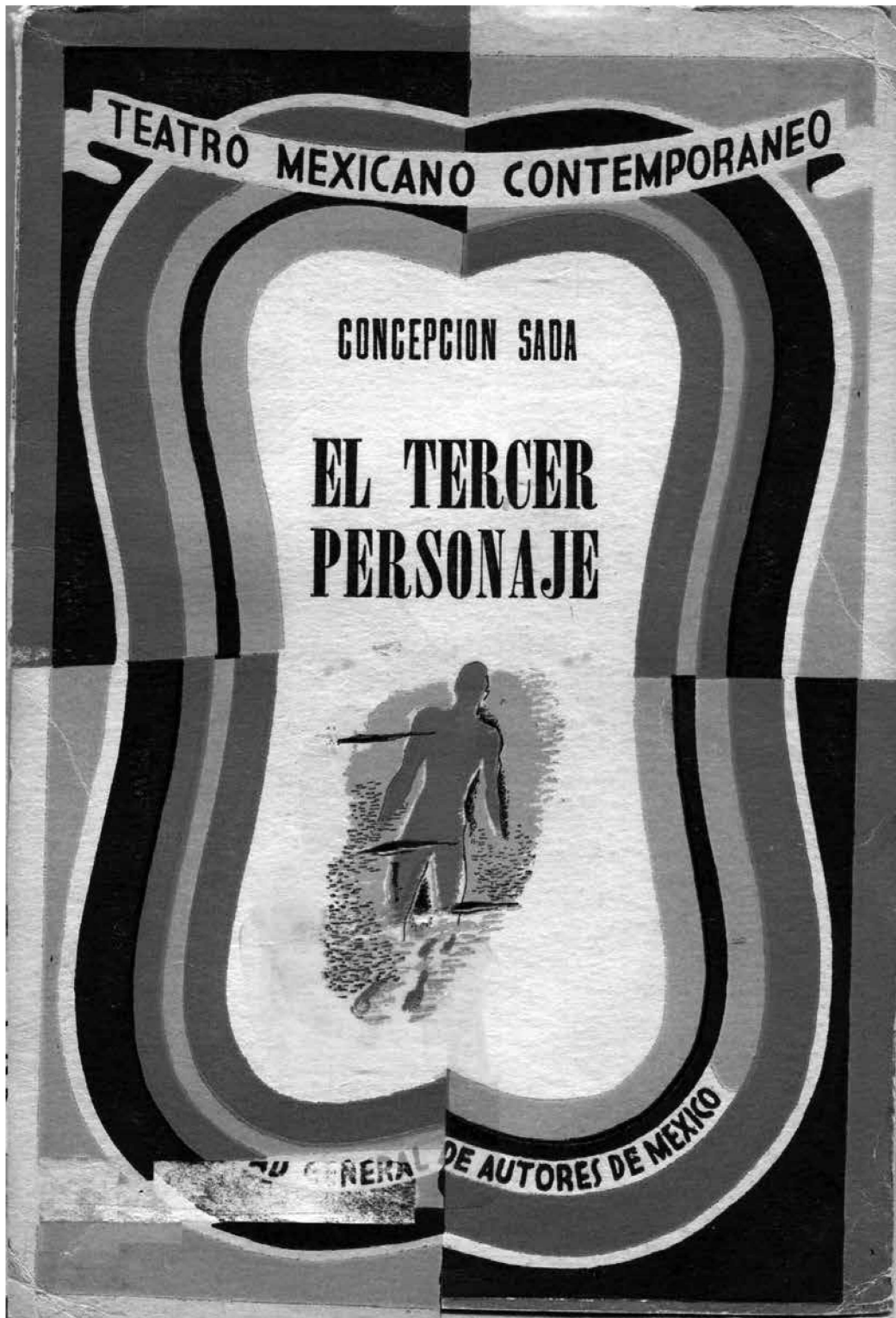
CLARA: La mujer que se divorcia carece de personalidad social, no es soltera ni casada, ni viuda. Su papel es tan difícil o más que el de una mujer equívoca. Y más si la divorciada es joven y guapa. Es natural, a los hombres les gusta y creen que es presa fácil (...). La sociedad la ve con recelo, critica su ligereza. En un medio tan estrecho como el nuestro donde siempre se culpa a la mujer, ¿cómo vas a hacer eso hija mía? Si estuviéramos en otros países, en Francia por ejemplo o en los Estados Unidos podría ser; pero aquí te condenarían de antemano, sin informarse siquiera, de si tienes culpa o no.

Clara pinta con detalle el ambiente social reinante en México en ese momento, ya que la autora sitúa la acción en este país, época actual (su tiempo histórico). La frase más impactante es que la vida de una mujer divorciada es más difícil que la de una prostituta. Término que está matizado por Castillo Ledón como el de “una mujer equívoca.” Por lo que respecta al dúo amor-matrimonio, la dramaturga presenta una situación frecuente de matrimonio sin amor:

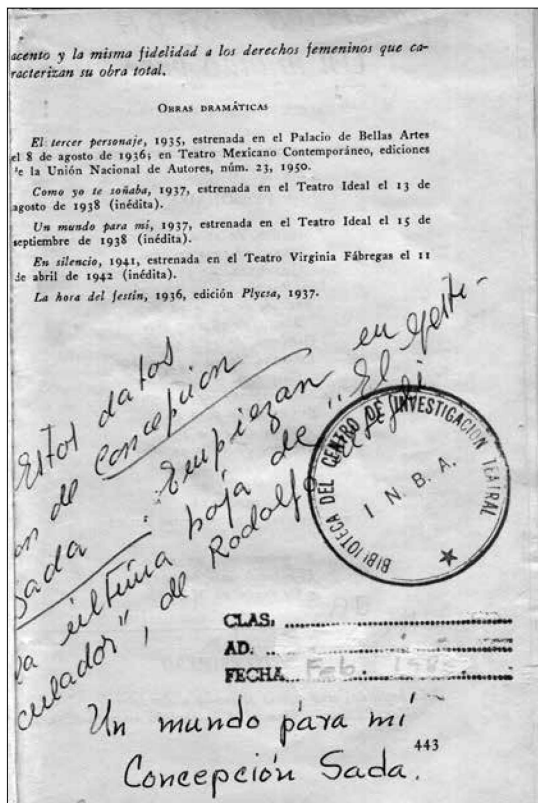
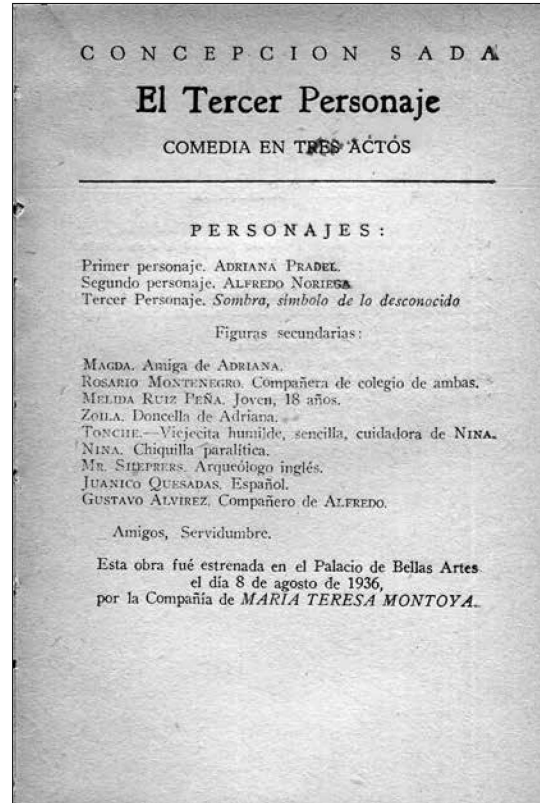
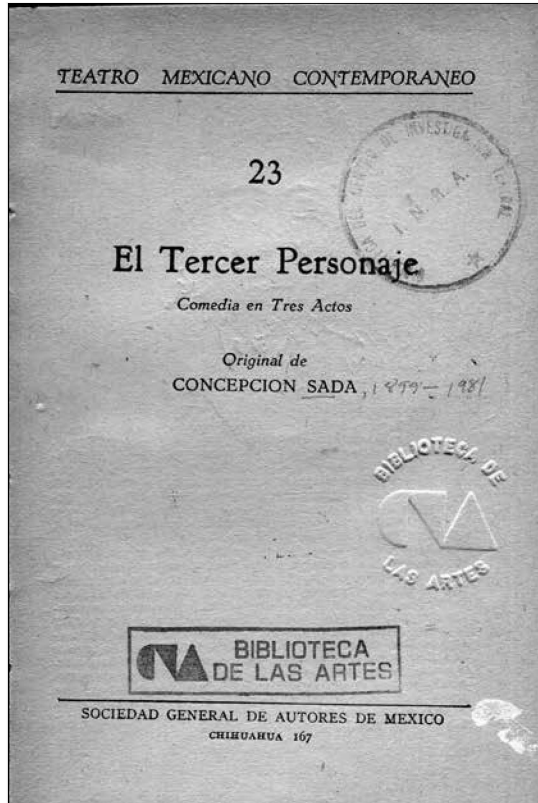
JORGE: (*Burlándose*) Estás en un error. ¿Qué tiene que ver el matrimonio con el amor? Son dos cosas totalmente distintas. Los esposos deben ser esposos, es decir amigos, no amantes. El amor es una aventura, un placer, un pasatiempo. El matrimonio es cosa diversa, debe ser vida pacífica, para cuidarse, para calcular, para ocuparse de sus intereses, de sus labores.

ALICIA: (*Espantada de lo que oye*) ¿Pero es posible que pienses y sientas de ese modo? Sólo soy para ti una especie de ama de llaves, ¿no es eso?

Estos diálogos son la prueba de cómo la dramaturga proyecta el ambiente de desamor, distancia y disimulo de los verdaderos sentimientos. La sinceridad en la comunicación no era moneda corriente en la sociedad de ese tiempo, no permitía que la mujer que deseaba divorciarse lo hiciera. Sin embargo existen pocos casos documentados de divorcios por acuerdo mutuo, o por necesidad de la mujer o del hombre, que se dieron en este tiempo sobre todo en el norte del país. En México, a pesar de estar legalizado, el divorcio era mal



Portada e interiores del libro *El tercer personaje* de Concepción Sada. INBA-CITRU, Biblioteca de las Artes-CENART.



visto y prohibido por la Iglesia católica que pesaba mucho en estos grupos sociales.

Por último, la dramaturga presenta el contraste de la cultura mexicana con la norteamericana, por medio de su personaje de Mr. Green. A él le importan los negocios y le gusta Clara; tenerla como si fuera un bien más entre los que posee. Se interesa por la gran casa colonial de Clara y quiere comprarla junto con la biblioteca, los cuadros y los muebles. Sobre el divorcio es muy claro: “¡Oh! ¡Oh! En los Estados Unidos no se piensa en eso. Se dice solamente me equivoqué, pero lo voy a arreglar ahora. *That is all*. Y todos estar siempre tan contentos.” Respecto al amor Green es preciso, no hay un gran interés emotivo sino económico:

MR. GREEN: ¡Eso no importarme! Mí la ama a usted y eso basta!

CLARA: No, Mr. Green. Eso es muy importante conforme a nuestras ideas, el amor es lo principal en el matrimonio.

MR. GREEN: Esas ideas ser mucho atrasadas, propias del temperamento latino. Mí quiere mucho a usted, usted casarse con mí, y usted después quererme a mí, como mí quererla a usted. *Surely!*

La dramaturga pone en escena las costumbres de su tiempo. Hay que recordar que doña Amalia fue una mujer que participó en la política y en la formación de escuelas, luchó por los derechos de la mujer y fue diplomática. Aunque su obra tiene un corte romántico y no realiza cambios aparentes en el sistema teatral, en el terreno de las ideas juega con los

equivocos para poner de relieve los atrasos de la sociedad relativos a la vida de pareja. El equivoco es uno de los principales motivos en la falla del discurso comunicativo. *Cuando las hojas caen* justifica su título en el final de la obra que sucede al atardecer en un día de otoño, cuando las hojas se desprenden de los árboles. La metáfora de las hojas que caen aplica a Alicia abandonada por su marido y sola en su jardín llorando mientras Jorge se va con La Chelito. Doña Amalia, como otros dramaturgos, muestra a estas actrices como propias para ser amantes de hombres con dinero, denostando así al género de Revista.

Castillo Ledón toca en esta obra problemas de costumbres de la clase adinerada que ella conoce bien y sus prejuicios en el México de 1929. Su dramaturgia es mimesis de las representaciones sociales de la cultura de su tiempo en sus comunidades de referencia: la política y su entorno familiar y social. Un caso diferente es María Luisa Ocampo quien sí tuvo contacto con culturas populares desde muy joven en su natal Chilpancingo, Guerrero. Sin embargo, *Cuando las hojas caen* tuvo mucho éxito y fue del gusto de los públicos de entonces. Estuvo en temporada y realizó más de cien representaciones. La crítica la elogió bastante. Hay en esta relación con los públicos eso que Bourdieu llama tener sentido de su lugar social, que es lo que motiva a unos grupos a mantenerse en su lugar “modestamente” y a los otros tomar sus distancias (Bourdieu, 1983: 130-132). En esta dinámica a los públicos les gustaba ver en el teatro aquello de lo que carecían y llorar por otros las lágrimas que no podían derramar por ellos mismos.

Concepción Sada: *El tercer personaje*

Ésta es la primera obra de Concepción Sada y la escribió para la tercera temporada de la Comedia Mexicana en 1936. La dramaturga continuó escribiendo y posteriormente se dedicó a la promoción del Teatro Infantil y escolar del INBA, proyectado por la maestra Clementina Otero. El texto de *El tercer personaje* fue editado por la sociedad General de Autores de México (s/f), está organizado en tres actos y tiene 12 personajes más amigos y servidumbre. La autora no ubica la acción en algún lugar concreto, pero se sobreentiende que es el Distrito Federal. En la diégesis aparecen otros lugares como Guadalajara y el norte del país.

Concepción Sada enumera los personajes que ella considera principales: Primero, Segundo y Tercer personaje, con sus respectivos nombres, la doctora Adriana, Alfredo y Sombra, símbolo de lo desconocido. Después los secundarios: Amigas de Adriana, Pacientes, Amigo de Alfredo, Pretendientes, Sirvientes, Una joven y Una niña paralítica. La Sombra –aclara la autora- es algo indefinible que apenas se dibuja, es una fuerza indefinible, sobrehumana, que puede ser el destino, la fatalidad o la Providencia: “Vértice inferior de un triángulo invertido cuyos ángulos extremos: cerebro y corazón en eterno balanceo, sólo en él, ciegamente, se equilibran.”

La acción dramática sucede en una casa lujosa, en una sala grande que comunica con el consultorio de Adriana. La doctora confía a su amiga Magda que ha resuelto dar fin a la soledad después de la muerte de su tío y la que le produce trabajar tanto y tener éxito y dinero para nadie. Por tal motivo ha publicado



María Luisa Ocampo y Concepción Sada. INBA/CITRU. Archivo María Luisa Ocampo.

un anuncio en los periódicos donde solicita un marido a cambio de una suma considerable. Magda se escandaliza pero Adriana dice que es algo sencillo, sólo quiere que le dé un hijo para tener por quien vivir y trabajar. Se presentan varios pretendientes pero ninguno le satisface. El último es un hombre bien parecido, Alfredo, que acude a ese llamado a pesar de la vergüenza que le causa porque ha quedado en la miseria y necesita rehacer su patrimonio. Se muestra distante, frío y toma el asunto como un negocio. Dice a Adriana que sólo quiere el dinero como un préstamo, mismo que devolverá después de un año. Cada uno podrá hacer lo que le plazca. Adriana acepta a pesar de considerarlo un hombre frío y calculador.

El matrimonio no se aviene y Adriana no le confiesa que lo que quiere es un hijo. Guardan las apariencias pero no hay amor. El amigo

de Alfredo ve en Adriana a una mujer valerosa e inteligente y trata de enamorarla. Alfredo se encela y se da cuenta que ama a Adriana. También colabora a ello el trabajo médico que Adriana ha hecho en una niña paralítica que resulta ser hermana de Alfredo. En los momentos de crisis de la relación, aparece la Sombra como desdibujada, sólo se oye su voz. Esta sombra alude a las palabras de Adriana quien no cree en el destino sino en el carácter: audacia, timidez, ambición cobardía... La Sombra reta a Adriana a que juegue con sus propios instintos. Entre el primero y segundo acto la Sombra dice un poema sobre el amor.

Al final del tercer acto, cuando Alfredo paga la deuda y anuncia que se irá de nuevo al norte del país, Adriana confiesa a su marido que lo que deseaba era un hijo. Alfredo y ella se rinden al amor que sienten el uno por el otro y deciden comenzar de nuevo, libres de ataduras. El Tercer personaje interviene una vez más y exclama:

SOMBRA: Libres!... ¡libres!... ¿Quién ha dicho que sois libres? ¿No os dais cuenta que sólo sois un instrumento en mis manos? ¿Qué os he movido a mi antojo? Hay que contar un poco conmigo [...] A no ser por mí a quien todos negáis... despreciáis... vuestra comedia hubiera tenido un fin trágico... o ridículo... Y reís de mí; reís de mí, como yo río de vosotros... ¡ja... ja... ja...!"

La tesis de Concepción Sada se basa en varios argumentos. Primero, la felicidad que da el éxito no es completa si no se tiene a quien dedicarlo. Segundo, el amor no se compra con dinero. Tercero, cualquier decisión humana no

surge de improviso, tiene referentes culturales y en este caso está regida por una fuerza indescifrable. Otro argumento es la necesidad femenina del personaje de tener hijos. Si bien la doctora da la salud a muchos pequeños, estos se van y no vuelven ni siquiera para agradecer lo que hizo por ellos. El dinero ofrecido a Alfredo por el matrimonio, le es devuelto. Durante un año que estuvieron casados no hubo acercamiento por parte de ninguno de los dos. Debieron suceder dos hechos imprescindibles para que la acción dramática cambiara: la sanación de la hermana de Alfredo y la confesión de Adriana, es decir echar abajo la muralla de frialdad en la que ambos se había refugiado y por fin comunicarse. Por último ese tercer personaje que se dice indispensable y parece manejar el libre albedrío, vigilar y prever la acción como un omnisciente, es como un manejador de marionetas. Surge la pregunta de si la autora quiso representar al destino de los hombres o al dramaturgo que tiene en sus manos a los personajes y la acción dramática. El último parlamento autoreferente del Tercer personaje parece determinar la segunda posibilidad, cuando enuncia que sin él la comedia hubiera tenido un fin trágico o ridículo.

Es interesante el hecho de que en esta época en donde los derechos de la mujer estaban reprimidos, el personaje femenino tuviera el impulso de comprar la voluntad de un hombre, y además anunciarlo en los periódicos, lo que señala que algunas mujeres podían tener conductas no ortodoxas. El personaje Adriana se consideraba y era considerada también por sus amigas la más inteligente. Las otras dos, una frívola y la otra viuda, no aprueban el experimento, pero en realidad no cuentan en

las decisiones de Adriana. La dramaturga puso allí estos personajes para que Adriana pudiera expresarse, explicar sus ideas, pensamientos, reacciones como una mujer madura, reflexiva y crítica y explicarse a sí misma.

Concepción Sada, como otros dramaturgos de la época, refleja la necesidad de libertad de expresión de las mujeres, hace que la protagonista se exprese sin tapujos y hable claramente:

ADRIANA: Indudablemente. Nuestro destino se llama carácter, audacia, timidez, ambición, cobardía. Yo debía ser soltera por frialdad, por mi falta de atracción o... por el mal funcionamiento de mis glándulas, si quieres ir más lejos.

MAGDA: ¡Adriana!

ADRIANA: Magda, sinceramente, ¿crees que una potencia superior, un autócrata celestial dispuso que tú fueras viuda yo soltera?!

MAGDA: No me gusta el nombre que le das.

ADRIANA: Pues ahora con cualquier nombre que tenga, va a llevarse un gran chasco, porque estoy resuelta a disputarle la dirección de mis asuntos.

Es claro el lenguaje de la dramaturga, mismo que no era común entre las mujeres de su tiempo ni de su clase. Estas eran educadas en la creencia religiosa y en los buenos modales. Ciertamente al final el personaje femenino vence su altivez y confiesa sus verdaderos deseos de tener un hijo, entonces el tercer

personaje, destino o dramaturgo, dice: "Ahora Alfredo huye... huye si te atreves. Yo no he movido mis muñecos en vano (*ellos se miran profundamente*) ¡Desligaos ahora si podéis!" concluye la Sombra. Concepción Sada utiliza un lenguaje cotidiano todavía con resabios del teatro y del lenguaje españoles usando las conjugaciones "sabéis", "podéis", en boca de la Sombra, posiblemente para contraste con el lenguaje de los personajes humanos. También Sada utiliza los escenarios lujosos como los de Amalia de Castillo Ledón, muchos sirvientes y dinero en abundancia, sea ganado por el trabajo o heredado, mismo que Adriana aprovecha para cumplir sus deseos. El dinero para Adriana sirve para comprar objetos, incluidos seres humanos. Sin embargo, bajo esta máscara fría la dramaturga pone sentimientos amorosos tanto en hombres como en mujeres, porque el marido respondió al anuncio por dinero pero también cae en el juego del amor tramado por la escritora. Esta obra aunque no tenga trazas de nacionalismo regional habla de la época en que fue escrita y desde el *ethos* de la propia dramaturga.

En la obra es importante el uso de la autoreferencia y el parateatro. Concepción Sada como sus compañeros dramaturgos, luchó por un teatro nacional y porque fuera reconocido como tal por el público de su tiempo. No utiliza regionalismos pero en cambio sus personajes y ambientes son nacionales y la conducta poco común de su personaje la ubica en un momento de cambio social en México.

Hernán Robleto: *Barro nativo*

Esta obra fue estrenada también por la Comedia Mexicana si bien no se trata de un dra-

maturgo mexicano sino nicaragüense, Hernán Robleto. Perseguido en su país por su ideología democrática, Robleto vivió exiliado en México durante muchos años y fue adoptado por nuestro país, de modo que se le consideraba como mexicano. Hasta después de su muerte fue reconocido por Nicaragua y enterrado en la Rotonda de los hombres ilustres. Escribió varias obras dramáticas, entre ellas *Barro nativo*. La obra habla de una relación de compañeros entre soldados indígenas de la Revolución. Aunque sólo nos ha llegado un fragmento de su obra, es mencionada aquí, porque resulta interesante que éste haya sido publicado en la revista *Nuestro México* dedicada a exaltar el nacionalismo de Estado. En su primer número la revista da cuenta de los artistas colaboradores, “sólo mexicanos” (específica), entre los que nombra a Hernán Robleto. Como se ha mencionado, los agentes del capo teatral se interrelacionaban a pesar de sus conflictos. En este caso hubo una discusión agria entre Parada León y Robleto porque este último decía que Parada León le había plagiado el tema de *El dolor de los demás*; sin embargo los dos participan en la temporada de la Comedia Mexicana. Rodolfo Usigli reseña este enfrentamiento apareciendo como juez ecuánime: “Abonan al mexicano (Parada León) sus obras anteriores que hacen de él uno de los ejemplos de orientación del teatro. [...] los autores se ven a menudo sacrificados por sus obras. La (disputa) de estas obras sacrificará tal vez a uno de los autores; una de las piezas puede desaparecer dejando el lugar de la originalidad de la otra” (Usigli: 1932; 132). Visto está que la sobreviviente fue la de Parada León, pero eso no quita la importancia de Ro-

bleto como escritor, ni su asimilación y afecto a la cultura mexicana.

La revista *Nuestro México* (Tomo I, número 5 de Julio de 1932) presenta un “introito” donde aclara que lo publicado es un cuadro profundamente mexicano del drama *Barro nativo*. Esta aclaración trasmite el contenido total de la obra:

Barro nativo comprende tres periodos de nuestra época revolucionaria, mirados desde un punto de vista de arte y de amor a las cosas nuestras, obedeciendo a una técnica de grandes brochazos, de vívidas luces, algunas veces fatales, como lo podrán ver los lectores en las líneas de este cuadro, que nos entrega el compañero Robleto, de su hermosa obra inédita.

Este es uno de los cuadros de la obra en tres actos. Es una escena de combate que sucede al amanecer. Está nevando y tiene como fondo los volcanes. Cuatro soldados en batalla están pendientes del grito de ¡Alerta! Padecen frío y hambre. Con mucho cuidado se convidan un cigarro tapando la lumbre que tiene en la punta, por miedo a ser vistos por el enemigo. Tres de los soldados se agrupan para sentir menos el frío. El cuarto soldado se mantiene apartado, pensativo, hierático, diciendo de vez en cuando alguna frase de su reflexión. Los demás se burlan. Aparecen dos mujeres que buscan a sus hombres, también con frío y hambre. Los soldados tratan de convencer a las mujeres de quedarse en sus filas, les dicen que las mujeres obtienen buena recompensa cuando ganan una batalla, se quedan con muchas cosas, hasta con un piano y grandes

espejos. Una de las mujeres busca a su marido y la otra, mayor, a su hijo. Pregunta por él, se llama Hilario. Los soldados se sorprenden del nombre pero dicen no conocerlo. Uno de los soldados cae muerto, aunque no de bala, tal vez por hambre. Las mujeres se retiran asustadas por la muerte.

Este resumen presenta un cuadro de lucha revolucionaria. Los diálogos de los soldados son de campesinos enrolados en la Revolución. Saben que van a morir y su único deleite es darle unas chupadas a un mismo cigarro. Las mujeres se han arriesgado a ir hasta ese retén para buscar a los hombres -marido e hijo-, pero su lucha es infructuosa. La reacción de los soldados al pronunciar la madre el nombre de su hijo, es un signo de que sí lo conocieron y que seguramente está muerto, pero no lo dicen a la madre. Las mujeres salen desconsoladas dejando a los soldados a su suerte.

Es una lástima no contar con todo el texto porque esta obra pertenece al ideario nacionalista de la época. Es una obra de la Revolución no reseñada. El cronotopo maneja todas las características de una escena revolucionaria (¿zapatista?) al pie de los volcanes. En el texto se percibe el uso del lenguaje, los caracteres y el ambiente serrano explícito. El cuadro está ilustrado por una fotografía de un panel del mural de Diego Rivera en la SEP y tres fotografías de Serguei Eisenstein.

Hernán Robleto usaba este mismo lenguaje en otros textos, también publicados en la misma revista, como es *El hijo de la primera novia* donde el narrador omnisciente describe los sentimientos de una novia de juventud de Doroteo Arango (Pancho Villa), Aurelia Montes. Al partir Doroteo a la Revolución, Aurelia tiene

un hijo y a la vuelta del caudillo del norte busca a su antigua novia quien le confiesa su maternidad, así como los chismes del pueblo contra ella a la que llaman “la amante o la querida de Villa.” El Centauro rodea la iglesia y hace confesar al cura la paternidad del hijo de Aurelia. Manda traer otro cura de un pueblo vecino y rodeados de fusiles de su tropa obliga al cura culpable a casarse con Aurelia. Los dos temas tratados por Hernán Robleto son regionalistas y ofrecen instantáneas de la Revolución de 1910. Además, es inédito que un cura case a otro cura.

Los dos ejes teóricos que atraviesan este capítulo tienen que ver con el contexto político-social de los años 1929-1936, fechas que abarcan las diversas temporadas de la Comedia Mexicana, y con el teatro que produjeron los dramaturgos que se congregaron en el grupo o que fueron representados en ellas. Ciertamente la estructura de las obras en general, siguen el modelo de las obras en tres actos, con planteamiento de un problema –tesis del autor-, un desarrollo con peripecias y un final que desata los nudos, es decir un diseño análogo al clásico aristotélico. Sin embargo, tenemos excepciones de obras cortas en un acto llamadas entonces Teatro sintético, o bien de las que hacen citas de otros géneros como la novela, el corrido y la farsa. Donde se encuentra el cambio dramático y la transformación de los modelos es en la intertextualidad con lo social en diversos campos y grupos, la forma como los dramaturgos transmiten su representación de la realidad social, ese aquí y ahora teatral que alude al aquí y ahora del país como pre-texto, es decir como gran contexto.

Estos dramaturgos también se propusieron producir un teatro que divirtiera al públi-

co y a la vez lo conmoviera al ver representado en el escenario un ambiente mexicano. Magaña Esquivel, que había ensalzado a los dramaturgos del grupo de los Siete, ataca a los de la comedia: “Las primeras circunstancias que utilizó la Comedia Mexicana pudieron hacer pensar en objetivos de arte; después se vio que el modelo elemental de su teatro se conservó estático, sin ir más allá de su encuentro con Linares Rivas” (Magaña Esquivel: 2000; 188-189).

Los dramaturgos y dramaturgas critican a la sociedad de su tiempo y toman una postura sobre cuestiones sociales particulares que les inquietan. Atienden a su identidad de grupo como personas interesadas e involucradas con los problemas de su entorno. Como se ha dicho, la identidad es un tema espinoso que abarca multitud de áreas, y se forja en el propio individuo y en las comunidades que tiene como referencia, en este caso particular el grupo de la Comedia Mexicana. El grupo se

sintió vinculado entre sí por el deseo de dar al teatro un *status* de nacionalidad mexicana.

Es desde su particular *ethos* que estos dramaturgos pueden considerarse nacionalistas, aunque su identificación con el nacionalismo de Estado fuera parcial y condicionado. Su nacionalismo, de acuerdo con Jáuregui Bereciartu, fue un nacionalismo de afirmación y combate cultural. De afirmación como productores de teatro mexicano y de combate cultural como promotores de una cultura teatral que trabajaba a contrapelo, salvando múltiples obstáculos para dar cabida a la producción y recepción de sus obras en teatros importantes. Fue realmente un esfuerzo muy grande en un momento social difícil. Es justo reconocer a la distancia su fuerza y su constancia de trabajo y las obras que produjeron, que, como se ha visto, tienen algo que decir distinto al teatro español y constituyen una base sólida que colaboró en el desarrollo del teatro mexicano. 🐾

CAPÍTULO III
EL NACIONALISMO EN LA
DRAMATURGIA DE MUJERES

3.1 LA DRAMATURGIA FEMENINA

El panorama de la década 1920-1930 estaría incompleto si no se extiende a la dramaturgia de mujeres que trataron en sus obras temas del México de su tiempo, con un enfoque distinto y desde una mirada femenina y con una representación de lo nacional con lenguaje propio, diferente a la de los varones.

El contexto de la dramaturgia femenina no está desligado de lo socio político pero los topes que tocan tienen otro matiz. El avance cultural de las mujeres en general va desfasado, desde tiempos anteriores, al de los hombres y no cambia del todo en esta década, aunque se percibe una modificación en las formas de vida y en su manera de pensar, sobre todo en aquellas mujeres que tienen un nivel socioeconómico seguro y están respaldadas por su familia, su padre o su esposo. Eva María Ayala Canseco anota su testimonio al respecto cuando escribe la biografía de la actriz Dolores Río: “Jaime (su esposo) era un hombre totalmente europeo, y veía con interés todo lo nuevo. ¡Un hombre europeo sí hubiera permitido que su esposa fuera actriz! Así lo hizo Jaime” (Ayala Canseco: 2011; 23).

En este tiempo resultaba difícil que una mujer destacara en algún campo intelectual o artístico sin los apoyos mencionados o al cobijo de un grupo intelectual de artistas, como varias de las dramaturgas aquí expuestas, entre ellas Antonieta Rivas Mercado. A principios del siglo XX en México todavía regían los paradigmas culturales del siglo XIX, como se ha visto en capítulos anteriores; pero al llegar la década

de los años veinte se produjeron cambios sociales que modificaron el *ethos* femenino; el pensar y actuar de las mujeres literatas o dramaturgas así como las dedicadas a otro arte, cambiaron para expresar sus propias ideas e intereses desde sus condición social y sus comunidades de referencia.

Los cambios en las costumbres y modos de ser social y del arte fueron estimulados por los cambios en las sociedades europea y norteamericana. El primero fue fácil y brusco, el de las modas en la forma de vestir. Las mujeres levantaron sus faldas; usaron el talle suelto y zapatos de punta con tacón delgado; cortaron su cabello largo y lo lucieron a la *bob*.¹ Los hombres adoptaron sacos entallados de colores claros y zapatos cómodos. Los jóvenes asistían a tardeadas donde se bailaba el *fox trot* y el *tap*, que se complementaban con el hábito de fumar tanto hombres como mujeres y de beber cocteles.

Las nuevas conductas se derivaban de la emancipación femenina llevada a cabo en Europa después de la Primera Guerra Mundial, cuando las mujeres debieron sustituir en las fábricas y en muchos trabajos a los hombres que se habían ido a la guerra y después volvían inválidos o habían muerto. Los avances tecnológicos también contribuyen al cambio de mentalidad de las mujeres. En palabras de Françoise Thébaud: “Para las mujeres eso se traduce en una transformación del trabajo del hogar y del régimen de la maternidad, que disminuye el tiempo requerido para las actividades de reproducción y les permite

una mayor participación” (1993: 17). El cine tuvo también influencia vital, las revistas o los suplementos de periódicos informaban las novedades del mundo de Hollywood, reproduciendo fotos de los artistas y de las modas. La introducción del automóvil fue también un detonador de costumbres de las clases acomodadas; así como los primeros transportes públicos motorizados al servicio de la población en general. Para los años veintes, la sociedad norteamericana proclamó el *American way of life*; pero no sólo fue proclamarlo sino expandirlo (Cott: 1993). Los ecos de estos eventos resonaron en México.

En el aspecto creativo, aquellas mujeres dedicadas a la plástica o la música avanzaron más rápidamente en técnicas artísticas, algunas de ellas lo hicieron al lado de los hombres como esposas o parejas, porque éstos viajaban o habían viajado a Europa, habían conocido de cerca las vanguardias y participado en ellas. Aunque en una revisión somera los estudios hablan de compositores y directores y no de su contraparte femenina, de pintores y poco de pintoras, esto se debe a las restricciones culturales que impedían que las mujeres estudiaran en la Academia y sólo era permitido que las interesadas recibieran clases a domicilio. Después de la Revolución la situación cambió; sin embargo se pueden contar pocas mujeres pintoras como Carmen Mondragón (Nahui Ollin), Frida Khalo, María Izquierdo, Lola Cueto, que pintaron temas diferentes al estilo clásico de retratos y paisajes (Ayala Canseco: 2011; 14-20). Por otro lado con la proliferación de las escuelas de pintura al aire libre se abrieron oportunidades a todos aquellos (as) que tuvieran alguna inclinación por la

¹ Del inglés *Bob*, cortar corto. Cortar corto el cabello.

plástica (Cimet: 2011; 191-195). En el caso de las dramaturgas mexicanas, éstas dieron pasos avanzados externando en sus obras ideas de dominancia de los varones, más explícitas que las de los dramaturgos, algunas con un lenguaje más enérgico que el de los hombres.

Desde el siglo XIX y principios del XX las mujeres se distinguieron en la literatura más que en el teatro. Albertina Constantino (1934) registra entre ellas a Isabel Pesado, poetisa; Mateana Murguía Vda. de Stein, directora del semanario "Violetas"; Luz Murguía de Ramírez, Secretaria de redacción del semanario "Violetas"; Ignacia P. de Piña, Lucía G. Herrera y Matilde P. Montoya, redactoras del semanario "Violetas"; María del Refugio Argumedo de Ortiz, poetisa; Laureana Wrihgt de Kleinhans, fundadora del periódico "Violetas de Anáhuac" donde se propuso el voto para las mujeres, lo que marcó el punto de inicio de la lucha por este derecho. Laureana Wrihgt escribió ensayos como "La emancipación de la mujer por medio del estudio". Ya en el principio del siglo XX, aparecen Dolores Jiménez y Muro, escritora revolucionaria que prologó el Plan de Ayala; Trinidad Soto Galindo, escritora; Alba Herrera y Ogazón, fundadora de la facultad de música y escritora; Guadalupe Unda de Sáenz, maestra de música y escritora; Emy Ibáñez, escritora y novelista; María Luisa Garza (Loreley) escritora, novelista; Esperanza Mendieta de Núñez Mata, educadora y escritora. Existe una lista mayor pero lo anotado es sólo una muestra de mujeres literatas mientras que antes de la década de los veinte, el teatro fue más bien labor constante de varones.

En esta perspectiva, aunque hubo dramaturgas cuya obra se ha perdido o es muy difícil

de encontrar, como Rosaura Q. de Martínez Garza, Esther Nájera o Laura Palavicini, las figuras predominantes en el campo del teatro de drama y comedia fueron Teresa Farías de Issasi, Catalina d'Erzell, Eugenia Torres, María Luisa Ross, Elena Álvarez y María Luisa Ocampo. Estas dramaturgas son pioneras en tratar temas desde el punto de vista de la rebeldía y contra la sumisión a los hombres; así como tocar en sus obras los derechos de la mujer. La escritora Julia Nava de Ruisánchez, maestra, educadora y dramaturga de teatro para niños, trabajó intensamente por los derechos de las mujeres, desde principios del siglo XX; editó la revista mensual *La Vida* y fundó asociaciones en pro de la dignificación del trabajo de las mujeres. En el primer número de la revista da cuenta de la formación de la sociedad feminista que se constituyó desde 1921 y se afianzó en 1923, con el objeto del perfeccionamiento físico, intelectual y moral de la mujer, el cultivo de la ciencia, las bellas artes, la industria y el auxilio mutuo de los miembros de la sociedad (Nava de Ruisánchez, 1923), actividades antecedentes de la solidaridad de género.

Después de la Revolución, varias mujeres se destacaron por escribir teatro valientemente. En sus obras se plantea la situación de la mujer como madre soltera, como divorciada, como amante, como sumisa a la voluntad paterna, de sus maridos, de sus hermanos o sus amantes; también aparecen temas como la negación forzada de sus sentimientos y deseos. Cuando los llamados estudios sobre el feminismo, después nombrados de género, ni siquiera se habían configurado como una posibilidad, muchas féminas ya trabajaban por los derechos de la mujer. En este sentido vale

mencionar que desde los años 70 del siglo XX el vocablo feminismo "... ha evolucionado hasta llegar a designar un movimiento político que supone la toma de conciencia de las mujeres como grupo de la opresión, dominación, subordinación y explotación de las que han sido objeto por parte del sistema social, económico y político imperante [...] buscando una situación igualitaria" (Lau, 2002: 13-14). Antes de este movimiento, algunas mujeres desde la literatura y el teatro, de manera personal en periódicos y revistas, a veces en grupo, mostraron caminos para lograr una igualdad de inteligencia y derechos entre hombres y mujeres. Es en sus obras literarias y dramáticas donde encontramos claros indicios de la situación de las mujeres de distintos niveles socioeconómicos en su tiempo.

Las escritoras de este tiempo, al menos las mencionadas en este trabajo, se encontraban en un nivel económico-cultural medio o alto que les permitía, en la mayoría de los casos, expresarse sin tener que adoptar pseudónimos; pero las casadas usaban el posesivo "de" (Adela Formoso de Obregón Santacilia, Amalia González Caballero de Castillo Ledón). Las menos adoptaron seudónimos (Concepción Sada firmaba Diana Copecon) como una forma de aceptación en el mundo de las letras, a condición de que tanto su familia si eran solteras, o sus maridos si eran casadas, no pusieran obstáculos para que ellas escribieran. En otras capas sociales la estratificación, las costumbres y la manera de pensar, todavía mostraban el rezago de siglos anteriores. Las mujeres estaban atadas al consabido patriarcado. Además, en las capas altas dedicarse al arte era "mal visto" y en las capas

bajas ni siquiera existía el interés, debido a que otras preocupaciones de carácter familiar, social, económico y religioso se los impedía.

El teatro llamado de "alta comedia" tuvo aceptación social en la transición entre siglos porque era la única diversión que, bajo una rigurosa jerarquía, daba acceso a ricos y pobres. Pero quienes pertenecían al mundo del espectáculo teatral, eran parte de familias dedicadas por generaciones a este trabajo. Cuando el género de Revista hizo su aparición en México, con cantantes y tiples que mostraban su cuerpo con poca ropa y se acompañaban con chistes atrevidos, los espectáculos fueron bien recibidos pero el oficio siguió siendo rechazado, no era aceptado que sus realizadores entraran en la intimidad de las familias por considerárseles provenientes de un ambiente frívolo. El teatro de Revista adquirió mala fama. Los propios escritores de alta comedia se mostraban en contra de esta teatralidad que —decían— pervertía el gusto de los mexicanos, tal y como se puede comprobar en las críticas de entonces y en las obras analizadas a lo largo de este texto.

Si las mujeres de clases acomodadas querían escribir, tenían que hacerlo como comedia y drama para ser tomadas en serio. Las dramaturgas del periodo no fueron tantas como los varones, sin embargo se encuentran aquí diez comediógrafas de las más productivas, que trataron un espectro variado de temas y emprendieron una dramaturgia para niños. El teatro para niños no se había especializado, aunque los títeres existían desde siglos atrás, dando funciones para todo público. También hubo una o dos compañías de niños actores que representaban obras clásicas o

escritas por alguien de la propia compañía y las representaban en teatros a los que asistían públicos de todas las edades. Tampoco había teatro en el aula como parte del sistema educativo. La dramaturga Julia Ruisánchez tal vez no sea la única que propiciaba la educación teatral en las escuelas -siempre han existido maestros emprendedores y creativos-, pero es la que publicó sus obras y se destacó en este aspecto.

La herencia del patriarcado marca de alguna manera el pensamiento femenino, sea para tratar de igualarlo, inhibirlo o sobrepasarlo.

El pasado mítico pesaba y pesa todavía en el imaginario femenino. Los mitemas del pasado se enraízan por largo tiempo y cuando se presenta una crisis social el paradigma da una vuelta de tuerca. Estos antecedentes históricos con diferentes yuxtaposiciones míticas determinan a lo largo de la historia comportamientos de hombres y mujeres. Las escritoras en el periodo que nos ocupa no escapan al tratamiento de temas y topos que son tradicionales; sin embargo a causa de los cambios sociales, su forma de pensar, actuar y escribir no son los mismos después de la Revolución de 1910. 🌸

3.2 LA OBRA DRAMÁTICA

Para abordar el trabajo de las mujeres dramaturgas es necesario contar con herramientas que soporten el análisis. Importantes son algunos estudios teóricos sobre las mujeres en general y estudios sociales e históricos sobre la cultura en el siglo XIX y principios del XX. En este trabajo tomamos en cuenta aquellos que últimamente han hecho una revisión de los estudios de género y han decidido llamar a esta especialidad: Estudios sobre mujeres, para no confundir los conceptos sexo y género. Los llaman así porque no es posible encasillar el tema tan sólo en los estudios de género, a la manera en que desde 1970 tomaron carta de identidad, ni tampoco en la primera ola feminista venida desde el siglo XIX en la que algunas dramaturgas aludidas en este trabajo participaron como impulsoras de derechos y del voto. Tal es el caso de Julia Nava de Ruisánchez, María Luisa Ocampo, Adela Formoso de Obregón Santacilia y Amalia Caballero de Castillo Ledón.

Este primer movimiento en favor del voto, convocó a las mujeres para planear acciones en grupo; después formaron asociaciones con el mismo objetivo. No fue fácil, fueron varias décadas de lucha que culminaron hasta el 17 de Octubre de 1953, cuando apareció en el Diario oficial el establecimiento del decreto en el que se daba el voto a las mujeres. Este decreto reformó el artículo 34 de la Constitución que las declaró

como ciudadanas, civilmente con iguales derechos que los hombres.¹

Uno de los últimos estudios que ha realizado un grupo de investigadores de la Universidad de Valencia, España, se basan en la revisión y en las discusiones críticas (Turbet, 2011) que han realizado sobre los estudios de género y reconsideran los estudios de mujeres desde la perspectiva de la reivindicación. Es decir, entender a las mujeres de un modo distinto y más complejo, ubicándolas en su momento histórico y considerando los dos conceptos rectores de estos estudios: sexo y género como diferentes. También es referencia obligada la publicación de Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan y Jocelyn Olcott sobre las mujeres en el México posrevolucionario.

Este trabajo se dedica a enfatizar la relación de las obras analizadas con el Nacionalismo, sea de Estado o no, así como los cambios y logros que estas mujeres dramaturgas presentan y cómo sus obras reflejan su pensamiento y su acción en un campo teatral dominado por los varones.

La selección evidencia su postura en el campo teatral y su actitud política en la sociedad en la que crearon sus obras. Las escritoras mencionadas pertenecieron a una clase media alta, y si Concha Michel perjuró de esta clase, no se puede negar que ella pudo hacer lo que quiso: romper con su familia y

con su clase, por su carácter y porque tenía plena conciencia de las injusticias sociales. Es un caso parecido al de Antonieta Rivas Mercado, aunque en un nivel distinto.

Las dramaturgas escriben sobre la libertad de pensamiento y obra de las mujeres de su nivel social, así como los contrastes de pensamiento y actitudes con los hombres. Sólo Concha Michel y María Luisa Ocampo escribieron sobre mujeres campesinas; Elena Álvarez lo hace sobre mujeres marginadas y miserables económicamente. Ella, como Concha Michel, pone la mira en la hipocresía de la religión y los errores de la clase rica.

Del mismo modo que en el capítulo sobre la Comedia Mexicana, empezaré por revisar la obra de las mujeres por orden de aparición en el campo teatral y por las fechas de creación de sus obras.

Teresa Farías de Issasi: *Cerebro y corazón y Como las aves*

Teresa Farías de Issasi, escribe su obra *Cerebro y corazón* en 1906 para un concurso abierto por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, mismo que ganó. El premio consistió en 500 pesos y la obra se estrenó en el Teatro Arbeu. Otra de sus obras es *Como las aves*. También ganó un concurso y se escenificó en el Teatro Ideal. En la temporada de autores mexicanos Pro Arte Nacional de 1922 se estrenó su obra *Religión de amor* que se repitió en 1923 en la temporada del Teatro Municipal. Después de esta fecha no se volvieron a ver suyas. Es importante consignar aquí dos obras de esta autora para apreciar cómo cambia su forma de escribir, y también, al revisar las obras de otras mujeres de la

¹ El actual movimiento ya no es sinónimo de movimiento feminista (Marta Lamas); Carlos Monsiváis puntualiza: "Paralelamente a su participación en movimientos políticos y sociales mixtos, las mexicanas se han movilizadas específicamente como mujeres, por razones diversas y con fuerza excepcional" (Monsiváis, 2013: 60). Palabras que reflejan la lucha de mujeres de todos los ámbitos: ciudadanas, campesinas, obreras, intelectuales.

década, percibir las diferencias en la manera de abordar y en los temas abordados por Teresa Farías de Isassi.

Esta primera obra está dedicada a su esposo, el Mayor Adolfo M. Isassi. El señor Isassi aprobaba la incursión de su esposa en la literatura. El tratamiento dramático en las obras de Farías de Isassi todavía se observa muy influenciada por el teatro europeo y más concretamente por el teatro español. La obra *Cerebro y corazón* está subtitulada como *Alta Comedia*. La obra fue publicada por el Ministerio de Educación, tiene quince personajes, siete mujeres y ocho hombres, entre ellas una princesa y entre ellos el barón De Brille, más dos criados, un cuerpo de baile, y comparsas. La acción la sitúa la dramaturga en París, época actual, en una mansión muy suntuosa bien amueblada con una gran chimenea; es la casa de una pareja: Adriana y Víctor. Ella de familia burguesa con mucho dinero y él con un empleo que no alcanza para que su mujer vista como sus hermanas, a la última moda de París. Unas beatas van a pedir ayuda para obras de caridad y aprovechan para chismorrear. Entre estos chismes destacan que Gloria, hija de millonario y amiga de Adriana, se va a casar. Noticia que sorprende a Víctor. Esta sorpresa la notan las chismosas y se miran en complicidad, detalle que después hará estallar la crisis en el matrimonio con un anónimo dirigido a Adriana que dice que su marido la engaña con su mejor amiga, Gloria. Ésta y Víctor se gustan, aunque Gloria esté a punto de casarse. Este es el detonador de la acción dramática que será aderezada por infinidad de peripecias. En el lenguaje de lo no dicho es de suponer que las beatas escribieron el anónimo. El

segundo acto sucede en el lujoso palacio del padre de Adriana, en el mismo París, en una fiesta donde la gente se divierte con juegos de salón y los invitados pueden admirar números musicales con un conjunto de odaliscas y cuadros plásticos. Allí Víctor coquetea con Gloria y Adriana decide separarse de él. Pero en el tercer acto la reconciliación cierra la obra al darse cuenta el marido de la diferencia de conductas entre su esposa y la casquivana Gloria. La dramaturga justifica el título de la obra con las palabras de:

ADRIANA: El cerebro me decía: no te humilles, adelante con tu rencor; adelante con tu venganza, pero el corazón, primero muy quedito y luego muy recio me gritaba: humíllate, perdona. La mujer nunca es más bella que cuando es humilde; nunca es más grande que cuando es abnegada; en ningún lugar es más sublime que en su hogar meciendo la cuna de sus hijos. Ahí está tu puesto, tómallo. Ahí como el buen soldado al pie del cañón espera la victoria o el sacrificio.

Un macro análisis hace resaltar los verbos negativos de acción: humillar y vengar, que se revierten por medio de una respuesta contraria y reflexiva: humillarse y perdonar, para destacar la abnegación, el sacrificio y el triunfo de la mujer como esposa. Esta es precisamente la imagen que en los principios del siglo XX se tenía de la mujer en general. Imagen que encarnaba en todo su esplendor Carmelita Romero Rubio de Díaz, la esposa del presidente Porfirio Díaz. El poeta Luis G. Urbina dijo de la obra que el talento penetrante, la fuerza transmisora, la observación

TERESA FARIAS DE ISASSI

13
Cerebro y Corazón.

ALTA COMEDIA

PREMIADA CON \$ 500

—EN EL—

Concurso de Dramas y Comedias,

ABIERTO POR LA

Secretaria de Instruccion Publica y Bellas Artes.



SAN LUIS POTOSI.

IMPRESA Y LITOGRAFÍA DE M. ESQUIVEL Y CÍA.

1907

Portada y portadilla del libro *Cerebro y corazón* de Teresa Farias de Isassi, 1907. INBA-CITRU, Biblioteca de las Artes-CENART.

A MI ESPOSO

EL SEÑOR MAYOR

D. Adolfo M. Trassi,

en testimonio de cariño....

La Autora.

San Luis Potosí, México, Marzo de 1906.



S.E.P. BIBLIOTECA JUAN RUIZ DE ALARCON

y la emoción, no se adquieren. La obra —dijo— llega al fondo del alma por las situaciones que copian la realidad bien vista. Además agregó: Sin duda alguna la señora Farías de Isassi es una escritora de nervio. Lo repetimos, se trata de un delicado temperamento y de un extraordinario talento de dramaturga. El público, a juzgar por su asombro, no se lo esperaba; más vencido y casi fascinado, rindió homenaje a la autora y le tributó grandes y extensas ovaciones.²

En lo que toca al tema, éste es muy común en estos modelos dramáticos; su lenguaje es refinado. La dramaturga valora el papel de la mujer según las costumbres de la época. La mujer debía ser modelo y guía de su hogar. Adriana se ajusta a este modelo: hace labores de costura, vigila y administra su casa, es buena madre y abnegada, aunque el marido no esté a la altura de la fortuna de su familia. Ella por amor acepta llevar los vestidos que su esposo le puede comprar, sin ponerse los costosos y elegantes que le regala su padre.

Farías de Isassi no agrega algo más a la relación matrimonial, aparte del triángulo amoroso y la crisis desatada por el anónimo. Lo que ella llama cerebro es apartarse de las pasiones y dar prioridad a la razón, es la capacidad de su personaje de volver al carril trazado por las costumbres y definirse como una mujer sin extravíos sentimentales. Su posición, su familia, su hijo, ella misma, caerían en una situación que no era conveniente ni propia de una mujer de su tiempo y de su clase social, así como también de la imagen

de sí misma que Adriana se había formado. En este renglón recordamos la cita de Ayala Canseco (2011) que señala que entre más alta era la clase social, más era la presión para que la mujer se ciñera a los paradigmas de recato sexual. El divorcio, por otra parte, era mal visto en estos círculos, porque la mujer quedaría marginada de su círculo social, incluso considerado pecado.

Que la obra sucediera en París le daba un toque internacional y romántico, de acuerdo con la idea que se había propagado en México por el gobierno del presidente Díaz y sus ministros, los llamados “científicos.” También igualaba al personaje con mujeres de categoría burguesa de cualquier territorio. La costumbre de organizar y asistir a bailes era común, los más bulliciosos eran los de máscaras, llevados a cabo durante el Carnaval. Pérez Salas, al relatarlos, dice que terminaban a altas horas de la noche, pero que las familias decentes se retiraban más temprano y que las coquetas que asistían, al cambiarse de ropa, se (supone ya en sus casas), “[...] continuaban riendo y disfrutando los engaños a sus pretendientes, en tanto que los jóvenes calaveras se refugiaban en la cantina o se retiraban a soñar con su dama...” (2009: 194). Estos bailes se parecen al que se organiza en la casa de los padres de la protagonista.

El contexto espectacular está marcado por la suntuosidad del decorado (de telones por supuesto) y el vestuario. Ambos deberían dar la sensación de estar en uno de los edificios llamados *Hôtel particulier* (palacete), una mansión como las que existían en el Bois de Boulogne por ejemplo, o en algunos barrios distinguidos de París.

² La opinión del poeta se encuentra en la publicación de la obra *Como las aves*.

Como las aves, por su parte, se estrenó en México y en París. Está dedicada al poeta Luis G. Urbina quien se había expresado muy cordialmente de la obra cuando ésta ganó el concurso que abrió la Dirección de Bellas Artes (1918) y llevado a cabo en la Universidad. El jurado estuvo integrado por el médico y poeta Enrique González Martínez, el licenciado Antonio Caso y el señor Eduardo Macedo y Arbeu. Doña Teresa ganaba los concursos porque no tenía rivales que vencer y porque estaba bien colocada en el escaso campo teatral. Es posible que otras contendientes como Rosaura Q. de Martínez Garza, Esther Nájera o Laura Palavicini se desanimaran al ver que no accedían al codiciado premio y por eso dejaron de escribir.

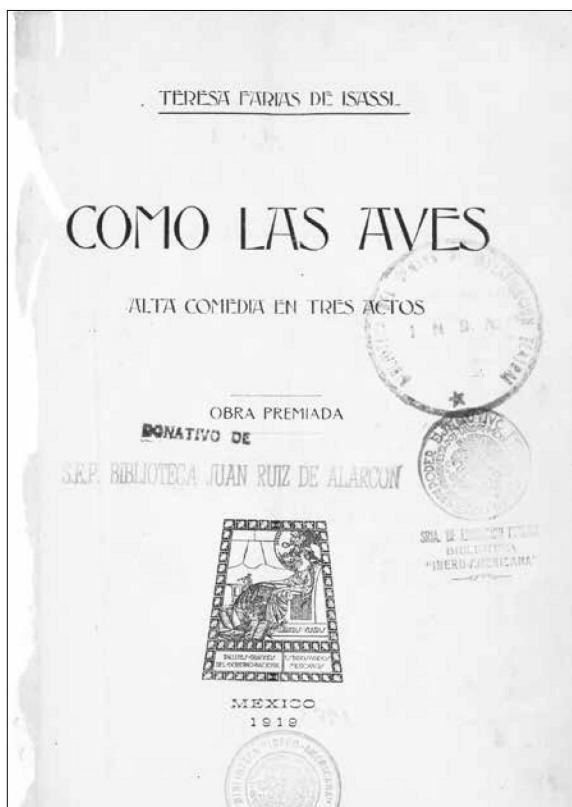
Como las aves fue editada por los Talleres Gráficos de la Nación en 1919 y está dividida en los tres actos acostumbrados. Tiene nueve personajes de los cuales cinco son mujeres y cuatro hombres. Aunque no hay príncipes o condes, aparecen dos extranjeros con nombre rimbombante: el del médico italiano Alberto de Moncrebello y Hugo Halter que es un profesor Belga. La dramaturga, esta vez, sitúa la obra en México, época actual. El primer acto en San Ángel (donde las familias de altos ingresos tenían sus quintas o casonas de descanso) y los otros dos en la capital. La escena inicia en el jardín de una quinta. El tema es el de una joven, Margarita, de carácter suave, joven mujer romántica y espiritual, educada por su maestro de origen Belga. La joven va a casarse con un hombre muy trabajador que desea poder darle las comodidades que ella tiene como hija de familia, pero el pretendiente no es romántico ni piensa en la poesía ni

en los atardeceres, como ella, sino en cómo asegurarse una fortuna. Su amiga más cercana le hace ver las diferencias de carácter, pero ella está enamorada y se casa.

El doctor de la familia, un hombre maduro, está enamorado de Margarita y le declara su amor al final del primer acto, pero Margarita lo rechaza. En el segundo acto han pasado cinco años, Margarita tiene una niña y no es feliz. Su amiga la visita, descubre su estado de ánimo y adivina que hay otro hombre. La previene, dice que a ella le pasó lo mismo con un amigo de su marido y está muy arrepentida. Al final de este acto el doctor logra que Margarita se lance a sus brazos y le confiese que también lo ama. El maestro trata de rescatarla con su filosofía, pero ella duda. En el último acto la niña se enferma y el doctor la atiende y propone a Margarita irse con él o seguir engañando al marido. Margarita está a punto de fugarse pero la voz de su hija la vuelve a la realidad. La casi resurrección de la niña hace que Margarita rechace la propuesta del doctor y lo deje ir a pesar suyo. Cierran el acto las palabras finales “¿Estás ahí mamá?”, la madre responde “Sí aquí estoy, en mi puesto.”

Ese “puesto” que defiende la dramaturga, es su argumento. Es el lugar de la madre, de la esposa abnegada que no da rienda suelta a sus deseos íntimos. El personaje femenino toma su papel de madre como un trabajo que debe cumplir. La fuga o el divorcio, como se ha dicho, no eran alternativa y el adulterio era considerado como un delito penal.³

³ Ver: “Haciendo públicos actos de nuestra vida privada, El divorcio en Nuevo León, 1890-1910” de Sonia Calderón Bonleux en *Vida cotidiana en México...* pp. 463-498.



Esta obra obtuvo el primer premio en el concurso literario que abrió la Dirección de Bellas Artes y que llevó a cabo la Universidad Nacional. El jurado estuvo integrado por los señores doctor don Enrique González Martínez, licenciado don Antonio Caso y don Eduardo Macedo y Arben.

Fue estrenada el 9 de Octubre de 1918 en el Teatro Ideal de la capital por la compañía española Navarro-Taboada con el siguiente reparto:

PERSONAJES:

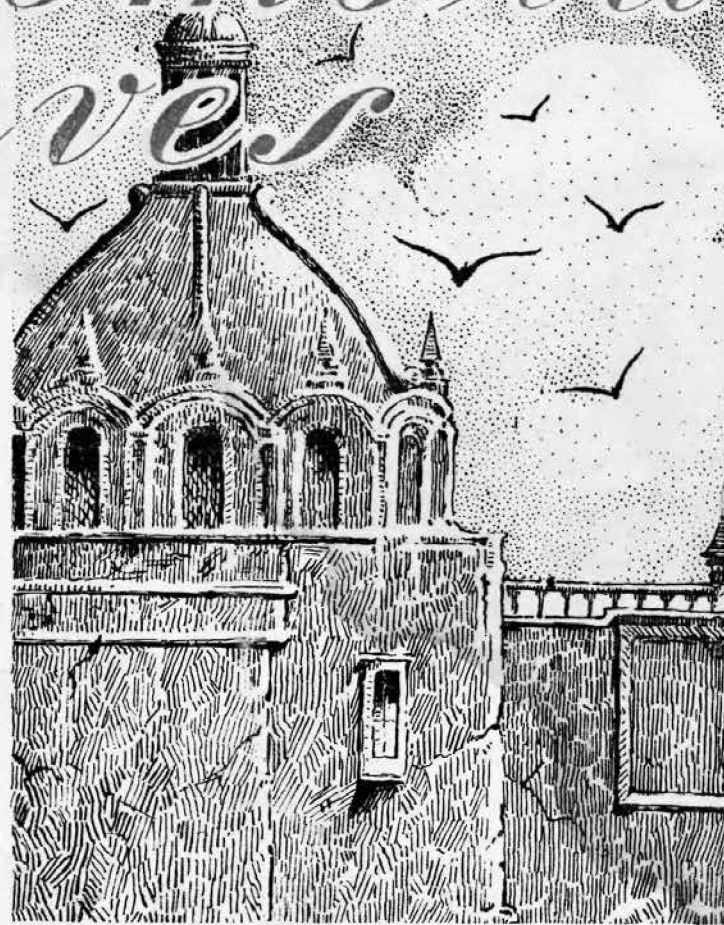
MARGARITA.....	Mercedes Navarro.
ANA.....	María Teresa Montoya.
ELISA.....	Elisa Cavalcanti.
CARMEN.....	Gilda Chávarri.
ALBERTO DE MONCIBELLO, doctor italiano	Julia Taboada.
HUGO HALPER, profesor belga.....	Francisco Muñoz.
DON JULIÁN.....	Alberto Miguel.
LUIS.....	Julio Rodríguez.
Una niña de cuatro años.....	X.

El primer acto en San Angel, el segundo y el tercero en la capital

EPOCA ACTUAL.

Portada y páginas del libro *Como las aves* de Teresa Farias de Isassi, 1919. INBA-CITRU, Biblioteca de las Artes-CENART.

Como las
aves



ALTA COMEDIA EN 3 ACTOS
POR TERESA FARIAS DE ISSI
(Obra premiada)
MEXICO • MCMXX

La dramaturga continúa con su misma línea del triángulo amoroso, con iguales sentimientos que en la obra anterior: deseos de la mujer de ser correspondida en el amor. Farías atiende este sentimiento muy común en la época, también utilizado por el teatro español. Hay en la obra un romance fuera del matrimonio que se resuelve positivamente. También el ejemplo de una caída en la relación extra marital, el de la amiga Ana. Al contrario de *Cerebro y corazón*, donde es el marido el que se deja cautivar por una mujer, aquí es la mujer quien está a punto de caer en los brazos del seductor.

La dramaturga justifica sus ideas con argumentos que dan título a su obra por medio del lenguaje usado en los siguientes parlamentos:

HALTER: Margarita, habla usted con un ardor... se diría que...

MARGARITA: ¿Qué maestro, qué?

HALTER: Que usted, la criatura excelsa, la discípula amada en la que he depositado mi más puras enseñanzas, se encuentra sacudida como una mujer vulgar, por un bajo deseo, por un mezquino pensamiento.

MARGARITA: Y bien maestro. Sí, así es.

HALTER: ¿Así es? (*La mira fijamente. Margarita baja la cabeza*) No me atrevo a creerlo. De Anita bueno, podría creerlo. Nunca valió lo que usted, nunca tuvo su instrucción y su elevación de alma [...] ¡Cómo iban a extinguirse aquellos blancos sueños, aquellos altos ideales a los que se proponía ajustar toda su vida!

MARGARITA: ¡Ay de mí maestro! Mi mística lámpara se apagó, se apagó. Estoy en tinieblas.

HALTER: No, no es posible, no lo crea usted. Esa luz, esa luz que no se extingue, dimana de una fuerza inmortal [...] y cuando menos se espera hace sentir su claridad.

MARGARITA: ¿Es así maestro?

HALTER: Las almas son como las aves. Así es. (*Un silencio*) No están hechas para arrastrarse entre el fango de la tierra, sino para volar entre las diafanías del firmamento. No están hechas para los abismos, sino para las más altas cumbres [...] Su alma podrá haber sido detenida en su ascensión. El polvo de la tierra podrá haber entorpecido sus alas; pero sabrá sacudirlas, sabrá hacer de nuevo el esfuerzo supremo, sabrá de nuevo subir.

El discurso está plagado de adjetivos positivos para calificar a la protagonista: excelsa, pura, elevada, de blancos sueños, llena de luz, altas cumbres... haciendo contraste con los negativos que representa su amiga adúltera: oscura, fango, carente de instrucción y de valores. Este contraste motiva a Margarita para rechazar a su amante.

La acción dramática se resuelve al final del último acto con la confesión de Margarita a su maestro. Los actos de habla que orientan el discurso son imperativos y expresivos. Primero, Margarita la criatura excelsa, afirma hablar como una mujer vulgar, como su amiga Ana. Segundo, la pasión sin freno triunfa sobre los sentimientos puros, Margarita está en tinieblas. Tercero, La pureza de Margarita se

apagó, como una lámpara. Cuarto, Margarita reacciona positivamente acompañada por las metáforas de Halter, como “subir”.

La dramaturga no se expone, no deja caer a su protagonista y la eleva como las aves, no se adentra en pasiones más arrebatadoras que terminarían en tragedia. Doña Teresa Farías no culmina su obra con un asesinato, como era usado en ese tiempo por dramaturgos extranjeros, principalmente los italianos como Giovanni Verga con su obra *Caccia al lupo* o Enrico A. Butti con *La tempesta* donde el triángulo amoroso se resuelve con la muerte de uno o los dos adúlteros a manos del marido ofendido (M. Bueno: 1902; 27-31).

El crítico Roberto Núñez y Domínguez (Roberto el Diablo) opinó de *Como las aves* que “trata un tema ya muy sobado, y que por otra parte no es característico de nuestra psicología racial.” La obra -opina- presenta características estéticas que ya han abordado autores extranjeros como Berstein, Hervieu y Bataille, y afirma que sus personajes sobre todo el principal es falso, la originalidad no asoma ni siquiera en el desenlace. “[...] la autora ha echado mano de un recurso muy gastado, cual es el que la esposa desiste de abandonar el hogar ante la contemplación de la hijita dormida” (Núñez y Domínguez: 1956; 95-96). Por el contrario los poetas y periodistas como Xavier Sorondo, Omar Sinocart y Daniel Giauro elogiaron la obra. El primero opinó: “La trama de *Como las aves* es dolorosa y fuertemente moral [...] tiene escenas de un colorido perfecto escritas con una seguridad absoluta...” El segundo dijo: “*Como las aves* es un drama de intensa psicología sentimental” El tercero: “La señora Farías de

Isassi ha delineado dos almas femeninas de modo maestro.” Estas críticas aparecieron publicadas junto con la obra.

Aunque la dramaturga no alude a ella, en lo no-dicho la religión está presente. Pasase lo que pasase, la mujer debía resistir los vendavales, fueran las infidelidades de los hombres o las posibles desviaciones de sus propios sentimientos, debía “sacrificarse” por bien del hogar y de los hijos. Las mujeres tenían la obligación de ser fuertes e ignorar sus propios sentimientos. El patriarcado se imponía y los hombres reclamaban lugar de superioridad ante ellas. Eran ellos los que dictaban cómo debían ser todas las mujeres.⁴

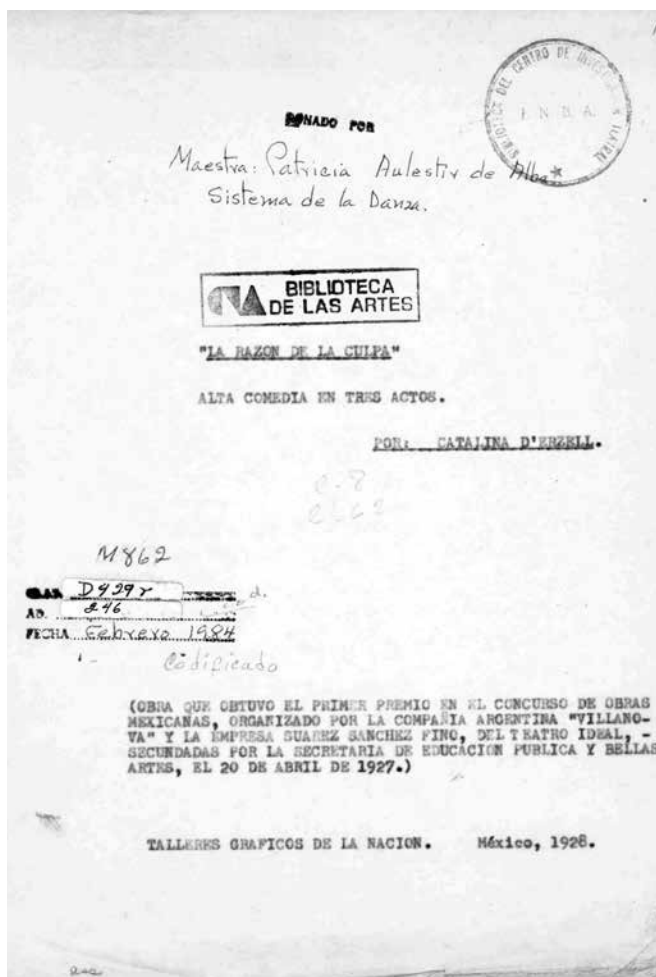
La menor apreciación distingue que no hay señales de nacionalismo en estas obras; sin embargo si consideramos la cultura en la que estaba inmersa Teresa Farías de Isassi, que comprende lengua, costumbres, comunidades afines, relaciones interpersonales, se puede detectar que de acuerdo con su *habitus* ella acudía a las herramientas literarias de que disponía en un México todavía porfiriano. En obras poéticas del periodo anterior a la Revolución de 1910, publicados en la *Revista Moderna*, como los versos de José Juan Tablada,⁵ se trasmite la intención de poner en literatura los sentimientos en diafanía y expresa

⁴ Los mitos recuerdan los tiempos antiguos en que los hombres, reyes o dioses se sublevaron y mataron a las diosas y jefas femeninas. Estos como otros mitos en su concepto arqueológico han sido y son abundantemente reproducidos en el teatro.

⁵ José Juan tablada, *Diafanidad*: Yo soy un alma pensativa/sabes lo que es una alma pensativa?/- Triste/pero con esa fría/melancolía/de las suaves/diafanidades. Todo lo que existe/cuando es diáfano, es sereno y triste. (v.1) [...] El pecado del río es su corriente/la quietud alma mía/es la sabiduría/ de la fuente. (v.7)



Teresa Farías de Issasi



Portada del libro *La razón de la culpa* de Catalina D'Erzell, 1928. INBA-CITRU, Biblioteca de las Artes-CENART.

que el pecado es como la corriente de un río. Por eso Luis G. Urbina, poeta reconocido en este tiempo, celebra las obras de Isassi, como habituado a los cánones estéticos, literarios y dramáticos de la época.

Por su parte la dramaturga refleja un México que se mira a sí mismo en el tema, pero no en la construcción dramática que voltea hacia Europa, especialmente París, la meca de entonces de la elegancia, el buen decir, y hacer en el teatro. Los paradigmas cambiarán en las dramaturgas posteriores, pero Teresa Farías de Isassi es una digna predecesora. Roberto Núñez y Domínguez confirma esta aseveración cuando anota al final de su crítica a la obra de Farías de Isassi:

No quiero cerrar esta nota sin consignar mi entusiasmo al ver que día a día el público metropolitano, acude, cada vez en mayor número, al estreno de las obras nacionales, actitud esta que será en extremo beneficiosa para el inicial florecimiento de la dramaturgia mexicana, que tan halagadoramente se ha insinuado en los últimos meses. (Núñez y Domínguez: 56; 96)

Esta observación deja ver que aunque la obra no fuera del gusto de algunos receptores, se advierte la importancia de la dramaturga como constructora de peldaños para el teatro mexicano. El público rubricaba su importancia con su asistencia, hecho que reiteramos es importante para la historia del teatro mexicano.

Catalina D'Erzell: *La razón de la culpa*

Otra obra de esta autora fue revisada ya en el capítulo dedicado a la Comedia Mexicana,

pero aquí es necesario mencionar a la dramaturga porque hace un contraste evidente con las obras de Teresa Farías de Isassi; asimismo, porque fue de las pioneras en poner en escena los problemas femeninos tratados de forma directa y un poco áspera para la moral de su tiempo, una denuncia de las desigualdades entre los géneros. Si bien esta obra es de 1927 y han pasado varios años desde la representación de las obras de Farías, no son muchos en cuanto al cambio en las costumbres, el lenguaje, los temas y los ambientes.

La razón de la culpa obtuvo el primer Premio de obras mexicanas, organizado por la compañía argentina Villanova y la empresa Suárez Sánchez del teatro Ideal y secundadas por la Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes, el 20 de abril de 1927. Fue publicada el siguiente año por los Talleres Gráficos de la Nación. La obra presenta once personajes, seis mujeres y cinco hombres. La acción en México, época actual.

El primer acto se desarrolla en un *hall* elegante con terraza y jardín. El viejo Andrés recibe la visita de su hermana que hace entender a su hermano que no está bien que salgan juntos su mujer, su hija y su amigo Roberto, es una relación ambigua; sin embargo don Andrés no entiende y da por hecho que es a la hija a quien Roberto pretende, pero le asegura que esa situación terminará. Andrés presiona a Roberto para declarar su amor a la hija, Blanca. El viejo Andrés se siente aliviado: "Al fin. Me parece a mí que mientras las mujeres modernas se hacen más atrevidas, los hombres del día se vuelven tontos y tímidos. Mire que sacarle una declaración con tirabuzón..." Roberto se compromete con Blanca por este malentendido,

pero su interés no está en ella sino en la madre, María de la Paz, convertida en su amante.

En el segundo acto Blanca se muestra distante con su prometido, no permite siquiera que la bese, en tanto la madre, en los momentos en los que se encuentra con su amante, busca cómo remediar el asunto. Todo es disimulo en esa casa y frente a las amistades que los visitan. El padre es el único que no ve la realidad de su familia, piensa que su hija es feliz. La madre desea contar la verdad a su hija aunque ésta la desprecie, pero no lo hace. Blanca acelera el matrimonio porque se da cuenta del engaño.

En el último acto se realiza el matrimonio. Blanca, vestida de novia, manda llamar a su madre y le dice que lo sabe todo desde hace tiempo. Las dos mujeres se sinceran y expresan la razón de la culpa de cada una. La acción dramática justifica el título de la obra. María de la Paz fue obligada a casarse con un viejo y encontró el amor en Roberto. La hija se sacrifica por amor a su padre, porque él no descubra la traición de su mujer. Cuando Roberto entra a la cámara nupcial, Blanca lo rechaza y le hace saber a través de largos parlamentos, que conoce su engaño y el odio que siente por él al haber traicionado a su padre como amigo. Roberto por su parte también explica la razón de su culpa, como hijo sin amor y en soledad. Blanca lo corre de la recámara y le dice que pedirá el divorcio. Roberto reclama sus derechos de esposo pero Blanca no cede. La obra termina con madre e hija abrazadas.

Catalina D'Erzell utiliza el viejo tema del triángulo amoroso, pero le da una solución distinta a la de Teresa Farías. Aquí los personajes no ocultan sus sentimientos, se intercomunican. Destacan las actitudes de las

dos mujeres –madre e hija- con sus propios motivos y argumentos que justifican su conducta; y al final, las dos se alían contra el hombre. En el tercer acto sucede la anagnórisis y los personajes ya no ocultan sus sentimientos.

BLANCA: ¡No me toques, no te acerques!

ROBERTO: ¡Eres incomprendible!

BLANCA: No, lo que voy a decirte es demasiado claro y vas a comprenderme perfectamente cuando te diga que te odio, que te desprecio y que te maldigo.

ROBERTO: ¡Qué!

BLANCA: ¡Como se odia, se desprecia y se maldice al ladrón de la honra de un viejo miserable que, no conforme con hacer pedazos el corazón de la madre, se ha atrevido a llevar su fango hasta su hija!

ROBERTO: ¡Ah! ¡Pero tu sabías!...

BLANCA: ¡Ya lo ves!

ROBERTO: ¡Entonces calla, no tienes derecho a condenar porque tú también eres culpable! ¿Por qué has hecho esta comedia? ¿Por qué te has casado conmigo?

BLANCA: ¡Por ella y por él! ¡Por esa pobre madre que llegó a extraviarse! ¡Por ese padre noble y bondadoso, que al saberse deshonrado hubiera podido convertirse en homicida!

Catalina D'Erzell avanza grandes pasos en representar a la mujer sin sutilezas románticas, con pasiones desatadas, rompiendo tabúes y costumbres. Ya lo hemos podido apreciar en la obra *El pecado de las mujeres* donde la mujer miente al hombre y lo engaña sin que él la descubra. *La razón de la culpa* es todavía más avanzada porque las mujeres no sólo están a un nivel de igualdad en derechos, deseos, y pasiones, sino que se ponen por encima del hombre y aclaran su actitud, se sinceran y no dejan el discurso en sobreentendidos. La didascalía interna, los signos de admiración, marcan el tono alto que se da al parejo en los dos personajes. Esta obra señala como culpables a las mujeres y al hombre, cada uno con su "razón", pero en la actitud de Blanca y en lo no-dicho se nota un dejo de venganza por haber creído muy al principio que Roberto la amaba. Venganza que alcanza a la madre por haber traicionado al amadísimo padre. D'Erzell maneja sentimientos de amor, frustración, desencanto, sorpresa, indiferencia en los parlamentos para preparar el clímax.

Las obras de Catalina D'Erzell, aparentemente tampoco tienen nada que ver con el nacionalismo de Estado, pero sí con el acontecer nacional. En Farías todavía campea el paradigma porfiriano y romántico; en D'Erzell hay referencias a la Revolución acabada de pasar, con frases que se refieren a las fortunas heredadas y fortunas de políticos advenedizos del momento.

En la obra de Catalina D'Erzell es muy claro y directo el tratamiento de la doble moral. La dramaturga denuncia esta costumbre que ha traspasado todos los tiempos. Lo que llama más la atención es el empleo del lenguaje, fuerte y directo, que asustaba a los

hombres y hasta a los propios dramaturgos que tenían la salida de la ironía para referirse a la escritora.

Eugenia Torres: *La hermana*

Eugenia Torres escribió esta obra en los albores de la década (1924). La obra fue publicada hasta 1926 por la editorial Herrero Hermanos Sucesores. Está organizada en tres actos. Consta de ocho personajes, seis mujeres y dos hombres. El escenario para los tres actos es el mismo: "Una sala de una casa de familia de clase media, sencilla pero graciosamente arreglada. Con puertas comunicantes a las habitaciones." Los personajes protagónicos son dos hermanas, el marido de la hermana menor, la hija del marido y su tía; los personajes secundarios, una vieja criada y un matrimonio amigo.



Eugenia Torres

Aunque la obra tiende al melodrama por el juego de sensibilidades que trata, Torres le da carácter de lo que entonces se llamaba drama, es decir una obra que tenía un desenlace fatal. En este caso, por la muerte de la hermana menor, Beatriz, a causa del sufrimiento ocasionado por su marido, Miguel, sufrimiento que agudiza su tuberculosis. Miguel había ocultado a Beatriz la existencia de una hija adolescente. La chica es hija de una corista de teatro a la que abandonó. Su tía la consiente y no la educa bien. Maclovia, la hermana mayor, se hace cargo de la casa y de la mayor parte de los gastos. Miguel lleva a vivir con ellos a su hija Margarita. Como la hija está acostumbrada a hacer su voluntad, las restricciones de la escuela, la casa y de su madrastra se le hacen insoportables. Se regresa con su tía, pero su padre se va con ella. Esto a causa del avance de la enfermedad de Beatriz. Maclovia hace hasta lo imposible por atraer a Miguel, pero éste ha caído en la bebida. Maclovia engaña a su hermana entregándole cartas amorosas firmadas con el nombre de su marido y regalos que ella misma compra. Ambas viven en esta mentira que Beatriz cree. Miguel sólo llega cuando Beatriz está a punto de morir y se descubren las mentiras de Maclovia.

MIGUEL: (*En suprema imploración de angustia*).
¡Perdóname Beatriz, santa mujer mía! ¡Perdóname!

BEATRIZ: (*Con esfuerzo desesperado*) Y este regalo... esto... también... (*Arrancándose el chal*), no fue regalo de mi día... no te acordabas de mí... ¡Maclovia!... ¡Maclovia!... ¡Tú lo hiciste todo!... ¡La ...la... gran obra de caridad!... ¡Tú sí que me has querido!

Al poner en escena la problemática de una mujer débil y sumisa como es Beatriz en contraste con la fuerza de su hermana Maclovia, la dramaturga destaca la importancia de la adquisición de fuerza de carácter en las mujeres para enfrentar las vicisitudes de la vida. La autora despliega la acción dramática con más intensidad luego de la partida de la hijastra y su padre del hogar. El amor inmenso de Maclovia hacia su hermana la hace decir mentiras, lo que también es una denuncia sobre la falta de una comunicación sincera. La dramaturga pone en escena tres caracteres que se enfrentan a la voluntad de una adolescente y no logran dominarla. El hecho de que la hija sea de una corista que tuvo amores con Miguel, pone frente a frente lo que en su momento se consideraba una casa “decente” frente a la de “mala nota” que era la de una tiple dedicada al teatro frívolo. La casa “decente” estaba catalogada culturalmente como un lugar sagrado con mujeres honestas que no se exhibían en público ni abandonaban sus hogares y la de “mala nota” como una casa fuera de la sociedad con mujeres vulgares y deshonestas que tenían relaciones con los hombres que les pagaran mejor.

Eugenia Torres como Catalina D´erzell califica negativamente a las artistas de Revista. Sus intereses dramáticos y sociales estaban dirigidos a las comunidades de su clase y catalogaban negativamente los dramas cotidianos de las mujeres de la farándula.

Esta dramaturga enfoca sus baterías a un grupo social que no había sido tocado por las anteriores dramaturgas, lo hace también desde los hábitos y costumbres de la época. En esta obra el hombre es castigado y acosado por el arrepentimiento, pero no logra redimirse

a tiempo. Su castigo lo obtiene con la muerte de su mujer enferma, a la que no supo comprender, y con su deterioro corporal y mental por el alcoholismo. Se muestra también en el texto una variedad de caracteres que toman cada uno su propia línea, como es el de la hija rebelde, independiente y perezosa. La tía voluntariosa, defendiendo un orgullo falso de clase marginada, compitiendo con la familia por la custodia de la hija de su hermana; con lo cual colabora a la poca disposición de su sobrina a estudiar y preferir las diversiones. Resulta original en este momento histórico presentar en la obra el carácter de un hombre débil, manipulado por las mujeres y la exposición de los sentimientos que le provocan la preferencia por su hija y la sumisión ante la fuerte figura de su cuñada, quien resuelve los problemas cotidianos. La imagen fuerte de la obra es la de la sacrificada hermana; una relación filial que era común en la época. Incluso ya avanzado el siglo XX ante la ausencia de los padres, los hermanos mayores fungían como padres o madres y se hacían cargo de los hermanos menores anulando su propia vida.

La obra no tiene que ver con el concepto propio de nacionalismo de Estado, pero pone en escena situaciones culturales de familia comunes en esa época en nuestro país. Es de notar el ritmo expectante y de constante espera que utiliza la dramaturga en el desarrollo de la obra. La hermana Maclovia siempre espera algo que no sucede: la felicidad de su hermana, su recuperación, la vuelta del marido de Beatriz, el control de los caracteres negativos (la tía, la sobrina); y lo hace hasta el desenlace, con la muerte de la hermana amada, momento en que el carácter de Maclovia se quiebra. La obra maneja un tono que después se llamará de pieza.

María Luisa Ocampo: *Más allá de los hombres y Micáila*

María Luisa Ocampo comenzó a escribir teatro desde 1923 y su producción es constante durante esta década. Fue una incansable promotora del teatro mexicano, firmó todos los documentos que se escribieron en pro de su difusión. También perteneció a asociaciones que trabajaron para mejorar el nivel cultural y económico de mujeres desvalidas como la Confederación de mujeres de México, y trabajó intensamente por el voto femenino. En la mayoría de sus obras defiende con ahínco a sus personajes mujeres y plantea situaciones que otras y otros dramaturgos no habían tocado.⁶ *Más allá de los hombres* (1927) está dividida en tres actos, con nueve personajes, tres mujeres y seis hombres. La escena en una vieja casona en un pueblo del sur del país. Primero en una habitación amplia, después en un jardín y al final en un corredor amueblado de la misma casa. El tiempo lo sitúa pocos años después de la Revolución.

La familia está formada por la madre de dos hijos, Raúl y Joaquín, y el abuelo. Joaquín es soldado y acaba de regresar de la Revolución. Aunque Raúl insiste en comprometerse con Antonia, ésta no se decide y siempre lo rechaza. La madre y el abuelo la quieren como a una hija. Cuando Raúl se la presenta a su hermano, éste recuerda su rostro y tarda un poco en ubicarla, pero más tarde se acuerda de una situación durante la lucha armada, en la cual, entró en una casa donde estaba un hombre armado al que atribuían la muerte de su mejor amigo y la vio. Era la hija de ese hom-

⁶ Ver: Socorro Merlín *María Luisa Ocampo, mujer de teatro*.



María Luisa Ocampo. INBA/CITRU.
Archivo María Luisa Ocampo.

bre al que mató y luego de violarla, la entregó a la tropa. Le dice entonces a su hermano que tenga cuidado y no se comprometa con una mujer de la que no sabe nada. Este hecho desencadena la acción dramática que involucra a los tres jóvenes. Por su parte los viejos siguen una trama narrativa en la que los recuerdos de la Revolución toman amplitud y generan sentimientos encontrados.

En el segundo acto, el abuelo y su amigo el boticario buscan un tesoro enterrado antes de la Revolución y lamentan la muerte de algunos familiares muertos en ella. Ambos estuvieron a punto de ser fusilados, pero el abuelo concluye que así es la guerra. Joaquín pide a Antonia que se marche del pueblo. Antonia le recuerda que la violó y la entregó desnuda a la tropa. Antonia cuenta a Raúl por qué se va, pero no le dice que el violador es su hermano.

La madre y el abuelo no entienden el porqué de ese cambio súbito.

Al final del tercer acto se desatan los nudos de la intriga. Joaquín confiesa la verdad a su hermano, éste se encuentra con Antonia y decide irse con ella. La dramaturga no especifica claramente el final de la trama. El lector puede optar por diferentes finales, porque al término de la obra Raúl dice: "Vamos Antonia, tenemos que conquistar el amor y el derecho a vivir" y ella le responde: "Es demasiado... Es demasiado..." María Luisa Ocampo opta por otro modelo de acción dramática dejando el final en suspenso. En esta obra la autora presenta problemas de los que sufrieron las consecuencias de la revuelta de 1910: sentimientos desatados, muerte, desolación, frustración, violaciones. Antonia debe ocultar su pena a su novio, porque una mujer para contraer matrimonio debía ser virgen y así lo dice el abuelo: "A las mujeres se les toma inmaculadas o no se les toma." Esta costumbre estaba arraigada en las sociedades mexicanas fueran de pueblo o de ciudad.

La dramaturga sostiene su tesis con las palabras del abuelo respecto a Joaquín: "Él se fue a la Revolución porque veía más allá del campo y más allá de los hombres", refiriéndose a su intento de ayudar a los pobres que no tenían qué comer y no sabían cómo vencer el hambre y la miseria. Es decir, por un sentido del deber y de conciencia, no por el simple deseo de ser valiente. También subraya la situación de violencia en que vivían los revolucionarios como explicación de la furia que acometió a Joaquín cuando mataron a su amigo, desquitándose con la familia de Antonia y con ella. El discurso de Ocampo está

centrado en las consecuencias negativas de la Revolución, en sus efectos sobre las mujeres. La dramaturga da un lugar preponderante al carácter femenino frente a los hombres.

Más allá de los hombres muestra una mirada más amplia de la cotidianidad, sea ésta violenta o tranquila, muestra también la desventaja de una mujer frente a la hegemonía y prepotencia masculina. Esta desigualdad se aprecia también en los sirvientes, Jacinto y Julia. Jacinto no ve más allá que la voluntad de su Coronel (el abuelo) y Julia está supeditada a la voluntad de su enamorado. María Luisa Ocampo defiende en esta obra los derechos femeninos y muestra cómo la cultura de su tiempo rechaza a las mujeres que no son vírgenes y por lo tanto, las señala como putas.

La obra va a contrapelo del nacionalismo de Estado que ensalza los logros de la Revolución, mostrando sus errores y consecuencias tanto en los revolucionarios —el abuelo y Javier— como en quienes estuvieron fuera de la contienda. La dramaturga desmitifica este conflicto armado con un lenguaje directo y una intensa acción dramática de principio a fin. No ofrece desenlace, sino deseos, intenciones de las mujeres y de los demás personajes. Con ello permite la reflexión del receptor.

Micáila (Momento dramático) es una obra en un acto que muestra —como en otras obras de la autora— personajes y un ambiente campirano donde se da una tragedia de celos. Los personajes son siete hombres y tres mujeres: Micáila, Tomasa y Guadalupe. Los hombres son Chón, Zacarías, Santiago, Tío Pitaya, Miguel, Casiano y un muchachito de siete años. La escena se desarrolla en el patio de una casa humilde en un rancho. Un corredor con alero

y un patio con un pozo. La dramaturga pone en escena una fiesta regional de Guerrero para celebrar la siembra. En ese día especial los rancheros sacan a los bueyes en yuntas dispuestos para el trabajo. Micáila está vestida de fiesta. Todos están esperando que pasen por allí las yuntas. Tienen preparada comida y bebida. A lo lejos se oyen cantos, música y cohetes. Llegan los hombres muy contentos con el sombrero enflorado. Se saludan y pasan al interior para beber mezcal y comer lo que han preparado las mujeres. Chón flirtea con Micáila, están enamorados. Llegaba también un ciego que canta y toca la guitarra. Chón le obsequia un pañuelo a Micáila y ella agradece con mimos en su estilo campirano. La fiesta es interrumpida por Zacarías quien entra sigilosamente y cuando Micáila está moviendo la olla del guiso, la abraza brutalmente y la besa en la boca. Micáila grita y trata deshacerse de los brazos de Zacarías. Chón sale de la casa con una pica para castigar a Zacarías pero éste saca una pistola y lo mata. La confusión permite escapar a Zacarías. Micáila corre hasta donde se encuentra Chón muerto y lo abraza desesperadamente, mientras todos los asistentes rezan una letanía.

María Luisa Ocampo fue testigo de niña de los horrores de la Revolución en su nativo Chilpancingo, por lo tanto su escritura está impregnada de estas experiencias y es por eso también que se acerca a espacios campiranos y semiurbanos en los que otros dramaturgos no se ubican. En esta obra, Ocampo introduce el regionalismo sureño y con ello se acerca a cierto nacionalismo, pero lo matiza con sus propias representaciones y experiencias, generalmente en contra de los estragos causados

por la guerra. La dramaturga titula su obra *Micáila (momento dramático)*, explorando así otro modelo de acción parecido al teatro sintético o al cuento. Un tema que se desarrolla rápidamente con un final fatal.

Elena Álvarez: Muerta de hambre

La obra de Elena Álvarez, *Muerta de hambre*, se encuentra en el contexto del movimiento estridentista. Fue editada en el número 5 del tomo I de la revista *Horizonte*, órgano de difusión del movimiento vanguardista, en Jalapa, Veracruz, en agosto de 1926. Iniciado en 1921 por Manuel Maples Arce desde el Café de Nadie (Australia, 2007),⁷ y defendido por muchos años por uno de sus supervivientes, el poeta Germán List Arzubide, el Estridentismo ha sido reivindicado con insistencia en el siglo XXI.⁸ Resulta muy interesante entonces

⁷ La anécdota del Café de Nadie, cuenta que un día lluvioso, Manuel Maples Arce caminaba por la calle Jalisco, hoy Álvaro Obregón cuando, por la lluvia entró a un café donde no había una sola persona. Entró a la cocina, vio una cafetera y se sirvió café caliente; nadie había y se fue sin pagar. Desde entonces los estridentistas, y muchos otros artistas pintores y poetas, comenzaron a frecuentar ese café que después fue famoso.

⁸ A través de la Exposición que sobre el tema organizó el INBA en el Museo Casa Estudio Diego Rivera en 2009; también por otras ediciones como la publicación de Evodio Escalante sobre el tema (2002), y por la edición facsimilar de la revista *Horizonte* (revista dirigida por Germán List Arzubide y apoyada por Maples Arce desde la Secretaría de Gobierno del Estado de Veracruz en 1926), punto culminante del Estridentismo. La publicación facsimilar de esta revista fue realizada por el Museo Casa Diego Rivera y Frida Kahlo, INBA, CONACULTA/ Gobierno del Estado de Veracruz/Editorial Estado Próspero/ Universidad de Veracruz (2011) y recupera los ejemplares publicados en 1927 y 1928. Por su parte la investigadora Elissa J. Rashkin (2014) tiene también una publicación analítico-crítica del estridentismo. Puestos estos estudios al alcance del gran público, se puede valorar que el estridentismo no fue sólo una locura en solitario de Maples Arce como decían los

mostrar la obra de Elena Álvarez en este trabajo por la forma dramática que adopta para desarrollar su contenido.

Muerta de hambre consta de un solo acto dividido en cinco escenas. Los personajes tal como los describe la autora son: Una mujer del pueblo, su hijo de pecho; dos beatas bien vestidas; dos fifís⁹ de veinticinco años vanidosamente vestidos; dos viejos, uno cincuenta y cinco años y otro de sesenta, correctamente vestidos; dos mujeres burguesas vestidas con vanidad; un cura de sesenta y cinco años y un hombre del pueblo. El escenario se sitúa en la puerta de una iglesia con atrio, al caer la tarde. La didascalia describe con detalle el aspecto de la mujer: “Tirada en la entrada de la iglesia, sucia, miserable, un muslo y un pecho al descubierto, medio inconsciente, le sale baba por la boca, mientras su hijo se agarra a sus pechos y llora.” Cada par de personajes tiene una escena; se detiene ante el espectáculo que da la mujer y opinan sobre ella según su idiosincrasia. Las beatas se persignan, la juzgan como una borracha y una ofensa para Dios. Una de ellas pide a la otra que le tape las partes del cuerpo que están a la vista pero ésta se niega porque se ensuciaría. Deciden dejarla

Contemporáneos, sino un movimiento crítico al que se adhirieron numerosos artistas que colaboraron con los principales organizadores en sus publicaciones. Poetas, pintores, dramaturgos, fotógrafos, escritores nacionales y extranjeros, estuvieron presentes en las reuniones estridentistas y en sus publicaciones con lo mejor de su producción, como Ramón Alva de la Canal, Tina Modotti, E. Weston, Diego Rivera, Abraham Ángel, Miguel Covarrubias, Eduardo González Lanusa, Ramón López Velarde, Leopoldo Méndez, entre muchos otros. En el movimiento estridentista se cuentan pocas mujeres entre ellas Lola Cueto, Tina Modotti y Elena Álvarez.

⁹ Se decía Fifís o señoritos a los muchachos vestidos a la moda y un poco amanerados.

allí y entrar a orar por la salvación del mundo. El siguiente par son los fifís. Denigran a la mujer y la revisan de palmo a palmo. Se fijan en el pecho y juzgan que no debió ser fea, hubiera estado bien de criada en la casa de alguno de ellos. Deciden apretarle un seno para ver si le sale leche, lo hacen con un pie para no ensuciarse, pero como no sale nada, se carcajean y se meten a la iglesia. También se burlan sin piedad de la mujer. El tercer par son los viejos. Comienzan por asignarse uno al otro a la mujer: “Tal vez la pudieras usar si no llegara el olor a pulque porque seguramente está borracha.”¹⁰ Se fijan en su seno y su pierna descubierta que tocan con un bastón. Conversan de manera impúdica y concluyen que en las pulquerías debería haber policías para que cada vez que saliera una borracha la metieran a la cárcel. El cuarto par es el de las burguesas que pertenecen al “Ejército de defensa de la mujer”. Miran a la indigente y también la tratan de borracha. Mujeres como esa –dicen- no merecen que las defienda su ejército. La empujan con los pies, la maltratan diciéndole que se levante y se vaya a dormir la borrachera a otro lado, no en la casa de Dios. La mujer sólo lanza un débil quejido. Llega el cura y también la maltrata. Va a llamar a la policía para que se la lleven. Las burguesas entran al templo, mientras el cura casi la voltea con el pie. En la última escena, el hombre del pueblo –un indio- se acerca a ver lo que está haciendo el cura. Éste le pide que llame a un gendarme para que se lleve a la mujer a la cárcel. El hombre levanta un poco la cabeza de la mujer y le dice al cura que no

huele a pulque, se enfrenta con él. La mujer se queja y el hombre le da de comer de una olla que lleva en su canasto. El hombre le dice al cura que Jesucristo no le hubiera dado de patadas a una mujer muerta de hambre. El cura entra violentamente en la iglesia. La didascalia advierte que el telón debe caer rápidamente.

La obra es breve, en cinco escenas desarrolla un tema que está lejano de los que se representan en el teatro en las temporadas de las compañías nacionales o extranjeras. Es un momento en la vida de una mujer pobre que padece epilepsia, por eso escupe espuma, está inconsciente y exhibe parte de su cuerpo. Sólo un hombre indígena que se da cuenta de su enfermedad y de su hambre es capaz de tener piedad de la mujer. El indio no se avergüenza de su condición, se enfrenta al cura y emite una sentencia moral: todas las beatas y los curas son malos.

No se tienen noticias de la puesta en escena de esta obra; si lo fue, debió de haber impactado fuertemente al público. La obra no sólo se encuentra en el contexto del estri-dentismo contra todo lo burgués, sino que se inserta en un número de la revista *Horizonte* dedicado a combatir el conflicto clerical que ha surgido entre la Iglesia y el Estado, llamado “La Cristiada.” La crítica del indio hacia el cura, los y las beatas, es implacable. La dramaturgia se extiende en los diálogos de los personajes que van a rezar el rosario, para que ellos, por sí mismos, definan su personalidad y su ideología. En cambio es parca, pero contundente con los parlamentos del indio. Utiliza un lenguaje cotidiano, coloquial para los personajes y es clara y didáctica en los contenidos de su texto.

¹⁰ El término “usar” se refería a principios de siglo al acto sexual.

El texto de Elena Álvarez comparte edición en la revista con un extenso artículo del presidente Elías Calles sobre el conflicto Iglesia-Estado. La Iglesia no debe inmiscuirse en los asuntos de orden temporal. Atribuye el movimiento contra el gobierno a los curas malos y extranjeros (los curas extranjeros habían sido expulsados por el gobierno). También aparecen un artículo del gobernador de Veracruz, Heriberto Jara, en apoyo al Presidente de la República y otros artículos que hablan del empuje de la juventud, así como un cuento de Manuel Gutiérrez Nájera, "El peso falso," donde un niño es maltratado por un peso falso que le ha dado un hombre engañado por otro en la lotería.

Como se puede advertir, este número de la revista *Horizonte* apoya plenamente la política y al nacionalismo de Estado. Con esta política nacionalista de fondo, la dramaturga representa las desgracias de la marginación, la enfermedad y el hambre; exhibe a los burgueses, a los curas y a las beatas como falsos cristianos identificados con los grupos que están empujando a la revuelta en el país. También critica la formación de asociaciones para defender a las mujeres, que en realidad no lo hacen y escudan sus malos proceder y su doble moral en caridades mal conducidas. El texto de Álvarez es directo y fuerte, cada pareja representa un nivel cultural de la población y sus recursos económicos; no hay en él representantes de la población de pocos recursos y sí en cambio de los niveles desprovistos de todo, como el indio y la mujer enferma. La dramaturga pone el énfasis en la ayuda del indio que reconoce la enfermedad de la mujer sin fijarse en su aspecto. La ayuda que le presta es una interrelación entre iguales.

El espacio dedicado a la obra de Elena Álvarez en la revista está ilustrado por Ramón Alva de la Canal. La escenografía la sugiere el grabador y pintor con la fachada de una iglesia, su portón y su campanario. En el arco central una cruz. El discurso que se despliega tiene la fuerza de actos de habla declarativos de las beatas y de las burguesas, dirigidos a la mujer enferma y muerta de hambre: está borracha, debe ser castigada por su falta de respeto con la cárcel, con el infierno. Los actos de habla de los hombres, tanto de los jóvenes como de los viejos, son expresivos: lúbricos, descarados, burlones y denigrantes.

EL SEGUNDO JOVEN: Y por los pechos le ha de salir puro pulque, buenas borracheras que se ha de poner todos los días el hijo.

EL PRIMER JOVEN: A ver, dale un pellizco para desengañarnos si le sale leche o le sale pulque.

EL SEGUNDO JOVEN: No porque se me ensucia la mano, quién sabe si hasta se me pegue un piojo. [...] Pues apriétaselo tú, pero el detalle sería que le saliera leche.

Y después de maltratarla con los pies, los viejos verdes dicen:

EL DE GRIS: Mire don Óscar usted que busca mujeres en el silencio para que no se entere su señora [...] Sí, sí, don Óscar, es lo que le digo, es la mujer que le conviene.

EL DE NEGRO: No hombre don Alberto, ni que estuviera tan despreciado. Y todavía si no estuviéramos en la puerta de la casa de Dios, le toleraría la broma.

EL DE GRIS: Al cabo vamos a confesarnos y echamos fuera el pecadillo. Aprovechese don Óscar:

La obra de Elena Álvarez es singular por el tema, el tratamiento del lenguaje, el tiempo en el que fue escrita y el contexto estridentista contra el arte caduco y de apoyo al gobierno de Calles en el que se desarrolla. Aunque como se sabe, los estridentistas no eran precisamente feministas, muy por el contrario formaban un coto de varones.¹¹ Las únicas mujeres que participan en *Horizonte* son Graziela Amador, Tina Modotti y Elena Álvarez.

Amalia Caballero de Castillo Ledón:

Peligro deshielo

Aunque ya hemos hablado de Amalia de Castillo Ledón, es importante incluirla en este espacio por lo que ella representó durante el fin de la década de los años veinte, como funcionaria de Acción cívica, después como diplomática, fundadora de escuelas, impulsora de los derechos de la mujer al voto, promotora de la construcción del Museo Nacional de Antropología e Historia¹² y mecenas del teatro, aunque fuera por corto tiempo. Estos son algunos de sus referentes y nos alertan

¹¹ Elena Rashkin narra en su libro sobre el estridentismo una anécdota que concierne a Arqueles Vela, estridentista de cepa, y se refiere a un evento publicitario con un "Muestrario de mujeres." Según se cuenta, asistieron a la compra de mujeres todos los estridentistas, adquiriendo cada uno la mujer que iba con su personalidad e ideología: "mujer salida de teatro", "mujer 'castigada' en balance", "mujer corriente", "mujer estridentista". Este evento, real o no, plantea la identidad de género de los estridentistas, opina E. Rashkin.

¹² Datos de su actividades obtenidas por vía internet de CIPAC, Centro de información de la mujer A. C. (19-11-2003).

sobre su forma de pensar, actuar, y sobre su concepción estética del teatro.

Su producción dramática no es abundante. Escribió *Cuando las hojas caen*, *Cubos de noria* y la que aquí se analiza, *Peligro deshielo*, que se puede leer en libreto mecanografiado. Aunque el texto tiene fecha de 1957, la obra puede fácilmente incluirse dentro del conjunto de las aquí revisadas porque hace contraste con ellas. La dramaturga inicia su texto con una introducción en la que narra cómo concibió la obra. Un amigo suyo le aseguró que la anécdota era verdadera, que los personajes Gunnar y Astrid se encontraban entre los reunidos en las comidas o cenas que se daban en el ambiente diplomático del que Castillo Ledón formaba parte. Otro amigo le aseguró que era una leyenda, no muy propagada. De ser verdad, nadie decía los nombres de los protagonistas para no poner en peligro su prestigio. Verdad o leyenda, a doña Amalia el tema le pareció fascinante y se propuso relatarlo como teatro en una obra en tres actos.

El texto no anticipa los nombres de los personajes, es el receptor quien debe ir descubriéndolos a lo largo de la lectura. Ellos son: Britta, Gunnar y Astrid, Folke, Karin, Mr Ellis, el Viejo y una Afanadora. La obra tiene tres escenarios distintos para los tres actos. El primero es una cabaña en un sitio de esquiar. El segundo el *lobby* de un hotel y una habitación del mismo. El tercero es el departamento de Gunnar y Astrid. El texto no lo dice pero se supone que los primeros cinco personajes son suecos y la acción que se desarrolla en la cabaña del primer acto puede ocurrir en Noruega o Finlandia, porque se habla del extranjero, del norte, del intenso frío que hace con 20 grados

bajo cero. El escenario segundo en un hotel del pueblo más cercano a la cabaña, y el tercero en Estocolmo. ¿Por qué Estocolmo? Porque los personajes hablan palabras en sueco y dicen no entender el idioma del lugar al norte a dónde han ido a esquiar. Hay que recordar que doña Amalia fue embajadora en Suecia y es probable que la anécdota haya sucedido allí.

Gunnar y Astrid son esposos, Britta es madre de Astrid. Los tres han ido de excursión a esquiar, el tiempo es malo y se refugian en una cabaña. Afuera hay un letrero que advierte “Peligro, deshielo” (nombre de la obra). Hacen fuego en la chimenea, comen, beben y conversan. En esta conversación salen a relucir los problemas de pareja de Astrid y Gunnar. La madre les apremia a irse porque la radio anuncia que el tiempo será peor, recogen sus cosas y la madre sale para llevar algunos objetos al carro en que viajan. La pareja sigue discutiendo pero deciden irse. Astrid lleva también algunas pertenencias al carro y descubre que su madre está muerta; ha resbalado en el hielo partiéndose la cabeza. Gunnar afirma que le dio un infarto y por eso se cayó.

Gunnar y Astrid, después de mucho discutir y culparse uno al otro, deciden ir hasta el próximo pueblo y no decir nada de la muerte de la madre porque pueden culparlos. La meten al carro y la tapan como si fuera dormida. En el hotel hablan un idioma que la pareja no entiende bien. Como es lugar chico, están pendientes de los chismes que surgen de la clientela. Al día siguiente dispuestos para irse a su lugar de origen, descubren que han robado el carro con todo y el cadáver de la madre. La desesperación hace presa de la pareja pero no confiesan que en el carro va el cadáver.

Les aseguran que la policía atrapará a los ladrones, pero esto no sucede. Piensan que el ladrón echó el cadáver al lago. Con la zozobra de ambos y la discusión sobre sus problemas de incompreensión cierra el segundo acto.

GUNNAR: ¿Has pensado en todo lo que yo puedo gritar por ahí?

ASTRID: ¡Vengativo! ¡Mis pobres nervios!

GUNNAR: ¡Neurasténica!

ASTRID: ¡Estúpido!

GUNNAR: Eres insoportable.

ASTRID: Te odio.

GUNNAR: Vete al diablo.

ASTRID: Ya no hay nada qué hacer. *(Gunnar toma la maleta y se pone el sombrero con violencia. Astrid sale de la habitación).*

El tercer acto tiene lugar en el departamento de la pareja donde cuentan lo ocurrido a otra pareja de amigos. Deciden comer todos ahí. Los amigos salen en busca de alimentos. Astrid y Gunnar siguen discutiendo. Se tachan uno al otro de desamor, de ambición y todos los defectos que pueden encontrar. Tocan a la puerta pero no abren, suena el teléfono y tampoco contestan por miedo. La discusión sube de tono y Gunnar decide abandonar a Astrid, pero enseguida vuelve, se perdonan y enfrentan juntos un tercer toque a la puerta que alguien hace con insistencia, tal vez sea la policía. Allí termina la obra.

El texto presenta los conflictos de pareja que se dejan crecer y no se aclaran a tiempo. El conflicto se agrava por la muerte de la madre en condiciones anormales; o tal vez normales en un paraje cubierto de hielo, con el letrero que avisa del peligro. Una aventura que a veces parece cómica, pero que termina con la pérdida del cadáver. La advertencia del principio, “Peligro, deshielo”, tiene varias significaciones que se aplican a lo práctico: la falta de cuidado de la pareja y de la madre, y en lo profundo a la relación de pareja, a la frialdad de la relación de pareja puesta al descubierto por el deshielo y vale también para el desenlace. Los toques a la puerta del departamento pueden ser de la policía que ha descubierto el cadáver de la madre en el lago, después del deshielo. La dramaturga deja incógnito el desenlace, porque no se sabe quién toca a la puerta. Lo que ha hecho el conflicto es poner a la pareja en crisis, sus infidelidades, sus rencores, sus resentimientos, que son aclarados y su decisión de enfrentar juntos lo que venga. El modelo de acción dramática es distinto a otros usados por las anteriores dramaturgas. El desarrollo de la fábula mantiene un cierto ritmo de expectación que no se aclara al final de la obra. Lo positivo se advierte en la relación de pareja que se encuentra a sí misma.

Es interesante presentar esta obra de una mujer de quien se esperaría un trabajo más cercano al nacionalismo de Estado o de convicciones personales de mayor arraigo a lo nacional, pero que por el contrario, toma un tema extranjero más cercano a su inclinación literaria y a las experiencias de su puesto como Ministra Plenipotenciaria. No obstante la obra muestra conocimientos de otra cultura y el

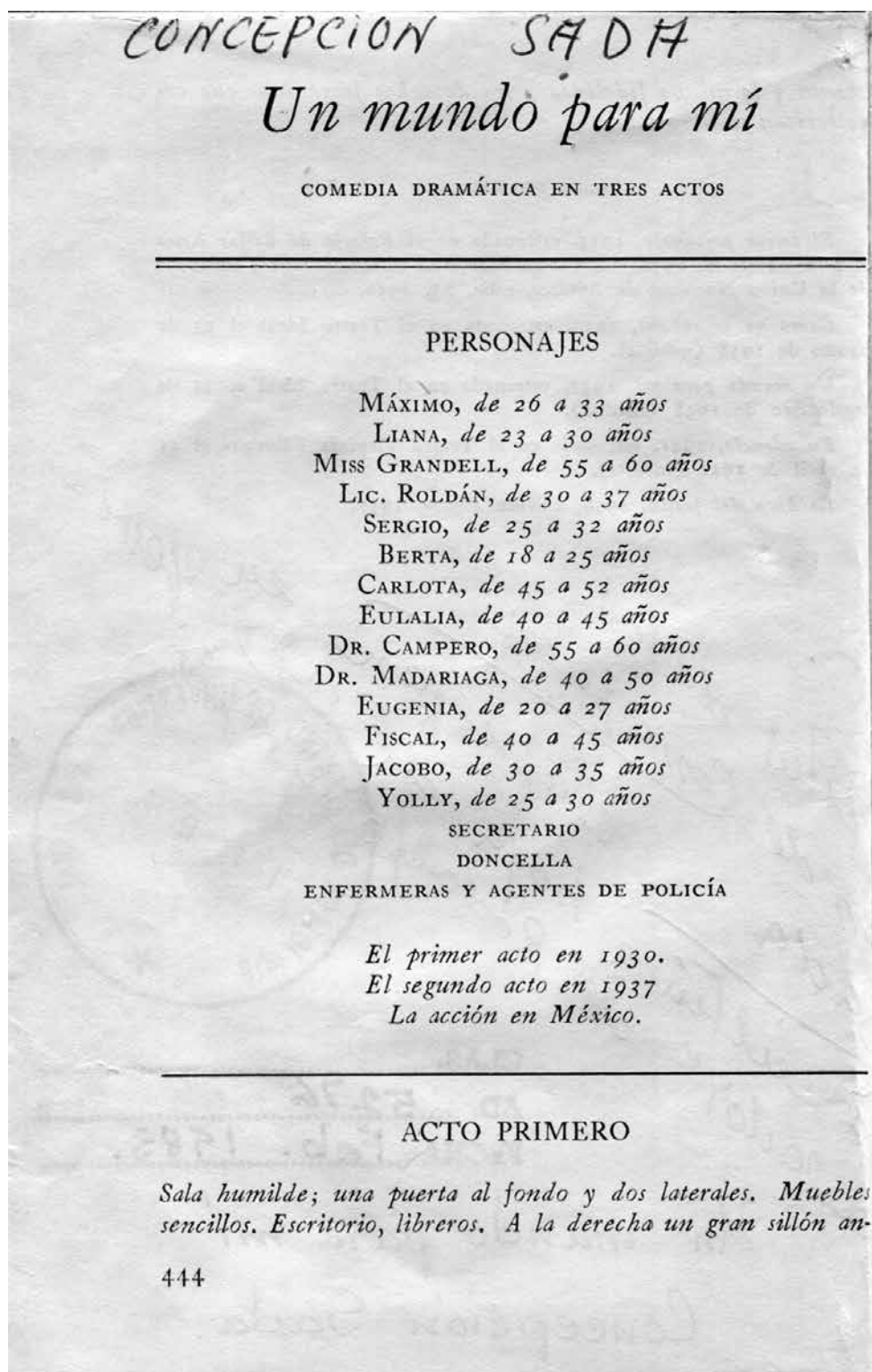
refinamiento al que estaba acostumbrada la autora. El tema de la incompreensión en la pareja es universal y puede ocurrir en cualquier país del mundo y en cualquier tiempo. Sobre todo es importante anotar que como sucede en la obra de María Luisa Ocampo, *Más allá de los hombres*, Amalia Caballero de Castillo Ledón cierra su obra sin un final conclusivo; con esta decisión ambas toman distancia del canon dramático de su tiempo.

Concepción Sada: *Un mundo para mí*

Desarrolló una actividad constante en el teatro y la literatura. En 1932, con el seudónimo de Diana Copecon, firmó cuentos y novelas cortas. Posteriormente usó su verdadero nombre. Fue jefe de la sección de teatro de la Dirección General de Educación y Estética y posteriormente se hizo cargo de la parte administrativa del programa de Teatro Escolar de Bellas Artes, programa que había sido propuesto por la maestra Clementina Otero y Fernando Wagner.¹³ Comenzó a escribir teatro cuando se incorporó al grupo de la Comedia mexicana en 1936, con *El tercer personaje*. *Un mundo para mí* la escribió en 1937. Aunque la obra fue escrita en la tercera década del siglo XX, está incorporada aquí por la importancia de valorar la escritura de mujeres y porque no hay muchas que escribieran teatro en este tiempo.

En *Un mundo para mí*, Sada aborda el tema de la locura de una joven, su recuperación y la elección que hace al tomar las riendas de su vida. Si en *El tercer personaje* deja la incógnita de la influencia del destino o del

¹³ Entrevista de Socorro Merlín a Clementina Otero.



Portada del libro *Un mundo para mí* de Concepción Sada. INBA-CITRU, Biblioteca de las Artes-CENART.

dramaturgo-demiurgo, en esta obra acude al libre albedrío del personaje, a la ambición de los que la rodean y al castigo merecido. La obra no varía en el formato del modelo analizado en el capítulo anterior; está parcelada en tres actos, como era costumbre. Durante ellos, una familia modesta pero muy ambiciosa logra encumbrarse recurriendo a múltiples artimañas para quedarse con la fortuna de una joven huérfana llamada Liana a la que estigmatizan como loca.

Es interesante observar cómo la dramaturga urde la intriga para sacar triunfante la decisión de la mujer en la elección de su vida. La joven Liana se comporta de modo muy infantil y sufre agresiones por parte de una amiga de la familia que hace de terapeuta y a quien le pagan por ese trabajo. La terapeuta usa un entrenamiento con premios y castigos para demostrar ante un juez y los abogados que Liana no está loca. Liana tiene un tutor enfermo del que la separa la familia ambiciosa. Sergio, el varón de la familia extorsionadora, se casará con Liana para recibir la herencia de ella. Sergio no la ama, sólo le mueve el interés. La terapeuta le ha enseñado a entender que Sergio será su marido. En el juicio para decidir la herencia de Liana, ésta le demuestra su amor (aprendido) con zalamerías. Tratan de inhibirla pero el abogado la defiende con un discurso que justifica sus acciones porque retrata a la juventud moderna. La dramaturga enfatiza algunos logros adquiridos por las mujeres:

ABOGADO: ¡Disculparla! ¿Por qué? ¿Cuando nos da una muestra de esa valiosa conquista de la presente generación, que se llama espontaneidad?... La espontaneidad es fran-

queza y honradez. La nueva juventud es espontánea en gestos y ademanes, cariños y odios. Opuesta a nuestra juventud que siempre actuaba con un ojo en el “debes hacer esto, debes hacer lo otro,” que ataba nuestra voluntad y nuestros deseos a otra voluntad envejecida.

Es posible que el discurso reproducido, al denotar el carácter de la juventud moderna, haya sido dispuesto por la autora al principio de la obra para modular la conducta posterior de la protagonista, y de ahí la moviera a rebelarse en contra de todos los que urdieron su dependencia a un hombre agresivo y decidir apartarse de la familia que la tenía presa.

Sergio es asesinado y culpan a Liana. Se lleva a cabo otro juicio para culparla y que la familia de Sergio se quede con su dinero. El abogado defensor de Liana, también interesado en la fortuna, no asiste a la defensa y toma su lugar su ayudante Máximo, abogado tímido quien venciendo su timidez, la defiende del pretendido asesinato. Los asesinos fueron otros, quienes chantajeaban a Sergio. Máximo presenta todas las pruebas con testigos y Liana es absuelta. La muchacha al verse libre retoma las riendas de su vida y se une a Máximo.

Si bien la dramaturga utiliza una organización dramática tradicional y toca el tema de la locura, frecuente en las temáticas de la época, en este caso la locura no es hereditaria, clínica, sino cultural, debido al abandono y el aislamiento de Liana por quienes la rodeaban. Otro rasgo distinto es la presentación de un abogado auxiliar extremadamente tímido, con conocimientos precisos de las leyes. Concepción Sada toma partido por los débiles y dominados

contra los dominantes. El parlamento de Máximo sobre su carácter lo retrata:

MÁXIMO: No todo es inútil. Me gusta la defensa; claro que me gusta la defensa; pero para defender hay que atacar, luchar, pelear con los otros... y yo no tenía carácter para hacerlo. Guardé el título y entré al comercio. Pronto me cesaron, cometía el imperdonable delito de decir al cliente que la mercancía era mala y cara. Al ver la mala fe... y al declararla, ustedes comprenden que...

La dramaturga incursiona en el carácter de otro tipo de hombre distinto al del hombre dominante. Máximo desea retirarse del litigio y entrar en sociedad con un compañero; con él ha descubierto movimientos extraños de las ondas hertzianas. En ese ambiente de investigación se siente libre.

Concepción Sada toma dos modelos para argumentar su tesis sobre el libre albedrío en hombres y mujeres, tema que le preocupa por lo que hemos podido ver en *El tercer personaje*. El lenguaje de los diálogos trata de ser cuidadoso, aunque a veces resulte repetitivo. El canon de ese tiempo fuerza a los escritores a alargar escenas que pudieron ser más cortas y efectivas. Concepción Sada todavía utiliza escenarios parecidos a los de las obras en los principios de los años veinte, con vestíbulos de mansiones adineradas. No obstante, lo que cambia -como hemos visto en el curso de este trabajo y lo seguiremos viendo en lo que resta- es que la dramaturgia adopta por otra organización y otros temas y abre espacios para la decisión de las mujeres. De ahí el nombre de la obra. La protagonista

sortea un sinnúmero de dificultades pero al fin obtiene un mundo para sí.

La obra de Sada no presenta rasgos del nacionalismo de Estado, pero adopta temas del interés de los mexicanos de ese tiempo, en un aquí y ahora que se esfuerza por acercarse a problemas de tipo distinto. Es de todas maneras un enfoque desde su particular representación de lo nacional, como sucede con frecuencia.

Antonieta Rivas Mercado: *Episodio electoral y Un drama*

Mucho se ha escrito sobre las actividades literarias de Antonieta Rivas Mercado, pero poco con relación a su teatro, aunque sólo son conocidas dos obras (una de ellas incompleta) y el diseño de otra.¹⁴ Pero es importante mencionarla como dramaturga y mujer de teatro por su apoyo al Teatro de Ulises y a los artistas, escritores y pintores de la época. En el mismo tono de Elena Álvarez, aunque en contextos diferentes, la obra de Rivas Mercado se encuentra política y afectivamente vinculada a los episodios históricos de 1928-1929. En particular a la elección presidencial en la que José Vasconcelos se postuló a la presidencia de la República por el partido anti reeleccionista. Rivas Mercado se involucró totalmente en la campaña vasconcelista, política y afectivamente con don José y sus proyectos.¹⁵ Después de las fallidas elecciones, se fue con él a París, viaje que fue -como se sabe- sin retorno.

Rivas Mercado escribió cuento y una novela inconclusa, pero sobre todo cartas a

¹⁴ Ver las *Obras completas de Antonieta Rivas Mercado*, compiladas por Luis Mario Schneider, SEP 1987.

¹⁵ Ver: *El proconsulado* de José Vasconcelos, pp., 398-407.

personajes importantes y cartas de amor al pintor Manuel Rodríguez Lozano (Schneider: 1987). Su relación con Vasconcelos la hizo presenciar de cerca el esfuerzo inaudito del partido, del candidato y de los jóvenes que lo siguieron en esa aventura que terminó en una matanza de partidarios.¹⁶ Con este antecedente, Antonieta escribe *Episodio electoral*, obra en un acto que retrata el teje y maneje de la política de Calles y sus generales, así como las triquiñuelas del ya entonces partido oficial.

La obra fue publicada en la revista *Antorcha* que dirigía Vasconcelos, en el número 2 de mayo de 1931 y posteriormente en la compilación que de su obra hizo Luis Mario Schneider (1987). Es una obra pequeña que la autora subtitula: *Teatro en un acto*. Está dedicada a José Vasconcelos. Los personajes son: El General, El Teniente, El Detenido político y El Soldado. La ubica en México, época presente. La escena se desarrolla en una oficina con piso de ladrillo que tiene vista a un corredor. Es una cárcel. En la pared un retrato de Benito Juárez con el lema "El respeto al derecho ajeno es la paz". Desde el principio, al describir a los personajes y el decorado de la obra, la autora establece su objetivo y adelanta el tema: un detenido inocente en la cárcel puesto en contraste con la divisa juarista.

El conflicto se desarrolla entre un General, un Teniente y un joven ingeniero, custodiado por un Soldado. El detenido es un activista de la campaña presidencial que se lleva al cabo (se entiende, partidario de José Vasconcelos). La muerte de jóvenes vascon-

celistas asesinados en el camino de Cuernavaca tiene al ejército en alerta. El General le muestra al ingeniero unas hojas firmadas por él y destinadas a la propaganda electoral, con las que podría mandarlo al paredón. Pero le advierte que lo perdonará porque es muy hombre y lo dejará ir, mandará que lo lleven a su casa. Lo único que pide es que firme una carta diciendo que en la prisión no lo trataron mal. Al principio el ingeniero no le cree y pide que lo mate como a sus compañeros. Sin embargo escribe la carta y queda agradecido de que el General le haya salvado la vida. Se va solo. El Teniente no entiende por qué tanta magnanimidad con esos que llama catrines. El General contesta que el ingeniero acaba de firmar su sentencia, que al vecino del norte no le gusta el olor a sangre y que son órdenes que recibió. Dice al Teniente: "Desde que nos volvimos nación civilizada hay que cuidar la buena impresión que el extranjero tiene de nosotros. Somos militares pundonorosos y magnánimos." Pero Rivas Mercado cuida de anotar en las didascalias el aspecto del General y del Teniente y de sus expresiones corporales que denotan vulgaridad, cinismo, grosería y mentira. La obra termina con una didascalia "Acaba de amanecer, un gallo canta."

Por supuesto que el respeto al derecho ajeno juarista resulta en este contexto una burla. Rivas Mercado escribe esta obra consciente del efecto en el receptor, tanto de su momento histórico, como receptores posibles en el futuro. La franqueza y la capacidad dramática con la que trata el tema de la persecución a los partidarios de Vasconcelos la revela como una autora que pudo haber dejado una obra dramática de gran calidad. Su literatura fue

¹⁶ Para los detalles de la campaña de Vasconcelos ver, de él mismo, *El Proconsulado*, Jus, 1958.

extensa y de allí se puede percibir los topos abordados y los que pudo haber abordado teatralmente, siempre con tema político.

En cuanto a lo que escribe, Rivas Mercado dice: “No hay titubeo en mi ejecución. ¿Habrá engaño? Procuro transcribir estados de ánimo, no hago literatura; la frase viste o desviste la conciencia, no la precede, no se independiza. Necesidad de enriquecer el vocabulario, procurando, al mismo tiempo, alcanzar la más absoluta sencillez de expresión.” (29-12-1930).¹⁷ Palabra por palabra, el discurso de Antonieta presenta a una mujer inteligente y de temple poco común en su tiempo. Dice lo que quiere decir, como ella misma afirma “no hay titubeo,” su pluma es su conciencia y los objetivos se palpan en la obra en un acto reseñada en el párrafo anterior.

El decorado de la obra *Episodio electoral* es simple y frío, vigilado por el retrato de Benito Juárez, como testigo de la violación de su precepto. Es el motivo constante encontrado en la diégesis, los derechos se violan sin recato. Las órdenes de los superiores para agredir son otra ley, esa que responde a la eliminación de todo aquel que se oponga al régimen. El aspecto patibulario que tiene el General simboliza la corrupción del ejército; el sometimiento del Teniente, la relación entre el poder y el subyugado que para sobrevivir se humilla hasta el cansancio. No se puede salir de este círculo de corrupción y violencia. El ingeniero tiene que firmar un documento en blanco que es su sentencia, porque de un modo u otro será perseguido y muerto, como se advierte en las palabras del general: “[...] aquí me dejó

la ponzoña, la poca que pudiera tener”. Su excusa: “La política es para nosotros, hombres de acción...” La dramaturga deja ver en el texto que el General actúa por órdenes superiores (se entiende, el dominante en la política en ese momento, Plutarco Elías Calles). Así como también la relación de México como país dominado por Estados Unidos.

La segunda obra, que quedó inconclusa, la titula *Un drama (Teatro)*. Trata del asesinato de Obregón. Es el juicio de León Toral y la madre “Conchita”, con la participación de Plutarco Elías Calles en el personaje de “El turco”.¹⁸ Antonieta no tiene escrúpulos para representar a los personajes, no los disfraza con otro nombre, los encarna con sus propios nombres o sus apodos, conocidos por todos. El Presidente, alias “El Turco”, José de León Toral, Concepción Aceves y Rutes “La Madre Conchita”, General Río Seco, Licenciado Orcinieras, y demás personajes del juicio.

La vida de Antonieta Rivas Mercado como escritora de su tiempo fue corta y muy diferente a la de otras escritoras, sin embargo su producción respecto a los derechos de la mujer y a las relaciones amistosas y amorosas de éstas es amplia. Entre otras cosas, resaltan unos apuntes para un futuro texto dramático que escribiría llamado *Madres*:

I. Madre tipificando la idea “ideal”, *comme il faut*.¹⁹ Tipo María Pizarro. Trances del hijo. El marido gigoló, sacrificio de las hijas.

¹⁸ Hay que recordar que “El turco” era el apodo popular de Plutarco Elías Calles. En la obra aparecen además todos los personajes que intervinieron en el juicio, mismos que años después Jorge Ibarguengoitia pondrá también en escena en su obra *El atentado*.

¹⁷ En *Obras completas*, p. 463.

¹⁹ Apropiado.

II. Madre animal, que devora al hijo por impotencia de posesión (círculo).

III. Estudio detenido. Tipo mujer amante imperiosa, a quien se le escapa la presa (el marido amante) y quien se venga en conservar “su virtud” y procurar valerse de sus hijos como instrumentos de venganza. Locura de la pequeña, suicidio de la segunda. Su “virtud”, su “honradez”. Sólo el hijo en un acto de frialdad de “egoísmo” se salva.

IV. Madre que se crucifica en el honor de que sea padre de su hijo el marido a quien ha descubierto indigno (27-12-1930).

El apunte es autorreferente si se consideran su crítica a un libro escrito por Margarita Nelken, *En torno a nosotras*, en donde critica a los personajes femeninos como clichés. Rivas Mercado anota:

No es creíble que la señora Nelken calle por avaricia. Justamente ignora lo único que valía la pena que hubiera dicho. Cuando una mujer escribe sobre problemas femeninos, esperamos encontrar trazas de un estudio autocrítico. La mujer analizada por sí misma proyectaría luz sobre un oscuro capítulo de la psicología. La esencia de la mujer yace en sus rasgos diferenciales y ella es la única que puede definirlos. ¿Cuándo veremos iniciarse esa labor? (*Ulises*, número 5, diciembre de 1927, pp. 22-23)

Por este texto de Antonieta podemos pensar que su crítica no para en mientes para decir lo que quiere. Fue una mujer lúcida, libre de

pensamiento, que vivió la política, el arte y el amor en un aquí y ahora, sin cortapisas. Y en cuanto a sus escritos, se adelantó en el tiempo. Nacionalista lo es por sus ideas, por su comportamiento y por su pluma.

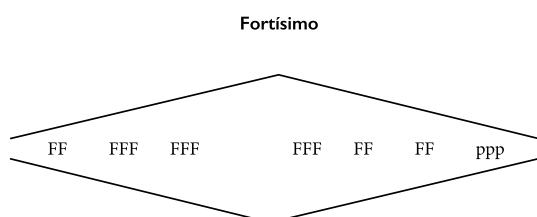
Adela Formoso de Obregón Santacilia: *Yanalté*

Adela Formoso de Obregón Santacilia forma parte de las luchadoras por los derechos de la mujer de la primera mitad del siglo XX. Participó en las manifestaciones en pro del voto femenino, fundó la primera orquesta de mujeres, perteneció al Ateneo de mujeres, fundó la Universidad Femenina de México, y también la Asociación Pro Nutrición infantil.²⁰ Su posición social le permitió dedicar su trabajo a la fundación y promoción de instituciones en favor de las mujeres mexicana, apoyada por su esposo el arquitecto Carlos Obregón Santacilia.

Como dramaturga nos queda una obra distinta a las de sus colegas: *Yanalté, libro sagrado* editada en 1935 (s/e). Se trata de la leyenda maya del nacimiento del sol y la luna según el escritor y dramaturgo Médez Bolio. La edición se presenta como *Leyenda musicada (sic)* en cuatro cuadros y tres escenas, con diseños de Jorge Enciso y Carlos Obregón Santacilia; pues los diseños de vestuario son de estos arquitectos. No se conoce al autor de la música; no obstante, en las didascalias la autora da indicios de cómo debe ser ésta, porque al principio y al final de cada cuadro incluye unos diseños gráficos con el desarrollo del sonido

²⁰ Datos tomados del *Diccionario Porrúa, historia y biografías*, y CD *enciclopedia de México*, 1998.

que acompaña la aparición de los Bacabes, gigantes que sostienen al mundo, y que continúa como fondo del texto culminando al final de éste. Por ejemplo:



También da la posición y movimiento de los Bacabes que representa con diseños gráficos.

Los Bacabes, en maya *baca-boob*, son deidades de los cuatro rumbos, eran considerados dioses, a los cuales se les invocaba en rituales curativos, plegarias y recetas médicas. Los textos curativos del Ritual de los Bacabes están divididos en tres partes o momentos. [...] El cerco (del ritual) está delimitado por cuatro esquinas o puntos [...] cada uno de los puntos está identificado con un Bacab de distinto color, amarillo, blanco, rojo y negro... (Martel Diaz-Cortés: 2004; 34-36)

El ritual maya utiliza la palabra acompañada de música y canto (tal vez acompañados de sustancias psicotrópicas), por eso Adela Formoso ubica a los Bacabes al principio de cada uno de los cuatro cuadros como inicio de un ritual, y los pinta con los colores que indica la tradición y de acuerdo a su posición y orientación en el espacio, posición correspondiente a los cuatro puntos cardinales. A cada uno le otorga características que lo

definen, como se puede apreciar en el cuadro siguiente:

Poniente	Noche/mal	Amarillo	Tecolote
Sur	Oración/ espíritu	Azul	Pebetero
Oriente	Viento perfumado/ vida	Blanco	Girasol
Norte	Viento fuerte	Rojo	Lanza

Con las imágenes sonoras, plásticas, corporales, y la palabra de los cuatro cuadros de su obra, la dramaturga organiza un espectáculo total, con un tono poético en los diálogos, para transmitir el sentido espiritual que pide el rito.

Los personajes principales son dos, un príncipe maya, Nazul, y la diosa de los animales, Sazilakab. Además, aparecen los cuatro Bacabes y veinte animales, aves, mamíferos y dos pumas. Los cuadros se titulan “El bosque”, “La oración”, “El amor” y “La guerra”, cada uno con sus respectivos Bacabes, enmarcados por la voz en *off* de los dioses, y su música.

En el cuadro “El bosque” aparecen los animales del bosque en noche de luna. El príncipe Nazul entra en escena para irrumpir en la tranquilidad de la selva. Los animales no habían visto nunca un ser parecido a su diosa y entran en conflicto por esta aparición. Ellos no quieren mostrar a Sazilakab, su princesa, al hombre. Sazilakab nació entre los árboles, apareció de pronto acunada en una tela de luz. Comienza la guerra entre ellos. Los más agresivos son los pumas. El príncipe Nazul quiere conocer a la diosa, trata de convencer a los animales y triunfa en su empeño. Cuando ambos se conocen, se enamoran y se funden en un beso en el cuadro “El amor”, dando

como resultado de su unión al nacimiento del sol y la luna.²¹

Esta obra es una narración con acción dramática, es imaginativa y simbólica, con integración de música y desplazamientos corporales armónicos de los animales y los Bacabes. *Yanalté, libro sagrado*, es una obra distinta a las ya vistas, acude a las leyendas mayas y las traslada al escenario en una propuesta de espectáculo total y logra una armonía de elementos visuales y auditivos. Los contrastes entre los animales, los Bacabes y los dioses, forman una sinfonía. Adela Formoso logra su objetivo de asomarse a la cosmogonía maya y conseguir integrar varias artes en un espectáculo. Los diseños de vestuario de su esposo Carlos Obregón Santacilia y Jorge Enciso están apegados a los rasgos de los animales y a las representaciones mayas. No existen indicios de su puesta en escena.

El lenguaje usado por la dramaturga es propio de la literatura de su tiempo, es poético, usa figuras retóricas con un dejo romántico; sin embargo, la obra atrapa por la intensidad de las escenas y las imágenes que despliega con los personajes animales, Bacabes y dioses, las luces ambientando el bosque en diferentes momentos, la música y los desplazamientos. Los parlamentos siguientes son parte de la tercera escena, en el bosque, entre Nazil y Sazilakab, llamados por la autora Joven y Diosa:

JOVEN: Tiemblo como un niño cuando le dan el juguete deseado, me estremezco como el trigo al roce del viento. ¿Por qué esta ansia



Adela Formoso de Obregón Santacilia, dramaturga

de abrazarte y besarte? ¿Por qué este deseo de acariciar tu cuerpo?

DIOSA: Porque he nacido de la luna y toda yo irradio deseo.

JOVEN: Cada caricia tuya me hiere el alma.

DIOSA: Calla, no hables de heridas, que toda yo soy una llaga.

Yanalté no es un tema relacionado directamente con el nacionalismo de Estado, pero sí alude al regionalismo y a las culturas prehispánicas, tema no abordado por los dramaturgos aquí revisados pero sí por los autores yucatecos, como el propio Médz Bolio, que se valieron

²¹ Es evidente la relación de Adela Formoso con Médz Bolio y su influencia en las cuestiones mayas que este historiador y escritor difundió por diversos medios.

ADELA FORMOSO DE OBREGON

YANALTÉ
LIBRO SAGRADO

DIBUJOS DE JORGE ENCISO Y
CARLOS OBREGON SANTACILIA

MEXICO
1 9 3 5

17664

Ejemplar Núm. 89

Al Sr. Gerónimo Baqueiro Fortes
afectuosamente

Adela Formoso de Riquelme

Registrado conforme a la Ley

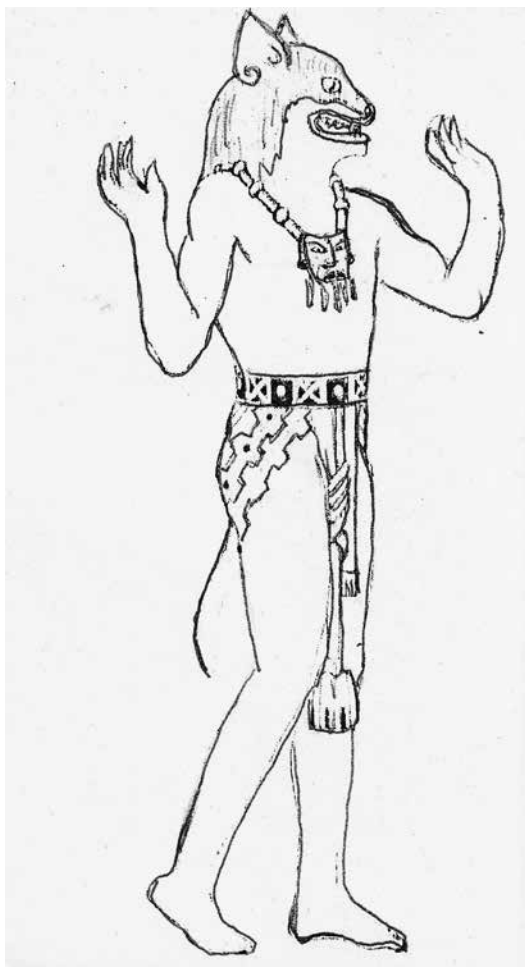
Julio 10-1935

Obras de la autora:

ESPEJITO DE INFANCIA
"Cultura" 1933

En preparación:

P O E M A S
P O E M A S D E N I Ñ O S
R A F A G A Teatro



Diseños del arquitecto Carlos Obregón Santacilia y Jorge Enciso para la obra *Yanalté* de Adela Formoso de Obregón Santacilia: figura 1 CHOMAC, gato montés y figura 2 NAZUL, príncipe

de las narraciones míticas para sus obras.²² *Yanalté* tiene la virtud de valerse de la intertextualidad. En este trabajo se han visto obras que tienen que ver con problemas sociales o psicológicos de la vida cotidiana, temas históricos, pero ninguno que aluda a la cosmovisión de pueblos indios. En ese sentido *Yanalté* tiene mérito propio. A continuación veremos otra obra de estilo parecido pero

con otro enfoque en los textos cortos de Concha Michel.

Concha Michel: Teatro revolucionario y popular y Teatro para la mujer

Concha Michel, poeta, compositora de música popular, activista política y dramaturga, escribió antes de 1930 algunas obras cortas agrupadas en dos tomos de pocas páginas, publicados con gran distancia en 1935 y 1942. Desde niña Concha Michel demostró su inconformidad con la sociedad en que vivía. A

²² También a inicios del siglo XX Rafael Pérez Taylor escribió la obra *Nahuicole*, héroe tlaxcalteca invencible.

los nueve años fue expulsada de un colegio de monjas a donde la había mandado su padre por ingobernable. Su expulsión se debió a que instó a las monjas a huir y quemó santos. A los catorce años recorrió el mundo viviendo de sus canciones. Después de la Revolución fue miembro del Partido Comunista, del que posteriormente la expulsaron por feminista. En los años de 1925-1926, la Secretaría de Educación la comisionó para recorrer el país y recoger el folclor mexicano.²³

Es interesante su obra por ser una activista política que trata temas populares y para la mujer. En el aspecto popular, Michel recurre a la tradición del corrido y en lo relativo a las mujeres se ampara de temas imaginativos y fantásticos. En el primer volumen, agrupado como *Teatro revolucionario y popular* y publicado en Xalapa de Enríquez en 1935, Michel utiliza la parábola y la alegoría para producir obras didácticas con moraleja. Las tituladas *Organismo*, *De nuestra vida*, *Imágenes* y *Doña reacción*, tienen como personajes alegorías. En *Organismo* se encuentran la Fuerza, el Músculo, la Sensibilidad, el Corazón, la Secta, Legisladores, Emisarios, Soldados y Pueblo. En *Imágenes*, Fuerza, Justicia, Moral, Educación, Beneficencia, Salubridad, Niña, Mujer, Obrero, Campesino, Agentes ejecutivos y Pueblo. En *De nuestra vida*, Inteligencia, Tiempo, Madre y Maestra, Obrero, Técnico Industrial, Técnico Agrónomo, Mujeres profesionales y Pueblo.

Concha Michel toma estas alegorías para desarrollar su tesis sobre el binomio dominante-dominado, contra la corrupción y la falta de iniciativa para la transformación social. En otras

obras cortas, como *Doña Reacción*, sus personajes Doña Reacción y el Proletariado simbolizan los tiempos antiguos y los nuevos. Doña Reacción es representada por la autora como una mujer cincuentona,²⁴ achacosa y arruinada, degenerada, del tipo de la burguesía rancia que añora la mano de hierro de Porfirio Díaz, es anulada y vencida por el Proletariado que desdeña los placeres y los engaños de Doña Reacción.

En un tiempo y un escenario imaginarios, se desarrollan las acciones de estas pequeñas obras, en las cuales las partes del cuerpo que tienen que ver con la Fuerza son vencidas por la Inteligencia, el Corazón y el Pueblo. En el final de cada uno de sus textos Michel da los argumentos que justifican su tesis de vencer al dominante por medio de la inteligencia y la sensibilidad. Por ejemplo, en *Organismo*:

SENSIBILIDAD: Bien, han sido ya eliminados la Secta y el dogma, así como todos los vicios que se dice originaban la desgracia de la Humanidad. Pero cómo evitar la desgracia de tanta gente que desde la niñez se ve privada de lo indispensable, ya que sólo un pequeño número tiene garantizada su existencia; el que pertenece a la casta privilegiada.

CORAZÓN: ¿Cómo contemplar impasibles la desesperación de las madres que sufren el suplicio de ver a sus hijos perecer de hambre? ¿Cómo libertar a las masas de sus directores, ya espirituales o materiales, que sólo les han podido llevar a la miseria y al caos?...

²³ Para más información consultar la página www.emujeres.net

²⁴ Nótese que en ese tiempo tener cincuenta años era sinónimo de ser viejo y decrepito.

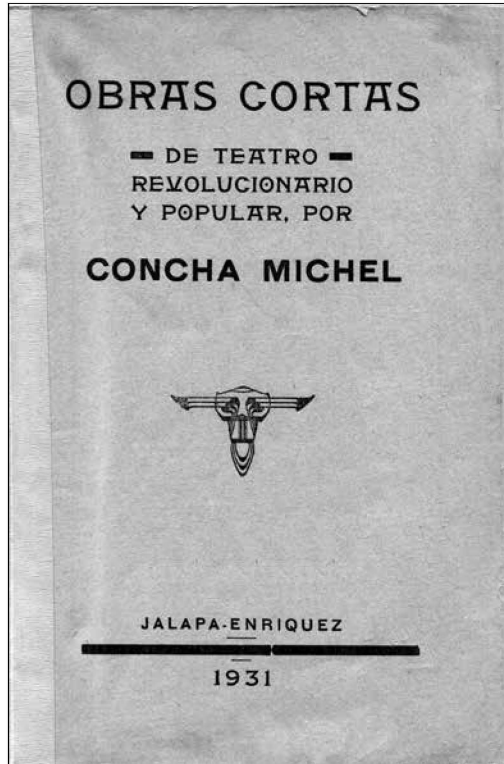
**OBRAS CORTAS
DE TEATRO**

REVOLUCIONARIO



Y POPULAR POR

**CONCHA
MICHEL**



Portada e interiores del libro *Obras cortas de teatro revolucionario y popular* de Concha Michel, 1931. INBA-CITRU, Biblioteca de las Artes-CENART.

INTELIGENCIA: Todos esos males desaparecerán, porque nuestra vida quedará organizada de manera que cada facultad se manifestará sin obstruir ni ser obstruida...; cada factor social será representado y manifestado por sí mismo.

CEREBRO: Únicamente los miembros de la sociedad que sean capaces de asimilar debidamente las leyes de la vida y de reportar un beneficio a la colectividad, tienen derecho a la subsistencia. Esas serán las bases de nuestra organización.

Concha Michel proyecta su ideología comunista que pregona la igualdad de los seres humanos en sus obras. Las mujeres, los obreros y los campesinos deben participar en las decisiones sociales para beneficio de todos. Así lo manifiesta también en *De nuestra vida*, cuando el obrero se adelanta a sus compañeros y grita a voz en cuello: “¡Viva la fuerza unida de la enseñanza del obrero y del campesino!... (Todos) ¡Viva!... ¡Viva!... (Salen todos cantando la segunda estrofa de la Internacional).”

El pequeño volumen que la escritora llama *Obras de teatro para la mujer*, incluye *Cautiverio en libertad: drama sinfónico*; *Mitos en ocaso* y la historia de dos corridos *La Güera Chabela*, en colaboración con Ángel Salas, y *Demetrio Jáuregui: corrido histórico*. Los dos primeros textos mezclan personajes simbólicos y de la realidad. Los corridos aluden a la vida y muerte de la Güera y Demetrio. En ambas obras se cantan los corridos, hay música y se baila. La autora aclara en una Advertencia a la primera de estas piezas que tenía el interés, desde hacía tiempo, de realizar una obra que

estuviera coordinada con música de orquesta y ballet; y anuncia que la música está siendo escrita por un compositor famoso. En cuanto a la música de los corridos –seguramente suya– también advierte que la publicará más tarde.

Esta nota coincide con el interés de Adela Formoso. La diferencia está en el contenido de las obras, en su tratamiento y lenguaje. Mientras Formoso toma un mito maya, Michel utiliza el tema del que fue uno de sus principales éxitos “Dios nuestra Señora”. En estos versos, la dramaturga presenta a la mujer como principio y fin. Es la única que contraviene toda regla, da género femenino a Dios. Su propuesta es análoga con la cosmovisión prehispánica en la que la divinidad ontogénica es dual, dios y diosa: Señor dos/Señora dos, *Ometecutli/Omecihuatl*.

Cautiverio en libertad está dividida en tres pequeños actos, los personajes son las Magas, Mujeres, Hombres y Niños. Las Magas simbolizan la fuerza de la mujer, la vida, la conjunción de las potencias, el principio y el fin, la fuerza complemento de lo masculino. La mujer rebelándose contra los vicios. Las Magas anuncian lo que son y que están amenazadas por la fuerza masculina, misma que es vencida por Carmina ante muchas otras mujeres que estaban bajo la férula detestable de los Pillos y a quienes ella conduce hacia la luz. Los versos iniciales dan cuenta de su idea de la mujer como principio y fin:

MAGA PRIMERA: ¿Por qué?... ¿De dónde?... ¡no pregunto ni me ufano!
 ¡Natura por sí misma va cantando!...
 ¡Vibra la vida por doquier va pasando!
 ¡Oh, toda madre, todo padre es la esencia de la vida!

¿A qué temer?... ¿por qué la duda de la nada?
¿Y los delirios del diablo y el dolor? ...
¡Dios, dolor, diablo, de la ignorancia el resultado!...
¡Afirmación: Madre, Padre, Hijo!...
Y en orden alternado
¡Unas veces soy el producto
y otras soy el principio!...

De contenido filosófico, estos versos llaman la atención por la percepción de la mujer como concentración de la vida en un círculo virtuoso en el que se repite la dualidad.

En *Mitos en ocaso*, los personajes reales y simbólicos se dividen también en dos grupos, el de las fuerzas negativas y el de los desvalidos que se rebelan. En el primer grupo lo que mueve a Fuerza, Justicia, Moral, Beneficencia y Salubridad, que recurren a la huelga y a otras acciones necesarias para derrotar a el Dinero, la Sujeción, el Maltrato, del grupo contrario. Los dominantes compran la huelga y a los otros sólo les queda la muerte. La Niña resume su postura:

NIÑA: (*Convertida en prostituta todavía joven y enérgica*)

¿Aquí es... sí aquí es... ¡Yo buscaba la vida sana ... limpia... de aquí fui arrebatada al prostibulo!... ¡Hasta me parece recordar una especie de sentencia en mi contra fallada aquí!...
¡Aspiraba a ser madre y ya no tengo entrañas.
(*Con amargura e ironía*)
¡Amor!... ¡Maldición!... ¡Maldición!...

MORAL ¡Has pecado hija mía! ¿Qué reclamas?...

FUERZA: Si no tienes ya qué hacer en el burdel, vete a la fábrica, quizá el trabajo te dignifique.

NIÑA: (*Con tono amenazante*)

¡Tú fuiste!... ¡Maldito!... ¡Maldito!...

JUSTICIA: (*En tono imperativo a los agentes*)

¡Cada vez se vuelven ustedes más inútiles!
¿En qué emplean la investidura de autoridad que por nosotros les fue otorgada?

Después de esta escena se escuchan los gritos de todos: “¡Mueran los explotadores! ¡Pan o trabajo!” A lo que la justicia responde “¡¡LA METRALLA!!...” En el segundo acto las mujeres y los hombres se unen con la conciencia de que el hombre es sol y la mujer la tierra. Son el principio de la vida y juntos conducirán la vida conforme a su potencialidad maravillosa.

En lo que respecta a los corridos, ambos narran la vida de sus protagonistas. La Güera Chabela es coqueta y flirtea con otro que no es su prometido, y el resultado es su muerte. En el corrido, Concha Michel respeta la tradición en la que la mujer traidora muere a manos del ofendido. Demetrio Jáuregui, por su parte, es un patriota en tiempos de la Intervención francesa, lucha con otros compañeros por obtener dinero de los ricos para dárselo a los pobres, pero algún traidor da el pitazo y Demetrio muere a manos de los Federales. Tema tratado con otros personajes por muchos escritores.

Las obras de Concha Michel son muy cortas, de factura sencilla, utilizan un lenguaje

cotidiano, se valen de recursos didácticos y no pretenden ser “altas” comedias o dramas de la época, son obras didácticas para ser puestas en escena por grupos de trabajadoras y trabajadores. Son revolucionarias porque eran contestatarias y estaban contra los valores establecidos. Esa era su forma de ser nacional.

Cuando el partido comunista estaba en auge, la dramaturga perteneció a él, en el que encuentra un espacio donde cultivarse. Su ideario se afianzó en Rusia durante un viaje que Concha Michel realizó de muy joven. Lamentablemente sus ideas feministas no son aceptadas por el propio partido y Concha sale de él. Esta acción dice mucho del comunismo que practicaba ese partido que no comulgaba con ideas revolucionarias ni con la igualdad de hombres y mujeres. Sin embargo su lucha continuó en favor de la mujer y del desvalido. Concha Michel fue aceptada y valorada en los círculos de las mujeres que luchaban por los derechos femeninos, como en el grupo de mujeres que comandaban Amalia de Castillo Ledón, Adela Formoso, Adelina Zendejas y otras. Sus prédicas tuvieron eco en los pueblos donde fue a encontrarse con aquello que amaba: los corridos, las canciones, los versos, las tradiciones y otras formas de expresión popular. Esta original dramaturga está incluida en el trabajo que Olga Martha Peña Doria ha dedicado a algunas mujeres dramaturgas y sin duda merece un lugar importante en la historia del teatro mexicano.

Julia Nava de Ruisánchez: *Semillas de loto y Las fiestas de mi escuela* (Teatro infantil)

Julia Nava de Ruisánchez fue una mujer de extraordinario temple, una maestra que escribió preferentemente obras para niños. Entregada

a su profesión y amante del teatro, lo adoptó como auxiliar didáctico y pedagógico para desarrollar la formación integral de los niños de la escuela primaria. En los tiempos de su ejercicio magisterial, ni los programas educativos ni el teatro tuvieron en cuenta este poderoso auxiliar pedagógico. Paralelamente existía el teatro de títeres, pero todavía no integrado a la actividad de la escuela como parte de un programa general en las actividades del aula, sino como espectáculo para todo público. En este sentido Julia Nava de Ruisánchez es pionera. Sus obras fueron editadas hasta más tarde, en la década de los años 40, pero su producción, es muy anterior.

Nava de Ruisánchez trabajó también por los derechos femeninos. Fundó en febrero de 1923 la Revista mensual ilustrada *La vida*, dedicada a la mujer. También fundó el Centro Feminista que acogía mujeres para orientarlas en su vida y su trabajo. En la revista escribían mujeres destacadas sobre las condiciones de la mujer en su tiempo. En el primer número aparece la historia del feminismo por Luz Fernández Vda. de Herrera, así como el acta fundacional del movimiento feminista iniciado en 1923. El objetivo de esta asociación era “el perfeccionamiento físico, intelectual y moral de la mujer; el cultivo de las ciencias, bellas artes, la industria y el auxilio de los miembros de la sociedad”. La presidenta elegida fue la Sra. María Asunción Sandoval de Zarco y el nombre de la asociación La Mujer mexicana. Julia Nava, que pertenece a la primera y a la segunda generación de activistas, trabajó en esa línea toda su vida. Sus obras infantiles están hechas para ser representadas por los niños en la escuela; son imaginativas y rescatan los personajes de los cuentos clásicos, pero transformándolos con

ideas y personajes propios. Dan un lugar a la reflexión de los escolares y ofrecen siempre una moraleja. En sus textos defiende a los humildes y las mujeres, y resalta los valores positivos. Da rienda suelta a la imaginación infantil y se acerca a los niños, sea en verso o en prosa, con lenguaje comprensible y directo, sin dejar de lado la buena factura.

Entre las muchas obras cortas que la dramaturga escribió para ser representadas por niños en la escuela, destacan sus libros *Semillas de Loto* (1945, 2ª edición) y *Las fiestas de la escuela* (1946). El primero está formado por trece textos cortos con un verso como prólogo, donde la escritora define su intención:

CÓMO ES MI LIBRO

No es mi libro, libro de oro,
 Ni joya ni arquitectura,
 Ni la brillante armadura
 Del apuesto caballero
 Que usa tizona o alfanje,
 De recio y bruñido acero,
 No usa sedas ni encajes,
 No conoce los diamantes,
 Ni tampoco las turquesas,
 No se roza con princesas
 Las de aventuras galantes.
 Es mi libro pordiosero
 En las calles del ideal,
 Ni molesto ni altanero,
 Procura no hacer el mal.
 Va vestido de girones
 Arrancados de una estrella,
 Se alimenta de ilusiones
 Y aleja toda querella.
 No es su empeño alternar
 Con poetas consagrados

Cuyo afán es humillar a los que van mal
 trajeados.

Mi libro camina solo,
 De CIERTO mundo ignorado
 Alejando todo dolo
 Y por los suyos amado.

Si analizamos a vuelo de pájaro el discurso detrás de estos versos, encontramos que la autora habla de su ideología educativa y estética, así como su posición en el campo del arte. En once versos bien contruidos, con metáforas muy significativas, se refiere a la valoración de la literatura en esos años y a las luchas del campo, puesto que sus escritos eran ignorados por lo que llama “humillar a los que van mal trajeados.” No lo presume como “alta literatura” sino que lo presenta humildemente. En los 15 versos siguientes a los transcritos, critica a los literatos presuntuosos.

Las trece obritas de *Semillas de Loto*, son: *Triunfo de la modestia*, *Unión de razas*, *Los príncipes del tiempo*, *El sueño de un niño*, *Un día de carnaval*, *El tercer don* (de las hadas), *Diálogo* (entre la abuela y la nieta), *Buscadores de tesoros*, *El final de un examen*, *Iris de Paz*, *Cuento del abuelo*, *Ley de compensación* y *Los sembradores*. Por los títulos se aprecia la sencillez y a la vez el afecto que Nava de Ruisánchez puso en estas obritas que a veces no pasan de dos páginas, pero cuyo contenido habla directamente a la sensibilidad de los niños de su tiempo y tienen por objetivo introducirlos en el gusto por la literatura y el teatro.

El segundo volumen, *Las fiestas de mi escuela*,²⁵ reúne veintiocho textos escolares

²⁵ Este material fue proporcionado por la familia Sabido. Especialmente por la nieta mayor de Julia Nava de Ruisánchez.

JULIA NAVA DE RUISANCHEZ

DRAMATIZACIONES ESCOLARES

CONTINUACION DE

SEMILLA DE LOTO



MEXICO, D. F.
1933.


PERSONAJES:

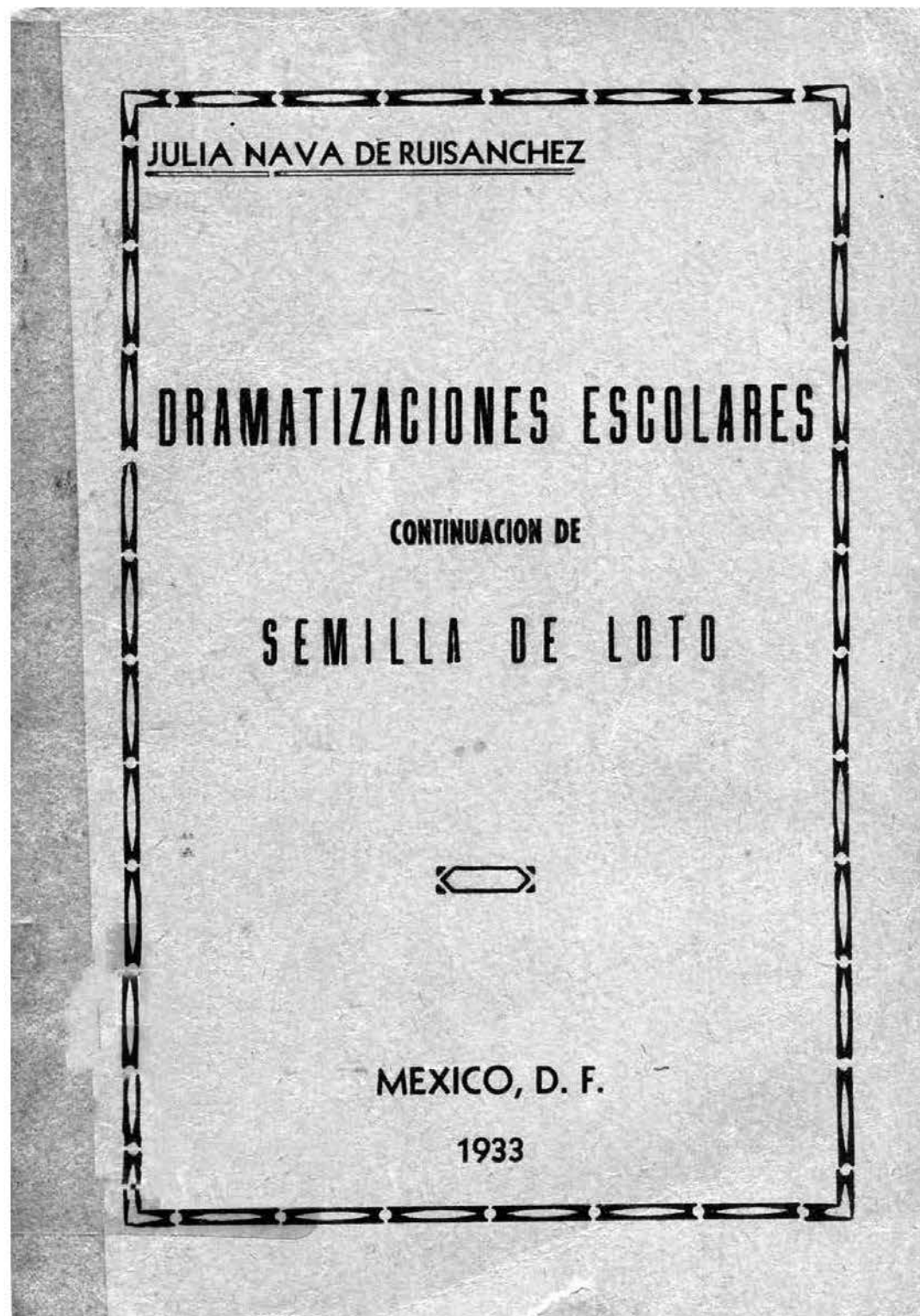
MARÍA EULALIA..... *Sra. Montoya*
LA SEÑORA..... *Sra. Sala*
MARTA..... *Srita. O. Leyva*
MAGDALENA..... *Srita. P. Villegas*
LULÚ..... *Srita. E. Leyva*
LILÍ..... *Srita. Hernández*
COCO..... *Srita. O. Villegas*
MARGARITA..... *Niña Rodríguez Montoya*
UNA NIÑERA..... *Sra. Palomera*
CARLOS..... *Sr. Rodríguez*
DON PASCUAL..... *Sr. Romero*
EL DOCTOR..... *Sr. Carlos*

Estrenada en el Teatro Ideal la noche
del 22 de febrero de 1923

Traducida al inglés por Gino V. Medici de Solenni, Prof.
de la Universidad de Washington con el nombre de
THE UNFORESEEN



 *Julia Nava de Ruisánchez.*



Portada e interiores del libro *Dramatizaciones escolares: continuación de semilla de loto* de Julia Nava de Ruisánchez, 1933. INBA-CITRU, Biblioteca de las Artes-CENART.

relacionados con los contenidos y fiestas de la escuela y la comunidad. Algunos de los títulos son: *Fiesta de Primavera*, *Los amigos del Mago*, *La representación teatral*, *El sueño de un niño*, *Luna lección*, *La patria nos llama*, *El día del Árbol*, *Una comida*, *Las estatuas*. En éstas y otras más la dramaturga destaca los valores positivos a partir de las experiencias cotidianas de los niños, sin dejar de lado el aspecto poético de los textos. También utiliza personajes alegóricos como la Historia, la Hipocresía, la Primavera, la Mariposa, aunque no sea un recurso tan usado como en Concha Michel. Los personajes de Julia Nava son los niños, las niñas, los papás, las mamás, los abuelos y algunos personajes de la escuela y la comunidad: el maestro, el Juez, el Charro y la China, la cocinera, el vigilante, los compradores... personajes conocidos de los niños, sea por su experiencia o por la tradición oral. La autora se apoya con gran tino en las comunidades que los alumnos conocen para de allí partir hacia conocimientos nuevos.

Es importante mencionar que Nava de Ruisánchez nunca dejó su activismo en pro de la mujer mexicana y continuó con el trabajo de apoyar con su saber a todas aquellas mujeres que por algún motivo se encontraban desamparadas. Su revista, sus obras y su acción no deben olvidarse. Fue pionera de la creación de materiales educativos y de publicaciones en pro del mejoramiento social de la mujer. Si sus obras no aluden a un nacionalismo de Estado, sí se revelan como acciones que responden a las necesidades de su tiempo en México, y de algún modo se relacionan con los años de la inclusión del arte en la educación (artes plásticas y música) durante la era

de Vasconcelos. Julia Nava de Ruisánchez operó un papel magisterial con sus connacionales, desde su propio saber, con los ojos puestos en el bien de la juventud y en el de las mujeres.

Las formas dramáticas vistas hasta aquí son variadas; desde las obras de estilo decimonónico como las de Teresa Farías de Isassi, hasta las sintéticas avanzadas para su momento, como las de Elena Álvarez, María Luisa Ocampo, Antonieta Rivas Mercado, Concha Michel y Julia Nava de Ruisánchez. No obstante, todas tienen una mirada que alcanza lo político y lo cultural por la crítica a las costumbres viciadas de su tiempo, a la doble moral (Catalina D'Erzell), a la importancia del dinero sobre la ética y a la voracidad de la nueva clase en el poder (Eugenia Torres). Si bien estos son temas tratados también por los dramaturgos, las mujeres escritoras se empeñan en ver los topos desde su condición femenina e involucrar a un grupo genérico acorde con su estatus o comunidades de referencia. Ellas tocan temas que se refieren a la represión de la mujer, a la actitud masculina y a la intransigencia de los hombres frente a los deseos y pensamiento femeninos, insisten sobre la dupla dominante-hombre/dominado-mujer. En el manejo de esta dupla también se detienen en las clases desprotegidas y en los niños (Elena Álvarez, Julia Nava de Ruisánchez). Su lenguaje es arriesgado y contundente, no se detienen en prejuicios morales para calificar la actitud represiva de los varones o de los poderosos.

En cuanto al nacionalismo de Estado, si es tocado por las dramaturgas no es sólo para valorar costumbres regionales, sino para criticar los efectos de la Revolución o de las acciones desde el poder político (María Lui-

sa Ocampo, Concha Michel, Antonieta Rivas Mercado). El nacionalismo de estas mujeres dramaturgas reside en el apego a su *ethos* de clase, en estar atentas y conscientes del aquí y ahora de un México agitado y convulso, en el que se empezaba a construir un nuevo Estado. Estas mujeres se impusieron en este contexto como escritoras, dramaturgas y trabajadoras en pro de la dignificación de su género, así como en la defensa de los desvalidos y por

el tratamiento ético de las costumbres. Una característica de su dramaturgia es la crítica directa a costumbres enraizadas en las que el papel marginal de las mujeres era evidente. Ellas abrieron puertas y ventanas para que las mujeres decidieran por sí mismas, sobre su vida y sobre su cuerpo. Todo esto debe ser revalorado. Aquí hemos podido constatar la importancia que tienen en el constante fluir de la historia del teatro mexicano. 🐾

CAPÍTULO IV
OTROS DRAMATURGOS,
MÁS TEATRO

4.1 POR QUÉ OTRO TEATRO, SU CONTEXTO Y LOS PARADIGMAS DRAMÁTICOS DE SU TIEMPO

Nuestra investigación sobre el nacionalismo de los autores dramáticos de la década 1920-1930 no se limita estrictamente a estas fechas, a veces se adelanta algunos años otras se extiende un poco más allá, como es el caso de las temporadas de los autores de la Comedia Mexicana o de la producción de algunas dramaturgas. La ampliación del periodo tiene que ver con la actividad de los autores en grupos, movimientos o con las publicaciones de obra que lo desbordan y, sobre todo, con la idea de que el nacionalismo de Estado se intensificó en los siguientes años, en los que muchos de estos autores siguieron produciendo.

El presente capítulo está dedicado a otros dramaturgos que pertenecieron a diferentes grupos o se integraron con grupos de artistas plásticos o literarios. Su obra es importante para completar el panorama del teatro mexicano en estos tiempos. Aunque este capítulo no contempla al total de dramaturgos activos en la década, la muestra es lo suficientemente amplia como para valorar la producción de estos años, tanto de quienes venían haciéndolo con intensidad desde 1923 como de algunos escritores que incursionaron en la dramaturgia de manera furtiva. En ambos casos tiene importancia traerlos a la actualidad, porque su obra resulta interesante y contradice opiniones previas muchas veces negativas.

Es necesario aclarar que en su tiempo algunos de estos autores tuvieron éxito de taquilla y crítica positiva. Pero que si muchas de las obras que aparecen aquí fueron difundidas

en revistas literarias o permanecieron inéditas, esto se debió a la decisión de los propios dramaturgos de no entrar en la dinámica del campo teatral -marcado por el relevo generacional, las querellas internas y el cambio de paradigmas-, sino más bien en el literario o en el político -varios de ellos ocuparon cargos públicos desde donde impulsaron sus propias ideas teatrales- y por la calidad de su producción fuera de los modelos dramáticos más utilizados y preferidos por el público. Pese a ello, no escaparon de las pugnas entre lo nacional y lo internacional que alcanzaban a todo el campo artístico y literario.¹

Cada capítulo de este estudio ha sido ubicado en el contexto político-social y teatral de la década abordada. En este último mencionaré algunos hechos que no he tocado en los otros tres, para contextualizar la producción de estos autores. En el transcurrir de los cuatro capítulos se aprecia cómo los dramaturgos concretan con su obra la idea de un teatro nacional que define su propia identidad como creadores mexicanos. Así como se ha señalado cómo influyó en esto la fuerte corriente nacionalista impulsada por el gobierno posrevolucionario, un gobierno enfrentado a la economía devastada, rebeliones, movimientos políticos y religiosos, y obligado a adop-

tar un nacionalismo que lo legitimara a la vez que tendiera a la unificación del país, también es importante mostrar cómo este gobierno favoreció la idea del americanismo para formar con otras naciones un bloque hermano frente al poder hegemónico estadounidense y europeo.

La idea de América permeó desde el siglo XIX, en el porfiriato. Paul Garner defiende las ideas porfirianas acerca de Iberoamérica plasmadas en el mestizaje; curiosamente de acuerdo con las ideas de Vasconcelos. Garner hace una revisión de la política de Porfirio Díaz al preparar las fiestas del Centenario, opina que Díaz quería presentar esta conmemoración como un evento en el que se afirmaran tanto el mestizaje como el nacionalismo. No resultó así y en las décadas siguientes, marcadas por la Revolución, -asegura Garner- se generó: “[...] una mitología de construcción nacional alternativa y más poderosa que negaba la que consideraba ficciones, fantasías, falsedades y falacias del modelo porfiriano” (Garner, 2008; 126). Pero el gobierno porfirista deseaba resaltar el mestizaje y el nacionalismo en contra del panamericanismo impulsado por los yanquis tachándolo de “anglosajón, protestante y materialista que emanaba de los Estados Unidos” (Garner, 2008; 144).

Por su parte, al terminar la lucha armada en 1920, el gobierno de Obregón acudió al concepto de Nación con sus regiones para fomentar la unión de todos los mexicanos para que avalaran su gobierno. En la celebración de la consumación de la Independencia de México, en septiembre de 1921, el Presidente se expresó con claridad:

¹ Celestino Gorostiza aclara la diferencia entre nacionalistas e internacionalistas: “La discrepancia consistía en que ellos (los nacionalistas) trataban de realizar un teatro nacional y yo estaba del lado de los que querían productos refinados europeos para México. Entonces era difícil porque estaba muy arraigado en México, no el sentido de universalidad, que nunca ha tenido realmente, sino el desprecio por todo lo mexicano. Pero estas diferencias se han borrado con el tiempo, porque el teatro ha logrado expresar los valores mexicanos que son universales” (Celestino Gorostiza, 1956).

El momento histórico por el que atraviesa la República, es verdaderamente excepcional, por todos los conceptos, pero principalmente porque significa una oportunidad de primer orden para llevar a cabo no sólo la reconstrucción del país... (sino) la intensificación cultural de las diversas clases sociales dentro de la esfera propia del legislador y del gobierno (Palacios Beltrán, León de Palacios: 1980; 137).

En esos festejos Bernardo Ortiz de Montellano organizó una exposición con productos regionales y el Dr. Atl realizó el catálogo de esos materiales con fotografías de indígenas en su lugar de origen con sus productos. Al calor de las corrientes artísticas nacionalistas e internacionalistas se produjo una profusión de corrientes artísticas, de acciones teatrales y de revistas literarias, educativas y artísticas: *Bandera de Provincias, Alcancía, Examen, Tiras de*

Colores, Fuensanta, Metáfora, El Maestro, Escala, Ulises, Antena, La Falange, Sant-E-Vank, Contemporáneos, Barandal, Fábula, Número, Vida Mexicana, Horizonte, Nuestro México, y otras más en la Ciudad de México y en los estados de la República (INBA: 1963). Revistas que son fuente indispensable para pulsar el tiempo de México y de las artes en esos años. Estas revistas publicaron tanto textos de escritores famosos de otras latitudes, como de mexicanos y teatro. Nuestros dramaturgos como ciudadanos mexicanos estuvieron atentos a las ideas que se debatían entre los intelectuales del momento, a las nuevas propuestas artísticas y a los avances de la ciencia y la técnica, a pesar de la intensa propaganda del nacionalismo de Estado. No todos los dramaturgos se dejaron seducir por temas regionales y sí en cambio por el acontecer cotidiano del que tomaron temas y personajes para sus obras. 🐞

4.2 LA OBRA DRAMÁTICA

Como se podrá apreciar a continuación, varios dramaturgos utilizaron otros modelos de escritura. Si algunos continuaron escribiendo obras en tres actos, otros en cambio se decidieron por el acto único en una o varias escenas, o por varios cuadros, influidos por las corrientes europeas de teatro sintético y por los avances de la técnica (velocidad en los transportes, maquinarias, electricidad...). En cuanto a las temáticas, se interesaron en lo que sucedía en su país y que no era tratado en el teatro hasta entonces visto, temas e ideas que reflejaran el momento social de México y los intereses personales de los autores.

En este apartado se verán obras que hasta hoy son desconocidas para muchos investigadores y creadores. Las obras que aparecen primero, son aquellas que se escribieron en tres o dos actos, pero con poéticas diferentes. Después se verán las obras con formatos distintos, organizadas en escenas o cuadros, y por último las de un acto corto que son las más.

Varios de los dramaturgos aquí presentes –como se ha dicho– publicaron sus obras en revistas preponderantemente literarias. Su obra se editó en ellas porque su estilo era diferente al teatro acostumbrado, porque estaban cerca de los editores y no tenían cabida, ni la buscaron, en los escenarios teatrales. Se trata de piezas muy cortas y lenguaje distinto al lenguaje cotidiano de México introducido por los nacionalistas. Lo cual no refleja necesariamente una lucha de campo, sino una cuestión de gustos y la influencia de las vanguardias que resonaron en

estos pocos dramaturgos decididos a ensayar y romper con el canon establecido. Este ejercicio se percibe como un juego de experimentación cercano a las corrientes simbolista, modernista y estridentista, y da como resultado textos híbridos pero con asuntos y personajes mexicanos.

Estos autores fueron también periodistas, literatos o poetas, algunos guionistas de cine, o tomaron después otra profesión. Muchos no eran ni nacionalistas ni universalistas, sino simplemente mexicanos. Tampoco se aventuraron en los ámbitos de la escena para buscar un público, ni siquiera menciones de la crítica (si acaso, buscaban la opinión de sus colegas del propio entorno literario). Estos autores, casi olvidados y poco leídos, quedaron sepultados en estas revistas, porque su teatro pertenecía a otro entorno de creación y, más tarde, fueron borrados de la historia por la imposición hegemónica teatral de quienes habiendo compartido con ellos las primeras publicaciones, se convirtieron en quienes determinaban el canon (Novo, Gorostiza, Monterde, Usigli...). Tampoco el público estaba preparado para ser receptor de estas obras.¹ A esos otros dramaturgos, creadores de un teatro fuera del canon, se les da aquí un lugar dentro del teatro nacional.

Pablo Prida Santacilia: *Frente al error* y *Corazón de obrero*

Este dramaturgo es más un autor del género de Revista, sin embargo resulta interesante registrar su obra en este capítulo porque aun-

que *Frente al error* fue escrita en 1916, puede compararse con la de otros dramaturgos de la época y porque ya presenta un cambio en su tratamiento; contrasta en particular con la obra de Teresa Farías de Isassi vista en el capítulo anterior. En 1916 era presidente de la República Venustiano Carranza y la Revolución estaba todavía en movimiento. Es hasta 1917 que se firma la Constitución en Querétaro, pero ya entonces se había aprobado una ley que autorizaba el divorcio. Es en torno de este decreto que gira la obra de Prida. Ante este tema los dos dramaturgos dan a sus obras enfoques diferentes. En la obra de Farías de Isassi, *Como las aves*, la pareja es dispareja por el carácter soñador y romántico de la mujer y práctico del hombre; en el conflicto participa un maestro que con sus consejos no deja caer a su alumna ante la adversidad ni abandonar al marido por el amante y la anima a volar alto como las aves, metáfora que da nombre a la obra. En ambos textos hay un tercero que enamora a la protagonista y da muestras de un carácter muy parecido. En *Frente al error*, de Prida Santacilia, hay también este mismo desajuste matrimonial y existe un maestro, en la figura de un amigo también práctico, pero éste al contrario de la obra anterior se inclina por asumir la verdad en el matrimonio y piensa que los cónyuges deben separarse si no se llevan bien. En *Frente al error* parcelada en tres actos y con 14 personajes, hay también un poeta que no sabe trabajar y gasta el dinero que su familia le dejó y otra mujer, Elodia –prima de Edelmira, la esposa de carácter práctico como el marido, Luis. Luis es un hombre de negocios, pragmático y directo. Edelmira está aburrida de que su

¹ Hasta tiempos recientes, con el cambio de milenio, los públicos parecen aceptar las obras que rompen el canon dramático tradicional.

marido sólo hable de negocios y lo considera fúnebre; no le gusta ni el teatro, subraya ella, quien lo lleva a rastras y él se duerme. En cambio Edelmira adora el teatro y quisiera ser actriz. Sus amistades le dijeron que podría serlo porque tiene buena voz. Edelmira lo dice muy claramente a su amiga:

MAGDALENA: Ya lo creo, tienes figura, una cara muy linda, te vistes elegantísimamente, tienes una gran voz, no te falta escuela. ¿Qué más puedes pedir? Resuélvete.

EDELMIRA: Ahí está la dificultad, en resolverse, en atreverse a desafiar al mundo, a la sociedad, a enfrentarse con el error, en poder decir yo no sirvo para señora de mi casa sino para el tablado o el escenario, para eso nací, ése es mi lugar.

El autor despliega su tesis. Unos personajes se muestran a favor y otros en contra. Edelmira no acepta el divorcio, porque la Iglesia no lo permite. El amigo don Manuel expone ante las damas su filosofía de la vida que consiste en disfrutar el amor, la vida y huir del matrimonio. El dramaturgo señala las trampas de la iglesia católica y en voz de su personaje pone el ejemplo de los reyes europeos a quienes se les ha otorgado el divorcio por así convenir a ellos y a la Iglesia.

El dramaturgo hace aparecer al seductor de Edelmira instándola para que se divorcie. Su rival es su prima Elodia, esta cautiva al marido no por el sexo sino por el trabajo y el pensamiento. El dramaturgo pone en controversia dos caracteres de mujer uno sólido y otro vacilante.

ELODIA: No merezco en realidad tantas alabanzas. Me defiendo sola porque estoy sola en el mundo. No he caído hasta hoy porque no he tenido ni ocasión ni necesidad. A nadie he amado y siempre he sabido ganar con mi trabajo, con mi esfuerzo personal, lo necesario para ir viviendo, con todas mis comodidades, dentro de mi humilde posición, naturalmente.

LUIS: Es usted una mujer admirable.

El desenlace se anticipa aunque dura dos actos más con varias peripecias. El autor resuelve como sigue: entre las parejas debe existir franqueza y decisión. Elodia es resuelta y firme, aceptará a Luis siempre y cuando pida el divorcio a su mujer. Luis no se atreve pero ella sí. Encara a su prima y la chantajea, si no le da el divorcio a Luis, hará pública su relación con el poeta seductor. Edelmira termina por acceder y se va a vivir con el poeta que pronto la abandona con un hijo, sin haber triunfado en el teatro como era su deseo. Ante una amiga reconoce su error. Al final Elodia, en un rasgo de generosidad, obtiene una pensión de su marido para su ex mujer. Edelmira reconoce: “[...] nunca nos comprendimos, fue un error nuestro matrimonio, no éramos el uno para el otro. Nunca hubiéramos podido ser felices. Yo a su lado, aun sin amarlo sería menos desgraciada de lo que soy...” Elodia resume la ideología del autor señalando a los culpables de la desgracia de Edelmira:

ELODIA: ¡Y yo!, y todo el mundo que está hecho de muy mala manera, que descansa sobre bases falsas. No, no es ella la culpable,



Portada e interiores del libro *Frente al error* de Pablo Prida Santacilia. INBA-CITRU, Biblioteca de las Artes-CENART.

Todos los derechos reservados por los autores

Para los derechos de representación teatral, de reedición, de realización cinematográfica, de transmisión radiofónica, así como para todos los derechos futuros, mecánicos y gráficos, dirigirse a los autores por conducto de la Sociedad General de Autores de México. — Dinamarca Ng 21, — México, D. F.

**PATROCINADORES
DE ESTA PUBLICACION:**

Instituto de Bellas Artes y Literatura
Lic. Manuel R. Palacios
Sr. Manuel Suárez
Lic. Carlos Prieto

*Impreso en México
Printed in Mexico*

"Gráficos Guanajuato". — Bucareli 168. — México, D.F.

TEATRO MEXICANO CONTEMPORANEO



FRENTE AL ERROR

Drama social en tres actos

Original de
PABLO PRIDA SANTACILIA

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES DE MEXICO

DINAMARCA 21

Esta obra fué escrita el año de 1916, al darse la Ley del Divorcio, y tenía como fin su defensa y justificación; como el noventa y cinco por ciento de las obras teatrales mexicanas ha permanecido inédita y hoy se publica como se escribió, sin correcciones de ninguna especie que solamente vendrían a quitarle su único mérito, si tiene alguno, su sinceridad.

PABLO PRIDA SANTACILIA

Frente al Error

DRAMA SOCIAL EN TRES ACTOS

PERSONAJES:

Edelmira
Elodia
Magdalena
Ana
Emilia
Julieta
Carmen
Marcelina
Rosa
Luis
Eduardo
Gilberto
Francisco
Edmundo de los Ríos

La escena en México, D. F. Epoca actual. (Derecha e izquierda las del actor) 1916

culpables son quienes la educaron, quienes la enseñaron a ocultar sus sentimientos y a proceder hipócritamente en lugar de enseñarle a levantar la cabeza y a desafiar el peligro, a no saber enfrentarse con el error y salvar su honor y el de su hijo. [...] No es suya la culpa, culpables son los que la engañaron.

Los argumentos que Prida Santacilia expone para justificar la caída de una mujer son los riesgos de la falta de franqueza en el matrimonio con objetivos de vida dispares, la incompreensión, la doble moral que lleva a las parejas a tener amantes sin decidirse a romper una relación por temor a ser señalados negativamente por su ambiente social y el enfrentamiento de los errores. El dramaturgo lanza al futuro su afirmación en las palabras de don Manuel:

EDUARDO: Y en México como en Estados Unidos las divorciadas alternarán con las mujeres decentes.

D. MANUEL: Porque entonces conforme a la ley, las divorciadas serán igualmente decentes.

EDELMIRA: Hacia dónde vamos.

D. MANUEL: ¡Hacia la verdad!

El autor todavía tiene influencia del teatro anterior en su escritura, pero lo importante de esta obra es su postura ante la realidad de las relaciones de pareja. El contraste es muy grande con la obra de Farías de Isassi quien sobrepone los sentimientos a decisiones objetivas. Farías de Isassi se aferraba a los

tiempos pasados y los preceptos de la moral católica; en cambio Prida Santacilia utiliza un evento nacional contemporáneo, como la ley del divorcio y denuncia la conveniencia de la Iglesia. Los asuntos legales y amorosos se hacen presentes en esta obra, que recuerda otra que trata el mismo tema con distinto enfoque: el dramaturgo Marcelino Dávalos (1871-1923), se situó en contra de la Ley del divorcio y lo hizo saber en su obra *Indisoluble*.² La dramaturgia es un campo en el que la creación está matizada por los sentimientos, las representaciones de la realidad y juicios que tienen los dramaturgos. La obra de Prida se distingue por su arrojo en una época de restricciones morales.

Además de muchas otras obras, especialmente del género de revista, Pablo Prida tiene un sainete en un acto y tres cuadros, con música de Manuel Castro Padilla titulado *Corazón de obrero*. La obra fue escrita en 1924. Los tres cuadros corresponden a los lugares donde se desarrollan las escenas: el patio de una casa de vecindad, el café Tupinamba y el cabaret, donde ocurren escenas de la vida de una joven mesera, Carmen, que trabaja de noche en el Tupinamba. La muchacha tiene como novio a un obrero que la ama pero está celoso de todos los que se le acercan en el café.

Prida Santacilia introduce un dúo de amor y celos, como en la revista, una escena con un adivinador y otra con una pareja de yucatecos y su hija, a la que desean se forme

² Marcelino Dávalos perteneció al grupo de intelectuales que acompañaron a Venustiano Carranza durante su periodo constitucionalista. Dávalos conocía bien la intención de esta Ley de divorcio por estar cerca de Carranza. Ver: Merlín, Socorro, *Teatro y política en la obra de Marcelino Dávalos* CITRU-INBA, 2011.

como una declamadora que supere a Berta Singerman.³ Los yucatecos hablan la jerga yucateca con la fonética regional.

En el cuadro del café Tupinamba, los clientes discuten la corrida de toros y enamoran a las meseras que saliendo de ahí se marchan a un cabaret. Uno de ellos, un toreiro segundón, deja buenas propinas a Carmen porque la desea. Carmen se resistir pero finalmente cae en sus garras. Prostituida, Carmen trabaja después en otro cabaret, viste muy elegante, canta y atiende a sus “clientes”. El matador la abandona a pesar de estar embarazada de él. Como Carmen insiste en que no la deje, el hombre saca un cuchillo y la ataca. Luis, el antiguo novio, aparece y rescata a Carmen para llevársela porque su madre está moribunda y para sacarla de la prostitución, mantenerla con su trabajo y darle nombre al hijo de un malhechor.

Como se puede apreciar, el modelo de Pablo Prida en esta obra sigue siendo el de la revista aunque el autor le llama Sainete. En realidad, son varios sainetes, porque el de los yucatecos es bastante largo. Este cuadro regional es metateatro con la descripción de las escenografías y los cuadros que los padres yucatecos describen para el espectáculo de su hija la declamadora.

ARTALDO: Le aseguro Bosh que será una revolución en el arte la representación de mi Efigenia.

³ Berta Singerman fue una declamadora argentina de gran notoriedad en su tiempo por su técnica declamatoria. Realizó giras por Iberoamérica y Europa. A México venía con frecuencia en la década de los años 20.

EFIGENIA: *(Trae un rollo de papeles como de metro y medio por uno, con las pinturas a colores muy vivos que irán apareciendo, según se vayan necesitando. El pintor hará unas caricaturas exageradas).* Aquí están papá.

ARTALDO: Este es el decorado con que se dirá La Marinera de Dicenta. ¿Qué le parece? *(Es un paisaje de marina, olas muy encrespadas, cuidando que al voltearlo puedan servir las olas como nubes y semejar un paisaje).*

LUIS: Muy bonito. Efectivamente, parece de Diego Rivera o del Dr. Atl.

ARTALDO: Verdad Bosh, pues tiene su combinación, a ver hija vuélvelo *(lo voltea)*. ¿Lo ve usted? ahora esto representa un bello paisaje modernista.

LUIS: Qué ¡le sirve?

ARTALDO: Para recitar Troncos, de Icaza.

LUIS: Y la señorita ¿saldrá vestida?

ARTALDO: En traje de baño primero y después de arco iris.

Prida hace una crítica al teatro español y a la forma de escenificación con telones que sirven para cualquier obra, así como al repertorio típico de los autores españoles. Otro telón de Artaldo muestra el Palacio Nacional con un personaje de espaldas. Al preguntar Luis para qué sirve, Artaldo responde “para todo”. Esta sutileza alude a que todos los presidentes son iguales en su proceder, por eso el yucateco no le pone rasgos.

Si bien esta obra recuerda las revistas, el hilo conductor de la historia de la pareja, con la mesera caída en desgracia y el obrero bueno, hace la diferencia con las revistas. Los yucatecos intervienen como inquilinos de la vecindad, mientras el novio espera a la novia. Prida Santacilia prueba sus capacidades de dramaturgo intentando evitar el género que dominaba. Lo logra más en *Frente al error* que en *Corazón de obrero*, pero es elogiado que trate temas distintos.

Antonio Helú y Adolfo Fernández Bustamante: *El crimen de Insurgentes*

Antonio Helú fue escritor, periodista, editor y productor. Dirigió la revista *Policromías* de 1919 a 1921. Participó en 1929 en la contienda presidencial al lado de Vasconcelos; cuando este candidato perdió las elecciones, Antonio Helú se exiló en Estados Unidos porque los seguidores de Vasconcelos fueron perseguidos. Al volver a México fue guionista de cine. Además de *El crimen de Insurgentes* escribió *La comedia termina* en 1935. Por su parte Adolfo Fernández Bustamante se desempeñó como dramaturgo, traductor y guionista, y produjo la película *La india bonita*, dirigida por Antonio Helú.

La obra *El crimen de Insurgentes* (Comedia policiaca en tres actos) fue estrenada el 20 de agosto de 1935, pero su escritura es anterior. Fue publicada posteriormente en una edición sin fecha por la Asociación Nacional de Autores. Como indica la didascalía, la obra está dividida en tres actos con 12 personajes. Los autores adelantan que es una comedia policiaca y en efecto se trata de un crimen realizado en una casa de la avenida Insurgentes número 1091. Es posible que los autores

se inspiraran en un crimen ocurrido en el D. F. y lo convirtieran en una comedia con desarrollo ameno y un desenlace inesperado. Los autores, guionistas ambos, tenían una percepción especial del tiempo-espacio de lo teatral y lo cinematográfico. Esta obra bien pudo traducirse como argumento de cine.

En la trama, se acusa a una mujer de la muerte de su hermano y su pareja. La obra comienza en el salón de jurados de la cárcel de Belén; la escenografía ambienta el juzgado y la barra de defensa, la de la acusación, el juez, la reo, y los periodistas. En tanto que el público que asiste al juicio será el público de la obra. Recurso que será utilizado posteriormente por dramaturgos como Antonieta Rivas Mercado y Jorge Ibargüengoitia.

El juicio se lleva al cabo en tres sesiones que corresponden a los tres actos. En el primero se lee el acta y se interroga a los testigos que son los criados de la casa y a la propia Matilde, hermana del muerto. Ninguno de ellos sabe a ciencia cierta cómo sucedió el crimen a pesar de vivir en la misma casa y de que el disparo de un arma de fuego se escuchó aún en las habitaciones situadas más lejos. Los cadáveres corresponden al dueño de la casa, Enrique Suárez, y a una mujer que tenía relaciones amorosas con él, hermana además del sirviente José Rivera. Los testigos se enredan en sus declaraciones y todo parece inculpar a la hermana del occiso.

En el segundo acto, la acusada afirma haber dormido y no haber escuchado ningún ruido, además, que cuando vio el cadáver de su hermano sintió que alguien le golpeó la cabeza. Su doctor certifica que tenía tos y le dio un jarabe adicionado de narcótico para que pu-

diera dormir. Los enredos continúan hasta que aparece en el tercer acto un nuevo personaje, Carlos, al cual la acusada, muy impresionada, no quiere ver. Este personaje resuelve el doble crimen que cataloga como un drama en dos actos: el primer crimen y el segundo.

Carlos es prometido de la acusada y está allí recién llegado de Estados Unidos. Mediante preguntas al defensor y al agente acusador, resuelve el caso: la asesina es el ama de llaves. Ésta se encontraba en la recámara de Enrique Suárez porque iba a robar chocolates que el occiso compraba, cuando se dio cuenta de que Suárez reclamaba a Esperanza su traición y le daba una cachetada; entonces Esperanza sacó un cuchillo de su bolsa y mató a su amante. Cuando la hermana entró al cuarto, Esperanza la golpeó en la cabeza. Entonces el ama de llaves vio la pistola en el closet donde estaba escondida y mató a la asesina. El ama de llaves sabía que si no la mataba, Esperanza iba a matar a Matilde, a quien ella había criado y quería como a una hija. Carlos obtuvo esta confesión de la propia ama de llaves. Matilde es liberada y el ama llevada a la cárcel. Los prometidos se encuentran, dan las gracias al ama de llaves y le aseguran que no la dejarán sola. Salen de la sala atravesando el teatro (recurso escénico no usado antes).

Hay que destacar en esta obra la disposición de la escena haciendo compartir al público el juicio, la comicidad suscitada por las declaraciones de los testigos que tienen que habérselas con la jerga de los abogados y la solución dada por Carlos que no estuvo en la escena del crimen, sino solamente asistió al juicio y sacó conclusiones más claras que todos los abogados allí reunidos, utilizando

para su conclusión argumentos lógicos. La referencia al “drama en dos actos”, hecha por Carlos, da acceso al teatro en el teatro y a una interpretación especular.

Con el recurso de las equivocaciones y los malentendidos, los dramaturgos exhiben los juicios como una comedia donde los abogados no entienden a los testigos y viceversa. Esta peripecia sirve a los autores para criticar a los abogados cuando utilizan su jerga profesional para enredar a los contrarios. Además es una situación jocosa e irónica que el ama de llaves se escabullera al estudio de su patrón para robar chocolates. Ubicar el crimen en una avenida tan conocida de la Ciudad de México, resultó atractivo para el receptor de su tiempo y es de suponer que por eso asistía mucha gente a su escenificación, para satisfacer su curiosidad. Es así como los escritores se valen de un tratamiento diferente, para un hecho cotidiano, que no se acostumbraba en el teatro. Los autores usan el distanciamiento cuando los actores se dirigen al público y rompen con la ilusión teatral al sacar a la pareja de la escena por las butacas.

Armando List Arzubide: ¡Revolución! ¡Revolución! y Visión de México

Armando List Arzubide, hermano del también escritor Germán, no es muy conocido como autor dramático en solitario, sino al lado de su hermano por su colaboración en *El teatro en la historia de México*, espectáculo que revisa desde los mitos antiguos como el de Quetzalcóatl hasta el periodo revolucionario.⁴ Sin

⁴ Marco Arturo Montero en el prólogo a la edición de detalles de la vida y obra del autor.

embargo, es autor de varias obras, entre ellas *Apuntes sobre la prehistoria de la Revolución* que él mismo editó, las dos obras de las que se hablará aquí y que se encuentran en el tomo *Unas palabras sobre el teatro* (1938), otra sobre el asesinato de Emiliano Zapata, y una más titulada *Escrúpulos*, farsa que asegura el autor fue adaptada de otra del mismo género de Mirabeau. El autor las denomina “Comedias históricas”.

Los hermanos List Arzubide, originarios de Puebla, conocieron en esa ciudad al fundador del estridentismo Manuel Maples Arce. El encuentro lo describe Germán como una coincidencia de ideologías. Desde ese momento, los hermanos List Arzubide formaron parte del movimiento estridentista, al que pertenecieron hasta el final de sus vidas. Los estridentistas fueron creciendo en número y desde Puebla lanzaron el manifiesto número 2. Dice Germán: “[...] con este manifiesto golpeamos para romper con el pasado, lanzándonos contra los profesores del colegio del Estado, [...] provocando una reacción muy fuerte en contra de nosotros.” (List Arzubide, G, 1992; 22-25). Su ideología socialista deseaba la transformación y, en el arte, su referente próximo era el futurismo de Tomasso Marinetti.

Los estridentistas buscaban un medio de comunicación masivo y al no encontrarlo en la capital, emigraron a Puebla y después a Veracruz, lugar de nacimiento de Manuel Maples Arce. Allí el gobernador Heriberto Jara dio un puesto a Maples y cobijó su revista *Horizonte* donde los hermanos List Arzubide publicaron textos exaltando el nacionalismo y las ideas socialistas. Todavía en 1984, Germán List insistía en que el estridentismo seguía vi-

gente, “aunque muchos ni siquiera sepan que lo están haciendo” (Guariglia: 1984; 63). Se refería con esto a los jóvenes que en cada generación buscan algo nuevo, diferente a lo anterior en el arte. En otro espacio narra su desencuentro con los Contemporáneos, de quienes dice: “Ellos obtuvieron buenos puestos y todo tipo de facilidades para publicar sus libros, mientras nosotros tuvimos muchas dificultades para vivir” (1992: 22-25). Si Germán era poeta, Armando se inclinaba más por los textos políticos como el que escribió en la revista *Horizonte* sobre la condena de Sacco y Vanzetti (1927; 511-514). Ése es el carácter de sus obras de teatro sobre la Revolución, que debe haber escrito en la década de los años veinte, aunque su publicación fue posterior.

¡Revolución! ¡Revolución! inicia con una didascalía que reza: “Episodio en un pueblo fronterizo, ocurrido en diciembre de 1910.” Es una obra pequeña dividida en dos actos con 23 personajes, 17 hombres y 5 mujeres. List Arzubide pone en escena a los seguidores de los magonistas, especialmente los allegados a Praxedis Guerrero; representa a los hacendados, a la gente de la frontera norte y a los soldados. La gente del pueblo espera con ansia el estallido de la Revolución y hablan de que del “otro lado” (en Estados Unidos) se está preparando el movimiento armado. En el discurso no-dicho se refieren a Flores Magón y Guerrero, realmente encarcelados y emigrantes, perseguidos por anarquistas.⁵

En el primer acto el cacique del pueblo, ayudado por los hacendados y los soldados,

⁵ Ver James Croftkroft sobre el movimiento magonista. Recientemente Estela Leñero escribió la obra *Soles en la sombra*, en ella habla de las mujeres anarquistas.

mata a un hombre que protesta. Los demás habitantes resuelven unirse a Flores Magón con armas proporcionadas por la Junta Liberal para levantarse contra los hacendados y contra Porfirio Díaz. Un emisario de Praxedis se adelanta para estimar cuántos elementos podrían adherirse a su causa, la respuesta es “¡todos!” Cuando Praxedis aparece, exalta los ánimos de los presentes. Tomando como bandera a Felipe, el hombre asesinado, y entre gritos de apoyo a Praxedis y mueras a los asesinos, los habitantes se levantan en armas.

HERNÁNDEZ: Aquí están las armas compañeros. (*Todos los obreros toman sus armas*). Ahora a Janos compañeros, ¡contra los sicarios de la tiranía! (*Nuevas exclamaciones*). Juremos ante el cadáver del compañero Felipe Mejía vengar la sangre y las lágrimas que ofrenda el pueblo por su liberación. (*Los trabajadores yerguen sus armas frente a la tumba recién cavada y hay exclamaciones de: ¡Que caiga el cacique! ¡Mueran los asesinos! ¡Viva Felipe Mejía! ¡Viva la Revolución! ¡A la lucha! ¡Viva Madero!... etc.*)

En otro episodio, el cacique va a casar a su hija con el joven Antonio, elegido por él. En esa casa se produce una escena cómica —estilo Revista mexicana— con dos indios, hombre y mujer, que se acusan mutuamente en su castellano mal hablado. El cacique llega y los manda a la cárcel. En la casa se comenta la adhesión de los pobladores a la causa de Praxedis. El jefe asegura que los mandará matar. El prometido, Alejandro, se ofrece para hacerlos callar, pero es interrumpido por los gritos de la multitud. Apresan al cacique y se lo llevan

para matarlo. El cura pide clemencia a Dios. Los alzados le gritan que él no tuvo clemencia con la muerte de sus hijos y sus hermanos. Termina la pequeña obra vitoreando a Madero y a la Revolución.

El autor presenta el tema por medio de un modelo dramático en dos pequeños actos a los que llama Episodios (de la gesta revolucionaria). List usa una forma diferente para organizar el contenido con un manejo rápido del tiempo, en un espacio reducido y con muchos personajes. El contenido transmite la ideología del dramaturgo, habla del ejercicio de la hegemonía social y económica que se asentaba en las haciendas en contubernio entre hacendados, jefes políticos y la iglesia católica, para aprovecharse de los pobres. La tensión entre los dos grupos es tan fuerte que se rompe a favor de los grupos desprotegidos. List Arzubide proyecta sus ideas socialistas en la obra, como lo hace en sus artículos. En el dedicado al caso de Sacco y Vanzetti dice:

(Ellos) Son así el vértice en el cual vuelven a encontrarse y chocar las dos tendencias que impulsan el afán humano en su primaria división: el que posee y pretende retener, el que no posee y pretende arrebatar [...] Pero para los trabajadores, el caso Sacco-Vanzetti significa una nueva manifestación de poder y un nuevo alarde de crueldad que es el supremo argumento de la casta explotadora. (1927: 511)

¡Revolución! ¡Revolución! es una obra popular que posiblemente pasó por radio, como la serie histórica de los hermanos List Arzubide, por lo que está hecha didácticamente con

lenguaje llano y claro, sin rebuscamientos. Es de las pocas obras que hablan de la Revolución en ese tiempo (y tampoco es mencionada en los estudios especializados). Los públicos estaban todavía recuperándose de la reciente revuelta y no deseaban resucitar el tema, ni siquiera en el teatro. Obras como *Lo viejo*, de Marcelino Dávalos, representada en 1911 y que hablaba de la represión porfiriana y de la falta de oportunidades para los jóvenes, o *El corrido de Juan Saavedra* de María Luisa Ocampo, no tuvieron éxito de público. Los montajes con tema revolucionario no eran muy gustados en los años veinte, sólo en las Revistas se trataba el tema porque se hacía crítica acudiendo a la comicidad y a la farsa, adornando la obra con cantos y bailes de todo tipo. De este modo el público reía de situaciones que de otro modo le parecerían tensas.

Visión de México, sobre la lucha obrera, está escrita para teatro de masas a modo de guión. El autor suprimió los diálogos. La obra debía representarse con gestos y movimientos. El autor advierte: “Esta obra es un ensayo de teatro de masas. Es la síntesis en imágenes de una etapa trascendental de nuestra historia.” El texto combina narración y acción dramática a modo de guión, las descripciones de movimiento y texto están dadas por medio de tres indicaciones generales y sus especificaciones: voz, acción y voces invisibles (en *off*). Comienza con una escena ubicada en 1907. “México es feliz y alegre a la sombra de don Porfirio”, dice la Voz. Los personajes vestidos elegantemente charlan y se divierten. En otra área los Trabajadores, vestidos en harapos, enarbolan la bandera roja capitaneados por la valiente Lucrecia Toriz.

El autor de *Visión de México* describe en didascalias las acciones que realiza el grupo de obreros contra los soldados enviados por el gobierno. Todos caen muertos en la lucha, menos Lucrecia Toriz; herida, recoge la bandera maltrecha. Los ricos celebran el ataque. En otras escenas los trabajadores se unen a Flores Magón y Praxedis Guerrero. En un mitin todos los personajes accionan con banderas rojas. Se escuchan las voces de los obreros leyendo mensajes de las conquistas que deben buscar los trabajadores: salario, jornadas de trabajo, tierra... Aparece Zapata, luego Madero, y exponen sus ideas vertidas en el Plan de San Luis. Inmediatamente después los actores desarrollan acciones de triunfo. Se escucha música sinfónica, todos gritan “¡Arriba el Frente único proletario! ¡Viva la Escuela socialista y la Revolución!” Al final los niños cantan *La Internacional*.

Esta obra corta en un acto es interesante porque presenta un panorama de México que no se ha visto en otras obras de la época. Aunque los fragmentos de la historia y la Revolución saltan en el tiempo, el conjunto presenta un panorama histórico de lucha obrera. List Arzubide introduce, como en su obra comentada anteriormente, la ideología de la escuela socialista que contaba con muchos seguidores a finales de los años treinta y con la que comulgaban los anarquistas y los estridentistas. Los movimientos coreográficos también son originales. El movimiento de grandes repartos ya se había ensayado en el teatro de Luis Quintanilla y el teatro de Efrén Orozco, pero en la obra de List Arzubide toma forma de ballet moderno, las acciones proyectan un uso del espacio y movimientos cinematográficos.



José Ángel Ceniceros y María Luisa Ocampo, 17 de junio de 1955. INBA-CITRU. Archivo María Luisa Ocampo.

El acento en la obra está puesto en la lucha obrera, basándose en la huelga de Río Blanco, Veracruz, ocurrida en 1906-1907. En esos años anteriores a la revuelta de 1910 se desataron muchas huelgas, las más famosas ocurrieron en Cananea y Veracruz, como el movimiento inquilinario de los anarquistas y la huelga de las prostitutas (Valenciaga, 2012; 76-83). Los estridentistas estaban a favor de los obreros, reseñaban y escribían sobre estos movimientos sociales versos, artículos y obras de teatro. Es elogiado que se destaque la participación de la mujer en la persona de Lucrecia Toriz, considerada por la historia una heroína. Ella, junto con otras mujeres, se enfrentó a los soldados cuando un empleado de la tienda de raya disparó sobre un obrero y después comenzó la batalla con el incendio de la tienda.⁶ La aportación de Armando List

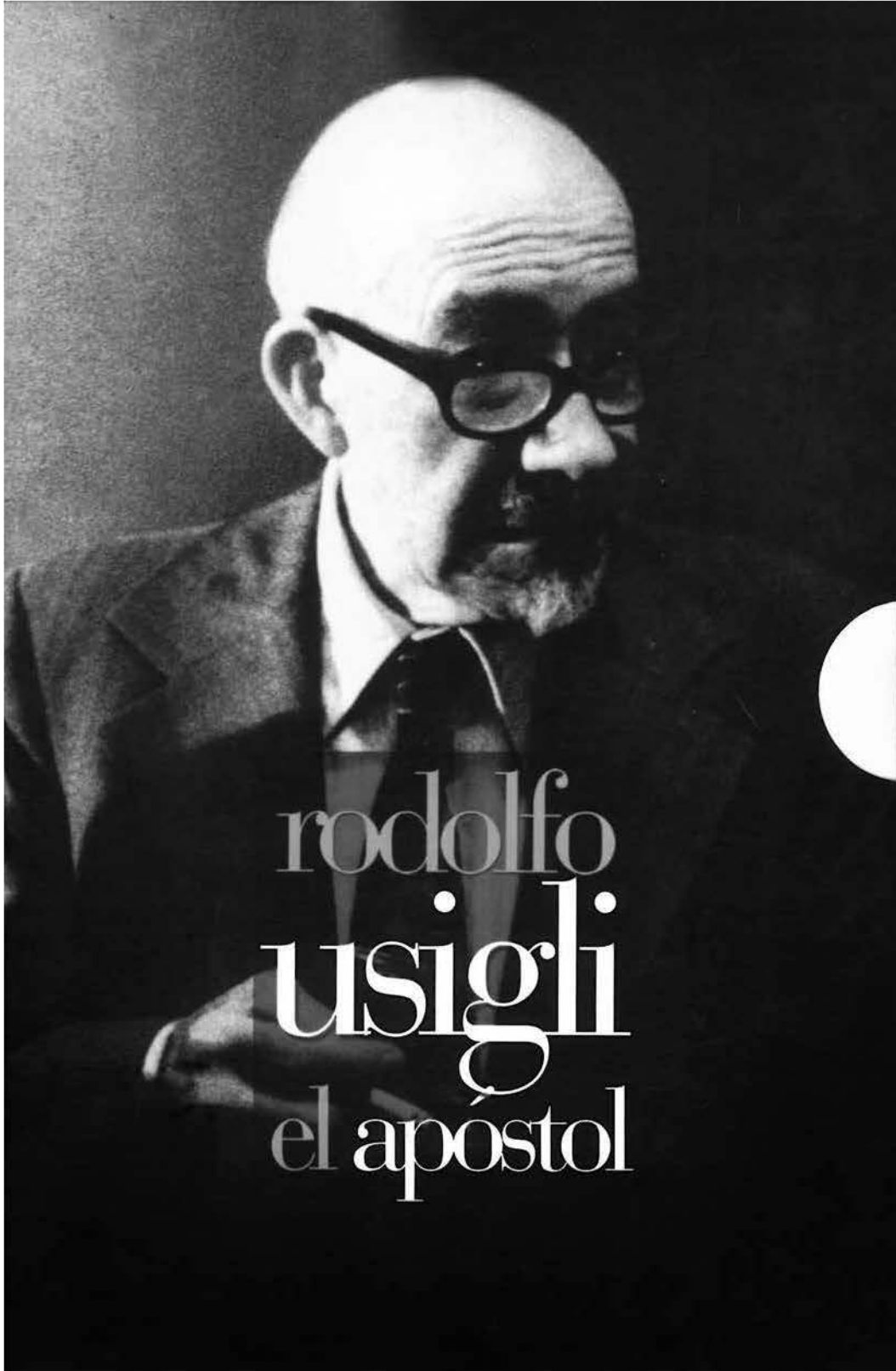
Arzubide a los modelos dramáticos consiste en valerse de herramientas teatrales hasta este momento no utilizadas. El dramaturgo se expresa con su propia mirada nacional y socialista, para representar la historia cercana de México. List Arzubide no se alinea con un nacionalismo de Estado, sino desde su propia ideología forjada en su militancia en el estridentismo.

Rodolfo Usigli: *El apóstol*

El apóstol forma parte, junto con *Alcestes* y *Noche de estío*, de las obras que el dramaturgo llama “Teatro a tientas”. Está publicada en *Obras completas I* del Fondo de Cultura Económica, 1979. El editor aclara que el dramaturgo usó la forma tradicional francesa, parcelada en escenas y no la forma inglesa de presentar los actos de corrido como en sus obras posteriores.

El apóstol es una obra de formato tradicional en tres actos, acotada en escenas. Rodolfo Usigli describe a los personajes y

⁶ Ver detalles de la huelga de Río Blanco y otras dentro del movimiento liberal con los magonistas y otros líderes, en Cockcroft D., James, pp. 127-146



rodolfo
usigli
el apóstol

RODOLFO USIGLI

EL APOSTOL

**COMEDIA EN
TRES ACTOS**

**SUPLEMENTO LITERARIO
DE "RESUMEN"**

los ambientes minuciosamente, utiliza para ello abundantes metáforas y pone énfasis en los objetos costosos del escenario: jarrones chinos, cortinas de seda con flecos de plata, araña de cristal, cuadros, espejos de los salones de una casona de campo, donde sucede la acción. El año en el que ambienta su obra es 1931.

Usigli clasifica su texto de comedia y está dedicada "A usted." El pronombre puede señalar a un hombre o una mujer pero es más probable que sea una dama identificada con la protagonista. No usa nombres propios para los personajes, son alegorías, aunque en el ocurrir de la acción dramática se conocen sus nombres de pila. El ambiente es de personas sin ningún problema económico que se reúnen cada semana para conversar y pasar el tiempo en la casa de Diana (Ella), la dueña de la hacienda. Diana está rodeada de comodidades, criados, buena comida y mejores vinos. Los que asisten a sus reuniones lo hacen por gusto; nadie pregunta a nadie de ellos quién es, ni qué hace. Se entiende que hasta el momento de la acción asistían a esas reuniones sólo hombres, pero esta vez asiste una mujer joven (Leonor) con su hermano, porque quiere saber cómo se caza a un hombre, aludiendo a Diana. Los invitados son variados: el pretendiente de Diana (Él), un músico, un psiquiatra, un joven abogado que no ejerce (no lo necesita), el hermano de Leonor, un poeta, y llega de repente un empresario (llamado por el autor, el Financiero) que se ha perdido en el camino y ve en la hacienda un recurso para orientarse. Todos asisten a la cena vestidos de gala. Curiosamente (y poco verosímil), el financiero trae un frac en su maleta, así que

no es necesario que Diana le proporcione uno. Esto hace suponer que Diana tiene un vestuario amplio para hombre y mujer; o que el financiero sabía a dónde iba; también refleja el nivel económico de los personajes.

En el primer acto llegan los invitados, suceden las presentaciones, el arribo del imprevisto invitado, las conversaciones al caer la noche, la preparación de los atuendos para la cena y, de pronto, la salida de la luna a la que todos admiran. Durante todo el acto, Él y Ella mantienen una comunicación discreta, aunque todos saben que Él, Enrique, está enamorado de Diana.

El segundo acto sucede después de la cena, misma que comentan con elogios. A todos llamó la atención el discurso místico que Enrique pronuncia en la sobremesa, sobre la necesidad de Cristo, de creer en él en momentos de crisis, una faceta que Él nunca había mostrado. El financiero opina que Enrique sería un buen vendedor pues ha convencido a todos con su discurso. Enrique habla con Diana de su partida, debe irse y no volver a pesar de que la ama. De pronto, mientras el músico toca, se desata un fuerte temblor que hace caer las lámparas, rompe vidrios y esculturas. Diana se refugia en los brazos de Enrique y le pide que se quede, lo ama y se le ofrece, pero él la rechaza.

El tercer acto sucede al día siguiente. El financiero, Samper, tiene la duda de si conoce o no a Enrique, su apariencia le es familiar; el Apóstol, como lo apodaron todos después de su sermón sobre Cristo, le crea incertidumbre. Discuten sobre el temblor y las especialidades de cada uno. El músico está desesperado porque durante el sismo logró componer una pieza, para él extraordinaria,

que no ha podido repetir desde ese momento. Diana continúa expresando a Enrique su deseo de vivir juntos, pero éste decide irse. De pronto el financiero, que se ha informado en su empresa sobre la procedencia de Enrique, da a todos la noticia: Enrique es un impostor, no es rico, trabaja en su empresa, es su empleado y gana muy poco. Además, Samper lo despidió por haberse burlado de ellos. Diana permanece tranquila a pesar de su asombro y desencanto. Al final le pide que se quede con ella, pero él no acepta. Los siguientes parlamentos resumen la acción climática:

TODOS: (A una) ¡Cómo! ¿Pero es posible? ¡Qué divertido! ¡Cinematográfico! ¿Y este es el apóstol?

LEONOR: ¡Y yo que creí que era un partido!

[...]

ÉL: Yo no tenía derecho para estar entre ustedes, si lo consideramos desde el punto de vista de este animal.

MONTERO: Usted sabe que cada grupo social es como una casa particular. Podemos admitir juicios tan severos como el de usted anoche si vienen de personas que habitan en la misma casa, que pagan sus impuestos como decía Samper, y que tienen nuestros mismos defectos y nuestras mismas cualidades.

REYNALDO: La democracia, como usted ve, es una cosa nula y sin efecto. El pueblo ha alcanzado los mismos derechos públicos que la sociedad establecida y conservadora; pero

no tendrá nunca sus privilegios privados ni sus derechos morales. Y todo está en éstos. Pertenece usted a una especie peligrosa porque es de supervivientes de épocas que ya hicieron su viaje en el mundo: es usted el joven que vive la novela de un joven pobre. Me alegra que lo hayas sabido a tiempo, Diana. Después de lo que yo vi es providencial.

[...]

MONTERO: Claro, nos separa también la desigualdad intelectual. Nuestra intelectualidad es normal y sana. La de usted está engendrada por la conciencia de la desproporción y padece del exceso compensador [...] No nos separa el que nosotros seamos ricos y usted pobre, sino el que nosotros formemos un grupo. Y contra usted también el pueblo más bajo será un grupo tan renuente como el nuestro.

[...]

SAGREDO: Pero usted se marcha como un vencido. Yo he sido como usted. Por eso comprendo que hace mal; usted naturalmente no lo comprenderá. La cosas absurdas tienen la ventaja de ser las únicas completas y el único derecho que tenemos es el de conquistar, recuérdelo. No retroceda usted como ellos, a una época que tiene de bueno el estar muerta. No le aconsejo que robe, sino que conquiste.

La obra es uno de los primeros ejercicios de Rodolfo Usigli en el teatro de ideas. El dramaturgo muestra desde el principio su pul-

critud literaria. En el ejercicio de la palabra muestra los argumentos de su tesis colocados en las discusiones de los personajes, en las soluciones finales, en el discurso de Enrique y en las reflexiones del psiquiatra. En el doble argumentar del teatro, los parlamentos anteriores son también los argumentos de una clase privilegiada que no acepta mezclarse con otra considerada por ella menor. Además, el discurso de Montero hace referencia a otra clase más pobre, debajo de la de Enrique, como empleado de una empresa; son los otros, aquellos que no tienen un empleo burocrático o son empleados en un negocio pero sus necesidades económicas rebasan las de Enrique, quienes tampoco lo aceptarán como parte de ellos y lo considerarán un extraño. Hay claramente en el texto una lucha de niveles económicos y de poderes.

El dramaturgo muestra diferencias sociales irreconciliables y las expone con su crítica. De acuerdo con el teórico Pierre Bourdieu: “[...] la identidad social se define y se afirma en la diferencia” (1979; 191). Y referente a esta lucha entre grupos o campos, escribe: “En mi jerga yo diría que importa que el espacio en el cual se produce el discurso social sobre el mundo, continúe funcionando como un campo de lucha en el cual el polo dominante no aplaste al polo dominado [...] Porque en ese aspecto en tanto que hay lucha hay historia, es decir esperanza” (Bourdieu, 1984; 66).⁷ En la

lucha que el Apóstol enfrenta con el grupo, a pesar de todo aún hay esperanza para él, como le sugiere el psiquiatra.

El grupo de Diana humilla, se burla, evidencia la actitud de Enrique, sin destruirlo. En las palabras de Reynaldo, el psiquiatra, el dramaturgo reivindica a los inferiores exhortándolos a la conquista. El médico sugiere a Enrique que extienda sus alas que han brotado en la caída y busque el éxito, tal vez en la política. Hay que recordar que la clase política revolucionaria incorporaba, no sin tanto esfuerzo, al que quisiera estar al servicio del partido, con tal de que fuera incondicional. De acuerdo con Bourdieu, Reynaldo abre una ventana para Enrique en la política, pero no en el grupo intelectual al que el propio Reynaldo, Diana y sus invitados, pertenecen. El poder económico se puede conquistar, tal vez más rápido, como en el caso de Sagredo, que el capital simbólico (conocimientos, gustos, moda, etcétera).

Las reacciones y las palabras de los personajes del grupo de Diana que se sienten engañados, son demoledoras. Enrique es como una presa atrapada por el cazador Samper, quien también se siente fuera de contexto en el ambiente al que llegó por casualidad y sólo se identifica con el grupo por su dinero y no por sus saberes intelectuales. Lo que Samper hace es una venganza de clase contra el grupo que lo siente extraño y les ofrece la pieza cazada, para que sean testigos de su poder. Es en ese contexto social donde se evidencian las diferencias de clase y las luchas internas de poder.

Rodolfo Usigli expone claramente en su obra la dominancia de un grupo con mucho dinero y deseos de mostrar lo que posee;

⁷ « Dans mon jargon, je dirai qu’il importe que l’espace dans lequel se produit le discours sur le monde social continue à fonctionner comme un champ de lutte dans lequel le pôle dominant n’écrase pas le pôle dominé [...] Parce que, dans ce domaine, tant qu’il y a de la lutte il y a de l’histoire, c’est-à-dire de l’espoir ». La traducción es mía.

clase, como él dice, que por otra parte da por muerta, o en vías de extinción. No fue así en la historia. Tanto en la política como en la intelectualidad los grupos renuevan sus cuadros formando “capillas”, a las que sólo los elegidos pueden ingresar. Se necesita estar dentro de un grupo, como lo dice el personaje Montero, para poder desarrollar y difundir un capital simbólico. Según Usigli, queda aún la conquista de un campo. El tema no es obviamente nacionalista, pero refleja una postura frente a los grupos sociales de su tiempo. En su tratamiento hay un trasfondo referente a la política y a la nueva clase posrevolucionaria.

Bernardo Ortiz de Montellano: *El Sombrerón*

Bernardo Ortiz de Montellano tuvo un papel importante en la difusión de las artes populares. Fue muy criticado porque cultivó tanto la poesía de altos vuelos como los textos sobre lo que unos llamaban folclor o tradición popular. Montellano se preocupó por recuperar las tradiciones de algunos pueblos y escribió poesía para niños, cuentos y dos obras para títeres: *La cabeza de Salomé* y la que aquí se presenta, *El Sombrerón*.⁸

Ortiz de Montellano dirigió la revista *Contemporáneos* de 1929 a 1931, también rea-

lizó traducciones de poesía náhuatl y escribió un folleto de poesía indígena de México que deseaba fuera revalorizada. Este escritor también organizó la exposición por el centenario de la culminación de la Independencia, inaugurada por el presidente Álvaro Obregón y cuyo catálogo conformó la obra sobre producciones populares del Dr. Atl. *El Sombrerón* se editó por primera vez en la revista *Contemporáneos*, número 32 de enero de 1931, pero fue escrita en 1929 para ser representada en la carpa que existió en la colonia San Simón como parte de las actividades del Departamento de Acción Cívica comandado por Amalia Caballero de Castillo Ledón (Cano, 2010; 53-54). Bernardo Ortiz de Montellano sugirió al Departamento incorporar en sus programas el teatro de títeres y dirigir sus funciones a públicos populares.

La obra está escrita en tres escenarios (pequeños actos) y un prólogo, y va precedida de un texto del propio autor en el que describe la influencia del cine, y los aspectos descuidados del teatro de su tiempo. También en este texto menciona su interés por el tema, fruto de su actividad como maestro desarrollada al lado del escenógrafo Julio Castellanos en la casa del Estudiante Indígena.

El dramaturgo enumera los personajes: la Máscara del Sombrerón, el Sombrerón, la Mujer, el Padre, el Hijo, un perro y el Espíritu que está dentro de la tierra. Como didascalía inicial describe al Sombrerón como un personaje misterioso tomado de las leyendas maya-quichés, donde sólo se le caracteriza con un sombrero enorme. Para encarnarlo le puso una máscara mexicana y un cuerpo de ofidio, personificación del Diablo. Al Espíritu

⁸ A lo largo de la exploración hecha para esta investigación sobre la década 1920-1930, encontramos muy vacío el campo de las obras para títeres escritas por dramaturgos, así como desierto también el teatro para niños, salvo alguna excepción. Por supuesto que desde mucho antes había títeres con obras escritas y/o adaptadas directamente desde la escena, pero las escritas especialmente por dramaturgos las encontramos hasta los años 40, con aquellas que escribieron Magda Donato y Clementina Otero, poco después Emilio Carballido y Sergio Magaña, y posteriormente muchos más.

que está debajo de la tierra lo llamó *Ah-Mucen-Cab*, nombre de la tradición maya. En la edición aparecen diseños de Julio Castellanos de la Máscara, el títere del Sombrerón, y los decorados para los tres escenarios.

El prólogo es un monólogo de la Máscara del Sombrerón; en dos cuartillas, ésta asegura que en los tiempos modernos el Diablo ya no se presenta como antes -se entiende con cola y cuernos- sino que usa máscara, por eso es tan difícil advertirlo como combatirlo. Esta metáfora adelanta el asunto de la obra, el metadiscursus alude a la doble máscara del actor como un personaje y a la máscara sobre la máscara. Utilizar una máscara sobre el títere resulta un doble ocultamiento y por lo tanto *mise en abîme* como efecto especular. El personaje informa al receptor de todas las diabluras que hace y lo estimula a creer en él y en las acciones ilógicas que sucederán en la escena. Esta frase introduce la convención teatral y se refiere a la maldad enmascarada para lograr sus fines.

La obra comienza en un escenario campesino al caer la tarde. Afuera de la choza, la madre realiza labores caseras y el hijo afila un cuchillo. Ambos esperan al padre que viene de trabajar, hablan del Sombrerón, y la madre asustada no quiere oírlo nombrar. El hijo le asegura que él la protegerá. Entran a la choza y el Sombrerón aparece como una serpiente con su máscara, se enrosca primero alrededor del fuego y monologa. En su discurso se refiere eróticamente a la mujer. Amanece y llega el marido, encuentra al Sombrerón enroscado a la puerta de la choza y trata de matarlo, pero el Sombrerón es arrebatado por una nube. La mujer dice que sólo de ver al Sombrerón tuvo dos niños que se vuelven pa-

lomas, mismas que salen de la choza volando. El padre y el hijo recitan un pequeño diálogo a manera de jaculatoria⁹ como invocación que repetirán al final de cada acto:

PADRE: (*En forma de oración*) Los que no saben, pobres de su entendimiento y de su vista ¡ay!, nada dicen. El que sabe alegremente va a buscar al tigre volador y entonces viene con él.

HIGO: (*Saliendo de la choza*) ¡Padre!

PADRE: ¿Tú eres, hijo mío?

HIGO: Yo soy, padre

PADRE: ¿Tú eres noble, hijo mío?

HIGO: Yo lo soy, padre

PADRE: ¿Qué es de tus compañeros hijo mío?

HIGO: Están en el monte buscando al tigre. "No hay tigre" decían.

PADRE: Y entonces el tigre estaba pasando delante de ellos.

La jaculatoria la repiten los personajes cada vez que están en peligro, Esta primera vez padre e hijo necesitan fuerza para combatir al Sombrerón. En lengua maya el jaguar se llama *balam* y el puma *cab*;¹⁰ estos términos también

⁹ Oración breve y fervorosa.

¹⁰ En náhuatl el jaguar se llama *ocelotl*, el puma *miztli*, en algunos códices tal vez por la traducción le llaman tigre y simboliza la fuerza. En el libro sexto del *Códice Florentino* aparece una metáfora al respecto: *Estera de*

significan hechicero. Montellano le llama tigre posiblemente por ser más comprensible para todo público. La fuerza de este animal es lo que buscan los hombres a través de la jaculatoria. Una fuerza que a veces escapa a la simple vista, pero se puede ver con el espíritu.

En el segundo escenario los campesinos se han mudado a otro lugar, en el monte, huyendo del Sombrerón que amaga a la mujer. Disfrutan de la naturaleza y hacen referencia a dichos populares y cuentos mayas. El perro tiene un papel importante porque presiente la presencia del Sombrerón, tanto en el primer escenario como en el segundo; sus aullidos cambian de la alegría a la expectación y el temor. En este escenario la mujer queda sola, mientras los hombres han ido más lejos a traer troncos de árbol. Súbitamente se ilumina el escenario y cae de arriba el Sombrerón. La mujer se desmaya y el Sombrerón aprovecha para disfrutarla por medio de un monólogo erótico con las siguientes líneas:

SOMBRERÓN: [...] entre riberas de dos labios camina la palabra como el rayo en la boca de la ... serpiente. Así fue dicho a los venados y a los pájaros (*acercándose hasta tocar el cuerpo de la mujer*) ¡Mi calor transforma en gusanos el cuerpo de los que marcharon... da vida a tus hijos... siembra en el surco del relámpago y en el corazón del cielo... Respiración del agua serás ente mis manos, para mis ojos... para mi boca sedienta...

los tigres, estera de las águilas que quiere decir "El lugar donde viven los fuertes" (Díaz Cintora: 1995; 63). Ver detalles en *Las imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas* de Eduard Seller.

La metáfora y la metonimia describen el goce y el acto sexual. Sin que haya posesión corpórea, la palabra es performática. El deseo del Sombrerón se manifiesta en su discurso, su calor le da vida al acto. En la tradición los mayas daban mucha importancia a la palabra:

[...] los mayas coexistían con los seres sobrenaturales "hechos de puro viento" que deambulaban por caminos o descansaderos o emergían de las cuevas de agua, o filtraban su ser invisible entre los tejidos de la ropa o las esteras causando daño a los humanos. Ante la presencia de estos seres, la gente común celebraba ritos domésticos y empleaban la palabra en discursos petitorios para mantener la armonía con los seres sobrenaturales. (Martel Díaz-Cortés: 2004; 35)

Esta referencia se relaciona con el tratamiento de la obra. El dramaturgo pone en boca de los hombres la jaculatoria (la palabra), como un ritual para anatemizar al Sombrerón. Cuando el espíritu se recrea en esta posesión, es interrumpido por los hombres con su jaculatoria que lo ahuyenta. En el tercer escenario el hijo espía al Sombrerón y lo ve introducirse en la tierra. Según las culturas prehispánicas, la tierra es el inframundo, Xibalbá en la cultura maya, morada de los seres oscuros, misteriosos, mágicos, y de la muerte. Los hombres idean la forma de deshacerse del Sombrerón quien está con el espíritu de la tierra. Los espíritus saben que los hombres traman acabar con el Sombrerón y se preparan. Padre e hijo insertan navajas en un árbol para introducirlo en la tierra y matar con él al Sombrerón. El espíritu aconseja que cuando los hombres

introduzcan en la tierra el árbol, el Sombrerón grite para que crean que lo han matado. Así lo hace con un grito muy fuerte. Los hombres creen haberlo destruido y recitan la jaculatoria nuevamente, pero enseguida, sin que ellos vean, a través de una cortina de humo aparece la máscara del Sombrerón que sonríe y luego calla, mientras cae el telón. El teatrino para el escenario tres está dispuesto en dos niveles, para que el público presencie acciones simultáneas con los movimientos de los títeres de abajo y de arriba. En el primer nivel se localizan los campesinos enterrando el árbol y en el de abajo, el espíritu de la tierra y el Sombrerón.

El texto reúne elementos topográficos del campo y las serranías en un tema mítico, pero con reminiscencias católicas; el lenguaje usado por los personajes es poético. El texto narra una historia de fatalidad, los campesinos nunca podrán deshacerse del mal que los acecha. El dramaturgo apela a las historias y leyendas y deja que la narración transcurra dentro de la fatalidad, idea de voluntad divina o destino difundida también por el catolicismo, como también lo es la serpiente malvada y el fuego como símbolos del mal personificado en el Sombrerón, aunque el fuego en la tradición prehispánica sea de purificación. No introduce el autor otros elementos de protección para la mujer, como amuletos, la presencia de chamanes, o *alushes*; deja que el diablo haga su trabajo erótico y preñe a la mujer cada vez que se le ocurre. La mujer sólo juega un papel de receptáculo del erotismo del Sombrerón, sin que los hombres puedan hacer algo para destruirlo. Los espíritus se ahuyentan pero no se destruyen, es el prin-

cipal argumento. El tema erótico era común entre los mayas.¹¹

Las figuras ideadas por Ortiz de Montellano y Castellanos para el Sombrerón y el Espíritu de la tierra, una especie de globo con un ojo, son originales y adaptadas a las formas titeriles manejadas por una cruceta con hilos. El Sombrerón con su forma de serpiente, propicia la plasticidad de movimientos multiformes del títere, aunque el que aparece en el diseño es un títere antropomorfo articulado. La máscara mexicana es también un elemento novedoso en esta obra. La que se muestra en la edición no es maya, su forma se asemeja a las de madera usadas en las danzas regionales en el centro del país. El manejo de dos niveles de teatrino con acciones simultáneas también es novedoso por el manejo de los tiempos y espacios realista y mágico.

La obra de Ortiz de Montellano se conecta con la ideología nacionalista de Estado por acudir a un tema regional. Su valor reside en el modelo de una obra de teatro de títeres distinto al usado por las compañías existentes en ese momento, las cuales representaban asuntos históricos o divertimentos. El propio Ortiz de Montellano habla de ellas en su prólogo y opina que no obstante ser divertidas, no proponen algo más creativo en términos de contenido.¹²

Este autor revaloriza el teatro de títeres como un universo que integra todas las artes y ofrece la posibilidad de una actuación aún

¹¹ Juegos, versos y canciones han sido recopilados por el investigador Samuel Martí en su libro *Canto, danza y música precortesianos* (1961).

¹² Sobre el teatro popular con muñecos, ver la investigación de Francisca Miranda sobre los títeres de Rosete Aranda y Espinal (CITRU), con la reproducción de los títeres de las dos compañías.

más amplia que la del propio humano, porque el títere puede realizar acciones que ningún actor podría, y porque “el títere es siempre el personaje, nunca el actor” (Montellano, 1931; 75). Esta frase del dramaturgo demuestra su concepción del teatro, y su conocimiento de los teóricos más actuales en aquel momento, como Cocteau y Gordon Craig, le sirve para sustentarla como un conjunto de artes.

Carlos Díaz Dufóo Jr.: *El barco y Temis municipal*

Carlos Díaz Dufóo Jr., hijo del dramaturgo y periodista Carlos Díaz Dufóo, fue abogado, profesor de filosofía en la Escuela Nacional Preparatoria y en la Escuela de Derecho de la UNAM. Sus preferencias filosóficas son análogas a la obra del filósofo Henri Bergson quien decía que la ciencia y la tecnología promueven un falso sentido de bienestar y seguridad, deshumanizando al ser humano, partiendo de preguntas como ¿cómo pensar las emociones, el goce estético, las pasiones, las intensidades puras? ¿Se ha de renunciar a profundizar en la naturaleza de la vida? (Bergson: 1994; 11). Díaz Dufóo Jr. se compenetró de esta filosofía y la proyectó en su obra y en su vida.

La obra *El barco* fue editada en el número 38 de la revista *Contemporáneos* correspondiente a julio-diciembre de 1931. Está organizada en un acto con cinco escenas. Los nombres de los personajes hay que descubrirlos poco a poco, porque no los determina el autor al principio de la obra. El espacio de la acción es la cubierta de un barco; el autor introduce en la primera didascalía sus observaciones: “Esta farsa pasa en el mar, en el ‘café-terrasse’ de un trasatlántico moderno. Los

personajes salen a contar sus flaquezas. Vuelven luego a la nada –destino del fantasma- en el crepúsculo de la tarde.” Con esta frase Díaz Dufóo ubica la acción dramática en un lugar incierto en medio del mar y presenta a sus personajes como fantasmas que cuentan sus debilidades de carácter; aunque ellos las consideren sus fortalezas. Tal vez algo distinto a lo que aparentan. Al final el barco con sus ocupantes desaparece en el propio mar. Esta forma de narrar pone en entredicho la realidad cotidiana por medio de la exageración de los defectos humanos y su castigo, como sucede en la farsa.

En el curso de la obra, las parejas de pasajeros que ya vienen como tales en el barco o que se forman allí, discuten sobre su vida y se cuentan sus flaquezas. Todos son ricos y por eso viajan en primera clase. Las parejas son: dos viejos esposos que siempre están discutiendo sobre sus defectos; el poeta y su mujer, ella distante y desdeñosa, él apocado; la joven y el filósofo, él imperturbable, ella provocadora; el hombre de negocios y el hombre cansado, el de negocios impetuoso, el cansado débil; la cortesana hará plática con el adolescente; la joven con el filósofo; el hombre de Estado y dos oficiales que en realidad son uno. Por momentos habrá intervenciones de todos o de más de dos de ellos y voces de otros pasajeros que se oirán en los momentos climáticos.

Dos de estos momentos marcan el tono de las conversaciones: el primer anuncio de uno de los oficiales comunicando a los pasajeros que la noche anterior, sin que nadie se diera cuenta, el barco chocó y que por cálculos matemáticos –científicos, dicen- después de una lucha intensa del capitán, naufragarán en veinte minutos. Este discurso ofrece argumen-

tos paradójicos. En primer lugar, nadie se dio cuenta de un choque que debiendo ser terrible va a hundir el barco, y también porque a pesar de los cálculos matemáticos -se supone del capitán- el barco se hundirá. El oficial exhorta a los pasajeros a vivir esos veinte minutos con el valor estético de un presente y les arroja unos salvavidas, pero les advierte que de poco servirán porque son de un sistema anticuado y probablemente ineficaz. Los pasajeros hacen preguntas pero el oficial las ignora. De la proa del barco se oyen lamentos y maldiciones de la gente que se amotina. Son los pasajeros de tercera clase.

El segundo momento es la aparición del oficial que dice ser otro, para anunciar que -por cálculos científicos, esta vez comprobados- no naufragarán. En el primer momento climático los conflictos parecen agudizarse teñidos de un lenguaje un poco rebuscado que trata de ser adecuado a la posición de los navegantes para no perder la compostura.

LA VIEJA ESPOSA: ¿Por qué nos casamos?

EL VIEJO ESPOSO: El mundo está lleno de designios monstruosos. Los estoicos explican la irracional apariencia...

LA VIEJA ESPOSA: ¡Imbécil!

LA MUJER JOVEN: ¡No entiende usted nada! Tiene usted unos ojos magníficos que no saben mirar y músculos ágiles, que son el movimiento mismo y de los que usted usa con torpeza de miembros postizos.

EL ADOLESCENTE: Mujer, estúpida como todas las mujeres.

Durante el segundo momento climático las conversaciones cambian. Las parejas moderan su lenguaje, lo cambian por otro más filosófico y conciliador. El autor lo registra así en la didascalia que introduce la tercera escena: “(Gritería que quiere ser apagada. Gritería de pasajeros de primera clase, de espíritus ligados hasta el fin con hábitos sociales que la imitación hace valer: honor, deber, dignidad, valor, dominio de las emociones (idolatribus, fori, especus, theatri).”

EL HOMBRE CANSADO: No se entristezca usted por su próxima inacción definitiva.

EL HOMBRE DE NEGOCIOS: La tristeza es una costumbre. No tengo costumbre de entristecerme. Tengo un deseo.

EL HOMBRE CANSADO: Yo ninguno pero puedo ayudarle en el suyo.

LA MUJER DEL POETA: (Con desprecio tirándole el salvavidas que le dieran) Toma, procura vivir, continúa tu vida de fantasma. La carne no resucitará. ¿Para qué ha de resucitar?

EL POETA: Es terrible el estar casado con una mujer literaria.

Hay arrepentimiento en los viejos esposos, frases de amor de la cortesana con el adolescente pues quiere morir con algo de amor. La mujer joven y el filósofo se acercan y cambian pareceres. Después se produce la segunda intervención del oficial anunciando la nueva y les aconseja olvidar lo anterior como la haría todo *gentleman*. Se escucha a los pasajeros de tercera clase lanzar vivas:

PASAJEROS DE TERCERA CLASE: Viva nuestra vida de cieno, de podredumbre, de fecundidad temeraria, de amargura sin tasa, de hambre sin remedio y de fealdad sin cura. Viva esta buena mala vida de amados errores y sordidez amada. Viva la grosería magnífica, la miseria gloriosa, la estupidez perseverante, la oscura claridad.

EL FILÓSOFO: (*En el grado mayor de exaltación, gesticulando en un marco de cielo rojo*) Es cierto, cierto, inexorablemente cierto, cierto como nada lo fuera. Todo viene de abajo, nada deja perfume. La nariz es una supervivencia sin motivo y la estética es toda nariz. Y de este lodo. De este caos, pestilente, de esta superación obscena, de esta nada fecunda vienen el ser, la belleza, la inteligencia [...]

Después de su discurso, la mujer joven invita al filósofo a ver el crepúsculo y cierra la última didascalia: (*Dos lágrimas bajan por el rostro vulgar del filósofo y el barco desaparece indiferente en el plasma del mar*). Esta obra fue puesta en escena por Celestino Gorostiza sin muchas repercusiones, porque escenificar una obra como la de Dufóo Jr., que contravenía los modelos dramáticos acostumbrados, resultaba difícil. La obra anticipa un cierto realismo mágico por no saber si se está ante una realidad, o una fantasía. “Minificción latinoamericana” le llama Juan Armando Epple (2014).

La obra encierra una crítica al cientificismo y a los avances de la técnica, mismos que pregona el futurismo. Sin embargo Díaz Dufóo Jr., como Bergson, no anatemizaba la ciencia ni la técnica, de lo que estaba en contra era de la inmovilidad, lo estático y el uso

anquilosado y pervertido de ellas. Eso se puede apreciar por la paradoja de los cálculos de naufragio y no-naufragio y lo inservible de los chalecos salvavidas. Estos detalles recuerdan evidentemente el naufragio del Titánic, ocurrido en la noche del 14 al 15 de abril de 1912; lo mismo que por el contraste de las clases sociales, viajando en diferentes áreas del barco. Los viajeros en tercera clase de *El barco* se identifican con los migrantes por su pobreza, por su marginación y por sus esperanzas.

El lenguaje utilizado por Dufóo Jr. es elaborado y filosófico. Cada pareja mantiene un tono coherente, de acuerdo con los dos momentos climáticos. La intervención desesperada de los pasajeros de tercera clase denota la marginación, el hacinamiento, el desdén de los pasajeros de primera clase y de los oficiales. Al sentirse salvados, dan muestras de haber sido más inteligentes que los primeros por la revaloración que hacen de sus miserias. El único en entenderlos es el filósofo, que como tal reflexiona sobre la vida. Después de la buena noticia el barco se pierde en la bruma, “en el plasma del mar,” según el autor. ¿Hacia dónde? No se sabe, como tampoco se sabe de dónde viene.

En el macro discurso de alguna de las parejas encontramos hastío, incompreensión, aburrimiento de la vida, tozudez, rencores y frustraciones, una particular manera de comportarse ante los demás, como portadores de una máscara. Todo un repertorio de afectos, *aesthesis* y *pathos* que cambia en un corto espacio de tiempo, a causa de una especie de introspección de los personajes frente al peligro de morir; pero tan pronto la situación se modifica para bien, los personajes segui-

rán con su vida de siempre, tal vez teniendo como un recuerdo la aventura pasada. Cuando Dufóo Jr. anota que el barco desaparece, está mostrando que realmente en los pasajeros de primera clase nada se transformó y todo seguirá igual. Serge Zaitzeff ofrece una interpretación de la postura del dramaturgo cuando dice: “Además Díaz Dufóo está convencido de que todo vuelve a repetirse y que el hombre sólo puede aspirar a determinadas y limitadas experiencias” (1981: 24). Pero aquí podemos afirmar que no es así, por lo menos en esta obra, porque entonces no tendría razón de haberla escrito, sería sólo una exposición de motivos o una creación poética como sus versos.¹³ Es el personaje del filósofo quien recupera los dos momentos climáticos en que los pasajeros de tercera clase se expresan a gritos. Estos pasajeros no tienen por qué ser *snoobs*, ni comportarse como *gentlemen*, ni aparentar lo que no sienten con metáforas y giros de lenguaje; ellos maldicen su suerte, pero luego agradecen a la vida por haberse salvado. Si los pasajeros de primera clase se explayan en la descripción de sus vidas, pobladas de imágenes que reflejan su *pathos*, los de tercera expresan su *ethos*, su esperanza de vida, todo lo que su buena-mala vida les ha dado, aunque estén hundidos en el cieno. Sus sentimientos son genuinos, su lenguaje corresponde a sus representaciones internas que se vuelven objetivas y que el filósofo descubre. Aunque el barco se pierda en la niebla, el

autor espera que ese momento recuperado por el personaje filósofo sea también recuperado por el receptor en una variedad de interpretaciones y de reflexiones sobre la vida y sobre la muerte. El resultado entre efecto y recepción, dice H. R. Jauss, “[...] presupone un llamado y una expansión luminosa venidos del texto, pero también una receptividad del destinatario que es la propia” (1974; 269). Eso es lo que este autor, como de hecho todos los creadores, desean.

Si los pasajeros tienen un lenguaje filosófico, rebuscado, éste no deja de ser sin embargo mexicano. El autor no ubica su obra en un mar con nombre; este mar es un espacio otro, un no-lugar fuera de la realidad, pero los diálogos de los personajes se refieren a su vida cotidiana y a los sentires y deberes de cada uno de ellos. Las paradojas que se presentan en la acción dramática van dirigidas a la crítica de una sociedad que presume avances técnicos que en la praxis distan de ser eficaces, así como a las varias facetas del carácter humano y a las representaciones que de los otros tiene cada uno de sus personajes. Si Díaz Dufóo Jr. no acude al nacionalismo de Estado, sí en cambio refleja los vicios de personas de su tiempo y su propia filosofía de vida, sus reflexiones y una propuesta de renovación.

Carlos Díaz Dufóo Jr. también es autor de *Temis municipal*, obra en un solo acto de apenas doce cuartillas y subtitulada como Farsa Primera. No conocemos la o las que le siguieron, si es que las hubo porque el dramaturgo murió en 1932. Esta obra corta fue publicada en la revista *Contemporáneos* número 37, de marzo de 1931. Fue puesta en escena por Rodolfo Usigli el 14 de marzo de 1940

¹³ “La tarde es tragedia. En el ocaso/Un asombro de púrpura se extiende/Al contemplar al astro que desciende/Haciendo arder los cielos a su paso” (*Crepúsculo*, v. I). Carlos Díaz Dufóo Jr., “Versos” en *Obras*, Recopilación y prólogo de Serge Zaitzeff.

en su Teatro de Media Noche.¹⁴ Como en la obra anterior, el reparto no aparece, hay que descubrirlo. Se trata de el Reo, el Defensor, el Fiscal, el Juez, un reportero primerizo y uno viejo, voces y un jurado que bien puede ser el público o estar en el escenario.

Temis, nombre de una diosa griega, quiere decir justicia. Bajo este nombre mítico Dufóo Jr. sitúa a la justicia en el municipio, es decir, a la justicia terrenal y más concretamente a la justicia mexicana. Aunque el autor no remite a ningún espacio específicamente nacional ni a ningún escenario, la imagen de la disposición espacial de un juicio viene a la mente del receptor, porque de eso se trata, y por dos didascalias que indican “(*Movimiento de indignación de jurados y de público*)” y “(*Voces del público*)”.

La obra está dedicada a Manuel Gómez Morín.¹⁵ Por ser éste un hombre de leyes y muy importante en la política de su tiempo, la dedicatoria tiene varios significados: Gómez Morín sabe lo que son las leyes y de lo que habla el dramaturgo. Siendo el discurso iróni-

co y el abogado muy inteligente, lo entendería bien. Al mismo tiempo, el autor critica todo el espectro legal o legaloide de los juicios.

El acto único de la obra no está marcado por escenas y tiene muy pocas didascalias. Comienza con el Defensor quien pide que pasen los quince testigos de descargo que habrán de aclarar de manera elocuente la conducta del acusado. Cuando el Defensor va a emprender un discurso que comienza con la frase “El corazón humano...”, es interrumpido abiertamente por el Reo. Éste considera que la presencia de los testigos es inútil y lanza diatribas contra el Defensor. El argumento es que los testigos no conocen sus vicios, sus instintos y sus talentos. Por otro lado reclama que la prensa lo presenta con frases detestables y fotos horribles, como asesino de novela policiaca, alguien que no existe. Alega que lo van a juzgar sin conocerlo.

Durante todo el juicio se desata una lucha verbal entre el Reo, el Defensor, el Fiscal y el Juez. Nunca llegamos a conocer la causa por la que se le acusa; culpa que por otro lado, él acepta. La ambigüedad se afirma por los personajes alegóricos. Los discursos se refieren al papel de la ley y la justicia; alegan que los quince testigos son definitivos para la sentencia. El Reo se defiende y aquí lo cito *in extenso* porque él sostiene la tesis del autor, alrededor de la cual giran los otros discursos que pretenden ser legitimadores del actuar de los participantes pero que en realidad son burocráticos, vacíos y toman como excusa la ley. El lenguaje filosófico utilizado por el Reo transmite también la ideología del dramaturgo:

¹⁴ Referencia de José Luis Martínez en *El ensayo mexicano moderno*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, t. I, p.240, citado en Serge I. Zaitzeff, 1981 p. 212.

¹⁵ Manuel Gómez Morín, abogado de gran reputación, había colaborado en la Ley constitutiva del Banco Único de Emisión, posteriormente Banco de México. Impartió en la UNAM las clases de Derecho Político y derecho Constitucional. Tuvo un papel importante en la política desde los principios de la década. Fue uno de “Los siete sabios”, amigo de José Vasconcelos a quien apoyó en sus ideas culturales; pero cuando Vasconcelos quiso que también lo hiciera en su campaña para la presidencia, Gómez Morín le aconsejó que fundara primero un partido de oposición para tener más fuerza política. Vasconcelos lo desoyó y se lanzó a la campaña. Como todos sabemos, Vasconcelos fracasó y se exiló del país por varios años. Más tarde, en 1939, Gómez Morín fundó el PAN. (Ver Vasconcelos, *Los años del águila*).

REO: No se me escapa que para conservar el equilibrio estético del jurado, son más propios los reincidentes –que conocen de la conducta inerte- y los criminales probablemente taciturnos. Todo hecho social, es sobre todo, un hecho de limitaciones. Me acomodo mal a ese tipo de humanidad inhumana. Que me persigue y me degrada desde el comienzo de esta desdichada aventura. En la instrucción de mi delito esta detestable matemática hizo de mí una ficha donde se inscribieron con indiferencia, datos inexpressivos, datos insignificantes y contornos borrosos. Sobre esta forma vacía el fiscal integra un pecado trascendente que su moral impugna y su filosofía admite. Mi defensor en cambio sobre esa misma nada, construye una tragedia mecánica, una fatalidad inexorable que, literariamente quisiera desviar. Cada hombre y cada mujer del público echa sobre mis hombros el pecado propio, el que ellos hubieran querido cometer. Los jurados mal traídos de un extremo a otro extremo, persiguen un pecado alusivo y una síntesis imposible. En un plano así ¿para qué traer con otros testigos –nuevas exterioridades incoherentes- una confusión mayor? Mi delito es claro, lo he confesado todo. Si esto no basta para la justicia, estoy dispuesto a confesar más, a inventar detalles espeluznantes, a realizar el arquetipo ridículo del malvado absoluto. Pero pido un poco de descanso interior. Consideremos mi delito científicamente, como un hecho que de continuo se repite, y démosle la solución geométrica, espacial, definitiva que la ciencia pide. “A” delinquiró. “A” delinquiró con todos los signos exteriores de felonía. Los signos exteriores tienen, como

la ciencia manda, un exacto equivalente interno –sólo conocemos de lo exterior- sea exterior, sea interior. Quien delinque debe ser castigado o reformado. La felonía agrega, aritméticamente, castigo al castigo, o reforma a la reforma. Hagamos la suma y acabemos de una vez.

EL FISCAL: (*Con indignación metafísica*)¹⁶ Protesto contra esa manera de considerar el delito, manera que revela la amoralidad del delincuente.

REO: ¿Qué es la moral?

EL FISCAL: (*Sorprendido e incómodo*) Definir la moral, señor acusado, es problema arduo.

Los griegos...

REO: (*Con voz gangosa*) La moral, señor fiscal, es la expresión pomposa de la conveniencia de la especie. Las tablas de la Ley no son sino una lección de higiene trascendente.

Durante el juicio dos reporteros comentan sus impresiones. El novel afirma que no entiende y el segundo le aconseja escribir sin entender para adquirir gloria (crítica aguda del autor). El Reo continúa su defensa y cita a Bergson: “El acto libre es inconmensurable y su ‘racionalidad’ debe definirse por esa misma inconmensurabilidad que permite hallar en él tanta inteligibilidad como se quiera. Ése es

¹⁶ Las didascalias están inscritas sin paréntesis, versalitas o mayúsculas como en otros casos, sólo presentan la letra más separada. (Se han unificado aquí con el resto de la publicación).

el carácter de nuestra evolución interior. Y éste es también sin duda el de la evolución de la vida". El reo afirma que se trata de una cita verdadera, en contraste con su defensor que hace citas falsas.¹⁷ Al terminar, el Juez demuestra una "sutil simpatía" hacia el reo y le pregunta si por fin va a poner su inefable secreto en sus manos. El Reo comprende que no convencerá al jurado y visiblemente emocionado acepta hacer entrar a los testigos. El Defensor los solicita con la misma frase que comenzó la obra. Con los puntos suspensivos de este parlamento se termina la obra. No hay telón, ni oscuro, ni la palabra Fin.

Al situar la obra en el contexto teatral de su tiempo, es fácil entender por qué este tipo de obras sólo se publicaron en revistas. Tampoco se les dio publicidad. Y aún así, la representación de *Temis municipal* en el Teatro de Media Noche fue bien recibida por la crítica y el público.¹⁸ Pero la mayoría de los historiadores no la toma en cuenta. Se habla sí y hay estudios sobre la literatura de Díaz Dufóo Jr., de sus escritos y cuentos, pero no de su teatro.

Su faceta de dramaturgo está atravesada por su ideología. Díaz Dufóo Jr. se mostró contrario a la falsedad de aquellos que pretendían ajustarse a la ley y al orden impuesto por ella. El escritor se muestra escéptico frente a la ciencia y la tecnología y antepone a ellas lo que considera importante: las sensaciones para dar sentido a la existencia y al libre albedrío. El autor pone en boca del Reo estas

ideas cuando reprocha al Juez: "¿Por qué un sastre, dos comerciantes de ventas por menor, un escribiente, un fabricante de corbatas, un administrador de baño público, un barbero y un comisionista de vinos han de resolver, a costa mía, vanidosos y perplejos, el problema del libre albedrío?" Ideas que tienen su correlato en las de Bergson, cuando este filósofo afirma: "Nuestra razón increíblemente presuntuosa, se imagina poseer por derecho de nacimiento o por derecho de conquista, innatos o adquiridos, todos los elementos esenciales de la verdad [...]" (1994: 54).

Bergson lanza un desafío a la psicología científica, ésta debía presentarse como psicología estética, afirma Carolina Laurenti (2008). "[...] una psicología que rescataría el saber sensible y asumiría una posición crítica con respecto al pensamiento intelectual." Dufóo Jr. estaba compenetrado de la filosofía bergsoniana, por eso el Reo dice frases que tienen su correlato en Bergson, como las siguientes: "Todo hecho social, es sobre todo, un hecho de limitaciones." Se refiere el acusado a las normas sociales establecidas como inmutables. Otra dice: "Me acomodo mal a ese tipo de humanidad inhumana;" el Reo percibe al ser humano con muchas mayores capacidades sensitivas, intuitivas. Y por último expresa: "Los signos exteriores tienen, como la ciencia manda, un exacto equivalente interno —sólo conocemos de lo exterior— sea exterior, sea interior. Quien delinque debe ser castigado o reformado. La felonía agrega aritméticamente, castigo al castigo, o reforma a la reforma.

Hagamos la suma y acabemos de una vez." Es decir que la justicia y sobre todo sus ejecutores no ven otra posibilidad aparte de

¹⁷ En efecto la cita es del libro *La evolución creadora* de Bergson (1907).

¹⁸ Ver: Guillermina Fuentes *Cuatro propuestas escénicas en la ciudad de México*. UNAM, INBA 2007, p. 169.

la ley. La filosofía bergsoniana toca el tema del libre albedrío que predica la libertad del hombre en todas sus acciones, las cuales dependen específicamente de la propia persona y no de otros. Por eso el Reo discute y al fin accede, pero no por presión sino por su voluntad misma.

Por medio de su obra Dufóo Jr. lanza, igual que Bergson, un desafío a las leyes, porque ambos consideran que tanto la naturaleza como el pensamiento son un fluir constante y también se muestran contra lo inmanente, contra los conceptos fijos y dan mucha importancia a la intuición, a lo inmediato, a lo que en cualquiera de los momentos de la vida está sucediendo como una serie de imágenes que conforman un fluir. “Cuando recolocamos nuestro ser, dentro de nuestra voluntad y nuestra voluntad misma dentro del impulso que ella prolonga, comprendemos, sentimos, que la realidad es un incesante crecimiento, una creación que se persigue sin fin. Nuestra voluntad realiza ese milagro” (Bergson, 1973; 238).¹⁹

¹⁹ La esencia de la filosofía de Bergson ha tenido efecto de diferentes modos en el tiempo, tanto en pro como en contra. Sin embargo el neurólogo Oliver Sacks, a instancias de sus colegas neurobiólogos, responde a sus propias preguntas sobre el pensamiento de Hume y Bergson a propósito de la conciencia. En un artículo, Sacks (2004) comunica que después de muchos años de experiencia en el tratamiento de pacientes con diversos trastornos neuropsiquiátricos, y especialmente de enfermos con migraña, considera la conciencia formada por una serie de planos fijos, parecidos a las imágenes de una película que se encadenarían entre ellas, hacia un resultado final percibido como continuo por cada uno de nosotros. En este diagnóstico científico actual, cuajaría la idea intuitiva por Bergson y Dufóo Jr. A este respecto, Bergson dijo en 1907: “El método cinematográfico es el único procedimiento, ya que consiste en ajustar la marcha general del conocimiento a la de la acción, esperando que el detalle de cada acto se ajuste, a su vez, al del conocimiento” (1994; 267).

Esta manera de contradecir los dictados inmutables de la ley o a la ciencia y a las normas sociales como hace en *El barco*, aparece también en una pequeña obra, *Diálogo* (1920), de sólo tres cuartillas y publicada en la revista *México Moderno* así como en *La nave* año I número I, donde el dramaturgo mexicano produce un diálogo entre Jesucristo y el Diablo. Dufóo Jr. habla ahí del binomio bien/mal de la tradición Judeocristiana y del rechazo de Cristo frente a lo plural y a la sonrisa. Esta obra también está trasminada de la filosofía bergsoniana.²⁰ En *Diálogo* Dufóo Jr. toma, por supuesto, partido por el Diablo.

Rafael Pérez Taylor: *Del hampa*

Del hampa de Rafael Pérez Taylor está titulada como Teatro sintético (Teatro sintético es, en efecto, cada una de las obras que a partir de *Temis municipal* y *Diálogo* de Carlos Díaz Dufóo Jr., se verán en este capítulo). El teatro sintético en México tiene dos vertientes, la del teatro regional influido por el teatro Chauve Souris, con el que se identifica al teatro de El laborillo y el teatro de Teotihuacán y la del teatro sintético más cinematográfico con acciones pluriartísticas derivadas de los manifiestos de Giacomo Marinetti.²¹

²⁰ Henri Bergson escribió en 1908 tres artículos sobre la risa; sobre estos artículos escribió más tarde el libro *Le rire (La risa)*, reeditado varias veces (1991), en donde hace elogio de la risa y estimula a reírse también de la filosofía.

²¹ El Chauve Souris era dirigido por el ruso Nikita Ballieff, quien presentaba en sus espectáculos una especie de Variedad con canciones, bailes y sketches de tema regional. Marinetti, líder del Futurismo italiano, concebía al teatro sintético como cuadros escénicos breves y veloces con un tiempo de ejecución de no más diez minutos. Como es bien sabido, el futurismo inspiró en

Los creadores mexicanos estaban al tanto de las novedades literaria y teatrales, viajaban o leían artículos al respecto, en periódicos y revistas y reprodujeron en México estas tendencias pero con características propias. El teatro de Teotihuacán puso en escena al Teatro del Murciélago dirigido por Luis Quintanilla, quien había visto en París el teatro de Nikita Ballieff y lo tradujo a un teatro sintético mexicano con el mismo nombre. Lo realizó con algún apoyo de parte de la Secretaría de Relaciones Exteriores donde Quintanilla trabajaba. El Murciélago llevó a la escena temas y tipos regionales del campo y de la Ciudad de México, con danzas folclóricas y representaciones de escenas o motivos de la vida diaria. Elena Rashkin enumera entre estos los siguientes cuadros: “La india”, “Juego de viejitos”, “El cántaro roto”, “Ofrenda” y “Camiones”, en los que actuaban sus amigos como Tina Modotti, Antonio Frausto y Gastón Dinner, entre otros (Rashkin: 2014; 163-173). El teatro sintético tomó la forma del realizado en Europa por los futuristas o por Ballieff, pero se naturalizó mexicano por sus contenidos y tratamiento, que, como se verá, son variados. En 1925 en San Juan Teotihuacán, en el contexto del Teatro Regional, fue escenificada la obra *Del hampa* de Rafael Pérez Taylor.

México el movimiento estridentista. *El Universal Ilustrado* publicó el 24 de marzo de 1921, un artículo dedicado al teatro Le Chauve Souris por Gaston Sorberts periodista de la *Illustration* de París, donde relata parte de su historia, el éxito popular de este teatro, y elogia a los artistas del mismo. (Es interesante relacionar estas obras, sean de México o París, con el Micro teatro que se hace hoy por dramaturgos mexicanos y se representa en paquetes formados por varias obras cortas, de diez o doce minutos cada una, pudiéndose ver varias en una función de teatro).

Del hampa fue publicada posteriormente (1935) por el autor, precedida de un prólogo de Guillermo Jiménez y con ilustraciones de Julio Prieto. Se tiraron sólo cincuenta ejemplares. El dramaturgo, que era ya escritor en la década anterior y formaba parte del grupo Ariel, llevó este tipo de obras a diversos escenarios entre 1923-24, al ser nombrado Jefe del Departamento de Bellas Artes por José Manuel Puig Casauranc, ministro de la SEP después de la renuncia de Vasconcelos. Pérez Taylor era anarquista, participó en las actividades de la Casa del Obrero Mundial con un conjunto de activistas como los hermanos Flores Magón, con quienes compartía ideología.

Del hampa es una serie de seis obras en un acto. Las obras son pequeñas, dos o tres páginas, pero aun así el autor señala cambios de cuadros y escenas. Algunas de ellas tienen un narrador que se dirige al público. La primera obra lleva el nombre de la compilación, *Del hampa*. Las otras son: *Contrastes de la vida*, *La infamia*, *El líder*, *¡Mi hijo!* y *Lo que devuelve la ciudad*. Todas las obras reflejan situaciones dolorosas que vive la ciudad en ámbitos de pobreza o abandono, en contraste con lo lujoso. El acto llamado *Contrastes de la vida* muestra dos ambientes, uno económicamente elevado, con personajes que representan gente indolente y ociosa. El padre de familia obtiene dinero por el trabajo de terceros que son inquilinos de las vecindades de su propiedad, gente muy pobre. El otro ambiente es de extrema pobreza, donde una niña se muere por la falta de alimento, con un padre borracho y una madre inútil. Al final de sus obras el autor utiliza a un narrador que hace ver al receptor la desigualdad y la injusticia. Estas pequeñas obras son didácticas con moraleja.

RAFAEL PEREZ TAYLOR

DEL HAMPA
TEATRO SINTETICO



MEXICO
1 9 3 3

Portada del libro *Del hampa: teatro sintético* de Rafael Pérez Taylor, 1935. INBA-CITRU, Biblioteca de las Artes-CENART.



Sello *Ex libris* del libro *Del hampa: teatro sintético* de Rafael Pérez Taylor, 1935. INBA-CITRU, Biblioteca de las Artes-CENART.

En *Del hampa*, una pareja también pobre pero malvada obtiene dinero para sus necesidades inmediatas a través de las fechorías del marido. En el momento de la acción dramática se prepara para atacar a un hombre. Alguien llama con desesperación a su puerta y piensan que pueden robarlos. Le abren la puerta y lo atacan quitándole su cartera y otras prendas. Luego en la semioscuridad del cuartucho reconocen que es su hijo que hace diez años los abandonó. Ante este hecho la mujer sale gritando para pedir un policía que aprenda al padre.

En *El líder* se representa a un líder obrero que quiere saber por boca de sus seguidores si realmente está haciendo bien su trabajo. Se disfraza y en una cantina comienza a hablar mal de él mismo. Los demás no lo reconocen, sólo el amigo que lo acompaña. Él insiste en denostar su propia actuación, pero los obreros lo defienden al punto de considerarlo un traidor y matarlo. El amigo le quita la peluca y los bigotes para develar su verdadera identidad. El dramaturgo da al líder el carácter de un obrero incorrupto, pero también destaca su falta de manejo político.

Las otras obras tienen el mismo tratamiento e igual formato. En *La infamia*, una mujer bien vestida arroja a la basura a un niño recién nacido. Lo recoge una mujer pobre que mantiene una familia de nueve hijos y a un marido inútil.

Otra de las obras trata de los contrastes económicos. Aquí una muestra:

ESCENA III, PRIMER CUADRO

NIÑA: Papá, papá.

ENRIQUE: Hija de mi alma.

NIÑA: ¿Me compras el auto?

ENRIQUE: Caramba hoy las niñas ya no piden muñecas.

MARÍA LUISA: Eso es anticuado.

SEGUNDO CUADRO

RITA: Maldita vida, ni una tortilla (*Liborio ronca*). Y este endemoniado en lugar de ir a trabajar, ronca que ronca.

NIÑA: Tengo hambre mamá.

RITA: Ay San Antonio bendito danos qué comer.

NIÑA: Mamá no he comido.

Rafael Pérez Taylor escribió teatro sintético con temas de los bajos fondos, como lo indica el título *Del hampa*, término que ha caído en desuso pero que alude a los grupos criminales de la ciudad y por extensión a aquellos que explotan y provocan las miserias, las pasiones desatadas, la ignorancia del pueblo desfavorecido. Con lenguaje llano y directo la obra muestra las lacras de la ciudad. Pérez Taylor denuncia los vicios que el régimen capitalista-burgués favorece, el desnivel social, así como la falta de educación y por lo tanto la falta de crítica. En su escrito *El socialismo en México*, el autor denuncia todos estos vicios y extiende sus comentarios sobre las virtudes del socialismo. Ahí mismo expresa: “El uso libre del pensamiento beneficiará al obrero, marcándole nuevos horizontes de libertad” (López y Cortés, 2014). Pocos dramaturgos de este tiem-

po han descrito de modo tan despiadado las miserias y las llagas de una ciudad que, a finales de los años 20 y principios de los 30, se consideraba que había accedido al cosmopolitismo.

El autor desarrolló durante varias décadas y hasta pocos años antes de su muerte (1938), una actividad política como diputado y funcionario. Su ideología transitó del anarquismo al socialismo, pensamiento que ya había trazado en su dramaturgia anterior en las obras *Un gesto* y *Alma*, de formato clásico.

Rafael M. Saavedra: *La Cruz*

La Cruz y *Un casorio* fueron escritas en 1921 y se representaron en Orizaba Veracruz, tierra natal de Rafael M. Saavedra, ese mismo año. Después, en 1925, él mismo puso ambas obras en escena en Teotihuacán, dentro de las actividades que propició la Secretaría de Agricultura y Fomento bajo la dirección de Manuel Gamio. Rafael M. Saavedra bautizó ese proyecto con el nombre de Teatro Regional pues tenía por objeto difundir costumbres regionales (en este caso del propio San Juan Teotihuacán), así como difundir danzas, música y tradiciones.

El autor clasifica *La Cruz*, publicada en 1922 en la revista *México moderno* III año 2 número 3, como un “Ensayo dramático de teatro regional, basado en costumbres y folk-lore (sic) teotihuacanos”. La obra está escrita en un acto con seis personajes, cuatro hombres y dos mujeres, interpretados por campesinos de Teotihuacán (la protagonista es Cruz, nombre propio que en las Historias de teatro o en los referentes sobre el autor, a veces cambian por los nombres comunes Cruz o cruza, de cruzar o cruceta). El modelo dramático de la obra, como las de Rafael Pérez



Programa de mano Festival en Teotihuacán

Taylor, es sintético, sencillo en analogía con el género de cuento. Trazos vivos, rápidos y desenlace que sorprende al receptor.

La Cruz se llama así porque en ciertos lugares de la República, sobre todo del centro y sur del país, era común llamar a las personas anteponiendo el artículo femenino o masculino al nombre propio, según se tratara de hombres o mujeres (herencia española como se puede comprobar en las obras de autores iberos).²² Por ejemplo la Chole, la Candelaria, el Tomás, el Pancho. Usos residuales que en algunas comunidades campesinas sobreviven.

La fábula describe escenas de una familia originaria de Teotihuacán. El escenario es un cuarto más o menos grande que sirve de

²² Los personajes femeninos de la obra *La malquerida* de Jacinto Benavente se llaman: La Raymunda, La Acacia, La Fidela, La Engracia etc.

recámara, comedor y cocina, ésta con fogón de leña, donde la madre hace tortillas. En el principio de la obra están la madre y el hermanito de ocho años que no va a la escuela.

Éste expresa su deseo de estudiar porque desea aprender cosas, como su amigo, y ser otra cosa distinta a campesino; posiblemente maestro o alfarero, porque le gusta hacer monigotes de barro. El hermano mayor de Cruza aparece en escena contento porque su antiguo patrón lo volvió a contratar; también está molesto porque en el pueblo todos saben que don Catarino, el patrón de la hacienda, enamora a la Cruza. Ella está prometida a Emilio. Hay una escena de amor entre los novios mientras la madre lleva la comida al marido que está trabajando y el hermano sale de escena. De repente llega el hermano y encara a la Cruza. Ha sabido que don Catarino ya la poseyó; el novio jura vengarse al igual que el hermano. De pronto, frente a la casa llega el patrón montado en un caballo, el hermano coge un cuchillo con intención de matarlo, pero Catarino lleva pistola, le dispara y lo mata.

El texto narra una tragedia campesina que refleja las costumbres y circunstancias pueblerinas: el cuarto que sirve para usos múltiples; la familia vestida a la usanza campesina, como en *Micáila* de María Luisa Ocampo; los niños jugando a las canicas; la madre que lleva la comida al trabajo del marido; y el novio que se declara a la novia al bailar la danza tradicional los Achileos, de San Juan Teotihuacán. Se expone la hegemonía de ricos sobre pobres: el dueño de la hacienda se considera dueño también de las jóvenes mujeres que viven allí, reclama el derecho de pernada, como en los tiempos coloniales. La madre hace alusión cuando culpa

a Catarino de usar a las muchachas y luego mandarlas de criadas a la Ciudad de México:

ENRIQUE: Pero yo juro por Dios y la Virgen Santísima que me está oyendo, que don Catarino no ha de gustar de la Cruza... Primero muerta... Pos que se ha *créido* que porque tiene hacienda y porque es *leído* e *escribido* ha de desgraciar a todas las muchachas del pueblo...

El lenguaje es popular y los personajes encarnan a los habitantes de Teotihuacán en su propia cultura. En el boletín del Grupo Ariel se habla de la danza de los Achileos que usan máscara (la misma que baila el novio de Cruza en la obra y que de hecho se bailó en el Festival regional de Teotihuacán).²³ El autor anónimo del artículo, que pudo ser el propio Saavedra o alguno de los dramaturgos del grupo Ariel, explica la danza como un ritual con espíritu religioso introducida por los misioneros españoles poco después de la conquista. Se aclara que tanto los pasos de la danza como la música varían desde la Conquista, debido a las modificaciones de los misioneros y de los propios danzantes.

La danza de los Achileos es una danza de conquista y representa la toma de Jerusalén por el apóstol Santiago al frente de las tropas cristianas que luchan contra Pilatos como jefe de los judíos que defienden la ciudad. La máscara a la que se refiere el novio de la Cruza y tras la que se oculta, es de fieltro pintada de anaranjado, con agujeros para los ojos, la boca y la nariz; es un atuendo colorido. A pesar del enmascaramiento del novio, la Cruza lo reconoce.

²³ Boletín del Grupo Ariel, *Festival en San Juan Teotihuacán*, Febrero 8 de 1925, pp. 16-21.

En ese mismo texto del boletín se augura que así como se está imponiendo el teatro regional —en 1925— así podía hacerlo la danza, con las danzas de otras regiones; todas formarían “un hermoso y original ballet mexicano” (1925; 16-17).²⁴ Los datos ofrecidos en el boletín sobre la obra y la danza sirven para confirmar que no hay expresiones culturales puras que pasen a través del tiempo sin modificarse. El teatro, la danza, como las costumbres o los mitos, cambian, se reestructuran, pasan por un proceso de invención, imaginación, ficcionalización, que se acomoda a los tiempos y necesidades colectivas, como en el caso del teatro regional de Rafael M. Saavedra y del sintético de Rafael Pérez Taylor. Teatro que respondía a la política del Estado posrevolucionario y su necesidad de adoptar símbolos de culturas ancestrales para construir la nacionalidad mexicana.

Xavier Villaurrutia: *Diálogo*

El formato llamado Diálogo fue utilizado por algunos dramaturgos y sobre todo por literatos en los principios de los años veinte; las obras fueron publicadas en diversas revistas. Los diálogos son obras sintéticas, breves, de dos a cuatro páginas y parecen haber sido escritos para leerse. Sin embargo su factura es escénica, puesto que presentan todas las características del teatro sintético.²⁵ Es frecuente en estas obras que la didascalia inicial no



Xavier Villaurrutia, 1925. INBA/Coordinación Nacional de Literatura. Archivo Xavier Villaurrutia.

presente el reparto, porque se supone que cada obra hace honor a su género, como sucede con el diálogo mencionado de Dufóo Jr. entre Cristo y el Diablo y con éste de Xavier Villaurrutia que usa el nombre del formato como título y se editó en la revista *La Falange* de julio de 1923.

Villaurrutia describe minuciosamente a los dos personajes alegóricos.²⁶ A la Educación la propone como mujer alta y rígida, cabellos pajizos, manos y brazos enguantados,

²⁴ Augurio que se cumplió con el Ballet folclórico de Amalia Hernández y con la Escuela de ballet folclórico y el impulso que se dio a las manifestaciones regionales en los diversos periodos gubernamentales posteriores.

²⁵ También recuerdan la serie de *Doce a las doce*, una obra corta para cada una de las doce horas del día, escritas por varios dramaturgos de la llamada Nueva dramaturgia de los años 70-80 del siglo XX.

²⁶ Los personajes alegóricos han sido utilizados por muchos dramaturgos. La alegoría está compuesta de metáforas continuadas y tiene dos sentidos, uno aparente y literal y otro profundo. De modo que si un texto dramático tiene un significado profundo, cuando existe tratamiento alegórico podríamos afirmar que se trata de un doble significado profundo o *mise en abyme*.

las personas de edad no sienten temor ante ella pero los niños creen ver a su institutriz y palidecen como la faz del personaje. Por su parte la Cultura presenta desorden, los ojos vivos, los cabellos sueltos; habla con seguridad, sabe callar y escuchar. La hallamos como de la familia -dice el dramaturgo- pero no nos presentaríamos con ella en sociedad sin un ligero rubor, "¡jusa los zapatos tan cómodos!" pero -agrega- afortunadamente ella no acostumbra las veladas.

El diálogo comienza con la Educación quien se afirma frente a la Cultura para no ser confundida con la Enseñanza ni con la Pedagogía, porque ambas se han casado. Sobre todo con la Enseñanza que tiene como esposo a un editor de libros de texto que ha popularizado sus intenciones. Ella, la Educación, hace de su actividad un ritual para convencer a sus interlocutores. Su discurso es rígido e intenta impresionar a la Cultura. Ésta no se emociona ni se altera, habla con tranquilidad y replica que en los libros no encuentra nada que ella no haya experimentado. Por eso cuando abre uno y ve su contenido, lo cierra inmediatamente, porque están llenos de ejemplos difíciles de entender; en cambio, alguna muestra de la naturaleza es más descriptiva. La Educación atribuye eso a la vulgaridad de los libros, o la juventud de la Cultura que habla como si estuviera segura de sí misma. Le aconseja callar y dejar hablar a la experiencia, corregirse, dominarse y sobre todo hacer ahorro de ademanes. La Cultura por su parte continúa su discurso sin fijarse mucho en las reglas que le ofrece la Educación.

Los parlamentos no son paradójicamente diálogos, sino monólogos. Ninguno de los personajes busca respuesta, sino justificación

a sus argumentos. Es una suerte de juego entre la mismidad y la otredad, lo que P. Ricoeur llama ipseidad (2006: IXIII-XV). Los personajes son como las dos caras de una misma moneda. La Educación, como su nombre denota, trata de justificarse mostrando a la Cultura reglas de comportamiento. Y la Cultura demuestra que no necesita de tales reglas. Su interés está en otros objetos, trasciende a la Educación ampliando su percepción abstraída en el ambiente o en algo distante. La Educación sentencia:

Pero ya el tiempo te dará lecciones más firmes. Te enseñará que es preciso aprender a jugar, a odiar, que no es otra cosa; a escoger que no es distinto de rechazar. Te enseñará la sonrisa que no se externa; la atención que aparece indiferente; la complacencia exagerada en los encuentros con los amigos; en un palabra: la hipocresía, que a la luz de una moral escolar aparecerá condenable pero que, en la práctica resulta el más vivo matiz de nuestra existencia. Pero... ¿No me escuchas? Ya lo temía yo. ¡Y pensar que has dejado perder mis palabras a cambio de ese crepúsculo cotidiano y uniformado!

La Cultura no la escucha ensimismada en sus pensamientos. Sin darse cuenta que la Educación ha salido de escena, piensa en voz alta sobre la espectacularidad del crepúsculo que la Educación minimiza. Así se termina el diálogo, sin diálogo.

En la presentación de la Educación y la Cultura como personajes podemos advertir en primera instancia que Villaurrutia trata otros temas además de la evidente paradoja

entre ambos personajes. No sólo representa a dos entidades abstractas sino a dos formas de ser, dos personalidades que corresponden a seres humanos que presumen, la primera de ser muy aristócrata y la segunda como su opuesto. El argumento que sostiene la primera se apoya en la aversión de la Educación a lo vulgar, es decir a la masificación de libros (que pueden referirse a los libros editados por Vasconcelos y difundidos a nivel nacional para todo mundo). El argumento que sostiene la segunda es la forma de comportarse tan despreocupada e intuitiva de la Cultura. En la proposición “nadie se atrevería a llevarla como pareja a una velada” está demostrado el lugar desde el que Villaurrutia escribe. Él se refiere a una *soiré*, donde los asistentes solían vestir de etiqueta. Los zapatos de la Cultura son zapatones feos y toscos, impropios para las veladas. La cultura desmerece físicamente de la Educación, pero en cambio demuestra más sensibilidad. El autor expone educación y cultura como dos entes irreconciliables, como una crítica a la política cultural y la falta de recursos para la cultura en general, así como la hipocresía de la educación que se da no sólo en las escuelas particulares sino en la escuela de la vida, en los ambientes familiares y sociales de clase burguesa. Villaurrutia ubica a la cultura en el día, en lo luminoso, en lo espontáneo, más en contacto con la tierra, con la naturaleza, y a la educación la sitúa en ambiente de saraos nocturnos. De este modo contrasta dos grupos sociales distintos.

El parlamento reproducido retrata de cuerpo entero al tipo de personas que saben fingir disfrazando sus verdaderos sentimien-

tos. Este enfoque recuerda la obra *El apóstol* de Rodolfo Usigli, que expone las relaciones de grupos sociales diferentes. El núcleo de la tesis de Villaurrutia en su *Diálogo*, se descubre en su tratamiento alegórico como el problema del rechazo al otro. El choque de conceptos que reflejan la realidad cotidiana de su tiempo, una realidad que responde a costumbres y modos de ser de los contemporáneos de Villaurrutia, que justifica que dote a sus personajes de una doble carga signíca. Si esta pequeña obra no tiene rasgos del nacionalismo de Estado, sí se sitúa en un aquí y ahora de un México que todavía arrastra costumbres que Usigli, en *El apóstol*, considera en vías de desaparecer.

Manuel Cistero: *Los reincidentes*

Manuel Cistero no es conocido en los ámbitos teatrales, fue poeta y escritor como casi todos los dramaturgos de la época. Cistero escribió la pequeña obra *Los reincidentes* y la publicó en el número 3 de la revista *México Moderno* del 1º de octubre de 1922. Es interesante incluir su obra en este recuento de dramaturgos porque su filosofía sobre el matrimonio es novedosa para la época. Si bien, como se ha dicho, en estos años el divorcio en México ya está considerado en la ley, la costumbre hacía de este trámite una mancha en la vida, sobre todo de las mujeres. Tema recurrente en la dramaturgia. La pequeña obra de cuatro páginas propone una idea diferente al respecto. La acción se desarrolla en dos escenarios: uno en la casa de Julia, donde dos personajes se comunican frente a frente en dos balcones (columpios) y el otro en Chapultepec donde pasean.

Julia y Armando son amigos y todos los días se encuentran a las ocho de la noche en

casa de ella para comunicarse los desencuentros que tienen con sus respectivas parejas. Están casados con alguien que no los comprende y se muestran decididos a divorciarse. Ambos hacen los trámites convenientes y se divorcian. Cada uno realiza las actividades que más le gusta hacer, pero pasado el tiempo empiezan a sentir un vacío en sus vidas. Se encuentran nuevamente en Chapultepec un sábado por la mañana y deciden casarse de nuevo, cada uno por su lado. Empiezan a buscar candidatos, pero cuando se trata de un candidato escogido por Julia, Armando le ve muchos defectos; y lo mismo sucede con Julia respecto a Armando. Después de mucho buscar, de pronto, al caer la tarde, se miran a los ojos y sin hablar se dan un beso. Se entiende que han encontrado a la pareja deseada.

El texto presenta el recurso de la isotopía,²⁷ es decir, hay en las frases de Julia y Armando redundancia, palabras que afirman o niegan la intención de los personajes en su discurso, como las frases “me gusta”, “no te conviene”, “me casaría”, “porque...”, mismas que se producen en los escasos diálogos cuando van a elegir candidatos para volver a casarse. Por otro lado hay isotopía también en lo no-dicho por ellos sino en lo acotado, como las frases: “vacío en sus vidas”, “incomprensión”, “suspirar por lo que no tienen”. Igualmente en la didascalia, que aparece como narración que se refiere a la acción diaria de encontrarse en la casa de Julia y frente a frente sentados en dos columpios narrarse el mismo problema buscando remediarlo, lo que los

lleva a contratar un abogado que se encargue de pedir el divorcio a sus respectivas parejas.

La tesis es muy transparente: el error de casarse con la pareja equivocada y el derecho al divorcio, como ya se vio en la obra *Frente al error*. También sugiere que el ser humano pasa delante de la oportunidad sin advertirla, como sucede con los amigos que buscan otras parejas teniendo ambos los mismos problemas y los mismos gustos. El modelo de acción dramática es sencillo, pero sorprende que en 1922 un dramaturgo combinara narración y diálogos en una obra tan corta. La narración se ocupa de descripciones que el diálogo, en un modelo tan breve, no soportaría. De este modo la obra tiene una acción dramática ágil y novedosa. La reincidencia en el matrimonio de los protagonistas que da título a la obra, refleja también la necesidad del ser humano de ser comprendido en una relación íntima y cotidiana. Denota también la imposibilidad de diálogo con la pareja equivocada, ese tercero que no aparece. El problema tratado en la obra es nacional y de actualidad en aquellos años.

Germán Cueto: *Comedia sin solución*

Germán Cueto fue escultor, pintor y escritor, militó en el partido comunista y formó parte del movimiento estridentista. Su obra *Comedia sin solución* fue publicada en la revista *Horizonte*, Tomo I número 9 del 14 de abril de 1926.²⁸

²⁷ Este tropo, también llamado isotopía actoral, está tomado aquí en su función repetitiva a lo largo de un macro discurso.

²⁸ La colección de la revista *Horizonte* fue editada en facsimil por el Fondo de Cultura Económica en 2011. Como se sabe, el Estridentismo como movimiento artístico mexicano tuvo influencia del futurismo italiano que, en México, se conoció más ampliamente a partir de 1921. Ese año, el periodista Rafael Lozano fue enviado por el *Universal Ilustrado* para presenciar una conferencia de Marinetti frente al grupo Da Da en París y hacerle una entrevista. La entrevista se publicó en este

La obra sucede en un escenario oscuro donde no se distinguen los actores; arriba, al fondo, se percibe una ventana con claridad lunar que no debe iluminar a los personajes alegóricos, Ella y Ellos (Uno y El Otro). El oxímoron luz-oscuridad es uno de los dos motivos de la discusión de los personajes. El segundo es el interés en conocerse. El discurso revela los motivos intersubjetivos de los personajes, Ella quiere luz, como también la desea Uno; pero al Otro no le importa estar a oscuras.

La obra está escrita en un solo acto con lenguaje directo y cotidiano pero teñido de una cierta poesía. Toda la acción sucede en la oscuridad, porque así lo requiere la obra. Él, que es Uno, pero también es El Otro, encuentra a Ella en ese ambiente oscuro, de modo que al no verse sólo tienen la palabra para revelarse o develarse y tal vez conocerse. Hay aquí una clara coincidencia con el movimiento tautologista de Marinetti, donde la voz tiene un papel importante cuando se describen en voz alta las sensaciones.

La primera sorpresa de los personajes es que todos descubren que se llaman igual: "Yo", pues cada uno de ellos es un Yo. El Otro también reclama ser Yo. El autor plantea un problema filosófico, que, como hemos dicho, Paul Ricoeur llama *ipseidad*. No es la escisión del Yo, ni el doble; no se trata de un problema psiquiátrico, sino de la presencia del *ipse* frente al *idem*, la de sí mismo y la de su Otro. En este caso se trata del otro Yo, tan cercano y a la vez

diario en febrero; en ella, Marinetti explica a Lozano su posición frente al movimiento Da Da, y explica sus ideas sobre la última corriente que promueve: el Tautologismo, en el que el sentido del tacto tiene primacía sobre los otros sentidos con relación al arte.



Germán Cueto, retrato de Julio Castellanos, en *Revistas literarias Mexicanas Modernas FCE*

tan distante del Yo. Es el Yo soy y el Yo mismo que conforman la identidad del sujeto; como lo explicó Lacan al presentar el Yo y el Otro con mayúscula, porque el otro con minúscula son los otros (J. Dor: 1993; 179-182). Así lo escribe Germán Cueto para designar a sus personajes. Es un problema complejo que Ricoeur estudia ampliamente. Esta complicación psicológica conduce la acción de la obra y lleva a la confusión de Ella, quien se presenta sin dobles.

El discurso del teatro tiene dobles locutores y dobles alocutarios, pero en la dupla de actores-público de *Comedia sin solución* hay tres implicados locutores y tres alocutarios. El Yo de él se confronta con su Otro ante la presencia de Ella y con Ella; Ella, con Uno y El Otro pues los confunde porque tienen opiniones distintas. La obra comienza del siguiente modo:

ELLA: ¿Hay alguien?

ELLA: Sí.

UNO: Sí; Yo.

EL OTRO: No.

ELLA: Yo... Bueno, indudablemente es una buena respuesta; pero nada dice.

ELLA: ¿Por qué se contradice?

UNO: En esta oscuridad cualquier respuesta la dejaría a usted en las mismas.

EL OTRO: Verse la cara no es conocerse... Más fácil es que nos entreguemos, así como estamos, cuando no podemos vernos ni nosotros mismos.

ELLA: Es verdad. (*Silencio corto*) Aunque usted todavía no me haya preguntado, me parece conveniente decirle quién soy.

De este modo inician sus parlamentos tratando de conocerse a través de sus voces. Uno, como Ella, prefiere la luz, El Otro desea la oscuridad. Ella trata de encontrar el contacto del apagador pero nadie puede hacerlo, pues no ven. El problema de la tesis del autor está planteado desde el principio. La discusión sobre la luz-oscuridad no hará sino complejizar la discusión entre los tres. Es claro que los deseos de Ella y Uno son semejantes, pero no los del Otro quien no coincide en opinión con los otros dos. El Otro se siente bien a oscuras, no quiere mostrarse, por supuesto porque no puede hacerlo. Allí en la oscuridad podría quedarse todo el tiempo. El oxímoron devela las diferencias entre el consciente y el subconsciente.

EL OTRO: No se moleste, con saber que es usted una mujer me basta para estar encantado.

ELLA: ¡Gracias!... Sin embargo le diré por si le interesa saberlo, que usted y Yo tenemos el mismo nombre.

UNO: Usted es...

ELLA: Sí; yo también soy... Yo.

UNO: ¡Ah! Crea usted que es para mí un verdadero placer saberlo. (*Silencio*)

EL OTRO: ¡Quién pudiera ser otro! Debe ser interesante la conversación de dos Yos en la oscuridad sin temor de desagradarse con un gesto tonto.

ELLA: Sin necesidad de máscaras... ¡Muy interesante! Pero...

UNO: Ese pero es el mismo que yo pondría; era preferible que pudiéramos conocernos.

De acuerdo con los parámetros psicológicos anteriores y con los presupuestos freudianos, luz podría hacer analogía con la conciencia, la oscuridad con el subconsciente, puesto que el subconsciente se encuentra en lo profundo de la conciencia y cuando se manifiesta y sale a la luz es porque ya ha sido incorporado a ésta. Por eso el Otro dice: "quién pudiera ser otro", y aquí no es el Otro con mayúscula, ni el *ipse* ni el *ídem*, sino otro entre los otros, entre los demás. Ante la confusión, dicen:

EL OTRO: ¿Usted cree que podemos esperar algo?

ELLA: ¡Cómo no! ¡La luz!...Yo siempre espero.
(Silencio)

UNO: ¡Quién puede no desear la luz! Yo le confieso que hasta ahora no me parece del todo mal esta misteriosa sombra; con tal que no se prolongue más de la cuenta; entonces sería insoportable.

ELLA: Yo me volvería loca.

EL OTRO: Cómo siento que no desee usted como yo, que esta situación no tenga fin.

ELLA: No me explico ese deseo suyo. Le confieso que me llena de inquietud hablar con alguien a quien no conozco.

EL OTRO: ¿A qué llama usted conocer? ¿Cree que me conoce menos porque no ve mi cara? ¿No le basta saber que soy Yo? ¿O teme usted que Yo pudiera ser Otro? Yo estoy convencido que en ninguna otra circunstancia podría dejar de ser Yo. No tema que la esté engañando.

Este juego de identidades confunde a la joven. La lucha entre Yo y su Otro, se presenta metafóricamente; así como también la inquietud o zozobra ante lo desconocido. El Otro claramente expresa su *yoicidad*, es tan Yo, como el “Yo soy Yo mismo.” Después como Ella pide a El Otro que le diga porqué ama las tinieblas, El Otro responde: “Tal vez porque no me importa gran cosa averiguar, si mi fantasía me engaña...

Pero es que sé que la imaginación es lo más real en mí”. Con esta frase, El Otro está claramente exponiendo al receptor su calidad de *ipse*, de interno y de profundo. El *ipse* se permite fantasear, imaginar, es la imaginación creadora, es –en términos de Ricoeur- la palabra dada frente a la permanencia del tiempo del Yo. El *idem* y el *ipse* pueden coincidir o distanciarse. Ricoeur lo explica de la siguiente manera:

Me apresuro a completar mi hipótesis: la polaridad que voy a escudriñar sugiere una intervención de la identidad narrativa, en la constitución conceptual de la identidad personal, a modo de un término medio específico entre el polo del carácter, en el que el *idem* e *ipse* tienden a coincidir, y el polo del mantenimiento del sí, donde la ipseidad se libera de la mismidad. (2006: 113)

El Otro, *ipse*, se distancia del *idem*, en la frase “la imaginación es lo más real en mí”. Germán Cueto venía de Francia cuando se integró al grupo de artistas mexicanos. Tenía una formación teórica intensa que había adquirido conociendo a los pintores de las vanguardias francesas y leyendo lo último que se escribía en París. Seguramente que había leído a Freud, aunque su tratamiento en la obra rebasa al psicoanálisis, se distancia de él de una manera parecida a Lacan (aunque éste lo hiciera hasta los años 50). Por su parte, Paul Ricoeur ofreció su conferencia referida al sí mismo como otro (en la cual se basó para su libro sobre el tema) alrededor de 1986. La obra de Cueto es de 1926, de modo que el autor se adelantó evidentemente a los estudios filosóficos sobre el Yo y su Otro, presentando este problema en su obra.

Como la discusión entre los tres personajes continúa sobre el misterio de no saber quién los puso allí, de no haber luz, de no conocerse y de la contradicción que existe entre el Yo soy y el Yo mismo, ella desespera y grita: “¡LUZ! ¡LUZ! ¡LUZ!”

ELLA: Aunque nada puedo creerle a un loco como usted, basta que sea usted quien me lo dice para desear ardientemente comprobarlo, y pedirla con toda la energía de mi voluntad...

EL OTRO: Y... sin embargo...

ELLA: ¿Qué?

EL OTRO: Que si no fuera demostrarle debilidad le rogaría que esperase un poco. ¡Es tan grato este misterio! Piense que con la luz TODO se acabará.

ELLA: No importa si podemos al fin salir de dudas. *(Con rabiosa energía)* ¡Venga la luz! Si ella existe en alguna parte, ¡yo quiero la luz!

(En el momento de decirlo se hace la luz. Una luz resplandeciente y deslumbradora que casi ciega. Entonces aparece la escena sola... la luz que vino a borrarlo todo la llena de un modo absoluto, de un único color: el naranja. Cae a poco, lentamente el telón).

Claramente se distingue aquí la indicación de Ricoeur sobre el mantenimiento del sí y el contraste con el Uno o *ídem*. El Otro avanza que la luz no agregará más a la conversación que tuvieron; a esa especie de introspección del Yo, donde El Otro se sentía seguro. En el momento

de iluminar la escena todo se ha esfumado. El misterio del Yo y su Otro continua latente.

Al publicar el texto en la revista *Horizonte*, Germán Cueto, a la vez ilustrador en la misma publicación, se integra a las concepciones estéticas del futurismo y del estridentismo que promovían romper con los cánones establecidos en las artes. Hay pocos casos de esta influencia en el teatro. Elena Álvarez y él son un ejemplo, porque rompen con el canon dramático clásico, aristotélico, y el de la comedia “bien hecha” que se usaba entonces. La obra de Germán Cueto se adelanta no sólo a la dramática sino a la ciencia y a la filosofía. Las dos obras mencionadas en esta investigación (de Álvarez y Cueto) pudieron bien haberse puesto en escena, pero no convenían a los intereses hegemónicos del campo teatral por lo que fueron sofocados. Ya se ha dicho que el movimiento estridentista fue denostado por los Contemporáneos. En palabras de Germán List Arzubide:

En realidad no hubo relación sino una serie de ataques mutuos, pues ellos decían ¿hacia dónde van? y nosotros contestábamos: vamos con la intención de crear una vida nueva, una poesía subjetiva, pura, mientras ustedes siguen diciendo las mismas cosas que los modernistas. Alguien dijo y con razón, que ellos liquidaron el modernismo, pero no fueron más allá, en tanto nosotros pescamos la vanguardia del mundo. [...] ellos consiguieron ganarse al entonces ministro José Vasconcelos. Con esto nosotros quedamos sin ayuda. Ellos obtuvieron buenos puestos y todo tipo de facilidades... (List Arzubide: 1992; 22-25)

La relación entre uno y otro grupo resultaba, entonces, irreconciliable. Los que se colocaron en los puestos públicos dictaron las políticas literarias y teatrales desde mediados de la década hasta muy avanzado el siglo XX, incluso más allá de 1950. La obra de los estridentistas, si bien estaba inspirada en el futurismo, aclimató su estética en México con un socialismo que respondía a las necesidades de aglutinación y reconstrucción del nuevo Estado en torno a lo nacional.

Salvador Toscano: *Strawinski vs Chopin*²⁹

Salvador Toscano es muy conocido como pionero del cine. En 1897 abrió la primera sala de cine en México, llamada Cinematógrafo Lumière. También es muy sabido que realizó investigación documental fotografiando y grabando escenas de la Revolución de 1910; esta obra que ofrece escenas del movimiento armado, fue editada por su hija Carmen Toscano con el título de *Memorias de un mexicano*. No se le conoce como dramaturgo, pero sí escribió teatro, aunque sólo nos haya llegado esta pequeña obra titulada *Strawinsky vs Chopin*. La obra fue publicada en la revista *Barandal* número 1, agosto de 1931, aunque por su posición ante las artes clásicas expresada en esta obra es posible que la haya realizado antes, en el tiempo de los manifiestos estridentistas. Como subtítulo anuncia: "Tragedia monorrítmica en un ring".

Al comenzar el siglo XX la afición de los mexicanos al box era manifiesta, se tenía a los boxeadores como estrellas de Hollywood, de hecho también actuaban en el cine. Gran

revuelo detonó en la Ciudad de México la visita del famoso boxeador norteamericano Jack Dempsey, entrevistado por el periodista y también dramaturgo Rafael López Malo. El formato de pelea, propuesto por Salvador Toscano tenía actualidad y arraigo. Además resulta muy cercano al estridentismo que abjuraba en contra del arte académico y caduco. En su Manifiesto número 3, dado a conocer en Zacatecas en 1923, se dice: "Las explosiones obrerísticas, que rompen los espejos de los días subvertidos, no se compaginan con los claros de luna. ¡Chopin a la silla eléctrica!" (Sánchez Soler: 2010; 85). Esta expresión se relaciona claramente con la idea de la obra.

Antecede al texto un epígrafe de la *Ilíada* de Homero donde incita a los atridas y demás aqueos para invitar a dos varones, los más diestros, a combatir por un premio. El autor escribe una nota al pie del texto donde dice que el precursor del boxeo es Homero, por lo que sugiere se le levante una estatua en Central Park. Desde aquí la ironía. La didascalía inicial describe la escena como un estadio muy iluminado, con fanales (spots) que se dirigen al centro, donde se levanta un ring. Aclara que como el dueño es marxista no habrá división de clases y la entrada general es a precios razonables (alusión a los teatros). Se anunciará con magnavoces dos tandas por un boleto (como en la carpa). Alrededor del ring habrá mesas de periodistas con sus máquinas portátiles, saxofones y sándwiches, una reminiscencia de la fiesta teatral griega donde los espectadores llevaban comida. Esta referencia se liga con el epígrafe de Homero. El "match party" deberá ser amenizado antes de su comienzo por la famosa bailarina Josefina

²⁹ Se respeta aquí la manera en que aparece escrito en la obra el nombre del compositor ruso.

Baker³⁰ bailando y recitando un poema de Jean Cocteau, lo que significa otro contrasentido. La Baker y Cocteau son figuras de campos artísticos distintos. Ella cantaba y ejecutaba bailes llamados entonces exóticos y Cocteau, aunque circulaba por los ámbitos de los cafés cantantes y de los cabarets, fue un dramaturgo y poeta francés que pertenecía a otros grupos sociales. El réferi, Shakespeare ya viejo, será quien presente a los contendientes. Cuando el autor pone entre comillas que se trata de un *match party* también adelanta la posible diversión; al escribir la palabra en inglés denota su uso en la vida común y corriente de gente que quería estar a la moda, es decir los asistentes a un *party* o *cocktail party*.³¹ Pero *party* denota también otro significado, quiere decir tomar parte individual o colectiva en una disputa, en una protesta. Esta denotación se puede encontrar en el significado de la lucha en el ring y de una protesta del dramaturgo en el metadiscurso del texto. Por el lado irónico, vuelve el *party* un acto popular. Desde esta entrada, la sátira recorre la obra por todos sus costados, como también los opuestos y la paradoja. La afición al box aparece como una fiesta que tiene su análogo en la carpa de variedades. Antes de la lucha antagónica, o sea el *match*, se presenta a la bailarina negra J. Baker. Así el espectáculo no sólo es carpa (muy nacional) sino algo más internacional con visos de variedad nortea-

mericana o europea. Todas estas acciones dramáticas forman parte de una teatralidad compleja compuesta de teatro, baile, música y performance a cargo de las *flappers* que piden autógrafos al final de la lucha y el público que quiere incendiar la arena, así como los retratos de Jehová y Mussolini.

La precisión del dueño marxista está ligada con la existencia del partido comunista, muy activo en ese tiempo y con los artistas que formaban parte de asociaciones y sindicatos con esa ideología. Aunque es difícil que un verdadero marxista fuera el dueño de una arena de box, el empresario que gana dinero, apuestas, etc., pero el autor con esta frase afirma el tinte popular e irónico de la obra.

El personaje Shakespeare como réferi es también un dato curioso, se cae de viejo, debe tener cuando menos ochenta años. Aquí puede representar a las artes clásicas consideradas caducas. Presenta a los contrincantes que también son viejos, pero Stravinski menos que Chopin. El autor está abarcando una amplia periodización de las artes, comprimida en una lucha boxística. Pudo haber puesto otro réferi, porque así lo dice la didascalia "puede ser Shakespeare," pero el dato de que en la realidad de la escena es el dramaturgo inglés nos ofrece la representación del teatro como árbitro en la metáfora de la lucha boxística, que representa otra clase de lucha.

El *match* tiene 3 rounds que se desarrollan en las cuatro páginas que tiene la obra. Comienza el Round I con música de Stravinski y luego de Chopin. El primero golpea rápidamente al segundo. Hay un careo con dos diálogos en los que se insultan llamando Stravinski viejo a Chopin y éste diciéndole

³⁰ Josephine Baker, bailarina de origen africano que bailaba jazz apenas cubierta por una ligerísima falda de plátanos durante los años de 1920 en París y Nueva York.

³¹ Reunión de gente de dinero que se congregaba para tomar tragos ligeros, bocadillos y bailar entre las cinco de la tarde y las ocho de la noche. En las revistas de moda una sección estaba dedicada a los vestidos de coctel.

que piense en que sólo lo artístico y la música son eternos. En el Round 2 la música entra en duelo y luego vienen los golpes; fuerte acometida de ambos hasta el máximo de “un *clinch*”. Ambos contendientes ensayan de viva voz un poco de su música, terminando Chopin con un do de pecho. Se increpan. Chopin considera el *match* como algo bárbaro, Stravinski le responde que no comprende la fuerza hermosa y creadora del box, algo “que nuestra sociedad refinada y artificiosa de nuestra civilización agónica no ha comprendido”. Mientras tanto el público chifla, golpea y está a punto de incendiar el lugar. En la oposición entre ambos compositores hay un correlato con el pensamiento de Ramón Córdoba (1921) sobre los ricos: “[...] el rico con esa tenacidad que da el peligro, se organiza, se defiende, procura la destrucción de las doctrinas modernas, o transige a pausas con ellas. Sólo la clase media no ha comprendido la época [...] y sigue muda e inerte.” Cita que justifica la lucha de lo moderno contra lo antiguo.

Los Rounds 3 y 4 se realizan con el mismo formato alternando los ataques. Chopin sangra, se persiguen y Stravinski le da buenos golpes a Chopin. El público reclama un *foul* y por fin Chopin cae a la lona y el réferi cuenta hasta diez. *Nocaut*. El público entusiasmado incendia los retratos de Moisés y Mussolini, frenético pide la renuncia de Jehová y la implantación de la dictadura del obrero celeste. Estos aparentes contrasentidos son alegorías para significar a otros actores. ¿Quiénes son estos personajes? Triada de dominantes y dominados. En este sentido Toscano proyecta al futuro a estos personajes, sobre todo a Mussolini, de quien el psiquiatra y psicoanalista

alemán Karl G. Jung dijo ocho años después de escrita esta obra: “El triunvirato de la dictadura Stalin-Hitler Mussolini, no sólo dirige los destinos de trescientos millones de personas, sino que está afectando el futuro de todos nosotros” (Jung, 1939). Los retratos de estos dominadores los quema el público y pide destronar a Jehová, y en una metáfora satírica pide cambiar la dictadura que tenían los destituidos por la del obrero celeste. Esto refiere también a las ideas socialistas y a las relaciones entre la Iglesia y el Estado. Recordemos que la guerra cristera apenas se había pactado en 1929 y que en los años de 30-31 como se ha dicho, la figura de Calles como todo poderoso movía los hilos de quien estaba en la presidencia y de todos los actores políticos que obedecían sus órdenes, incluidos los sindicatos que actuaban sobre el pueblo. Otra triada de dominantes y dominados. Aludía también a los artistas plásticos que enarbolaban la bandera del obrerismo.

Todos los signos son símbolos que estallan en el discurso del texto. No es ocioso que el dramaturgo haya puesto un epígrafe de Homero donde incita a la lucha; en la obra hay también una disputa pero con su propio código, que no es precisamente el del box, sino uno propio. El dramaturgo utiliza tropos que imprimen flexibilidad a los diálogos. Lo que las palabras revelan son cualidades y distancias estéticas y artísticas, más bien que relaciones boxísticas en el *match*:

CHOPIN: Juventud, ¿esto es juventud? El sino y los dioses me indican que te protege, ¿más quién combate en este medio salvaje y cavernario? Zeus el de la barba florida...

STRAWINSKI: (*Que se siente dormir por tan soporífero párrafo*) Chopin barbas guardas, no pretendas hacer de pitonisa. En cuanto a lo de bárbaro del ring, es que tú no eres místico, no comprendes la fuerza hermosa y creadora del box, que nuestra sociedad refinada y artificiosa de nuestra civilización agónica no ha comprendido.

El discurso pone en crisis dos tiempos y dos formas de ver la vida, tomando actores del pasado para significar los del presente de Toscana. El semiólogo Paul Zumthor, a propósito de este tipo de discursos, dice: "Otro discurso se instaura en el discurso manifiesto" (Zumthor, 1972; 323-329). El discurso manifiesto se produce en una fiesta boxística entre dos personajes curiosos que se dan de golpes e intercambian pocos diálogos, ganando al final Stravinski, ambos rodeados por un público ruidoso, bailarinas y periodistas que hablan y comen. El discurso profundo se revela cuando Chopin declara degradante el box como expresión popular. Como artista romántico, refinado, lo popular era degradante, así como lo veían los burgueses de su tiempo. Entonces estaba de moda el mito del salvaje, opuesto al refinamiento, todo lo extraño era exótico o salvaje. Stravinski se burla de él y eleva al box a la categoría de fuerza creadora, de arte, pero inmersa en un contexto agónico y le recrimina no comprender lo popular.

Bajo la metáfora de los personajes y la metonimia de los tiempos aludidos, el autor critica a la sociedad de su tiempo y la representa en las palabras de Stravinski como portadora de una máscara. Alude con ello a la población imitadora de costumbres anglosajonas así como a la vieja generación que precedió a los cambios

revolucionarios. También hay un correlato con los estridentistas cuando dicen en su Manifiesto 3 de la Ciudad de México: "3er Manifiesto treintatrentista contra: I. Los académicos. II. Los covachuelistas. III. Los salteadores de puestos públicos. IV. En general contra toda clase de zániganos y sabandijas intelectualoides."

El texto de la obra es un tanto enigmático, lo que es una característica de estos escritos, pero si tomamos palabras significantes que se encuentran en su discurso encontramos el epígrafe marcado por la palabra combate, de significado múltiple. Enseguida tenemos arena o ring, palabra que se asimila al epígrafe de Homero; arena evoca al circo romano, pero ring es palabra moderna y enseguida se asocia al espacio de lucha boxística. Arena transmite a ring el significado de combate sangriento rodeado de mucha gente ruidosa que quiere ver sangre.

La fecha de la lucha, en la obra, es un 16 de septiembre, mes de la Patria. Y en la exhibición del baile de la Baker, el dramaturgo dice que el público se abstiene de silbar por respeto al padre Hidalgo. Éste es el único momento de contención de la fiesta, a pesar de que los bailes de la Baker incitarían, por razón natural, al auditorio y a sus expresiones exorbitantes como en lo bullicioso del *match*. Después de terminado, las *flappers* (suponemos que son las del coro de la Baker) piden autógrafos. La ironía con la que el autor trata la Historia nacional es evidente, y se ríe un poco del respeto que el gobierno exigía para los iconos patrios en el 15 y 16 de septiembre.

Las palabras de la presentación de Shakespeare, "feroz revolucionario y romántico", pueden designar a otros dos contrincantes

con carácter revolucionario y no-revolucionario o tradicional en varios campos: la política, el arte, la religión... una lucha que se produce siempre en todos los terrenos de la cultura. Quien triunfa en la obra es Stravinski, considerado el creador modernista, el innovador, el que ve hacia el futuro. Los parlamentos de los personajes son dichos no para comunicarse sino para comunicar a un tercero: el público del *match* y el receptor de la obra en una acción especular. Con este recurso hay, por lo tanto, teatro en el teatro, es decir *mise en abîme*; puesta en abismo que devela otro significado más allá del literal.

Esta obra de Salvador Toscano, como juego satírico, pleno de alegorías y metáforas, no se ajusta a los códigos conocidos de su tiempo; posee un código propio que precisa de otros recursos para interpretarlo. Shakespeare y dos famosos músicos de épocas y estilos de creación son el pre-texto³² para desarrollar un tema difícil para la época del Maximato, cuando Plutarco Elías Calles eliminaba a quien no estaba de acuerdo con su ideología. El discurso de Salvador Toscano utiliza la retórica para representar a la sociedad de su tiempo.

Y ¿dónde se ubica el subtítulo de “Tragedia monorrítmica en un ring?” Esta es otra de las paradojas. Si todo mueve a risa, ¿dónde está la tragedia? Lo analizado lleva a concluir que está en la lucha de contrarios; entre lo antiguo y lo moderno, entre lo revolucionario y lo conservador, entre los dominantes y los dominados, entre la “alta” y la “baja” cultura. Podría decirse que es la lucha de siempre,

así como la falta de reconocimiento para los que han forjado la historia en el ámbito de la política, de lo social y del arte. Tres de los colaboradores en el léxico del drama contemporáneo: Gaudé, Kuntz y Lescot dicen al respecto del conflicto dramático algo que en este contexto resulta muy adecuado: “De este conflicto sin motivo, similar a una pelea de boxeo, nace la idea de que la relación interhumana no está de antemano dada, ni en la escena ni en el mundo” (2013: 57-61). Así, aunque en la arena del teatro haya triunfado Stravinski, las luchas sociales no están resueltas, ni terminan.

El uso de la sátira pone de relieve los hechos que ocurren no sólo en su época sino en todos los tiempos. La sátira ataca los vicios y las ridiculeces de cada tiempo. Moguileskaya dice que fueron los dramaturgos franceses de boulevard en los años veinte, Pagnol, Aymé y Bourdet, quienes actualizaron la farsa adaptándola a su tiempo (2013; 212). El *agitprop* también recurrió a las formas satíricas. Nuestro dramaturgo adoptó forma y características del teatro sintético futurista y pudo haberse inspirado en el *agitprop*, teatro de agitación o propaganda política, pero el texto y el tratamiento del contenido es de un mexicano, así como las alusiones en profundidad son de carácter nacional.

Rafael López Malo: *Palabras verticales*

Palabras verticales también está escrita de manera diferente al teatro de la época, la trama como las anteriores obras se aparta totalmente de la poética aristotélica. Las figuras retóricas usadas por el dramaturgo son un recurso para mostrar su postura política. La obra fue publicada en la revista literaria *Barandal* de

³² Pre-texto no es uno sino todos los textos anteriores que sirven al escritor para ubicar el suyo en un determinado tiempo y espacio.

1931, revista que fue dirigida por el propio Rafael López Malo.

El dramaturgo la dedica a Salvador Toscano y a Bernard Shaw.³³ Es posible que la dedicara a Toscano como respuesta a su obra *Strawinski vs Chopin*, a manera de un duelo literario, porque las dos obras están publicadas en la misma revista. De las cuatro páginas que tiene la obra, la mitad son para los pequeños dos actos y las otras describen el escenario y los personajes por medio de una combinación de narración y diálogos.

López Malo, como Toscano, hace uso de la alegoría y la metáfora que se advierten desde el título y el subtítulo. Los símbolos de la obra enmascaran la significación del problema social de la lucha entre dominantes y dominados. El autor utiliza también la sátira. El título y el subtítulo, *Palabras verticales, drama en dos actos con "seis personajes" y un tapete*, denotan el uso del paradigma diacrónico sobre el sintagmático y adelantan el uso de un lenguaje distinto al de la mayoría de las obras de teatro. La primera didascalia anuncia que el telón no se levantará porque el arte debe ser para minorías; por eso -decreta el autor- esta obra es sólo para los actores y para los tramoyistas del teatro. Es una crítica a la concepción de "arte culto" que se tenía en su tiempo. El Yo del autor excluye al público tradicional, convertido así en un tercero ausente. Se dirige al tercero presente que son el lector de la obra, los técnicos y los actores convertidos alternativamente en emisores y receptores.

³³ La importancia del dramaturgo irlandés y su capacidad de tratar en sus obras la situación político-social de la Inglaterra de su tiempo, pueden haber dejado huella en este escritor.

El macro discurso del texto evidencia la ideología del autor; se refiere a los gustos del público de su tiempo y a la percepción todavía decimonónica que del arte tenían los agentes del campo teatral. Los gustos no cambian de un día para otro porque son producto de la herencia cultural, la educación y la moda; así como de las relaciones entre las instancias culturales y los agentes del propio campo (Bourdieu: 1998). Bourdieu (1979) anota en el estudio de los campos que la oferta y la demanda revisten una forma particular adoptando la oferta un efecto de imposición simbólica, sobre todo si se trata de un grupo dominante imponiendo los gustos, como pasaba en México con los gustos franceses. Esta obra es un argumento contra estos gustos.

El teatro normalmente tiene dobles locutores y dobles alocutarios, dramaturgo-actores, actores-público. En esta obra, en la que el público está ausente, el Yo del autor es también tercero de la comunicación de los actores y actúa en la obra mediante su narración didascálica de los decorados y los diálogos, dichos por los actores. El Yo del autor juega y es jugado en el escenario a telón cerrado. Los técnicos son tercero ausente-presente del habla a veces no comunicante de los actores, "un habla sin ningún deseo de interlocución" (Ubersfeld: 2003; 17). Cuando manejan el decorado y los efectos de sonido, actúan para el autor y para los actores y son terceros del discurso del autor y de los diálogos de los actores. La narración didascálica está poblada de imágenes, que por sí mismas son actos de habla; además, en el discurso narrado se encuentran verbos que indican acción.

Entre las paradojas del teatro están, como bien anota Iuri Lotman (2000), las oposicio-

nes de lo existente y lo no-existente, lo significativo y lo no-significativo. “El espacio escénico se distingue por un alto grado de saturación signífica: todo lo que entra en la escena adquiere la tendencia a saturarse de sentidos complementarios con respecto a la función objetual directa de la cosa. El movimiento se vuelve gesto, y la cosa detalle portador de significado” (Lotman: 2000; 68-69). Eso sucede con intensidad en la obra *Palabras verticales*. El texto comienza con la siguiente didascalia del decorado del Acto I:

El decorado representa un paisaje desértico del invierno, dos árboles que se ven, aunque haya otros menos visibles; un río que no se desborde, atormentará con sus voces líquidas a los personajes del drama; un diván literario; un vaso compacto y una cuerda de violín que produzca sonidos imaginables, menos el sorprendido en un grito musical por un mexicano ausente de tímpanos.

De acuerdo con la narración didascálica, la ambientación corresponde a un espacio campirano en primavera, con río, árboles y pájaros que en el curso de la acción saldrán volando de la sombrilla de la joven. En el desarrollo de la acción dramática deberá escucharse el sonido del fluir del agua del río y de la cuerda del violín sobre el diván; metáfora de lo romántico. Las voces del río y del violín son signos de movimiento no sólo en el decorado sino en la escena, la palabra es performática. “La propia palabra detenta una teatralidad” (Joly, 2013; 226-230). Los técnicos deberán cuidar que los sonidos no sean discordantes. Este discurso poético-kitsch, romántico, teñido de

sátira, tiene su correlato con los melodramas de boulevard que tuvieron éxito en aquellos años.³⁴ El distanciamiento de este ambiente está dado por la última frase referida a los gritos que pueden ser un actante colectivo, designando a los cantantes de la radio de entonces o a los mariachis. De este modo la realidad cotidiana irrumpe en el paisaje idílico imaginario.

El decorado del acto dos, mantiene elementos del primero: el río, los muebles, pero poca floresta y un puente como indicio de civilización. El segundo acto sucede veinte años después. Este cambio denota la invasión de las construcciones de cemento que asolaron la Ciudad de México durante los años de 1950, habiendo comenzado en los años de 1930. Estos pocos cambios del paisaje hacen contraste con los muchos cambios sufridos por la sociedad y sobre todo por las mujeres.

Los personajes protagónicos son dos jóvenes, un hombre y una mujer (Él y Ella), además de un Tapete cuyo estilo es mitad persa mitad moderno neoyorquino, como precisa el autor, y que actúa al final; además de un coro formado por cuatro voces. Estas voces de actores que no se ven son también terceros ausentes-presentes. Su única aparición en escena es sonora: declaman un poema de Jean Cocteau detrás de un biombo, cuando Ella adquiere una actitud hierática. Como el autor no indica qué poema debe decir el coro, bien podrían ser los últimos versos de uno de muchos de Cocteau, como el siguiente: “Es la lira, es la lira/Es la lira de la mañana,/Que

³⁴ Tania Moguilevskaia afirma que la sátira a partir de los años 20, tuvo influencia del *agit prop*. Lunatcharsky calificó a *Misterio bufo* de Mayakowski en 1928 como “prototipo de la verdadera sátira teatral revolucionaria.”

leer no sabe todavía/Menos leer su destino todavía”.³⁵ Este verso se acomoda al ambiente de primavera de la escena, y a la joven mujer que 20 años antes del segundo acto, no sabe todavía qué le ocurrirá.

Los dos personajes aparecen en el mínimo primer acto como jóvenes de clase media-alta que discurren en un escenario romántico, vestidos *ad hoc*. En tanto que en el segundo acto, también mínimo, representan a un dúo en el que Ella es una domadora de hombres con un látigo en la mano, y su pareja, con el torso desnudo, reconoce que su caballerosidad lo ha perdido. Estamos frente a dos personajes que hablan sin comunicarse. Habla solitaria, dice Anne Ubersfeld: “[...] un habla que se contenta con liberar la(s) carga(s) que sobrelleva el ego ante un auditorio anónimo—incluso ausente—, una especie de liberación abstracta, que no espera respuesta alguna, o en todo caso sólo la respuesta virtual de una colectividad sin rostro” (2003; 17).³⁶

Los actores sólo dicen siete parlamentos en el primer acto y dos en el segundo:

1er Acto

El tapete se presenta de perfil

ELLA: *(Que regresa a recoger un guiño que dejó olvidado en su última expedición panorámica)*

³⁵ Verso número 6 correspondiente a la sección La Primavera. En francés: *C’est la lyre, /C’est la lyre, /C’est la lyre du matin, /Qui ne sait pas encore lire, /Pas lire encore son destin* (Cocteau, 1959; 103). El poeta juega con la fonética de la palabra lira y leer que en francés suenan igual. (La traducción es mía)

³⁶ Esta cita de un estudio de Anne Ubersfeld en 2003, forma parte de un texto en el que utiliza la semiótica para analizar obras de teatro francés de este siglo XXI.

Quisiera ver convertido el río en un estanque de insinuaciones.

ÉL: *(Arreglándose la corbata soñolienta)* Una voz despierta en mí el recuerdo de mi anterior viaje a este salón campesino; recuerdo que (lo) traía recostado en las “cavernas de la conciencia” como pensaría Gerardo Diego.

ELLA: Ah, que sorpresa el caballero de los cabellos logarítmicos.

ÉL: Amada transeúnte no olvido los diez ojos ágiles de tus uñas.

ELLA: *(Abriendo una sombrilla que deja escapar algunos pájaros)* Voy a consultar el talonario de cheques de tus frases.

(Mudo se oye en el fondo el sonido de la cuerda del violín)

ELLA: *(Después de una pausa que tenga las dimensiones del viento)*. Quiero convertirme en capitana de las olas y tú me lo impides. *(Llora y en lugar de llanto resbalan por los vertientes de la cara como caballos pamperos, letras de anuncios luminosos que se pierden en la oscuridad de las palabras)*

El coro con una voz que parece salir de la espesura de los rayos del sol, entona las estrofas del poema.

2º Acto

ELLA: He aquí mi filosofía: pueden dividirse los hombres en dos grupos. De una orilla

los débiles; a esos con un grito se les domina. Del otro lado los fuertes, que sin embargo no lo son tanto, porque ceden ante el asedio de las lágrimas o frente al surco de la sonrisa. Soy una estrategia del sexo.

ÉL: La caballerosidad me ha perdido, muera la caballerosidad. De ahora en adelante.

Después del último diálogo, y habiendo caído del techo migajas de pan que un tramoyista, recoge, el tapete se levanta y rápidamente toma un cuchillo y dirigiéndose al sillón dice:

TAPETE: He cumplido mi destino. He asesinado al tiempo. He matado al supremo asesino. Ahora puedo morir. Pueden despedazarme, desgarrarme, convertirme en una cuerda que llegue al fondo del mar. De superficie pueden transmutarme en línea. He matado al tiempo. (*Se borra del paisaje*).

El telón permanece de pie, vertical, un poco cansado.

Los diálogos tienen un fuerte contenido polisémico. Iuri Lotman señala: “La contradicción entre lo real y lo ilusorio forma ese campo de significados semióticos en que vive cada texto artístico. Una de las particularidades del texto escénico está en la diversidad de los lenguajes que utiliza.” (Lotman, 2000; 67-69). En los diálogos se pueden apreciar estas características. La mujer regresa a recoger un guiño olvidado, lo cual indica que ya ha estado allí. El guiño va dirigido al receptor ausente y a los terceros presentes. El guiño significa a todas sus acciones, es metonimia de los diálo-

gos. Es la verdad-mentira de la escena. Emite una frase que remite al habla silenciosa que significa deseo y reflejo de su pensamiento, va dirigida indirectamente a su interlocutor, a Él. Él hace lo mismo, recuerda su anterior visita que permanecía en su memoria “recostada en la conciencia”, aludiendo a la frase de un poema del poeta español Gerardo Diego, lo que adelanta el tono poético del texto.³⁷

Ambos se recuerdan, Él por los diez ágiles ojos de sus uñas y ella por los cabellos logarítmicos de Él. Frase que seguramente han repetido otras veces porque Ella consulta una libreta de apuntes que llama “talonario de cheques de tus frases”, contraseñas que recuerdan sus encuentros y el verso adoptado de Diego. Las metáforas uñas-ojos y cabellos-logaritmos hacen poner atención en el carácter de cada uno. Ella es más sensible porque ve más que Él. Él es más práctico.

Vuelve Ella a expresar su deseo de ser “Capitana de las olas”. Esta frase es más para un tercero ausente que para Él. Lloro para significar su frustración y por su cara -dice la didascalía- resbalan como lágrimas, letras luminosas. Estas letras luminosas, como los anuncios de neón, significan no sólo los pensamientos de Ella, sino los adelantos en materia de publicidad. Desde estas frases la joven define sus deseos, en contraste con Él cuya acción, aunque directa, es más difusa.

³⁷ Gerardo Diego poeta perteneciente a la corriente creacionista cuyos versos son de gran musicalidad. Al modo cubista fusiona dos o tres temas en el mismo poema. El poema aludido por López Malo puede ser este que hace referencia a las contraseñas de Él y Ella: “Si tus piernas que vencen los compases/silencioso el resorte de sus grados/Si más difícil que los cuatro ases/Telegrama en tu estela de venados/mis geometrías y mi sed desdeñas/no olvides conjurar mis contraseñas.” (v.8) <http://www.amediavoz.com/diego.htm>

Las frases del segundo acto son dichas por los dos para sí mismos y para los terceros. Son reflexiones de los logros de Ella y la frustración de Él en el lapso de tiempo de veinte años que el autor marcó. Ella informa que ha logrado ser una estrategia del sexo porque ha catalogado a los hombres y los trata como corresponde a sus categorías. Él se lamenta de haber cedido. Ambos personajes son metonimia de la cultura en constante cambio. Las migajas de pan que caen al final bien podrían ser símbolo de lo que el Estado ofrece condensado en un refrán popular: “pan y circo”.

La pequeña obra de López Malo tiene varias características: es teatro sintético; el texto es polisémico, los signos revisten un carácter ilusorio (Lotman, 2000). El texto combina la narración con la acción dramática, recurso que apareció con profusión en el teatro hasta décadas recientes con el llamado teatro posmoderno. El uso de símbolos y tropos ofrecen un texto poético que en profundidad refiere a situaciones sociales de su tiempo. La obra posee un código particular; el receptor, aunque no sea parte de la escena como público, lo es como un tercero, un “otro”, especie de *voyeur*, que recibe la información por medio de imágenes virtuales y sensaciones múltiples, así como la provocación de descodificar los símbolos.

Según Patrick Chareaudeau, “La actividad de ‘relación con el otro’ determina un espacio en el cual el Yo se ve confrontando al otro de la comunicación en una relación de alteridad intersubjetiva, otro que puede ser un Tú o un Él” (2009; 17). Los personajes de la obra se confrontan con el tercero más que entre sí, son actores (Yo) y terceros (Tú, Él) como se ha mencionado más arriba porque la didascalia

no sólo guía el decorado y la acción dramática, es una narración con un discurso político-social que llama a reflexionar sobre los cambios de ambiente y costumbres de los jóvenes ciudadanos.

La metonimia objetivada en los personajes y en el decorado actúan metafóricamente en el tiempo y el espacio escénico: naturalista, ecológico, rural, primero, y transformado en urbano en el transcurso de veinte años.

El tapete que durante la acción dramática no se ha movido, se vuelve protagónico al final. Como ningún ser humano puede asesinar al tiempo, el tapete convertido en símbolo, significando al teatro, demuestra que en el espacio escénico todo puede suceder, lo real y lo fantástico. Al no existir el tiempo que marca al pasado y al futuro sólo existe el presente, el aquí y ahora del teatro. Tapete-metonimia de los deseos del autor y de los terceros ausentes-presentes. Dice Lotman al respecto, “El carácter ilusorio del signo consiste en que éste siempre *parece*, es decir designa algo distinto de su aspecto externo. A ello hay que agregar que en la esfera del arte aumenta bruscamente la polisemia del plano del contenido. La contradicción entre lo real y lo ilusorio forma el campo de significados semióticos en que vive cada texto artístico” (Lotman: (2000; 69).

La obra tiene también influencia del estridentismo y del Manifiesto Ultraísta Vertical redactado por el español Guillermo de Torre, tomado de Rafael Casino-Assens y Gerardo Diego.³⁸ Estos ultraístas dirigían sus dardos contra los modernistas. Ellos enarbolaban la metáfora y las imágenes chocantes donde destacaban la influencia del cine, del deporte

³⁸ Ver Pagina Web : <http://www.arteespana.com>

y del adelanto técnico; pedían la renovación cultural y proclamaba los conceptos de verticalidad. Proclamas y poemas estaban escritos en forma vertical. “Vertical. He ahí el erecto símbolo y la antena, la línea radiotelegráfica, que irradia verbalismos sintéticos y conmociones de última hora. Vertical. He ahí la línea del meridiano estético que regula el horario de los intelectuales avanzados” (Flores: 2010; 64-65). La autora de esta cita agrega que las imágenes gráficas de este pasaje sitúan al intelectual moderno sobre el eje X; no existe el eje Y, el tiempo, porque en la nueva estética el énfasis está en el instante. El poeta se convierte en la antena que captura una miríada de señales. Por eso en el principio del análisis se enfatizó el uso del eje paradigmático más que del sintagmático en la construcción de la obra.

Como es sabido, los pintores estridentistas usaron la vertical para sus grabados y pinturas inspirándose en las antenas, en las torres petroleras y en las alambreadas de luz, los edificios verticales de muchos pisos y las fábricas. Sólo es necesario ver las ilustraciones de revistas o las pinturas y grabados reproducidos en *Vanguardia estridentista* (2010) para comprobarlo. López Malo está en sintonía con ellos desde el título de la obra, *Palabras verticales*. Mencioné que esta obra tiene su análogo en el teatro de hoy y así es. El teórico Hans-Thies Lehmann define, entre otras características: “En el teatro posdramático llega a ser ley la infracción a la regla de los convencionalismos y a la norma de la densidad de los signos más o menos establecida [...] así como el sueño apelaba a la concepción del signo diferente, el nuevo teatro necesita una semiótica ‘desbloqueada’ y una interpretación

‘turbulenta’” (2002; 130-31).³⁹ La obra no es fácil de interpretar ni para su tiempo ni para hoy. La obra de López Malo no fue representada, era casi imposible; no obstante su texto publicado, junto con las obras de igual formato, da la posibilidad de recomponer la historia del teatro mexicano y reconocerlo como un dramaturgo importante.

Julio Prieto: *Asesinato infinito*

Julio Prieto es una figura del teatro mexicano en el terreno de la escenografía, fue maestro de muchas generaciones y formó parte de los cuadros de creadores (directores, dramaturgos, actores, escenógrafos) de los años cincuenta en el Palacio de Bellas Artes y más tarde en los teatros del Instituto Mexicano del Seguro Social. Fue maestro de escenografía en la Escuela de Arte Teatral del INBA. Sin embargo tiene obra dramática, de la que *Asesinato infinito* es una muestra. La obra es todavía más pequeña que la de López Malo, tiene sólo tres cuartillas. Prieto la subtítulo “Tragedia de espectadores”. Fue publicada también en la revista *Barandal* de 1932; un año después que la de López Malo. Es curioso constatar que las tres últimas obras de este trabajo tienen como actor destacado al público, sea porque lo incluyan o porque lo ignoren; así como modelos de acción dramática parecidos y personajes alegóricos. La obra precedente y ésta, tienen como personaje un telón (o dos). Si bien la obra de Prieto es ya muy pequeña, el autor

³⁹ Dans le théâtre post dramatique devient loi l’infraction à la règle conventionalisée (sic), et à la norme de la densité de signes plus ou moins établie [...] tout comme le rêve appelait à une conception différente du signe, le nouveau théâtre nécessite une sémiotique « débloquée » et une interprétation « turbulente ». (La traducción es mía).

la parcela en tres actos mínimos. A pesar de su cortedad, tiene 18 personajes. Los personajes son dos Hombres sin nombre (uno de ellos es el asesino), Juno con sus ojos de buey, Sherlock Holmes y su alma, dos Policías, uno azul y su cerebro, dos Telones, uno egoísta y discreto y el otro prudente pero metalizado, El acceso de tos, La izquierda; dos Puntos que bailan *tap*, El corazón, La voz que no se dice, El coro, también incluido en la obra de López Malo, El público y Las butacas. Todos estos objetos plurisignícos que presentan contrastes, divergencias y paradojas, en tiempos y espacios opuestos entre la realidad y la ficción.

Los tres actos son: Uno para empezar, pero eventualmente se puede iniciar con los siguientes, ambos llamados “Otro acto” y “Otro acto.” La escena representa un ambiente frío y “el cuerpo astral del Camión desconocido”. Un juego de luces transformará la escena en un paisaje ocre con “ojos que florecen a lo largo de las veredas”. Formado en las artes plásticas, el autor discurre sobre la escena como si fuera una pintura. Los ojos en las veredas son mudos testigos de la acción, pero representan al autor como un tercero en una relación intrasubjetiva.

En el primer acto se encuentran los dos Hombres sin nombre y uno mata al otro con una espada. Aparece Juno e implora a Zeus, no termina su frase porque el Policía la interrumpe y dice “Usted puede identificar a ese cadáver, no trate de negarlo, soy Sherlock Holmes.” El propio Sherlock Holmes contesta, tal vez no. Los telones (de caída vertical) uno a la derecha y otro a la izquierda caen, uno y otro después. Juno pertenece a la mitología griega (Hera) y romana, esposa de (Zeus) Júpiter, representa el matrimonio y la maternidad. Aunque mitológicamente tenga es-

tos títulos e implora al dios todopoderoso de su marido, Sherlock Holmes se impone y la calla.

En el Otro acto la didascalia apunta “Cuarto interno-cerebral del autor. Al fondo un anuncio esplendente que dice: Gargoyle Mobiloil. Representa al corazón”. El asesinado pide ayuda para levantarse, lo hace solo y sale de escena. Vuelve Juno para implorar a Zeus pero El acceso de tos la interrumpe sin siquiera dejarla decir una palabra completa. El acceso de tos presenta una figura informe, va a decir algo, pero se le olvida. Lo da a entender con un gesto. La izquierda aparece declamando un refrán popular: “Todo cabe en un jarrito ¡sabiéndolo acomodar!” El otro Policía exclama que eso que ha dicho La izquierda es el ideal técnico de su organización, salen dos Puntos que bailan *tap*. El primer policía ve de lejos al doctor Watson (que no aparece en escena) y se desmaya. El corazón simbolizado en el letrero que anuncia la marca Mobiloil (de petróleo) dice un corto poema cursi. El coro interviene con un bostezo prolongado y sale. Vuelve Juno pero esta vez es interrumpida por Sherlock Holmes que descubre cenizas de cigarrillos. Los Telones impacientes y aburridos caen uno después de otro. El público sale descontento blandiendo trozos de butacas. En el último acto la escena se realiza detrás del telón, sólo se oyen las voces del Policía, la voz impronunciable y el cerebro del policía azul que dicen: “Ha muerto”, “Shsst...”, “¿Quién?”

No hay intercomunicación entre los personajes, los parlamentos son *flashes*, motivos que ilustran lo no-dicho y la falta de comunicación. Es notorio que El corazón como pulso y centro vital, lo represente Prieto con una marca estadounidense de gasolina y derivados del petróleo, extraído en México. Este símbolo tiene

una carga semiótica política. Curiosa premonición para este tiempo en el que el petróleo marca un pulso débil y ha arruinado la economía.⁴⁰ El discurso de Prieto está mediado por las metáforas y la metonimia: La izquierda emite su frase en la que la palabra acomodar puede entenderse como la convivencia de las ideologías, de situarse bien en el “jarrito”, metonimia del país. Juno siempre quiere hablar, pero no la dejan. Aquí cabe la pregunta ¿En el contexto político social a quién no dejan hablar? La respuesta es inmediata: a las mujeres, aunque sean esposas de los poderosos como Juno de Júpiter, y a los grupos de población menos favorecidos. Los puntos que bailan *tap*, son un guiño del autor para marcar un ritmo, el ritmo teatral, y El bostezo hace honor a sus nombre, se aburre de que nada marche, que tenga un aire caótico. Sin embargo el orden-desorden de la obra de Prieto tiene que ver en los signos y símbolos que ofrece. En este aspecto del desorden, el autor se adelanta a los conceptos sobre el caos no-caos. Hay un orden en eso que es el caos y hay una ciencia del desorden (Thuillier, 1991; 547). Por lo tanto, hay un método para interpretar lo caótico, que es lo que tratamos de hacer aquí.

Asesinato infinito tiene el tono de *Palabras verticales*, y de *Strawinski vs Chopin*, pero es aún más abstracta. En las tres obras se nota una influencia determinante de las vanguardias artísticas, especialmente del estridentismo al que Julio Prieto se adhirió y colaboró con obra escrita y pintura, como la que tituló

Golfo de México.⁴¹ Sin embargo esta obra tiene correlato con la pintura cubista, con los futuristas y los creacionistas. La obra de Prieto se asemeja a un *collage*, el único hilo conductor es el asesinato de un desconocido, del que nadie sabe nada, ni se aclara. El autor está aludiendo a la falta de justicia y a la investigación criminal obsoleta. Al poner como detective al famoso inglés Holmes, satiriza a la justicia, preocupación de los dramaturgos como se vio con Díaz Dufóo Jr., Rivas Mercado y Antonio Helú.

El subtítulo alude a los espectadores. Se sobreentiende que en esta obra debe haber espectadores, el público escénico de la obra y el público que doblemente presencia la obra y al público actor, en un juego especular en el que el receptor del teatro o el lector se miran en las reacciones del público escénico, mismo que sale furioso blandiendo pedazos de butaca, efecto de teatro en el teatro. La tragedia de los espectadores denota la falta de público formado en el teatro moderno de su tiempo, porque no entiende lo que pasa en la escena, porque no es lo que acostumbra, ni gusta ver. No obstante la función continúa, aunque se realice a telón cerrado y sin público, como en la obra de López Malo. Indicio de que el teatro sigue su curso a pesar de todo.

Esta obra es otro ejemplo de habla solitaria que se dirige a sí y al tercero, como público presente-ausente representados en el autor y el lector. El autor se involucra en el ambiente del escenario en el segundo acto, cuando dice: “Cuarto interno-cerebral del autor.”

⁴⁰ Ver: “El Águila los orígenes de una compañía petrolera pionera en México 1909-1919” de Paul Garner.

⁴¹ Julio Prieto es mencionado en *Vanguardia estridentista* como uno de los artistas que para 1926, formaban parte de este movimiento. (2010: 177 y 231).

El macro discurso de Prieto alude no sólo a ese acto sino a toda su obra como su concepción creativa y participativa. De tal modo la figura del tercero se aplica al propio autor como actor-receptor; aún después de cerrado el telón, porque la ambientación de la escena no cambia y él está dentro. El autor además de ser lector implícito, es un Yo colectivo, juega y es también jugado.

La obra se adelanta a su tiempo y es ejemplo de teatro mínimo análogo al teatro contemporáneo. No tiene un principio estricto, no hay intriga, no hay un final conclusivo. En *Asesinato infinito* no es tan importante lo dicho como lo no-dicho; lo que Juno nunca dice, lo que los demás personajes esbozan pero no concluyen. Esta obra también es otro ejemplo de habla silenciosa, los personajes hablan sin esperar respuesta, aunque el discurso está dirigido a un tercero que es el lector. En cuanto al público, Prieto es consciente de que su obra no subirá al escena-

rio, por eso inventa un público, un público virtual que da cuenta del *pathos* de un público real y del pensamiento del dramaturgo. *Asesinato infinito* alude al dominante y al dominado a los asuntos que necesitan justicia y no la tienen, al asesinato de la comunicación, a la nula capacidad para entender la alteridad, a la falta de comunicación y a la situación político-social y teatral de su tiempo. No obstante hoy podría ponerse en escena.

Estas tres últimas obras que hemos analizado fueron publicadas en el curso de dos años en *Barandal*, revista dirigida por Rafael López Malo. Cada una de ellas significa un reto de interpretación. Si algunas no aluden obviamente al nacionalismo de Estado es por sus propias convicciones y representaciones de lo que debía ser el teatro nacional, un teatro bien hecho por mexicanos que reflejara los problemas del país y pusiera de relevancia su categoría de propio. En eso consiste su nacionalismo. 🐉

CONCLUSIONES

Los resultados de la investigación sobre el nacionalismo de los autores dramáticos de la década 1920-1930 arrojan una serie de reflexiones que abren varios caminos para leer la historia del teatro mexicano de una manera más amplia y enriquecedora.

En la introducción de este trabajo se resumieron importantes conceptos sobre el tema del nacionalismo, mismo que ha inquietado a investigadores de varias áreas del conocimiento desde la Colonia hasta nuestros días, con el fin de contextualizar a la dramaturgia en la periodización abordada. Fue necesario acudir a la delimitación de los conceptos nacionalismo y nacional, llegando a la conclusión de que a la dramaturgia de este periodo se le asocia automáticamente con el nacionalismo de Estado, emprendido por los gobiernos de la década para legitimarse. Otros nacionalismos o percepción de lo nacional no son tomados en cuenta, especialmente los percibidos por los autores desde su *ethos* social. Para aclarar conceptos fue preciso explorar las políticas gubernamentales posrevolucionarias en el complejo tejido cultural de estos años y así determinar cómo actuaron los dramaturgos en este contexto, quienes se adhirieron al nacionalismo de Estado o se distanciaron de él, optando por su propia mirada de lo nacional.

A lo largo de cuatro capítulos se revisó la dramaturgia de hombres y mujeres que tomaron parte en el desarrollo del teatro nacional, se presentó una buena cantidad de obras producidas en estos años, así como los eventos históricos

ligados a los temas adoptados por los creadores. Muchas de estas obras han sido cubiertas por la pátina del tiempo por diversos motivos, entre los que se cuentan la dinámica del campo teatral, la poca difusión de sus textos, el completo olvido de algunos, el poco interés de otros por continuar escribiendo teatro y los paradigmas que predominaron después de los años treinta que consideraron esta etapa como estacionada en construcciones españolas, empecinada en un nacionalismo a ultranza y vacía de producción. Aquí he demostrado que fue lo contrario. Solamente la cantidad de producción consignada, que no es toda, abarca 42 autores y 69 obras. Del grupo de los contemporáneos se revisan cuatro autores a Xavier Villaurrutia, Antonieta Rivas Mercado, Bernardo Ortiz de Montellano y Rodolfo Usigli, si se considera a este último —como lo hace José Emilio Pacheco— parte de los Contemporáneos. Las obras de los otros tres creadores vistas en este texto no habían sido analizadas en profundidad y merecen ser traídas a la actualidad, como podría suceder con otras obras que por espacio y tiempo no se encuentran en este libro.

También se hizo un recorrido breve por el mundo del teatro y otras teatralidades para comprender el estado del campo teatral. Con esta perspectiva se pudo ver cómo se adelantan, retrasan o prorrogan éxitos o fracasos de la dramaturgia de estos años.

A lo largo de la década la pregunta por el teatro nacional plateada por agentes del campo como dramaturgos, productores y periodistas, impulsó la dramaturgia y dos grupos en particular dieron respuesta con sus temporadas: Los siete autores y La Comedia Mexicana.

Entre tanto, otras compañías como la Virginia Fábregas, María Teresa Montoya o Mercedes Navarro, también se arriesgaron a montar teatro mexicano aunque siempre acompañado en las temporadas por teatro internacional español, italiano o francés, pues los gustos de los públicos estaban todavía anclados en lo decimonónico y si no lo hacían así, el público no asistía y las entradas no cubrían los gastos.

Un hecho importante en esta década fue la disputa entre el nacionalismo y el internacionalismo, generada e impulsada por intelectuales de varias áreas. Esta oposición iniciada por el escritor y dramaturgo Julio Jiménez Rueda armó un gran revuelo entre los escritores. De allí que en el imaginario del campo teatral quedara la idea de que los dramaturgos de la época fueron exclusivamente nacionalistas. Sin embargo, aquí hemos podido constatar que las luchas del campo no lograron abatir la interrelación entre los agentes dedicados al teatro o a la literatura.

El tejido cultural de la década tratada tuvo un entramado complejo en el que se dieron encuentros y desencuentros de los agentes del mismo campo teatral. Sin embargo después del recorrido por la historia de los acontecimientos culturales de la década y por las obras, podemos concluir que los desacuerdos no eran tan radicales. Tanto los nacionalistas como los internacionalistas trabajaron por un teatro hecho por mexicanos. Ambos grupos tuvieron como freno para detonar un teatro de mayor impacto la falta de profesionalización de actores y directores. En cuanto a la producción tampoco había capital económico particular que se arriesgara para montar temporadas de obras nacionales, salvo las ex-

cepciones de las que se habló en el curso de este texto, en las que tuvieron que ver la voluntad y generosidad de mecenas: María Luisa Ocampo, Antonieta Rivas Mercado y Amalia Caballero de Castillo Ledón. Los creadores desempeñaron varios oficios y se encargaron de escribir, producir, actuar, dirigir, promocionar y difundir sus textos por medio de editoriales conocidas o editándolos ellos mismos. Este repertorio sobrevivió gracias a esas publicaciones, afirmando la idea de que el teatro no sólo se escribe para ser representado sino también para leerlo.

En el intrincado tejido cultural de la década, los autores revisados formaron parte de una comunidad de intelectuales pertenecientes a grupos socioeconómicos medios, participaron en las actividades culturales que otros colegas o ellos mismos organizaron, estuvieron informados de la cultura y los adelantos científicos y técnicos porque a México llegaban publicaciones del extranjero o tenían correspondencia con colegas de otros países, formaron una comunidad abierta a las ideas. Sus obras tienen influencias europeas, por supuesto; no obstante, los dramaturgos no situaron los temas y los ambientes en el extranjero, ni los problemas tratados fueron ajenos al México de su tiempo, sino que relacionaron sus creaciones con la ideología que externaron en declaraciones públicas a la prensa, manifiestos y programas de mano.

Además de los dos grupos con iniciativas protagónicas y las mujeres que escribieron teatro en aquel momento, se ha revisado aquí a otros dramaturgos cuya obra se distingue porque muchos de ellos utilizaron modelos de acción dramática distintos a los estableci-

dos hasta entonces y por sus temas relacionados con la vida cotidiana de aquel México. Las obras demuestran haber utilizado recursos originales para su tiempo como la autoreferencia, el parateatro, el teatro en el teatro y la *mise en abyme* y la presencia de modelos a contrapelo como el teatro sintético, las obras cortas y los Diálogos.

Después de leer las obras y de analizarlas, es necesario reconocer que el teatro dio grandes pasos en este periodo. Los autores tratados en los cuatro capítulos demuestran su interés por la vida mexicana, estuvieran adheridos o no, al nacionalismo de Estado y lo que es importante actuaron de acuerdo con su identidad como mexicanos conscientes de los problemas sociales del país.

En el primer capítulo, dedicado al grupo de los Siete Autores, encontré que los dramaturgos desplegaron una intensa actividad a contrapelo dadas las condiciones del campo. Emulando a los grupos de pintores y escritores que se pronunciaban contra el academicismo, lanzaron tres manifiestos, si no tan agresivos como los de ellos, si lo suficientemente convincentes para lograr sensibilizar al medio periodístico y obtener su apoyo.

Los aportes dramáticos —temáticos y estilísticos— de los Siete detallados en el capítulo correspondiente se pueden resumir de la siguiente manera: el modelo de teatro sintético se integra a las representaciones en teatros cerrados y espacios abiertos, como es el caso de *El remolino* y *La mujer del soldado*, otra obra de Francisco Monterde. Ambas son también de las primeras piezas que tratan el tema de la Revolución de 1910 como evento destructor. *La mujer del soldado* presenta

un campo de batalla después de la derrota. *Cuento viejo* de José Joaquín Gamboa introduce otro tipo de escenario distinto al decorado de telones y hace uso del habla solitaria. *Véncete a ti mismo* de Diez Barroso, con la autorreferencia, integra el teatro en el teatro y critica el concepto en el que se tenía a los actores y actrices. Carlos Noriega Hope, con *La señorita voluntad*, incluye el desaliento de los jóvenes que vienen del interior de la República y se entregan a las drogas; también critica las obras de teatro español. Ricardo Parada León en *Hacia la meta*, se avoca a los problemas obreros y se muestra en favor del de los desposeídos. La obra de los hermanos Carlos y Lázaro García *La señorita voluntad*, tuvo gran éxito de público, porque presenta a las madres sufridas y aguantadoras, pero no agrega nada nuevo a la dramaturgia.

Los críticos y en general el campo teatral estuvieron de acuerdo en que el grupo de los Siete, con sus actividades y su temporada, reforzaron el nacionalismo propiciado por el Estado y el “nosotros” latino tan deseado por Vasconcelos. La labor de los Siete también fue apreciada por los públicos. Se les reconoce su nacionalismo, insisto, visto desde su propia trinchera y su creatividad, desde su *ethos*. Un nacionalismo cultural en el que se definieron como dramaturgos nacionales, de cómo ellos percibían las necesidades de comunicación del momento histórico que vivieron, De estas representaciones del acontecer nacional tomaron topos y personajes para desarrollar temas que les llamaban la atención y escribir para el aquí y ahora del teatro. Su nacionalismo fue de afirmación y combate dentro del propio campo cultural (Bereciartu).

El grupo de la Comedia Mexicana visto en el segundo capítulo, realizó un trabajo más organizado después de las experiencias de los Siete Autores. En la primera temporada su integración como compañía a las acciones del Departamento de actividades sociales y culturales supuso una adopción en grado mayor del nacionalismo de Estado. Después ya sin el apoyo oficial se organizaron otras dos temporadas con características diferentes.

A pesar de todas las contrariedades y de los obstáculos, éste fue un gran paso en el teatro mexicano porque aglutinó alrededor de los dramaturgos-empresarios a otros agentes del campo que antes estaban dispersos o pertenecían a otros nichos, como es el caso de intelectuales empleados en el gobierno, dramaturgos que habían estado en su contra y algunos actores profesionales.

Las obras vistas no son todas las que se representaron en las temporadas, sino sólo una muestra. Sin embargo son suficientes para apreciar el tratamiento dramático y su discurso ideológico. Por los temas que tratan se pueden agrupar en crítica de costumbres, temas políticos, sindicales y obreros, obras de la Revolución y sobre las mujeres.

La Comedia Mexicana como los Siete Autores fueron grupos fundacionales y como tales criticados y elogiados. La Comedia Mexicana, que se convirtió en cooperativa, encontró obstáculos para desarrollar mejor sus acciones: falta de dinero, escasa administración de fondos y falta de profesionales del teatro. En el lado positivo atestiguan éxito las temporadas que conjuntaron una buena cantidad de dramaturgos con obra propia. Los autores se sintieron vinculados entre sí por el deseo

de dar al teatro un estatus de nacionalidad mexicana y de integrarse a él por medio de sus producciones. Aunque el teatro mexicano existía ya, desde siglos atrás, ellos se propusieron concretarlo como un movimiento más sólido que se proyectara de su presente hacia el futuro, que definiera también sus propios límites y generara representaciones sociales específicas y símbolos distintos. Sus acciones se identifican con un nacionalismo identitario (Giménez).

El capítulo tercero, dedicado a las mujeres, resulta muy importante en el desarrollo del teatro mexicano porque presenta las ideas, la voluntad y la presencia fuerte de mujeres dramaturgas. Once mujeres que tratan temas variados y contenidos comprometidos con su entorno, con sus congéneres, con la educación, con la política y consigo mismas. Si Teresa Farías de Isassi, con sus temas burgueses, representa todavía el tiempo anterior a la posrevolución, es sin embargo una fundadora que intentó con su obra a los inicios del siglo provocar la producción dramática de otras mujeres. Después de ella las creadoras se arriesgaron con otros temas a la altura de los tiempos vividos.

Los temas y contenidos de las obras de las dramaturgas hablan de la cultura en que se desarrollaron -en la que privaba la hegemonía masculina-, la incomprensión de la generación adulta, los problemas de pareja dentro de la cual las mujeres toman la iniciativa de solución, los mitos prehispánicos, la política sucia de los posrevolucionarios y los problemas de los indígenas, de la propia Revolución y de la educación de las mujeres. Las dramaturgas revisadas forman un haz

de creadoras que dejaron huella en el teatro mexicano. Sus obras tienen una factura diferente. Pocas organizan sus contenidos en los tres actos de rigor, algunas optaron por el trazo rápido y eficaz de los temas en obras cortas, otras más avanzan un teatro total con canto, música, expresión corporal y palabra a la que dan significados múltiples por medio del uso de tropos.

Las dramaturgas escriben sobre la libertad de pensamiento y obra de las mujeres. De este modo casi todas se ocuparon en poner en escena a hombres y mujeres de su nivel social, así como los contrastes de pensamiento y actitudes. Escribieron sobre mujeres campesinas, sobre mujeres marginadas y miserables económicamente, pusieron en la mira la hipocresía de la religión y los errores de la clase rica. Julia Nava de Ruisánchez, un caso aparte, escribe para los niños y para su educación integral y artística, pero como el resto de sus colegas, toma parte en movimientos sociales en pro de las mujeres.

Las dramaturgas en las que se nota una filiación con el nacionalismo de Estado son aquellas que vienen luchando desde el tiempo de Vasconcelos, y en las que penetró el nacionalismo constructivo. Aquellas que se conectaron con movimientos artísticos y políticos. Todas las escritoras proyectan los problemas nacionales en sus textos con lenguaje directo y sin disimulo.

En el capítulo cuarto se revisó la obra de otros dramaturgos, aquellas que no han sido analizadas con detenimiento en otros estudios o no son muy conocidas. Estas obras son una muestra del teatro avanzado de la década. Los autores optaron por otros modelos para

la construcción. La obra de estos dramaturgos puede clasificarse como popular, social, política, psicológica, filosófica y mítica, pero generalmente son intertextuales y combinan los asuntos.

Este capítulo concentra obras más complejas, su estructura se disparó del canon de los tres actos y de la continuidad en la sucesión de acciones de la fábula en el tiempo y el espacio en el eje sintagmático. Los dramaturgos se apartaron también de la connotación y optaron por la denotación. Es frecuente el uso de la alegoría y de los actantes colectivos. También el uso de recursos dramáticos como integrar al público en la obra. El uso del efecto espejar, del teatro en el teatro y de la *mise en abyme*. Hoy día esto no nos parece nada original, pero en los años veinte esto no se había visto en el teatro. Otro recurso es el teatro sintético heredado del futurismo y del teatro sintético ruso por el estridentismo, pero aclimatado como regional, con temas populares.

La crítica es un común denominador en las obras no sólo de este capítulo sino en todas las demás. El nacionalismo detectado en estos autores no es únicamente el propiciado por el Estado para sus fines, también es un nacionalismo cultural. El nacionalismo dice el especialista Calhoun “es una formación

discursiva: una forma de hablar que moldea nuestra conciencia, pero que es lo suficientemente problemática como para generar más problemas y preguntas” (2007; 15). Eso es lo que proponen las obras de estos dramaturgos, problemas y preguntas a los que no puede dársele solución. Por lo menos no en este trabajo. Quedan para otras investigaciones y otros investigadores.

Las obras ratifican, por sí mismas, mi hipótesis: Sí hubo teatro mexicano en el periodo analizado. La dramaturgia no fue una imitación de la española, como se ha dicho. Los autores no fueron nacionalistas a ultranza. No todos se afiliaron al nacionalismo de Estado, y si lo hicieron fue como una manera de apoyarse para conseguir sus propios fines de concretar el teatro mexicano. Su expresión nacional estuvo acorde con su propia representación de México, desde su *ethos* (modo de ser social), desde su ubicación sociocultural, económica, política y desde su formación intelectual. Justo es que el campo teatral conozca a estos autores y los reconozca en su dimensión no contaminada por las luchas ideológicas o de capital simbólico de su momento. Muchas de estas obras están en el mismo canal de creación que algunas obras contemporáneas. Releerlas es el mejor homenaje a su esfuerzo y a su creatividad. 🐞

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Álvarez, Elena, 1926, "Muerta de hambre" en *Revista Horizonte*, tomo I, número 5, Agosto de 1926, Jalapa, Veracruz.

Castillo Ledón Amalia de, 1929, *Peligro deshielo*, Estocolmo, Libreto mimeografiado.

---, s/f, *Cuando las hojas caen*, México, Libreto mimeografiado BA, CENART.

Cueto, Germán, 1926, "Comedia sin solución" en *Horizonte*, número 9, 14 de abril de 1926, México.

D'Erzell, Catalina, 1925, *El pecado de las mujeres*, México, Sociedad General de Autores de México.

---, 1927, *La razón de la culpa*, México, Talleres Gráficos de la Nación.

Díaz Dufóo, Carlos, 1937, *Sombras de mariposa*, México, Editorial Polis.

---, 1956, "Padre mercader" en *Teatro mexicano del siglo XX*, Prólogo y notas de Francisco Monterde, Fondo de Cultura Económica.

Díaz Dufóo, Carlos Jr., 1920, "Diálogo" en *México Moderno*, año I número 4, noviembre de 1920, México.

--- 1931, "El barco" en *Contemporáneos*, números 38-39, julio-agosto de 1931, México.

Díez Barroso, José Manuel, 1926, *Véncete a ti mismo*, México, Talleres Gráficos de la Nación.

Farías de Isassi, Teresa, 1907, *Cerebro y corazón*, San Luis Potosí, Imprenta y Litografía de M. Esquivel y Cia.

---, 1919, *Como las aves*, México, Talleres Gráficos del Gobierno Nacional.

Formoso de Obregón Santacilia, Adela, 1935, *Yanalté, libro sagrado*, México, libreto mecanografiado, BA, CENART.

Gamboa, José Joaquín, 1938, "Cuento viejo" en *Teatro Tomo II* de José Joaquín Gamboa, México, Ediciones Botas.

Helú, Antonio y Adolfo Fernández Bustamante, 1935, *El crimen de Insurgentes*, Libreto, copia fotostática, Biblioteca de las Artes, BA, CENART.

Jiménez Rueda, Julio, 1923, *Lo que ella no pudo prever*, México, Editorial Cultura.

---, 1928, "Toque de diana" en "Contemporáneos 4" Septiembre de 1928, *Revistas Mexicanas literarias y modernas*, 1980, México, Fondo de Cultura Económica.

List Arzubide, Armando, s/f, "¡Revolución, Revolución!" en *Unas palabras sobre teatro*, México, Edición del Autor.

---, s/f, "Visión de México," en *Unas palabras sobre teatro*, México, Edición del Autor, 1938.

López Malo, Rafael, 1931, "Palabras verticales," en *Barandal*, número 3, octubre de 1931, México.

Lozano García, Lázaro y Carlos, 1925, "Al fin mujer" en *Teatro mexicano del siglo XX*, Selección prólogo y notas de Francisco Monterde, México 1956, Fondo de Cultura Económica.

Michel, Concha, 1931, *Obras cortas de Teatro Revolucionario y popular*, México, Jalapa de Enríquez.

Monterde, Francisco, 1923, *Teatro Regional El remolino, drama*. Con un parecer de Pablo González Casanova. México, Edición de autor.

---, 1924, *El remolino*, México, Ediciones de la revista *Antena*.

---, 1924, "La mujer del soldado" en *El Universal Ilustrado*, 9 de octubre de 1924, ejemplar dedicado al Ejército mexicano. México.

---, 1927, *Oro negro*, México, Libreto, fotocopia. México, BA, CENART.

---, 1948, *La careta de cristal*, México Sociedad General de Autores.

Nava de Ruisánchez, Julia, 1945, *Semillas de loto (Teatro infantil)*, México, Segunda edición de la autora.

---, 1946, *Las fiestas de mi escuela: Dramatizaciones para todos los grados de la escuela primaria*, México, Ediciones Magisterio.

- Noriega Hope, Carlos, 1925, *La Señorita Voluntad*. México, Talleres Gráficos de la Nación.
- Ocampo, María Luisa, 1934, *El corrido de Juan Saavedra*, México, Imprenta Mundial.
- , 1937, *Una vida de mujer*, libreto mimeografiado, Archivo María Luisa Ocampo CITRU.
- , 1925, *Micáila*, México, Mecanografiado, Fondo María Luisa Ocampo- CITRU.
- , 1927, *Más allá de los hombres*, México, Mecanografiado, Fondo María Luisa Ocampo- CITRU.
- Ortiz de Montellano, Bernardo, 1930, "El Sombrerón," en *Contemporáneos*, número 36, julio-diciembre de 1930. México.
- Parada León, Ricardo, c. 1930, "Hacia la meta" en *Teatro mexicano del siglo XX*, Selección prólogo y notas de Francisco Monterde, México 1956, Fondo de Cultura Económica.
- Parada León, Ricardo, c/1929, *El dolor de los demás*, Libreto BA, CENART.
- Pérez Taylor, Rafael, 1935, *Del hampa, teatro sintético*, México, Edición del Autor.
- Prida Santacilia, Pablo, 1924, *Corazón de obrero*, Libreto, copia fotostática, México, Biblioteca de las Artes, BA, CENART.
- , 1924, *Frente al error*, Libreto, copia fotostática, México, BA, CENART.
- Prieto, Julio, 1932, "Asesinato infinito" en *Barandal* número 6, enero-febrero de 1932, México.
- Rivas Mercado, Antonieta, 1931, "Episodio electoral" en *Antorcha*, número 2, mayo de 1931.
- , 1931, *Episodio electoral (teatro en un acto)*, Obras completas de Antonieta Rivas Mercado, compiladas por Luis Mario Schneider, México, SEP, 1987
- Robleto, Hernán, 1932, "Barro nativo, Introito" en *Nuestro México*, tomo I, número 5, Julio de 1932.
- Saavedra, Rafael M, 1922, "La Cruz" en *México Moderno*, año 2 número 3, México.
- Sada, Concepción, s/f. *El tercer personaje*, México, Sociedad General de Autores.

Torres, Eugenia, 1927, *La hermana*, México, Editorial Herrero Hermanos Sucesores.

Toscano, Salvador, 1931, "Strawinski vs Chopin" en *Barandal* número 1, agosto de 1931, México.

Usigli, Rodolfo, 1979, "El apóstol" en *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica.

Villaurrutia, Xavier, 1923, "Diálogo" en *La falange*, julio de 1923, México.

Otras fuentes

Aguilar Camín, Héctor, et al., 1989 *En torno a la cultura nacional*, México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional Indigenista.

Alcántara, José Ramón, 2002, *Teatralidad y Cultura*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Letras.

Althusser, Louis, 1971, *Aparatos ideológicos de Estado*, México, Editorial La Oveja Negra.

Anderson, Benedict, 2005, "Comunidades imaginadas" en *Teoría y análisis de la cultura volumen II*, de Gilberto Giménez, México, CONACULTA-ICOCULT.

Anónimo, 1938, "La viga en el ojo ajeno: ¿Hay censura o no hay censura?" en *El Nacional* del 10 de Agosto.

Australia, Gerardo, 2012, "Arte mexicano en la Babilonia de hierro", en *Relatos e Historias de México*, número 44, abril de 2012, México. Editorial Raíces S.A. de C.V.

---, 2013, "El café de Nadie: recinto de la vanguardia estridentista en 1921," en *Revista Relatos e Historias en México*, Año V, número 55, 2º 13, México, Editorial Raíces S.A. de C.V.

Ávila Rueda, Alfredo, 2011, "Nace México: ¿Cuál nombre para el nuevo país?" en *Relatos e historias de México*, Año IV, número 37, septiembre de 2011, México, Editorial Raíces S.A. de C.V.

Avilés Fabila, René, Raúl Olmedo y Sergio de la Peña, directores, 1977, *Historia y sociedad 14*, México, Juan Pablos.

Ayala Canseco, Eva, 2011, "Galería de pintoras 1820-1920" en *Relatos e historias de México*, Año III, número 29, enero 2011, México, Editorial Raíces S.A. de C.V.

---, 2011, "Una mujer entre la tradición y la modernidad: Dolores del Río," en *Relatos e historia de México*, Número 35, México, julio 2011.

Barthes, Roland, 1985, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil.

Basurto, Jorge y Aurelio Cuevas, coordinadores, 1992, *El fin del proyecto nacionalista revolucionario*, México, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México.

Bergson Henri, 1991, *Le rire*, Paris, Les Edition de Minuit.

---, 1994, *La evolución creadora*, México, Planeta.

Beristáin, Helena, coordinadora, 2000, *Memoria XX aniversario del Seminario de Poética*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.

Blancarte, Roberto, coordinador, 2010, *Culturas e identidades XVI*, México, El Colegio de México.

Blanco, José Joaquín, 1977, *Se llamaba Vasconcelos*, México, Fondo de Cultura Económica.

---, 1989, "El proyecto de José Vasconcelos como programa político" en Héctor Aguilar Camín et al., *En torno a la cultura nacional*, México, Dirección General de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes- Instituto Nacional Indigenista.

Boletín del Grupo Ariel, 1925, *Gran festival de Teotihuacán*, México, 8 de febrero de 1925.

Bourdieu, Pierre y Loïc J. D. Wacquant, 1995, *Respuestas por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo.

---, 1984, *Questions de sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit.

---, 1990, *Sociología y cultura*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

---, 2011, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama.

---, 1988, *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa.

---, 1979, *La distinction, critique social du jugement*, Paris, Les Editions de Minuit.

Brading, David, 1973, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Era.

Bruner, José Joaquín, 1992, *América Latina cultura y modernidad*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Grijalbo.

Bueno, Manuel, 1920, "En defensa de la mujer" en *El Universal Ilustrado*, Año III, número 144, 5 de febrero de 1920.

---, 1902, "El teatro en el extranjero" en *Revista Moderna arte y ciencia*, primera Quincena de Enero de 1910, México, Edición facsimilar tomo V, México, Dirección de Literatura, Coordinación de Difusión Cultural Universidad Nacional Autónoma de México.

Calderón Bonleux, 2009, "Haciendo públicos actos de nuestra vida privada, el divorcio en Nuevo León, 1890-1910" en *Historia de la vida cotidiana en México*, dirigida por Pilar Gonzalbo Aizpuru, IV Bienes y vivencias del siglo XIX, México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica,

Calhoun, Craig, 2007, *Nacionalismo, Argentina*, Libros del Zorzal.

Castro y Castro, Fernando, 2002, *Identidad nacional*, México, Fundación Miguel Alemán.

Castro, Cristóbal, 1920, "Las coquetas" en *El Universal Ilustrado*, 13 de mayo de 1920, México.

Charaudeau, Patrick, 2009, "Tercero ¿dónde estás? A propósito del tercero del discurso" en *El tercero fondo y Figura de las personas del discurso*, Rosa Graciela Montes y Patrick Charaudeau, coordinadores, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Vicerrectoría de Investigación y Estudios de Postgrado.

Chareaudeau, Maingueneau, coordinadores, 2005, *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires, Amorrortu.

Cano, Gabriela, Mary Kay Vaughan, Jocelyn Olcott, 2012, *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

Capistrán, Miguel, coordinador, 1994, "Los Contemporáneos por sí mismos" en *Lecturas Mexicanas 93*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Castillo, Guillermo (Júbilo), 1926, "Entrevista a Víctor Manuel Díez Barroso", en *Revista de Revistas*, sin otros datos.

Cascabel, César, 1920, "La educación moral de los hijos" en *El Universal Ilustrado*, 1 de enero.

- Catálogo de Teatro mexicano contemporáneo*, 1956, Instituto Nacional de Bellas Artes, México.
- Cervantes, Erika, 2003, *Amalia González la epopeya de las sufragistas*, México, periodismo con perspectiva de género en página Web: cimacnoticias.com
- Cimet, Esther, 2011, "Escrituras de referencia: re-construcciones de las políticas de las artes en México" en *El teatro de Ahora: un primer ensayo de teatro político en México*, de Israel Franco y Antonio Escobar, México, INBA.
- Constantino, Albertina, 1934, *Galería de escritoras y poetisas mexicanas*, México, Imprenta Mundial.
- Córdoba, Ramón, 1921, "El problema de nuestra clase media" en *El maestro*, números V,VI, Septiembre de 1921.
- Cruz Prados, Alfredo, 2005, *El nacionalismo una ideología*, Madrid, Tecnos.
- Cott, Nancy F., 1993, "Mujer moderna estilo norteamericano: los años veinte" en *Historia de las mujeres. El siglo XX*, Madrid, Taurus.
- Cueva Jaramillo, Juan, 1987, "¿Qué es el etnocentrismo?" en *Cultura y sociedad en México y América Latina, antología de textos*, colección Artes Plásticas, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas.
- Del Río, Marcela, 1997, *Perfil y muestra del teatro de la Revolución mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Díaz Arciniega, Víctor, 2010, *Querrela por la cultura revolucionaria*, México. Fondo de Cultura Económica.
- Dijk, Teun A. van, compilador, 2001, *El discurso como estructura y proceso*, Barcelona, Gedisa.
- , 2006, *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*, Sevilla, Gedisa.
- , 1980, *Estructura y funciones del discurso*, México, Siglo XXI.
- Dor, J., 1993, "Lacan une conception structurale et topologique de l'inconscient » en *L'apport freudien, éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, Paris, Bordas.
- Echeverría, Bolívar, 2010, *Definición de la cultura*, segunda edición, México, Fondo de Cultura económica, ITACA.

Eliade, Mircea, 1973, *Mito y realidad*, Madrid, Guadarrama.

Elías Calles, Plutarco, 1992, *Pensamiento político y social, Antología (1913-1936)*, Prólogo, selección y notas de Carlos Macías, México, Secretaría de Educación Pública, Fideicomiso Archivo Plutarco Elías Calles, Fondo de Cultura Económica.

Escalante, Evodio, 2002, *Elevación y caída del estridentismo*, México, Ediciones sin Nombre, CONACULTA.

Fell, Claude, 2009, *José Vasconcelos los años del águila*, primera reimpresión, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.

Fernández Tomas, Belarmino, 2010, "El reino de la pasión" en *Relatos e historias de México*, año IV, número 17, enero 2010, México. Editorial Raíces S.A. de C.V.

Flores, Tatiana, 2010, "Actual No 1, o los catorce puntos de Manuel Maples Arce" en *Vanguardia estridentista*, Coordinación Editorial Monserrat Sánchez Soler, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo.

Franco, Israel y Antonio Escobar, 2011, *El Teatro de Ahora, un primer ensayo de teatro político en México*, México, CITRU/INBA.

Gamboa, José Joaquín, 1938, *Cuento viejo*, Tomo II, México, Ediciones Botas.

Galeana, Patricia, 2010, *Historia comparada de la Américas, sus procesos independentistas*, México, Siglo XXI,

Senado de la República, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Siglo XXI Editores.

Gallo, Miguel Ángel, 1985, "El nacionalismo institucionalizado" en *Cien años de lucha de clases*, Tomo II, México, Quinto sol.

Garciadiego, Javier, 2014, "La gran revolución educativa. El triunfo de Vasconcelos" en *Relatos e historias de México*, año VII, número 75, noviembre de 2014, México, Editorial Raíces, S.A. de C.V.

Garner, Paul, 2008, "Reflexiones sobre Historia Patria y la construcción de la nación mestiza en el México porfiriano; o cómo interpretar las fiestas del Centenario de 1910" en *Memorias de las revoluciones en México*, número 1 Junio-Agosto 2008, México, INBA-CONACULTA.

Garner, Paul, "El Águila, los orígenes de una compañía petrolera pionera en México 1909-1919" en *Relato e historias de México*, año VI, número 72, agosto de 2014, México, Editorial Raíces S.A. de C.V.

Gaudé, Laurent, Hélène Kuntz, y David Lescot, 2013, "Conflicto" en *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, México, Paso de Gato.

Gellner, Ernest, 1991, *Naciones y nacionalismo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Alianza Editorial.

González Matute, Laura, Carmen González del Campo y Leticia Torres Carmona, 1993, ¡30-30! Contra la Academia de pintura 1928, Coordinadora Laura González Matute, Facsimilar y Estudios, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas/ INBA.

Grupo Ariel, 1925, *Boletín número 8, Festival de San Juan Teotihuacán*, México, Edición del Grupo Ariel.

Guariglia, Melba, 1984, "Germán List Arzubide una sonrisa estridentista" *México en el arte*, Nueva época, verano de 1984, Instituto Nacional de Bellas Artes, SEP Cultura.

Guedea, Virginia, editora, 2010, *Los discursos del centenario de la Independencia en 1910*, Universidad Nacional Autónoma de México.

Giménez Montiel, Gilberto, 1996, *Territorio y cultura*, Colima, Universidad de Colima Centro Universitario de Investigaciones Sociales, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.

---, 2005 *Teoría y análisis de la cultura Volumen I, II*, México, CONACULTA-ICOCULT.

Gorostiza, José, 1929, "Más desorientación, el teatro en La escuela de Música, Teatro y Danza" en *Excelsior* 9 de marzo de 1929.

Henríquez Ureña, Pedro, 1987, *Universidad y Educación, Textos de humanidades*, México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural/Dirección de Literatura, IPN, Dirección de Publicaciones y Bibliotecas.

---, 1984, *Estudios mexicanos*, Edición de José Luis Martínez, México, Cultura SEP, Lecturas Mexicanas 65.

Henríquez Ureña, Sonia, 1993, *Pedro Henríquez Ureña apuntes para una biografía*, México, siglo XXI editores.

Hijar, Alberto, 1993, *Diplomado en Nacionalismos*, México, SGEIA/INBA.

---, 2000, *Releer a Siqueiros, ensayos en su centenario*. México, CENIDIAP-TAP, Punto de fuga.

Icaza, Xavier, 1961, *Panchito chapopote*, Editorial Aloma.

Jáuregui Bereciartu, Gurtz, 1986, *Contra el Estado-nación. En torno al hecho y la cuestión nacional*, España, Siglo XXI.

Jauss, H. R., 1974, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.

Jiménez, Marco, 1992, "Entrevista con Germán List Arzubide: Conservar a la poesía dentro de su soberbia soledad" en *Semana de la Jornada*, Nueva época, No., 159, 28 de junio. México.

Jiménez Rueda, Julio, 2001, *El México que yo sentí (1896-1960)*, Testimonios de un espectador de buena fe, Edición de Guillermo Sheridan, CONACULTA.

---, 1923, "Motivos, el teatro nacional," en *La Falange*, México, julio de 1923.

---, 1924, "El afeminamiento en la literatura mexicana," *El Universal*, 21 de diciembre.

---, 1925, "El decaimiento de la literatura nacional" en *El Universal*, 17 de enero.

Jodelet, Denise, 2010, "El movimiento del retorno al sujeto y el enfoque de las representaciones sociales" en *La sociología hoy, debates contemporáneos sobre cultura, individualidades y representaciones sociales*. Santiago de Chile, Universidad Católica Silva Enríquez.

Júbilo, 1926, "El grupo de LOS SIETE, La Montoya, Soler y la farsa" en *El Universal Ilustrado*, 9 de septiembre.

Krauze, Enrique, 1977, *Biografía del poder*, México, Maxi Tusquets.

---, 2008, *Caudillos culturales de la Revolución Mexicana*. México, Siglo XXI.

---, 2010, "La Escuela Callista" en *Memoria de las Revoluciones de México*, número 10, Invierno 2010, México, RGM Medios.

Knickerbocker, H. R., 1939, "Diagnóstico de los dictadores: entrevista a Karl Jung" en *Revista de Revistas*, 13 de Marzo de 1939.

Lau, Ana, 2002, "El nuevo movimiento feminista mexicano" en *Feminismo en México ayer y hoy*, Eli Bartra, Ana María Fernández Poncela y Ana Lau Editoras, México, Universidad Autónoma Metropolitana.

Lazcano R, Ana Cecilia, 2000, "Siqueiros promotor de agrupaciones," en *Releer a Siqueiros ensayos en su centenario*, México, CENIDIAP-TAI-Punto de fuga.

Leune, Juan, 1926, "Maquinismo teatral, el avión en la escena" en *Horizonte, Revistas literarias, mexicanas modernas*, 201 I, México, Fondo de Cultura Económica.

Linares, Justo, 1924, "Ya hay teatro mexicano" en *El Universal Gráfico*, 15 de diciembre.

List Arzubide, Armando, 1927, "Páginas de lucha social, Sacco y Vanzetti" en *Horizonte*, México, abril y mayo.
---, 1958, *Apuntes sobre la prehistoria de la Revolución*, México, Edición del Autor.

List Arzubide, Germán, 1992, "Conservar a la poesía dentro de su soberbia soledad" en *La Jornada Semanal*, Nueva época, número 159, 28 de junio. México.

Lotman, Iuri, 2000, *La semiosfera II, Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, Edición de Desiderio Navarro, España, Frónesis Cátedra, Universitat de Valencia.

---, 2000, *La semiosfera III, Semiótica de las artes y de la cultura*, Edición de Desiderio Navarro, Madrid, Universitat de Valencia.

Luis Guzmán, Martín, 1985, *El águila y la serpiente*, México, Planeta Agostini.

Luhmann, Niklas, 2005, *El arte de la sociedad*, México, Herder.

Macías, Carlos, Prólogo, selección y notas, *Plutarco Elías Calles, pensamiento político y social, Antología (1913-1936)*, México, SEP, Fondo de Cultura Económica, Fideicomiso Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca.

Magaña Esquivel, Antonio, 1940, *Imagen del teatro (Experimentos en México)*, México, Ediciones Letras de México.

---, 1982, *Teatro de la Revolución Mexicana*, México, Aguilar.

---, 2000, *Imagen y realidad del teatro en México*, Compilación de textos, edición y notas de Edgar Ceballos, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Escenología A. C.
Maingueneau, Dominique, 2009, *Les termes clés de l'analyse du discours*, segunda edición, Paris, Seuil.

Maria y Campos, Armando de, 1941, *Crónicas de teatro Hoy*, México, Ediciones Botas.

---, 1957, *El teatro de género dramático en la Revolución Mexicana*, México, Instituto de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.

Martel Díaz-Cortés, 2004, "La magia de la palabra en el Ritual de los bacabes" en *Arqueología*, volumen XII, número 69, septiembre-octubre 2004, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Editorial Raíces S.A. de C.V.

Martí, Samuel, 1961, *Canto, danza y música precortesianos*, México, Fondo de Cultura Económica.

Matute, Álvaro, Héctor Aguilar Camín, et al, 1981, Álvaro Obregón. *Hombre, Vida y Obra*, Ciclo de conferencias sustentadas del 19 de febrero al 18 de marzo de 1980, México, Centro de Estudios Históricos de México, CONDUMEX.

Mendizábal, Miguel Othón de, et al, 1974, *Las clases sociales en México*, Cuarta edición, México, Editorial Nuestro Tiempo.

Mendoza López, Margarita, editora, 1956, *Teatro, boletín de información e historia*, número 10, marzo de 1956, México, Andrés Zaplana y Margarita Mendoza López Editores.

Merlín, Socorro, 2000, *María Luisa Ocampo, mujer de teatro*, México, gobierno del Estado de Guerrero, Secretaría de la mujer, CITRU-LAMA.

---, curadora, 2000, *Fondo documental María Luisa Ocampo*, obra dramática de varios autores, documentos, cartas, programas, México, CITRU.

Meyer, Lorenzo, 1993, "El presidencialismo. Del populismo al neoliberalismo" *Revista mexicana de sociología*, México, Instituto de Investigaciones Sociales Universidad Nacional Autónoma de México.

---, 2010, *México y el mundo. Historia de sus relaciones exteriores. La marca del nacionalismo Tomo IV La marca del Nacionalismo*, México, El Colegio de México.

Meyer, Jean, 2004, *La Revolución Mexicana*, Traducción de Héctor Pérez-Rincón, México, Tusquets Editores.

Meyer, Jean, Enrique Krauze y Cayetano Reyes, 2004, *La Revolución Mexicana 1924-1928*, México, El Colegio de México.

Miranda Francisca, 2012, *Títeres de Rosete Aranda/Espinal*, edición y coordinación de Marisa Jiménez Cacho, CONACULTA/INBA.

Moguilevskaia, Tania, 2013, "Sátira" en *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, Dir. Jean Pierre Sarrazac, México, Paso de Gato.

Molina Enríquez, Andrés, 1964, *Los grandes problemas nacionales*, México, Instituto Nacional de la Juventud Mexicana.

Moncada, Luis Mario, 2007, *Así pasan... Efemérides Teatrales 1900-2000*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Escenología A. C.

Monsiváis, Carlos, 1987, *Cultura y sociedad en México y América Latina*, Antología de textos, México, Colección Artes Plásticas, Serie Investigación y documentación de las artes, CENIDIAP/INBA.

---, 1987, "Cultura identidad y Nación," en *Antología de Textos*, colección Artes Plásticas, Serie Investigación y documentación de las Artes, México, CENIDIAP.

---, 2013, *Misógino feminista*, prólogo y selección de Marta Lamas, México, Océano.

---, 2010, *La cultura mexicana en el siglo XX*, edición preparada por Eugenia Huerta. México, El Colegio de México.

Monterde, Francisco, 1956, *Catálogo del Teatro Mexicano Contemporáneo*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes.

---, 1999, *Figuras y generaciones literarias*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades.

Montes, Rosa Graciela y Patrick Charaudeau, coordinadores, 2009, *El "tercero" fondo y figura de las personas del discurso*, Puebla, Benemérita Universidad de Puebla, Vicerrectoría de Investigación y Estudios de Posgrado.

Murillo, Gerardo, Dr. Atl, 1927, *El arte popular en México*, Editorial Cultura.

Nava de Ruisánchez, Julia, editora, 1923, Revista *La Vida*, México, Secretaría de Educación Pública.

Núñez y Domínguez, Roberto, 1956, *Descorriendo el telón, cuarenta años de Teatro en México*, Madrid, Editorial Rollán.

Obregón, Álvaro, 1917, *Ocho mil kilómetros en campaña*, México-Paris, Vda de Ch. Bouret.

---, 1921, "La verdad y el error en la vida mexicana," en *El maestro revista de cultura nacional*, números IV y V, México, Talleres Gráficos de la Nación.

---, 1923, "Entrevista del presidente de la República con el periodista norteamericano Mr. Clapp," en *El Maestro*, IV y V, agosto de 1923, México, Secretaría de Educación Pública, Departamento Editorial.

Ocampo, María Luisa, 1927, "El movimiento en favor del teatro nacional" en *El Universal*, 3 de julio.

---, 1929, "Teatro mexicano, la escuela de teatro y los pequeños teatros" en Archivo María Luisa Ocampo, CITRU.

Ortega, 1925, "Nuestras entrevistas: Díez Barroso" en *El Universal Ilustrado* s/f recorte de periódico en el archivo de María Luisa Ocampo-CITRU.

Ortiz, Bullé Goyri, Alejandro, 2007, *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*, Alicante, Cuadernos de América sin nombre.

---, coordinador, 2008, *Cuatro obras de revista para el Teatro de Ahora*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.

Palacios Beltrán y Ana María León de Palacios Beltrán, 1980, Álvaro Obregón, caudillo e ideólogo de la reconstrucción nacional, México, Fundación Miguel Alemán.

Palmeta, 1926, "Teatrales, Una de cal y otra de arena en el estreno de Estudiantina o mal haya la sangre enferma que se hereda" en *Universal Gráfico*, 20 de septiembre.

---, 1926, "Teatrales. Cómo y por qué fracasó la última tentativa en pro del Teatro Nacional" en *Universal Gráfico*, 8 de Octubre.

---, 1929, "Teatrales, Actores profesionales en la Comedia Mexicana" en *Universal Gráfico*, 18 de mayo.

Paulus, Jean, 1984, *La función simbólica y el lenguaje*, Barcelona, Herder.

Pellettieri, Osvaldo, 2010, *Búsquedas y discursos*, Buenos Aires, Galerna.

---, 2002, *Seminario: Cómo historiar el teatro*, México, Escuela Nacional de Arte Teatral, (inédito).

Pérez Monfort, Ricardo, 2011, *Nacionalismo y cultura en México 1920-1940. La invención del México indio*, México, Programa panamericano de defensa y desarrollo de la diversidad biológica, cultural y social, Asociación Civil, I. G. J. 000834.

- Periódico *El Universal*, 1925, "El resurgimiento de lo autóctono," Editorial, p.p., 46-47.
- Periódico *El Universal*, 1921, "Festejos de Centenario de la Consumación de la Independencia. México, septiembre de 1921.
- Pérez Salas, María Esther, 2009, "El trajín en una casa" en *Historia de la vida cotidiana volumen IV Bienes y vivencias en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Pulido Llano, Gabriela, "Empresarias y tandas" en *Bicentenario, el ayer y hoy de México, 1810-1910-2010*, Vol. 2, número 6, 2009, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, México.
- Rashkin, Elissa J., 2014, *La aventura estridentista*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Revista Moderna, Arte y Ciencia, Tomos I, II, III, IV, V*, 1987 Edición facsimilar, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Revista Escénica*, 1983, época I, números 4, 5, septiembre, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Revista Horizonte, 1926-1927, Revistas Literarias Mexicanas y Modernas 2011*, Facsimilar, México, Fondo de Cultura Económica.
- Revista Vida mexicana 1922-1923*, Primera edición facsimilar, México, Fondo de Cultura Económica.
- Revista Nuestro México 1932*, primera edición facsimilar, México, Fondo de Cultura Económica.
- Revista SaberVer*, 1997, Número 32, Lo contemporáneo del arte. México, Fundación Cultural Televisa A. C.
- Reygadas, Pedro, 2005, *El arte de argumentar*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Reygadas, Pedro, 2005, *El arte de argumentar -argumentación y discurso- II*, México, NOCTUA.
- Reyes, Alfonso, 1983, "Despedida a José Vasconcelos" en *Alfonso Reyes, Forjadores de México*, México. Partido Revolucionario Institucional, Comité Ejecutivo Nacional, Secretaría de Información y Propaganda, Subdirección de Publicaciones.
- Ricoeur, Paul, 2006, *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI.

Rowe, William y Vivian Schelling, 1993, *Memoria y modernidad, cultura popular en América Latina*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Grijalbo.

Salmerón, Luisa A., 2012, "El voto femenino" en *Relatos e Historias en México*, octubre 2012.

Sacks, Oliver, 2004. "Les instantanés de la conscience" en *La Recherche No 374*, abril, París.

Sánchez Guajardo, Débora, 2013, "Carmen Romero Rubio, intercesora de los católicos ante don Porfirio Díaz" en *Relatos e Historia de México*, año VI, número, 62, octubre 2013, México, Editorial Raíces S. A. de C.V.

Sánchez Soler, Monserrat, coordinadora, 2010, *Vanguardia estridentista: soporte de la estética revolucionaria*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo.

Seller, Eduard, 2004, *Las imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas*, traducción de Joachim von Mentz, Edición y estudio preliminar de Brígida von Mentz, México, Casa Juan Pablos.

Sheridan, Guillermo, 2003, segunda reimpresión, *Los Contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica.

---, 2011, *Malas palabras. Jorge Cuesta y la revista Examen*, México, Siglo XXI.

Schneider, Luis Mario, compilador, 1987, *Obras completas de Antonieta Rivas Mercado*, México, Editorial Oasis/SEP, Lecturas Mexicanas 93.

Solana, Rafael, 1985-86, "Acerca del teatro de la Revolución mexicana" en *México en el arte*, número 11, Nueva época, Invierno de 1985/86, México, Instituto Nacional de Bellas Artes.

Soler, Ricaurte, 2009, *Idea y cuestión nacional latinoamericanas*, tercera reimpresión, México, Siglo XXI.

Tablada, José Juan, 1902, "Diafanidad" en *Revista Moderna*

Thébaud, Françoise, 1993, "Introducción" en *Historia de las mujeres en Occidente. El siglo XX*, Madrid, Taurus.

Teja Zabre, Alfonso, 1926, "Teatro y alma de México" en *El Universal*, 10 de septiembre.

- Toulmin, Stephen, 2007, *Los usos de la argumentación*, Barcelona, Península.
- Tuillier, Pierre, 1991, "La revanche du Dieu Chaos" en *La science du désordre, La recherche*, 232, mayo, Paris.
- Ubersfeld, Anne, 2003, "El habla solitaria", en *Acta Poética*, número 24-1, primavera 2003, Poéticas del Teatro, la Música y la Literatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Usigli, Rodolfo, 1932, *México en el teatro*, México, Imprenta Mundial.
- Valencia, Víctor Hugo, 2012, "La rebelión de los anarquistas" en *Relatos e historias en México*, Año IV, número 48, Agosto 2012, México, Editorial Raíces, S.A. de C.V., pp. 76-83.
- Vallarino, Pérez, Lorena, 1998, *Una vida de mujer de Carlos y Lázaro Lozano García*. Colegio de Literatura dramática y Teatro, Tesis, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Varios, 1995, *Oraciones, Adagios, Adivinanzas y Metáforas, Libro sexto del código Florentino*, Paleografía, versión, notas e índices de Salvador Díaz Cíntora, México, Seminario de Estudios para la descolonización de México, Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vasconcelos, José, 1920, *Prometeo vencedor*, Madrid, Editorial América.
- , 1921, "Un llamado cordial" en *El maestro*, Tomo I, número 1, 1921.
- , 1921, "Nueva ley de los tres Estados," en *El maestro*, número 3 noviembre.
- , 1922, "La cultura nacional y la Secretaría de Educación," en *El maestro*, Tomo III, número 1.
- , 1945, *Estética*, México, Editorial Botas.
- , 1979, *El desastre*, octava edición, México, Jus, S.A.
- , 1958, *El proconsulado*, edición expurgada, México, Jus, S.A.
- , 1983, *La raza cósmica*, México, Asociación Nacional de Libreros.
- 1983, *Ulises criollo*, México, Fondo de Cultura Económica, Cultura SEP.
- , 1964, *La tormenta*, novena edición, México, Jus, S.A.
- Verdenal, René, 1973, "La philosophie de Bergson," en *La Philosophie du monde scientifique et industriel (1860-1940)*, Direction de Francois Chatelet, Paris, Librairie Hachette.
- Vevía Romero, Fernando Carlos, 1991, *Teatro y Revolución mexicana*, México, Universidad de Guadalajara, Departamento de Investigación Científica y Superación Académica.
- Villaurrutia, Xavier, 1949, "El teatro en México" en *México en el Arte*. Número 7, Primavera. INBA.

Villavicencio, Víctor A., 2010, "Las advertencias del conde de Aranda" en *Bicentenario 1810-1910-2010, El ayer y hoy de México*, volumen IV, número 13, 2010, México, Instituto Mora.

Zaitzeff Serge I., 1981, "Recopilación y Prólogo," en *Obras de Ricardo Gómez Robelo y Carlos Díaz Dufío Jr.*, Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas.

Zumthor, Paul, 1972, "Jonglerie et langage" en *Poétique revue de Théorie et d'analyse littéraire*, Paris.

Páginas web

<http://www.cimacnoticias.com>

<http://www.emujeres.net>

<http://www.tamaulipas.gob.mx/secude/cultura/cct/amaliag.htm>

<http://www.artespana.com>

html.rincondelvago.com/futurismo_t.html 05-04-2014.

<http://es.scrib.com/doc/133748057/DIAZ-Dufío-JR-Carlos-Antologia-UNAM-OCR>

http://www.antorcha.net/biblioteca-virtual/historia/socialismo_mexico/5.html

http://www.Toriz.4t.com/guert_book.html

<http://escritores.cinemexicano.unam.mx/index.htm>

<http://www.amediavoz.com/diego.htm>

SECRETARÍA DE CULTURA

Rafael Tovar y de Teresa
Secretario de Cultura

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA

María Cristina García Cepeda
Directora general

Jorge S. Gutiérrez Vázquez
Subdirector general de Educación e Investigación Artísticas

Arturo Díaz Sandoval
Director del Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU)

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

El NACIONALISMO
de los autores DRAMÁTICOS
de la DÉCADA 1920-1930

se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 2016, en los talleres Impresora y Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V. (IEPSA), San Lorenzo número 244, Colonia Paraje San Juan, Iztapalapa, Ciudad de México, La edición consta de 500 ejemplares y estuvo al cuidado de la Subdirección Editorial del INBA.

Desatendida por los estudiosos del teatro que suelen desdeñar su producción dramática al calificar a sus autores como “nacionalistas”, la década de 1920-1930 se revela tan importante para el establecimiento de un teatro mexicano como lo es para el de las estructuras políticas del país. E igualmente compleja. La acción de grupos como los Siete Autores y la Comedia Mexicana comienza a articular un repertorio nacional y los repetidos esfuerzos por encontrar su diálogo necesario con un público que redefine su identidad de cara a las políticas del Estado posrevolucionario. La abundante producción de los autores pertenecientes a estos grupos se suma a la de muchos otros, entre quienes sobresalen un amplio grupo de mujeres dramaturgas y uno más de autores que desafían los cánones y prácticas teatrales del momento.

Una muestra muy significativa de esta producción es la que se describe y analiza en este trabajo, otorgando su lugar a obras hasta ahora ignoradas, redefiniendo el panorama de la creación dramática y las condiciones de su escenificación en la década señalada, y valorando la relación específica que cada una de ellas y sus autores mantienen respecto a las variantes de un fenómeno complejo y múltiple como lo es el nacionalismo.

