



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE HISTORIA

13  
2 ej

"UN MOMENTO EN LA CULTURA NACIONAL  
HISTORIA DEL TEATRO DE ULISES."

SECRETARÍA DE  
ASUNTOS ESCOLARES

MAR 5 1986

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN  
HISTORIA  
PRESENTA GUILLERMINA FUENTES IBARRA

MÉXICO D. F.

MARZO 1986



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## INDICE.

Introducción. ....	p. 1
Capítulo I. EL ENCUENTRO.	
1.1. El país. ....	p. 12
1.2. La cultura. ....	p. 17
1.3. Las jóvenes promesas. ....	p. 24
Notas. ....	p. 34
Capítulo II. LA REVISTA, 1927.	
2.1. Calles y la reconstrucción del país. ....	p. 36
2.2. La cultura ¿nacional? ....	p. 47
2.3. Ulises revista de curiosidad y crítica. ....	p. 49
Notas. ....	p. 61
Capítulo III. EL TEATRO DE ULISES, 1928.	
3.1. El país, ¿fin de una etapa? ....	p. 62
3.2. El teatro mexicano. ....	p. 66
3.3. Proyecto de un teatro experimental. ....	p. 75
3.4. Inauguración del Teatro de Ulises. Primeras representaciones. ....	p. 86
3.5. Representaciones de febrero y marzo. ....	p. 94
3.6. El Teatro de Ulises en el Fábregas. ....	p. 107
3.7. Últimas representaciones. ....	p. 138
3.8. Significación del Teatro de Ulises. ....	p. 142
Notas. ....	p. 148
Epílogo.	
4.1. Los Contemporáneos. ....	p. 152
4.2. La revista Contemporáneos. ....	p. 156
4.3. El Teatro Orientación. ....	p. 158
4.4. Las promesas cumplidas. ....	p. 162
Notas. ....	p. 170
Comentarios finales. ....	p. 171
Glosario onomástico. ....	p. 173
Fuentes. ....	p. 181

## INTRODUCCION.

### I.

En 1979 fortuitamente descubrí la otra cara del teatro, la de adentro. Desde donde se ven los espectadores. Me ví inmersa primero en el curso propedéutico de actuación y después en el curso regular de primer año del Centro Universitario de Teatro.

Durante ese año descubrí y desarrollé, esa otra forma de conocimiento que no es científica ni racional; esa forma que combina la emotividad, lo sensorial y la intuición. Con esa vía del conocimiento aprendí y ejercité a aprehender, esa otra parte de la realidad (la cotidiana sobre todo), que a través del intelecto no se puede explicar totalmente.

Pero como todas las actividades, la teatral no es sólo "práctica", también tiene su parte explicativa y teórica. De hecho desde que el teatro nació como tal, ha habido hombres que han explicado este fenómeno y por supuesto lo han historiado.

Cuando quise documentarme sobre la historia del teatro mexicano me encontré con que:

a) Para el siglo XX ningún historiador, con formación académica como tal, se había ocupado del tema. La historia del teatro ha sido escrita generalmente por críticos teatrales, dramaturgos, directores y periodistas.

b) La mayoría de los textos son crónicas de las obras

presentadas en tal o cual periodo, trabajos donde quedaron asentados el nombre de la obra, su autor, cuándo y dónde fue presentada. A veces por quien fué dirigida y con menos frecuencia quienes la representaron. En otros trabajos las obras se encuentran clasificadas generalmente por su género (tragedia, comedia, pieza etc.).

Es decir, no localicé ningún texto que explicara la historia del teatro y la interrelacionara con la sociedad en su conjunto, a la vez mostrara su inserción en la cultural nacional.

Mi formación académica en la UNAM, fue por otro lado, la de historiadora. Para concluir y cumplir con el ciclo de licenciatura necesitaba hacer un trabajo mostrando que el gasto invertido en mis estudios no fue en vano. Después de varios intentos decidí hacer una investigación cuyo tema me produjera placer. Un placer similar al que descubrí al actuar, al encontrarme en un escenario. Qué mejor tema podría ser, que uno relacionado con el teatro. Que abriera nuevos canales al conocimiento de la historia de la cultura nacional y a la vez aportara nuevos temas a la historia del país.

Me gustaría, a falta de su existencia, escribir la *historia del Teatro Mexicano del siglo XX*. Reconozco mis limitaciones y sé que ahora no podría hacerlo. Pero sí puedo acercarme a un pedacito de ese universo e intentar explicarlo.

Toda actividad humana puede historiarse. Al recrear cualquier actividad o manifestación humana, se va descubriendo esa maraña de relaciones que conforman la vida de los hombres. A través de este estudio parcial de la realidad, de algún modo se refleja, la sociedad en su conjunto. Pues como dice Lucien Febvre "*Los hombres son el objeto único de la historia, de una historia que se inscribe en el grupo de las disciplinas humanas de todos los órdenes y de todos los grados, al lado de la antropología, la psicología, la lingüística, etc.; una historia que no se interesa por cualquier tipo de hombre abstracto, eterno, inmutable en su fondo y perpetuamente idéntico a sí mismo, sino por hombres comprendidos en el marco de las sociedades de que son miembros. La historia se interesa por hombres dotados de múltiples funciones, de diversas actitudes variadas que se mezclan, chocan, se contrarían y acaban por concluir en ellas una paz de compromiso, un modus vivendi al que denominamos Vida.*"

Cuando decidí que quería hacer una tesis sobre el teatro en México, tuve que delimitar el tema. Seleccionar uno que no hubiera sido ampliamente estudiado y que fuera contemporáneo. De entre todos los tipos de teatro, (de revista, comercial, experimental, popular, etc.), particularmente me interesaban: el teatro popular y el teatro experimental.

Al teatro popular podríamos definirlo, como aquellas manifestaciones (festividades y/o representaciones) adoptadas o adaptadas que reflejan los "intereses" de los sectores "populares".

Me decidí por el teatro experimental. El tema de la historia del Teatro de *Ulises* surgió a raíz de una plática con una excompañera del CUT, quien me sugirió su estudio, acepté la propuesta y me siento satisfecha.

Este trabajo concentró gran parte de mis energías, el esfuerzo ha valido la pena y aquí está el resultado.

Creo, sin embargo, que estudiar el periodo que comprende la segunda década de este siglo, en la historia del país, no fue casual. Personalmente me intrigaba mucho. Tal vez porque en mi subconciente, quedaron las pláticas de mis padres sobre su infancia. A través de esos recuerdos, éste país, ésta ciudad me eran desconocidos.

En fin por lo que haya sido, el periodo histórico que contextualiza al Teatro de *Ulises*, me resultó sumamente interesante y complejo.

Quando inicié el estudio surgieron muchas propuestas, sin embargo, a través del desarrollo del mismo me fui dando cuenta, que no era posible enmarcar el trabajo dentro de una teoría economicista o materialista. Pues había elementos que se salían de un análisis de este tipo. Al contrario me encontré con elementos a los cuales no pude fijar su

materialidad y entran en el campo de la especulación. Más bien considero que éste, es un trabajo del tipo de la "micro historia", cuyo intento es dilucidar, a través de la información hemero-bibliográfica, las relaciones de un grupo de personas que llevaron a cabo la tarea de crear un nuevo tipo de teatro. Llegar al fondo de las interrelaciones personales que motivaron el surgimiento y desaparición del *Teatro de Ulises*, hubiera sido el objetivo último de este trabajo. Para cumplir este objetivo hubiera sido necesario entrevistar a los protagonistas. Desgraciadamente, muchos de los integrantes ya no viven y no se puede reconstruir cabalmente su historia.

Con el material dispuesto he intentado mostrar cómo surgió y se transformó ese pedacito de realidad que fue el *Teatro de Ulises*. Si bien es cierto que surgió en un periodo en que la sociedad propició que sus jóvenes se manifestaran, también es cierto que no fue un grupo ordinario de jóvenes el que realizó la aventura del *Ulises*. Se trataba de personas "estudiadas", "cultas", "cosmopolitas". Sus obras no fueron lo que la sociedad "esperaba" de ellos, sobre todo en ese periodo, en que el *nacionalismo* era la bandera oficial. Quizá en esto radica la importancia de estudiar a este grupo, que siendo acusado de *extranjerizante*, se haya propuesto colocar las bases de un teatro nacional.

2.

El trabajo fundamentalmente se sustenta en información de tipo hemero-bibliográfica. Y aunque no desconozco las técnicas de la *historia oral*, no pude hacer uso extensivo de ellas, por las razones anteriormente expresadas. Además, dos participantes directas del *Teatro de Ulises*, en el lapso de una semana se negaron a dar información.

María Luisa Cabrera argumentó su negativa diciendo que: "todo lo que se ha dicho sobre el Teatro Ulises ya está escrito y nada más tengo que decir". E Isabela Corona: "me gustaría mucho ayudarla, pero estoy muy ocupada y lo estaré por más de un año en una telenovela".

Pese a sus argumentos continuó pensando que su conocimiento vivencial es valioso, habrían dado más elementos para la recreación y el análisis del *Teatro de Ulises*. Porque a diferencia de la Sra. Cabrera, considero que este trabajo, apenas es el inicio de todo lo que se puede decir sobre él.

Conté sin embargo, con la comprensión, confianza y tiempo de la Sra. Clementina Otero. A través de sus recuerdos, me permitió fundamentar una de mis hipótesis y confirmar varias deducciones; sobre la conformación y transformación del *Teatro de Ulises*.

3.

Los objetivos del trabajo son mostrar las condiciones

históricas en las que se conforma el grupo de *Ulises* y el Teatro de *Ulises*. Y a través de estos, explicar una propuesta de teatro nacional.

Las hipótesis fueron: frente al teatro profesional y al teatro nacionalista, surge el Teatro de *Ulises* como el primer teatro experimental en México.

A continuación presento una serie de definiciones que no pretenden abundar en la discusión teórica de cada concepto y que para fines de este trabajo serán utilizadas a lo largo del mismo.

Entiendo por teatro profesional aquel que realizan las compañías teatrales patrocinadas por un empresario; y en cuya organización existe una jerarquización de papeles y roles que deben cumplir los actores.

Por teatro nacionalista, que también puede ser profesional, entiendo que es aquel que tiene una carga ideológica, que intenta resaltar, destacar, el folklore, lo nuestro, lo mexicano.

Utilicé el adjetivo experimental, porque no encontré uno más adecuado. Considero que hablar de arte como de teatro equivale a experimentar siempre. Es decir, cada vez que intenta "montar" una obra para presentarla al público; cada vez que se enfrenta ese proceso creador, se está experimentando. Por lo tanto cada "montaje" equivaldría a un experimento.

Una enciclopedia de teatro define al experimental como un teatro de ideas, que apareció a fines del siglo pasado en

distintas naciones europeas y americanas. En cada lugar tenía características propias, sin embargo se pueden encontrar ciertas constantes como: "el ingenio para jugar con los distintos géneros y combinar los tiempos y los lugares, sin respetar las unidades clásicas de tiempo, acción y lugar. Se admiten saltos hacia adelante o hacia atrás, y las acciones se desarrollan unas sobre otras..."

También puede definirse al teatro experimental, como aquel que parte de una hipótesis para comprobarla o verificarla. Algo similar al proceso de experimentación que se realiza en el método científico.

Empleo, sin embargo, el término experimental para designar al *Teatro de Ulises*, en el sentido de renovación, de cambios o modificaciones a lo *formal* que mostraban los teatros profesional y nacionalista de los años veinte de nuestro siglo. Llevándose a cabo éstas modificaciones formales, usando la *dramaturgia universal*.

Por otro lado, la sociedad mexicana de los años veinte se encontraba movilizada por un ímpetu de *reconstrucción*, económica, social y cultural. De *justificación* y de propuestas para *legitimarse* a sí misma políticamente. Además, de *identificación* y *reconocimiento* como una nueva sociedad y fueron los jóvenes los que recibieron la responsabilidad de organizar el nuevo país que se quería.

A este respecto las hipótesis serían: ante las nuevas

condiciones del país fueron necesarias nuevas proposiciones de cultura; ante la necesidad de reconstrucción nacional: social, política y económica, se hizo necesaria una reconstrucción cultural; ante la reconstrucción cultural se da una propuesta de renovación en el teatro nacional.

El trabajo está dividido en tres capítulos y un epílogo. En el primero que he denominado *El encuentro*, intento explicar el origen y la conformación del grupo de *Ulises*. El grupo que llevaría a cabo la tarea de crear el primer teatro experimental en México. Presentando una síntesis de la historia nacional a partir del año 1917. Año en el que se conocieron Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, dos de los principales promotores del *Teatro de Ulises*. Y una síntesis de los principales movimientos culturales que surgieron en el país, a partir de principios de este siglo. Finalizando con un bosquejo de las actividades realizadas por ellos, desde la Escuela Preparatoria hasta antes de hacer la Revista *Ulises*, con la intención de mostrar que la formación del "grupo" tuvo como punto de partida diversas influencias históricas y artísticas nacionales y extranjeras.

En el segundo capítulo que he nombrado *La revista, 1927*, intento mostrar cómo a través de la revista, *Ulises*, el "grupo", expone una propuesta de cultura universal contemporánea en México. Presento una síntesis de los acontecimientos nacionales a partir del

gobierno de Calles, resaltando los hechos de 1927, año de origen de la revista. Continúo con una síntesis de los movimientos culturales más sobresalientes de los años veinte. La última parte de este capítulo corresponde al surgimiento, contenido y existencia de *Ulises Revista de curiosidad y crítica*.

En el tercero que, he titulado *El Teatro de Ulises, 1928*, intento mostrar y explicar la propuesta de un teatro nacional. Diferente del teatro "profesional" y "nacionalista", a través de la dramaturgia universal y con actores no profesionales. En el primer apartado de éste, presento una síntesis de los acontecimientos más relevantes sucedidos en el país, durante el año de 1928. Año en el que existió el teatro. Continúo con una síntesis de la historia del teatro mexicano desde fines del siglo pasado, hasta la segunda década de éste. Para finalizar con seis apartados en donde expongo el surgimiento, transformación y desaparición del Teatro de Ulises. Así como su significación.

Y en el *Epílogo*, presento un resumen de las actividades inmediatas del grupo, y muestro el alcance de esas tareas a la distancia finalizando con una síntesis biográfica de los *Contemporáneos*.

4.

Para llevar a cabo ésta investigación conté con el

asesoramiento de mi amiga Guadalupe Zárate Miguel, a quien agradezco infinitamente su guía, sus comentarios y tiempo que dedicó a ésta.

Agradezco a los amigos que escucharon pedacitos del trabajo, por sus comentarios y estímulos para seguir adelante.

A José Caballero quien me ayudó a encontrar a la señora Clementina Otero y mostró gran interés por mi trabajo. Quizá a él le deba mi amor por el teatro.

A Miguel Mireles, quien me introdujo al mundo de la computación y me enseñó a usar las microcomputadoras.

Al Instituto de Investigaciones Antropológicas que me permitió hacer uso de las microcomputadoras que en él existen.

Y a todos aquellos que directa o indirectamente tuvieron que ver con este trabajo, muchas gracias.

## 1. EL ENCUENTRO.

El objetivo de este capítulo es conocer el origen y conformación del grupo Ulises. Y ubicarlo en el contexto nacional en general y del movimiento cultural en particular. Por ello es necesario hacer una síntesis de la situación del país en la segunda década del siglo. Seguida de una historia del movimiento cultural desde principios del siglo. Con estos elementos se intenta explicar como fue posible la integración de un nuevo grupo de jóvenes artistas que enriquecieron la cultura nacional.

### 1.1. EL PAIS.

En plenas sesiones del Congreso Constituyente fue recibido el año de 1917. El Congreso, había sido convocado por Carranza para modificar la Constitución de 1857. Las sesiones se iniciaron a fines de 1916 y fueron celebradas en el Teatro Iturbide de la ciudad de Querétaro, hasta el 31 de enero.

Los participantes formaban una gama heterogénea de personas, tanto por su origen social, antecedentes políticos y edad, también había moderados y radicales.

El 5 de febrero fue promulgada la Constitución por Carranza quien declaró que la nación volvería al orden constitucional. El 11 de marzo se celebraron las elecciones para presidente, gobernadores, diputados y senadores, el

Partido Liberal Constitucionalista obtuvo la mayoría en las Cámaras. Carranza, fue electo y el 10 de mayo, asumió la presidencia por un periodo de 4 años. Entre otros formaron parte de su gabinete Alberto J. Pani como Secretario de Industria y Comercio, Pastor Rouaix en la Secretaría de Fomento, Rafael Nieto en Hacienda.

"A mediados de 1917 -dice Berta Ulloa- el país sufría las consecuencias de la prolongada guerra civil; destrucción de campos, ciudades, vías ferreas y material rodante; interrupción de comercio y comunicaciones; fuga de capitales, falta de un sistema bancario, epidemias, escasez de alimentos y bandidaje. Cientos de comuneros habían ocupado tierras y otros tantos clamaban por restituciones y dotaciones, no había confianza en la posesión de la tierra ni en el mercado de los productos; el desempleo era elevadísimo, así como la inseguridad en los trabajos; se declararon huelgas pidiendo mejores salarios y condiciones de trabajo. El gobierno tuvo necesidad de hacer economías que abarcaban la reducción de empleados públicos y a los que conservó en sus puestos sólo pudo pagarles el 50% en moneda metálica; en otras ocasiones tuvo que suspender los pagos temporalmente..." (1)

Ante el caos financiero el gobierno tomó medidas, en noviembre de 1918 se realizó una reforma monetaria, las tendencias de la Secretaría de Hacienda fueron reestablecer el sistema de impuestos.

A pesar de los intentos de Carranza por pacificar el

país, la guerra civil continuó. Por ejemplo, en 1917 los zapatistas que aún no estaban vencidos y aunque tenían problemas internos seguían luchando. A partir de septiembre hubo intentos de negociar con el centro, los zapatistas convocaron a través de un manifiesto, a la integración de todos los revolucionarios. Sin embargo la política de Carranza fue de eliminar el movimiento zapatista. En 1919 Zapata fue asesinado en una celada.

Por otro lado, Villa desplegó actividades guerrilleras por el norte del país, a él se unió nuevamente, Felipe Angeles (1917), ambos lograron algunas victorias sobre sus antiguos compañeros; Angeles fue aprehendido sometido a juicio y ejecutado el 26 de septiembre de 1919 en Chihuahua. Pero Villa siguió operando en la región.

Por otro lado desde marzo de 1916 el gobierno de Washington envió una "expedición punitiva" con 12 mil hombres, porque Villa había cruzado la frontera y atacado el poblado de Columbus. Los villistas los enfrentaron a la par que luchaban contra los carrancistas por medio de guerrillas. Los norteamericanos presentaron la invasión como una operación dirigida únicamente contra el "bandido Villa". Y aunque, Carranza había sido reconocido *de facto*, por el gobierno norteamericano, no es hasta enero de 1917 que el gobierno mexicano es reconocido *de jure*. La expedición punitiva sale de Chihuahua, sin condiciones ni compromisos, se inician las relaciones diplomáticas entre ambos países; semanas

después EUA, entraría a la guerra europea.

Tras derrotar a sus enemigos Carranza, se dió a la tarea de reconstruir, consolidar y dirigir la vida política. Para Arnáldo Córdova, el triunfo de Carranza "se fundó en la política populista, el verdadero factor de derrota de los villista y zapatistas, y permitió la creación de la Constitución de 1917 y del estado que ella fundamentó. Por algunos años el ejército iba a ser no solo el elemento que daría dimensión real a los poderes del presidente, sino además el semillero de nuevos presidentes y, en gran medida, de la nueva clase capitalista. De esta suerte, en el ambiente creado por la Revolución, la figura del caudillo iba a ser, necesariamente, el motor de todo movimiento." (2)

Y Lorenzo Meyer por su parte, dice que: "La política carrancista, frente a las fuerzas del antiguo régimen por un lado, y a los sectores campesinos y obreros por el otro, representó esencialmente los intereses y la visión del mundo propios de los sectores medios urbanos y rurales que habían crecido notablemente a consecuencia del proceso de desarrollo económico de las tres décadas anteriores." (3)

La reconstrucción nacional abarcó los ámbitos político, económico, social y también el cultural. Es bastante conocida la literatura inspirada en el movimiento revolucionario, sin embargo, no fue la única manifestación. Un grupo de jóvenes buscó en la década de 1920, desde otra perspectiva, revolucionar la literatura y el teatro en

México. A continuación se expone brevemente el ámbito cultural en que les tocó formarse.

## 1.2. LA CULTURA.

En 1907 un grupo de jóvenes intelectuales "literatos y pensadores intentaban vincular la literatura (su práctica y su enseñanza) con la academia ... en la idea de revivir la práctica de las conferencias, que había sido olvidada en los ámbitos académicos positivistas" (4), y fundaron la Sociedad de Conferencias, ellos fueron entre otros, Antonio Caso, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Julio Torri, José Vasconcelos. Organizaron dos ciclos y en 1909 crearon el *ATEHEO DE LA JUVENTUD*.

Don Justo Sierra ministro de Instrucción Pública, los incorporó a las nuevas instituciones que fundó (Escuela de Altos Estudios) y reabrió (Universidad Nacional) en 1910. En la Esc. de Altos Estudios Henríquez Ureña, creó una sección de Literatura, "con el objeto de formar profesores de humanidades, literatura y filosofía primordialmente, así como críticos e investigadores de arte y literatura." (5)

Pedro Henríquez Ureña (\*), escritor originario de la República Dominicana, contribuyó a la formación de la cultura moderna de México. En enero de 1906 llegó por primera vez a México y permaneció 8 años, trabajó como periodista; entabló relaciones con los modernistas: Luis G. Urbina, Marcelino Dávalos, José Juan Tablada, Jesús Urueta, Efrén Rebolledo, Julio Ruelas, Roberto Montenegro,

Jesús F. Contreras y colaboró con ellos en la revista MODERNA DE MEXICO.

También se relacionó con los jóvenes que publicaban SAVIA MODERNA: Antonio Caso, Luis Castillo Ledón, Alfonso Cravioto, Jesús T. Acevedo, Ricardo Gómez Robelo y Alfonso Reyes, a ellos se unirían Vasconcelos, Martín Luis Guzmán y Julio Torri. (6) En 1913 el Ateneo de la juventud se convirtió en la Universidad Popular su rector fue Alberto J. Pani. Pero a la caída de Madero los ateneístas se dispersaron, unos se integraron a la lucha revolucionaria, otros al régimen de Huerta, algunos se exiliaron y los menos, se interesaron por afianzar esas instituciones culturales (la Universidad Popular, la Escuela de altos Estudios y la Universidad Nacional), que con la Revolución quedaban sin profesorado. Así pues, la siguiente generación tuvo la responsabilidad de hacerse, de improvisarse como profesores muy pronto. Estos nuevos jóvenes, varios de ellos alumnos de los ateneístas, eran: Antonio Castro Leal, Alberto Vázquez del Mercado, Vicente Lombardo Toledano, Alfonso Caso, Manuel Gómez Morín, Jesús Moreno Baca, Teofilo Olea, denominados como los SIETE SABIOS; a los que más tarde se integraron: Miguel Palacios Macedo, Narciso Bassols y Daniel Cosío Villegas, todos conocidos como la generación de 1915.

Otra de las obras de Pedro Henríquez Ureña fue la de instituir las clases de literatura en la ENP, en 1914 se convirtieron en profesores: Castro Leal de literatura

universal, Antonio Toussaint de gramática y contando con solo 21 años, Vázquez del Mercado fue maestro de literatura mexicana. También maestros de literatura lo fueron: Ramón López Velarde y Enrique González Martínez.

Desafortunadamente con la caída de Huerta, Vázquez del Mercado, Toussaint y Castro Leal fueron despedidos.

Como continuidad de la obra de sus maestros, estos tres jóvenes fundaron, la *Sociedad Hispánica de México* y la revista *NOSOTROS* (dic.1912-jun.1914), en la que se proponían recoger la obra de los ateneísta dispersos.

Un hecho importante sucedió en la Preparatoria en 1915, cuando José Vasconcelos fue ministro de Educación Pública del gobierno de la Convención de Aguascalientes (lo sería nuevamente durante el periodo presidencial obregonista), convocó a maestros y alumnos para elegir nuevo director. La votación favoreció a Antonio Caso, "que desde la salida de Henríquez en julio de 1914, se había convertido en un personaje central en la vida académica de la ciudad." (7) Caso, además de ser director, en 1915, era profesor de Ética, Psicología, Lógica y de Problemas filosóficos. Ya que entre 1915 y 1919 dice el historiador Enrique Krauze la plana de profesores en materias humanísticas se redujo notablemente, pero Caso quedó como guía de ellos.

También en 1915 ingresaron a la Escuela de Jurisprudencia los SIETE SABIOS (finalizarían en 1919), por esto se denominó generación de 1915.

Los jóvenes intelectuales capitalinos de 1915, descubrían México y sus mexicanos, a través de sus pintores y poetas como Saturnino Herrán y López Velarde. Se les "revelaba" con nuevas expresiones temáticas la cara cotidiana de México. "Herrán, retrataba las calles, los indígenas y mestizos, las costumbres de la gente humilde", (8) y López Velarde le cantaba a "un México que todos ignorábamos viviendo en él", (9) según cuenta Gómez Morín, uno de los "siete sabios".

A esos jóvenes se les presentaba ese *México nuevo*, descubrían a los indios como mexicanos, veían los cambios de expresión artística y los nuevos sujetos que ingresaban a la temática creativa.

Años más tarde, siendo presidente Alvaro Obregón, en 1921, Gómez Morín llegaba a la Oficialía Mayor y casi de inmediato a la Subsecretaría de Hacienda, Vázquez del Mercado, se convertía en secretario general del gobierno del Distrito, Lombardo Toledano ocupaba el puesto de oficial mayor del Distrito, Palacios Macedo el puesto de jefe del Departamento de Gobernación y Vasconcelos se hacía cargo primero de la Universidad Nacional y después de la Secretaría de Educación Pública.

Fue entonces cuando Vasconcelos llamó a colaborar con él "a la plana mayor de aquellos conferencistas del ATENEO... Antonio Caso, Julio Torri y sobre todo a Pedro Henríquez Ureña" (10). Este último había regresado al país a

fines de 1921. Vasconcelos lo designó catedrático de la Escuela Preparatoria, de la Escuela de Altos Estudios y director de la Escuela de Verano, fundada por ese entonces, y de su departamento de intercambio universitario. En esta ocasión además de reanudar su amistad con sus antiguos conocidos, entabló relación con Daniel Cosío Villegas, Eduardo Villaseñor, Salomón de la Silva, Salvador Novo y Vicente Lombardo Toledano. Durante esa segunda y última estancia en México 1921-1924, "deja honda huella en sus discípulos" y publica *En la orilla, Mi España* (1922), y prologa algunos tomos de la serie Cultura. (11)

Otro colaborador de Vasconcelos fue el pintor, Diego Rivera, quien con el apoyo gubernamental inició la cruzada muralista en los edificios públicos, queriendo llevar, acercar, el arte al pueblo. Mostrar y enseñar a través de la pintura mural, la historia de México. Crear y desarrollar la sensibilidad plástica en el pueblo.

En este periodo, se fundó un departamento editorial bajo la dirección de Julio Torri, entre otros trabajaron Cosío Villegas, Eduardo Villaseñor y Samuel Ramos, "en 1921 el corolario era la impresión de miles de libros clásicos y su repartición gratuita en las escuelas de las ciudades y pueblos del país". (12)

Es en este momento que el Estado como aparato supraestructural de la sociedad, toma las riendas de la Educación. En principio, como un logro de la cercana lucha

popular y para legitimarse, después lo será también, para controlar ideológicamente a las masas.

Y como dice Krauze, en este momento "La revolución, como todas las revoluciones, tenía entonces la virtud inicial de lanzar a la arena pública, a los puestos de responsabilidad a los hombres más jóvenes, capaces de ver lo nuevo y emprenderlo. Mientras que la mayoría de 'los 7 sabios' subía de jerarquía con la llegada de Obregón al poder, los más jóvenes podían enorgullecerse de colaborar como como simples obreros intelectuales en la cruzada educativa que Vasconcelos iba a realizar. Lo nuevo lo inusitado y revolucionario a los ojos de la generación más joven que lo veía llegar del exilio, era ese espíritu de Vasconcelos que incitaba a sus colaboradores a embarcarse en una obra no puramente literaria ni universitaria, sino una obra de acción renovadora, de movimiento". (13)

Daniel Cosío Villegas años después lo dirá claramente: "la Revolución nos creó y mantuvo en nosotros por un tiempo largo, largo, la ilusión de que los intelectuales debíamos y podíamos hacer algo por el México nuevo que comenzó a fraguarse cuando no se apagaba completamente la mirada de quienes cayeron en 'la guerra civil. Y ese hacer algo no era por supuesto escribir o siquiera perorar; era moverse tras una obra de beneficio colectivo." (14)

Es decir este grupo de intelectuales cumplió con la

función que se le asignó de manera eficiente. Como *intelectuales orgánicos* en el sentido descrito por Gramsci (\*) cumplieron muy bien su papel, ya que durante el periodo de *reconstrucción nacional*, iniciado con Obregón, ellos fueron *funcionarios* del régimen emanado de la Revolución.

Todos estos jóvenes, conciente o inconcientemente, en sus diversos cargos y puestos oficiales, colaboraron a crear y legitimar el Estado moderno mexicano. La nueva generación, que iniciaba sus estudios en la Preparatoria (1917) contribuiría también, desde su particular posición a la conformación de este nuevo Estado. Sobre todo en sus aspectos ideológico y cultural, a través de las instituciones por él creadas.

### 1.3. LAS JOVENES PROMESAS.

En 1917, Salvador Novo contaba con 13 años y regresaba de Torreón donde había vivido por varios años. Ingresaba a la Escuela Nacional Preparatoria, ahí iniciaría su vida intelectual y conocería a buena parte de sus futuras amistades con quienes conformaría, el grupo *ULISES* y el grupo polémico de *CONTEMPORANEOS*.

Los recuerdos de Salvador Novo, sobre la Escuela Preparatoria, recrean el ambiente escolar y sus percepciones aun no muy claras de lo que sucedía en el país y repercutían en la educación, cuenta: "Los grupos de primer año se alojaban, prudentemente separados de los años superiores, en el que llamaban anexo de San Pedro y San Pablo. Yo no me daba entonces cuenta de lo que estaba ocurriendo con una educación en la que empero por aquella precisa época, repercutían las alteraciones, los desajustes, los retrocesos en todo provocados por la Revolución. Ignoraba que lo que había no era una Universidad congelada desde don Justo Sierra, y que solo más tarde resucitaría tentativamente con don José Natividad Macías para erguirse con Vasconcelos: sino el feudo de una Dirección de Educación Pública conquistada por los activos normalistas que se repartieron premiosamente las clases de la Preparatoria antes profesada por

los 'científicos'. Un normalista pintoresco, de nombre Enrique Olivares... era el, diríamos, director autónomo de aquella escuela primaria superior que resultaba el primer año de la Preparatoria. Los [maestros] de Geografía, Gramática, Aritmética, Historia, eran todos profesores normalistas. La supervivencia del porfirismo apenas contaba la voluminosa representación del Doctor Jesús Díaz de León... *que enseñaba las raíces griega y latina...*" (15)

Otras materias que recuerda haber cursado fueron Dibujo Constructivo y Decorativo y "ejercicios físicos y militares" de la que "huía, cuantas veces lograba hacerlo." (16) Años más tarde manifestó su deseo de haber querido estudiar con los maestros que vinieron a suplir a sus profesores: Gómez Morín, Narciso Bassols, Trinidad García entre otros. (17)

Para Salvador, en ese momento la escuela significaba encierro, "convertía -dice- mis horas de clase en interminables e incómodos plazos de cárcel. Entre la escuela y la casa, se extendía, larga, la seductora, desconocida ciudad convocándome a recorrerla, a sentir en ella el disfrute de mi inédita libertad..." (18)

Entabló amistad con David Niño de Arce y con él empezó a "irse de pinta" a conocer la ciudad Chapultepec, la Alameda, el Museo y sobre todo el centro a admirar sus escaparetes.

La ciudad, en contraste con lo que ocurría en el resto del país, escuchaba y bailaba los ritmos del fox trot,

*one step, two step*, siendo los favoritos *pretty baby* y *mucha mostaza*. Entonces era -dice Novo- "grande, limpia, de clara atmósfera, dejaba aún admirar sus viejos edificios y sus construcciones porfirianas todavía no profanados por la piqueta ni lanzados al rascacielos. El tránsito era moderado, como el número de habitantes... Por la Avenida Nadero -en cuyas tiendas Regal y High Life, o lo que después se volvió High Life-... paseaban su distinguida, decadente indolencia, los 'fifies' que multiplicaban como muñecos de escaparate los atrevidos modelos de Bucher Bros., la sastrería que dictaba la elegancia masculina en Bolívar y Nadero..." (19)

La familia Novo se fue a vivir a la colonia Guerrero, lugar donde vivían "familias decentes con aspiraciones... [transitaban] por sus calles los fogoneros, los conductores, el típico rielero que por las noches vagaba cerca del Salón Saturno, de los billares, de los cines Vicente Guerrero y Briseño...". (20) A diferencia de San Rafael donde después vivió, "que parecía más aristocrático, posiblemente a causa de que quedaba más lejos que Guerrero... por las calles de San Rafael, y cerca de sus novedosas casas estilo Misión, podían verse los norteamericanos..." (21) Esta colonia también era habitada por la clase media pero más pudiente.

Estudiando en la Preparatoria, casualmente, Novo conoció, a un chico que como él escribía versos, este era Xavier Villaurrutia: "dado su espíritu inquisitivo, -dice

Salvador- tiene que haber sido él quien me abordara... no teníamos clases juntos, pero conversábamos fuera de ellas; y al saber que él vivía en Mina 95 y yo en Guerrero, di poco a poco en pasar por su casa para caminar juntos hacia la Preparatoria". (22)

A través de Ezequiel A. Chávez que entonces era director de la Preparatoria Novo conoció a Jaime Torres Bodet que era el joven secretario de don Ezequiel. Por Xavier supo que era poeta y que daba brillantes clases de literatura en la Escuela de Altos Estudios. Por lo que Salvador empezó a visitarlo entre clases a su oficina, ahí le fue presentado otro joven poeta y compañero de Jaime, Bernardo Ortiz de Montellano. Y narra como fue su relación con ambos: "Ya para entonces mi familia se había mudado a San Rafael, a una casa muy grande en la esquina de Icazbalceta y Altamirano. Jaime vivía en Altamirano 116. Después de su trabajo en la Preparatoria, por la tarde solíamos abordar el mismo camión hacia San Rafael. El iba decia, a preparar su clase del día siguiente... otras tardes cuando no tendría que preparar su clase, Bernardo pasaba por él, y algunas veces me invitaron a acompañarles a tomar el té con pan inglés y mermelada de naranja en el 'Selecty' -un pequeño café frente al Hotel Iturbide. Una mañana llevé a Xavier a presentar con Jaime en su oficina. Su mutua afición por la literatura francesa no tardó en aproximarlos." (23)

Entre 1914 y 1918, dice Guillermo Sheridad, se habían

conocido, en la Preparatoria, a pesar de las diferencias de edad y casi en los mismos grados: Jaime Torres Bodet (\*), Bernardo Ortiz de Montellano (\*), Enrique González Rojo (\*) y José Gorostiza (\*), quien llegó a la ciudad también en 1917. Dos años después, Jaime Torres Bodet fue el principal promotor del "Nuevo Ateneo de la Juventud", de corta vida.

Por otro lado y contemporáneo a ellos estaba, Carlos Pellicer (\*), quien ya era poeta desde 1912. A pesar de tener la misma edad de Ortiz de Montellano y ser un poco mayor que Torres Bodet "llevaba muchas más horas de vuelo, significadas en el hecho de que no estaba atado tan severamente a la órbita familiar como los otros. A los quince años, cuando Torres Bodet y Ortiz de Montellano recorren las 'siete casas' en compañía de sus familias, Pellicer ya pertenecía a la bohemia posmodernista de Rebolledo y cuidaba su atildada personalidad de *dandy* adolescente cuando los otros aun eran vestidos como niños de familia. Se había dejado una melena proporcionalmente invertida a la posterior calvicie, utilizaba unas corbatas de seda brillante en colores imposibles que solían hacer juego con sus calcetines, por lo que había merecido entre sus compañeros el apodo de *El poeta raja retinas...*" (27)

Estos jóvenes y otros más que encontrarían por el camino conformarían más tarde, *el grupo sin grupo*, el de Contemporáneos, denominados así por la revista que editaron en 1928.

Estudiosos del tema han tenido bastantes dificultades, queriendo definir a que escritores se les puede denominar como *los Contemporáneos*. A pesar de ello, acepto el planteamiento de Guillermo Sheridan al distinguir dentro de los Contemporáneos, "un primer grupo formado por Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo y José Gorostiza, [como los mayores] y un segundo grupo formado por Xavier Villaurrutia y Salvador Novo primero y después por Jorge Cuesta y Gilberto Owen [como los chicos]." (25)

Cabe señalar en este momento, que este trabajo está orientado fundamentalmente a explicar una empresa grupal que realizaron el grupo de los "chicos", a quienes he denominado "grupo Ulises".

A continuación presento brevemente las "biografías" de Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, quienes se "encontraron" en la Preparatoria y fueron los principales promotores de la revista y del teatro Ulises, durante los años veinte.

Salvador Novo nació el 30 de julio de 1904 en la ciudad de México, descendía de una familia "decente". Su padre, Don Andrés Novo Blanco era comerciante de origen español, y su madre Doña Amelia López Espino era originaria de Zacatecas. La tranquilidad familiar se vió afectada por la "bola" de la Revolución. Esta situación los decidió trasladarse al norte del país, primero a Jiménez Chihuahua

y después a Torreon Coahuila, donde, Salvador estudió la primaria en el "Colegio Modelo", colegio particular para niñas, aunque el último año lo realizó en una escuela oficial. En sus Memorias cuenta, que fue uno de los mejores alumnos. Por el promedio que obtuvo, le ofrecieron "una beca para estudiar en el Ateneo Fuente de Saltillo la carrera de maestro... Pero mi madre -dice- ni siquiera accedió a tomar en cuenta de aquella a sus ojos ridícula posibilidad, había expirado ya la condena a su destierro, cuyo plazo lo daba mi educación primaria. Me aguardaba ahora la Preparatoria; y a ella, el seno natural de su familia, del que había salido un poco sin medir lo que hacía, y al que regresaba, hija pródiga, con su hijo todo suyo, y de cuyo destino solo ella sería responsable." (26)

Recuerda que cuando lo llevaron a la Preparatoria para inscribirse "contemplaba -dice- abismado desde el barandal del tercer piso en el patio mayor como los muchachos bailaban y alborotaban mientras una orquesta llenaba el aire con las notas del primer danzón que yo escuchara." (27)

La familia Novo se fué a vivir a la colonia, Guerrero, porque ahí habitaban la abuela y los tíos de Salvador. Poco tiempo después, su padre regresó al norte donde murió, y él y su madre se integraron totalmente a la familia de la abuela.

Por otro lado, Xavier Villaurrutia nació el 27 de marzo de 1903 hijo de padres mexicanos e integrante de una familia

numerosa, estudio en el Colegio Francés antes de entrar a la Preparatoria. Novo dice que conoció a la madre de Xavier, doña Julia González, en alguna ocasión que fue invitado por él, y también a algunos de sus hermanos y hermanas. Sobre las actividades de la familia dice, "todos jugaban tennis y ellas eran campeonas. Sus hermanos tenían una especie de pequeño banco o financiera en la Cinco de Mayo, y alguna vez acompañé a Xavier a percibir ahí la mensualidad que le asignaban a sus gastos personales. Poco a poco fui enterándome de que en su familia había habido literatos, artistas, ricos. Poseían originales de Ruelas, que Xavier me mostraba con elogio. Supe también, confiado por él con reticencias y recomendaciones de secreto que en su familia se habían registrado tragedias conyugales y enfermedades nerviosas patéticas" (28)

Para estos jóvenes, la época de la Escuela Preparatoria fue también la época de las reuniones y discusiones en el Café América y la frecuente asistencia a las librerías Porrúa y Robredo. "Era el tiempo de las frases largas y de los pantalones cortos" (29), escribió años después Villaurrutia.

Salvador y Xavier, iniciaron sus estudios de leyes, "sin entusiasmo -confesaría tiempo después Xavier- en la escuela de Jurisprudencia y seguir la carrera de abogado. Donde malos corredores y distraídos por mil cosas vivientes, a la segunda vuelta suspendimos la carrera. A él se le acusaba de ser muy

alto, y era tan fino que parecía un corzo. Pero sabíamos que el tedio se cura con la más perfecta droga: la curiosidad. A ella nos entregábamos en cuerpo y alma. Y como la curiosidad es la madre de todos los descubrimientos, de todas las aventuras y de todas las artes, descubríamos el mundo, caíamos en la aventura peligrosa e imprevista, y, además escribíamos. La vida era para nosotros -precisa confesarlo- un poco literatura. Pero también la literatura era, para nosotros, vida. Leíamos para dialogar con desconocidos inteligentes. Vivíamos para entablar diálogos inteligentes con desconocidos. Escribíamos para callar o, al menos, para hilar entre sueños o entre insomnio la seda de nuestro monólogo. Eramos inseparables, un poco fatalmente, como los dióscuros." (30)

Fue tal su rechazo a la carrera de abogacía que años después expresaría: "abandona los estudios de leyes por la repugnancia que le producen los *procedimientos*." (31)

Desde la Escuela Preparatoria ambos publicaron en diversas revistas estudiantiles, después en periódicos y revistas literarias mucho antes de echar a andar la revista Ulises.

Villaurrutia, "publicó buenos poemas desde los 16 años y antes de los 20 ya era el crítico de su generación" (32), dice José Joaquín Blanco. La crítica y la curiosidad fueron sus características fundamentales siempre. Tiempo después dijo de sí: "Su lucidez crítica le impide escribir mucho y acaso le impida escribir mejor. Sus polos son la

curiosidad y la crítica. Oscila entre entre ambos, sin saber cual escoger." (33)

Xavier Villaurrutia antes de 1927, había escrito y publicado: un prólogo a una traducción de Novo, una Antología de poesía mexicana (1923), su libro *Reflejos* (1926), en diversas revistas y periódicos del D.F. (*Antena, La Antorcha, Arlequin, La Falange, Forma, El Universal, El Universal Ilustrado, México Moderno, Policromías, Revista de Revistas, Sagitario*, entre otras); de Guadalajara (*Aurora, Azul, Bandera de Provincias*); de Santiago de Chile (*Atenea*); de Honduras (*Ateneo*); de Argentina (*Nuestra América*); y de Francia (*Prisma de París*) (34).

Además "deslumbrado por Proust, Giraudoux y Girard", (35) tenía escrito su relato *Dama de corazones* (1925-1926).

Mientras que Novo, para 1927, ya había escrito *Poemas de infancia* (1915-1916), *Poemas de adolescencia* (1918-1923) inéditos hasta 1955; y publicado poemas en las revistas escolares (*San-ev-ank, Gladios*, etc.), en el *Universal Ilustrado* y en otras revistas y periódicos; en 1922 tradujo unas narraciones de Francis Jammes que prologó Xavier Villaurrutia; en 1925 "a los 20 años publica los mejores libros de toda su obra ... los más originales, atrevidos y perfectos de su época XX POEMAS y ENSAYOS" (36), además, había sido discípulo de Pedro Henríquez Ureña con quien colaboró en la Escuela de Verano como profesor y le ayudó a conformar dos antologías de cuentos hispano-americanos.

NOTAS:

1. Berta Ulloa, "La lucha armada, *Historia general de México*, t. 2, 3a ed., México, El Colegio de México, 1981, p. 1166.
2. Arnaldo Córdova, *Ideología de la revolución mexicana*, México, ERA, 1973, p. 352-353.
3. Lorenzo Meyer, "EL primer tramo del camino", *Historia general de México*, t. 2, 3a ed., México, El Colegio de México, 1981, p. 1182.
4. Enrique Krauze, *Caudillos culturales en la revolución mexicana*, México, S XXI, 1976, p. 46.
5. *Ibid.*, p. 49.
- (\*) (vease glosario onomástico).
6. José Luis Martínez, "Pedro Henríquez Ureña 1884 1984 vida y obra. Un resumen", *Estudios mexicanos*, México, FCE-SEPCULTURA, 1984, p. 7-14.
7. E. Krauze, *op cit.*, p. 65.
8. *Ibid.*, p. 62.
9. *Ibid.*, p. 101.
10. *Ibid.*
11. J. L. Martínez, *op cit.*, p. 7-14.
12. E. Krauze, *op cit.*, p. 103.
13. *Ibid.*, p. 102.
14. *Ibid.*, p. 14.

(\*) Los intelectuales, "para el ejercicio de la función intelectual, se forman en conexión directa con todos los grupos sociales pero específicamente en conexión con los grupos sociales más importantes y sufren elaboraciones más extensas y complejas en conexión directa con el grupo social dominante... La relación entre los intelectuales y el mundo de la producción no es una relación inmediata, como ocurre con los grupos sociales fundamentales, sino que es 'mediata' en grado diverso en todo el tejido social y en el complejo de la superestructura de la que los intelectuales son los 'funcionarios'. Se podría medir la 'organicidad' de los diversos estratos intelectuales y su conexión más o menos estrecha con un grupo social fundamental, fijando una gradación de las funciones y de las superestructuras de abajo a arriba... Estas funciones son precisamente organizativas y conectivas. Los intelectuales son los 'empleados' del grupo dominante para el ejercicio de las funciones subalternas de la hegemonía social y del gobierno político, a saber: 1) del 'consenso' espontáneo que las grandes masas de la población dan a la dirección impuesta a la vida social por el grupo dominante, consenso que históricamente nace del prestigio (y por tanto de la confianza) detentada por el grupo dominante, de su posición y de su función en el mundo de la producción; 2) del aparato de coerción estatal que asegura 'legalmente' la disciplina de aquellos grupos que no 'consienten' ni activa ni pasivamente, pero que está preparado por toda la sociedad

en previsión de los momentos de crisis en el comando y en la dirección, casos en que el consenso espontáneo viene a menos."

Antonio Gramsci, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, trad. Raúl Sciarreta, México, Juan Pablos, 1975, p. 16-18.

15. "Las memorias de Novo. 'En el recuadro de risueñas perspectivas mi padre no cabía...'", *Proceso*, México D.F., no. 172, 18 febrero 1980, p. 47.

16. *Ibid.*

17. Guillermo Sheridan, "Van de la ciencia a recibir carifios", *Sábado suplemento de Uno más Uno*, México D.F., 21 septiembre 1985, p. 2.

18. "Las memorias de Novo...", *op cit.*

19. *Ibid.*, p. 46.

20. *Ibid.*, p. 45-46.

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*, p. 47.

23. *Ibid.*

(\*) (vease glosario onomástico).

24. G. Sheridan, *op cit.*, p. 1.

25. G. Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, México, FCE, 1985, p. 18.

26. "Las memorias de Novo...", *op cit.*, p. 47.

27. *Ibid.*, p. 45-46.

28. *Ibid.*, p. 47.

29. Xavier Villaurrutia, "VI Un joven de la ciudad", *Obras*, México, FCE, 1974, p. 687, y *Textos y pretextos literatura drama pintura*, México, La casa de España en México, 1940, p. 83.

30. X. Villaurrutia, *Obras*, México, FCE, 1974, p. 683-684.

31. X. Villaurrutia, "Autobiografía en primera persona", *Revista de Bellas Artes*, no. 7. México DF, enero-febrero, 1966, p. 7.

32. José Joaquín Blanco, "La juventud de Contemporáneos", *La paja en el ojo ensayos de crítica*, México, UAP, 1980, p. 55.

33. X. Villaurrutia, *op cit.*, p. 7.

34. X. Villaurrutia, *Obras*, México, FCE, 1974, p. XXXI-LVIII.

35. *Homenaje a los Contemporáneos*, México, INBA-CULTURASEP, 1982, p. 104.

36. J.J. Blanco, *op cit.*, p. 55.

## 2. LA REVISTA, 1927.

El objetivo de este capítulo es mostrar una propuesta de cultura universal y ubicarla en el contexto nacional. Para ello se presenta una síntesis de los hechos ocurridos a partir de la toma presidencial de Calles, resaltando la situación socio-política del país en 1927. Continuó con la reseña de los principales movimientos culturales que surgieron durante la década de 1920. Con estos elementos se intenta contrastar y explicar el surgimiento de la Revista Ulises, como elemento diferente del vanguardismo y del nacionalismo propagado en esos años.

### 2.1. CALLES Y LA RECONSTRUCCION DEL PAIS.

Cuando Calles asumió la presidencia era considerado, por algunos, representante del ala progresista del grupo Sonora. Al principio de su mandato fue receptivo a las demandas de algunos grupos campesinos e intentó reestablecer la armonía entre el grupo dominante y los obreros organizados en la Confederación Regional Obrera Mexicana. De tal manera que Luis Napoleón Morones líder de la CROM, fue parte de su gabinete. A pesar del importante y organizado apoyo popular Calles aún no podía contrarrestar el peso del ejército. Esto lo llevó a necesitar del apoyo de Obregón y de los generales obregonistas. Pues el "peso" político de Obregón

era determinante, ya que personificaba el único elemento de cohesión de las fuerzas políticas y armadas controladas por los militares..." (1)

Sin embargo, durante el gobierno de Calles, políticamente se vivió la pugna de "dos líderes representante de grupos políticos en lucha: Alvaro Obregón como líder del ejército y Luis N. Morones como líder de los obreros organizados. Calles pretendió apoyarse en ambos y, a la vez, servir de contrapeso para evitar el fortalecimiento excesivo de un solo grupo. Sin embargo, la fuerza natural del líder del ejército resultó ser un elemento limitante y engorroso para el presidente quien difícilmente podía sobreponerse al hombre que no sólo era su padrino político, sino que también lo era de la mayoría de los hombres fuertes del país. Así pues, la lucha que se vivió durante ese periodo fue, concretamente, entre obregonistas y morones-callistas. (2)

La construcción de la economía durante el periodo de Obregón y de Calles se realizó con relativamente poca participación del Estado, aunque bajo el régimen callista esta situación empezó a cambiar. "Fue entonces cuando se inició un programa de construcción de carreteras y de obras de irrigación y se garantizó el sistema bancario." (3) Puede decirse, que en este momento el restablecimiento del orden interno fue el principal estímulo a la actividad económica. Se crearon entre otros: el Banco de México, las Comisiones

Nacionales de Irrigación y de Caminos, el Banco Nacional de Crédito Agrícola y Ganadero, y los Bancos Regionales.

Entre 1924-1925 Calles con su grupo de talentos (Morones en Industria Comercio y Trabajo, Alberto J. Pani en Hacienda, Gómez Morín en el Departamento Técnico Fiscal, Gastélum en Salubridad, etc.), se dedicó a fondo al desarrollo del país. Estos son los años de la "Nueva Política Económica" (J. Meyer) que Calles hubiera deseado se prolongaran hasta el final.

Pero en 1926 se agudizaron dos problemas que no tenían tanta importancia en 1924: la cuestión petrolera y el conflicto con la Iglesia; además surgió el de la reelección de Obregón.

"Lo cierto es que en 1926 -dice Jean Meyer- toda la obra de reconstrucción se estanca... En el invierno de 1925-1926 todo se echa a perder: empiezan las dificultades económicas que van a poner toda la obra en entredicho... la pareja de fuerzas Calles-Obregón no trabaja en armonía, como se deduce del largo y terco silencio del presidente en cuanto a la reelección de Obregón. Morones, uno de los hombres de la Nueva Política Económica, pelea para impulsar su propia candidatura a la presidencia y se encuentra en el eje de todos los conflictos: con los petroleros y con los EU, con los católicos y con los ferrocarrileros." (4)

El gabinete callista que no había tenido grandes cambios hasta 1927, salvo la renuncia del secretario de Gobernación

Valenzuela en 1925 por Adalberto Tejeda. La tendencia en las otras Secretarías había sido de continuidad. Otro cambio, no en el gabinete sino en un puesto dependientes del gobierno fue la entrada de Serrano como gobernador del DF. Sin embargo los cambios de 1927 fueron: Pani se va en enero de Hacienda, Aarón Sáenz y Luis L. Leon de Relaciones y Agricultura, en marzo, Serrano en mayo.

En 1927 una de las crisis más fuertes que vivió el país fue el conflicto con las compañías petroleras extranjeras, debido a que estas no querían perder sus privilegios y el gobierno mexicano quería hacer cumplir sus leyes.

Por esos días llega la embajadora soviética "la dos veces escandalosa Kollontai (escandalosa como mujer defensora del amor libre y escandalosa al afirmar que México se ha bolchevizado." (5)

Durante enero de 27, las compañías consignadas ante la Procuraduría General ven cancelar sus permisos provisionales de 1926 y se amparan. Kellogg secretario de Estado de los EUA, califica el envío de barcos con armas a Nicaragua de "acto poco amistoso". Y el presidente Coolidge anuncia que al "soviet México" le puede pasar lo que a Nicaragua. Téllez embajador de México en N.Y. toma en serio la amenaza y pone en alerta al presidente, Calles propone el recurso del arbitraje de la Haya. Mientras en el Congreso, se aprueban las reformas

constitucionales de los arts. 82 y 83 para llevar a Obregón a la presidencia.

En febrero, mientras el ejército de EU hace sus maniobras de invierno en la frontera con México, fracasan las pláticas entre el gobierno y las compañías petroleras.

La presión americana a través del Senado, detuvo la intervención directa, pero las compañías no cedían. Nuevamente el 27 de abril desafían al gobierno mexicano abriendo sin permiso nuevos pozos. Son multadas y cerradas las válvulas de los pozos, pero las compañías contestan reincidiendo, de manera que en julio el presidente Calles, apoyando a fondo a Morones, manda al ejército para cerrar los pozos. Así consiguen las compañías el famoso "hecho consumado" de violación a sus supuestos derechos del cual dependía una actitud firme que debería llegar hasta la intervención por parte de Coolidge.

La crisis petrolera tiene efectos económicos negativos, porque las compañías se desinteresan de México por ser país problemático; aprovechan entonces la situación de sobreproducción mundial para reducir su actividad, la Huasteca Petroleum Co. despide a la mitad de sus trabajadores; El Águila disminuye su explotación en la zona de Tampico.

El 23 de octubre llega el nuevo embajador Morrow, acompañado de su agregado militar, MacNab; y el 2 de noviembre se presenta ante el presidente Calles. Su segunda entrevista es el día 8, Calles plantea el problema petrolero y

se encuentra una solución. A propuesta de Morrow, el presidente a través de Morones, "pide a la Suprema Corte ratificar el fallo favorable a las compañías, dado tiempo atrás por el juez de Tuxpan -lo que le había acarreado la destitución- siguiendo el precedente sentado en el caso de la Texas Co. de 1922. El resultado fue instantáneo... la Corte lo ratifica, y en sus considerandos determina que la ley es anticonstitucional, que los derechos adquiridos antes de 1917 no pueden someterse a ninguna confirmación administrativa y que, sobre todo, la ley no puede obligar a los interesados a aceptar una concesión contra sus títulos, ni siquiera en el caso de que aquella fuese contrariamente a las disposiciones vigentes, por tiempo ilimitado, se esfuma una de las más grandes dificultades primero de principio, en cuanto al derecho de propiedad, y segundo de hecho, en cuanto a la validez de los títulos y la duración de los contratos" (6), a este seguirían otros cuatro acuerdo similares.

Es decir en cuanto a la política de soberanía nacional se echa marcha atrás. Pasarían varios años antes de que el Estado mexicano nacionalizara las compañías petroleras extranjeras.

En diciembre de 1927 "la capital -dice J. Neyer- parece americana; vive el tumulto de la llegada del legendario aviador Lindbergh y en los hoteles se cruzan los representantes de los bancos, de las compañías mineras, petroleras y de ferrocarriles; el día 26 el Congreso recibe la reforma de los

artículos 14 y 15 de la ley petrolera de 1925. En vano decidían los periódicos de Hearst desencadenar una campaña contra México y en vano las compañías petroleras se quejaban a su gobierno." (7)

Otra de las grandes crisis que vivió el país en 1927 fue la guerra cristera. Puede decirse que el conflicto religioso se inició, a raíz de que en enero de 1926, Calles obtuvo plenos poderes para reformar el Código Penal. Mientras en los estados de Hidalgo, Colima y Jalisco eran aprobadas las primeras leyes que reglamentaban el culto. El arzobispo Mora del Río las denunció. El 4 de febrero, sin su permiso, se publicó una entrevista hecha nueve años atrás, en la que se manifestó en contra de la Constitución. Y como ratificó sus observaciones, puso furioso a Calles, quien sospechó que el enemigo petrolero abría un segundo frente, esta vez dentro del país. Por lo que el gobierno respondió cerrando escuelas y conventos, y deportando a sacerdotes extranjeros.

En julio de 1926 se reformó el código penal para las infracciones al artículo 130 constitucional y se crearon una serie de delitos relativos a cultos, enseñanza y prensa. Más tarde esto sería conocido como la ley Calles. El comité episcopal decide entonces la huelga de las ceremonias religiosas; el día 11 y el 14 aprueba el boicot económico de la Liga Nacional de Defensa de la Libertad Religiosa (LNDLR).

El 25, por medio de una carta colectiva episcopal se anuncia al país la suspensión de los cultos para el 31. Los efectos de esta medida fueron dolorosos para cierta parte de la población, sobre todo en el campo: ya que para un amplio sector de esta la revolución había significado inseguridad y destrucción. En las ciudades, continuaron los servicios religiosos, aunque, clandestinamente.

En agosto del mismo año se suceden los primeros tumultos católicos. Mientras Obregon fracasa en su intento de acercar a Calles con los obispos. Los caballeros de Colón norteamericanos arman gran escándalo, el boicot de la Liga Nacional se torna serio, y el enojo del presidente crece. El día 21 se lleva a cabo una entrevista entre Calles y los obispos pero fracasa el intento de llegar a un acuerdo.

El movimiento cristero emitió una Constitución Cristera que pretendía reemplazar la de 1917. Esta, eliminaba no solo las leyes anticlericales, sino también la Reforma Agraria. Se calcula que para 1927 eran 12 mil, y para 1929, 20 mil hombres.

"En los primeros días del año 27 -dice J. Meyer- todo el centro-oeste obedeció la orden de levantamiento general dada por los jefes de la Unión Popular, a instigación de la Liga... las muchedumbres [están] seguras de obtener una victoria instantánea, por la sola demostración de su existencia... Cuando la cruzada de los pobres desarmados se quiebra sobre las fuerzas militares del estado empieza otro

acontecimiento, ya no breve, ya no instantáneo, una guerra de tres años, la guerra de los Cristeros. Los combatientes dispersos en la primavera de 27 se han convertido en verdaderos guerreros... son 20 000 operando de manera espontánea y desorganizada, grupos (de 50 a 500) sobre su territorio, trabajando en su tierra, en su guerra, produciendo su guerra, y muchas veces su guerra y su mal: en la tradición zapatista del soldado campesino. De agosto de 1926 a julio de 1927 la guerra se limitó a escapar del enemigo... la guerra cristera se mantenía dueña de los campos mientras el gobierno controlaba ciudades y vías férreas. Esto habría de durar todo el tiempo que los federales siguieran poseyendo una potencia de fuego cien veces superior, como diagnosticaba Monseñor Mora en septiembre de 1927, temiendo el aniquilamiento de la población." (8)

Para decirlo con la historiadora A. Lajous, la guerra cristera modificó el panorama y ambiente político que se vivía y propició la búsqueda del fortalecimiento del grupo en el poder. Ya que puso en grave conflicto a la élite militar, al mostrar que era incapaz de "extirpar el cáncer" que dicha guerra implicaba para el sistema; porque además evidenció la fragilidad del gobierno para controlar el territorio nacional. Pues, "por más esfuerzos -dice- que el gobierno hizo jamás pudo erradicar los focos cristeros, los cuales soportaron medidas de extrema violencia en un acto de auténtico fanatismo por sus creencias. La Guerra Cristera no

pudo concluirse durante el gobierno de Calles, lo cual es prueba de la magnitud que hubo de alcanzar. (9)

En mayo de 1927, salió el primer número de la Revista Ulises. Para seguir contrastando la situación del país y de este hecho. Se anotan otros de los acontecimientos relevantes, sucedidos durante el periodo de vida de la revista.

Si bien es cierto que el conflicto con las compañías petroleras y la guerra cristera fueron los problemas más importantes y candentes, en 1927, algunos otros fueron: la lucha y huelga de los ferrocarrileros, iniciada el año anterior y que se encontraba en auge; mientras, en el Congreso Federal, la victoria del Bloque Nacional Revolucionario comandado por Riva Palacio y Ricardo Topete, era completa al quitarle al Bloque Obregonista la Comisión Permanente.

En junio el Partido Antirreeleccionista lanzó la candidatura de Gómez y el Partido Nacional Revolucionario la de Serrano; días después, Obregón lanzaba también su candidatura.

De junio a diciembre de 1927, el país vivió: una serie de huelgas; la de los ferrocarrileros, los mineros, los profesores, de los estibadores y alijadores. Mientras, en junio la guerra yaquí finalizó lo cual convenció al general Amaro de que contaba con un excelente ejército capaz de aplacar cualquier movimiento en el campo.

Mientras, las campanas electorales de los tres

candidatos fueron realizadas. Gómez y Serrano, no encontrando otra vía que el levantamiento, iniciaron sus planes desde junio. Amaro, Obregón y Calles enterados en julio del asunto lo dejaron seguir, pero en octubre la asonada fue frustrada en Balbuena. Serrano fue muerto en Huitzilac (3 de octubre) y Gómez huyó a la sierra. En los primeros días de octubre fueron pasados por armas y sin juicio veinticinco generales y varias decenas de personas, después de un mes y una serie de enfrentamientos fue capturado y fusilado el general Gómez en Veracruz (5 de noviembre).

Mientras en el Congreso se empezó a estudiar otra reforma a la Constitución, para prolongar el periodo presidencial de 4 a 6 años, aunque, previamente se había desaforado a los diputados antirreeleccionistas.

La situación no era favorable para Obregón pues, en noviembre sufrió un atentado del grupo de ligueros, como consecuencia fueron fusiladas varias personas. Algunos católicos exaltados responsabilizaron a Obregón, con esto firmaba su sentencia de muerte. Finalmente, el Congreso ratificó la prolongación del periodo presidencial y el año terminó con la gira obregonista.

## 2.2. LA CULTURA ¿NACIONAL?

A partir del gobierno de Obregón y como sustentación de la "ideología revolucionaria". Surge lo que se ha llamado *nacionalismo cultural*, basado en la mística vasconceliana (erradicar y salvar de la pobreza y la ignorancia a las masas). El nacionalismo para Vasconcelos, finalmente sería -dice Carlos Monsiváis- "el Espíritu apoderándose y transfigurando una colectividad". (10)

Con base en esta mística surgirá el Departamento de Bellas Artes, que hará que proliferen festivales de música y danzas populares; la "escuela mexicana de pintura"; las obras para instrumentos indígenas precolombinos de Carlos Chávez; la "novela de la revolución"; el "teatro de la Comedia" y el "teatro Municipal".

Pero estas no fueron las únicas manifestaciones, en 1921 surge el movimiento *ESTRIDENTISTA*. Manuel Maples Arce uno de sus integrantes y representantes, en 1922 declaró el Manifiesto del movimiento. Sus influencias, entre otras, fueron el futurismo, el dadaísmo y el ultraísmo. Los integrantes se consideraban a si mismos "vanguardistas". Este movimiento subsistió aproximadamente hasta 1928. Otro movimiento surgido por el mismo tiempo fue el *AGORISTA*, "más radicalizado -dice Monsiváis- y mucho menos valioso estéticamente". Sus integrantes consideraban que el Agorismo era "arte en

movimiento, velocidad creadora, socialización del arte." (11)

Frente al vanguardismo y al nacionalismo cultural, cuya mística es aprovechada de inmediato por el gobierno. Sus partidarios dice Monsivais, "deben ir aceptando también que el freno de cualquier proyecto ideal es la extensión y el contagio de la corrupción, garantía de una base social amplísima para el régimen, expediente 'orgánico' que para abandonar la barbarie, ofrece el 'sistema'." (12)

Frente a esto surgen individuos y grupos de intelectuales y artistas que sin quedarse "fuera del presupuesto"; proponen otras alternativas a la cultura. Entre otros epítetos reciben el de "extranjerizantes". Algunos de ellos fueron, los que he denominado "grupo de Ulises", cuya pretensión era dar a conocer la cultura *universal* contemporánea. Si apunto que su participación no estaban fuera del presupuesto, es porque trabajaban como burócratas en algunas de las Secretarías de Estado.

### 2.3. ULISES REVISTA DE CURIOSIDAD Y CRITICA.

En mayo de 1927 apareció el primer volumen de "*ULISES revista de curiosidad y crítica*". Salvador Novo tenía 23 años y Xavier Villaurrutia 24. Ya habían pasado por la Escuela de Jurisprudencia y la habían abandonado, se dedicaban a ser escritores y poetas. En 1926 Villaurrutia había publicado su primer libro de poemas *Reflejos* y Novo en 1925 su libro *XX Poemas*.

Ya tenían amistad con Gilberto Owen (\*) y Jorge Cuesta (\*). El primero había sido "descubierto" por Xavier y el segundo había sido integrado por Gilberto, al "grupo". Y se relacionaban con muchas otras personalidades. Novo trabajaba entonces en la Jefatura del Departamento Editorial de la SEP, siendo entonces el Secretario Puig Casauranc.

Salvador y Xavier fueron los principales promotores en la creación de la revista; y cercanos colaboradores Gilberto y Jorge. Sus editores fueron Novo y Villaurrutia. El propósito de hacer esta singular revista, era que el público, los intelectuales mexicanos, se enteraran de lo que ocurría en el mundo.

Salvador Novo, al contar el origen de la revista, dice fue la conjunción de "... un grupo de personas ociosas. -y comenta- Nadie duda, hoy día, de la súbita utilidad del ocio. Había un pintor, Agustín Lazo, cuyas obras no le gustaban a

nadie. Un estudiante de filosofía, Samuel Ramos, a quien no le gustaba el maestro Caso. Un prosista y poeta, Gilberto Owen, cuyas producciones eran una cosa rarísima, y un joven crítico que todo lo encontraba mal y que se llama Xavier Villaurrutia. En largas tardes, sin nada mexicano que leer, hablaban de libros extranjeros. Fue así como les vino la idea de publicar una pequeña revista de crítica y curiosidad."

(13)

La falta de solemnidad es evidente en la cita anterior, pues es claro que ninguno de ellos era ocioso en el estricto sentido de la palabra. Sino más bien Novo en el sentido de no tomarse tan en serio, "burlarse" de sí mismo y querer arriesgarse, aventurarse.

Xavier bautizó a la revista y además la denominó de curiosidad y crítica como sinónimo de "aventura" dice Guillermo Sheridan, "mezcla entonces de dos vertientes capitales: arraigo en la propia tierra y conformación de ese arraigo desde lejos". (14)

Y esto va a ser fundamental, porque si bien los van a considerar "extranjerizantes" por sus influencias, sus lecturas y conocimientos sobre la literatura del exterior (francesa, anglosajona etc.). Ellos, también reivindicaban, admiraban y reconocían a los escritores mexicanos que "revolucionaron" la literatura nacional (Ramón López Velarde, Enrique González Martínez, Mariano Azuela...).

Pero aventura también significaba "el infortunio más

que el azar, el riesgo calculado más que la ceguera. Atreverse a pensar, a optar, a desbarrar..." (15) atreverse a ser distintos, a buscar otros caminos en la cultura. Por esto y por el deseo de querer hacer "su revista", llevarían a cabo esta aventura.

Además, en ella tendrían la oportunidad, de explayarse el escepticismo de Villaurrutia y los desplantes subversivos de Novo.

La revista fue patrocinada en parte por ellos, en parte por las Librerías: Porrúa, Pedro Robredo, Cultura, Herrero, por Antigüedades Aztlán, por F. Navarro El surtidor de sombreros" y "Tardán la sombrerería de México", pues en las contraportadas aparecen anuncios de estos negocios. E indirectamente, Puig Casauranc apoyó la edición de la revista, dice Guillermo Sheridan.

También aparecen publicidades de otra revistas como la *Mexican Folkways*, *Revista Folklorica Mexicana* de Francis Toor; y *Forma revista de Artes Plásticas*, dirigida por Gabriel Fernández Ledezma; y promociones de los libros de Jaime Torres Bodet *Poesías* y de Bernardo Gastélum *Inteligencias y símbolo* de ediciones Calpe las cuales estaban a la venta en las librerías Robredo.

Cada volumen de la revista *Ulises* tenía un costo de \$0.50, la suscripción por seis números era de \$2.50 y por doce \$5.00, la sede editorial se encontraba en la calle de Brasil número 42-10 en la ciudad de México.

La revista reunió a un grupo de entonces, jóvenes escritores, ensayistas, pintores y futuros dramaturgos, directores de teatro y escenógrafos. Novo comenta al respecto de algunos de los integrantes de la revista: "... recibimos a dos inteligencias jóvenes descubiertas y estimuladas por tu espíritu (se refiere a Villaurrutia) siempre central: Gilberto Owen, el poeta y Jorge Cuesta, el demoledor. Allí continuamos la amistad de ... Jaime [Torres Bodet], a quien conocimos juntos en la Preparatoria; estudiantes nosotros, el joven secretario; Bernardo Ortiz de Montellano y José Gorostiza ... Desde la barca de Ulises te comunicaste con un Alfonso Reyes... Y dentro y fuera de las letras, compartíamos la alegre amistad de Enrique González Rojo." (16)

En la aventura los acompañaron, además Carlos Pellicer, Mariano Azuela, Enrique González Martínez, Julio Torri, Enrique González Martínez, J. Romano Muñoz, Rafael Callejas, León Pacheco, Eduardo Villaseñor, Roberto Montenegro y Antonieta Rivas Mercado.

La revista fue conformada no sólo con las notas, ensayos, traducciones y poemas de todos los antes mencionados. Los editores también incluyeron poemas de Max Jacob y Carl Sandberg en el idioma original y colaboraciones de Máximo Bontempelli, Benjamín Jarnés, Juan Lacombe y Marcelo Jouhandeau.

La primera hoja de cada volumen, contenía, un epígrafe de: E. D'Ore, Paul Monrand, André Gide, James Joyce, Fenelon

y Baudelaire. Que según Sheridan equivalen al programa de la revista y que por la diversidad de autores es ambiguo.

Tenía además, una sección de noticias, chismes y anécdotas: "

*El curioso Impertinente*. Casi siempre escrita por Villaurrutia, que hacía mención, de entre otros autores a: Jacob, Bontempelli, Monrand, Dos Paseos, Díaz Mirón, Ortega y Gasset, Saturnino Herrán, Carlos Díaz Dufío Jr, Francisco P. Herrasti, Gide y Lacretelle; y en el número cuatro, comenta sobre el ambiente intelectual madrileño e hispanoamericano.

En cada número aparecieron reproducciones de los pintores: Agustín Lazo, Roberto Montenegro, Julio Castellanos y Diego Rivera, así como, en el número dos, la reproducción de una partitura de Carlos Chávez.

Sin embargo, la aventura no duró mucho, el 2o número salió en junio, el 3o en agosto, el 4o en octubre, el 5o en diciembre y el último en febrero de 1928, éste únicamente editado por Villaurrutia.

La revista a través de sus colaboraciones muestra, una gama de influencias y corrientes literarias al presentar diversos escritores de distintas nacionalidades y corrientes literarias. Un gran interés por la poesía, un afán de "cosmopolitismo", también preocupación por temas mexicanos y una falta de inquietud por temas políticos.

Para G. Sheridan, *Ulises* es una revista que "cuestiona y

desterritorializa, no quiere nada con la herencia de los prestigios que como rémoras, la inercia había consagrado al barco de la nacionalidad... nace de la desesperación ante el filisteísmo y su propia sensación de desarraigo (pero no para eliminarlo: para entenderlo y ampliarlo)... [es] insidiosa, enjundiosa, ávida, SNOB y petulante, Ulises encarna como ninguna otra revista de vanguardia... Es la típica revista juguetona y rapaz, impredecible, eficaz termómetro de la atmósfera cultural de finales de los años veinte tanto por lo que dice como por lo que calla... su elaborado desparpajo contiene el lujo máximo a que podían aspirar sus heterodoxos colaboradores; la indiferencia ante los grandes proyectos culturales distinguidos por el Estado y ante los anhelos literarios de la tradición inmediata..." (17)

Este grupo de jóvenes escritores que había hecho Ulises y después con algunos otros escritores realizaría la empresa de la revista Contemporáneos, fue un grupo que dió y ha dado bastante que hablar, ya sea por sus posiciones literarias, políticas o por otras.

Con o sin justa razón, crearon polémica y eso ha sido lo más importante. Ese "grupo sin grupo" como lo llamaba Villaurrutia, conmocionó, los círculos literarios e intelectuales del país con su disidencia. Pues ya "en 1924 Julio Jiménez Rueda entre muchos otros escritores, funcionarios y periodistas, -dice José Joaquín Blanco- reprochó a la nueva generación literaria, la de

Contemporáneos, que le faltara nacionalismo, cultura y aliento, y la acusó de 'afeminamiento' o 'reblandecimiento'." (18)

A lo cual José Gorostiza respondió, la juventud no buscaba la erudición sino "esa cultura vital trascendente, que sino se traduce en citas de memorización irreprochables, fecunda, sí, las facultades creadoras." (19) La falta de aliento no era tal, sino el cambio producido por la crisis de postguerra.

Respecto a la falta de nacionalismo Gorostiza pregunta si el arte nacionalista es superior al simplemente humano. "Nunca antes de ahora, -dice- se ha realizado la tendencia nacionalista. Ramón López Velarde, a quien la juventud reclama para sí, y después toda la nueva generación, ha producido lo poco o mucho de literatura que podríamos llamar mexicana". (20)

Si a esta generación se le reprocha su falta de nacionalismo él devuelve el golpe diciendo: "Mientras los intelectuales de 1920 vivían en el extranjero, desdeñosos de una revolución que no los necesitaba, se formó por sí sola sin anuencia de ellos esta literatura incompleta, pero innegable de la juventud. De suerte que entre viejos y nuevos median, a más de una generación perdida para el arte, 15 años de distanciamiento... El país muere de analfabetismo. ¿Porqué cuando los intelectuales colaboraban con los gobiernos de entonces, no procuraron legar a la juventud un ambiente

propicio?" (21)

Y Jorge Cuesta a su vez dice, propone y reconoce, "se les reprocha a los Contemporáneos no parasitar de la raquítica y hechiza tradición exotista y oficial: el nacionalismo de ellos no es parasitar de una 'patria cultura dudosa', sino crear una nueva. Crearla ellos, sin maestros, hermanos mayores, ni medio propicio, pues -como explicaba Gorostiza- entre 1910 y 1920, los intelectuales porfirianos estuvieron escondidos o en el exilio, de modo que los jóvenes fueron sus propios maestros desde la libertad. Sin embargo cuando el Estado se reorganizó y se proclamaron amnistías, y volvieron los antiguos intelectuales, los jóvenes poetas y críticos aceptaron como maestros a algunos de ellos. Gorostiza menciona a Vasconcelos, Caso, Reyes, Henríquez Ureña. Cabría agregar otros nombres, de influencia innegable aunque menos penetrante: González Martínez, Tablada, Urbina. Y sobre todos ellos, el nombre capital de Ramón López Velarde, que si permaneció en México, y como maestro preparatoriano e inspirador de grupos culturales aunque su edad fuese apenas levemente superior a la de sus ávidos discípulos. Muchos lo conocieron y trataron personalmente, e incluso recibieron su crítica: Gorostiza, Ortiz de Montellano, Pellicer, Novo. Villaurrutia..." (22)

José Joaquín Blanco afirma que además de los anteriores maestros "también incidieron como figuras directoras, con mayor o menos intensidad, Jesús Valenzuela, y

escritores sudamericanos como José Santos Chocano y Porfirio Barba-Jacob, pero de hecho los únicos generales, fueron López Velarde, primero, y luego Vasconcellos." (23)

Pero como gran influencia extranjera continua diciendo José Joaquín Blanco "por supuesto, Francia: el *Mercure de France*, la *Nouvelle Revue Française* y finalmente, el surrealismo y el teatro de salón, conformaron muchas obras que van de la imitación al pie de la letra a las recreaciones libres y a las verdaderas creaciones. De España... la *Revista de Occidente*, Juan Ramon Jiménez... Pirandello, de Italia, así como los nuevos poetas y dramaturgos norteamericanos... Del simbolismo francés al dadaísmo y los surrealistas: Francis Jammes, Valéry, Cocteau, Supervielle... la poesía norteamericana de vanguardia: Lindsay, Eliot, Pound, Langston, Hughes. Críticos del nacionalismo y de la religión como Gourmont y, sobre todo, abrumadoramente, Gide, conforman actitudes políticas y morales. Proust, Lacretelle, Giraudoux, Maurois, Rivière, Benda, Suarés, Larbaud, Fernández, Paulhan, Monrand establecen recetas y conductas estéticas, tanto narrativas como ensayísticas. O'Neill, Elmer Rice, Eisenstein, Neruda, Gerardo Diego, Borges, St. John Perse, etc., configuran un catálogo básico de los nombres en la obra de Contemporáneos... incluso podría reducirse: Proust, por ejemplo, prácticamente domina todos los ensayos narrativos, y Giraudoux los teatrales. Valéry es la autoridad señera en cuestiones de poética y Gide en las de moral

individual. Cocteau es el escándalo colectivamente saboreado y encubierto... la generación francesa posterior a la corriente nacionalista de Barrés y Maurras, la generación discípula de Mallarmé que habrá de criticar la cultura, la política y la civilización francesa. o habrá de oponer sus personalidades individuales a las costumbres nacionales y religiosas, la generación de Gide, Valéry, Froust, que abarca en su influencia también a Cocteau y a Giraudoux, es la que hará de Contemporáneos una generación semejante: una generación de oportunos inteligentes y avidísimos lectores de una revista: la NRF..." (24)

Todas esas influencias se vieron reflejadas en sus creaciones y por supuesto en la revista Ulises. Cuando editaron CONTEMPORANEOS, deseaban fuera una revista tan importante y con el alcance de aquellas otras que admiraban.

Por conocer y reconocer a esos autores extranjeros se les denominó peyorativamente exquisitos, extranjerizantes. Pero como hemos visto en la temática de la revista Ulises, en ellos también existía la preocupación por México. Villaurrutia confesó tiempo después: "Mi tiempo me apasiona. Y México mismo, con cuya vida política no estoy acompañado, me obliga a amarlo o a odiarlo, con pasión siempre, justamente por cuanto sus cosas, sus hombres, sus ideas o su falta de ideas difiere de mi..." (25)

Considero que injustamente se les denominó de esa

manera, pues pienso que su pretensión era colaborar en la conformación de una *nueva cultura nacional*, con todos esos elementos. Pues no se puede negar que ellos fueron pilares en lo que a 75 años de la Revolución Mexicana, es eso que denominamos. "la cultura nacional".

De muchas otras cosas se les puede acusar: "inteligencias brillantes, frías, egoistas, despectivas, exageradamente asepticas", "refinados", "soberbios" (26) etc. Posiblemente así eran en el trato personal y por ello se ganaron esos otros adjetivos. Sin embargo de algo estoy segura, sabían que a través su "obra" eran reconocidos, que creaban polémica, que eran diferentes a pesar de ellos mismos. Ya en 1929 Xavier Villaurrutia escribía en un "cuaderno":

"Ayer hablaba con Jorge Cuesta de la influencia de nuestra actitud involuntaria en muchos casos de falta de hipocresía moral. La influencia por reacción ha invadido a varios grupos no sólo literarios sino también políticos de México. No pueden pensar ni escribir, sin pensar en nosotros. Nuestros amigos son sus enemigos (cuando el *nosotros* debería entenderse: Salvador, Jaime, Gilberto y yo mismo). Un grupo nos teme; otro nos considera incultos, porque no somos capaces -dicen ellos- de 'una disciplina sistemática'. Y, al decir esto piensan, no hay duda, en la economía política a que ellos creen dedicarse sistemáticamente. Yo le digo a Jorge Cuesta que no creo a ese grupo incapaz de hacer literatura, y que sus miembros no tiene derecho a pensar que nosotros no

podamos hacer economía política con más éxito que ellos. Tenemos sobre ellos la ventaja de no haberlo hecho todavía, de no haber fracasado en ella todavía, y tendremos la ventaja -la tendré yo, al menos- de no hacerla jamás. No podrán decir ellos otro tanto de nosotros en literatura. Y ¿no llegaron algunos de ellos a la economía política por su fracaso o su incapacidad para la literatura? Ni el fracaso en literatura me llevará a mí -creo, espero- a la economía política, jamás." (27)

Esos jóvenes poetas y escritores, Salvador, Xavier, Gilberto... materializaron su idea de publicar una revista, como jóvenes "curiosos" y "ociosos" que eran, tenían diversas aficiones; una de ellas era el gusto, la lectura y la asistencia al teatro. A raíz de la reunión en la revista Ulises, encaminaron sus energías a la creación de un nuevo teatro nacional.

NOTAS:

1. Alejandra Lajous, *Los orígenes del partido único en México*, 2a ed., México, IIH-UNAM, 1981, p.15
2. *Ibid.*, p. 16.
3. Lorenzo Meyer "El primer tramo del camino", *Historia general de México*, México, t. 2, 3a ed., El Colegio de México, 1981, p. 1197-1200.
4. Jean Meyer, *Historia de la Revolución Mexicana periodo 1924 - 1928, estado y sociedad con Calles*, México, El Colegio de México, 1977, p. 111-112..
5. *Ibid.*, p. 24.
6. *Ibid.*, p. 30-32.
7. *Ibid.*, p. 33.
8. *Ibid.*, p. 240-250.
9. A.Lajous, *op cit.*, p.18-19.
10. Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura nacional", *Historia general de México*, t. 2, 3a ed., México, El Colegio de México, 1981, p. 1421.
11. *Ibid.*, p. 1444.
12. *Ibid.*, p. 1426.
- (\*) (vease glosario onomástico).
- (\*) (vease glosario onomástico).
13. Salvador Novo, "Como se fundó y que significa el Teatro de Ulises", *El Universal Ilustrado*, México D.F., 17 mayo 1928, p. 21.
14. Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, México, FCE, 1985, p. 283.
15. *Ibid.*
16. *ULISES 1927-1928 Revistas literarias mexicanas modernas*, México, FCE, ed. facsimilar, 1980, p. 9.
17. Guillermo Sheridan, *op cit.*, p. 280-281.
18. José Joaquín Blanco, *op cit.*, p. 61.
19. *Ibid.*, p. 61.
20. *Ibid.*
21. *Ibid.*
22. *Ibid.*, p. 62.
23. *Ibid.*, p.68-69.
24. *Ibid.*, p.70-71.
25. Xavier Villaurrutia, "México, los escritores y la política", *Revista de Bellas Artes*, México D.F., no. 7, enero - febrero 1966, p. 25.
26. Agustín Yáñez, *La creación*, México, FCE-SEPCULTURA, 1984, p. 222.
27. X. Villaurrutia, *op cit.*, p. 616.

## EL TEATRO DE ULISES, 1928.

El objetivo de este capítulo es mostrar y explicar una propuesta de teatro nacional; diferente del teatro profesional y las propuestas nacionalistas. Para ello es necesario presentar una síntesis de los acontecimientos más importantes ocurridos en el año de 1928, para ubicarlo en el contexto nacional. Seguida de una síntesis de lo que hasta entonces se había hecho en el teatro mexicano, desde finales del siglo pasado hasta la década de los veinte. Con estos elementos se intenta contrastar la situación del país con el surgimiento de este teatro nuevo.

### 3.1. EL PAIS, FIN DE UNA ETAPA?

En el camino de solución al conflicto petrolero se inicia el año 1928, Calles y Morones con el embajador estadounidense acordaron en marzo el reglamento con el que se daba por finalizado el conflicto. Por otro lado el presidente Calles como respuesta a la huelga de los alijadores vendió 2 vapores e inmovilizó otros 4 en el puerto de Tampico. Este fue un golpe muy duro para la economía de los 4 edos del golfo. El trasfondo de la cuestión era el conflicto, entre la CROM (Morones) y el gobernador de Tamaulipas Fortes Gil, ya que éste, no había permitido la entrada de la CROM al estado, la Confederación se esforzaba en reconciliar alijadores y

fogoneros; sin embargo, fracasó entonces organizó una huelga en puerto Progreso para apoyar a los fogoneros, en marzo se llegó a un acuerdo que permitió salvar el honor de la CROM sin darle, el control de las líneas nacionales de navegación.

Mientras en el Congreso, los obregonistas victoriosos y unidos a fines de 1927, se dividen en febrero ante la proximidad de las elecciones.

"El año 1928 parece idílico -dice Jean Meyer- después de tanto ruido; aunque claro en febrero surge la amenaza de anarquía electoral completa, cuando obregonistas se enfrentan a obregonistas para decidir quien será diputado y senador... La ascensión irresistible de Obregón se manifiesta en mayo cuando, en una sesión extraordinaria, sus partidarios presentan sus proyectos de reformas judiciales y municipales; los pocos laboristas son los únicos en tomar posición contra una reforma que suprime el municipio libre en los territorios federales (es decir, le quita los ayuntamientos del D.F.) y deja al ejecutivo el nombramiento de los jueces en ellos." (1)

Mientras tanto, ligeros católicos, posiblemente manipulados por la gente de Morones, organizan bombazos en el Congreso (23 mayo) y en el Centro Obregonista (el 30). Por lo que el rompimiento entre Obregón y Morones, es definitivo.

Las elecciones programadas, se llevan a cabo, el 10 de julio, dando 1 700 000 votos a Obregón.

"A mediados de julio, -dice J. Meyer- Obregón sale de Sonora; llega a México, y en el restaurante La Bombilla encuentra la muerte el 17 de julio, unas horas antes de tratar con Morrow las negociaciones con Roma [para finalizar el conflicto con la Iglesia]. La ironía quiso que le matase el católico José León Toral, llevado por la creencia de que el responsable de la lucha entre el Estado y la Iglesia era Obregón, cuando Obregón era el hombre de la conciliación. Días después, desengañado Toral, lloraría amargamente."

(2)

La muerte de Obregón aunque previsible, causó sorpresa. "Calles supo jugar entonces de una manera admirable, -continúa diciendo Meyer- engañar a los militares obregonistas hasta aplastarles meses después, y dechacerse del último personaje importante, Morones, inutilizado a su vez por la desaparición de Obregón e inútil para Calles de ahí en adelante... " (3)

Después del deceso de Obregón, el problema era otra vez la sucesión, para los obregonistas era importante que Calles saliera del juego, pues con él no tendrían acceso al poder. Lo acusaron entonces de instigador del asesinato. "En respuesta, Calles les entregó la investigación del crimen, contemporizó y fingió la retirada con su golpe fantástico del 'Testamento Político' anunciando la clausura de la era caudillesca, la apertura de la era institucional. Cuando Calles pronunció ese discurso, con motivo del informe el 10 de

septiembre, el embajador Morrow, presente en el Congreso, aplaudió. Se había revelado el que iba a ser el nuevo amo de México, el jefe máximo" (4)

Calles reunió a los principales jefes militares para elegir al presidente provisional. Se eligió a Emilio Portes Gil, quien era aceptado por los obregonistas y Calles. Antes de dejar la presidencia Calles anunció la creación de un partido único que reuniera todas las corrientes de la coalición gubernamental, el Partido Nacional Revolucionario. Con este acto Calles, no sólo intentaba suavizar la crisis provocada por la desaparición de Obregón sino crear el mecanismo que resolviera pacíficamente la sucesión presidencial. Este hecho fue uno de los más trascendentales para la institucionalización del sistema político, nacido de la Revolución.

### 3.2. EL TEATRO MEXICANO.

Durante todo el siglo pasado y sobre todo al final, la "importación" de obras teatrales españolas, fue muy importante. Esta influencia no escapó a ninguno de los tipos y géneros teatrales.

Con referencia, a lo que se ha denominado teatro de "género chico", o sainete lírico, que era el predominante desde el último cuarto del siglo XIX. el crítico y autor teatral, Armando de María y Campos, comenta que una obra estrenada en Madrid en 1889 fue presentada en México el mismo año, tal cual se representó en España. A pesar que la trama nada tenía que ver con los mexicanos. "Pues bien, -dice el crítico- los actores que interpretaban a estos personajes de la política española en los teatros de México imitaban en todo -caracterización, indumentaria, gestos y ademanes- a los actores iberos que los habían creado, con gran regocijo del numeroso público mexicano tan abundante en individuos nacidos y recién llegados de España que nuestros teatros -Nacional, Princial, Arbeu- parecían recién trasladados de Madrid." (5)

Celestino Gorostiza ratifica lo anterior diciendo: "Empresas españolas, compañías españolas de tránsito, actores españoles que decidían radicar en México, repertorio español y público en su mayoría

español... En cuanto a los actores, debían adquirir la pronunciación, el acento, el porte y hasta el tipo de perfecto español... si querían tener acceso a las compañías que trabajaban en los teatros de México..." (6)

La influencia española fue la más fuerte aunque también es cierto que antes y después de la Revolución fueron representadas obras de autores franceses. Tal es el caso de la compañía de Doña Virginia Fábregas que estrenó obras de Bataille, Bernstein, Verneuil. Esto no quiere decir que ella se apartara de los modelos de la escuela española.

Era tal el influjo del teatro español que Gorostiza apunta que el español castizo era el "lenguaje que se consideraba como único posible en el teatro, por ello los mexicanos de 1921 se asombraron con la compañía de Camila Quiroga argentina, hablar el español que se habla en Argentina." (7)

Durante la década de los veinte, el teatro de género chico adoptó la temática política. Los autores de este tipo de obras, generalmente fueron periodistas. Posiblemente esto se debió a que, como sugiere Usigli, "el teatro quería una voz, una voz para gritar", entonces era "el tiempo oportuno para el triunfo de los géneros mínimos" y aprovechaban esta oportunidad las obras que representaba el teatro de revista, sainete lírico o género chico. "Las obras estaban conformadas por una sucesión de cuadros unidos por un hilo conductor: el turista, el paseante, etc., ahí se estaban

conformando los tipos genericos como el vendedor de hojas, la borrachita, el extranjero grotesco, el candidato poire, el gendarme, cuico, tecolote o genizaro, el payo venido a la capital, el ratero, el peluquero parlanchin, etc." (8)

Por otro lado, el estudioso, John B. Homland, dice que en México, "durante el SXIX dos corrientes teatrales se dan: el romanticismo y la comedia de intriga, estos dos estilos marchaban al unísono; una noche se representaba una tragedia romántica y a la siguiente una comedia de feliz desenlace aunque ambas se basaban siempre en un conflicto matrimonial. En el SXX estos dos estilos se fundieron en uno y nació el teatro burgués con una nueva fuerza tomada del neorrealismo francés y español. Dumas hijo y Augier autores que escribían sobre problemas sociales tales como el divorcio, la bastardía y la fragilidad humana. En España el autor más representativo fue José Echegaray. Y en México las obras de Manuel Tamayo y Baus, Joaquín Decenta y Manuel Linares Rivas ayudaron a establecer el estilo del teatro de la clase media... Marcelino Dávalos es uno de los autores que implementará esta tendencia. En 1900 estrena su primer obra *El último cuadro*, en 1908 *Así pasan*. (9) Posteriormente estrenó *Jardines trágicos e Indisoluble*, melodramas conyugales o personales.

Durante esta década que se fortaleció la corriente nacionalista. En el año 1922 hubo un intento en pro del teatro mexicano, surgió el Teatro de la Comedia, las

representaciones se realizaron en el Teatro Lirico, fueron representadas obras de: Marcelino Dávalos, *Así pasan* y *Jardines trágicos*; Teresa Farias de Isasi, *Religión de amor*; Guz Aguila, *Sangre en el jaripeo*; Rafael M. Saavedra, *Mate al rey*; Armando de María y Campos, *La última rosa.*" (10)

Para Rodolfo Usigli, el año 1923 es el año en que se iniciaron "los más importantes movimientos del teatro mexicano, movimientos que, a pesar de los intervalos que los separan, por la presencia en casi todos ellos de las mismas personas, equivalen a un mismo esfuerzo prolongado durante los diez años subsiguientes. En primer lugar es el regreso de la actriz María Tereza Montoya lo que hace ir a la escena obras de Julio Jiménez Rueda, quien divide su actividad entre una tendencia de colorido costumbrista y otra de teatro histórico; de Ricardo Parada León, buscador del elemento humano en la escena nacional. Por otra parte, Ricardo Mutio y Prudencia Grifell representan una obra de Joaquín Gamboa *El diablo tiene frío.*" (11)

También en 1923, siendo "secretario del Ayuntamiento de la ciudad de México -dice Usigli- Julio Jiménez Rueda utiliza su influencia en inmediato favor del teatro y, el 25 de mayo de 1923... aquella dependencia convoca a las compañías dramáticas residentes en la capital para la formación de un Teatro Municipal." (12)

El organismo estatal proporcionó la cantidad de \$3

500.00 mensuales, la compañía subvencionada fue la de María Tereza Montoya. La temporada del teatro Municipal se inició el 23 de junio y fueron representadas obras de Jiménez Rueda, *La caída de las flores* y *Sor adoración del divino bervo*; de María Luisa Ocampo, *Cosas de la vida*; de Alberto Michel, *El novio número 13*; de Federico Sodi, *Up to date*. (13)

Y continúa diciendo Usigli, "este movimiento, imprecedido en el siglo, pone en actividad a todos los autores y cronistas. Al establecer por el municipio un comité para la elección de obras, integrado por Federico Gamboa, Ramón Riveroll y Eduardo Colín... Entretanto, María Tereza Montoya alterna obras extranjeras con mexicanas (*Zazá*, *La locura de don Juan*) y finalmente, el Teatro Municipal concluye con el beneficio indicado." (14)

Además otra acción se inició: "Noches Mexicanas de Arte Teatral", presentando la obra de Alfonso Teja Zabre *Alas abiertas*; a partir de entonces las señoras Virginia Fábregas y Mercedes Navarro continuarón llevando al escenario producciones mexicanas.

Durante el mismo año (1923), se reorganizó la UNION DE AUTORES DRAMATICOS (UDAD) creada en 1902, cuyos fundadores fueron: Julio Jiménez Rueda, Francisco Monterde, Mario Montes, Ricardo Parada León, Rafael M. Saavedra y Eugenia Torres.

"La UDAD, por su parte, -dice Usigli- efectua lecturas de

obras pudiendo mencionarse entre ellas las de *Coloñorina de Francia*, de Francisco Monterde, y *Los instrumentos*, de Carlos Barrera. El primero explota con acierto un género casi virgen en México: el teatro literario. Es frío y exacto en el conjunto... y sutil y moderno en el detalle... Si no realiza todavía la cristalización de la crítica, es en cambio el más agudo y moderno crítico teatral del momento y uno de los innovadores en este arte. El segundo, único traductor de Ibsen, es también autor de una pieza que no se ha impreso ni representado a la fecha y que marca en el siglo un principio de teatro de masa y de teatro social más definido que los ensayos previos: *Escifavos*, escrita en 1915 y registrada en México 1917." (15)

Francisco Monterde se refiere a este periodo de la siguiente manera: "Vino por entonces a México la compañía de Camila Quiroga -una actriz argentina- que representaba casi exclusivamente dramas y comedias argentinas. Una que otra vez presentaba alguna obra no argentina, pero casi todo su repertorio era rioplatense. Fue una lección y un ejemplo, para los que empezábamos a escribir teatro en México. Se nos ocurrió hacer una temporada con obras mexicanas, en 1924. Hasta entonces la costumbre había sido que las compañías extranjeras representaran, como un favor al final de sus actividades y a beneficio del primer actor o de la primera actriz, una obra de autor mexicano, principalmente de Federico Gamboa o Marcelino Dávalos. En la segunda temporada lleve

una obra mía a Camila Quiroga, y le manifesté el estímulo que habíamos recibido con su presencia. Fue este ejemplo de los argentinos lo que decidió a los escritores mexicanos a organizar un grupo." (16)

Para el crítico Antonio Magaña, la creación de la UDAD propició la formación del *GRUPO DE LOS SIETE AUTORES* compuesto por Francisco Monterde, José Joaquín Gamboa, Carlos Norega, Víctor Manuel Díez Barroso, Ricardo Parada León, Carlos y Lázaro Lozano García. El grupo realizó sus primeras representaciones de junio de 1925 a enero de 1926 y dos temporadas más en 1926 y 1927. Dos años después, con gente nueva fundaron la llamada *COMEDIA MEXICANA*.

El crítico y ensayista Carlos Monsiváis refiriéndose a este teatro dice: "Leído ahora, la casi totalidad de este teatro se muestra vacío, artificioso, serie de melodramas que dócilmente acatan las disposiciones moralistas de una sociedad represiva y contradicen o niegan el entusiasmo popular de las zarzuelas de principio de siglo... o el anticostumbrismo acerbo de obras excepcionales como *Así pasan* de Marcelino Dávalos, estrenada en 1908. No obstante la (relativa) popularidad de *Seis personajes en busca de un autor* del propio Pirandello no hay en tales obras experimentación alguna y el nacionalismo se manifiesta casi siempre como color local, al que disminuyen o borran los énfasis y las elocuencias de las grandes actrices, las trágicas como

María Teresa Montoya y Virginia Fábregas, que colman de virtuosismo, exasperación y voces desgarradoras todos los descensos del telón." (17)

Sin embargo otros movimientos existieron, el crítico y autor dramático, Rodolfo Usigli dice: "En agosto de 1923 aparece el *TEATRO SINTETICO*, organizado por Rafael M. Saavedra, Carlos González y Francisco Domínguez... espectáculo calificable dentro del género estilista. utiliza motivos mexicanos en cuya representación se busca la armonía entre los movimientos y las frases de los actores y la música y las decoraciones." (18) Fueron representadas obras de Rafael M. Saavedra: *El cántaro roto*, *La chinita*, y *Un casorio*; con decorados de Carlos González y música de Francisco Domínguez.

Al año siguiente Luis Quintanilla, Ermilo Abreu Gómez, Guillermo Castillo, el pintor Carlos González y el músico Francisco Domínguez, fundaron el *TEATRO DEL MURCIELAGO*, utilizando la "teoría del teatro sintético que aspiraba a amalgamar el drama, la música, la danza y la plástica" (19), intentaban rescatar y destacar el colorido folklórico de México.

Las temporadas del GRUPO DE LOS SIETE, comenta Celestino Gorostiza, fue el periodo en que como nunca fueron representadas obras de autores mexicanos. "Las obras eran lo suficientemente importantes y decorosas para satisfacer a un público medio. La influencia de la escuela española y un

poco de la francesa de los autores de principios de siglo se dejaba sentir en las obras mexicanas... Pero el público no tenía porque exigir técnicas diferentes que, por otra parte le eran totalmente desconocidas. Sin embargo no acudió, en número suficiente para dar continuidad y permanencia a este esfuerzo..." (20)

Ante este cuadro el "grupo de Ulises", que era aficionado al teatro pretendió dar un viraje. Los autores que se presentaban y la forma de representación, no eran de su agrado. Por lo que se echaron a cuestras la tarea de modificar el quehacer teatral, por un lado y el gusto del público por otro, al presentar obras "modernas", "actuales" y autores desconocidos; sin ser "gente de teatro".

### 3.3. PROYECTO DE UN TEATRO.

Xavier y Salvador con varios de sus amigos, asistían con cierta frecuencia a las salas teatrales. El gusto por esta manifestación artística, les fue cultivada desde su infancia.

Xavier Villaurreutia en alguno de sus tantos escritos sobre el teatro dice: "mi más antiguo recuerdo de una presentación teatral es el de una función en el Teatro Fábregas". (21) Donde vió actuar por primera vez a la sra. Virginia Fábregas, comenta ir al teatro Fábregas significaba comedia y admirar por supuesto a la Fábregas, ir al Arbeu significaba opereta y ver a la Iris.

Salvador Novo refiere su experiencia de la siguiente manera: "En el ocaso porfiriano... me tocó nacer. Vi pues en mi infancia las agonías de aquel teatro importado y truculento o lacrimoso que heredábamos del XIX. En el Arbeu, nada menos hice mi debut vestido de organillero napolitano para una fiesta de kindergarten... Luego en Chihuahua, en Jiménez o en Torreón, vería con mis padres *Flor de un día* y *Espinas de una flor* o *Levantar Muertos*, o *Chatpau Margaux*; y en Torreón vería por primera vez, en la carpa que era entonces el único y muy atractivo teatro, a doña Virginia Fábregas. Restituido a México en 1917, sería desde entonces testigo de los cambios, no todos favorables.

inflictos al teatro por la ya apaciguada Revolución." (22)

Estos jóvenes no estaban satisfechos con el teatro que se presentaba en las salas de la ciudad, en busca de algo placentero leían con avidez todo lo que a sus manos llegaba, pero el "descenso" a la realidad, dice Novo, les resultaba doloroso y su desilusión era cotidiana al no encontrar un lugar donde divertirse o donde ver buen teatro: "...ya de noche, -cuenta- emprendíamos ese camino que va, por la calle de Bolívar, desde el teatro Lírico por el Iris, se mira melancólicamente hacia el Fábregas, se sigue hasta el Principal, y no se tiene alientos para llegar al Arbeu, ya en el tranvía, se pasa por el Ideal. Nada que ver. La diaria decepción de no encontrar una parte en que divertirse, así nos vino la idea de formar un pequeño teatro privado..." (23)

La idea de crear un teatro diferente al que existía estuvo presente durante algún tiempo, pero no se pudo concretizar hasta que conocieron a la sra. Antonieta Rivas Mercado. La relación entre los jóvenes y la sra se inició antes de diciembre de 1927. Esto se deduce de que en el número 5 (diciembre) de la revista Ulises, apareció la reseña del libro "En torno a nosotras" de Margarita Nelken, firmada por Antonieta.

¿Quién era esta mujer que los apoyó y a su lado dieron origen al primer teatro experimental de México?

María Antonieta Rivas Mercado, que era su nombre completo, había nacido el 21 de agosto de 1900 en la casa

num. 45 de la calle Héroes en la colonia Guerrero, fue la segunda de cuatro hermanos, hija del arquitecto Antonio Rivas Mercado, muy reconocido durante el porfiriato, y de Matilde Castellano Haff. Obvio decir que el nivel económico de la familia Rivas Mercado era de los más altos y por lo tanto la educación de los hermanos Rivas Mercado fue la mejor que podía proporcionarse en esa época. Su hermana mayor menciona por ejemplo la preparación de ambas por institutrices mexicanas y extranjeras, su aprendizaje de varios idiomas y comenta también las relaciones a las que estaban acostumbradas desde pequeñas: "En casa -dice- tratábamos a personas muy interesantes pues papá por muchos años fue el director de la Academia de San Carlos ... Todos los arquitectos, pintores y escultores extranjeros que venían a México iban a ver a papá y este los invitaba a casa..."

(24) Su nivel económico permitía a la familia viajar con cierta frecuencia por el interior del país y pasar temporadas en las haciendas de los tíos Ignacio Torres Adalid y Juan Rivas Mercado.

En abril de 1909, Antonieta realizó su primer viaje a Europa con su hermana Alicia, acompañando a su padre. Vivieron en París por un año, ellas estuvieron al cuidado de una institutriz inglesa, aprendieron a escribir y hablar francés, además su vida social fue muy activa. Durante este tiempo Antonieta descubrió su facilidad para la danza, por ello empezó a tomar clases de danza con gente de la

Ópera de París. Su maestro que vió perspectivas en ella, solicitó entonces a Dn. Antonio, permiso para que siguiera la carrera de bailarina. Su padre se negó porque tenían que regresar a México para las fiestas del centenario; pues su padre era el arquitecto oficial.

A mediados de 1918 Antonieta se desposó con el ingeniero Albert Blair, de origen estadounidense, al año siguiente nació su hijo Donald Antonio. En 1923, los jóvenes se fueron a vivir a Coahuila, y a mediados de 1925, después de malogrado su matrimonio, Antonieta, su hijo y su padre hicieron un viaje a Europa.

Durante esa temporada por Europa Antonieta aprendió: latín e italiano, música y tomó clases de filosofía en Ginebra, regresó al país en 1926, a enfrentarse a la justicia pues tenía una demanda de abandono de hogar. En enero de 1927, falleció Dn Antonio, en su testamento la nombró albacea y principal heredera de sus bienes. La casa de Héroes pasó a ser propiedad de su hermana y ella se mudó a la casa núm. 107 de Monterrey, en la colonia Roma.

Don Manuel Rodríguez, padre del pintor Manuel Rodríguez Lozano, era entonces el administrador de los bienes de la familia Rivas Mercado. Por lo que, Antonieta poco después del deceso, le envió una carta al pintor diciéndole: "Le ruego comunique a don Manuel, que le pido se haga cargo de la administración de los bienes de la testamentaria de mi padre y de los míos en particular. Es

cosa sencilla, que no le fatigaría y en la cual estaría completamente a salvo de vejaciones, antesalas, beneficiándome yo." (25)

Es claro que para cuando esto sucede ella ya había entablado amistad con Xavier, Salvador, Gilberto y los demás.

Con respecto a este encuentro la sra. Clementina Otero dice que los pintores Roberto Montenegro y Rodríguez Lozano, (este último por la relación de su padre con Antonieta) fueron los que se acercaron a la sra. Rivas Mercado proponiéndole la idea de crear un teatro experimental. (26)

Antonieta poco tiempo después de la aparición del Teatro Ulises comentó por qué se había interesado en la creación del mismo: "La necesidad de hacer teatro -dice- de tener teatro bueno, era apremiante. Constituyó una de mis preocupaciones desde mediados del 26, cuando regresé de Europa. Hasta llegué a hacer un intento que se frustró. Por su lado Novo, Villaurrutia, Owen hablaban de hacer teatro. Y ¿no era uno de los discos de Pepe Gorostiza? Hace unos meses Manuel Rodríguez Lozano me puso en contacto con Xavier Villaurrutia. De una charla entre nosotros provino la materialización del teatro, que hasta este momento 'había estado en el aire'". (27)

Estos jóvenes querían hacer teatro, dice la sra. Otero porque "no estaban conformes con el tipo de teatro que venían presentando las compañías teatrales profesionales, pues tenían toda la influencia de las escuelas española e

italiana, y entonces decidieron hacer un teatro diferente" (28)

Los principales animadores, Antonieta, Xavier y Salvador, en llevar a cabo la realización de ese teatro diferente; tenían como objetivo: "... dar a conocer las obras teatrales de verdadero mérito que por diversas causas aquí no se han presentado... presentar obras correspondientes al momento actual... dar a conocer piezas de teatro que las empresas comerciales no se atreven a presentar en México" (29) y Novo años después confesó que: "al ver que no había un teatro digno de nuestro gusto, resolvimos hacerlo, aunque fuera para nuestra propia egoísta satisfacción." (30)

Después de la charla sostenida entre Xavier y Antonieta, ella aceptó ser la patrocinadora de la aventura. Aunque no fue la única mecenas, Malú Block (María Luisa Cabrera, hija de Luis Cabrera) también colaboró con el grupo. (31)

Los trabajos para acondicionar el local, la selección de las obras y el montaje de las mismas se llevaron a efecto a fines de 1927. La sra. Otero cuenta parte del proceso:

"A Antonieta se le desocupó una vivienda, ahora se les llaman apartamentos (de un barrio de clase media acomodada), era una casona tipo español, con patio central y una escalera que se partía en dos; no era lo que llaman vecindad, o viviendas de vecindad. Allí llevó a los muchachos para acondicionarla, adaptarla y que intervinieran en la decoración. El salón tenía 5 mts. de ancho, por 8 o 10 mts. de largo, con cuatro balcones; al fondo se adaptó el

foro con una tarima de 50 cms. de altura. Usando el ingenio y utilizando el yute, del que se hacían los costales, tapizaron el mobiliario: asientos, bancos y taburetes, colocaron mesas bajas; toda la decoración era 'avant garde'." (32)

La vivienda que refiere la Sra. Otero estaba en la calle de Mesones número 42. en la planta alta que da a la calle, ahí fue la sede del teatro.

Decidieron tomar el mismo nombre de la revista, porque así ya eran identificados. Uno de los integrantes en un reportaje posterior expresó: "El teatro debe su nombre a la revista *ULISES*. Esta es ya el héroe; el otro hemos querido que sea el barco. El héroe sin el barco no podría surcar el 'proceloso' mar. El barco sin el héroe se perdería seguramente o, cuando menos, su viaje sería innecesario. Vamos en busca del mar; un mar tranquilo. favorable, sin tormentas ni tempestades." (33)

Llevar a cabo la tarea de hacer un teatro diferente, implicaba que hubiera también actores que cuestionaran la forma de actuación en ese momento. Actores que no existían. Y a los actores profesionales no iban a pedirles que trabajaran para ellos. "Si habían criticado -dice la Sra. Clementina Otero- las técnicas de las escuelas española e italiana antiguas, no podía ser con ese tipo de actores, entonces decidieron actuar ellos mismos. Un problema se les presentaba, no había mujeres. Entonces, Antonieta fue la primera en aceptar actuar. Ella era una mujer muy guapa e interesante,

tenía una figura esbelta." (34)

Aquí cabría anotar como veía Agustín Yáñez a Antonieta. La describe, a través de su personaje principal, en la novela "La creación", de la siguiente manera: "Llena de femeneidad y al mismo tiempo revestida de viril dominio, distinguida y afable, angulosa y curvilínea en lo físico. Su trato inquietaba; era serena y tempestuosa... Le ocupaban su tiempo y entusiasmo, por esos días, dos proyectos: la formación de una nueva orquesta sinfónica y de un teatro experimental... ejecutiva y espléndida para ella no había, obstáculos: ¿en qué otra cosa podría gastar su dinero? y lo gastaba con alegría en esas actividades, así como en sacar de apuros, discretamente, a quienes en torno suyo aspiraban a la gloria." (35)

Algunos de los integrantes que participaron en la revista y otros que invitaron, fueron los elementos que conformaron el grupo del *Teatro de Ulises*. Todos hacían un poco de todo, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen, Celestino Gorostiza, Agustín Lazo, Roberto Montenegro, Julio Castellanos, Manuel Rodríguez Lozano, hasta la mecenas, traducía, actuaba y cosía. Entre ellos, seleccionaron las obras las tradujeron y decidieron dar vida a los personajes.

Celestino Gorostiza, hermano menor, de José, también tabasqueño se integró muy gustosamente. Ermilo Abreu Gómez, lo recuerda en antiguas reuniones en el café "El Fenix", donde se juntaban "a mano izquierda los escritores,

-dice- los periodistas y demás aficionados a las artes; a mano derecha, casi a la entrada, formando corrillos pintorescos, estaban los toreros, los novilleros... y cerca del mostrador era el lugar preferido por los cómicos" y dice que concurrían del primer grupo, después del fin de función de los teatros, José Elizondo, Ricardo de Alcazar, Manuel Bernaldez, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Bernardo Ortiz de Montellano..." recuerda que "una noche llegó, a la zaga de su hermano -que ya tenía fama por sus *Cancines para cantar en las barcas*- Celestino Gorostiza. Sentado cerca de nosotros hablaba poco. De vez en vez su opinión que casi siempre era certera y oportuna." (36)

Este grupo de Ulises entusiasmado en la aventura de hacer otro tipo de teatro, se organizó, de tal forma que no funcionó como las *compañías teatrales profesionales*, donde cada persona tiene un rol que cumplir, donde existe una jerarquía, donde cada actor tiene un papel asignado y solo en ausencia de alguno de mayor rango un actor *secundario* puede sustituirlo. En esta aventura todos los integrantes del *Ulises*, hacían lo que sabían o podían.

Antonieta, poco después lo explicó: "Nuestra forma de trabajo es sencillísima. Todo lo hemos hecho nosotros mismos... Ciertamente es que nos hemos improvisado actores, escenógrafos y directores de escena, pero de la siguiente manera: escogiendo cuidadosamente los papeles, estudiando la escenificación con esmero... no dejando nada al azar. Como en

todo el teatro contemporáneo, hemos buscado la unidad de conjunto equilibrio, armonía. Entre nosotros no hay estrellas. Hemos tachado al primer actor y a la primera actriz. Todos son esenciales. Desde el telonero hasta los protagonistas. Este principio elemental en toda labor de conjunto ha sido admirablemente bien comprendido por todos y cada uno de nosotros." (37)

En la construcción del teatro, como escenógrafos, participaron entre otros los pintores Julio Castellanos y Manuel Rodríguez Lozano. Esto se hace evidente en una carta a Rodríguez Lozano. Antonieta le comunica su preocupación por la escenografía de una de las obras: "Manuel: le envié las indicaciones para el decorado de *Simili*. Dígale a Ignacio [Nefero] si puede estar a las 5 en el Cacharro (nombre que le daban al teatro). Tengo citados al carpintero para los biombos y al electricista para que modifique la luz del foro." (38)

El repertorio fue escogido por Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Gilberto Owen, (39) pero como las obras no estaban publicadas decidieron traducirlas.

"Se habían formalizado los ensayos del teatro experimental.-dice A. Yáñez- El juicio de la jama decidió el repertorio del debut: *SIMILI* de Claude Roger Marx y *LA PUERTA RELUCIENTE* de Lord Dunsany." (40) que era el pseudónimo del dramaturgo inglés John Moreton.

El elenco de actores, para estas dos primeras obras,

estuvo formado por Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Antonieta Rivas N. Gilberto Owen. los demás actores que se integraron al grupo fueron, Matilde Urdaneta, Judith Ortega, Carlos Luquín y Rafael Nieto.

La dirección estuvo a cargo de Julio Jiménez Rueda, quien a pesar de "pertener" a la generación anterior e impulsar el teatro nacionalista, pues entre 1925 y 1926 había participado en el grupo de los "Siete Autores", se integró de buena gana. a esta aventura.

Estos jóvenes iniciaban una nueva aventura, con la entrada del año harían su debut en una nueva actividad, enfrentarían con su propuesta a los profesionales, ¿la aceptarían, la rechazarían, o pasaría inadvertida?

### 3.4. INAUGURACION DEL TEATRO DE ULISES.

El año se iniciaba, para el grupo de Ulises, con buenas expectativas. En este año se concretizaría, la idea de hacer un teatro moderno, diferente, renovador en México.

Sus integrantes habían tenido tiempo para organizarse, acondicionar el local y ensayar dos obras. Con la entrada del año las presentaron al público y para difundir el evento Antonieta, con ayuda de los demás, hizo una relación de los invitados. Esto se corrobora, en dos cartas enviadas a Rodríguez Lozano donde le dice: "le recuerdo la lista para las invitaciones." y en otra le informa "Ya me dió Salvador los sobres y tengo el directorio de Xavier." (41)

Es de suponer que los pintores haciendo uso de su arte realizaron también las invitaciones y los programas. Ya que los programas de mano que se distribuyeron fueron "pliegos de papel importado impreso a dos tintas, -dice Margarita Mendoza- doblados en cuatro con la mejor tipografía y diseño, en lugar de las tiras de papel corriente que se estilaba." (42)

Todos los integrantes del grupo invitaron a sus amigos y por supuesto a los críticos teatrales.

Los días 4 y 5 de enero de 1928 fueron los estrenos de *SINILI* y *LA PUERTA RELUCIENTE*. La primera, una comedia francesa escrita por Claude Roger-Marx, la segunda una obra

inglesa de Lord Dunsany.

Los actores fueron Antonieta Rivas Mercado, Gilberto Owen, Matilde Urdeneta, Salvador Novó, Xavier Villaurrutia, Rafael Nieto, y Judith N. de Ortega. La dirección estuvo a cargo de Julio Jiménez Rueda.

Se puede decir, con otros estudiosos del tema, que durante estos días fue el nacimiento del teatro contemporáneo mexicano, porque al presentar las obras mencionadas, buscaban una expresión propia a través de las dramaturgias extranjeras contemporáneas. También se puede afirmar que es el inicio del teatro experimental, en el sentido de renovación, novedad, juego y búsqueda. Es más se podría agregar que el grupo que gestó el teatro ULISES, también fue el primer grupo de "teatro independiente", es decir, un grupo sin vinculación con el Estado, un grupo que no trabajó para ningún empresario, cuya elección de obras fue libre. No fue autosuficiente pero contó con una mecenas sumamente entusiasta, a quien no le importó gastar su dinero en este tipo de empresas.

Después de las primeras representaciones no se hicieron esperar los comentarios. Uno de los críticos, José Joaquín Gamboa, gratamente sorprendido escribió el día 9, en el periódico *El Universal*, la siguiente nota.

"Un grupo de literatos jóvenes acaba de inaugurar un pequeño teatro de arte, al estilo de los teatros menores que existen en los Estados Unidos, con el objetivo de dar a conocer

obras que ningún empresario se atreve a llevar a escena por temor a la bancarrota."

"Dos funciones ha dado ese grupo, con el mismo programa y las dos se han visto concurridas por muy selecto público como tenía que ser. Las comedias elegidas fueron *Simili* de Claude Roger Marx, uno de los *jeunes auteurs*; obra que inauguró la temporada que éstos llevaron a cabo hace dos años en el *Vieux Colombier*, inspirada en las teorías de Pirandello, y *La Puerta reluciente* de Lord Dunsany."

(43)

La escuela *Vieux Colombier* que refiere el crítico, fue creada años atrás, por Jacques Copeau quien pretendía que fuera una "Escuela Técnica para la Renovación del Arte Dramático Francés". (44) En dicha escuela la formación del actor estaría basada en la práctica de la gimnasia rítmica de J. Dalcrose, en deportes como la esgrima para dominar los nervios, acrobacia, trucos de habilidad del clown, danza, solfeo, canto e inclusive los alumnos aprenderían un instrumento. Si bien la escuela intentaba sistematizar la práctica corporal, con relación al texto quería que el alumno experimentara un proceso que va de la música a la palabra pasando por la expresión bailada, el grito y la exclamación. Intentaba convertir al actor "en un ser mudo temporalmente, de obligarlo a sentir interiormente la necesidad de expresarse por otros medios distintos de la palabra, y finalmente, de hablar, con palabras sencillas y escuetas, pero

Justificadas. esenciales. Es el método de la "improvisación". (45) Es decir un actor que aprendiera a despertar su imaginación, su capacidad de actuar y de inventar, que ante un texto pudiera "verdaderamente" interpretarlo no simplemente decirlo.

Volviendo al comentario de Gamboa menciona que afortunadamente las obras presentadas, fueron traducidas por Gilberto Owen la primera y por Enrique Jiménez Domínguez la segunda. Cuando se refiere a los actores dice: "la srita Antonieta Rivas Mercado, quien posee innegables dotes para el teatro, Gilberto Owen que es también un actor en ciernes y Salvador Novo -los principales- muy natural y muy gracioso". (46)

Para él este acontecimiento es de aplaudirse sin reservas ya que "la idea del teatro Ulises, [es] altamente educativa del relajado gusto de nuestros públicos y hay que esperar... los apetecidos frutos". (47)

Al referirse a la dirección y la escenografía dice "La dirección de escena muy cuidadosa, a cargo de Jiménez Rueda; y las decoraciones, muy artísticas, debidas a Montenegro, Rodríguez Lozano y Julio Castellanos." (48) Termina su comentario felicitando sinceramente al grupo.

Y Jacobo Dalevuelta, crítico teatral de *El Universal Ilustrado* aplaudía la seriedad de estos intelectuales mexicanos por su dedicación al estudio de los teatros más modernos, vislumbraba a través de este esfuerzo, la

posibilidad del nacimiento de un teatro nacional.

Además aclara que la nota que escribió, "debe tomarse como la expresión de la huella tan honda que dejó en mi espíritu, mi presencia ante el pequeño foro del Teatro de Ulises". (49)

Para él los dos actores, "héroes de la jornada" fueron Antonietta Rivas en *Simili* y Gilberto Owen en *La puerta reluciente*. Quedó tan admirablemente convencido de la actuación de Antonietta que escribió: "Yo creo que un buen número de primeras actrices de esas que van por el mundo seguidas por el aplauso y la admiración difícilmente superarían a Antonietta Rivas Mercado, la que vivió tan intensamente su papel; que pudo lograr en muchos momentos que se borrara la idea de la ficción y que estuviéramos como a una escena real y positiva." (50)

Sobre la actuación de Owen dice, "impresión semejante logró dar en la fantástica representación de la obra de Lord Dunsany. Su sed inagotable, su sed inútil, su sed atormentadora y cruel -como castigo divino- se comunicaba por momentos." (51)

También felicita a todos los demás intérpretes, porque "también triunfaron -dice- ¡Cómo no! pues su solo esfuerzo sería bastante para aplaudirlos sin reservas" (52), aunque, destaca las actuaciones de Villaurrutia y Novo.

De la dirección y organización del grupo dice: "Julio Jiménez Rueda, que ya es un apóstol de esa ingrata, lucha de

formar el teatro mexicano, asumió la dirección artística de las obras. Ejerce allí su dictadura carifiosa y cada uno de los muchachos obedece sin servilismos; hace sugerencias que son acogidas, cuando lo merecen. Así entre una armonía envidiable, llegaron a la primera representación..." (53)

De la escenografía anota "Han sido Roberto Montenegro y Best Maugard quienes resolvieron el problema de la decoración con un éxito rotundo. La nota más moderna y más aplicable a nuestro tiempo, la mayor sencillez, la mejor síntesis se encuentra allí representada en la serie de biombos que sustituyen a las bambalinas, telones y tantos otros cachivaches -siempre cursis- siempre de mal gusto, de los teatros. Con su sencillez han triunfado y dan al espectador la sensación que se requiere: el mar, el campo, la sala, la alcoba, la terraza, el jardín, etc. etc." (54)

Podemos deducir que el grupo de actores "improvisados", llevó a la práctica, buena parte de las enseñanzas de Copeau. Posiblemente no llevaron a cabo el "método" en su totalidad, pero sí tomaron la forma de actuación, es decir el resultado final del método. Esto se verá más claramente en otros comentarios y críticas que se hicieron, sobre las obras que representó el *Teatro de Ulises*.

Volviendo a Jacobo Dalevuelta cuando se refiere al espacio dice "media sala ocupa un foro improvisado, la otra media sala está repleta de sillas y cajones cubiertos con cretonas para que cincuenta personas a lo sumo y en un medio de confianza,

asistan como espectadores y como críticos a las representaciones. Otro 'cuartito' de la vivienda sirve para camerino de los artistas. Unos se visten primero y otros después." (55) Es evidente que el crítico quedó cautivado por el esfuerzo del grupo, llegó a nombrar "Ateneo del Arte", a la casa que albergó el Teatro de Ulises.

El crítico, les pronosticaba triunfo "inequívoco" por su "entusiasmo y fe", para él fue notable y sorprendente la tarea del grupo, puesto que "no necesitaron para instalarse de grandes aparatos ni lujosos edificios". (56) Ya que, "la cuna del Teatro de Ulises, -dice- se halla entre cuatro paredes de una sala en el primer piso de una modesta vecindad. Antes de ser esta casona el abrigo del grupo de entusiastas y cultos elementos [que] acaso haya servido para alojar a modestísimas familias... detalle [que] no ha importado nada a los que están haciendo tan elevada labor cultural..." (57)

Esta visión del crítico, al referirse a la casona como albergue de familias modestas, se contrapone con la visión de la Sra. Otero. Es muy posible que el recinto del Ulises haya sido esa vivienda de vecindad que dice Jacobo Dalevuelta. Y quizá si él resalta este hecho es porque también le pareció un acto "romántico" del grupo. Aunque no hay que olvidar, que el centro de la ciudad, en 1928, era como ahora el centro de todas las actividades (políticas, económicas, sociales y culturales) de los ciudadanos. De ahí que también hayan decidido ocupar este lugar, ante la carencia de

alternativas en ese momento.

Porque si bien es cierto que muchas de las familias "decentes", "aristocráticas" de la época se habían trasladado a la Roma, San Rafael... así como la nueva burguesía nacida del proceso "revolucionario", poblaba además de esas colonias otras nuevas que se estaban creando. También es cierto que la gente humilde, los trabajadores, los "leperos", Vivían en Tepito, en los alrededores de la Merced y en La Lagunilla. Así que tal vez, la visión de la Sra. Otero no sea tan equivocada.

Por su lado Xavier Villaurrutia, en el último número de la revista ULISES (febrero de 1929), dejando constancia de los Trabajos de *Ulises* escribió:

"Aquella vieja idea de los escritores más jóvenes de México -idea que nos daba la oportunidad de oír uno de los discos mejor grabados de José Gorostiza- empieza a cristalizar: el pequeño teatro experimental adonde se representen obras nuevas por nuevos actores no profesionales. Solo de este modo se empieza a crear un gusto, un repertorio y un público actuales. En la calle de Mesones número 42 se improvisa el escenario y la sala." (58)

La aventura, en esta nueva actividad, la iniciaban con buenos augurios, con su entusiasmo continuaron trabajando de tal forma que...

### 3.5. REPRESENTACIONES DE FEBRERO Y MARZO.

Unas semanas después, presentaron *LIGADOS* de Eugene O'Neill, y *EL PEREGRINO* de Charles Yildrac. La primera traducida por Antonieta Rivas Mercado, la segunda, por Gilberto Owen.

A estas obras se integraron las siguientes actrices Lupe Medina de Ortega, Clementina Otero e Isabela Corona.

Clementina Otero cuenta, que fue invitada por Celestino Gorostiza, amigo de su familia; e Isabela Corona ha dicho que Gilberto Owen, fue quien la invitó. (59)

Sobre el nombre artístico de la Sra. Corona hay una anécdota. Se dice que el pintor Gerardo Murillo, Dr. Atl, quien se sentía muy orgulloso por el descubrimiento y rebautizo de actrices con "destino manifiesto", conoció a la joven Refugio Pérez Frías de bella voz cálida, a quien decidió cambiarle el patronímico por el nombre más artístico de Isabela Corona. (60)

Esta joven iniciaba su carrera. Antes de trabajar con el *Teatro de Ulises* era ya declamadora. En tanto que Clementina Otero era noble en estos asuntos.

En la obra de O'Neill, *LIGADOS* actuaron Salvador Novo, Lupe Medina, Antonieta Rivas y Gilberto Owen. En *EL PEREGRINO* Lupe Medina de Ortega, Emma Anchondo, Gilberto Owen y Clementina Otero.

El 16 de febrero, "El Joven Telémaco", crítico de *El Universal Ilustrado*, publicó un nota sobre *LIGADOS*. Para él, su asistencia al *Teatro de Ulises* significó "PERPLEJIDAD".

Había quedado sorprendido por las invitaciones que eran de "papel tapiz, ennoblecido por una tipografía sobria"; por el local adaptado para el teatro, la sala está -dice- "rejuvenecida por el yute que forra las paredes y limita, con el telón, los cuatro puntos cardinales, [además] hay un guardarropa, una lámpara vestida de novia, y había hasta hace poco un frutero..." (61); por no tener que presentar la invitación a la entrada y porque al salir se pagaba al portero, cinco centavos por persona.

Otras sorpresas fueron: el público, formado por un grupo de personas "importantes", en vista de que no es cronista de "sociales", no menciona a los asistentes para no excluir a nadie; y la forma de dar las "llamadas" para iniciar la función:

"Ni el timbre eléctrico del Iris. -dice- ni la campana de Grito de Dolores dramática del teatro Hidalgo. Volvemos en el Teatro de Ulises, a escuchar, como en Francia, los tres bastonazos de la Casa de Moliere: 'uno, dos, tres'... Se apaga la luz de la sala y comienza a zumbiar el tábano de los reflectores y se corre, con alguna dificultad, la cortina. No se alza el telón, porque no hay telón ni telar. No olvidemos que estamos en el Teatro de Ulises" (62)

Por lo que menciona el crítico, es evidente que el uso de las luces fue diferente, de como se utilizaba en otros teatros; pues era extraño que se usaran los reflectores. También muestra cómo fue hecha la adaptación del espacio a un foro teatral.

A continuación el crítico hace mención sobre el autor y la obra:

"Ligados -dice- la escribió Eugene O'Neil (sic), quien nadie conoce en México, aunque sea el primer dramaturgo en Norteamérica. No dividió su obra en tres actos como lo hacen los autores españoles; escribió cuatro escenas, nada más y el estudio de éstas se puede referir con cuatro palabras: disgusto, huida, reflexión, regreso. Si usted tiene deseos de saber más, si le interesa la obra cómprela y léala en inglés o haga que un amigo se la traduzca, porque no hay libretos ni probabilidades de que se publique en español, al menos por ahora. Sepa usted que ese señor O'Neil dice cosas admirables en una lengua que a veces no puede traducirse ni al lenguaje que se habla en Tepito, Colonia de la Bolsa, etc. No es autor moral, como el señor Martínez Sierra, ni tampoco dice cosas soeces, ni vulgaridades." (63)

Con este comentario además de corroborar el hecho de las traducciones fueron realizadas por los escritores, también muestra que las obras fueron "adaptadas" al lenguaje coloquial mexicano. Y sobre todo que O'Neill, evidentemente era desconocido por los teatreros mexicanos. Considera que a pesar

de que la obra no es moralista, si un empresario que se atreviera a llevar a escena una obra como *Ligados*, "haría buen negocio... hasta en México."

Cuando se refiere a los actores y la actuación apunta:

"Antonieta Rivas. 'Penélope y Calipso de este Ulises', como diría el poeta... no es lo que generalmente se llama una mujer bonita -su inteligencia sabrá disimular esto que parece una descortesía. No tiene una voz argentina como la de la recitadora ídem que vino, se fue y volvió. [se refiere a Camila Quiroga que por esos días se encontraba en México], ni de oro como la de la difunta María. Tampoco declama ni se desmelenan y bufan como esa señora que ustedes saben. Antonietta habla en voz tan tenue que apenas llega al fondo de la sala, sin llenarle de resonancias inútiles. Las manos... ¿Tiene manos Antonietta?, solo se mueven lo indispensable, en los momentos en que deben moverse. El resto de la figura pasa inadvertido, porque viste con elegante sobriedad; jamás llamativa; nunca exagerada copia de figurín último. La fuerza de expresión de Antonietta está en el gesto, en el verdadero gesto, en la expresión de los ojos, de los labios, de las cejas que se contraen o se distienden, como arcos. En la voluptuosidad, las aletas de la nariz palpitan, la voz y los labios tiemblan... Lupe Ortega tiene la misma sobriedad de gestos: Los actores del 'Teatro de Ulises' -Novo, Owen- también han desterrado la mímica inútil, han sabido aprovechar las enseñanzas del cine, limitando la expresión

en los músculos del rostro, ante la luz cruda de los reflectores." (64)

Del testimonio anterior habría que rescatar algo muy importante, y es el hecho de la mesura en la actuación. Por esta forma de actuar los integrantes serían calificados de "naturalistas". pero más que una actuación "naturalista. Pues entendiendo por teatro naturalista aquel que surgió a fines del siglo XIX como ruptura al clasicismo y romanticismo e inspirado en la novela de este corte y que se fundamentó en decorados realistas, dicción natural y gestos cotidianos. Digo, más que una actuación naturalista, considero que era una actuación "vivencial". Posiblemente originada por sus conocimientos, sobre la escuela francesa antes mencionada. O por algún acercamiento a Stanislavsky. Pues según la Sra. Clementina Otero, cuenta que ellos actuaron siguiendo la escuela de Stanislavsky, que tenían conocimiento de la misma. Porque los integrantes del grupo, tenían relación con gente del ambiente artístico europeo, "conocían las técnicas y métodos de Stanislavsky -dice- a través de la correspondencia que tenían con pintores españoles y escritores franceses, como por ejemplo los hermanos Pittoef." (65)

He puesto en duda semejante afirmación, sin embargo esta crónica me ha hecho suponer que Antonieta, haya visto en Europa el teatro de ese director y haya platicado con Jiménez Rueda y Celestino Gorostiza sus observaciones, e implementaron

esta nueva manera de actuar, aun sin conocer la "teoría" a fondo. Ya que la técnica de Stanislavsky fue implantada en México muchos años después con Seki Sano.

Lo que pudo suceder es que hayan hecho una conjunción de conocimientos: del método de Copeau y las observaciones de Antonieta; dando por resultado esa nueva forma de actuar.

Retomando a Jacobo Dalevuolta, finaliza su comentario relatando que en plena función tembló, cuenta que un vidrio estalló y la escena quedó a media luz; sin embargo dice:

"Los actores siguieron hablando. Naturalmente no hay apuntador. Después, el piso de la casa, vieja casa llena de cuarteaduras comenzó a moverse, convertida en barco. Los intérpretes siguieron hablando. Y el público, sin un grito, sin moverse, los escucho hasta concluir. Entonces comenzaron a decirse los espectadores: 'Hace poco tembló, ¿verdad?' (66)

El apuntador fue otra de las cosas que deshecharon, pues a diferencia de las compañías teatrales profesionales que cada semana tenían que cambiar repertorio y por lo tanto los actores no se aprendían de memoria los textos, el grupo del *Teatro de Ulises* contaba con tiempo para los ensayar las obras. Esto además evidencia que esta compañía no tuvo fines lucrativos.

En cuanto a las fechas de presentación de las obras, Novo en el "Apendice" a la Reseña Histórica de Ollavarria, dejó asentado que *LIGADOS* y *EL PEREGRINO* fueron representadas en enero y que en febrero de

1928 se presentaron *ORFEO* de Jean Cocteau y *EL TIEMPO ES SUEÑO* de Henri Lenormand.

Sin embargo, es hasta el 29 de marzo que "El Joven Telémaco" publicó una nota en *El Universal Ilustrado*, haciendo la crítica sobre *EL PEREGRINO* y *ORFEO*. Si *EL TIEMPO ES SUEÑO* fue representada en estos meses no mereció la atención de ningún crítico teatral.

"El Joven Telémaco", inicia su comentario diciendo:

"Tercera función del Teatro de Ulises... En el programa severamente impreso... 'El Peregrino' de Charles Vildrac -un acto- y 'Orfeo' de Cocteau -un acto y un intervalo.- Nuevas actrices, nuevos actores y nuevo decorado. ¿de quién?..."

(67)

A continuación pasa a comentar sobre *EL PEREGRINO* Peregrino, incluye sus observaciones sobre la actuación y la escenografía, dice:

"un interior burgués, provinciano. (La provincia en este caso, puede ser el México de la clase media.) El espacio que roba a los actores el aparador familiar y monumental, ha sido recobrado, en el lado opuesto, gracias a la habilidad del 'escenógrafo', ¿Julio Castellanos? - que pintó una chimenea bien resuelta."

"Este acto de Vildrac es, casi todo, un diálogo entre el tío que se marcha al extranjero y la sobrina que, a pesar de conocerlo sólo por malas referencias, simpatiza con su modo de pensar. La vida de un hombre de carácter independiente,

sintetizada en un diálogo, en las alusiones que ofrecen al espectador el armazón para que éste la reconstruya. El autor se limita a sugerir, a apuntar moderadamente..."

"Clementina Otero, a quien olvidó el tipógrafo, hace una Dionisia fiel al pensamiento de Charles Vildrac. Aquí está la 'ingenua' sin afectación que necesita el teatro, en México. Lupe Medina, la pecadora de 'Walded', transformada en tia rezandera, bien metida en el tipo, como la otra vez en el polo opuesto. Emma Anchondo supo ser, también, una beatita nuestra, en vez de la provinciana francesa. Gilberto Owen, con la mano en el freno, para que no se desbocara la emoción... -incluye también la siguiente nota- 'El Peregrino' se estrenó en Lyon, en 1923; fue repuesto por la Comedia Francesa hace menos de dos años, en mayo de 1926. El eco mexicano se hizo esperar menos que la consagración parisiense." (68)

A través de este comentario, uno se puede dar cuenta que:

a) la línea de actuación fue la misma, es decir  
mesurada,

b) la integración de los pintores como escenógrafos,  
adecuando el espacio a los requerimientos de la obra, fue en  
forma satisfactoria,

c) utilización de la dramaturgia francesa más reciente  
adaptada al medio mexicano.

En *ORFEO* actuaron Antonieta Rivas, Isabela Corona,

Gilberto Owen, Carlos Luquin, Rafael Nieto, Ignacio Aguirre y Xavier Villaurrutia. Para la presentación de esta obra se usó la traducción de Corpus Barga, según dicen Rodolfo Usigli y Antonio Nagaña.

"El Joven Telémaco" en su nota del 29 de marzo, inicia el comentario sobre *Orfeo*, haciendo una síntesis de la obra dice:

"Un 'raid' teatral de la provincia francesa a la Tracia convencional y anacrónica de Jean Cocteau. Esta es en miniatura, la casa que el autor imaginó para alojar al poeta encantador de animales: un salón que 'se parece a los salones de los prestidigitadores'. Ahí está el caballo que hace las veces de una mesa de sesión espírita: en vez de las patas, sus piernas humanas golpean el piso: A, B, C, D, E... Euridice y Orfeo escuchan y el público también. La palabra iniciada dibuja en los rostros una sonrisa maliciosa; pero la sonrisa se halla contenida por el prólogo de Orfeo; 'vamos a trabajar muy alto y sin red de socorro. El menor ruido intempestivo nos expone a matarnos a mis compañeros y a mi.'"

"Diálogo: disputas de amantes celosos. Roto el vidrio - ¿quién lo pagará?— surgen Chocaire, el ángel pacificador. Orfeo se ha marchado y Euridice va hacer que desaparezca Pegaso, envenenado con un terrón de azúcar traído por Chocaire; pero Orfeo vuelve por su fe de bautismo. Chocaire finge trabajar, subido en un banco. Orfeo toma el mismo banco para buscar el documento y... 'INTERVALO...' (69)

Pero un poco antes del intervalo sucedió un temblor nuevamente, y el autor se pregunta "¿por qué ha de temblar cada vez que hay función en el Teatro de Ulises?" y continúa la crónica del evento "... pero los intérpretes conservan la serenidad, bromean y piden una prórroga. Ha vuelto la claridad y ya estamos tranquilos de nuevo. La única desgracia ha sido para Cocteau, porque Chocaire, por culpa del temblor, no ha podido quedarse sin apoyo... Ya estamos otra vez en la Tracia. Euridice se ha envenenado con la goma de un sobre. Mientras Chocaire va en busca de Orfeo, llega la Muerte, a través de un espejo, con sus ayudantes: clínica, ascéptica, electricidad, paloma blanca... Y Orfeo que se marcha, también, por el espejo; el cartero; el intervalo; otra vez el cartero, y Orfeo que vuelve, con Euridice, a quien tiene prohibido ver; pero la ve y ella desaparece. Llegan las bacantes y matan a Orfeo, en vez de Chocaire. Y cuando se han ido el comisario y el escribiente, regresan, para gozar del paraíso, en la casa que ha subido al cielo, Euridice, Orfeo, Chocaire... Telón." (70)

Al igual que en la obra anterior podemos decir que se usó la más reciente dramaturgia francesa, pues Orfeo había sido presentada por primera vez, dos años antes en el "Theatre des Arts" en París.

Villaurrutia años después escribió con respecto al hecho natural sucedido durante la representación: "Fui uno de los iniciadores de la aventura de los teatros de

experimentación: Ulises primero; Oreintación después. En el Ulises actuaba en el ORFEO de Cocteau... Cocteau cuenta en OPIO, que durante la representación de ORFEO en el pequeño teatro de Mesones. tembló la tierra. lo cual es cierto; pero también dice que el actor que hacía el papel titular cayó muerto al terminar la representación. lo cual puedo atestiguar que no es cierto. (71)

Como los otros criticos "El Joven Telémaco, da su voto aprobatorio a la actuación de Antonietta. dice:

"Antonietta Rivas se mostró en un aspecto diferente a los anteriores y supo ser ligera, tenue, impalpable casi: entre sombra y espíritu. -de los demás comenta- Villaurrutia sigue siendo el que más dotes de actor posee al lado de Antonietta y Owen, que superó con su Chocaire... De los nuevos, Isabella Corona, la de siempre pero más segura de sí que cuando apareció, fugaz en el Fabregas." (72)

De la dirección de Julio Jiménez Rueda y Celestino Gorostiza, dice: "mereció el aplauso del público y la aprobación del pintor García Maroto, quien lo demostró yendo a la primera representación y la segunda" (73)

Ya en un anterior comentario se hace manifiesto, esto último que refiere el autor sobre las dos funciones, en vista de las limitaciones de espacio por lo que los asistentes no saben si asisten a la "premiere" o la función formal, pues "en las invitaciones no se hace constar esta circunstancia..." (74)

Las funciones que daba el Teatro de Ulises eran dos, un e-streno y una función "formal". Es evidente que invertían mucho tiempo en los ensayos, con relación a sus dos presentaciones. Sin embargo, la costumbre ya establecida era que las temporadas eran semanales (tanto en los teatros de las compañías profesionales, como en los de revista o "género chico"). Posiblemente decidieron presentarlas sólo en dos ocasiones, rompiendo con la tradición de la temporada semanal. Además como no veían en el teatro un hecho lucrativo, sino más bien un acto "recreativo". Seguramente no les importó mucho presentarlas sólo dos funciones. Pues su intención era mostrar que se podía hacer un teatro diferente, actual, con calidad y ahí estaban ellos para probarlo.

Líneas atrás, afirmé, que el Teatro de Ulises no había trabajado como una compañía teatral tradicional, además de los puntos anotados allí cabe agregar que, este grupo ensayaba las obras que representó, es decir que tenía que hacer un trabajo de memorización, y actuación antes de las presentaciones al público. A diferencia de las compañías teatrales profesionales, que los ensayos consistían en saber en que momento debía salir a escena un actor, dónde colocarse y decir los parlamentos, que "soplaba" el apuntador desde la concha. Eso hacía posible que cada semana cambiaran las obras.

Como hemos visto a través de los testimonios de los críticos y de la Sra. Otero, la concha del apuntador fue deshechada en el Teatro de Ulises.

El trabajo teatral del grupo continuó, aunque durante el mes de abril no se supo nada de ellos por el periódico. Pero el mes de mayo sería de prueba para el Teatro de Ulises.

### 3.6. EL TEATRO DE ULISES EN EL FABREGAS.

Antes de seguir con el Ulises cabría describir un retrato del mundo artístico de la época hecho por Agustín Yáñez, en su novela "La creación":

"A la izquierda, -dice- [está] lo que podemos llamar el 'antiguo régimen', con Virginia de Asbaje (obvio que se refiere a la Fabregas) al centro, rodeada por Federico Gamboa, el novelista de Santa, por el pintor Rosas especializado en flores y caras de mujer, por el famoso tribuno José María Lozano; allí debía estar la musa de Justo Sierra y Urbina, María Luisa Ross, pero se ha situado en lo que llamaremos la esfera oficial, más al fondo, con el ministro de educación y algunos subalternos; en el extremo de la sala, los 'revolucionarios nacionalistas', que hacen arte anecdótico, al frente de ellos, y acá a la derecha, los titulados 'extrangerizantes'... Esa es Antonieta, se haya con Rodríguez Lozano, con Agustín Lazo, con Xavier Villaurrutia, con el filósofo Ramos. Con Diego allí, detrás del piano, parecen reconciliarse los bandos, pues hay gente del uno y otro: Salvador Novo, la cantante Lupe Medina, el pintor Tamayo, los estridentistas Naples Arce, Gerardo Lizt Arzubide, la fotógrafo Tina Modotti con su amante y varios 'internacionalistas', que la gente moteja de bolcheviques y no faltan a ninguna manifestación cultural..." (75)

Moviéndose en este ambiente es lógico pensar que las relaciones de Antonieta y los escritores, con el mundo intelectual y artístico eran bastas, aunque no fueran buenas y cordiales con todos los grupos o individuos.

El grupo de jóvenes escritores desde hacia tiempo venía creando polémica; ya se les había acusado de "falta nacionalismo", "afeminamiento" y "reblandecimiento". A pesar de las acusaciones y a pesar de que el "grupo" estaba unido más por sus diferencias que por sus afinidades, para decirlo con Villaurrutia, una cosa es innegable, la capacidad que tenían para emprender nuevas tareas.

Una de las buenas "amistades" de Xavier Villaurrutia fue la Sra. Fábregas, años después, relató su primer encuentro con ella:

"Un día -dice- entré en el camerino de su teatro -de su teatro que después de perder y de recobrar varias veces, perdió del todo y que ahora está en demolición. Llevaba yo una obra de Pirandello en la mano... *La vida que te di*, que habíamos traducido Agustín Lazo y yo directamente del italiano, rompiendo la absurda costumbre de traducir del francés las obras del gran autor. Virginia me recibió con la amabilidad que da el trato frecuente con admiradores e inoportunos desconocidos. Abrió el manuscrito y, al leer el nombre de Pirandello, arqueó la ceja izquierda aún más de lo que acostumbra, por encima y casi fuera de su frente. Me prometió leerla y me dio un cita para unos días

más tarde. El día señalado fui a verla. durante un entreacto. Me recibió sonriendo. y sin hacerse esperar me dijo que la obra le gustaba y que la pondría en seguida. Más que para mí, que la escuchaba sorprendido y feliz, y para un señor de más de sesenta años. perfectamente vestido, reluciente y pulido como un objeto de marfil. Virginia hablaba para sí misma, de la protagonista, del problema del reparto de la obra, de la seguridad que tenía de que a los demás actores de su conjunto la obra no iba a impresionarlos gran cosa, lo que, a su vez, no le impresionaba a ella nada; y, al fin del decorado de la obra. Se preguntó a sí misma quién podría dibujar el boceto adecuado? Yo sugerí a Roberto Montenegro. Tanto Virginia como el señor que estaba en el camerino aprobaron en seguida al oír el nombre de Roberto. Luego, casi en seguida, el traspunte vino a llamarla a escena. Y solamente antes de salir me presentó y me dejó solo frente al señor pulido y marfilino a quien Virginia trataba con amistosa confianza y que no era otro que don Federico Gamboa." Finalmente la obra fue montada y el ensayo general fue una función "privada" para Xavier y sus amigos, "los jóvenes poetas y escritores de ULISES y CONTEMPORANEOS... Ortiz de Montellano, los Gorostiza, Cuesta, Gilberto Owen." (76)

Seguramente, la relación entablada por Villaurrutia con la Fábregas y la que también pudo tener Antonieta Rivas, por su posición y vida social que llevaba; permitieron que en

mayo de 1928 el grupo del Ulises se presentara en el Teatro Fábregas.

Para Guillermo Sheridan el hecho de pasar al Fábregas significó gastar los pocos ahorros que tenían, obtenidos de la revisya Ulises, para invertilos en la temporada de mayo en el gran Teatro. Es posible que así haya sido, sin embargo no hay que olvidar que el mecenazgo de la Rivas Mercado aun continuaba.

El sábado 5 de mayo de 1928, en el periódico *El Universal* apareció la siguiente nota anunciando:

"EL TEATRO ULISES EN EL FABREGAS. El grupo de jóvenes intelectuales que se organizaron para echarse a cuestras la difícil misión de estudiar el teatro más moderno y de mayor mérito capitaneados por la señora Antonieta Rivas, ha resuelto ampliar su acción y representar ante el público en un ciclo rápido de veladas, las obras que hasta ahora han representado en el teatro íntimo de la calle de Mesones. El 'Teatro de Ulises' apenas puede albergar cincuenta expectadores y a ello se ha debido que la invitación que se ha hecho para este espectáculo se restringiera notablemente, pero ahora los que forman este grupo tan interesante desean editar obras de ellos mismos y buscan elementos para la realización de este nuevo propósito noble y se han resuelto a lanzarse ante el público y ofrecerla la modesta pero interesante cosecha que han podido obtener de su encomiable esfuerzo. ...En efecto en una entrevista que celebramos ayer con ellos, al conocer su

propósito de ocupar por algunas semanas el Teatro Virginia Fábregas nos decían: El Teatro de Ulises representará dentro de pocos días en público, las obras que ya presentó en privado. Ellas son: 'SIMILI'... 'ATADOS'... 'EL PEREGRINO'... y 'ORFEO'... como consecuencia muy natural vamos a exponernos a la sanción de los demás, ...siendo el principal objeto 'dar a conocer obras' y no interpretarlas propiamente en el sentido artístico estrictamente, hacia esa finalidad debe orientarse la atención del público. Claro que por nuestra parte pondremos nuestro mayor empeño en hacer 'grato' ese conocimiento; pero no deseen encontrar actores sujetos a crítica, en donde solo hay personas de buena voluntad, nosotros no esperamos a nuestro pesar, aplausos para nuestra actuación, nos pesaría demasiado sin esperar las demostraciones de desagrado. Vaya lo uno por lo otro." (77)

En esta entrevista queda de manifiesto muy claramente, cual es su principal objetivo: difundir obras desconocidas. Consideran que si cambia la temática puede cambiar la forma. De algún modo no ser "gente de teatro" les pesaba, de ahí la justificación de que no sean criticados como actores.

Querer innovar no solo la literatura sino también el teatro nacional, puede parecer bastante pretensión de su parte. Sin embargo las condiciones les fueron favorables para que pudieran hacer manifiestas sus inquietudes.

Del comentario del cronista, también hay que rescatar lo referente a su pretensión de editar obras de ellos.

"Alrededor del Teatro de Ulises -dice Luis M. Shneider- y como complemento se crearon las Ediciones de Ulises que llegó a publicar, siempre bajo el patrocinio de Antonietta Rivas Mercado, tres libros: *Novela como nube* de Gilberto Owen, *Los hombres que dispersó la danza*, de Andrés Henestrosa (\*) y *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia." (78)

Y, también rescatar que, a pesar de saberse no actores, que están incursionando en esta actividad, realizan su labor con mucho entusiasmo y la mejor voluntad esta tarea.

El 9 de mayo apareció la primer publicidad, en la cartelera anunciando el repertorio del Teatro de Ulises, en el Fábregas, "tres únicas funciones, viernes 11, sábado 12, domingo 13". (79)

El jueves 10 y el viernes 11 de mayo apareció anunciada SIMILI para el 11 a las 8,30; "comedia en tres actos de Roger Marx, traducida del francés por Gilberto Owen, con Antonietta Rivas Mercado, Isabela Corona, Xavier Villaurrutia, Carlos Luquín, Igancio Aguirre y Rafael Nieto". (80)

El sábado 12 apareció el anuncio para el mismo día de LIGADOS (WELDED), "del primer dramaturgo americano Eugene O'Neill, con Antonietta Rivas Mercado, Lupe Medina de Ortega, Salvador Novo y Gilberto Owen. Cuatro escenas traducidas del inglés por Antonietta Rivas. Mañana ORFEO y EL PEREGRINO". (81)

El domingo se anunció, "Función de moda a las 21 hs. El Teatro de Ulises presenta 'EL PEREGRINO', un acto de Charles

Vildrac con Lupe Medina de Ortega, Emma Achondo (sic), Clementina Otero y Gilberto Owen; y 'ORFEO', un acto y un intervalo de Jean Coteau, con Antonieta Rivas Mercado, Isabela Corona, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen. Carlos Luquin, Rafael Nieto e Ignacio Aguirre." (82)

El precio por luneta, para las funciones tuvo un costo de \$2.00. Creo que era un precio bastante alto si se compara con los precios de otros teatros como el Regis, el Ideal, el Politeama, el Arbut, el María Guerrero o el Iris y aún el mismo Fábregas, durante las temporadas de otras compañías; el precio de luneta era generalmente de \$1.00, y más aún las entradas para los cines costaban desde \$0.30.

Es posible que hayan tenido que alquilar o pagar alguna cuota, como sugiere Sheridan, para presentarse en el Fábregas. De ahí que hayan estipulado esa cantidad para las entradas.

El día de la primer función en el teatro Fábregas, 11 de mayo; Salvador Novo, hizo una exposición ante el público, contando como había surgido y un poco justificando la existencia del Ulises:

"¿Se pretende hacer teatro mexicano?... afirmaremos que no es el problema hacer teatro mexicano. sino teatro en términos generales..." los integrantes de ese "grupo de personas ociosas" con su desilusión cotidiana de no tener "nada que ver" ni un lugar donde divertirse, decidieron fundar primero la revista Ulises y después el teatro. "El destino que en todo

está. -continúa- hizo que se encontraran a la señora Antonieta Rivas. Ella, que una vez quiso estudiar para linotipista, que ha viajado por todo el mundo, que nada y monta a caballo, que ha emprendido cursos de filosofía y de idiomas, ofreció en seguida su práctico y bien demostrado entusiasmo. Se empezó el trabajo. Unas semanas después, cincuenta personas podían asistir a la primera representación de lo que van ustedes a ver esta noche. Vinieron después *Ligados* y *Orfeo*, como el programa de estas tres funciones, representadas también en privado. Como dije antes, y deseo insistir sobre ello, el primitivo grupo de ociosos que construyeron la revista *Ulises* primero y la intención del teatro después, no pensó jamás en llevar a la escena pública la intimidad de los juegos dramáticos que ocuparían sus frecuentes ocios..." (83)

En este pequeño resumen, como en otros escritos, Novo manifiesta que, para él no era tan importante presentarse ante el gran público. Vuelve a justificar no ser actor y quiere hacer ver que esto es una cuestión secundaria al principal objetivo. Para él, para ellos que no eran actores su gusto por el teatro los había llevado a recrearse a jugar con él y en él. Lo importante era hacer un teatro *diferente, moderno, o actual*. Mostrar que se podía hacer. Esto, además confirma su capacidad de emprender nuevas tareas, de arriesgarse, de aventurarse.

Pero Novo también se percata no sólo de sus carencias

"teatrales", sino de la ausencia de una escuela de teatro y confirma que él, ellos no son actores.

"Lo natural -continúa diciendo- hubiera sido la formación de numerosos núcleos de aficionados inteligentes y flexibles, de buen carácter, pacientes y estudiosos que se sometieran sin reparo a la dura disciplina de un dictador tan sabio y entusiasta que supervisara desde la contracción de una mano hasta el ruido del telón al levantarse; desde el maquillaje de una frente hasta la menor pausa en el diálogo. Que dispusiera de tantas personas para las partes que no tuviera que realizar el milagro chino de torturar dentro de un papel a una persona que no había otra que lo hiciera. Muchos grupos de esta especie ideal, aunque no tuvieran relación mutua, y mejor si no la tenían obrarían pronto el deseado milagro. En lugar de lo cual hemos tenido que conformarnos con las diez, cuando mucho, personas del teatro Ulises, que sin ambiciones ni miras profesionales han aceptado colaborar en comedias que forzosamente hubieron de tener una limitación de personajes y de posibilidades que es la del muy reducido grupo. Dentro de lo mejor, lo posible. Ni es ni con mucho, lo que quisiera ofrecerse. De este O'Neill de quien damos *Welded* con cuanto gusto haríamos *Lazarus Laughed* o *Strange Interlude*, *Anna Christie* o *The Hairy Ape*! Porque lo que tratamos de hacer es enterar al público mexicano de obras extranjeras que los empresarios locales no se atreven a llevar a sus teatros, porque comprenden que no sería un negocio para ellos. Este

viaje de Ulises, que deja en su pequeña casa el efecto de sus amigos, pocos y leales, y se aventura en público por la primera vez, tiene toda esa significación. Quiere ver si es cierto que la gente no iría a ver a O'Neill porque se halla contenta con Linares Rivas. Todos nosotros hemos renunciado a la pequeña vanidad de nuestros nombres literarios para vestir, por una noche, la máscara un tanto grotesca del actor, del que finge por dinero, y a costa de ello, interviniendo en terrenos que no son ni serán nunca los nuestros, queremos, advirtiéndolo desde un principio, hacer comprender que nuestro objeto es sólo que se conozcan las obras que hemos consentido en presentar. Que ustedes olviden que somos Villaurrutia, la sra. Rivas o yo esos que van a ver llamarse Orfeo, Miguel Cape, Eleonora..." (84)

Es evidente que pretendían sacudir, conmover el ambiente teatral, de ahí su desprecio a los actores, los dramaturgos y los empresarios. A pesar de negar las supuestas ambiciones actorales de los integrantes del grupo, es obvio que a la distancia, el teatro Ulises fue generador de futuros actores profesionales. Posiblemente en el momento de los "íntimos juegos dramáticos" esos futuros actores no pensaban dedicar su vida futura al teatro. Es el caso de la Sra. Otero, aunque no el de Isabela Corona quien ya estaba en el camino artístico.

Después de las presentaciones en el Fábregas las crónicas sobre el acontecimiento empezaron a salir.

El día 17 de mayo, "Jubilo" otro cronista de *El Universal Ilustrado*, publicó, "Ulises en la calle", a través de su comentario nos daremos cuenta que a él no lo convenció la aventura:

"Este Ulises de Salvador Novo. Javier (sic) Villaurrutia, Owen y demás -dice- tiene más de heroe cervantino que del homérico. Su primera aventura pública es como la primera salida de Don Quijote. El público fue el ventero por quien el Ulises quijotesco deseó verse armado caballero. Y el público como el ventero, siguió la broma y se brindó a darle el espaldarazo." (85) Es decir no tuvieron el éxito que esperaban.

Sin embargo, continúa el comentario, "valorando" el "esfuerzo privado muy digno de tomarse en cuenta" pero considera que es idealista, pues:

"Las empresas teatrales, -dice- lógicamente atentas y cuidadosas de la finalidad económica, hacen de sus espectáculos una fiesta de mediocridad, puesto que 'selección' expresa minoría de escasa, sino es que nula significación para los empresarios. No es un reproche para estos... Esta minoría ha querido condimentarse de su propio nutrimento. Y las obras que a los empresarios no les ha convenido acoger en su teatro, ellos han querido gustarlas, para lo cual han debido convertirse en actores y en público. Porque el 'Teatro de Ulises' es un grupo de actores y de espectadores en donde la empresa está en la hazaña

idealista..." (86)

A continuación pasa a comentar las obras presentadas. De *Simili* dice:

"tiene un prolijo y rebuscado primer acto de exposición casi para finalizar el diálogo último. empieza la obra a adquirir su inquietante y arrollador interés. Los actos segundo y tercero están en pleno vuelo cerebralista."

"WELDED - continúa- es una obra construida en cuatro actos (cuatro momentos) hecha de diálogos primorosos y revistiendo todos ellos graves verdades psicológicas. O'Neil (sic) es un sólido espíritu fuerte en su delicadeza de poeta. Sin vacilar con firme paso elegante, funambulea sobre el abismo romántico. La intervención del Destino, de la Fatalidad, precisada por la palabra llana de la Magdalena arrabalera, da a su obra una profundidad trágica atemperada por los 'smockings'. Lástima grande que quien tradujera 'Welded' (que no es una adaptación a ambiente mexicano) usara mexicanismos que quiso hacer corresponder, sin duda, a los términos de 'slang' originales."

"EL PEREGRINO, -dice- es una obra germen. Abre caminos (carreteras, brechas, vías aéreas) por los cuales se lanza la imaginación creando y reconstruyendo en la fuerza impulsora de las evocaciones que se desprenden de los diálogos. Primero evoca la infancia y la juventud del 'peregrino', después la existencia en el pueblo (vida gris, cerrada), más tarde la vida libre accidentada, azarosa, del

'peregrino' soltero, etc."

"También la traducción adolece del defecto de incluir entre sus expresiones, términos exclusivamente mexicanos, que desarmonizan, porque es una traducción y no una adaptación a nuestro ambiente local."

"ORFEO -comenta- es una tragedia para meditar. Es un puñetazo inesperado en la boca del estómago (en el plexo solar) de lo rutinario. A veces se antoja que Cocteau hace juegos malabares con la solemnidad de los conceptos al uso. Cuando la Muerte está logrando impresionar al espíritu del espectador, rompe la gravedad del momento y de la conquista, ordenando a uno de sus ayudantes que pida prestado un reloj a cualquier concurrente. Pero estas travesuras solo sirven para ensartar gránulos de poesía. Hablemos de la Muerte, si, meditamos sobre ella, pero sin ahuecar la voz, sin vestirnos de luto, sin derramar lágrimas. La bufonería (de que muchos acusan el teatro de Cocteau) encierra, con frecuencia, una seriedad inesperada, una meditación pudorosa." (87)

Como se puede observar, a este crítico no le gustó como fueron presentadas las obras, aunque respeta a los dramaturgos. Sin embargo y pesar del disgusto del cronista habría, que rescatar dos cosas de su testimonio, que a él no le parecieron adecuadas:

a) si bien es cierto que las obras escogidas fueron traducidas y no adaptadas, en el estricto sentido de la palabra, es evidente que ellos usaron el lenguaje coloquial,

para expresarse como lo hacía la gente en México. Cuestión que desconcertaba; puesto que el público y los críticos estaban acostumbrados a escuchar las obras en un español castizo. No obstante que ya en 1921, invitada por el entonces Srio. de Educación, José Vasconcelos, la Compañía de Camila Quiroga, actriz argentina había venido a México. y "asombró" al público "hablar el español que se habla en Argentina". No fue la única ocasión que estuvo en México. En febrero de ese mismo año (1928) se había presentado en el Teatro Arbeu y en mayo a través del periódico *El Universal*, había convocado a un concurso de dramaturgos, con el patrocinio de la SEP y de Industria y Comercio.

b) "la travesura" de solicitar un reloj entre los asistentes; es decir el rompimiento de la "cuarta pared" y de involucrar a los espectadores físicamente en el trabajo de los actores.

En el teatro, el proceso llamado actuación, es concebir la ficción como una realidad verdadera. Dentro de esa ficción se incluye el espacio. En el esenario "común" existen tres paredes, la "cuarta pared" es el público.

El acto de romper la cuarta pared es cuando un actor involucra a los espectadores. Este tipo de "actos" se vienen realizando en el teatro desde hace varios siglos, recuerdese las obras de Moliere o de Shakespeare, en que varios de sus personajes hacen del público su cómplice, o bien las

representaciones en las carpas, donde público y actores entran en franco diálogo.

Sin embargo es hasta este siglo que, involucrar al espectador rebasa los anteriores "actos", haciendo del público, algunas veces participe directo del hecho teatral. Esto último es lo que realizaron los Ulises en la obra de Orfeo.

Por la crítica de "Júbilo" y por otras que seguramente les fueron hechas personalmente. Los participantes en esta aventura teatral, han dicho en diversos textos posteriores; que la crítica no los trató bien. Más bien los "puso pintos" (Novo). Ellos sintieron que no fueron comprendidos.

Es de suponer que en el medio artístico corría la insatisfacción de ellos. Porque el periódico *El Universal* hizo una encuesta con los principales animadores del teatro, respecto a cual era su opinión, sobre la crítica que habían recibido por sus presentaciones en el Fábregas.

Antonieta Rivas Mercado entre otras cosas apuntó: "Natural era que la crítica se equivocara al querer juzgar nuestra labor. Si se equivocó al apreciar la exposición directa que Salvador Novo hizo en su conferencia del origen del Teatro Ulises: como podríamos esperar que, fuera capaz de discernir atinadamente por qué presentamos precisamente las obras que dimos y justamente en esa secuencia!" (88)

Ella pensaba que la existencia del teatro Ulises representaba el embrión de un teatro mexicano, que la labor que estaban realizando podría crear una tradición teatral mexicana fundamentada en lo mejor del teatro universal. "Estamos -dice- fijando la sensibilidad contemporánea con creaciones maduras del teatro extranjero." (89)

Además tenía en mente continuar con esta tarea, posteriormente pretendía que el grupo representara obras de los clásicos.

Relata, como fue creciendo y concretándose el grupo teatral; de sus compañeros dice:

"Lupe Medina de Ortega, Isabela Corona, Emma Anchondo, Clementina Otero, Carlos Luquín, Rafael Nieto, Ignacio Aguirre con su inteligencia y generosidad han hecho posible el teatro. Para citar un caso particular. Sin Lupe Medina de Ortega, sin su inteligencia y admirable voluntad, nunca hubiéramos dado Ligados. En cuanto a los pintores Rodríguez Lozano, Julio Castellanos, Roberto Montenegro, convertidos en escenógrafos, dóciles al texto nos han dado marco y fondo para mover las figuras. Los directores, Julio Jiménez Rueda, Celestino Gorostiza, han sostenido, han rectificado y ayudado a crear los personajes de ficción. En resumen, es el total de todas las voluntades lo que ha hecho posible en cuatro meses escasos lo que pretendíamos. Presentar un teatro moderno y sacudir telarañas... nuestra intención es seguir trabajando en idéntica forma. A los críticos no les gustó DRFED, pero

Ella pensaba que la existencia del teatro Ulises representaba el embrión de un teatro mexicano, que la labor que estaban realizando podría crear una tradición teatral mexicana fundamentada en lo mejor del teatro universal. "Estamos -dice- fijando la sensibilidad contemporánea con creaciones maduras del teatro extranjero." (89)

Además tenía en mente continuar con esta tarea, posteriormente pretendía que el grupo representara obras de los clásicos.

Relata, como fue creciendo y concretándose el grupo teatral; de sus compañeros dice:

"Lupe Medina de Ortega, Isabela Corona, Emma Anchondo, Clementina Otero, Carlos Luquín, Rafael Nieto, Ignacio Aguirre con su inteligencia y generosidad han hecho posible el teatro. Para citar un caso particular. Sin Lupe Medina de Ortega, sin su inteligencia y admirable voluntad, nunca hubiéramos dado Ligados. En cuanto a los pintores Rodríguez Lozano, Julio Castellanos, Roberto Montenegro, convertidos en escenógrafos, dóciles al texto nos han dado marco y fondo para mover las figuras. Los directores, Julio Jiménez Rueda, Celestino Gorostiza, han sostenido, han rectificado y ayudado a crear los personajes de ficción. En resumen, es el total de todas las voluntades lo que ha hecho posible en cuatro meses escasos lo que pretendíamos. Presentar un teatro moderno y sacudir telarañas... nuestra intención es seguir trabajando en idéntica forma. A los críticos no les gustó ORFEO, pero

a mi hijo sí. El argumento no es mío. Está en el evangelio. Solo los niños podrán entrar al reino de los cielos y no hay que olvidar que Cocteau dice que: 'ese es el reino de la poesía'." (90)

El testimonio de Antonieta confirma la afirmación anterior de que el *Teatro de Ulises* fue el primer teatro experimental en México. Si comparamos, esta forma de trabajo con un grupo experimental de hoy, encontraremos pocas diferencias. La única, sería que ellos conformaron ese grupo en 1928 y estamos en 1986.

Salvador Novo escribió amargamente que ni siquiera los cronistas después de ya varias representaciones, no identificaran ORFED.

Con su peculiar ironía dice, "había por lo menos el derecho de creer que los intelectuales que escriben las crónicas, si la conocieran, sobre todo dado que una de las cualidades de Orfeo es la de encantar a los animales y de ser comprendido hasta por los caballos. -En cuanto a O'Neill, ignoro que puede tener con Paul Gèraldy con quien ha sido equiparado y si se piensa que no conozco a Gèraldy, yo sé perfectamente, en cambio, de otras personas que no conocen a O'Neill... -Aquellos que dicen que nuestras traducciones son defectuosas me hacen pensar en un cocinero jubilado que no aprobara sus guisos, que para su sustento propio y urgente condimentara una persona famélica. Todos nosotros sabemos muy bien que no hemos de llegar a la Academia de la Lengua. Por lo

menos no a la mexicana. Pero el hecho no nos conmueve." (91)

Además de la ironía Novo muestra cierta irreverencia hacia la Academia de la Lengua. A pesar de ello, ingresaría a la misma a los 48 años.

Y Xavier Villaurrutia, por su parte contra atacó en una larga exposición; al lado de Novo y Owen se confiesa culpable, del repertorio "que ha tenido, dice, la suerte de provocar opiniones tan opuestas. Podríamos estar orgullosos de estos juicios. No importa el tono de ellos. Solo una manifestación viviente los despierta... Se ha unido a nuestro repertorio una fea palabra *VANGUARDIA*. Esta palabra corre el riesgo de quedarse subitamente anticuada." (92)

Reafirma su pretensión de presentar obras nuevas y vivas, "en una palabra actuales. Lo son *Ligados... El peregrino... Orfeo y Simili*. Obras de tendencias diversas amenudo encontradas que se unen por el hilo de la actualidad. Y es preciso no desdeñar esa palabra: *actualidad*. Pensemos que un autor clásico es el que tiene la dicha de ser actual siempre. Nuestro repertorio no pretende ser de vanguardia, sino simplemente, orgullosamente un repertorio actual." (93)

Es curioso este rechazo de Villaurrutia al respecto del adjetivo *vanguardia*, el sostendrá que fue un *experimento*. A diferencia de Celestino Gorostiza, que lo calificará de *vanguardista*.

"Le faltaba a México -dirá Gorostiza años después-

su teatro de vanguardia y para hacerlo se necesitaba gente que estuviera al día de lo que pasaba en el mundo y que tuviera deseos de importar novedades a su país. Es decir gente un poco *snob*, pero responsable y culta. Se necesitaba gente joven con el ímpetu y la osadía de todas las juventudes, pero con una osadía y un ímpetu gobernados por la curiosidad, por inquietudes de orden espiritual, por el afán de saber y de hacer." (94)

Volviendo a la encuesta, Xavier Villaurrutia, en su exposición del 30 de mayo, continúa contra atacando, "Escogí *SIMILI* y *ORFEO* para nuestro experimento teatral, -dice- apoyándome no sólo en su innegable valor de arte sino, también, en las posibilidades de nuestro pequeño cuadro de actores. -La obra de O'Neill -que tuvo la dudosa fortuna de gustarle a Dn. José Joaquín Gamboa- (el crítico de el periódico El Universal) fue escogida con un fin acierto por Salvador Novo. A mi me parece una obra sobria y fuerte, y lo que es mejor aun lograda con admirable economía de elementos". (95)

De *Simili* comenta, "es una pieza de análisis psicológico, La fantasía de la protagonista construye el carácter del hombre que ama en otro hombre a quien encuentra casualmente y que se presta de buen grado a su capricho. Cuando el verdadero amante aparece, la mujer prefiere a la vieja realidad de su amante de ayer la verdad de su fantasía de hoy. El juego de dos personalidades (la del amante real y la

del amante inventado) constituye el encanto de la obra. Al hablar de Simili la crítica francesa nombró a Marivaux y Pirandello, dos autores que nada tienen que ver con el naturalismo, dos juglares, de la fantasía el primero de la inteligencia el segundo. Fantasía e inteligencia presiden la obra de Roger Marx. Algunos críticos mexicanos no han podido ver en ella sino una pieza naturalista." (96)

Anteriormente he dejado asentado lo referente al "naturalismo", por tanto es entendible la reacción de Villaurrutia.

Y de *Orfeo* apunta, con gran ironía al referirse a los críticos mexicanos, dice:

"ORFEO- que tuvo la dichosa fortuna de no agradar a González Peña- no representa una escuela de teatro sino el espíritu de un poeta, Jean Cocteau, que intenta y consigue la reaparición de un teatro teatral, fin en sí mismo (!qué lejos estamos del teatro naturalista, del teatro considerado como un medio solamente como una tribuna para exponer teorías!). El Orfeo de Cocteau está escrito en función de la escena: los personajes y los objetos aparecen y desaparecen como juego de manos o entran y salen como en un sueño. Pero hay críticos -los de México sobre todo- que no han soñado nunca, que duermen un sueño sin sueños. Sólo la realidad cotidiana los satisface. No son capaces de poner un pie, siquiera por un momento, en el misterio. No son capaces de dejarse engañar por nada que no sea real. Y el teatro es

siempre engaño, engaño superior. Uno por uno han encontrado en Orfeo aquello que no buscan: poesía, ficción pura. Para ello en vez de declararse sorprendidos, se ofenden y truenan al conocer sus limitaciones. A nadie debe extrañar. Educados en la estrecha escuela del naturalismo, la vida es para ellos como un pastel y el arte como una rebanada de la vida. Tocar para creer es su norma. Y el Orfeo de Cocteau siendo una realidad misteriosa se les escapa de las manos torpes. El choque de las metáforas no llega a su oído habituado a recibir solamente ruidos físicos. Y las imágenes plásticas no impresionan sus ojos fijos en el pastel de la vida y en la rebanada de arte." (97)

Xavier, confiesa que llevar a cabo el experimento teatral, sería un escándalo. "Al preparar Orfeo -dice- no se nos ocultaba el desconcierto que provocaría en muchos cerebros. Sonreíamos, anticipándonos. Decíamos con el poeta de la tragedia: 'Hay que echar una bomba, hay que obtener un escándalo, hace falta una de esas tormentas que refrescan el aire se ahoga uno, ya no se respira'. Los críticos se ahogaron, nosotros representando, respirábamos un aire nuevo. Qué aire más nuevo que el de la poesía? Los críticos sintieron que la poesía les oprimía el cuello, les cerraba la garganta. Acabaron por no ver nada. Allá ellos." (98)

Parece que el más sentido y enojado fue Xavier, pero también el más enterado de las cuestiones teatrales, tanto en la "teoría", como en el conocimiento de los autores

extranjeros contemporáneos.

El hecho de haber dado respuesta a las críticas recibidas, desató la polémica, en los diarios.

El 7 de junio "Júbilo" publicó, en *El Universal Ilustrado*, cuatro respuestas a la pregunta, "Qué opina usted del Teatro de Ulises". Los encuestados fueron el Lic. Enrique Jiménez, "Palmeta" cronista teatral, Bernardo Ortiz de M. y Emilio Abreu Gómez.

En el recuadro, justifica el por qué de la nota, la inicia diciendo "Cuando el río suena, algo lleva...", equipara el suceso a una bomba. "Han provocado -dice- una de esas tormentas que refrescan el aire. Se ha obtenido un escándalo. Respiremos." (99)

Continúa dando su opinión sobre la polémica. "Para mí el problema fundamental está alrededor de Cocteau. Se trata, como dijo muy acertadamente en días pasados el Lic. Teja Zabre, de tomar posiciones, de precisarlas. Ud. es vanguardista? Simpatiza con los vanguardistas? Ud. no es vanguardista? No simpatiza con el movimiento vanguardista?"

"Pues hay que tener el valor de decirlo sin reticencias, sin dejarlo adivinar."

"En mi concepto no se trata de valorar el 'Teatro de Ulises'. Se juega en este escándalo que efervesce, el perfil temperamental y atavío cultural que reviste este perfil."

(100)

Es decir, intenta puntualizar los puntos de la crítica

dice:

"No se ha atacado el valor literario artístico del los integrantes del grupo de 'Ulises', la reprobación o la aceptación se ha fijado en las obras interpretadas por ellos." (101)

Pero se contradice, pues en las críticas. "Su propósito es lo de menos. Lo secundario. Da lo mismo que él se diga que es loable o que es inútil o bastardamente interesado. Se juzgan las simpatías, las aficiones, las preferencias. Escuchemos." (102)

Enrique Jiménez, considera que "presentar al público mexicano un ejemplo de lo más avanzado en técnica y asuntos teatrales, para que de este modo los dramaturgos... puedan orientar el futuro teatro mexicano, hacia una forma que no resulte pasada de moda." (103)

Pues el teatro español, francés e italiano, han sido bastante vistos, explorados y explotados, en México, por tanto, "es muy loable" este esfuerzo. Pero, "tiene un defecto de esencia: ninguna de las personas que en él figuran tiene interés en dedicarse definitivamente al teatro. El esfuerzo en estas circunstancias, está condenado a una vida precaria..." (104)

La última afirmación parece premonitória, no así, la referencia a que ninguno de los integrantes se dedicaría definitivamente al teatro, los ejemplos más evidentes fueron los caso de la Sra. Otero y de la Sra. Corona.

"Palmeta" opina que el suceso ni siquiera es digno ser comentado. Sin embargo dice:

"Creí y sigo creyendo que el intento llamado cultural de ese esfuerzo, más que una entusiasta apetencia de novedades, responde a un mero propósito de curiosidad. Ya sabemos en quienes hace presa, indiscriminadamente, el afán de la curiosidad." (105)

Crítica y se burla de la actitud de los integrantes, "esa destemplada y petulante autodefensa hecha recientemente con risible jactancia, por quienes se erigen a sí mismos seres superiores, en verdaderos 'sensitivos' de la última palabra en materia de literatura y de otras emociones no sólo espirituales, sobre confirmar aquella creencia, viene a ampliarla permitiendo, de paso, observar que todo propende a un incontenido deseo de exhibicionismo." (106)

Sin dejar de lado la ironía les concede una pizca de credibilidad, dice:

"Pero si no fuera así -que todo cabe en lo posible;- si efectivamente lo del Teatro de Ulises es mejor que un exhibicionismo de sensitivos -a juzgar por algunas estimables personas que en el asunto intervienen- es, digo una formal, una noble ambición de asomarse a las novedades del teatro del día para alcanzar y transmitir una enseñanza, la realización escénica empieza por ser tan deficiente e invertida que lo femenino de la ficción en muchos casos parece lo contrario y lo pretendido masculino, sobre todo esto, ...al grado... que la

impresión exacta de arte que debiera quedar en el ánimo del espectador, se nulifica. Mucho tendrá que trabajar y esmerarse la dirección escénica de este teatro embrionario, con la mayor parte de los elementos que dirige, para restituirlos a su exacto aspecto." (107)

"Así las cosas, -continúa, reafirmando la primera apreciación- resulta hasta ocioso pretender analizar las obras de la representación, pues la crítica tendrá, que equivocarse o no entender lo que se le muestra, por haber una diferencia tan grande entre eso que hacen los llamados 'sensitivos' y lo que en rigor de exactitud debieran hacer, no ya como profesionales sino como simples aficionados." (108)

Bernardo Ortiz, siguiendo la línea de sus amigos los *Ulises* dicé:

"El teatro en México, necesita formar su público, reformando el gusto para que nuestros autores se vean obligados a mejorar su producción. A eso tiende el Teatro de Ulises sin actores profesionales y con autores aficionados a la cultura de la inteligencia y el buen gusto, mientras aparecen los nuestros..." (109)

Para Emilio Abreu, el interés que ha despertado el suceso, por una parte es buena señal.

"Significa esto que hay -contra todo pesimismo,- una conciencia nueva, alerta y dispuesta a valorar el esfuerzo de la joven intelectualidad de México. Por otra parte mala señal. Porque con igual ocasión, se ha decubierto, o mejor

decir, redescubierto, la torpeza mental de los que, ciegos o tuertos, claman contra todo lo que es legítima renovación de normas y se desgafitan, anhelantes, porque se realice antes que todo 'un pronto y luminoso teatro mexicano'." (110)

Plantea el problema del teatro globalmente. Confiesa que no existe "el genuino teatro mexicano", que a pesar de varios ensayos para crearlo no se ha encontrado el "procedimiento". Por eso el "empeño, liso y llano" del Ulises "contribuir al conocimiento del teatro moderno" puede ayudar a evolucionar al teatro mexicano. "Para decirlo de un modo concreto: el problema de nuestro teatro, (de nuestra literatura en general), no estriba en saber descubrir el espíritu de nuestra cultura, sino en saber utilizar este espíritu." (111)

Finaliza, intentando explicar de manera muy personal, el cambio de los fenómenos estéticos. "El procedimiento de ayer, -dice- romántico o naturalista (para el caso es lo mismo), se comentaba con la explotación de los fenómenos pasionales. Una lágrima debía producir otra lágrima. Una sonrisa otra sonrisa. El procedimiento de hoy, deshumanizado, o intelectualizado, (también para el caso es lo mismo), exige que aquella lágrima o aquella sonrisa se produzcan mediante la asociación de ciertas ideas puramente estéticas." (112)

Es notorio la pluralidad de opiniones. Mientras unos los aplauden, otros los repudian. Considero que algunas opiniones son bastante viscerales y que más que criticar la tarea del grupo, pusieron de manifiesto las rencillas intergrupales. Es

obvio, que los amigos estaban de acuerdo con el esfuerzo realizado y que lo aplaudían. Pero algo que es más importante, fue que el Teatro de Ulises no pasó inadvertido.

Sin embargo los anteriores comentarios, molestaron grandemente a Novo por eso el 14 de junio, en *El Universal Ilustrado* salió, una nota de él, que tituló PUNTO FINAL.

La inicia afirmando: "Deseo hacer saber, en primer lugar, que no volverá a presenciarme nadie en un escenario. Sentado esto, deseo concretar los resultados del 'Teatro de Ulises' en su primera aventura-callejera. Yo creí que después de mi conferencia inicial, en la que me esforcé por explicar nuestros móviles: inducir al teatro profesional con repertorio moderno y olvidar, hasta donde fuera posible, nuestros nombres y nuestras personalidades, cierta gente habría entendido lo que se le dijo. Mi esperanza tenía por base que el público sí lo entendió; pero confirmo hoy que son cosa muy diferente las pobres personas que pagan sus asientos en los teatros y que van a ellos a divertirse, y los que no los pagan y al día siguiente escriben en los periódicos, como si encarnaran al Destino y llevaran la voz del público, precisamente lo contrario de lo que el público opina." (113)

En ese tono continúa hablando, contra los críticos, que "usan seudónimo para decir impudicias", aunque no niega que "El grupo de Ulises ha contado, desde un principio, con

amigos y con enemigos. De los primeros Jacobo Dalevuelta, Carlos Moriega Hope, Alfonso Teja Zabre, Júbilo, han sido de los más entusiastas. Otros amigos personales de alguno del grupo -Figaro, González Peña, Monterde, Howard Philips- han escrito también... Del otro lado, encuentranse las revistas de chantaje y miseria, de efímera vida política, refugio... de estudiantes fracasados... De estos no vale la pena ocuparse." (114)

Refiere que Dalevuelta quiso saber la opinión de los integrantes del Ulises, sobre la crítica a lo que respondieron "sin ambages". Pero como después de manifestada ésta, han surgido problemas, quiere aclarar:

"Se creyó y se hizo creer a González Peña que yo lo aludía. Y aunque él se ha abstenido de manifestar públicamente su enojo, yo deseo expresar que ni lo tuve ni pude tenerlo en la mente al pensar en los que no conocen la leyenda de Orfeo, porque le encuentro y conversamos frecuentemente en la librería que a ambos nos surte. No puede él ponerse el saco, como tampoco les viene mi encono a Don Federico, como director de la Academia, ni a José Joaquín del propio apellido, ni a Elizondo, personas todas cultísimas y a quienes estimo particularmente." (115)

De plano se refiere a las opiniones de la semana anterior y responde a las acusaciones:

"... una de esas cuatro personas -dice- se puso el saco... yo no lo conozco, pues procede con seudónimos y no es cliente

de librería alguna, ni tiene otros contactos con la cultura que lo acerquen a mí. Simplemente dogmatiza... su respuesta... trata de enfriar, con un enorme desprecio, todo entusiasmo sobre el teatro de Ulises y asiente que angustia a sus miembros un incontenible anhelo de notoriedad... veladamente, discurre exactamente igual que los más bajos semanarios, recurso último... reacción animal ante un problema que le molesta porque no puede afrontarlo con la fría razón ni con la sólida cultura, y roza hipócritamente la divertida teoría de la sexualidad en la escena... ¡Qué bueno sería que Júbilo le indicara al señor que leyera a Freud... Me quiero referir al cargo de sediento de publicidad que se me hace al englobarme en el Teatro de Ulises y contestarlo, y contestar también el reproche de que 'nos erigimos a nosotros mismos' en seres superiores. Admitirá el señor... que en mis palabras preliminares a las representaciones... confese que me avergonzaba dejar de ser escritor, oficio que me enorgullece y que respeto, para ser siquiera por un momento, un actor. Visto lo cual, ¿puede decirse que busqué yo, con lo del Teatro de Ulises, un nombre que ya tengo y que no he establecido escupiendo veneno y envidia?" (116)

Finaliza la respuesta, con su ironía característica, preguntando si, "la suerte tiene la culpa de no ser un empleadillo de Ferrocarriles" que entra gratis a los teatros, y si en cambio tiene "una mejor educación, tiempo y sesos para leer libros...", y agrediendo totalmente dice, "Yo puedo

parecerle a dicho señor un idiota pero, por más que haga, él no podrá parecerme jamás una persona inteligente."

(117)

Aquí es muy clara la posición de Novo, y el objetivo que la habían movido para participar en el teatro. Es decir, a él le interesaba dar a conocer esas obras que se habían gestando en otros países, cuestionar a la gente de teatro "profesional", mover "las arañas" del teatro mexicano. Pero él en ese momento no pensaba dedicarse a esta disciplina. Sin embargo y a pesar de su enojo de ese momento, llegaría a ser fundador y director de la Escuela y el Departamento de Teatro del INBA.

Es evidente que la "salida a la calle" del Teatro Ulises, no fue lo que sus principales promotoras hubieran esperado para decirlo con Margarita Mendoza-López investigadora teatral "el público que acudía a la casa de Mesones estaba formado por los amigos de los integrantes de Teatro de Ulises... se formó un círculo peculiar que nada tenía en común con espectador habitual del teatro. Por lo que la reacción fue positiva y entusiasta; pero cuando... abandonó el pequeño recinto y se presentó en el Teatro Fabregas de gran cupo, la reacción del público fue negativa y muchos espectadores abandonaron el local antes de terminar la función... el gran público no estaba preparado para el choque con un teatro tan novedoso... " (118)

A pesar de sus declaraciones, violentas y viscerales en el

momento, esto no fue obstáculo para que Salvador Novo recordara aquella aventura de juventud agradablemente, años después escribió:

"No quieran ustedes saber como nos pusieron los crítico. Pero el público se interesó tanto en ver lo que hicieron aquellos locos poetas jóvenes, que transplantamos a Ulises, desde su sala en una vivienda de Mesones, a nada menos que el Teatro Fábregas y lo llenamos." (119)

Pero esta experiencia aunque no fue grata para el grupo no los hizo desistir de su proyecto. Durante el mes de junio siguieron bordando sobre el asunto el mes de julio serian las...

### 3.7. LAS ÚLTIMAS REPRESENTACIONES.

Y bueno, a pesar de las buenas intenciones de la Sra. Rivas Mercado de continuar con esta serie de actividades y a pesar también del esfuerzo vertido por todo el grupo, este sólo sobrevivió para presentar una temporada más.

En julio de 1928, días después de realizadas las elecciones, que llevarían por segunda vez a Obregón a la presidencia; los días 6 y 7 fue presentada en la casa de Mesones, *EL TIEMPO ES SUEÑO* de Henri Lenormand.

Obra de seis escenas, con Clementina Otero, Isabela Corona, Lupe Medina de Ortega, Gilberto Owen y Delfino Ramírez Tovar. La dirección estuvo a cargo de Xavier Villaurrutia y Celestino Gorostiza. La escenografía la realizó Roberto Montenegro. Antonieta Rivas y Celestino Gorostiza hicieron la traducción. (120)

Es evidente la ausencia de Salvador, ¿cumplió con su palabra? Aquí hay que hacer una aclaración, en el programa de las presentaciones aparece Gilberto Owen como actor.

Sin embargo en cartas de él, escritas a Clementina Otero, aparecen fechadas desde el 10 de julio en Laredo. (121) De lo que se deduce que él se había preparado para dar la función, pero como a la par había estado tomando cursos en Relaciones Exteriores para *escribiente de primera*, el 10 de julio ya estaba preparado y también disponible, para partir a

su encomienda diplomática. Lo que lleva a concluir, que aunque apareció su nombre en los programas, Owen no participó en la presentación, no pude saber quien fue el sustituto.

Se ha revisado la prensa de la época y no se localizó comentario, crítica o nota alguna sobre esta obra. Lo que si apareció fueron bastantes notas sobre el asesinato de Obregón, entonces el país padeció una fuerte crisis política.

Las presentaciones de *EL TIEMPO ES SUEÑO*, fueron las últimas. Después de ellas el grupo teatral se desintegró.

La Sra. Clementina Otero comenta que la dispersión del grupo se debió, "como sucede siempre, por intrigas y envidias de uno de los integrantes" (122)

Posiblemente esta fue una de las causas, pues es común que en un grupo de personas, y sobre todo entre artistas, que generalmente son muy temperamentales, se crean tensiones y a veces malos entendidos. La afirmación de la Sra. Otero se refuerza en una carta enviada a Rodríguez Lozano por Antonieta donde revela su malestar, "Manuel: -le dice- cuando la gente con su arribismo, me asquea, me daña menos que a Ud. se lo decía hoy; es tan verdad. ¿Razón? Me basta recordar que Ud. existe. Que hay alguien, Ud. que con sólo vivir depura. Y Ud. comprende que los Gorostiza, los Castritos, los Chávez se esfuman. Ellos son, para Ud., referencias. En cierto modo, ya que sólo por contraste percibimos, sé todo

lo que Ud. es, por ellos. Sin Delhumeau, ¡de qué mala clase!, sin todo el castigo merecido por mi abandono -no hay que darles margaritas a los cerdos-, confieso que no hubiera visto su verdad, Manuel, Ud., que a nadie necesita, no puede saber la dulzura de tener santuario inviolable..." (123)

O posiblemente, como en otra entrevista dijo, porque "a ese desdichado de Rodriguez Lozano le entraron los celos y por su culpa se acabó el grupo" (124) Aunque no refirió por quien se estuvo celoso. O bien que el grupo no haya expresado abiertamente sus diferencias, ya que por otro lado Xavier Villaurrutia, en su diario, a principios de 1929 escribió refiriéndose a la Sra. Rivas Mercado:

"Antonieta no tiene sino un tono de voz y un tono de espíritu. Es inflexible. Ha encontrado una manera de mover las manos mientras habla que encaja perfectamente con su suavidad inflexible. Suave pero inflexible. Me enfadan las personas que no pueden respirar sino un aire trascendente. A Antonieta quisiera verla dejar de ser ella (o lo que ella cree ser) en alguna ocasión. Creo que no podrá. Me arrepiento de escribir esto, pero no porque lo piense injusto sino porque a Antonieta prefiero quererla que juzgarla." (125)

Lo más factible, es que la desintegración del grupo teatral se debiera fundamentalmente a las múltiples actividades que sus integrantes llevaban a cabo. Por ejemplo, Novo continuaba dando clases en la Escuela de Verano de la Universidad Nacional, colaboraba en los periódicos,

*Excelsior*. *El Universal* y *Ultimas Noticias* y en las revistas *El Universal Ilustrado*. *Revista de Revistas*, además durante ese año se publicaron sus libros *El joven* y *Return ticket*. Mientras Owen había salido para Nueva York.

Por otro lado, la Sra. Rivas Mercado continuaba participando en los preparativos de la primera temporada de conciertos de la nueva orquesta sinfónica cuya inauguración se efectuó el domingo 2 de septiembre de 1928, en el Teatro Iris. Además está el hecho de que ellos como escritores tenían sus propios intereses, pues justamente al mes siguiente de las representaciones en el Fábregas, en el mes de junio había aparecido el primer número de *CONTEMPORANEOS*.

### 3.8. SIGNIFICACION DEL TEATRO DE ULISES.

Es evidente que la creación de un teatro como el *Ulises*, si bien en sus representaciones "privadas", gustó y fue aplaudido por la gente del medio artístico e intelectual. En su "salida a la calle", causó lo que sus integrantes deseaban, es decir movilizó, escandalizó, hizo que las "telarañas", se sacudieran. Es verdad que no llegó a la mayoría del público, pues para éste seguramente era más interesante ir a la carpa o ver el teatro de revista, donde cada semana satirizaban la política nacional y era el medio perfecto para enterarse de lo que cocinaban los dirigentes.

El esfuerzo a la distancia tendría sus frutos. Es importante, por otro lado rescatar, la forma en que se organizó este grupo. Pues para ese tiempo, innovó la forma de organización de las compañías teatrales. Se presentó como una alternativa a las compañías *profesionales*. En las cuales cada elemento que conforma la compañía, tiene un rol determinado, hay una jerarquía impuesta, en donde los actores luchan y compiten para llegar a ser los *primeros actores, los divos, los consagrados*.

Como hemos visto el grupo que integró el Teatro de Ulises no funcionó como una compañía teatral tradicional, además y entre otras cosas, los participantes en su

actuación dejaron de cecear, eliminaron la concha del apuntador, modificaron "la decoración", es decir cambiaron la concepción de ésta y jugaron con el espacio teatral.

El repertorio, que llevaron a escena no había sido representado antes en México, ellos mismos hicieron las traducciones. Y los textos fueron adaptados al idioma español que se habla en México. Es decir, estuvo presente el intento de decir que se podía hacer teatro *moderno*, actual, en México. Aunque las obras fueran extranjeras, sin necesidad de transplantar, tal cual, las mismas.

Es cierto que ningún dramaturgo nacional mereció su atención, pero es comprensible su actitud. La mayoría de los dramaturgos mexicanos, seguían la corriente española.

Durante todo el siglo pasado y sobre todo al final, la "importación" de obras teatrales españolas, fue muy importante. Esta influencia no escapó a ninguno de los tipos y géneros teatrales. Es decir la importación de obras y compañías teatrales circularon en todos los teatros.

Cabe señalar que el único tipo de teatro que se "salvo", a pesar de la influencia española, es decir que esta no fue perjudicial para su desarrollo; fue el teatro de "género chico", también llamado sainete lírico o teatro de revista. Pero los integrantes del *Ulises* no lo tomaron en cuenta, aunque más tarde Novo lo revaloraría.

En fin, contra todo ese tipo de teatro se revelaron esos jóvenes. Su respuesta y propuesta, ante el teatro profesional

y ante el teatro de ultranza nacionalista fue hacer el *Teatro de Ulises*.

Como he dicho en páginas anteriores, este grupo de jóvenes escritores habían recibido, con justa razón o no, diversas acusaciones, y epítetos peyorativos. No se puede negar, sin embargo, que eran inteligentes, inquietos y cultos, que la oportunidad de estudiar la tuvieron y bien la aprovecharon aun en circunstancias "poco propicias", según afirmaron. La combinación de estos elementos proporcionó ese "grupo" de individualidades, más unido por sus diferencias como diría Villaurrutia, que por sus afinidades.

Si fueron calificados de poco nacionalistas, parecería una contradicción, si se plantearon renovar el teatro nacional y porque han sido pilares en la cultura nacional. Siguiendo la línea de J. J. Blanco, se puede decir que combinando todas esas influencias literarias, las nacionales y las extranjeras, crearon algo nuevo, dan pasos adelante, superan a sus maestros, y crean "escuela". Varios de ellos, fueron "maestros" de nuestros escritores contemporáneos.

Finalmente se exponen algunos puntos de vista de varios estudiosos y críticos teatrales sobre el Teatro de Ulises. Ruth Lamb dice del *Teatro de Ulises*, "es un fenómeno ligado al movimiento literario de México" (126) y cita a Celestino Gorostiza: "el movimiento experimental del teatro es el movimiento por el cual México se lanza en busca de una

forma de expresión propia a través de las corrientes en boga en el mundo occidental". (127)

Al lado de Antonio Magaña, Ruth Lamb y Gorostiza dicen:

"A la temática nacionalista del grupo de los Siete Autores, el teatro de Ulises propone el sentido conceptual del teatro. A la influencia del teatro benaventino, automático de aire local o cosmopolita el teatro de Ulises opone la idea de un teatro universal compatible con el hombre y las verdades de nuestro tiempo; y a los viejos sistemas, el redescubrimiento de que la representación es un conjunto de problemas de la operación creadora, un conjunto de materiales que constituyen partes de una unidad, al servicio de la obra y de su credibilidad. Por ello lo llamaron al principio exótico, porque para -decirlo con Villaurrutia- 'sus aciertos venían de afuera: obras nuevas, sentido nuevo de la interpretación y ensayos de nueva decoración...' No cabe duda: para encontrar la raíz del verdadero y primitivo movimiento renovador del arte dramático en México, es preciso buscarla aquí, fuera de la obra de los teatros comerciales." (128)

John B. Nomland por su parte comenta:

"Ningún autor nacional mereció consideración del grupo, pero el experimento era importante para el teatro mexicano puesto que indicaba un sendero que lo alejaba de la tonta tradición de dramas de intriga sexual unidos a una fuerte moralidad", cita la opinión de Carleton Beals sobre aquel intento: "El teatro se ha salvado solamente por el

esfuerzo de una escalera de servicio llamada Ulises en la calle de Mesones". (129)

Comparto con Villaurrutia, su opinión hecha años después cuando declaró: "Los teatros experimentales Ulises y Orientación lograron remover, sacudir el ambiente. No se les pida frutos concretos, porque sería injusto tratándose de teatros experimentales. Como tales cumplieron con sus designios. ¡Y cómo negar que de allí salieron algunos actores jóvenes!... salieron también autores y escenógrafos: artistas que de otro modo, tal vez no se habrían interesado por el teatro. ¿Y no fueron los teatros experimentales los que pusieron en circulación nombres de autores y obras considerables del teatro moderno? Esto es innegable. Solo lamento que no existan los verdaderos continuadores de estas experiencias saludables siempre." (130)

La última afirmación no es exacta, hoy en día. Sin embargo es justificable su lamento, ya que Villaurrutia murió a principios de los 50 y no le tocó ver varios cambios sucedidos en el ambiente teatral.

En los años 60, Celestino Gorostiza, escribía, que se ha dado "un movimiento inusitado de grupos teatrales formados por actores noveles y encabezados por jóvenes directores... quienes a si mismos se dicen experimentales, en oposición a las compañías profesionales, tratando de significar con ese calificativo todo lo anticuado, lo manido, lo defectuoso, lo improvisado del teatro comercial." (131)

De la aparición del Teatro de Ulises a la fecha han pasado más de cincuenta años, en este momento se puede decir que existe un teatro contemporáneo mexicano, "experimental", solidamente constituido. Las universidades, entre otras instituciones, han apoyado este tipo de teatro, su calidad muchas veces es superior al de las compañías profesionales. Junto al "teatro independiente", considerado en el ambiente teatral también como experimental, enriquecen el teatro mexicano, por medio de, valga la redundancia, sus experimentos. Sus búsquedas, sus indagaciones; sus aciertos muchas veces han sido encontrados en "escuelas" o en obras teatrales del exterior.

NOTAS:

1. Jean Meyer, *Historia de la Revolución Mexicana periodo 1924-1928 estado y sociedad con Calles*, México, El Colegio de México, 1977, p. 122.
2. *Ibid.*, p. 145-146.
3. *Ibid.*, p. 146.
4. *Ibid.*, p. 151.
5. Armando de María y Campos, *El teatro de género chico*, México, Talleres gráficos de la nación, 1956, p. 19.
6. Celestino Gorostiza, "Apuntes para una historia del teatro experimental", *México en el Arte*, México D.F., no. 10-11, 1950, p. 24.
7. *Ibid.*
8. Rodolfo Usigli, *México en el teatro*, México, Imprenta Mundial, 1932, p. 120.
9. John B. Noland, *Teatro mexicano contemporáneo 1900-1950*, México, IIBA-Depto. de literatura, 1967, p. 198-199.
10. R. Usigli, *op cit.*, p. 127.
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*, y A. Magaña, "El teatro y el cine", *México 50 años de Revolución, IV Cultura*, México, FCE, 1962, p. 373.
14. R. Usigli, *op cit.*, p. 128-129.
15. *Ibid.*, p. 128-129.
  
16. Carlos H. de la Peña, *Don Francisco Monterde*, México, UNAM, 1979, p. 33.
17. Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", *Historia general de México*, t. 2, 3a ed., México, El Colegio de México, 1981, p. 1539.
18. R. Usigli, *op cit.*, p. 127-130.
- A Magaña, *op cit.*, p. 375.
19. C. Gorostiza, *op cit.*, p. 26.
20. *Ibid.*, p. 25.
21. Xavier Villaurrutia, "Virginia Fábregas", *Obras*, la reimp., México, FCE, 1974, p. 979.
22. Salvador Novo, "Prólogo", a Olavarria y Ferrari Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México*, México, Porrúa, 1961, p. XXVII.
23. S. Novo, "Como se fundó y que significa el Teatro de Ulises", *El Universal Ilustrado*, 17 mayo 1928, p. 21.
24. Luis Mario Shneider, "Antonieta Rivas Mercado una mujer que puso condiciones al destino", prol. a Antonieta Rivas Mercado, *La campaña de Vasconcelos*, México, Oasis, 1981, p. 8-9.
25. Antonieta Rivas Mercado, *87 cartas de amor y otros papeles*, México, Ed. Biblioteca Universidad Veracruzana,

1980, p. 37.

26. Entrevista a Clementina Otero, realizada por Guillermina Fuentes, en México D.F., el 31 de mayo de 1985.

27. "Que opinan los fomentadores del Teatro Ulises de la crítica que lea han hecho", *El Universal*, México D.F., 30 mayo 1928, 1a sec., p. 5.

28. Entrevista a Clementina Otero.

29. "El teatro de Ulises en el Fábregas", *El Universal*, México D.F., 5 mayo 1928, 2a sec., p. 4 y Luis M. Shneider, *op cit.*, p. 5.

30. S. Novo, "Prólogo", *op cit.*, p. XII.

31. A. Rivas Mercado, *op cit.*, p. 25 y Nadia Piemonte, "El edificio en el que funcionó el teatro Ulises convertido actualmente en ruinas", *Uno más uno*, 27 junio 1985, p. 17.

32. Entrevista a Clementina Otero.

33. "El teatro de Ulises en el Fábregas", *op cit.*

34. Entrevista a Clementina Otero.

35. Agustín Yáñez, *La creación*, México

FCE-SEPCULTURA, 1984, p. 207.

36. Emilio Abreu Gómez. *Sala de retratos intelectuales y artistas de mi época*, México, Ed. Leyenda, 1943, p. 120.

37. "Que opinan los fomentadores...", *op cit.*

38. A. Rivas Mercado, *op cit.*, p. 25.

39. "Que opinan los fomentadores...", *op cit.*

40. A. Yáñez, *op cit.*, p. 207 y [X. Villaurrutia]

"Trabajos de Ulises", *Ulises 1927-1928 Revistas literarias mexicanas modernas*, México, FCE, ed. facsimilar, 1980. p. 256.

41. A. Rivas M., *op cit.*, p. 25, 28 y 30.

42. Margarita Mendoza-López, *Primeros renovadores del teatro en México 1928-1941 vivencias y documentos*, México, IMSS, 1985, p. 29.

43. José Joaquín Gamboa. "Teatralerías", *El Universal*, México D.F., 9 enero 1928, 1a sec., p. 4.

44. Odette Aslan, *El actor en el siglo XX evolución de la técnica problema ético*, Barcelona, Gustavo Gilli S.A., 1979, p. 73.

45. *Ibid.*, p. 74.

46. J.J. Gamboa, *op cit.*

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*

49. Jacobo Dalevuelta, "El Teatro de Ulises", *El Universal Ilustrado*, México D.F., 12 enero 1928, p. 27-67.

50. *Ibid.*

51. *Ibid.*

52. *Ibid.*

53. *Ibid.*

54. *Ibid.*

55. *Ibid.*

56. *Ibid.*

57. *Ibid.*

58. IX. Villaurrutia, *op cit.*
59. Entrevista a Clementina Otero.
60. A. Yáñez. *La creación*. p. 83 y Nadia Piemonte, "El local del teatro Ulises, monumento nacional, convertido en gran basurero y foco de infección", *Uno más uno*, México D.F., 28 junio 1985, p. 19.
61. 'El Joven Telémaco', "Ligados de Eugene O'Neil (sic) en el Teatro de Ulises", *El Universal Ilustrado*, México D.F., 16 febrero 1928, p. 23-55.
62. *Ibid.*
63. *Ibid.*
64. *Ibid.*
65. Entrevista a Clementina Otero.
66. *Ibid.*
67. 'El Joven Telémaco', "El Peregrino y Orfeo en el Teatro de Ulises", *El Universal Ilustrado*, México D.F., 29 marzo 1928, p. 5-65.
68. *Ibid.*
69. *Ibid.*
70. *Ibid.*
71. X. Villaurrutia, "El teatro recuerdos y figuras", *Revista de Bellas Artes*, no. 7, México D.F., enero-febrero 1966, p. 14.
72. 'El Joven Telémaco', *op cit.*
73. *Ibid.*
74. *Ibid.*
75. A. Yáñez, *op cit.*, p. 159-160.
76. X. Villaurrutia, *Obras*, México, FCE, 1974, p. 979-980.
77. *El Universal*, México D.F., 5 mayo 1928, 2a secc., p. 4.
- (\*) (vease glosario onomástico)
78. L. M. Shneider, *op cit.*, p. 17.
79. *El Universal*, México D.F., 9 mayo 1928, 1a secc., p. 9.
80. *El Universal*, México D.F., 10 y 11 mayo 1928, 1a secc., p. 9.
81. *El Universal*, México D.F., 12 mayo 1928, 1a secc., p. 9.
82. *El Universal*, México D.F., 13 mayo 1928, 1a secc., p. 9.
83. S. Novo, "Como se fundó y que significa el Teatro de Ulises", *El Universal Ilustrado*, México D.F., 17 mayo 1928, p. 21-62.
84. *Ibid.*
85. 'Júbilo'. "Los estrenos de la semana Ulises en la calle", *El Universal Ilustrado*, México D.F., 17 mayo 1928, p. 14-63.
86. *Ibid.*
87. *Ibid.*
88. "Que opinan los fomentadores de...", *op cit.*
89. *Ibid.*

90. *Ibid.*
91. *Ibid.*
92. *Ibid.*
93. *Ibid.*
94. C. Gorostiza, *op cit.*, p. 26.
95. "Que opinan los fomentadores...", *op cit.*
96. *Ibid.*
97. *Ibid.*
98. *Ibid.*
99. 'Jubilo', "Que opina usted del Teatro de Ulises", *El Universal Ilustrado*, México D.F., 7 unio 1928, p. 10.
- Ibid.*
100. *Ibid.*
101. *Ibid.*
102. *Ibid.*
103. *Ibid.*
104. *Ibid.*
105. *Ibid.*
106. *Ibid.*
107. *Ibid.*
108. *Ibid.*
109. *Ibid.*
110. *Ibid.*
111. *Ibid.*
112. *Ibid.*
113. S. Novo, "Punto final", *El Universal Ilustrado*, México D.F., 14 junio 1928, p. 9-76.
114. *Ibid.*
115. *Ibid.*
116. *Ibid.*
117. *Ibid.*
118. M. Mendoza-López, *op cit.*, p. 30 y N. Piemonte, *op cit.*, p. 17.
119. S. Novo, "Prólogo", *op cit.*, p. XXIX.
120. Entrevista a Clementina Otero.
121. Gilberto Owen, *Cartas a Clementina Otero*, México, INBA, 1982, p. 33.
122. Entrevista a Clementina Otero.
123. A. Rivas, *op cit.*, p. 47.
124. N. Piemonte, *op cit.*, p. 19.
125. X. Villaurrutia, *Obras*, México, FCE, 1974, p. 608.
126. Ruth Lamb, *Bibliografía del teatro mexicano de siglo XX*, México, Ed. D'Andrea, 1962, p. 10-11.
127. *Ibid.*
128. A. Magaña, "Introducción" a *Teatro mexicano del siglo XX*, II 1a reimp., México, FEC, 1981, p. VII-IX.
129. J. B. Momland, *op cit.*, p. 251.
130. X. Villaurrutia, *op cit.*, p. 14.
131. C. Gorostiza, *op cit.*, p. 23-24.

#### 4. EPILOGO.

El objeto de esta última parte es presentar un breve resumen de las actividades inmediatas del grupo después del Ulises. Además mostrar el alcance de esas tareas a la distancia, finalizando con una síntesis biográfica de los *Contemporáneos*.

##### 4.1. LOS CONTEMPORANEOS.

Como *CONTEMPORANEOS*, es conocido un grupo de escritores. tomarlos como objeto de estudio, no es sencillo. Se les ha denominado y reconocido, como Contemporáneos a raíz de la publicación de la revista del mismo nombre.

Para los críticos literarios, ha sido sumamente complejo, definir, explicar, quiénes, exactamente integraban el grupo, es decir a quiénes verdaderamente se puede denominar con este adjetivo, cuál era la corriente literaria predominante del grupo, ¿Pueden ser nombrados como "generación" literaria? La diferencia de edades puede contradecir este término, aunque también fue aceptado por alguno de ellos (Cuesta). O simplemente, se puede mencionar que era un "grupo", aunque a veces, ellos mismos, negaran este calificativo, entonces dirían que eran un conjunto de "individualidades" (Villaurrutia).

Por ejemplo, Carlos Monsiváis, considera, dentro del

"grupo" a Carlos Pellicer, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Bernardo Ortiz de Montellano, Xavier Villaurrutia, Enrique González Rojo, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, pero dice "algunos historiadores incluyen también a Celestino Gorostiza, Elias Nandino, Octavio G. Barreda y Rubén Salazar Mallén. Junto a ellos en otros campos, pero con intensas correspondencias. el músico Carlos Chávez y los pintores Agustín Lazo, Rufino Tamayo, Julio Castellanos y Manuel Rodríguez Lozano." (1)

Para José Joaquín Blanco, los Contemporáneos son: Gorostiza, Novo, Villaurrutia, Cuesta, Owen, Pellicer, Torres Bodet y Ortiz de Montellano.

Jorge Cuesta uno de los integrantes, en 1932 señala a Pellicer, González Rojo, Ortiz de Montellano, a los dos Gorostiza, a Torres Bodet, Villaurrutia, Novo, Owen y a Rubén Salazar Mallé, como los Contemporáneos.

Mientras que, Octavio Paz, cuenta que a finales de los años 30, cuando inició su relación con los Contemporáneos, fue invitado a una comida, a ella asistieron "Ortiz de Montellano, José y Celestino Gorostiza, Samuel Ramos, Octavio G. Barreda, Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo, Elias Nandino y el Abate Mendoza, tres ausentes Pellicer, Novo y Owen" (2) y que años más tarde. Xavier y Octavio G. Barreda lo invitaron a una tertulia en el café París. "Los más asiduos [asistentes] -dice- eran Barreda, Xavier, Samuel Ramos, el pintor Orozco Romero, Carlos

Luquín y Celestino Gorostiza... También concurrían aunque con menos frecuencia, José Gorostiza, Jorge Cuesta, Elias Nandino, Ortiz de Montellano, Magaña Esquivel y Rodolfo Usigli...". (3) Aunque no a todos los considera Contemporáneos, es interesante por otro lado, ver toda esa red de relaciones.

Con motivo del Homenaje Nacional a los Contemporáneos en 1982, Luis Mario Shneider selecciona la obra poética de Pellicer, Ortiz de Montellano, González Rojo, José Gorostiza, Torres Bodet, Villaurrutia, Elias Nandino, Cuesta, Owen y Novo. Mientras que Guillermo Sheridan hace la antología de la obra narrativa de José Martínez Sotomayor, Octavio G. Barrera, Ortiz de Montellano, González Rojo, Torres Bodet, Villaurrutia, Novo, Owen, Salazar Mallén y en el apéndice incluye la de José Gorostiza y Jorge Cuesta.

Este pequeño muestreo evidencia la dificultad de nombrarlos a todos Contemporáneos o solo a unos. "La nómina del grupo de Contemporáneos -dice Sheridan en un texto posterior- suele ser elástica por la misma razón que explica su carencia de un programa o de directrices programáticas estrictas." (4)

Por lo que, con razones semejantes a las de E. J. Mullen y M. H. Foster, entiende por "grupo de Contemporáneos... un primer grupo formado por Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo y José Gorostiza (los

mayores]; y un segundo grupo formado por Xavier Villaurrutia y Salvador Novo primero y después por Jorge Cuesta y Gilberto Owen [los chicos].” (5)

Si aceptamos este último planteamiento, cabe señalar que el grupo de “los chicos” fue el que fundamentalmente llevó a efecto la realización de *Ulises revista de curiosidad y crítica* y del *Teatro de Ulises*.

#### 4.2. LA REVISTA CONTEMPORANEOS (generalidades).

La revista *Contemporáneos*, salió en junio de 1928. Como editores aparecen, Torres Bodet y Bernardo Gatélum. Gatélum la patrocinaba desde su puesto en la Jefatura del Departamento de Salubridad. Cuando sucede el cambio presidencial, es decir después de los acontecimientos del asesinato de Obregón y de toda la crisis política por este hecho, Emilio Portes Gil asume la presidencia como presidente provisional. Gatélum se va del país en misión diplomática a Roma, con él. Enrique González Rojo.

Como patrocinador de la revista lo suplió Genaro Estrada que con el nuevo régimen asumió un cargo de subsecretario en Relaciones Exteriores. La dirección de la revista quedó en Bernardo Ortiz de Montellano, ya que en febrero de 1929, Torres Bodet se fue del país, al aceptar el nombramiento de secretario en el consulado madrileño, donde se encontraba Enrique González Martínez.

Tiempo después, Genaro Estrada abandona el país, viaja a España en diciembre de 1931, por supuesto sin el financiamiento de Estrada la revista desaparece.

En la revista, se publicaron poesías, reseñas, . . . cuentos, traducciones, piezas teatrales, de los autores nombrados anteriormente, de otros más y de colaboradores extranjeros: norteamericanos y europeos. La duración de la

publicación fue mayor que la de Ulises (más de tres años) y su periodicidad, más o menos regular, fue mensual. El costo por número era de un peso y la suscripción por seis números de cinco. Como en Ulises también aparece publicidad de Librerías, anuncios de libros etc.

#### 4.3. EL TEATRO ORIENTACION.

El Teatro de Ulises a pesar de su corta vida, sembró la semilla. Un intento muy breve de continuidad lo realizó Julio Bracho en 1931. Con subsidio del Estado, dirigió el grupo *ESCOLARES DEL TEATRO*. La sede de éste fue una pequeña sala, llamada *Orientacion*, en la Secretaría de Educación Pública. A Julio Bracho -dice A. Magaña- le preocupaban los problemas de la dirección. Buenas lecturas y la experiencia del Ulises lo fecundaron. (6)

Escolares del Teatro hizo solo una temporada de septiembre a noviembre. Las obras presentadas fueron *Jinetes hacia el mar* de John M. Synge, *La más fuerte* de Strindberg (Celestino Gorostiza menciona como obra de Strindberg, *La señorita Julia*) y *Proteo* de Francisco Monterde, dirigidas por el mismo Bracho; el escenógrafo fue Carlos González y el elenco lo encabezó Isabela Corona.

Un año después de la temporada de Escolares del Teatro, Celestino Gorostiza, con patrocinio gubernamental más amplio, crea el *TEATRO DE ORIENTACION*.

A diferencia del Ulises, el Teatro de Orientación sobrevivió, varios años. La primera temporada fue de julio a diciembre de 1932, en la sala de la SEP.

Se presentaron las obras de O'Neill, *Donde está la señal de la cruz*; de Jean Victor Pellerin, *Intimidad*

ambas traducidas por Celestino Sorostiza; de Cocteau, *Antígona* traducción de Jorge Cuesta; de Moliere, *Jorge Dandin*; Shakespeare, *Cuento de amor* adaptación Agustín Lazo; de John M. Synge, *La boda del calderero*; de Cervantes *Entremeses del viejo celoso*; de Chejov, *Una petición de mano*; de Jules Romain *Knock o el triunfo de la medicina* ambas traducidas por Xavier Villaurrutia.

Margarita Mendoza-López recuerda que a invitación de Elias Nandino asistió a una representación del teatro, "en una bodega, en la planta baja de la SEP... Mi asombro no tuvo límites al llegar al lugar y mirar que no había marquesina ni pórtico. Unas sillas de oficina suplían a las butacas; el escenario era un minúsculo tablado, desnudo de candilejas y diabras, de telares, de bambalinas, piernas y alcahuetas. Unos simples trastos hacían las veces de decorado y ¡oh sorpresa! la 'concha' del apuntador brillaba por su ausencia, lo mismo que el 'quinteto' o 'terceto' de músicos que por razones sindicales supuestamente deberían amenizar los entreactos y el principio de la representación." (7)

En el Teatro Orientación la semilla del Ulises empezaba a dar frutos, varios de los elementos formales que se habían deshechado en el Ulises, desaparecen también en el Orientación. Como por ejemplo la concha del apuntador, el telón, las piernas del escenario. A diferencia de esto otros elementos constituían la escenografía, como menciona la

Sra. Mendoza.

La segunda temporada fue de febrero a abril de 1933 en la salita de la SEP. Las obras que se presentaron fueron *El matrimonio de Gogol*; *Su esposo* de B. Shaw; *La tragedia de Macbeth* de Shakespear adaptada también por Agustín Lazo.

Ante el éxito obtenido y ante la pequeñez del local el teatro se trasladó al viejo Teatro Hidalgo que estaba situado en las calles de Regina.

Es ese mismo año durante los meses de octubre y noviembre que se realizó la tercer temporada, se representó *Knock o el triunfo de la medicina*, *Antígona*, *Extremeses del viejo celoso*, *Intimidad*, *Jorge Dandin*, presentadas en las anteriores temporadas y tres obras nuevas *Juan de la luna* de Marcel Achard traducida por Celestino Gorostiza; y dos mexicanas *Parece mentira* de Villaurrutia y *La escuela del amor* de Gorostiza.

Durante esta temporada estos autores debutaron como dramaturgos, los pronósticos hechos por los críticos al Ulises en cuanto a la falta de "compromiso" o "entrega" de sus integrantes por no ser "gente de teatro" fueron desmentidos. Años después también Novo escribiría para teatro.

La cuarta temporada se lleva a cabo nuevamente en el Teatro Hidalgo, de agosto a septiembre, se representaron las siguiente obras: *A la sombra del mal* de H.L. Lenormand traducida por Villaurrutia; *Lilíon* de F. Molnar traducida

por Gorostiza; y nuevamente repertorio mexicano: *El barco* de Carlos Díaz Dufío Jr.; *¿En que piensas?* de Villaurrutia; *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes y *Ser o no ser* de Celestino Gorostiza.

Por cuatro años no realiza presentación alguna el teatro de Orientación, pero en 1938 Celestino Gorostiza al ser nombrado jefe del Departamento de Teatro de Bellas Artes, propicia dos temporadas más, durante ese año y al siguiente. Presentando, *Anfitrión 38*, de Giraudoux dirigida por Julio Bracho; *Ninnie la cándida* de Massimo Bontempelli dirigida por Villaurrutia. En esta última etapa, Villaurrutia **reanuda la actividad** de director teatral.

Entre otros los actores que participaron en éstos montajes fueron: Clementina Otero, Isabela Corona, Carlos López Moctezuma, Ramón Vallarino, Víctor Uruchúa, Carlos Riquelme, Josefina Escobedo, Rodolfo Landa, Felipe del Hoyo, Juan Manuel Salcedo, José Neri, Román Solano. (8)

El Teatro de Orientación sería la línea conductora de muchos de los posteriores teatros experimentales.

#### 4.4. LAS PROMESAS CUMPLIDAS.

Después de realizadas aquellas tareas juveniles: la *Revista Ulises* y el *Teatro de Ulises*, los jóvenes escritores, cumplieron y no solo fueron las jóvenes promesas que sus maestros pronosticaban?

SALVADOR NOVO: entre 1930 y 1933 impartió la cátedra de Historia del teatro en el Conservatorio Nacional; además fue profesor de literatura en la Escuela de Verano de UNAM y jefe del Departamento de Educación en la SEP.

En 1933 y 34 asiste a Montevideo como delegado a la Séptima Conferencia Panamericana como relator. Dejó la SEP para dedicarse a la publicidad y al cine como autor de argumentos y productor asociado.

En 1946 ganó el premio "Ciudad de México" en el concurso convocado por el DDF, con su libro *Nueva grandeza mexicana*.

De 1946 A 1952 fue jefe del Departamento de Teatro, cuando Carlos Chávez fue director del INBA, organizó entonces la Escuela de Teatro.

En 1947 realizó un viaje por: EUA y Europa donde estudió TV a su regreso se dedicó intensamente al teatro como profesor, director y autor. Conjugó sus actividades de escritor con las de dramaturgo, director y empresario teatral, en 1953 inauguró en Coyoacán su *Teatro de la Capilla*.

En 1956 fue nombrado director de la Escuela de Arte dramático del INBA. Desde 1952 perteneció a la Academia de la Lengua.

En noviembre de 1965 fue designado "Cronista de la Ciudad".

Su obra comprende poesía, ensayo, teatro, cine, crónica, historia, compilaciones, prólogos, artículos periodísticos y numerosas traducciones sobre todo de poesía y teatro. Murió en la ciudad de México en 1973.

XAVIER VILLAUURUTIA: en 1938 y 36 realizó estudios de teatro en la Universidad de Yale beneficiado por la fundación Rockefeller.

Después de su estancia en Yale enseña y difunde sus conocimientos de estructura dramática desconocidos en México.

Fue profesor de literatura en la UNAN; jefe de la Sección de Teatro del Departamento de Bellas Artes.

En 1948, su poema *Canto a la Primavera* recibió un premio.

Fue un fecundo escritor, su obra comprende poesía, teatro, ensayo, prólogos, crítica (cultural), numerosos artículos periodísticos y traducciones.

Murió en la ciudad de México el 25 de diciembre de 1950.

GILBERTO OWEN: en 1928 inició su carrera diplomática,

vivió en varias ciudades de los EUA, Ecuador, Perú y Colombia donde se matrimonió en 1935.

Salió del Servicio Exterior, reingresando en 1946, fue secretario de la embajada especial que envió el gobierno mexicano a la toma de posesión del presidente colombiano Mariano Ospeda. Posteriormente fue Vicecónsul en Filadelfia, donde murió, el 9 de marzo de 1952.

La obra literaria de Owen comprende poesía, relato, traducciones y artículos periodísticos.

JORGE CUESTA: fue editor de la "Antología de la poesía mexicana moderna" en 1928; colaborador y editor de numerosas revistas literarias.

Su obra comprende relato, poesía, crítica no solo literaria y artículos periodísticos.

Murió quitándose la vida en la ciudad de México después de perder la razón, el 13 de agosto de 1942.

JAIME TORRES BODET: a partir de 1929 inició su vida en el Servicio Diplomático mexicano, vivió en Madrid, La Haya, París, Buenos Aires y Bruselas hasta 1940 que ocupó la Secretaría de Relaciones Exteriores.

En 1943 fue, por primera vez Secretario de Educación, hasta 1946, durante este periodo, organizó una gran campaña alfabetizadora y la Comisión Revisora de Planes y Programas, además creó el Instituto de Capacitación Magisterial,

también se contruyeron numerosas escuelas entre ella la Escuela Normal Superior y el Conservatorio.

De 1946 a 1948 fue Secretario de Relaciones Exteriores y de 48 a 52 fue director general de la UNESCO con sede en París.

De 1952 a 58 fue embajador de México en París y de 1958 a 64 por segunda ocasión fue Secretario de Educación.

Entre otras cosas fue Académico de la Lengua y miembro del Colegio Nacional, en 1966 obtuvo el Premio Nacional de Letras.

Su obra comprende poesía, ensayos, estudios sobre literatura y educación, novelas, relatos y conferencias. Murió en la ciudad de México en 1974.

JOSE GOROSTIZA: desde el año 1927 se inició como miembro del Servicio Exterior Diplomático su cargo fue el de canciller de primera en Londres, también representó a México en Holanda, Roma, Guatemala, La Habana, Rio de Janeiro, Florencia, París, la ONU entre otros sitios. Durante su vida diplomática publicó tres libros y dos traducciones.

En 1929 fue profesor de literatura mexicana en la UNAM, en 1932 en la Escuela Normal de Maestros y además Jefe del Departamento de Bellas Artes. De 1958 a 1963 fue subsecretario de la Secretaría de Relaciones Exteriores y secretario de la misma en 1964. Como Novo y Torres Bodet también fue académico de la Lengua.

Su obra comprende poesía, traducciones, prólogos y teatro. Murio en la ciudad de Mexico en 1973.

ENRIQUE GONZALEZ ROJO: ingresó al servicio diplomático desde 1928, esto le permitió viajar por Europa, EUA y Sudamérica. La obra de este autor comprende relato, cuento, ensayo y varios volúmenes de poesía.

Murió en la ciudad de México en 1939.

BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO: fue periodista desde muy joven, "oficio" al que se dedicó casi toda su vida. Entre 1931 y 1949 realizó varias antologías de poesía y cuento.

En 1941 por varios meses fue director de la revista Letras de México y colaboró en la fundación de Cuadernos Americanos.

Su obra comprende poesía, teatro, cuento, antologías y por supuesto artículos periodísticos. (9)

El siguiente personaje que no es considerado por todos los estudiosos, dentro de los CONTEMPORANEOS se incluye en esta lista por haber estado cerca del grupo que hizo el Teatro de Ulises él es

CELESTINO GOROSTIZA: quien se dedicó fundamentalmente al quehacer teatral aunque también fue funcionario público en la SEP, como Secretario del Conservatorio Nacional, Jefe del Departamento de Bellas Artes, Jefe del departamento de Teatro

del INBA, catedrático de actuación en la Escuela de Arte dramático del INBA y director del mismo de 1958 a 1964.

Reconocido como director teatral, después del experimento del ORIENTACION, fue llamado a dirigir compañías teatrales profesionales. Ingresó a la industria del cine allí fundó la Academia Cinematográfica. También, fue Vicepresidente de la Unión Nacional de Autores, Secretario del Sindicato de Directores Cinematográficos y del Sindicato de Autores y Adaptadores.

En 1960 ingresó a la Academia de la Lengua. Su obra comprende fundamentalmente teatro y traducciones de obras de teatro, aunque también hizo ensayo. Murió en la ciudad de México, el 11 de enero de 1967.

Y aunque el personaje siguiente no fue ninguna joven promesa, sí ayudó a que muchos que se sentían ser jóvenes promesas, intentaran ser promesas cumplidas. La incluyo en este epílogo porque sin ella hubiera sido bastante difícil que el movimiento de renovación, de experimentación teatral en México se hubiera dado, en esos años, con el *Teatro de Ulises*, ella es

ANTONIETA RIVAS MERCADO: meses después de la desintegración de el *Ulises*, según cuenta Usigli, llevó a cabo otro experimento teatral, hizo la adaptación de la novela "Los de abajo" de Azuela con un señor Ituarte y fue representada en el Teatro Hidalgo en 1929. (10)

Ese año sería fundamental en la vida de Antonieta, en marzo conoció, a través de Andrés Henestrosa uno de sus protegidos, a José Vasconcelos en Toluca. "Inclusive en el automóvil de ella -dice Luis M. Schneider- el candidato presidencial hará su entrada a la ciudad de México..." (11)

A partir de ese momento dedicó toda su energía y entusiasmo a la campaña vasconcelista. En agosto antes de salir del país, colaboró en *Contemporáneos*, la revista, con una traducción de un Texto de Paul Morand.

El 6 de octubre de ese año llegó a Nueva York intentado realizar muchos proyectos. Conoció y se relacionó con la mayoría de intelectuales y artistas de origen latino radicados allí y con algunos "norteamericanos relacionados con la cultura mexicana: José Juan Tablada, José Clemente Orozco, Gilberto Owen, Alma Reed, Fernando Amero, Federico García Lorca, García Maroto, Fernando de los Ríos, Dámaso Alonso, Waldo Frank." (12)

Entre otras cosas planeaba para el invierno 29-30 en Nueva York, según le cuenta a Rodríguez Lozano, en una carta:

I.- mi salud;

II.- dar a conocer: M. Rodríguez Lozano, Abraham Angel, Julio Castellanos y Federico García Lorca. Plan de propaganda detallado;

III.- Hacer conecciones necesarias;

IV- Reunir cuatro obras teatrales, mexicanas y sudamericanas o españolas contemporáneas, para presentar

más tarde en febrero al Th. Guild;

V.- traducir al español Rahab, de Waldo Frank, que publicará la Revista de Occidente;

VI.- escribir: tengo pedidos artículos en inglés y pendiente de concluir mi novela..." (13)

Según Luis M. Shneider, también traduce "Los de abajo" con vista a ser representada. Posteriormente se fue a París, a reencontrarse con Vasconcelos, y ante una difícil situación económica, ya que no recibe dinero, porque hay un juicio en su contra por el "raptó" de su hijo; Vasconcelos y otros compañeros de exilio la "convencen" de regresar a México, cosa no deseada por ella.

Con engaños logra evadir la compañía de sus amigos y pocos días antes de salir hacia México, el 11 de febrero de 1931, se suicida en Notre Dame. (14)

Seguramente, todos aquellos que pronosticaron las juveniles promesas habrán quedado satisfechos en las promesas cumplidas.

Pues habría que destacar la importancia de este grupo en la conformación de la cultura nacional, considero, nos guste o no, son fuertes pilares en la construcción de esta cultura nuestra, difícilmente definida, básicamente estudiada y no se que tanto entendida.

NOTAS:

1. Calos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX.", *Historia general de México*, t. 2, 3a ed., México, El Colegio de México, p. 1435.
2. Octavio Paz, "Prólogo", *Xavier Villaurrutia Antología*, México, FCE, 1980, p. 10-11.
3. *Ibid.*, p. 12.
4. Guillermo Sheridan. *Los contemporáneos ayer*, México, FEC, 1985, p. 17.
5. *Ibid.*, p. 17-18.
6. Antonio Magaña, "Introducción", *Teatro mexicano del siglo XX, II*, México, FCE, 1981, p. XI-XII.
7. Margarita Mendoza-López, *Primeros renovadores del teatro en México, 1928-1941 vivencias y documentos*, México, IMSS, 1985, p. 31.
8. La información vertida en los últimos párrafos, fundamentalmente fue tomada de Margarita Mendoza *op cit.* y Luis Cardoza y Aragón, *El Nacional*, México D.F., 2 mayo 1937, p. 3.
9. La información de los últimos párrafos, fue tomada fundamentalmente del *Diccionario de autores mexicanos*.
10. Rodolfo Usigli, *México en el teatro 26 páginas fuera de texto*, México, Imprenta Mundial, 1932, p. 131.
11. Luis Mario Shnerider. "Antonietta Rivas Mercado una mujer que puso condiciones al destino", prol. a la *Campaña de Vasconcelos*, México, Oasis, 1981, p. 18.
12. *Ibid.*, p. 20.
13. Antonietta Rivas Mercado, *87 cartas cartas de amor y otros papeles*, México, Biblioteca Universidad Veracruzana, 1980, p. 78-79.
14. L. M. Shneider, *op cit.*, p. 20.

## COMENTARIOS FINALES.

Para finalizar este trabajo cabría sencillamente señalar que:

Es innegable que el grupo de teatro, así como el espacio (foro) *Ulises* desaparecieron, lo que se perpetuó fueron las ideas y motivos por los cuales surgió el *Ulises*. Fue una respuesta al tipo de teatro "tradicional", presentándose como una alternativa.

De hecho esas ideas siguen siendo vigentes, en nuestros días, tanto el *teatro experimental* como el *teatro independiente* son respuestas o alternativas a un teatro profesional burocratizado y comercializado, tal como lo es, el de empresarios privados y aun el de las *compañías nacionales* patrocinadas por el Estado.

Quizá lo que habría que rescatar de la existencia del *TEATRO DE ULISES*, en el ámbito del quehacer teatral sería:

a) rompió con la tradicional forma de funcionamiento de las compañías teatrales,

b) los actores que integraban el grupo teatral no eran actores *profesionales*, esto implica que no tenían vicios, clichés y actuaciones exageradas,

c) los escenógrafos eran pintores de formación, metidos a esta tarea, los cuales implementaron, para esa

época nuevas formas de escenografía,

d) el foro fue acondicionado a las necesidades del espacio con que se contaba,

e) la dramaturgia que se utilizó fue adaptada al lenguaje y ambiente mexicanos,

f) el público que asistió a las representaciones del *Ulises* fue tan restringido, como el público que asiste a las funciones del teatro experimental, universitario o independiente de nuestros días.

Considero que se puede aceptar como primer teatro experimental al *Teatro de Ulises*, en el sentido que lo expongo en la introducción.

Aunque, también considero que de no haber existido el *Teatro de Ulises*, el teatro experimental en México, de todas maneras hubiera surgido. Puesto que las condiciones del mundo en general y del país en particular, habrían favorecido el surgimiento de este tipo de manifestaciones.

## GLOSARIO ONOMASTICO:

\* **IGNACIO AGUIRRE:** nació en Sn. Sebastián del Oeste Jal. en 1900. Su padre y su abuelo fueron mineros. En 1915, cuando cursaba sus estudios en Guadalajara, se incorporó a las filas del carrancismo, en lucha contra Villa hasta 1917. Trabajó después en las minas de Amparo, Jal. como seleccionador de metal y oficinista en la tienda de raya. En 1920, volvió a tomar las armas en apoyo al general Obregón. De 1921 a 1929 trabajó en la Sria de Comunicaciones y en la Sria particular de la Presidencia. En 1928 se incorporó como escenógrafo al grupo teatral Ulises y se dedicó a la pintura, al lado de Julio Castellanos y M. Rodríguez Lozano. En 1931 inició sus actividades como maestro de dibujo y pintura. Contribuyó a la fundación de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y en 1933 y en 1937 a la del Taller de la Gráfica Popular. En este año pintó varios frescos en la biblioteca de la Aviación Militar de Balbuena, mas tarde destruidos. En 1936 viajó a Europa con la exposición mexicana de artes plásticas, a Pekin donde expuso 1200 apuntes que tituló *China nueva vista por un mexicano*. Ha expuesto en Nueva York (1940, 1942, 1944, 1946 y 1948) y en Washington en 1942. En 1948 pintó con Alfredo Zalce y Pablo O'Higgins un mural en la escuela "Caltzonzin", Mich.; y en 1951 con Pablo O'Higgins los frescos de la escuela de Snta. Ma. Atrarasquillo; en 1953 un fresco en un edificio situado en las calles de Campos Eliseos y Arquimedes.

\* **JORGE CUESTA:** poeta y crítico, nació en la ciudad de Córdoba Veracruz en 1903, donde vivió su infancia y adolescencia aquí inició sus estudios y luego los concluyó en la ciudad de México, donde estudio la carrera de química. A invitación de Villaurrutia se integró la revista Ulises (1927-1928), donde aparecieron sus primeros ensayos.

Durante el año de 1928 firmó como editor la *Antología de la poesía mexicana*, muy discutida en los medios literarios. Se afilió al grupo de *Contemporáneos* (1928-1932). Fue colaborador de *El Universal*, y las revistas *Examen*, *Cronos*, *Ulises*, *Letras mexicanas*, *El hijo pródigo*, *Tierra nueva*, *Taller*, *América*, *El libro*, *El pueblo*, *Romance* etc.

Su muerte fue trágica, después de haber perdido la razón, se quitó la vida en la ciudad de México, el 13 de agosto de 1942.

Emilio Abreu Gómez, en su libro *Sala de retratos...*, lo recuerda, como una persona de trato fino, cortés, gentil de amena conversación. "La cualidad más alta de Jorge -dice- radicaba en su don de gentes. Creo que llegué a conocer algo de su intimidad. Esta era difícil y estaba casi siempre semiocultá bajo la nublazón brillante de su inteligencia...

Desde un principio nuestras ideas respecto de ciertas ideas políticas y de ciertas normas literarias estuvieron en pugna. De pronto no acerte a comprender estas diferencias; solo mucho más tarde, logré penetrar sus causas."

"Jorge discutía sin acaloramiento, pero sí con implacable lógica. Era un enemigo terrible. Las objeciones que se le podían hacer... él mismo las anticipaba y las robaba con arte y firmeza... tenía una extraordinaria mente analítica, que le llevaba hasta la minucia, hasta el más ínfimo detalle..."

"La lucidez de su intelecto crecía con el esfuerzo de su extraordinaria preparación cultural. Para su edad era insólita la cantidad de informaciones científicas y literarias que había logrado asimilar. Esta cultura no quedó prendida en su conciencia de modo deletable; la supo asimilar, se la apropió hasta hacerla suya..."

"Jorge tenía además, sobre tan extraordinaria capacidad intelectual, uno de los más claros y profundos sentidos artísticos. Su prosa y su verso revelan un alma preñada de sensibilidad no exenta de sentido trágico, casi heroico."

\* GENARO ESTRADA: nació en Mazatlán, Sinaloa en 1887. En 1912 ya en la capital, fue secretario de la Escuela Nacional Preparatoria. En 1923 ingresó a la Sria. de Relaciones Exteriores de la cual llegó a ser secretario del 5 de febrero de 1930 al 20 de enero de 1932, en el gabinete de Pascual Ortiz Rubio. Representó a México en España, Turquía y la Sociedad de Naciones. Enseñó en la Facultad de Filosofía y Letras. Fue miembro de las Academias mexicanas de la Lengua y la Historia. Dirigió las *Monografías bibliográficas mexicanas* y el *Archivo histórico diplomático mexicano*, además de fundarlo. Es autor de *Poetas nuevos de México* (antología 1916); *Visionario de la Nueva España* (1921); *Pero Galán* (novela 1926); *Un siglo de relaciones internacionales de México* entre otras. La doctrina Estrada, formulada por él, está expuesta en la nota del 27 de setiembre de 1930 dirigida a los representantes de México en el exterior.

\* BERNARDO GASTELUN: nació en Culiacán, Sinaloa en 1886. En 1920 fue embajador en Uruguay y Paraguay y en 1930 en Italia y Hungría. Del 2 al 27 de julio de 1924 fue subsecretario encargado del despacho de la SEP y secretario del 28 de julio al 30 de noviembre del mismo año. De 1925 al 1929 estuvo a cargo del Departamento de Salubridad, estableciendo entonces como obligatorio el certificado de salud prenupcial. Por la misma época expidió el nuevo *Código Sanitario*. Fue uno de los fundadores de la Universidad de Occidente, antecedente de la Universidad de Sinaloa. Durante el gobierno del López Mateos fue secretario del consejo superior de Salubridad. En febrero de 1971 fue asesor de la SSA. Entre sus obras se encuentran: *Septicencia puerperal* (1919);

*Ligeras consideraciones sobre algunas enfermedades en el estado de Sinaloa (1920); Principios de Psicología; La Revolución Mexicana, interpretación de un espíritu.*

\* ENRIQUE GONZALEZ MARTINEZ: nació en Guadalajara, Jalisco el 13 de abril de 1871. En 1881 ingresó simultáneamente a la Preparatoria, al Seminario conciliar y al Liceo de varones del estado. En 1885 recibió el premio del periódico bilingüe de Guadalajara, *The sun*. En 1886 al mismo tiempo que que ingresó a la Escuela de Medicina, publicaba en diarios y revistas de Guadalajara. En 1893 obtuvo el título de medicina y fue nombrado profesor adjunto de fisiología. Su familia emigró a Sinaloa donde se casó con Luisa Rojo en 1898, además colaboró en diarios y revistas de la capital y el estado. En 1903 publicó su primer libro *Preludios*. En 1907 en Mocorito dirige la revista *Arte* y sale el libro *Lirismos*. En 1911 fue prefecto de Mocorito y secretario del gobierno del estado. Durante ese año viene a la ciudad de México y formó parte del *Ateneo de la Juventud*. En 1912 ocupó la presidencia del Ateneo y fundó la revista *Argos* y editorializaba en el *Imparcial*. Fue secretario de Educación Pública y Bellas Artes en 1913 y en 1914 secretario general del gobierno de Puebla. En 1915 en la ciudad de México fue jefe de clases de la Escuela Nacional Preparatoria y profesor de lengua y literatura castellana y literatura general, además profesor en la Escuela Normal de Señoritas y en la EAE donde impartía literatura francesa. En 1917 al lado de López Velarde y E. Rebolledo dirigió la revista *Pegaso*. En 1920 inició su carrera diplomática en Chile donde estuvo hasta 1922 como ministro plenipotenciario. Después estuvo en Argentina (1922-1924) y en España y Portugal (1924-1931). A su regreso a México fue consejero. En 1935 su esposa y en 1939 su hijo Enrique murieron. De 1942 ingresó al *Seminario de Cultura Mexicana*, en 1943 al *Colegio Nacional* del que fue miembro fundador. En 1944 recibió el premio de literatura *Nanuel Avila Camacho* y se publicaron *Poesías completas*. En el mismo año escribió su autobiografía en dos volúmenes: *El buho*. en 1969 fue presidente de la *Comisión organizadora del congreso continental americana de la paz*. Murió en la ciudad de México el 19 de febrero de 1952.

\* ENRIQUE GONZALEZ ROJO: nació en Sinaloa el 25 de agosto de 1897. Estudió en la ciudad de México; en 1918 colaboró con otros poetas en la revista *San ev ank*. En 1920 dirigió la sección literaria de *El Herald de México*. Desde muy joven ocupó cargos en la administración pública. De 1923 a 1924 fue jefe del Departamento de Bellas Artes en la SEP, siendo Vasconcelos ministro; además ocupó la jefatura del Departamento de correspondencia y la presidencia de la junta revisora del impuesto sobre la renta en Hacienda. Dió

clases en la escuela de Verano sobre novela picaresca. Perteneció al grupo de Contemporáneos, ingresó al servicio diplomático por ello viajó a Europa, EUA y Sudamérica. Su obra comprende poesía: *El puerto y otros poemas* (1923); *Colorón* (1924); *Vivencias en el mar* (1927); *Romance de José Conde* (1939). Relato y cuento: *La inocente aventura del trópico* (jun. 1928 en *Contemporáneos*); *El día más feliz de Charlot* (oct. 1928 en *Contemporáneos*). Ensayo: *Picaresca mexicana* (jul. 1938 en *Excelsior*). Murió el 7 de mayo de 1939, en la ciudad de México. Después de su muerte apareció el volumen *Escenas romanas y otros poemas* (1941).

\* CELESTINO GOROSTIZA: nació en Villahermosa, Tabasco, el 31 de enero de 1904. Curso estudios superiores en el Instituto de Ciencias de Aguascalientes, en el Colegio Francés de la ciudad de México y en la Escuela Nacional Preparatoria. Sirvió en diversos cargos en la SEP: fue secretario del Conservatorio Nacional, jefe del departamento de Bellas Artes, jefe del departamento de teatro del INBA, maestro de actuación de la Escuela de Arte Dramático del INBA, de 1958 a 1964 fue director del INBA.

Participó en el Teatro de Ulises. Fundó el Teatro Orientación en 1932 su labor en el mismo fue más personal, se distinguió como director, traductor y después como autor. Reconocido ya como autor dramático fue llamado a dirigir compañías profesionales. Incursionó en el cine, actividad donde fundó la Academia Cinematográfica. Desde 1960 fue académico de la Lengua. Su obra comprende teatro: *El nuevo paraíso* (ed. *Contemporáneos*, 1930); *La escuela del amor* estrenada en 1933; *Ser o no ser* estrenada en 1934; *Escombros del sueño* (1938); *La reina de la nieve* (adaptada a teatro infantil, 1942); *La mujer ideal* estrenada en 1943; *El color de nuestra piel* estrenada en 1952; *Columna social* estrenada en 1955; *La leña verde* estrenada en 1958. *Teatro mexicano del siglo XX, vol III* (1958) y *Teatro mexicano 1958*. Ensayo: *Las paradojas del teatro, discurso dicho de ingreso a la Academia de la Lengua* (1960); *La provincia y la poesía* (1960); *Discursos de Bellas Artes* (1964). Murió en la ciudad de México el 11 de enero de 1967.

Octavio Paz dice que ni Celestino Gorostiza ni Villaurrutia los dramaturgos de *Contemporáneos*, a pesar de las predilecciones realistas del primero. Pudieron oír el lenguaje de los mexicanos. "El único de esa generación que no solo lo oyó sino que llegó a recrearlo y reinventarlo, a veces con gran felicidad, fue Rodolfo Usigli".

\* JOSE GOROSTIZA: nació en Villahermosa, Tabasco el 10 de noviembre de 1901. En 1920 finalizó su bachillerato en Letras. En 1927 se inició como funcionario en la Secretaría de Relaciones Exteriores y miembro del servicio diplomático

como canciller de primera del Servicio Exterior en Londres. También representó a México en Holanda, Roma, Guatemala, La Habana, Río de Janeiro, Florencia, París y la ONU entre otros lugares. Durante su vida diplomática publicó tres libros de poesía y dos traducciones. Fue profesor de literatura de la UNAM en 1929, de historia moderna en la escuela Nacional de Maestros en 1932. Fue jefe del Departamento de Bellas Artes en 1932, subsecretario de la Secretaría de relaciones de 1938 a 1963 y secretario de la misma en 1964. Perteneció a la Academia de la Lengua.

\* ANDRÉS HENESTROSA: nació en Ixhuatan, Oaxaca el 30 de noviembre de 1906. Realizó sus primeros estudios en Juchitán. En la ciudad de México estudio la Preparatoria y algo de leyes y letras en la Universidad Nacional. Participó en la campaña vasconcelista. De 1936 a 1938 fue becado por la Fundación Guggenheim. De 1952 a 1958 fue jefe del Departamento de Literatura del INBA. De 1958 a 1961 diputado al Congreso de la Unión y jefe de Prensa del Senado de la República. Desde 1964 es Académico de la Lengua. Su obra comprende: relato *Los hombres que dispersó la danza* con ilustraciones de Roberto Montenegro (1928); *Relato de mi madre* (1940). Cartas: *Los cuatro abuelos* (1961); *Sobre mí* (1966), además estudios, ensayos y prólogos.

\* PEDRO HENRIQUEZ UREÑA: nació en Santo Domingo, República Dominicana el 29 de junio de 1884. Segundo hijo del médico Francisco Henríquez y Salomé Ureña (poetiza y educadora). En 1901 su padre comisionado por su gobierno viaja a EUA, llevándose a sus hijos. Viven en Nueva York, donde Pedro con su hermano Max inician sus estudios en la Universidad de Columbia. A los 22 años (1906) viaja por vez primera a México. Donde permanece ocho años. En Veracruz trabaja como periodista. Después de unos meses viaja a la ciudad de México y es redactor de *El imparcial* y *El diario*, donde trabaja hasta 1907. Entonces conoce a Jesús E. Valenzuela director de la *Revista moderna de México* y al grupo modernista: Luis G. Urbina, Marcelino Dávalos, José Juan Tablada, Jesús Urueta, Efrén Rebollo, Julio Ruelas, Roberto Montenegro, Jesús F. Contreras etc. También entabla relación con los jóvenes que publicaban la revista *Savia moderna*: Antonio Caso, Luis Castillo Ledón, Jesús T. Acevedo, Alfonso Cravioto, Alfonso Reyes etc. A ellos se unirán Vasconcelos, Martín Luis Guzmán y Julio Torri. Con ellos se le despierta la vocación de maestro y promotor de la cultura. En 1907 al lado de Acevedo constituyen la Sociedad de Conferencias. Organizan dos ciclos, 1907 y 1908. En 1907 se funda el *Ateneo de la Juventud*, con 32 socios numerarios y 8 correspondientes. En la primera directiva Antonio Caso es presidente y Enriquez Ureña secretario de correspondencia. El Ateneo se convierte en Universidad Popular en 1913. Ahí estudia la carrera de leyes. Recibiéndose en 1914. Debido al

golpe de estado de Huerta deja el país. aun si esperar el título. Vive unos meses en La Habana y parte a Washington como corresponsal de *Heraldo de Cuba*. A mediados de 1916 acepta un contrato con la Universidad de Minnesota. Viaja a España donde trabaja en el Centro de Estudios Históricos de Madrid después del verano regresa a Minnesota. Con la designación de Vasconcelos como rector de la Universidad Nacional, este lo llama a colaborar en su empresa educativa y cultural. Enríquez Ureña renuncia en Minnesota y en noviembre de 1921 regresa a México. Vasconcelos lo designa catedrático de la Preparatoria y de la Escuela de Altos estudios, además director de la escuela de Verano, fundada entonces, y de su Departamento de Intercambio Académico. Además de reanudar su amistad con los antiguos ateneístas y los jóvenes que había conocido hacia 1913 (Antonio Castro Leal, M. Toussaint). Hace amistad con Daniel Cosío Villegas, Eduardo Villaseñor, Salomón de la Selva, Salvador Novo y Vicente Lombardo Toledano. Como jefe del Depto de Intercambio Universitario invita a venir a México entre otros a Fernando de Onís, Arturo Riosco y Walter Pach. En 1922 Vasconcelos lo incluye, junto con Antonio Caso y Julio Torri en la comitiva que viaja a Brasil y a la Argentina. En esta segunda y última estancia (1921-1924), si bien su obra no es prolija, deja honda huella en sus nuevos discípulos. Publicó *En la orilla, Ni España* (México moderno, 1922) y prologó algunos tomos de la serie *Cultura*. A mediados de 1924 llega a Buenos Aires donde radicó hasta su muerte. Salvo de 1931 a 1933 que regresó a su país. Murió en Argentina el 11 de mayo de 1946.

\* JULIO JIMENEZ RUEDA: nació en la ciudad de México el 10 de abril de 1896. Estudió en la Escuela Nacional Preparatoria, en la Escuela de Jurisprudencia y en la Facultad de Filosofía y Letras. En 1919 se tituló de abogado y en 1931 de doctor en letras. Dirigió la revista *El estudiante* en 1913. En 1915 se inició como docente en la SEP y en la Universidad Nacional. De 1917 a 1920 fue director de la Escuela de Arte Teatral. En 1921 y 1922 fue secretario de Bellas Artes. De 1928 a 1932 director de la Escuela de Verano. En 1932 y 1933 secretario general de la Universidad. De 1942 a 1944 director de la Facultad de Filosofía y Letras. De 1943 a 1952 dirigió el boletín del Archivo General de la Nación y la revista *Iberoamericana*. Colaboró en el *Exelsior*, *El Universal* y otros periódicos. De 1956 a 1960 fue director del Archivo General de la Nación. Perteneció a la Academia de la Lengua y a la Academia de Historia. Su obra como escritor comprende cuento, relato, novela, biografía, ensayo, antologías, prólogos, traducciones y teatro. En esta última actividad se inició desde 1918 cuando estrenó *Como en la vida* premiada por el Departamento de Bellas Artes. Apoyó al Teatro Municipal (1923), donde estrenó *Lo que ella no pudo prever* y *La caída de las flores*

\* GUADALUPE MA. DE LOS ANGELES MEDINA DE ORTEGA: nació en Chalchihuites, Zacatecas en 1892, donde estudió para cantante. En 1914 se trasladó a la ciudad de México donde por primera vez se presentó en 1917. En 1928 participó en el Teatro de Ulises. Realizó giras por los EUA, actuó con la Orquesta Sinfónica de México. Como cantante y profesora difundió la música mexicana. Murió en la ciudad de México en 1953.

\* BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO: nació en la ciudad de México el 3 de enero de 1899. Estudió en la Escuela Nacional Preparatoria. Fue periodista desde muy joven, jefe redactor de *El trovador*. En 1918 con Torres Bodet Enrique González Rojo y Luis Garrido fundaron *El nuevo Ateneo de la juventud*. En 1926 fue maestro de la Escuela de Verano y maestro de historia y literatura en varias escuelas. En 1928 fue fundador de la revista *Contemporáneos* y director desde el número 9 al 43-44 (feb. de 1929 a nov.-dic. de 1931). En 1941 por algunos meses dirigió la revista *Letras de México* y colaboró en la fundación de *Cuadernos Americanos*. Su obra comprende poesía, teatro, cuento y antologías. Murió en la ciudad de México el 13 de abril de 1949.

\* GILBERTO OWEN: nieto de un minero irlandés, nació en El Rosario, Sinaloa, el 4 de febrero de 1905, estudió en Toluca y después en la Escuela Nacional Preparatoria de la ciudad de México. Fue condiscípulo de Jorge Cuesta, quien influyó en su formación intelectual. En 1924 ingresó al la facultad de Jurisprudencia donde permaneció hasta 1924. Colaboró en las revistas *Ulises* y *Contemporáneos*. Ingresó al servicio exterior y estuvo en diferentes ciudades de los EUA, Ecuador, Perú y Colombia. Fue vicecónsul adscrito al consulado de México en Filadelfia en donde murió (1959). Sus libros más importantes son: *Novela como nube*, *Desvelo*, *Lina*, *Perseo* y *Sueño y poesía*. Como todos los *contemporáneos*, fue un hombre culto y de juicio riguroso, pero esencialmente un poeta. Su prosa es también poesía. Aun su *Novela como nube* (1928), es obra poética. Sus influencias más visibles son las de Juan Ramón Jiménez, Eide, T. S. Eliot, lo cual no quita nada a su originalidad y al interés vivo de su creación poética.

\* CARLOS FELLICER: nació en Villahermosa, Tabasco en 1899, estudió desde niño en la ciudad de México. A partir de la adolescencia combina sus estudios con los viajes, primero a países de América Latina y después a Europa y Asia. La pasión por los viajes formó parte de su carácter y sus propósitos vitales. Como casi todos los escritores prestó servicios a la administración pública; durante cuatro años fue director del Departamento de Bellas Artes. Su amor

por el arte y la arqueología lo llevó a especializarse en museografía, varios museos son obra suya. En 1953 fue nombrado miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. en 1964 le fue concedido el Premio Nacional de Literatura. Fue electo, en 1976 por su estado natal senador de la República. Escritor y poeta, en su poesía conviven armoniosamente los poemas civiles, los épicos, los amorosos, los descriptivos y los que nacen de impulsos religiosos. Sus poemas están basados en el sentido de la vista principalmente. Se ven según sus medidas e intenciones como cuadros al óleo o como murales. *El canto al Usumacinta* es un mural; los sonetos de *Hora de junio* son óleos. *El Material poético* (1962) reúne textos escritos entre 1918 y 1961, están consignados algunos momentos mas altos y significativos que ha alcanzado la lírica mexicana.

\* JAIME TORRES BODET: nació en la ciudad de México el 17 de abril de 1902. Estudió en la Escuela Normal, en la ENP, en la Escuela de Jurisprudencia y en la Facultad de Altos Estudios de la UNAM. Fue maestro de literatura en la ENP y secretario de la misma. Así como secretario particular de Vasconcelos cuando fue ministro de educación y jefe del Depto de Bibliotecas. Con Bernardo Ortiz de Montellano dirigió la revista *La falange* (1922-1923) y de *Contemporáneos* fue director (1928-1931). A partir de 1929 dedica su vida a servicios diplomáticos en Madrid, La Haya, París, Bruselas, hasta 1940 que ocupó la Secretaría de Relaciones Exteriores. De 1943 a 1946 ocupó la SEP, promovió entonces la campaña alfabetizadora, creó el Instituto de Capacitación del Magistero, organizó la Comisión Revisora de Planes y Programas, construyó numerosas escuelas entre otras la Escuela Normal Superior y el Conservatorio Nacional. De 1946 a 1948 fue secretario de Relaciones Exteriores. De 1948 a 1952 fue director general de la UNESCO con sede en París. De 1952 a 1958 embajador de México en París. De 1958 a 1964 por segunda vez fue secretario de la SEP. Fue académico de la Lengua. Obtuvo el Premio Nacional de Letras en 1966. Su obra es bastante amplia comprende poesía, novela, relato y ensayo. Murió en la ciudad de México.

## FUENTES.

### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.

- Abreu Gomez. Ermilo.  
*Sala de retratos, intelectuales y artistas de mi época*, con cronologías y bibliografías de Jesús Zavala y dos retratos del autor por Octavio G. Barrera y Juan Rejano,  
México, Leyenda, 1946, 323 p.
- Aguilar Camín, Héctor, José Joaquín Blanco, et al,  
*En torno a la cultura nacional*,  
México, SEP-INI, 1976, 225 p.
- Aguilar Camín, Héctor,  
"Nociones Presidenciales de la 'Cultura Nacional', de Alvaro Obregón a Gustavo Díaz Ordaz, 1920-1968",  
*En torno a la cultura nacional*,  
México, SEP-INI, 1976, p. 95-133.
- Arundel, Honor,  
*La Libertad en el Arte*,  
trad. Angel González Vega,  
México, Grijalvo, 1976, 160 p.
- Aslan, Odette,  
*El actor en el siglo XX evolución de la técnica problema ético*,  
prol. Xavier Fábregas,  
Barcelona, Gustavo Gilli SA, 1979, 361 p., ils., fotos, (Col. Comunicación visual).
- Avendaño Herrera. Esther Rosaura.  
*Tres Notas sobre la Revista "ULISES"*, Tesis para obtener el grado de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas,  
México, UNAM-FFL, 1978, 59 p.
- Blanco, José Joaquín,  
"El proyecto educativo de José Vasconcelos como programa político",  
*En torno a la cultura nacional*,  
México, INI-SEP, 1976, p. 85-94.
- Blanco, José Joaquín,  
"La Juventud de Contemporáneos",  
*La Paja en el Ojo ensayos de crítica*,  
México, UAF, 1980, p. 53-123.
- Bosch, Rafael,  
*El Trabajo Material y el Arte*,  
México, Grijalvo, 1972, 176 p., (Col., 70, num. 120)

- Ceceña, José Luis,  
*México en la órbita imperial*,  
22a ed.,  
México, El Caballito, 1980, 272 p.
- Córdova, Arnaldo,  
*La ideología de la Revolución Mexicana la formación del  
nuevo régimen*,  
México, ERA, 1973, 509 p., (Col. El hombre y su tiempo).
- Córdova, Arnaldo,  
*La clase obrera, en una época de crisis (1928-1934)*.  
México, SXXI, 1980, 241 p., (Col. La Clase Obrera en la  
Historia de México, num. 9).
- Córdova, Arnaldo,  
*La formación del poder político en México*,  
5a ed.,  
México, ERA, 1977, 101 p., (Serie Popular ERA, num. 15).
- Cosío Villegas, Daniel, Josefina Zoraida V., et al,  
*Historia general de México*,  
2 T., 3a ed.,  
México, El Colegio de México, 1981, 1585 p.
- Cuesta, Jorge,  
*Poemas y ensayos*,  
3 Vol., prol. Luis Mario Schneider, recopilación y Notas Miguel  
Capistrán y Luis N. Schneider,  
México, UNAM, 1978, 679 p.
- *Diario de Federico Gamboa 1892-1939*,  
selec. prol. y notas de José Emilio Pacheco,  
México, SXXI, 1977, 280 p
- *Enciclopedia de México*, dir. José Rogelio Alvarez,  
México, Enciclopedia de México, 1978, 12 vols.
- *Ensayos de historia de México*,  
6 reimp., trad. Armando Martínez V.,  
México, EDC, 1982, 192 p., (Col. Pasado y Presente de México,  
num. 4).
- Frost, Elsa C.,  
*Las categorías de la cultura mexicana*,  
México, UNAM-FFL, 1972, 213 p., (Col. Seminario de Filosofía  
en México).
- Gorostiza, Celestino,  
*Discursos de Bellas Artes*,  
México, INBA-Depto de literatura, 1964, 191 p.

- Gramsci, Antonio.  
*Los intelectuales y la organización de la cultura*,  
Trad. Raul Sciarreta,  
México, Juan Pablos ed., 1975, 182 p.
- Greenberg, Clement.  
*Arte y cultura ensayos críticos*,  
versión castellana Justo V. Bustamante,  
Barcelona, Gustavo Gilli SA, 1979, 217 p. (Col. Punto y línea).
- Henríquez Ureña, Pedro,  
*Estudios mexicanos*,  
ed. de José Luis Martínez,  
México, FCE-SEP/CULTURA, 1984, 391 p., (Col. Lecturas mexicanas,  
No. 65).
- *Homenaje a los contemporáneos, monólogos en espiral*  
*antología de narrativa*,  
introd., selec. y notas de Guillermo Sheridan,  
México, INBA-CULTURASEP, 1982, 215 p., ils.
- *Homenaje a los contemporáneos, antología poética*,  
introd., selec. y notas de Luis Mario Shneider,  
México, INBA-CULTURASEP, 1982, 168 p., fotos.
- Jean Cocteau obras escogidas,  
prol. Juan Gil A., trad. del francés Aurora Bernardez, Luis  
Hernández A., Miguel de Bernani, José Hesse, Julio Lago y  
Enrique López M., 1a reimp.,  
Madrid, Aguilar, 1969, 1274 p., ils., fotos.
- Jiménez Castillo, Manuel,  
*Compositores e intérpretes de música de arte*  
*"nacionalista"*,  
México, UAM-AZCAPOTZALCO, 1984, 77 p. (Col. Laberinto, No 45).
- Krauze, Enrique,  
*Cúdillos culturales en la Revolución Mexicana*,  
México, SXXI, 1976, 331 p., (Col. Historia).
- Krauze, Enrique, colaboración J. Meyer y C. Reyes,  
*Historia de la Revolución Mexicana periodo 1924-1928, la*  
*reconstrucción económica*,  
México, El Colegio de México, 1977, 324 p., ils., mapas,  
fotos, (Col. Historia de la Revolución Mexicana, num. 10).
- Lajoux, Alejandra,  
*Los orígenes del partido único en México*,  
2a. ed.,  
México, UNAM-IIH, 1981, 269 p., (Col. Serie historia moderna y  
campesina, no. 11).

- Lamb, Ruth S.,  
*Bibliografía del teatro mexicano del siglo XX*,  
México Ed. D'Andrea, 1962, 144 p., (Col. Studium, num. 33).
- López Gallo, Manuel,  
*Economía y política en la historia de México*,  
14ava ed.,  
México, El Caballito, 1977, 611 p.
- Magaña, E. Antonio.  
*Breve historia del teatro mexicano*,  
México Ed. D'Andrea, 1958, [178] p.
- Magaña Esquivel, Antonio.  
"El teatro".  
*México cincuenta años de revolución*, t. IV cultura,  
México. FCE, 1962. p. 380-399.
- Magaña E., Antonio,  
*El teatro contrapunto*,  
México, FCE, 1970, 111 p., ils., fotos.
- Magaña E., Antonio,  
"Introducción". a *Teatro mexicano del siglo XX*, II,  
la reimp.,  
México, FCE, 1981, p. VII-XXXV, (Col. Letras mexicanas, num.  
26).
- María y Campos de, Armando,  
*El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*,  
México. Talleres Gráficos de la Nación, 1956, 441 p.
- Martínez, José Luis,  
"Literatura",  
*México cincuenta años de revolución*. t. IV cultura,  
México, FCE, 1962, p. 324-335.
- Martínez, José Luis.  
"Pedro Henríquez Ureña 1884-1984 vida y obra. Un resumen",  
*Estudios mexicanos*,  
México, FCE-SEPCULTURA, 1984, p. 7-18, (Col. Lecturas  
mexicanas, no. 65).
- Mendoza-López, Margarita,  
*Primeros renovadores del teatro en México 1928-1941 vivencias  
y documentos*,  
México. INSS, 1985, 176 p., ils., fotos.
- Meyer, Jean, colaboración. E. Krause y C. Reyes,  
*Historia de la Revolución Mexicana periodo 1924-1928, estado  
y sociedad con Calles*,  
México. El Colegio de México, 1977, 372 p., ils., mapas,

fotos, (Col., Historia de la Revolución Mexicana, No. 11).

- Meyer, Lorenzo.

"El primer tramo del camino",

*Historia general de México*,

t. 2, 3a ed.,

México, El Colegio de México, 1981, p. 1183-1271.

- Mirlas, León,

*O'Neill y el teatro contemporáneo*,

2a ed.,

Buenos Aires, Sudamericana, 1966, 267 p.

- Monsiváis, Carlos,

"Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX",

*Historia general de México*,

t. 2, 3a ed.,

México, El Colegio de México, 1981, p. 1173-1548.

- Nomland, John B.

*Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)*,

trad. Paloma Gorostiza de Zoraya y Luis Reyes de la Maza,

México, INBA-Depto de literatura, 1967, 341 p.

- Ocampo de Gómez, Aurora, Ernesto Prado Velázquez,

*Diccionario de escritores mexicanos*,

México, UNAM-Centro de Estudios Literarios, 1957.

- Olavarría y Ferrari, Enrique de.

*Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*,

3a. ed., prolog. Salvador Novo, 5 t.,

México, Porrúa, 1961.

- O'Neill, Eugene.

*Teatro escogido*,

trad. y prolog. de León Mirlas,

[Madrid], Aguilar, [1958], (Col. Biblioteca premios nobel).

- Owen, Gilberto,

*Cartas a Clementina Otero*,

México, INBA, 1982, 88 p., fotos.

- Pacheco, José Emilio,

"La patria perdida (notas sobre Clavijero y la 'cultura nacional')",

*En torno a la cultura nacional*,

México, SEP-INI, 1976, p. 15-50.

- Peña, Carlos H. de la,

*Don Francisco Monterde*,

México, UNAM, 1979, 102 p., (Cuadernos del Instituto de

Investigaciones Filológicas, num. 3).

- Rivas Mercado, María Antonieta.  
*87 cartas de amor y otros papeles*,  
 2a ed., correspondencia y escritos ordenados, revisados y  
 anotados por Issac Rojas Rosillo,  
 México, BUV, 1980, 180 p., (Col. Humanidades).
- Rivas Mercado, Antonieta.  
*La campaña de Vasconcelos*,  
 prolog. Luis Mario Shneider,  
 México, Oasis, 1981, 142 p.
- Rivera Castro, José.  
*La clase obrera en la historia de México, en la presidencia  
 de Plutarco Elías Calles, (1924-1928)*,  
 México, SXXI-UNAM, 1983, 248 p., (Col. La clase obrera en la  
 historia de México, num. 8).
- Salvador Novo *antología 1925-1965*,  
 prolog. Antonio Castro Leal,  
 México, FCE, 1966, 381 p., (Col. Escritores mexicanos, num.  
 84).
- Salvador Novo, *sus mejores obras prosa poesía teatro  
 crónica*,  
 selec. y prolog. Roberto Vallarino,  
 México, Promociones Editoriales Mexicanas, 1979, 485 p.
- Sánchez Vázquez, Adolfo,  
*Las ideas estéticas de Marx (Ensayos de estética  
 marxista)*,  
 7a. ed.,  
 México, ERA, 1977, 294 p., (Col. biblioteca ERA ensayo).
- Semo, Enrique,  
*Historia mexicana, economía y lucha de clases*,  
 México, ERA, 1978, 339 p., (Col. Serie Popular ERA, num. 66).
- Serrano, Raul,  
*Dialéctica del trabajo creador del actor*,  
 2a. ed.,  
 México, Cartago, 1982, 128 p.
- Sheridan, Guillermo,  
*Los contemporáneos ayer*,  
 México, FCE, 1985, 413 p.
- Shneider, Luis Mario,  
 "Antonietta Rivas Mercado: una mujer que puso condiciones al  
 destino",  
 prolog. a *La campaña de Vasconcelos*,  
 México, Oasis, 1981, p. 7-26.

- Skirius, John.  
José Vasconcelos y la cruzada de 1929,  
trad. Félix Blanco.  
México, SXXI, 1978, 2336 p., (Col. Historia).
- Solís, Leopoldo.  
*La realidad económica mexicana retrovisión y perspectivas.*  
(versión revisada). 14a. ed. de la versión revisada 1981,  
México, SXXI, 1985, 320 p. (Col. Economía y demografía).
- *Teatro mexicano del siglo XX, II,*  
selec. y prolog. Antonio Magaña. 1a. reimp., vol 2,  
México, FCE, 1981, 705 p.. (Col. Letras mexicanas, num. 26).
- *Teatro mexicano 1958,*  
selec. y prolog. Luis G. Basurto,  
México, Aguilar, 1959, 383 p.
- *Teoría y praxis del teatro en México,*  
recopilación de Sergio Jiménez y Edgar Ceballos.  
México, Grupo Gaceta, 1982, 416 p., (Col. Memoria y olvido).
- Torre Veloz de la, Virginia Esther,  
*"Nocturno" de José Gorostiza y "Décima muerte" de Xavier Villaurrutia: aproximación estilística.* Tesina para obtener el grado de licenciatura en Lengua y Literaturas hispanoamericanas.  
México, FFL-UNAM, 1978, 72 p.
- Ulloa, Berta,  
*"La lucha armada (1911-1920)",*  
*Historia general de México.*  
t.2., 3a ed.,  
México, El Colegio de México, 1981, p. 1073-1182.
- Usigli, Rodolfo,  
*México en el teatro, 26 páginas fuera de texto,*  
México, Imprenta Mundial, 1932, 222 p., fotos, ils.
- Varese, Stefano,  
*"Una dialéctica negada (notas sobre la multiétnicidad mexicana)",*  
*En torno a la cultura nacional.*  
México, SEP-INI, 1976, p. 135-158.
- Villaurrutia, Xavier,  
*Textos y pretextos literatura, drama, pintura,*  
México, La Casa de España en México, 1940, 245 p.

- Villaurrutia Xavier.  
*Obras poesía/ teatro/ prosas varias/ crítica/*  
la reim., prol. Alf Chumacero, recopil., Miguel Capistrán,  
Alf Chumacero y Luis Mario Shneider, bibliografía de Xavier  
Villaurrutia por Luis M. Shneider,  
México, FCE. 1974, 1096 p., (Col. Letras mexicanas).

- Xavier Villaurrutia, *antología*,  
selec. y prol., Octavio Paz,  
México, FCE. 1980, 256 p. (Col. Letras mexicanas).

- Yafes. Agustín.  
*La creación*,  
México, FCE-SEPCULTURA, 1984, 312 p., (Col. Lecturas mexicanas,  
num. 48).

#### REVISTAS Y PERIODICOS.

*Revistas literarias mexicanas modernas, ULISES 1927-1928,*  
*ESCALA 1930*, México, FCE ed. facsimilar, 1980, 319 p.

*El Universal Ilustrado*, enero-agosto de 1928.

*Proceso*, secc. CULTURA, 1978, 1980, 1985.

*El Universal*, mayo, noviembre y diciembre de 1927;  
enero-agosto de 1928.

*Revista de Bellas Artes*, México D.F., INBA, No. 7,  
enero-febrero 1966, p. 4-5, fotos.

*México en el Arte*, México, SEP-INBA, nums. 10-11, 1950,  
p. 23-30, ils., fotos.

*Uno más uno*, junio de 1985.

*Sábado*, suplemento del *Uno más uno*, septiembre de 1985.

ENTREVISTA a Clementina Otero, realizada por Guillermina Fuentes  
Ibarra, en México D.F., el 31 de mayo y el 5 de junio de 1985.