

**El Teatro Mexicano del Murciélago:
un espectáculo de vanguardia**



Alejandro Ortiz Bullé-Goyri

Tania Barberán Soler
8634201-8

Tesis de Licenciatura
Literatura Dramática y Teatro
Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Asesor: Alejandro Ortiz Bullé-Goyri
Marzo 1997

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



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 esta 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.

Gracias a:

Germán List Arzubide,
Alejandro Ortiz,

Eric List, Armando Bartra, Elisa Ramírez, Oscar Vega, Lorena Paz Paredes,
Armando Partida, Luis Mario Schneider.

Julie Donnadieu, Juan Cristian Gutiérrez, Rogelio Villareal, Leopoldo Novoa, Lore
Manrique, Galia Eibenschutz, Roxana Acevedo.

A mi madre, a mi padre,
y sobre todo a Sergio y Vico.

Índice

Introducción	2
Capítulo 1.	
Las vanguardias europeas de los 20 y su expresión espectacular	6
Capítulo 2.	
La estrategia estridentista	42
Capítulo 3.	
El Teatro Mexicano del Murciélago	83
Conclusiones	136
Bibliografía	142
Anexos	153

Introducción

Germán List Arzubide, a sus 96 años, lleno de vitalidad e historias, pero ante todo de memoria: "la historia de México la viví antes de leerla, por eso escribo en ella", lleva a reflexionar sobre la necesidad de hacer memoria, de registrar para que no se diluya tanta información, tantas cosas vividas; lo efímero de las manifestaciones culturales de principios de siglo que han ido conformando la cultura mexicana moderna y contemporánea nos llama a indagar en ellas, a juntar algunos pedazos para acercarnos a esa época.

Mi interés por los estridentistas viene de varios años, de una afinidad por su irreverencia, su fugaz arranque de vitalidad. Este movimiento, con su rebeldía contra lo establecido, participa de un momento crucial en la formación de la cultura de México: la época posrevolucionaria, en la que se gesta el complejo mosaico social y cultural del México actual. Su búsqueda de una forma propia de expresarse trasciende y su eco llega a nuestros días.

Indagando, por azar llegó a mis manos el programa del Teatro Mexicano del Murciélago. Como este espectáculo parecía tener un vínculo muy estrecho con el estridentismo, una de las primeras tareas fue ubicar la distancia o cercanía que mantuvo con dicho movimiento literario. Poco a poco, la relación se fue aclarando, hasta llegar a la premisa de que el estridentismo con sus estrategias fue el caldo de cultivo que hizo posible el surgimiento del Teatro Mexicano del Murciélago, y de otras expresiones culturales de tipo semejante. Hablamos de una época de efervescencia cultural y social, y de esa urgencia por encontrar una identidad colectiva que permea toda actividad artística.

El Teatro Mexicano del Murciélago liga a los estridentistas con la vanguardia europea, al ser un ejemplo de su manifestación en el medio mexicano. Para ello fue importante el conocimiento que Luis Quintanilla, su director, tenía de la vanguardia europea.

Por otro lado, siempre me atrajo la idea que sustenta los *performances*, *happenings* y otras formas de representación contemporáneas, llamense o no teatrales: lo novedoso, lo vivo, lo efímero del aparentemente inútil acto de representar algo sin que quede registro ni huella. Espectáculos de una sola vez. Este tipo de presentaciones de fin de siglo tienen su antecedente en los espectáculos que desarrollaron las vanguardias europeas.

El Teatro Mexicano del Murciélago fue un evento efímero, misterioso por la poca información sistematizada que existe de él, y muy particular. Conformado por cuadros independientes; mezcla de música, danza y actores; con un director sin historial teatral; con la participación de varios estridentistas o personajes cercanos a ellos, como Tina Modotti y Gastón Dinner; con el escenógrafo Carlos González, cercano a varias corrientes renovadoras del momento; y surgido bajo la influencia de un espectáculo ruso: el *Chauve -Souris* de Nikita Balieff, este ejemplo de Teatro Sintético tuvo, aparentemente, una sola función, el 17 de septiembre de 1924.

Con todos estos elementos surgieron infinidad de preguntas, ¿responde el Teatro Mexicano del Murciélago a esa urgencia espiritual del momento?, ¿qué papel jugó dentro de la búsqueda de una identidad?, ¿dónde se ubica el Murciélago, dentro de la supuesta dicotomía entre el nacionalismo o la modernidad, o bien entre lo vanguardista o lo folklórico?

Al intentar responder esas preguntas surgió la primera hipótesis: el Murciélago como un espectáculo de vanguardia; como un ejemplo de estilización de la cultura nacionalista mexicana, que guarda una relación directa con la vanguardia mundial

que se daba en ese momento. La dicotomía no se presenta como excluyente: el recuperar una visión nacionalista no se contrapone con lo vanguardista. Así, este trabajo busca, entre otras cosas, ubicar cómo el contexto mundial, nacional y particular del grupo estridentista permitió una experiencia espectacular del tipo del Murciélago.

Este trabajo se propone demostrar que el Murciélago es un tramo del camino que conduce de los actos irreverentes e iconoclastas del estridentismo a su posterior actividad política; un recorrido paralelo al de su contraparte europea: los vanguardistas rusos, quienes buscando una nueva sociedad, ponen al servicio de lo social sus actos y sus espectáculos.

El primer capítulo, **Las vanguardias europeas de los 20 y su expresión espectacular**, es una revisión de este fenómeno en el contexto europeo. Todos estos movimientos artísticos de ruptura, que fueron llamados vanguardias, proponen paralelamente estrategias y soluciones similares; estas utopías revolucionarias en su búsqueda de lenguajes y formas particulares de expresarse encuentran el medio idóneo en el espectáculo.

El segundo capítulo, **La estrategia estridentista**, es una revisión de las aportaciones y sobre todo de las actitudes y estrategias estridentistas. La idea central es presentar este movimiento como una respuesta original a las necesidades culturales de la época; cómo con el desarrollo del movimiento, las propuestas teóricas van adquiriendo forma en una suerte de praxis estridentista, en la plástica y en formas teatrales o espectaculares; es decir, cómo en este caso la estrategia se vuelve acto, actos que son espectáculos y que pueden o no ser teatro.

La conjunción de los dos capítulos anteriores permite el surgimiento de **El Teatro Mexicano del Murciélago**, el último capítulo. Es una recopilación de materiales e información del espectáculo (prensa, el programa de mano, etc.) y las distintas pero

escasas referencias sobre el Murciélago en estudios sobre teatro mexicano. Busqué recuperar la experiencia, documentarla. El *Chauve-Souris*, así como los ejemplos teatrales estridentistas, y la relación con un movimiento naciente de Teatro Sintético, y con formas populares como el teatro de revista, sitúan esta experiencia. La discusión está también en si su relación con las vanguardias europeas es de equidistancia, de herencia, copia o premonición.

Este trabajo es apenas la recuperación, para nuestra memoria, de un acto efímero, cuyo eco persiste.

Capítulo 1

Las vanguardias europeas de los 20 y su expresión espectacular

Ya nada de ... "ismos" más o menos teorizados y eficientes. Hagamos una síntesis quinta-esencial y depuradora de todas las tendencias...¹

El término *vanguardia* está ligado estrechamente a la ruptura, a la idea de modernidad; al arte moderno y a las formas que este adquiere en las primeras décadas del siglo XX; incluso a la irreverencia.

Originalmente es un término militar; el diccionario define a la vanguardia como la parte de una fuerza armada que en una marcha o ataque va delante; en cuanto a lo que nos incumbe, es un nombre genérico aplicado a las distintas tendencias innovadoras en el arte y las letras aparecidas en este siglo.

Varios movimientos artísticos críticos surgen casi simultáneamente en diferentes países europeos y se aglutinan en torno a un rechazo de las formas artísticas anteriores, actitud que ha sido llamada "ruptura de la unidad espiritual y cultural del siglo XIX".

¹ "Actual número 1", *apuz* Luis Mario Schneider (introd., recop. y bibliog.), *El estridentismo. México 1921-1927*, UNAM, IIE, México, 1965, (1) p. 44

Mario de Micheli² explica este fenómeno a partir del análisis de un agotamiento no sólo de las corrientes artísticas del siglo pasado, sino de una crisis espiritual general. A principios del siglo XIX existía una fuerte unidad ideológica e intelectual en torno al realismo; el arte y la literatura buscaban ser espejos de la realidad. Dicha unidad histórica, política y cultural, entra en crisis a finales de ese siglo, provocando una sensación de fracaso general; ante esto, los artistas, escépticos, dejan de actuar al interior de la vida social y política de sus países. Protestan, pero de forma individual y aislada.

Gran parte de las vanguardias artísticas europeas tienen su origen en esa situación de crisis, pues en una etapa posterior, de los síntomas aislados de rebelión se organizan movimientos. Comienza la búsqueda de una salida colectiva y por lo tanto una toma de conciencia.

Los artistas crean en sus propias raíces un terreno histórico nuevamente propicio para expresarse. Dejan de creer en la evasión como única salida, ahora proclaman una presencia activa dentro de la sociedad para transformarla. A partir de esa intención surge el arte moderno y el alma revolucionaria que caracterizará a todo movimiento de vanguardia.

La reacción a la tradición lleva a dichos movimientos a adquirir formas contestatarias, a desarrollar estrategias de agitación y provocación, a romper. Su espíritu polémico los impregna de formas irónicas, radicales e ilógicas. El arte se define como principio constituyente de un nuevo orden social.

La vanguardia está ligada a un sentir generacional. Se da en forma simultánea en diferentes países europeos. Coinciden los brotes de los movimientos en fechas y propósitos, pero con formas de expresarse y producciones distintas. Son grupos

2. Mario de Micheli explica el fenómeno de la ruptura de la unidad del siglo XIX en su libro *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Ed. Alianza, col. Alianza Forma, Madrid, 1992.

pequeños que tienen contacto entre sí por las muchas publicaciones que surgen. Son grupos de una misma generación joven, aventurera e inquieta, llena de anhelos de renovación: el futurismo en Italia, Dadá en Zurich y luego en Alemania, el constructivismo ruso, los surrealistas franceses.

Están ligados estrechamente al presente, a la vida cultural activa y contemporánea, al cambio. Aparecen en el ámbito cultural como una ruptura, de manera brusca y en la mayoría de los casos violenta. Esta aparición constituye su estado naciente, primer periodo de toda vanguardia; primero y prácticamente único, pues es parte de su esencia el ser sólo un momento, un estado temporal. Luego se transformarán en una escuela, en una corriente oficial o desaparecerán. Por lo que, otra característica inherente a un movimiento de vanguardia será siempre su calidad temporal. Una vanguardia nace como rechazo a una manifestación anterior y decae al ser superada, al surgir otra que la hace obsoleta. La no permanencia forma parte de sus principios; entonces, "la creencia en el progreso exige, paradójicamente, que el arte progresista acepte ser instantáneamente precedido y muy pronto decadente."³

El avance tecnológico del nuevo siglo, implica un cambio en la formas, técnicas y materiales artísticos. El concepto de belleza cambia, aparecen categorías nuevas: velocidad, máquina, metrópoli, industrial, etcétera.

Utilizan los manifiestos como medio comunicativo inicial de sus programas (programas en general más arriesgados y radicales verbalmente que los resultados). Sus principios se encuentran reflejados en todos estos textos teóricos, por lo que el manifiesto se vuelve una de las expresiones más comunes y representativas de todo movimiento vanguardista.

Los manifiestos de todos los movimientos de vanguardia, plagados de propuestas totalitarias y renovadoras, marcan un camino que en la mayoría de los casos, como veremos más adelante, los lleva a expresarse a través de una praxis muy peculiar.

Son grupos cerrados, y esa cohesión y disciplina interna los hace fuertes. Esta colectividad es la que genera las estrategias. En general hay una personalidad de carácter sobresaliente en cada movimiento que escribe los manifiestos (Marinetti-futurismo, Tzara-dadaísmo, Maiakovsky-constructivismo ruso, Breton-surrealismo), cuya personalidad definirá el tipo de propuesta y nivel de radicalidad del grupo.

En toda vanguardia han existido ciertas intenciones de tipo revolucionario, por lo que podríamos llamarlas utopías revolucionarias. En un principio desarrollan sus propuestas en un ámbito exclusivamente estético, pero más adelante acceden a uno más amplio y a buscar una base social que los sostenga. En todos los casos se extienden siempre al dominio de lo social, incluso "la oposición a las duras contradicciones de la sociedad burguesa por parte de un hombre de vanguardia se colorea con bastante frecuencia de socialismo"⁴. Lo cual no contradice la esencia temporal de estos movimientos, ya que este acceso a lo social implica una transformación.

Los artistas vanguardistas buscan ser activos en la vida social de sus países. No evaden la realidad, sino que proponen construir otra, sobre las bases de la modernidad. Pretenden, nada más y nada menos, crear un mundo nuevo, transformar de forma radical la realidad europea del naciente siglo XX.

Las vanguardias artísticas surgen de los mismos principios renovadores y sociales que las estrategias revolucionarias contemporáneas y comparten valores, objetivos y estrategias con los métodos políticos.

⁴ Michell, op. cit., p. 57.

Como ya habíamos mencionado, las estrategias que enarbolan las vanguardias son provocadoras, contestatarias, pugnan por la destrucción de los valores establecidos. Abarcan no sólo las formas artísticas anteriores sino también las estructuras sociales, políticas y morales. La concepción vanguardista del arte lo vuelve factible como factor de cambio social, pues permite la opción de recrear un mundo nuevo.

En este sentido, hay muchas coincidencias entre la vanguardia rusa y la mexicana pues son movimientos que se dan ya en la época posrevolucionaria, y que en sus programas buscan abiertamente concretizar la revolución.

Tendencia de las vanguardias al espectáculo⁵

...la búsqueda del escándalo o lo insólito, estas experimentaciones extremas de formas y lenguajes, estos usos también violentos del teatro por parte de los contemporáneos movimientos artísticos han contribuido a crear el teatro como un lugar de lo posible.⁶

En sus textos y declaraciones los vanguardistas llegan a la conclusión de que la transformación de las artes, pero sobre todo de la sociedad, tenía que darse a través de una destrucción total de los valores espirituales, de las formas de la realidad tangible.

Para llegar a una creación total hacía falta una obra total, integral, que abarcara todos los aspectos de la vida moderna. En el espectáculo encuentran el espacio artístico adecuado para plasmar sus anhelos de un cambio radical, la trinchera

5 La idea de la tendencia de las vanguardias al espectáculo la desarrolla Eduardo Subirats en su artículo, "De las vanguardias al espectáculo", en *La Jornada Semanal*, 1 de agosto 1993, pp. 30-35.

6 Fabrizio Cruciari, *Arquitectura teatral*, Grupo Editorial Gaceta, col. Escenología, México, 1994, p. 161.

desde donde lanzarán una serie de propuestas utópicas, radicales e iconoclastas con las que pretenderán construir un mundo nuevo; era el medio propicio para crear mundos artificiales.

Eduardo Subirats entiende la obra de arte total como la extensión de la obra de arte hacia la producción de nuevos espacios exteriores o nuevas realidades imaginarias. En este contexto el arte total pretendía crear un nuevo orden, “es la consecuencia última del principio vanguardista de una creación concebida como producción de una realidad nueva: la producción del espectáculo”.⁷

De esta manera, todos los movimientos de vanguardia tuvieron manifestaciones espectaculares con peculiaridades y acercamientos distintos, el futurismo italiano, con su admiración por el teatro de variedades y su teatro sintético, dadá con su experiencia en el cabaret.

El espectáculo se vuelve una síntesis de sus propuestas. Dentro de las posibilidades que este les proporciona, su visión utópica es susceptible de ser representada con elementos modernos, se vuelve el artificio de un mundo tecnologizado e industrial.

Encontraron en la representación de un mundo nuevo la forma de hacer propuestas sumamente radicales que la realidad y el poder no aceptaban. Ahí, podían construir a través de mundos artificiales lo que pretendían destruir en sus sociedades.

La utopía estética de la obra de arte total permitió articular teóricamente la experimentación formal abstracta en torno o hacia la construcción práctica de un mundo artificial: música y teatro, pintura y arquitectura,

⁷ Subirats, op. cit., p. 32.

transformaron la metrópolis industrial en las grandes escenografías arquitectónicas y cartelarias de la ciudad moderna.⁸

El espectáculo era pues la posibilidad de crear la obra total que hacía falta para el cambio global que proclamaban. Los vanguardistas anunciaron el espectáculo como "el futuro del arte moderno".

El drama moderno debe expresar el gran sueño futurista que se desprende de nuestra vida contemporánea, exasperada por las velocidades terrestres, marinas y aéreas, dominada por el vapor y la electricidad.⁹

De las primeras veladas futuristas donde se declamaban poemas dinámica, sinóptica y simultáneamente, al cabaret Voltaire dadaísta con sus representaciones destructivas, y hasta las exposiciones y textos surrealistas, hay una serie de reflexiones constantes que los llevan a hallar soluciones escénicas muy similares para sintetizar la vida nueva. El espectáculo se convierte en la vía para: "...una asunción de contemporaneidad del espacio escénico respecto a los modos de representar, expresar, comprender el espacio y sus formas".¹⁰

En el escenario la arquitectura es escenografía, la vida se compone de ritmos frenéticos, luces, colores alucinatorios, ruidos. Al identificarse con la máquina, con las formas y objetos producidos industrialmente, encuentran una veta enorme del lenguaje nuevo que necesitaban. Se hablaba de elementos que no existían, formas que no eran traducibles bajo los cánones de una concepción teatral anterior rígida e insuficiente para representar una nueva realidad.

⁸ *Idem.*

⁹ *Manifiesto del Musée Heli*, en "El futurismo, el arte del teatro", copias fotostáticas, s/p.

¹⁰ Cruciani, *op. cit.*, p. 106.

Dentro de esta vorágine, el actor es sólo un elemento más; por la forma en que los protagonistas, artistas de varias disciplinas, conciben la complejidad de la vida moderna, podemos decir que se representan a sí mismos; no crean personajes, representan a hombres de vanguardia insertos en el mundo moderno.

Características comunes que conforman sus espectáculos son la búsqueda de lo abstracto, lo espontáneo, lo dinámico, lo simultáneo; utilizan herramientas como la improvisación, la provocación, la confrontación. Un concepto que desarrollan profundamente es la idea de síntesis, como veremos más adelante.

El futurismo desarrolla las bases teóricas del espectáculo vanguardista, sobre las que germinarán las demás vertientes.

Es la síntesis de todo lo que la humanidad ha refinado hasta hoy en sus nervios para distraerse riéndose del dolor material y moral... la fusión hirviente de todas las risas y sonrisas, contorsiones y muecas de la humanidad futura...¹¹

El futurismo llega a expresarse por medio del espectáculo, consecuencia del desarrollo de concepciones como que la pintura es un medio que exige la colaboración activa de todos los sentidos. Reflexiones como: "deseamos intensificar la sensación estética, dejando que, de algún modo, el cuadro se derrita con el alma del observador",¹² invitaban al artista a traspasar la frontera entre observador y espectador y llevar la estética a otros campos. El pintor futurista Carrá desarrolla también la idea de crear una obra total que uniese la impresión visual simultáneamente con percepciones sonoras y gustativas; otro ejemplo es la música *bruitista* de Russolo. Fue una constante el que los artistas que realizan los primeros espectáculos vanguardistas fueran pintores y escritores, que nunca antes habían

¹¹ Marinetti, *Manifiesto del Music Hell*, 1913, apud. Subirats, *idem*, p. 33.

¹² Karin Thomas, *Hasta hoy, estilos de las artes plásticas en el siglo XX*, Ed. Serbal, Barcelona, 1988, p. 97.

tenido contacto con el medio teatral. La intención con respecto al público era lograr convertir al observador de una pintura y al lector de una poesía en espectador activo, involucrarlo, provocarlo, molestarlo; las estrategias para lograrlo fueron tan diversas y extravagantes como lo fueron los vanguardistas.

Todas estas ideas y experimentos son explotados después por el grupo dadá en sus primeras presentaciones en el cabaret y concretadas en espectáculos posteriores.

El proceso en el caso de los vanguardistas rusos es un poco diferente, pues al ser un movimiento posrevolucionario, los espectáculos fueron una transición hacia una concepto mucho más trabajado de la representaciones, como lo fue el teatro propaganda y el teatro de masas; un puente hacia la creación de corrientes culturales artísticas, en particular teatrales, más desarrolladas.

Aunque los surrealistas en México¹³ juegan un papel clave dentro del desarrollo cultural de la época, no los trataremos en este estudio, entre otras cosas porque su desarrollo es posterior, hacia finales de los años 20 y principios de los 30. El surrealismo implica una síntesis y profundización de los postulados vanguardistas. Comparto la opinión de que el surrealismo no se convirtió en una escuela, sino en un punto de vista. En cuanto a sus espectáculos, de carácter dadaísta hasta 1924 cuando se funda el surrealismo, se caracterizan también por buscar el escándalo y la sorpresa; por investigar el lenguaje (como en el automatismo verbal, o el uso del lenguaje infantil), por utilizar imágenes arbitrarias; en fin por ser una protesta contra el realismo, por desarrollar las nociones surrealistas de irracionalidad e inconsciencia y por abrir la puerta a las fuerzas del sueño como forma expresiva.

13 Ver el catálogo *Los surrealistas en México*, Museo Nacional de Arte, SEP, México, 1986.

Futurismo

Allí (Milán, 1920) organiza una Exposición y Teatro Futurista. Todas las noches antes de la función, presenta a los nuevos artistas futuristas. En el teatro hay gran número de “rezagados” dispuestos a provocar el escándalo. Marinetti anuncia:

- El joven pintor Ago Agostoni.

Y una voz exclama:

- ¡No lo conozco!

Y responde Marinetti:

- Por eso te lo presento, imbécil.¹⁴

El futurismo es uno de los movimientos vanguardistas que han causado más polémica. Se ha cuestionado sobre todo la ética de sus propuestas por su estrecha relación con el fascismo italiano. Pero no hay duda de la importancia de sus métodos, propuestas y de su anhelo de un cambio, y, que ante la necesidad de ser modernos encontraron las formas adecuadas para expresarse en el comienzo de la era industrial.

El estridentismo indudablemente de quien recibe más influencias es de este movimiento. Pero los mexicanos fueron muy contundentes al condenar a los futuristas en el momento en que se ligan con el fascismo.

El futurismo surge en Italia en 1909, publicando su primer manifiesto. Su discurso tiene una gran influencia en otros movimientos (incluso aparece después el futurismo ruso, pero que plantea grandes diferencias¹⁵). El futurismo italiano nace como antítesis violenta respecto al arte oficial y a las corrientes realistas del siglo

14 Alonso A. Núñez, “El movimiento futurista de Marinetti”, en *El Ilustre*, 21 enero 1932, p. 21.

15 “Idealmente no tenemos nada que compartir con el futurismo italiano” afirma Malekovski, pero “entre el futurismo italiano y el futurismo ruso existen elementos comunes... En el campo de los procedimientos formales, la afinidad entre el futurismo ruso y el italiano existe... Común es el modo de elaboración de la materia prima”, Malekovsky, “El futurismo hoy”, 1923, *apud* Micheli, *Adm.*, p. 242-243.

pasado; proponen la fuerza, la audacia, la lucha; creen en la agitación constante y en el valor vital y estético del dinamismo; sus métodos fueron el escándalo y el enfrentamiento con el público, buscando destruir todo lo pasado.

Hicieron públicos alrededor de 60 manifiestos que abarcan prácticamente todos los géneros artísticos, principalmente la poesía, la pintura y el teatro pero también música, arquitectura, cine, danza, escultura, escenografía, moda, fotografía, política, tactilismo, cocina, etc. Dentro de sus propuestas importantes están, por ejemplo "las palabras en libertad" de la poesía de Marinetti.

La razón de que este movimiento se entienda de tan diversas maneras y que haya tantas opiniones divergentes, es por ser profundamente contradictorio en sus principios y proclamas. Participaron personalidades tan disímiles que lo constituyó un torbellino de ideas; procedían de filas anarquistas, comunistas, socialistas, e incluso nacionalistas. Eran anticlericales, glorificaban la guerra. Pero a pesar de ello es el primer movimiento de vanguardia que se presenta con un programa global; abarcó no sólo las letras sino también las artes figurativas, la música, la moral y la política.

La tendencia del futurismo fue identificarse con el militarismo, con la reacción, la aristocracia y las clases acomodadas y no con el pueblo y sus problemas. Por ejemplo en el manifiesto futurista de 1909 glorifican la guerra como única higiene del mundo, pero por otra parte cantan a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo (que sufren y rechazan la guerra). Lo cierto es que no fue un movimiento homogéneo, pues muchos artistas abandonaron las filas futuristas ante el nacionalismo radical de Marinetti.

Algo indiscutible es su claridad en que los conceptos de belleza tenían que ser otros, y otros los parámetros para medirlos; establecieron los suyos propios. Sostenían que ante una nueva época, el lenguaje poético, pictórico o musical, debía

adecuarse al ritmo de la vida moderna. Premisa futurista importante fue la exaltación de la máquina, pero tal vez su error "fue no considerar la suerte del hombre en el engranaje de esta era mecánica".¹⁶

El futurismo, más allá de sus múltiples contradicciones, es el primer movimiento en dejar clara su tendencia al espectáculo. Como ya lo mencioné, fue un movimiento propositivo en muchos campos artísticos, y en cuanto al espectáculo fueron especialmente prolíficos. Las veladas fueron su primera manifestación, alrededor de 1910. En éstas, Marinetti declara que los poemas no deben de ser leídos en silencio o soledad, sino como un acto público y colectivo. Así, surgen las primeras lecturas que se acompañaban con ruidos, ambientaciones, pizarrones con apuntes absurdos, etc. También leían varios textos a la vez, proponiendo la creación de una nueva y dinámica forma de declamación.

Estas lecturas se hicieron en teatros, universidades e incluso en la calle. Siempre estuvieron acompañadas de escándalo, siendo la consigna provocar e involucrar al público a través de la agresión. Algunos de los futuristas fueron arrestados varias veces, lo que les daba una enorme publicidad y provocaba la curiosidad del público. Sus tácticas se caracterizaron por ser, en apariencia, absolutamente ilógicas.

Marinetti sostenía que "los espectadores son estúpidos", y que había que enseñar a los autores a despreciar al público porque los aplausos indicaban mediocridad. Había que buscar ser abucheados, señal de que el público estaba vivo. Llegaron incluso a utilizar trucos para molestarlo, como poner pegamento en los asientos. A través de estas acciones obligaban a los espectadores a colaborar "librándolos de sus roles pasivos y de su estupidez ", pues "...(el público) desgraciadamente no tiene otro deseo que el de digerir agradablemente en el teatro. Es pues absolutamente incapaz de aprobar, desaprobar o corregir una obra de arte."¹⁷

¹⁶ Mitchell, *ibid.*, p. 241.

¹⁷ *Manifiesto futurista*, en "El futurismo, el arte del teatro", copias fotostáticas, s/p.

Teorizaron abundantemente sobre el espectáculo en muchos de sus manifiestos, escribieron sobre el teatro de variedad, de la sorpresa, la danza futurista, el arte del ruido, el teatro sintético. En los espectáculos llevaban a la práctica las radicales propuestas de sus manifiestos, atrevidos e ilógicos; llamaban, por ejemplo a salir a la calle, a asaltar los teatros e "introducir el puñetazo en la batalla artística".

Curioso es que los que utilizaron primero el espectáculo como un medio adecuado para cumplir los propósitos futuristas, fueran los pintores (Umberto Boccioni, Carlo Dalmazzo Carrá, Giacomo Balla, entre otros). Consideraban que era el modo más directo de forzar al público a captar sus ideas. En estos experimentos escénicos llegan a mezclar todos los géneros y a inventar un lenguaje nuevo necesario para expresar conceptos nuevos. Dejan de ser pintores para convertirse en "creadores de espectáculos".

Marinetti considera el teatro de variedades (manifiesto de 1913) como la obra de arte total y lo vuelve un modelo ideal para los espectáculos futuristas, porque este tipo de teatro tiende "al dinamismo en las formas y en el color con movimientos simultáneos de juglares, bailarines, gimnastas, caballerías multicolores..." Admiran estas expresiones por varias razones, pero en especial por su variedad, o mezcla de géneros, por considerarlo anti-académico, primitivo y *naif*. Argumentaban que la razón de ser del teatro debía ser inventar constantemente sorpresas y elementos de asombro, y retoman estos ejemplos por su simplicidad.

Sintetizan la vida moderna. A través de los espectáculos buscan un lenguaje propio, ajeno a las formas ya conocidas en la poesía, la música, el teatro. En el Manifiesto del teatro sintético de 1915, firmado por Marinetti y algunos pintores, hablan del espectáculo como de un instrumento estratégico para penetrar en el campo del enemigo: "la escena burguesa que oficia en nombre de la literatura".

Con el teatro sintético "están convencidos que a fuerza de brevedad se puede alcanzar un teatro absolutamente nuevo, en perfecta armonía con nuestra velocísima y lacónica sensibilidad futurista" ¹⁸. La escena es reducida a la desnudez y a lo mímico, como en *Feet* (1915) espectáculo en el que el telón nunca se levantaba más arriba de las rodillas de los actores y sólo actuaban los pies. Eran espectáculos de una idea. Como por ejemplo *There is no Dog*, en el que la única imagen era un perro cruzando la escena.

Llevando a la práctica sus ideas futuristas, en el teatro sintético sustituyen los actos tradicionales por escenas instantáneas. La idea era "comprimir en unos minutos, en unas cuantas palabras y gestos, innumerables situaciones, sensibilidades, ideas, sensaciones, hechos y símbolos" ¹⁹. La mayoría de sus espectáculos no duraban más de 15 minutos. "Quieren ofrecer escueta y desnudamente, en su esqueleto dramático esencial, esos momentos cumbres y esas frases decisivas a los cuales puede quedar reducida toda obra teatral." ²⁰

Pero se rehusaban a explicar el sentido de la síntesis, "es estúpido complacer el primitivismo de las multitudes", por lo que deciden librarse de la preocupación de la verosimilitud artística y de la lógica, "la síntesis teatral futurista no estará sometida a la lógica, no tendrá contenido fotográfico, será autónoma, sólo se parecerá a sí misma, aunque obtenga de la realidad elementos que se combinarán al capricho". ²¹ Condenaban la idea de presentar espacio y tiempo realístamente.

Otro ejemplo de este teatro sintético es *Negative Act*, basado en una idea: la negación; consistía en la entrada de un hombre a escena, que furioso le gritaba al público "No tengo absolutamente nada que decirles, bajen el telón".

18 Guillermo de la Torre, "Teatro sintético", en *Historia de las literaturas de vanguardia*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1971, p. 126

19 Rose Lee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the present. Revised and enlarged edition*, Harry N. Abrams Publishers, New York, 1988, p. 29.

20 De la Torre, *op. cit.*, p. 126.

21 *Manifiesto*, 11 enero 1915, en *Librado Basilio, prólogo de Futurismo...*, s/d, p. 14.

Algunos espectáculos más desarrollados son por ejemplo, *Genius and Culture* de Boccioni, o *Simultaneity* de Marinetti, en el que la acción sucedía en dos espacios al mismo tiempo, en dos mundos separados; finalmente uno de los personajes irrumpía en el otro espacio. El segundo desarrolla más profundamente este experimento en *Communicating Vases*, que sucedía en tres locaciones, “la simultaneidad nace de la improvisación, de la intuición como relámpago, de una actividad sugestiva y reveladora.”²²

Los pintores son los que desarrollan la teoría de la simultaneidad y el dinamismo; la simultaneidad estaba presente “en los movimientos que suprimen cualquier fijación tiempo/espacio mediante la renuncia a una perspectiva determinada”.²³ Boccioni la define como “el objeto de aquella gran causa que es el dinamismo universal”, como “el exponente lírico de la moderna concepción de la vida, basada en la rapidez y contemporaneidad de conocimiento y de comunicaciones”.²⁴ Esta simultaneidad implicaba, por lo tanto, infinidad de perspectivas, de visiones y de entendimientos. Bajo sus parámetros, el dinamismo es:

...la solidificación de la impresión sin amputar el objeto ni aislarlo del único elemento que lo nutre: la vida, es decir, el movimiento... es la acción simultánea del movimiento característico y particular del objeto (movimiento absoluto) con las transformaciones que el objeto experimenta en sus desplazamientos en relación con el ambiente móvil o inmóvil (movimiento relativo)....²⁵

En todos estos espectáculos, adoptaron una actitud crítica ante la realidad político-social del país (más allá de la posterior vinculación de Marinetti con el partido fascista); provocando ya fuera el entusiasmo o la repulsa del público, pero

²² Goldberg, *op. cit.*, p. 27.

²³ Thomas, *op. cit.*, p. 97.

²⁴ Michell, *ib.*, p. 252.

²⁵ Michell, *ib.*, p. 251.

causando siempre una gran revuelo y fuertes discusiones en torno a sus propuestas.

Ejemplos importantes son *Piedigrotta* versión en drama de las palabras en libertad, escrita por Francesco Cangiullo, que fue presentada por Marinetti, Balla y el mismo Cangiullo en 1914, en una galería. El autor tocaba el piano mientras se declamaban los textos y tocaban instrumentos inventados, construidos por ellos mismos; también se colgaron cuadros de Carrá, Balla, Boccioni, Russolo y Severini. El resultado fue “una ironía violenta con la que una joven y sana raza corrige y combate todos los venenos nostálgicos de la luz de la luna”.²⁶ Fue el primer ejemplo de declamación dinámica y sinóptica.

Otro espectáculo, al que llamaron artillería onomatopéyica, fue *Zang tumb tumb*, en el que mientras declamaban, Marinetti hacía ruidos con martillos y escribía analogías en pizarrones. De esos espectáculos surge la idea del ruido, concretizada en el manifiesto de Russolo *El arte del ruido*. Éste hace investigaciones con ruidos producidos por máquinas, y asevera que esta una forma viable de música, que “el ruido ha nacido con la invención de la máquina”. Fabricaron instrumentos especiales y consiguieron hacer decenas de ruidos diferentes, toda una orquesta futurista. Esta música ruidosa fue incorporada a los espectáculos.

En *Macchina tipografica* (1914) de Balla, doce actores, sobre un fondo donde estaba escrita la palabra *Tipografica*, representaban partes de una máquina simulando el movimiento de pistones y ruedas. Se trataba de representar con suma exactitud el movimiento constante de la máquina, de representar el alma de una pieza mecánica. Acompañaban sus movimientos con ruidos simulando el funcionamiento de la pieza.

²⁶ Goldberg, *Ideas*, p. 15.

Otro elemento recurrente fueron las marionetas. En escenas con diseños abstractos y poco movimiento, combinaban títeres de tamaño humano y actores; hicieron experimentos tales como una especie de danza de luces de no más de cinco minutos, en la que el único actor era el haz de luz que se movía sobre una escenografía tridimensional de cuadros futuristas. En manifiestos como el de la escenografía, la coreografía futurista y la atmósfera escénica futurista, desarrollaron teóricamente estas tentativas de representar el entorno moderno.

En el manifiesto de la danza futurista (1917) proponen cómo debían moverse los actores: mecánicamente al ritmo del movimiento de las máquinas. También proponen gesticular geoméricamente, de la metalicidad en la danza, de que "el bailarín debe simular con tirones, serpenteos y espasmos de su cuerpo los esfuerzos de un avión al despegar";²⁷ insisten mucho en que las figuras humanas sólo forman parte del todo, que el actor y la escenografía forman parte del espacio diseñado, los movimientos del actor forman parte del dinamismo escénico, y que las figuras debían integrarse al escenario en un continuo.

También aparecen los manifiestos del Teatro de la sorpresa en 1921 de Marinetti y Cangiullo; y tiempo después, en 1933, el Teatro radiofónico futurista.

El manifiesto del teatro aéreo futurista (1919), arrojado en Italia desde el aire por el aviador Fedele Azari, es un claro ejemplo de cómo el futurismo pretendía abarcar todos los niveles posibles. Además de vuelos dialogados y danzas aéreas, dos aviones hacen el amor detrás de una nube, pariendo a cuatro actores que saltan del avión dando por terminado el espectáculo, *A Birth*.

El espíritu iconoclasta y rebelde de los futuristas se retrata en todos estos intentos, pretenciosos y muchas veces sin aparente sentido, pero que:

²⁷ Goldberg, *ibid.*, p. 24.

Si hoy en día existe un joven teatro italiano, con una mezcla serio-cómica-grotesca, personas irreales en ambientes reales y simultaneidad e interpenetración de tiempo y espacio, esto se debe a nuestro teatro sintético.²⁸

Dadá

Así nació DADA, de una necesidad de independencia, de desconfianza hacia la comunidad. Los que están con nosotros conservan su libertad. No reconocemos ninguna teoría. Basta de academias cubistas y futuristas, laboratorios de ideas formales...

Todo hombre debe gritar. Hay una gran tarea destructiva, negativa por hacer.²⁹

Como los demás grupos vanguardistas, ante los signos de la crisis y de la evidente sensación general de disgusto, el grupo que creará el germen dadaísta se congrega bajo la necesidad de destruir el orden actual. No encuentran una forma de expresarse adecuada con los nuevos tiempos. Acecha la modernidad, pero todavía no se expresa, no es suficiente crear más escuelas o simples propuestas estéticas. El dadaísmo comienza por negarlo todo: hace falta destruir todo. La suya es una rebelión conceptual, se erigen como símbolo de la negación absoluta, de la contradicción como único camino de entendimiento.

Este germen destructivo tiene dos caras, pues a pesar de lo radical y lo contradictorio de sus planteamientos, implica un acto creativo, un acto de creación absoluta, porque lo llevan a sus últimas consecuencias.

²⁸ *Manifiesto del teatro de la sorpresa*, 1921, apud. Goldberg, *ib.*, p. 29.

²⁹ *"Manifiesto dadá"*, 1918, apud. Micheli, *ib.*, p. 295 y 301.

Tristan Tzara, el gran teórico dadaísta asevera que dadá nació de una exigencia y de una voluntad implacables de alcanzar un absoluto moral. Bajo esta exigencia buscan un arte absoluto. Proponen llevar las consecuencias de la obra de arte a la vida diaria. Por eso lo que producen es mucho más que un obra artística, es un gesto que es a la vez una provocación y una respuesta al momento histórico.

De ahí que hayan llegado al extremo de negarse a si mismos, de burlarse de todo y todos, incluidas las demás vanguardias, y permitirse actos absurdos y exagerados: "estar en contra de este manifiesto significa ser dadaísta". Pero dentro de lo contradictorio, existe una lucidez teórica; nunca pretenden instaurar nuevas reglas estéticas como las únicas válidas.

Un manifiesto es una comunicación hecha al mundo entero con la que no se pretende más que descubrir un medio para curar instantáneamente la sífilis política, astronómica, artística, parlamentaria, agrícola y literaria...

...todo objeto, todos los objetos, los sentimientos y las oscuridades, las apariciones y el choque preciso de las líneas paralelas son medios de lucha Dadá... aullido de colores encrespados, encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda incoherencia: la vida.

Dadá es el camaleón del cambio rápido e interesado. Dadá está contra el futuro. Dadá está muerto. Dadá es idiota. Viva Dadá. Dadá no es una escuela literaria aúlla.³⁰

Ser dadaísta se vuelve un estado de ánimo radical y adquiere un carácter de militancia, de actividad constante. Son activistas más que artistas. A través del rechazo, proclamaban la libre manifestación y la reivindicación de lo absurdo.

³⁰ Micheli, *ib.*, p. 302, 303 y 310.

Buscan un arte absoluto, vivo. En las acciones que llevan a cabo proponen llevar las consecuencias de la obra de arte a la vida diaria. La actitud ha sustituido a la obra; "...el arte sólo puede volver a conquistar una relación directa con la realidad cuando no se limite al clima de creación artística que desprende un cuadro de caballete.³¹

El futurismo tiene una influencia decisiva sobre el movimiento dadaísta sobre todo en el ámbito de las técnicas artísticas.

Las poesías fonéticas del artista Hugo Ball se encuentran muy cerca de la alineación libre de palabras de Marinetti y el intento... de encontrar una relación de analogías entre música y pintura se basa en los experimentos simultáneos futuristas del arte del sonido y la pintura.³²

Por su esencia misma, desarrollan más ampliamente todos sus experimentos y llegan a consecuencias mucho más arriesgadas.

...Dadá es antiartístico, antiliterario y antipoético... pero sus medios son bastante más radicales. Propugna... la desenfrenada libertad del individuo, la espontaneidad, lo inmediato, actual y aleatorio, la crónica contra la intemporalidad, la contradicción... defiende la anarquía contra el orden y la imperfección contra la perfección. ... Es, pues, no tanto una tendencia artístico-literaria, como una particular disposición del espíritu; es el acto extremo del antidogmatismo... una sola cosa importa: que ese gesto sea siempre una *provocación* contra el llamado buen sentido, contra las reglas y contra la ley... el escándalo es el instrumento preferido por los dadaístas para expresarse.³³

31 Thomas, *op. cit.*, p. 100.

32 Thomas, *idem.*, p. 98.

33 Micheli, *ib.*, p. 155-156.

Y por supuesto, el escándalo a través del espectáculo.

Como una de las características de dadá fue querer romper las barreras entre los géneros literarios y artísticos, logra con sus estrategias la integración de las disciplinas: la obra total. El espectáculo se vuelve la única forma para expresarse. Proviene del escándalo y llega al espectáculo. Se alejan de la poesía y la pintura y recurren a medios espectaculares, a la espontaneidad, a lo instantáneo.

La espontaneidad fue el punto de partida de la rebelión del dadaísmo desde los primeros años. Tzara decía que "...en sus inicios, la única actitud consecuente era arrojarlo todo en bloque, incluso la lógica del razonamiento, para vivir auténticamente la espontaneidad", en realidad de lo que se trataba era hacer que la poesía estuviera viva, "así el poeta no se contentará con escribir su texto si no que habrá de declamarlo en público, para hacerse más responsable de él".

En la mayoría de las ciudades europeas como ya mencionamos, durante las primeras décadas del siglo fueron muy comunes las reuniones de intelectuales, bohemios, pintores, poetas, expatriados y actores en cafés, bares e incluso cabarets.

El teatro de cabaret era muy popular en la vida nocturna. Por eso la iniciativa del Cabaret Voltaire, inaugurado por Emmy Hennings y Hugo Ball encuentra en Zurich un terreno fértil y mucho público. Esta pareja decide abrir su propio cabaret en 1916 (siete años después del inicio del futurismo), con una idea cultural; lo decoran con cuadros de sus amigos pintores, organizan lecturas de poetas actuales, exposiciones, música, sketches.

Aquí se reúne el núcleo principal que formará el dadaísmo: Arp, Huelsenbeck, Tristan Tzara, Marcel Janco, Hugo Ball. El cabaret les da el espacio y los elementos

necesarios para desarrollar el germen dadaísta: "en su labor cabaretística los artistas intentan averiguar a partir de la multiplicidad de sus intereses e ideas artísticas la diversidad de formación de la realidad."³⁴

Un cabaret supone un reto para los organizadores de los eventos, pues hay que divertir al público todas las noches. Constantemente tenían que inventar actos, escenas, locuras divertidas. Para Ball organizador principal, "había algo especialmente placentero en el Cabaret... las lecturas en vivo y los espectáculos eran la clave para redescubrir el placer en el arte, la diversión, pues no se podía decir que el arte en los últimos 20 años fuera entretenido o popular".³⁵ Cada velada, el espectáculo giraba alrededor de un tema diferente, creando un estilo muy particular en estos eventos de una sola noche.

Leyeron poemas de Max Jacob, *Ubú rey* de Jarry, textos de Kandinsky; acompañaban estas lecturas y pequeñas escenas con música y ruidos o percusiones con ritmos negros. Huelsenbeck incorpora el ruido y la actividad física. Tzara propone leer versos de forma simultánea, iniciando uno de los campos nuevos que desarrollarán estos espectáculos. Definen el fenómeno de los poemas simultáneos como un:

Contrapunto con varias voces ya sea hablando, cantando o silbando al mismo tiempo... en esa simultaneidad se creaba un trabajo orgánico con una enorme fuerza expresiva... acompañado de ruidos que son superiores a la voz humana en energía.³⁶

Ball inventó una nueva especie de versos sin palabras o poemas de sonido, con los que pretendía renunciar a un lenguaje demasiado usado: "hemos llevado la

³⁴ Thomas, *ibid.*, p. 98.

³⁵ Goldberg, *ib.*, p. 58.

³⁶ Goldberg, *ib.*, p. 58.

plasticidad de la palabra hasta un punto inigualable... logramos esto a expensas de la oración construida lógica y racionalmente..."³⁷

Querían hacer del cabaret un punto de reunión del nuevo arte y lo lograron. Cada uno se dedicaba a su disciplina, Janco pinta el *Cabaret Voltaire* retratando cubistamente el ambiente del lugar; también hizo máscaras para los espectáculos que se presentaban, "con reminiscencias del teatro griego y japonés" pero absolutamente modernas, diseñadas para ser efectivas en las pequeñas dimensiones del cabaret.

Lo interesante es que, más que teorizar al respecto de todas las ideas que surgieron, las pusieron en práctica, las representaron. El Cabaret fue un laboratorio del nihilismo dadá. Y bajo ese espíritu propusieron la modalidad del arte como actividad lúdica.

Parece ser que fue Tzara el primero en tomar conciencia del potencial creativo y explosivo del movimiento que se había ido creando en el cabaret. Fue creándose un estilo propio, un gesto, pues "...cada palabra y canción dicha en este lugar dice al menos una cosa: que esta época humillante no ha tenido éxito en ganarse nuestro respeto."³⁸

Bajo un ambiente absurdo y anárquico consolidan un movimiento de gran fuerza. Deciden crear la Sociedad Voltaire, una exposición internacional, una revista dadá; en pocas palabras volverse un movimiento más organizado y superar la improvisación nocturna del Cabaret. Pero aún en ese caso son contradictorios, "uno no debería convertir un capricho en una escuela artística".

37 Goldberg, *ib.*, p. 62.

38 Goldberg, *ib.*, p. 62.

El cabaret suspende sus actividades después de cinco creativos meses, pero el grupo inicia una nueva etapa haciendo público el dadaísmo en 1916. La naturaleza de sus espectáculos cambia. Deciden hacer arte absoluto: danza absoluta, poesía absoluta, música absoluta, objetos absolutos.

En 1916 se organiza la primera velada dadá en la sala *Zur Waag*; leen poesía, manifiestos dadá de forma sincopada, producen músicas discordantes, pinturas, vestuarios, máscaras. Ellos mismos son los actores de estos eventos, se vuelven sus propios manifiestos, disfrazándose y provocando al público. Se vuelven actores-manifiesto. Tzara narra en una divertida crónica esta velada, primer espectáculo dadá en forma:

Ante una multitud compacta, se manifiesta Tzara, queremos, queremos, queremos mear en muchos colores, se manifiesta Huelsenbeck, se manifiesta Ball.... aúllan los perros y la disección de Panamá en piano y embarcadero -Poema chillado- gritos en la sala, golpes, aprobación en la primera fila la segunda se declara incompetente los demás gritan, quién puede más llega el bombo, Huelsenbeck contra 200... protesta gritos rompen los cristales se matan destrozan policía interrupción. Vuelta al boxeo: Danza cubista vestuario de Janco, cada cual con su bombo en la cabeza, ruidos, música negra (Trabatgea bonoooooooooooo) 5 experimentos literarios: Tzara de frac, explica delante del telón, seco sobrio para los brutos, la nueva estética: poema gimnástico, concierto de vocales, poema acústico, poema estático arreglo químico de nociones, Biribum biribum saust der Ochs im Kreis herum (Huelsenbeck), poema de vocales aao, ieo, aii, nueva interpretación de la locura subjetiva de las arterias la danza del corazón sobre los incendios y la acrobacia de los espectadores. Más gritos, bombo, piano, cañones impotentes, se despedazan los trajes de cartón y el público se abisma en la fiebre

puerperal interrumpirrrr. Prensa descontenta poema simultáneo a cuatro voces simultáneo a 300 idiotizados definitivos.³⁹

En estas manifestaciones se empleaba el humor sarcástico y prepotente de los dadaistas con el exclusivo fin de provocar la ira. Usaban estrategias como el engaño, por ejemplo anunciando que asistiría Chaplin a un homenaje donde también se esquilaría a los dadaistas, hechos que por supuesto nunca sucedieron.

Después de este auge el grupo se divide, tal vez porque su propio impulso negativo va desintegrándolos, pero siguen trabajando. El espíritu dadá sigue existiendo, se ha generalizado tanto que de él surgirá el surrealismo.

Uno de los exponentes dadá, Huelsenbeck, viaja a Berlín, donde le dará un nuevo giro al movimiento. Teoriza al respecto de la simultaneidad, diferenciándola del uso literario que le daba Marinetti; también escribe sobre el *bruitism*, ruido con efectos imitables, como máquinas de escribir, etc. Todos los escritos de esta época reflejan preocupaciones teóricas por encontrar un nuevo sentido al dadaísmo. En esta ciudad es donde el movimiento adquiere un carácter más político y agresivo. En la primera etapa del cabaret no existía un interés explícito por la política.

Son pues los dadaistas alemanes lo que se involucran desde sus estilos de vida con la vida política. No fueron suficientes los métodos provocadores para involucrar al público y despertarlo de su pasividad, finalidad de todo evento dadá. Había que hacerlo a través de la política.

Por todo esto el dadá de Berlín refleja la crisis general de la cultura occidental y por ello su programa se vuelve esencialmente político- anarquista y de crítica social.

39 Tristan Tzara, "Chronique zurichoise", *apud* G. Hugnet, *L'Aventure Dada*, pp. 20-21, *apud* Henri Behér, *Sobre teatro dada y surrealista*, Ed. Barral, Barcelona, 1971, p. 10-11.

Huelsenbeck da su primera lectura en 1918 en una pequeña galería con ayuda de nuevos integrantes. Más agresivos y radicales, organizaban discusiones y atacaban la pintura expresionista, llegando al punto de orinarse en un cuadro. Irreverentes y anárquicos atacaron tabúes como la guerra gritando en una de las veladas, a manera de provocación pues en el público había veteranos, que "la última guerra no había sido suficientemente sangrienta". Esta actitud los lleva a tener problemas con la policía, provocando aún más curiosidad del público.

Siguieron organizando veladas, ya de forma más planeada, donde leían manifiestos, discutían, recitaban poemas en sucesión. Su provocación llegó al extremo de cubrir las paredes de la ciudad con consignas como "Dadá te da una patada en el trasero y a ti te gusta". Hicieron propaganda-dadá, musik-dadá..., durante esos meses aparecen multitud de manifiestos. Demandan "la introducción de un desempleo progresivo a través de la total mecanización de cada actividad", y a la vez llamaban a "la inmediata organización de una campaña de propaganda Dadá a gran escala... para la enseñanza del proletariado".⁴⁰

Todas las manifestaciones de esta época tienen un humor sarcástico y prepotente. Por ejemplo, obligaban al público a pasar por los baños para entrar a un evento, donde una niña vestida de primera comunión recitaba versos obscenos y junto a una escultura de madera había un hacha con una invitación a destruirla.

Llegan a involucrarse con este movimiento, personajes como el director Erwin Piscator que produce el primer frotomontaje en vivo, en 1919, y que utiliza marionetas enormes diseñadas por Grosz.

Algunos de los miembros se fueron politizando cada vez más. Satirizan eventos económicos, políticos y militares, pero siempre mantienen la esencia del espíritu

⁴⁰ Goldberg, *ib.*, p. 70.

dadá; se burlan de todo, hasta de si mismos: "Dadá no significa nada" declara Tzara en el último manifiesto de 1919. Tzara mantiene vivo el impulso dadaísta, finalmente viaja a París y siembra las semillas de las que nacerá el surrealismo.

Existen diversos textos dramáticos dadaístas, como *El emperador de China* de Georges Ribemont Dessaignes, o *La primer y la segunda aventura celeste de M. Antipyrine* y *Corazón a gas* de Tzara. Pero en este caso no nos interesa hablar de las obras dramáticas sino de los espectáculos que las precedieron. Dadá rechazaba toda noción de arte y sobre todo la división de éste en géneros, por eso la forma expresiva más adecuada que encuentran es el espectáculo, donde la mezcla y la búsqueda de nuevas formas les abre un enorme campo.

Un caso curioso es el de Emmy Hennings, pues es prácticamente la única mujer vanguardista que pasó a la historia; había cantado y bailado profesionalmente en el mundo del cabaret; su trabajo era muy reconocido y la prensa la llamaba "la estrella del cabaret". En los espectáculos experimentó la utilización de títeres y muñecos, que ella misma fabricaba. Curioso, no sólo por mujer, sino por que en general fueron pocos los actores de profesión que intervinieron en estos espectáculos.

El vanguardismo ruso

El teatro ha olvidado que es, en primer lugar un espectáculo... Nosotros no hemos aprendido todavía a utilizar este espectáculo para nuestra propaganda... Mi trabajo teatral ha sido siempre una tentativa de devolver al teatro su primitivo carácter de espectáculo, de convertir el escenario en una tribuna. ⁴¹

⁴¹ Melikovsky, prólogo a *Los baños*, 1929, apud. José Hesse, *Breve historia del teatro soviético*, Ed. Alianza, Madrid, 1971, p.72.

El futurismo italiano pudo ser reinterpretado, casi simultáneamente en el medio cultural ruso, gracias a que los artistas de esta nacionalidad precisaban de una consigna radical para aglutinarse en torno a ella. El futurismo con su llamado contra las formas viejas del arte les proporcionó a los rusos el arma básica para desarrollar su propia batalla.

La Revolución rusa de 1917 cristaliza después, en sus demandas, la necesidad de un arte nuevo para un país nuevo. Incluso Lenin llega a reconocer el enorme valor del teatro y el cine como armas difusoras de las nuevas ideas y decreta su nacionalización en 1919, llamando a la "creación de un teatro nuevo de acuerdo con la transformación política y social del país..." Para lograr estos propósitos, nombra Comisario de Teatros a Vsévolod Meyerhold.

Los primeros años de este siglo, época de gran efervescencia cultural en ese país, provocaron un cambio estructural muy profundo. Todos los artistas coincidían en la necesidad de crear un arte, y por supuesto un teatro, nuevo de acuerdo con la transformación política y social del país, bajo la consigna de que: "...el teatro de la revolución debía ser completamente distinto del teatro burgués, ya que el proletariado no quiere ser idiotizado por el mundo engañoso de la antigua escena".⁴²

Bajo estos signos surgen varias tendencias teatrales provenientes de la misma necesidad, pero con soluciones escénicas diferentes. Así, aparecen el teatro revolucionario de vanguardia, el teatro-documento o de propaganda y finalmente el teatro de masas. Estas tendencias artísticas y muchas otras surgidas bajo los aires de la Revolución de octubre, tienen un papel importantísimo en los nacimientos de la cultura soviética, impulso renovador que llega a su fin cuando, en 1929, Stalin decreta que el arte debe apegarse al realismo socialista.

⁴² Hesse, op. cit., p. 36.

Influídos por las propuestas del futurismo italiano, empezaron a desarrollarse una serie de espectáculos. En 1909, al igual que en Europa, se publica en Rusia el primer manifiesto de Marinetti. Los artistas rusos hacen público su propio manifiesto futurista en 1912, firmado por poetas y pintores (Burlyuk, Maiakovsky, Livshits y Kheirbnikov) y considerado "una cachetada al gusto del público".

Los artistas rusos aglutinados en torno a estas ideas llegaron a la conclusión, como prácticamente todos los movimientos contestatarios, que era necesario deslumbrar, hacer reaccionar al público. También concluyen que las estrategias para conseguirlo tenían que evolucionar. Como punto de partida organizan en 1912 una exposición-protesta contra la "decadencia de París y Munich" y llaman a los artistas jóvenes a crear un arte vanguardista ruso. En respuesta a esta convocatoria, en todas las ciudades importantes surgieron grupos de escritores y artistas que organizaron exposiciones y debates públicos. Sus métodos fueron de igual manera la provocación y el escándalo, confrontando a las audiencias con sus declaraciones provocadoras.

El *Stray Dog Café*, un bar en San Petesburgo, se convirtió en el punto de reunión de la nueva generación de artistas, donde organizaron muchas actividades. Luego, aburridos del público del café, sacaron su futurismo a la calle. Caminaban vestidos de formas extrañas, con las caras pintadas, con sombreros altos, aretes y cucharas en los ojales. Declararon que su *self painting* era una forma de buscar la verdad, pues no aspiraban a una sola forma estética; querían experimentar.

Bajo este afán de experimentación, y en su mejor momento alrededor de 1913, llegaron a organizar una gira futurista por 17 ciudades, una gira absurda y llamativa, de la que hicieron la película *Drama en el cabaret núm. 13*, especie de memoria de su vida cotidiana futurista. Otra película, *Quiero ser un futurista* tenía a Maiakovsky y a un payaso acróbata como protagonistas.

Con Maiakovsky a la cabeza de este movimiento, y con fuertes influencias de las ideas futuristas (Marinetti visitó Moscú en 1914 impresionando a Maiakovsky con sus “audaces” teorías sobre el teatro del futuro), comienza una etapa sumamente productiva pero, como en el caso de todas las vanguardias, bastante breve.

Ante el éxito en sus producciones iniciales, el vanguardismo ruso cambia su escenario de las calles a los teatros; planean grandes proyectos. Ejemplos son la primer obra de Maiakovsky *La rebelión de los objetos*, convertida en *Vladimir Maiakovsky*, donde se presenta

... el Moscú nocturno, en el que se mueven una serie de objetos animados por el arte del poeta entre la música detonante y el ruido de los motores de los automóviles, cuyos faros iluminan con su luz zigzagueante la escena.⁴³

Parece ser que esta producción y la ópera *Victory Over the Sun* de Kruchenykh, fueron acontecimientos muy sonados a los que acudieron multitudes; había corrido el rumor de las locuras futuristas, teniendo incluso que presentarse bajo vigilancia policiaca. La ópera de Kruchenykh, narra cómo unos hombres futuristas logran conquistar el sol; los actores usaban cabezas enormes de papel maché, y el escenario estaba conformado por partes de maquinaria. Para éste y otros espectáculos, el pintor Malevich diseñó el escenario y los vestuarios.

Malevich definió sus escenografías como “cubistas y no-objetivas”, pues el “sin sentido y el no realismo” del libreto le sugirieron figuras titiritescas y formas geométricas; opinaba que las figuras o formas deberían determinar la naturaleza de los movimientos escénicos y el estilo general de la producción y que los vestuarios

43 Hesse, *Idem.*, p. 60.

debían transformar la anatomía humana; así, aparecen figuras mecánicas, muy similares a las futuristas, representando la velocidad y la mecanización.

Los efectos de los cuerpos geométricos y de la representación abstracta del espacio fueron muy importante en los trabajos posteriores de Malevich. Las figuras eran interrumpidas por líneas de luz, privándolas de manos o piernas y deformándolas o disolviéndolas totalmente. Incluso atribuye a sus composiciones para estos espectáculos el origen de sus pinturas suprematistas.

Los cambios que muchos encontraron indigeribles incluían una completa dislocación de las relaciones visuales, la introducción de nuevos conceptos de relieve y peso, ciertas ideas nuevas de forma y color, de armonía y melodía y una ruptura del uso tradicional de la palabra.⁴⁴

Para crear los actores que necesitaban, se plantearon nuevas formas de entrenamiento. Buscaron e investigaron en el circo, el teatro de variedades, el teatro japonés, los títeres, etc. En el circo encontraron una respuesta a su afán por lo insólito y sus deseos de deslumbrar, dos características de las representaciones circenses que introdujeron en sus obras dramáticas.

El auge futurista es frenado repentinamente, pues la revolución abre un paréntesis en las actividades teatrales de este grupo. Bajo la nacionalización del teatro proclamada por Lenin, Meyerhold encuentra en Maiakovsky un gran apoyo y éste se vuelve el único dramaturgo capaz de llevar a cabo sus planes espectaculares. Inician una cruzada teatral por todo el país (así como años después lo hace en México Vasconcelos como Secretario de Educación), en 1920 organizan la celebración de la revolución con un *Octubre teatral*; forman compañías ambulantes por todo el país; en fin, usan el espectáculo como propaganda oficial.

44 Golberg, *ib.*, p. 37.

El proyecto que llevan a cabo es sumamente pretencioso, ejemplos son *Misterio bufo*, obra estrenada en 1918 en la conmemoración del primer aniversario de la revolución; fue un gran éxito popular pues tenía varias características en común con los teatros ambulantes de las ferias rusas, como los colores agresivos del vestuario, el ritmo, el teatro de marionetas. En esta obra, su autor "logra conseguir lo que parecía irrealizable dar al teatro futurista, refinado e intelectual, un carácter verdaderamente popular".⁴⁵

El *Misterio bufo* representa los últimos años de la historia patria, condensados por medio del verso y de la acción dramática. El misterio es lo que ha habido de grandioso en los acontecimientos que hemos vivido; lo bufo, lo que ha habido de cómico en ellos. Los versos del *Misterio bufo* he querido que fueran como *slogans* publicitarios, los gritos de la calle, los artículos de los periódicos. La acción del *Misterio bufo* viene a ser como una miniatura del mundo encerrada en los muros del circo.⁴⁶

Otras producciones de Maiakovsky fueron, por ejemplo, la comedia popular *Historia de una chinche* de 1928. Llena de alardes mecánicos, elementos surrealistas, fuegos artificiales y también influenciada por los espectáculos circenses, *Los baños* (1929), fue una obra en la que Maiakovsky satirizaba duramente a los burócratas como una de las plagas de la sociedad soviética; parece que ésta es una de las obras más atrevidas y originales del autor.

Así Maiakovsky, de la mano del Comisario Meyerhold y con todos los recursos a su disposición, encuentra un espacio idóneo para desarrollar sus ideas estéticas; con este trabajo se convierte en el protagonista de lo que se ha considerado uno de los

⁴⁵ Hesse, *ibid.*, p. 64.

⁴⁶ Hesse, *ib.*, p. 63. Programa que se repartió entre los espectadores en un circo de Moscú, en 1921 al ser presentada la obra.

experimentos teatrales más interesantes de nuestro siglo, y que a pesar de estar bajo el cobijo oficial, mantiene su carácter vanguardista.

Pero las tendencias renovadoras de este poderoso teatro soviético de vanguardia... se bifurcaron en las más opuestas direcciones, para alcanzar una extraordinaria amplitud de iniciativas...⁴⁷

Paralelamente, surge una corriente fuerte de espectáculos abiertamente de propaganda o de carácter realista-revolucionario ya alejados de los aires vanguardistas, que poco a poco fueron ganando terreno y público a estos.

Muchas formas escénicas del arte propaganda, como los periódicos vivientes, fueron usados para informar al público de los acontecimientos políticos del momento. Se propusieron las máquinas de propaganda para hacer más comprensibles y accesibles los nuevos estilos de vida y difundir la política de la revolución. Pronto abandonan la idea de estos "periódicos" para hacer eventos más teatrales. Crean un teatro primitivo y propagandístico, con historias lineales y un mensaje o moraleja. Pretendían llegar a toda la población, realizar un teatro que ayudara al pueblo a resolver sus problemas, que le emocionara. Buscando este impacto emocional, trataban momentos que habían vivido la mayoría de los espectadores. Un ejemplo característico de este tipo de teatro realista de tipo documental es *El tren blindado* de A. Ivanov, basado en hechos que sucedieron durante la Revolución.

Esta tendencia, era en su esencia, más ética que estética o escénica, y aunque provienen del mismo origen, este tipo de obras se dieron en contradicción a las ideas futuristas. Pero la diferencia estriba solamente en la forma, pues ambas propuestas tenían pretensiones revolucionarias.

⁴⁷ Hesse, *ib.*, p. 85-86.

La siguiente tendencia de importancia dentro del teatro posrevolucionario ruso, fue el teatro de masas; grandes espectáculos al aire libre, resultado de las primeras presentaciones masivas de Meyerhold, quien ante el éxito de su *Octubre teatral*, decidió montar varias demostraciones masivas. Para mantener vivo el recuerdo de los hechos revolucionarios, se montaron, por ejemplo, *La destrucción de la autocracia*, *El misterio del trabajo liberado*, *El asalto al palacio de Invierno*. Frente al palacio de gobierno para el aniversario de la Revolución, decoraron los edificios y las calles representando los hechos de 1917. Con más de 8 mil actores, orquestas en vivo, armamentos militares, cohetes, bailarines, artistas de circo, templetes, plataformas para desfilas, construyeron una espectacular recreación de la Revolución.

A pesar de lo importante de los resultados y consecuencias de estas dos últimas tendencias y la coincidencia con el camino que sigue la praxis mexicana, la revisión de las experiencias posteriores a la época vanguardista sería interminable. Así como en el caso mexicano donde se mencionan sólo como referentes el teatro de masas, el uso didáctico de los títeres por los estridentistas, las cruzadas educativas de Vasconcelos como consecuencia de la efervescencia cultural surgida a principios del siglo, etc.,⁴⁸ con respecto a las experiencias rusas, el teatro de masas y el de propaganda son consecuencias de los impulsos vanguardistas, momento en el que germinan las posibilidades de otras corrientes.

Del espectáculo al escenario de la realidad

La situación mundial provocó que con el tiempo todos estos movimientos europeos tuvieran que pronunciarse más claramente en lo político. Por lo que acaban dejando

⁴⁸ La estrecha relación y muchos vínculos que se crean entre la vanguardias y culturas posrevolucionarias rusa y mexicana dan para mucho más, podríamos hablar de muchos momentos comunes, que abren muchas líneas de trabajo.

sus pretenciosos espectáculos y se comprometen con sus sociedades en un escenario real, influyendo finalmente en ellas.

Todas las vanguardias siguieron este camino. Sin excepción, abandonaron los sueños vanguardistas y se comprometieron con hechos concretos, como por ejemplo la afiliación a los partidos comunistas de sus países. La realidad histórica acabo neutralizando esos proyectos totalizadores utópicos.

Paradójicamente todo estos movimientos de ruptura, que tienen consecuencias en la cultura actual, mantienen una estrecha relación con la idea de realidad; a pesar de haber surgido de una negación de las formas de expresar la realidad, nacen de ella y ahí mismo mueren, superadas o involucradas de manera directa con la realidad social; son espectáculos con elementos abstractos pero a fin de cuentas siempre tienen una fuerte relación con la realidad, al concebir el arte como una forma de vida, se ligan a ella.

Exponen en todas sus acciones la idea del arte como algo efímero. En los espectáculos como en la vida, tampoco hay una intención de permanencia como en una obra plástica o escrita, estaban hechos para presentarse una sola vez. Por esto prácticamente no hay un registro o memoria, hay pocas descripciones, comentarios y teoría al respecto de ellos.

En un primer momento las vanguardias funcionan a través de la provocación, son estrategias; más que expresar ideas las ponen en práctica. Posteriormente, cuando esta sorpresa deja de surtir efecto en los espectadores, politizan sus intenciones. Dadá representa la primera fase, la irrupción desmedida; en cambio, el surrealismo implica una segunda etapa, la madurez de estos postulados.

La Bauhaus lleva a sus últimas consecuencias estas soluciones, cuestionan todo, proponen una nueva realidad; cuestionan hasta los espacios físicos y proponen una

escuela de arquitectura de la Bauhaus. Desarrollan la revolución de la representación, que inauguraron las vanguardias anteriores, y crean el teatro de la totalidad.

Lo curioso es que prácticamente ninguno de los artistas que participan en la creación de los espectáculos de principios del siglo estaba ligado con anterioridad al teatro; en general los hacedores de estos espectáculos eran teóricos, poetas, pintores y en algunos casos músicos, que buscan fuera de las fronteras de sus disciplinas otros lenguajes o medios más adecuados para expresar la nueva época, imprimiéndoles un tono muy moderno.

Pero los pintores en el teatro no inciden sobre el espacio escénico por sí mismo, sino por la escena simplificada y antinaturalista que conllevan: y sobre todo por la diferente conciencia de espacio y color que difunden en la tela de fondo y los vestuarios.⁴⁹

Así, podemos afirmar que el espectáculo se vuelve en esencia el medio de expresión vanguardista.

⁴⁹ Cruciani, *idem.*, p. 183.

Capítulo 2

La estrategia estridentista

Para comprender...hay que disgregarse. Hay que distender todas las ligaduras sensitivas. Hay que arrancarse el cerebro y lanzarlo al espacio. Hay que arrancarse el corazón y echarlo a rodar bajo los túneles interazules. Hay que desplegar al viento los buceadores aleteos de las naves auditivas... Sólo así se podrá vislumbrar el bólido errante de su pensamiento. Su gemialarido que canta detrás del horizonte.⁵⁰

El intento de esta segunda parte del trabajo es hacer una revisión del trayecto, propuestas y actividades de los estridentistas. Valorar su breve presencia en la cultura mexicana de los años veinte.

El México posrevolucionario

El ambiente político mexicano en el que aparecen y se fortalecen el movimiento muralista y la Escuela Mexicana: una revolución que se consideraba a si misma triunfante pero que tenía enfrente la inmensa tarea de llevar adelante las propuestas surgidas en la lucha armada y configuradas en el texto constitucional renovado en 1917; una serie de grupos políticos y caudillos alternativamente unidos y antagónicos, que

⁵⁰ Arqueles Vela, *El Heraldo de México*, 31 de agosto de 1922, apud Luis Mario Schneider, *El estridentismo. Una literatura de la estrategia*, INBA, Estudios Literarios, núm. 5, México, 1970, (2), p. 50.

ponían en duda la estabilidad del país y todavía llevarían, en 1923-1924 al gran levantamiento delahuertista, de alto riesgo y costo para el gobierno establecido; amplios grupos sociales y económicos que mal aceptaban el triunfo revolucionario y sus secuelas de reformas, modernizaciones y transformaciones... Todo lo cual empujaba a una rigidización de posiciones que repercutía en todos los ámbitos, y desde luego en el artístico, fuertemente politizado desde el principio.⁵¹

Para revisar la historia estridentista y su praxis, se vuelve indispensable situar el momento cultural por el que atravesaba el país.

Nos encontramos a poco más de diez años de la revolución, una década en la que todavía no se ha logrado reestructurar la vida social y cultural. Los conflictos todavía son muchos. La revolución deja resentimientos, odios, caudillos. Está en discusión el camino a seguir para la reconstrucción. La sociedad mexicana de estos años no tiene una identidad propia. Durante esta etapa y gracias a las manifestaciones que se dan, se establecen las circunstancias y la manera en la que se construirá esta identidad. Del caos en que se encuentra la sociedad, y de la inexistencia de instituciones surge la cultura popular de este siglo.

A pesar de que la revolución se dio hace casi 10 años, los mismos intelectuales producen el mismo tipo de literatura. No hay todavía una cultura nueva, subsisten rasgos prerevolucionarios y anacrónicos. Con el siglo XX, el mundo entró a la época moderna. Una modernidad europea. ¿Bajo qué condiciones y por qué caminos podría México tener acceso a esa modernidad? Durante el gobierno de Porfirio Díaz se enaltecía la cultura europea decimonónica y se devaluaba lo mexicano. El antecedente es una larga tradición de desvirtuar cualquier manifestación propia o tradicional.

51 Jorge Alberto Manrique, "Otras caras del arte mexicano", en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, MUNAL-INBA, México, 1991, p. 132. Varios artículos citados en este capítulo forman parte de este catálogo por lo que sólo pondré: en *Modernidad y...*

Entonces, ¿en qué consiste la modernidad mexicana? El significado del término no debe basarse únicamente en los parámetros internacionales sino también en la realidad mexicana de los años veinte. El arte juega un papel muy importante en la construcción de esta modernidad. Las ideas de vanguardia se conocen y se debaten en el medio intelectual. Los artistas tienen la difícil tarea de regenerar la cultura. Múltiples caminos que convergen en un punto: la búsqueda de identidad.

(1921) Año en que entran en juego situaciones inéditas de institucionalización de los procesos culturales, de vuelcos en el patrocinio, de valoración de elementos culturales subalternos, de maneras distintas de circulación de lo artístico, de estructuración de nuevas ideologías estéticas vanguardistas, en sus polos estético y social; además de la puesta en relación de sujetos activados por el hecho revolucionario, mismos que encontraron un espacio posible donde materializar su voluntad de participación y cambio... el hueco de 1921 marca un periodo crucial, una condensación "repentina" de la historia inmediata.⁵²

La discusión sobre el proceso de creación de una cultura mexicana suele ser entendida como una dicotomía excluyente: la modernidad y el nacionalismo. Se cree que el arte está en la encrucijada de ser nacional y recuperar un rostro perdido durante las décadas pasadas, o de ser moderno.

La mal interpretación de esta dicotomía separa las corrientes culturales de principios de siglo en: manifestaciones que reivindican los mexicano folklóricamente, que recurren a buscar su identidad sólo a través de las raíces de la

⁵² Francisco Reyes Palma, "Vanguardia: año cero", (1) en *Modernidad y...*, p. 50.

tradición y de lo prehispánico; y por el otro a los movimientos propositivos o "modernos", considerados ecos de las vanguardias europeas.

Los proyectos culturales son respuestas que incorporan múltiples realidades, pues la realidad mexicana se fragmenta después de la revolución. No sólo hay una visión.. El arte nacional busca un vínculo con la modernidad, y se vuelve una estrategia frente a las circunstancias sociales. Creo que hay que entenderlo como una actitud o posición frente al proyecto de modernidad mexicana. También hay que entender el nacionalismo de esa época como un señalamiento de existencia de una comunidad que puede desarrollarse. El muralismo mexicano, por ejemplo, cumple esa función. La dicotomía entre ser moderno y ser nacional es la que provoca el nacimiento del arte mexicano.

El estridentismo inicia una protesta, de manera muy particular tal vez, pero que refleja esa falta de una cultura nueva. Encuentran, con el tiempo, una manera más orgánica y adecuada para presentar su proyecto, más constructiva.

Creo que hay que tener cuidado de no nombrar a toda manifestación cultural de los años 20 y 30 como vanguardista. Habría que definir los esquemas mexicanos de la vanguardia, partiendo de la idea de la vanguardia como un estado temporal de un movimiento, como resistencia a lo establecido, y con un carácter propositivo a nivel social y filosófico. Y modernidad como una respuesta al cambiante y perturbador panorama del presente.

Vanguardias que para socializarse, abandonan paulatinamente el peso de las búsquedas formales...Vanguardias que terminarán por asumirse como movimientos estético-políticos, y cuya problemática se desplazará hacia la eficacia y el vigor comunicativos del lenguaje artístico,

encaminados a revolucionar las relaciones sociales establecidas y sus condicionantes culturales.⁵³

Las corrientes políticas son muy fuertes en esa etapa; buscan darle un sentido estético a la revolución. Surge la idea del artista militante u obrero del arte. Y se concibe, muchas veces al arte como una herramienta ideológica, incluso como propaganda. Son muy conocidos los paralelismos entre el arte mexicano de los treinta y el realismo socialista soviético.

El ámbito artístico, fuertemente politizado, es sumamente ecléctico. En cada manifestación la balanza entre modernidad y nacionalismo varía. Incliniéndose en algunos casos la balanza más hacia lo popular y otros más hacia lo cosmopolita.

La orientación social estridentista se debe a un proceso general del arte. Podríamos decir que de algún modo fueron los precursores de las corrientes políticas de los años treinta. No en un sentido estricto, pues los antecede el amplio movimiento que se dio en la educación, promovido por Vasconcelos. Representan una modernidad nacionalizada. A este proceso se le ha llamado nacionalización de las vanguardias, "rúbrica que describe perfectamente el procedimiento de los artistas mexicanos en la primera mitad del siglo XX".⁵⁴

Dentro de los esquemas mexicanos de la vanguardia, puede decirse que el estridentismo, los contemporáneos y el 30-30 forman una vía de acción intermedia entre la búsqueda de autonomía (dinamización de los lenguajes artísticos y control de los espacios difusores) y la tendencia que acabará por imponerse, la estético-política. Y sin embargo cada uno de estos movimientos se fue atribuyendo la representación genuina del aliento revolucionario, hecho que continuará ocurriendo a lo largo de la

53 Reyes Palma, *op. cit.* (1), p. 54.

54 Reyes Palma, *apud* OIMar Debroise, "Sueños de modernidad", en *Modernidad y...*, p. 32.

década del treinta, pero yuxtapuesto al perfil de mayor radicalismo político que impregnó el conjunto de la actividad cultural, a causa de la crisis mundial y sus efectos distorsionadores: el fascismo y la guerra. Los treinta llegaron a ser años de agitación sin reposo, señalados por la proliferación de vanguardias político-estéticas... Ese clima de efervescencia produjo... una agrupación (la LEAR) que integró a lo más representativo de la cultura: elementos que pertenecieron al estridentismo, y a los treintatreintistas, muchos que se habían mantenido independientes, entre ellos los contemporáneos, y casi la totalidad de nuevos organismos de artistas e intelectuales.⁵⁵

El contrapunto obligado al hablar de estridentismo son el "grupo sin grupo" de sus contemporáneos: José Gorostiza, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia y Bernardo Ortiz de Montellano. Tema que es objeto de otros muchos estudios, por lo que sólo daremos algunas referencias de la relación o comparación que se hace entre ellos. Luis Mario Schneider en su estudio sobre el estridentismo establece una primera relación:

Cada vez que se trata el tema del estridentismo, se asocia al tema de los Contemporáneos. En resumen se concluye que el segundo grupo, al que suele calificarse también de vanguardista, logró mejores realizaciones estéticas que el primero... De una manera general, esto hay que aceptarlo: ciertos poemas de Contemporáneos lograron una mayor y más definida categoría estética que algunos poemas estridentistas. Pero, ¿qué tienen esos libros de poesía de vanguardia?, o ¿qué poesía de vanguardia han escrito los Contemporáneos? Una lectura, por superficial que sea, nos demuestra que todas las obras de los contemporáneos carecen de los elementos básicos que definen a la literatura de vanguardia: la

⁵⁵ Reyes Palma, "Arte funcional y vanguardia (1921-1952)", (2) en *Modernidad y ...*, pp. 88-89.

emoción desprovista en absoluto de tono racional. Toda la poesía de los contemporáneos es medularmente racionalista.⁵⁶

Hay quien dice como Vicente Quirarte que la diferencia entre los dos grupos es en esencia de postura, más que de forma:

Sin embargo, una vez que se abandona la lectura apresurada y superficial de las actitudes que ambas generaciones defendieron, sorprenden los puntos de contacto que los unen... Estridentistas y contemporáneos insistían en la necesidad de combatir los equívocos a los que... había llevado el concepto de poesía pura.

Son tal vez una misma generación cultural, coincidiendo en las ideas de renovación de conceptos de arte pero tal vez con diferencias de sensibilidad. Ambos grupos admiran a mismos escritores como José Juan Tablada, escritores que fueron precursores de toda la generación. Con sus discusiones y ataques, estridentistas y contemporáneos, a través de un debate velado, definen características de la cultura moderna.

A su vez, el proyecto vasconcelista de cultura nacional es muy importante para la formación de la cultura mexicana moderna. Por eso, sólo trataré superficialmente dos lineamientos del proyecto, que considero tienen mayor relación con el estridentismo. Como visión general, baste esta cita:

El proyecto vasconcelista obtuvo inspiración de la historia misional del siglo XVI, con sus trashumancias evangélicas y sus catecismos murales. De la vanguardia cultural de los soviets adoptó la idea de promover el arte público, monumental, junto con la recuperación de lo popular y la

⁵⁶ Schneider, *op. cit.*, (2), p. 210.

edición masiva de lecturas clásicas. En todos los casos, la pedagogía de la imagen se erigió en instrumento de poder; precepto que el ministro (Vasconcelos) acogió, no sin imponerle su sello muy particular, al servicio de un Estado multirracial que buscaba la integración por la vía de una cultura única, nacional y centralizadora.⁵⁷

Primera línea, la concepción de la cultura como único medio para lograr unificar a la nación y de ahí la importancia que le da Vasconcelos a la academia y a la educación. Y segunda, que Vasconcelos como secretario de educación abra el apoyo oficial a los artistas: su concepción del papel del artista como constructor de símbolos y tradiciones; y la tarea del intelectual como un sacerdote del espíritu.

Enrique Krauze apunta en su estudio sobre los caudillos culturales revolucionarios que la actitud principal de Vasconcelos fue instaurar en México el buen poder, y que concebía su tarea como una obra de beneficio colectivo.

Siguiendo el ejemplo vasconcelista, durante su estancia en Xalapa y su acercamiento al poder, los estridentistas llevan a cabo un proyecto cultural similar al planteado a nivel nacional por el secretario de educación. Publicar grandes tirajes de libros de textos, publicar a los clásicos, alfabetizar. La educación como el único camino de un cambio; educar e ideologizar.

Se habla mucho sobre lo pretencioso de las ideas innovadoras y pedantería de los estridentistas. Las ideas utópicas vasconcelistas salvo que partían de un secretario y tenían más presupuesto, no son muy diferentes.

Con referencia a lo "político" de este proyecto cultural, "lo que en Vasconcelos fue una intuición más o menos espontánea acerca del papel social del artista como

57 Reyes Palma, op. cit. (1), p. 45.

constructor de símbolos y tradiciones integradoras, pronto se volvió cuestión de interés estratégico nacional.”⁵⁸

Como rector y después como secretario de educación, Vasconcelos ofrece los muros de los edificios estatales a los pintores para que realicen en ellos un arte monumental y público, un arte que narre con lenguaje propio la historia de nuestro país.

El movimiento estridentista

Germán List Arzubide,⁵⁹ uno de los personajes importantes para este trabajo (por su relación con el teatro), a finales del periodo estridente (1921-1927), propone hacer una historia del movimiento antes que los historiadores literarios la hagan. Su libro *El movimiento estridentista* es resultado de eso. También Arqueles Vela aventura que el estridentismo: "como es transeúnte, no se refugiará nunca en los museos intelectuales."⁶⁰

58 Reyes Palma, op. cit. (2), p. 92.

59 Germán List Arzubide, como lo hizo con el estridentismo narra su historia, en *Arco iris de cuentos mexicanos*, ediciones de la Universidad Obrera de México, México, 1991:

"Soy, a no dudarlo, modelo 1895, con vanas vueltas en velocímetro y sin embargo sigo listo y estoy afinado para viajes largos, mientras mis enemigos ya pesan aceite y echan humo descaradamente están en el deshuesadero..."

Su primer salto al extranjero fue en 1929, como delegado de la Liga Antimperialista de México, al Congreso Antimperialista reunido en Frankfurt, Alemania, donde llevó como trofeo la bandera que Sandino arrebató a las fuerzas yanquis en el combate de El chipote: "esto me granjeó una inmediata invitación de los sindicatos para visitar la URSS, adonde llegué como invitado de honor y en donde estuve por espacio de seis meses." Es clara su filiación política de izquierda, que siempre defiende. Es congruente en sus declaraciones y nunca deja de ser estridentista. Ante la pregunta de cómo influyeron en él los sucesos políticos del momento, List contesta: "Pienso que esto nació, en mi caso, porque mi madre era una mujer revolucionaria.... Cuando vino el movimiento de 1910 yo era muy joven, pero era secretario particular del coronel Gabriel Rojas. El padre de Maples Arce también fue un revolucionario; como abogado defendió a los indios de los despojos que les hacían los gringos de sus tierras chapoteras. También Aguilón tenía a sus hermanos en la revolución. Además del entorno dramático en que vivíamos, también nos habíamos dado cuenta que los grandes poetas habían servido a traidores, primero a Porfirio Díaz y después a Victoriano Huerta".

List Arzubide publica infinidad de poemas, dirige las revistas *Ser*, *Horizonte* e *Irrededor*; escribe ensayos sobre política e historia de México, teatro guafal para niños, teatro revolucionario (junto con su hermano Armando List). De vez en cuando nos sorprende con sus publicaciones en algunos periódicos defendiendo todavía la postura del estridentismo como algo de actualidad y como vía de cambio. Recientemente declara en el quinto manifiesto estridentista de 1994... "se declaran abolidos, a partir de 1920, todos los poetas de 'estado' y se denuncia a la Contraloría de la Federación para que investigue su enriquecimiento ilícito literario... meteremos a 'los Contemporáneos' al pacto de Solidaridad Económica para bajarles la inflación hasta alcanzar su verdadero 50 % ¡Los verdaderos poetas al poder!"

60 Schneider, op. cit. (1), p. 26.

Retomando la premisa de que “un estudio del estridentismo debe partir de la idea de que en sus protagonistas la acción está encima de la obra”⁶¹, en este caso, precisamente el objeto de estudio es la acción en sí, no tanto las obras o resultados literarios o dramáticos. Hablaremos pues del impulso estridentista.

Partamos, de la afirmación que hace Manuel Maples Arce, protagonista principal del movimiento, iniciador e ideólogo:

El estridentismo, no es una escuela, ni una tendencia, ni una mafia intelectual, como las que aquí se estilan; el estridentismo es una razón de estrategia. Un gesto. Una irrupción.⁶²

La energía, el impulso creador estridentista que resulta en una serie de actos, de hechos prácticos: espectáculos y teatro. Ese gesto es lo que llamaremos la praxis estridentista, la actitud.

Para llegar a eso, haremos una sintética revisión de la historia del estridentismo. Luis Mario Schneider logró una exhaustiva recopilación o historia del estridentismo en su libro *El estridentismo, una literatura de la estrategia*, fuente que usaremos como base para este capítulo, además de los propios textos estridentistas.

Durante la vida del movimiento, a pesar de épocas más activas que otras, los estridentistas hicieron de todo: manifiestos, carteles, revistas, espectáculos, exposiciones, libros de texto, poesía, novela, crítica, vida social, viajes. Lo que nos interesa sobre todo, es cómo se convirtieron en vanguardia, cómo posteriormente se “nacionalizan”, y cómo finalmente por circunstancias particulares, se asimilan e integran a un proyecto cultural oficial, perdiendo su carácter vanguardista.

⁶¹ Vicente Quirarte, “La doble leyenda del estridentismo” publicado en el suplemento *Sábado* de *Uno más uno*, s/f, s/p.

⁶² Maples Arce, *apud* Schneider, *idem.*, (1) p. 15.

Se ha escrito mucho sobre el estridentismo. Muchos estudiosos y críticos lo nombran y mencionan su quehacer. Algunos ejemplos, especie de estampas, bastarán para saber cómo se ha entendido al estridentismo. Parcas y neutrales:

...una saludable y necesaria explosión de rebeldía. Lástima que durara tan poco. Lástima también, que no haya tenido herederos directos.⁶³

O definiciones llenas de adjetivos, "hiperbólicas y contradictorias":

Hiperbólico, narciso y negador de todo cuanto estorbe a su avance... Radical y contradictorio, ingenuo y bien intencionado, una de las paradojas más notables del estridentismo se halla en su voluntad de negociación hacia el resto de las vanguardias en las cuales se inscribía.⁶⁴

Luis Mario Schneider, quien más a fondo a indagado, saca conclusiones como la siguiente:

El estridentismo, que inició en México la renovación más drástica y escandalosa que se observa a través de la historia de la literatura mexicana, hizo posible también, directa e indirectamente, la revisión de los valores estéticos generales.⁶⁵

Diversidad de opiniones han rodeado la vida estridentista, algunos otros ejemplos son:

..al fragor de la vanguardia, forjaron el inicio del cambio de la expresión artística nacional....se vieron contaminados por la coincidencia de afanes

63 Octavio PAZ, *Las peras del olmo*, Ed. Sotx Barral, Bib. Breve de Bolsillo, Barcelona, 1974.

64 Quintana, *op. cit.*, s/p.

65 Schneider, *ibid.*, (1), p. 23.

estratégicos, de cambio en favor de una nueva expresión que amalgamara la apertura de los signos universales contemporáneos con los valores esenciales de la cultura nacional.⁶⁶

O bien:

...un gesto solitario y provocador, de adhesión al futuro... un tejido de citas de destacados vanguardistas y frases cargadas de choques verbales...⁶⁷

Hasta Luis Cardoza y Aragón, aunque mínimamente, los menciona dentro de su "historia de la cultura moderna":

El estridentismo, con Manuel Maples Arce, la figura sobresaliente, es un parpadeo en la vida literaria, creado con Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Luis Quintanilla, Marco Aurelio Galindo: expresar su tiempo, distantes de lo que no concerniera a temas sociales, máquinas, urbe, con parentesco evidente con el futurismo... El lenguaje de los modernistas y el de los estridentistas fue igualmente efímero: los cisnes y las ánforas o las urbes y los motores⁶⁸

Un mérito innegable de sus métodos era el de provocar la polémica. Era alabado sin medida por ellos mismos y atacado fuertemente por los de la otra "falange", los contemporáneos. Según Maples Arce en el medio literario sólo había dos posibilidades: "la falange estridentista y la falange de los lame-cazuelas literarios".

⁶⁶ Judith Alanís, "Teatro y estridentismo", en *Escénica. Revista de teatro de la UNAM*, época I, núms. 4-5, septiembre 1983, México, p. 22.

⁶⁷ Reyes Palma, *Idem.*, (1), p. 49.

⁶⁸ Luis Cardoza y Aragón, *El río*, FCE, col. Tierra Firme, México, 1988, p. 457.

No es necesario mencionar la polémica y el escándalo que el estridentismo suscitó en su tiempo pues en general es de lo que se han ocupado los que recopilan la historia del estridentismo. Schneider en la introducción de su libro *Una literatura de la estrategia* hace un exhaustivo informe de los artículos a favor y en contra que *El Universal Ilustrado* y *Revista de revistas* publicaban sobre ellos; e incluso apunta que éste es uno de los motivos por los que resulta difícil hacer un balance objetivo del movimiento pues "era sobrestimado por los miembros que lo componían y censurado, cuando no negado, por los que no lo compartían". Incluso Torres Bodet, en una entrevista publicada en *La Antorcha* afirma "Si lo admirable en el estridentismo no fuera la ingenuidad, sería la malicia con la que han sabido sus secuaces hacerse mutuamente bombo".⁶⁹ Maples Arce en su primer manifiesto se defendió irónicamente por adelantado, "que mi estridentismo deshiciente y acendrado para defenderme de las pedradas literales de los últimos plebiscitos intelectivos".⁷⁰

El estridentismo nació y murió solo. Ellos se encargaron de autonombrarse, hacer su propia historia e incluso darse por muertos. Con los años hubo recelos dentro del grupo, al reconocer la importancia de sus aportaciones; por ejemplo Maples Arce reniega, muchos años después, del espíritu de "juventud" que los llevó a sostener un movimiento por casi seis años, un movimiento dentro de lo que cabe, coherente, orgánico y fuerte. Además, ese espíritu será el que los haga pertenecer a un sentir mundial, de época, insertarse y participar de las inquietudes vanguardistas.

Varios estudios coinciden que es hasta fines de 1922 cuando se puede hablar de un grupo organizado: "se comienza a advertir un espíritu de homogeneidad vanguardista; y a partir de este número de *Actual* (3) la crítica periodística comienza a tomar en consideración la seriedad y los postulados que protagoniza la nueva

69 Jaime Torres Bodet. "Encuestas de la Antorcha ¿Qué significa el estridentismo? ¿Cuáles son los caminos inmediatos de la poesía mexicana?", en *La Antorcha*, núm. 5, noviembre 1924, p. 12.

70 "Actual número 1". *apud*. Schneider, *ib.*, (1), p. 41.

generación intelectual."⁷¹ Los lineamientos generales seguirán siendo los del primer *Actual*, donde se sintetiza la esencia del movimiento. Los demás manifiestos consolidan ideológicamente al grupo e involucran a los que serán sus principales exponentes: Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, Ramón Alva de la Canal, Miguel Aguillón y Leopoldo Méndez, núcleo principal. La participación de Luis Quintanilla en este núcleo, la trataremos en el tercer capítulo.

Literatos en su hacer, Maples, Vela y List serán los exponentes en los medios que se prestaron para la discusión cultural de la época: *El Universal Ilustrado* (UI) y *Revista de Revistas*, que jugaron un papel clave en la difusión de las nuevas corrientes de la época. El UI ocupa el papel más importante, y sin el espacio que les proporcionó a los estridentistas, no hubieran logrado la difusión que tuvieron.

Pero la literatura no fue suficiente para expresar las inquietudes de este grupo de artistas. La expresión gráfica del movimiento es importantísima, entre otras razones porque involucra la posibilidad de las demás disciplinas.

Conformado el grupo, ya no son sólo una serie de ideas y artículos los que dan sustento al estridentismo, ya tiene también cuerpo. El grabado, las ilustraciones de los libros, abren la puerta a todo lo demás: las reuniones en el Café de Nadie, las subastas de mujeres, las primeras exposiciones, la pintura estridentista, la música estridentista. En fin, la praxis estridentista.

Esta esencia ya estaba presente, sin duda, desde los manifiestos, porque además de la innovación en el lenguaje y la forma (al presentarlos como cartel de lucha, por ejemplo) es muy clara la búsqueda de una identidad propia; rompen las fronteras entre varios géneros literarios, mezclan el ensayo, la crítica, la prosa, la

71 Schneider, *ib.*, (1), p.13.

provocación. Y de esa mezcla llegan a la literatura espectáculo, a exponer poemas, al espectáculo literario y finalmente al espectáculo de vanguardia.

Volviendo a la importancia de la acción sobre la producción literaria, los manifiestos funcionan no sólo como un medio sino, como una obra que produce el movimiento; y tal vez, más que como un género literario,⁷² como una actitud. En los manifiestos es donde más clara es la manera como perciben, desde un México posrevolucionario, el arte, la modernidad, el presente y el futuro. También establecen la necesidad de un arte nuevo, una necesidad sobre todo espiritual. A un mundo nuevo, un arte diferente. Y se declaran los únicos capaces de este arte nuevo. Se vuelve vital la innovación, hay que acabar con las repeticiones, con las autocomplacencias. Atacan prácticamente a todos los escritores de ese momento, atacan a todos los grupos, la única opción es la estridencia.

No se trata de reunir medios prismales, básicamente antisímicos, para hacerlos fermentar, equivocadamente, en vasos de etiqueta fraternal, sino, tendencias insíticamente orgánicas, de fácil adaptación recíproca, que resolviendo todas las ecuaciones del actual problema técnico, tan sinuoso y complicado, ilumine nuestro deseo maravilloso de totalizar las emociones interiores y sugerencias sensoriales en forma multánime y poliédrica.⁷³

Pero a pesar de lo discutible de sus aportaciones literarias, produjeron alrededor de 20 libros en un lapso de 6 años y más de 10 obras de teatro, varias revistas en las que divulgaron su programa (las hojas volantes *Actual*, además de *Horizonte*, *Irradiador*) y multitud de imágenes estridentistas. Las revistas a pesar de sus pocos números y probablemente poco tiraje tienen una gran importancia como órganos difusores. *Irradiador*, era:

72 La idea de que el manifiesto es un género literario es de Vicente Quarante.

73 "Actual número 1", apud. Schneider, *ib.*, (1), p. 44.

La revista que avanzaba en los siglos, quedó flotando al viento del escándalo, en la urbe desolada de artista en réclame. Entregada al genio de los linotipos, sacudía las fichas del calendario con el vértigo de las rotativas... Sus páginas decían en cada número el tanto por ciento de la verdad actual. Se recetaba gratis en ellas contra la pesadez intelectual y la modorra académica. Se ofrecían empleos para los vagabundos de la inquietud estética.⁷⁴

Con cuatro manifiestos: el primero, *Actual Núm. 1, hoja de Vanguardia, comprimido estridentista* de Manuel Maples Arce de 1921; el segundo lanzado el 1o. de enero de 1923 desde Puebla, firmado por Maples Arce, List Arzubide, Gallardo, M. N. Lira y "siguen doscientas firmas", debajo del grito ¡Viva el mole de guajolote!; un tercero bajo el lema ¡*Muera la reacción intelectual y momificada!*, publicado en Zacatecas en 1926 firmado entre otros por Salvador Gallardo; y un cuarto también de 1926 lanzado en el Congreso Estudiantil de Ciudad Victoria, como *Chubasco estridentista*, inician un gesto atrevido e innovador que busca romper cánones y hacer pública la verdad estridentista.

Fijar las delimitaciones estéticas. Hacer arte, con elementos propios y congénitos fecundados en su propio ambiente. No reintegrar valores, sino crearlos totalmente, y así mismo, destruir todas esas teorías equivocadamente modernas, falsas por interpretativas... un arte nuevo... requiere una sintaxis nueva.⁷⁵

Consideraban que el arte había llegado a un punto de agotamiento, y al igual que el lenguaje y cualquier expresión creativa, se encontraba vacío. A fuerza de repeticiones la poesía, sobre todo, había perdido su esencia. Por dos razones

74 Germán List Arzubide, *El Movimiento estridentista*, SEP, col. Lecturas Mexicanas, 2a. serie, núm. 78, México, 1986, p. 75-76.

75 "Actual número 1", apud. Schneider, *ib.*, (1), p. 45-46.

básicas: que el arte no satisfacía la necesidad espiritual de la nueva sociedad, y por la falta de actualidad, de reconocimiento del presente.

El arte pasa a ser la principal acción de la vida humana, y se cree en él, no sólo como anhelo de libertad en el proceso creativo sino, además, como único sistema libertario de la raza humana, ya que así se puede romper con las normas y los prejuicios morales y los dogmas. El arte y el tiempo son casi una misma entidad. Los estridentistas se apoyaron en el ritmo de la época y lo fusionaron a la misión que, según ellos, el arte tiene en el destino y en el desarrollo de la historia...⁷⁶

El estridentismo y la urgencia espiritual

Toda técnica de arte, está destinada a llenar una función espiritual en un momento determinado. Cuando los medios expresionistas son inhábiles o insuficientes para traducir nuestras emociones personales, -única y elemental finalidad estética- es necesario, y esto contra toda la fuerza estacionaria y afirmaciones rastacueras de la crítica oficial, cortar la corriente y desnucar los "swichs".⁷⁷

Uno de los planteamientos centrales en su proyecto es, que el arte debe cubrir una función espiritual. Reconocen la necesidad de crear un proyecto integral que la satisfaga. Para los estridentistas el arte es el medio para traducir las emociones, darles sentido; el arte no debe ser racional. En diversos textos expresan que la emoción es la fuente primordial de la creación estética. Eso lo mantiene vivo.

Maples Arce considera que el movimiento en su primer momento consistió en cubrir ese vacío espiritual que tenía la lírica, experimentaron con "una poética de la vida y

⁷⁶ Schneider, *ib.*, (1) pp. 35-36.

⁷⁷ "Actual número 1", *apud* Schneider, *ib.*, (1) p. 42.

una actividad del espíritu antes que la pura realización poética". En un ensayo publicado en *El Universal Ilustrado*, Maples afirma que el arte no trata de probar algo científicamente, sino que basta con justificar una necesidad espiritual.⁷⁸ En *Actual*, manifiesta ese lineamiento emotivo de sus propuestas, por ejemplo en la primera sección:

...las cosas no tienen un valor intrínseco posible, y su equivalencia poética, florece en sus relaciones y coordinaciones, las que sólo se manifiestan en un sector interno, más emocionante y más definitivo que una realidad desmantelada.⁷⁹

Posteriormente Maples reflexiona sobre su teoría estética personal y declara que existen dos elementos en el planteamiento de toda cuestión estética:

...una razón ideológica y otra técnica. La primera debe apoyarse en un pleno sentido de equilibrio entre la notación intuitiva y la valoración mecánica, entre lo espiritual y lo sensorialista... un estado de espíritu.⁸⁰

Así al rechazar con sus teorías estéticas una tradición racionalista y positivista, se acercan al vanguardismo internacional. Una característica de su literatura de vanguardia es la emoción desprovista de tono racional.

Ya nada de ..."ismos" más o menos teorizados y eficientes. Hagamos una síntesis quinta-esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante,

78 Schneider, *ib.*, (1) p. 22.

79 "Actual número 1", *apud.* Schneider, *ib.*, (1), p. 42.

80 Maples Arce *apud.* Schneider, *idem.*, (2), p. 93.

no por un falso deseo conciliatorio -sincretismo-, sino por una rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual...⁸¹

El estridentismo y la búsqueda de lo moderno

Cosmopoliticémonos. Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional. Las noticias se expanden por telégrafo... El medio se transforma y su influencia lo modifica todo. De las aproximaciones culturales y genésicas tienden a borrarse los perfiles y los caracteres raciales, por medio de una labor selectiva eminente y rigurosa, mientras florece al sol de los meridianos actuales, la unidad psicológica del siglo.⁸²

Una tarea difícil es ubicar el fenómeno estridentista dentro de la compleja discusión entre modernidad y nacionalismo; discusión implicada en cualquier estudio que trate de trazar el camino que recorren, en la búsqueda de una identidad, las expresiones artísticas después de la revolución. Discusión que trata de abordar cuál es la frontera real entre estas dos características que parecen ser incompatibles o, si por el contrario son partes de una misma unidad.

El fenómeno de la ruptura estética que envolvió a las artes mexicanas en los veinte es un fenómeno paralelo a la ruptura de fines del siglo XIX en Europa. Paralelo, pero por surgir en un país latinoamericano, los elementos y características que lo conforman y le otorgan esa categoría de modernidad, son completamente diferentes.

En los manifiestos estridentistas, poemas, y otro textos se identifica un vocabulario moderno común del grupo. La modernidad a lo estridentista está representada por

⁸¹ "Actual número 1", *apud* Schneider, *ib.*, (1), p. 44.

⁸² "Actual número 1", *apud* Schneider, *ib.*, (1), p. 45.

el ritmo, la máquina, la velocidad, el dinamismo de imágenes, la simultaneidad de acciones, y por una percepción fragmentada de la vida contemporánea.

El humo azul de los tubos de escape, que huele a modernidad y a dinamismo, tiene, equivalentemente, el mismo valor emocional que las venas adorables de nuestras correlativas y exquisitas actualistas.⁸³

La modernidad no sólo está presente en las formas, Schneider entiende al estridentista como: "el hombre moderno que habla con un nuevo lenguaje, pero que se agarra a la vida y a lo esencialmente humano y real de la vida." Por otra parte, Vicente Quirarte describe una contradicción que existe en esta búsqueda de lo moderno, dentro los postulados estridentistas:

Maples Arce, el único poeta rescatable de estas barricadas líricas, padeció la incongruencia de todo espíritu romántico que adopta esquemas y estructuras supuestamente modernas y en verdad sólo acata la tradición que pretende destruir... discípulos incoherentes de Marinetti y Tzara, sus versos sólo combatieron en los terrenos del arreglo tipográfico.⁸⁴

Aseveración discutible pero que, en todo caso, se anula con el desarrollo del movimiento. Es probable que esta contradicción los haya llevado a enfocar su proyecto a la realidad mexicana, a acercarse a ella de otra manera, sin perder el vocabulario y la intención de una modernidad tecnologizada, pero adquiriendo un sesgo mucho más social.

Jorge Luis Borges que durante su vida tuvo diversas opiniones del movimiento estridentista, en 1922 lo define como: "un diccionario amotinado, la gramática en

⁸³ "Actual número 1", apud. Schneider, *ib.*, (1), p. 43.

⁸⁴ Quirarte, *idem.*, s/p.

fuga, un acopio vehemente de tranvías, ventiladores, arcos voltaicos y otros cachivaches jadeantes"⁸⁵. Definición que mereció el calificativo de dadá por parte de Maples, que conservando el espíritu irónico e iconoclasta, agradecía cualquier atención y comentario.

Estridentismo: ni futurismo ni negación absoluta, actualismo

Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestra diapasón propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes, gímnicos reciamente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro, anclados horoscópicamente... junto a los muelles efervescentes y congestionados, el régimen industrialista de las grandes ciudades palpitantes, las bluzas (*sic*) azules de los obreros explosivos en esta hora emocionante y conmovida; toda esta belleza del siglo.⁸⁶

Una referencia común al relacionar el estridentismo con las vanguardias es la cercanía, además del futurismo, con la negación dadaísta. La relación con dadá, movimiento muy europeo, no es directa, y sus particularidades no encajan dentro de las características del movimiento mexicano. El estridentismo además de ser provocador, de atacar casi cualquier otra manifestación, y declarar que lo único que sirve es el estridentismo, es esencialmente propositivo. Dadá no.

En los principios estridentistas siempre está, como parte de esa alma moderna, la idea de presente. Ni pasado, ni futuro. Schneider en la introducción de su libro *El estridentismo* menciona que Maples Arce rechaza la idea de futuro como un

⁸⁵ Schneider, *ibid.*, (2), p. 216.

⁸⁶ "Actual número 1", *apud* Schneider, *ib.*, (1), p. 43.

concepto histórico en el arte, tanto como desdeña el pasado. Para él sólo existe "el vértice estupendo del minuto presente".

Esta es una diferencia relevante con el futurismo italiano. La posición actualista del movimiento es, tal vez, la que lo lleva a un contacto directo con los movimientos sociales y a mantener viva la búsqueda de una identidad.

Toda su producción literaria y artística tiene un fuerte nexo con el presente y con lo *Actual*. Arqueles Vela también sostiene esta posición al decir que "el estridentismo se diferencia de otros movimientos de vanguardia en su posición actualista. Intenta crear un arte para el presente y no para el pasado".⁸⁷ Dicho interés los lleva a tratar temas contemporáneos. Schneider explica este fenómeno de manera bastante clara en el siguiente párrafo:

La nueva realidad del mundo, mejor aún, la nueva sensibilidad de la civilización occidental, ha transformado no sólo el concepto del hombre sino la perspectiva de sus manifestaciones, llegando a desacreditar "el analitismo racionalista" que se testimonia en una preferencia del hombre por los valores primitivos. Es decir que la estructuración de las grandes ciudades modernas, la trepidación de las máquinas, las manifestaciones fonéticas que éstas producen, obligan a que el hombre contemporáneo tienda a reproducir en la estética este nuevo concepto tonal.⁸⁸

La idea de modernidad es representada por los estridentistas a través de la imagen de la ciudad, de la gran urbe moderna y agitada, donde el carácter dinámico encuentra múltiples formas. La importancia de la ciudad dentro de su proyecto, la trataremos más adelante.

⁸⁷ Luis Leal, "Realidad y expresión en la literatura estridentista", en Stefan Baciu; Nelson Osorio, et al., *Estridentismo: memoria y valoración*, FCE-SEP, México, 1983, p. 68.

⁸⁸ Schneider, *ib.*, (1), p. 21.

Así, en nombre de la vanguardia actualista de México y bajo la consigna de "hagamos actualismo", hacen un llamado a "constituir una sociedad artística amparada en una necesidad de testimoniar la transformación vertiginosa del mundo".⁸⁹

Todo arte, para serlo de verdad, debe recoger la gráfica emocional del momento presente. De aquí que exaltemos el tematismo sugerente de las máquinas.⁹⁰

El estridentismo: una actitud iconoclasta

Tintas planas: azules, amarillas, rojas. En medio vaso de gasolina, nos hemos tragado literalmente la avenida Juárez, 80 caballos. Me ladeo mentalmente en la prolongación de una elipse imprevista olvidando la estatua de Carlos IV. Accesorios de automóviles, refacciones Haynes, llantas, acumuladores y dinamos, chasis, neumáticos, klaxons, bujías, lubricantes, gasolina. Estoy equivocado. Moctezuma de Orizaba es la mejor cerveza en México, fumen cigarros del Buen Tono.⁹¹

La actitud iconoclasta que rodea cualquier actividad estridentista ha sido, por lo general, de los puntos más subrayados por ser una característica original y llamativa. La podemos considerar como uno de los elementos esenciales para comprender el mito que se ha creado alrededor del estridentismo; iconoclasta como quien pretende destruir la fama o prestigio de lo tenido como sobresaliente o establecido, y la forma en que lo hace.

⁸⁹ Schneider, *ib.*, (1), p. 11.

⁹⁰ "Manifiesto número 3", *apud* Schneider, *ib.*, (1), p. 51.

⁹¹ "Actual número 1", *apud* Schneider, *ib.*, (1), p. 44.

En varias ocasiones se ha puesto en duda si con sus actitudes provocadoras no se quedaron en la pura intención. Habría que reflexionar hasta qué punto esa voluntad o gesto no es un hecho concreto que trasciende la mera intención o proclamación.

Denunciaron la necesidad de un cambio. Nunca pretendieron más, e incluso cuando dejaron de ser un movimiento activo, se dieron por muertos. No hay que olvidar que una de sus actitudes consistía en el rechazo a la posteridad, a figurar en la historia. Siempre tuvieron un gran sentido de coherencia, que resolvían con mucha ironía. Su inconformismo los lleva a actuar de manera irónica, provocar y reírse. Un buen ejemplo es el texto de Vela "La risa de list arzubide".⁹² Maples Arce con rebeldía y un descaro total define su teoría:

Nunca imaginé que el estridentismo llegara a ser motivo central de una preocupación. La gente se ha empeñado en arrancar una significación de mi gesto ironizante.⁹³

Esa actitud iconoclasta los hace acercarse profundamente a la vanguardia. Haya sido o no un sarampión pasajero como algunos lo llamaron, esa antiformalidad y ligereza fueron la esencia que los identificó como el movimiento de vanguardia renovador de las artes en las primeras décadas de este siglo.

El estridentismo y sus estrategias

Schneider acertadamente, ha llamado al estridentismo "una literatura de la estrategia". Establecieron lo que debería ser el arte y la vida nueva, plantearon una nueva relación del arte con la sociedad, del hombre con su entorno, y propugnaron por una mentalidad utópica del hombre moderno. Faltaba el medio para llevarlo a cabo.

92 Arqueles Vela apud. List Arzubide, op. cit., pp. 7-8.

93 Maples Arce apud. Schneider, *ib.*, (2), p. 69.

Buscando formas adecuadas para realizar esta transformación, Maples Arce en su comprimido estridentista concluye que "es de urgencia telegráfica emplear un método radicalista y eficiente", y declara incluso que "la estrategia que convenía era la de la acción rápida y la subversión total".

...pues en mi integral convicción radicalista y extremosa, en mi aislamiento inédito y en mi gloriosa intransigencia, sólo encontrarán el hermetismo electrizante de mi risa negatoria y subversista... Con este vocablo dorado: estridentismo, hago una transcripción de los rótulos dadá que están hechos de nada, para combatir la "nada oficial de libros, exposiciones y teatro".⁹⁴

La estrategia escogida fue la provocación. Provocación que logró causar polémica en el medio cultural mexicano de los veinte. Provocación que busca los fines sin importar los medios. El ataque estridentista pretendía mostrar el lamentable estado en que se encontraba la literatura y las artes en general.

¡Chopin a la silla eléctrica! He aquí una afirmación higienista y detersoria. Ya los futuristas anti-selenográficos, pidieron en letras de molde el asesinato del claro de luna.⁹⁵

Las contradicciones del discurso del movimiento lo vuelven irónico. Pero dentro de la lógica de una aparente provocación sin sentido, hay entre otras cosas una conciencia fuerte y una percepción sumamente lúcida de lo que hacían. Discurso que se vuelve praxis. Praxis expresada de múltiples maneras; desde los manifiestos, como ya se dijo, hasta exposiciones y espectáculos.

⁹⁴ Aunque hay algunas menciones en los manifiestos sobre su actividad teatral, Maples no participa directamente.

⁹⁵ "Actual número 1", *apud* Schneider, *ib.*, (1), p. 43.

En un país donde la mayoría de la población no lee y no tiene casi contacto con la cultura intelectual, hay que utilizar otros medios; así, redefinieron sus fines, y a pesar de ser un grupo de clase media liberal con pretensiones intelectuales, trasladan su intención de provocar y asustar al medio burgués, a tener contacto con las clases obreras y trabajadoras de la sociedad, cambiando los medios.

El estridentismo y la ciudad

La vida multánime y paroxista de las "urbes", las explosiones obreriles que reflejan los espejos de los días invertidos no se compaginan con los claros de luna.⁹⁶

Al hablar de modernidad en un país como el nuestro y al intentar situar la escenografía en que se desarrolla el movimiento estridentista nos encontramos que la ciudad de México es una referencia clave.

Todo nos hace suponer que la ciudad de los veintes vivía bajo un clima febril. Es una ciudad que más de una década después de la lucha armada está en proceso de formación, en búsqueda de una identidad. El muralismo, hace la historia en las paredes de los edificios; se pinta al aire libre, se escribe en grupo, los intelectuales se reúnen en los cafés, se hace arte popular. Cada grupo busca lo propio.

La modernidad se expresa de maneras muy curiosas, pues sigue siendo una sociedad eminentemente rural, y con grandes diferencias sociales. La ciudad es la síntesis de la situación global del país: situación de contrastes, de progreso y de miseria.

⁹⁶ "Manifiesto número 3", *apud* Schneider, *ib.*, (1), p. 51.

Para los estridentistas la urbe representa la condensación del espíritu moderno. No sólo la reconocen y utilizan como medio para proyectar sus ideas, sino que también estaban cooperando para conformarla, la construyen desde su peculiar visión del mundo moderno. Las imágenes de la plástica estridentista son siempre un esquema simbólico de la ciudad, son una parte de sus señales de identidad.

Durante los primeras décadas del siglo, en el arte en general, y en el muralismo en particular son frecuentes las imágenes que evidenciaban una realidad citadina sumamente contradictoria.

Los estridentistas crean a través de imágenes su propia ciudad, usan el grabado, ilustran las portadas de libros y revistas. Crean el espíritu de una ciudad a través de su representación. La ciudad no sólo está presente en la plástica, sino sobre todo en su poesía, donde muchas veces sus descripciones se acercan a la abstracción, a sensaciones múltiples, a ritmos; son ambientes sociales nuevos plasmados de forma innovadora.⁹⁷

...la ciudad tiene una gran importancia. Pero no la ciudad que se describe, sino la otra, la sensorial; no la urbe que es geosolológica, sino la ontológica. En síntesis el ritmo de la ciudad es la ciudad. Así los anuncios, los trenes, la música de jazz, el cinematógrafo, configuran en la ciudad la vida del hombre contemporáneo.⁹⁸

La ciudad les proporciona el ritmo de la vida moderna, dentro de unas cuantas cuadras hay una síntesis del mundo. Los elementos citadinos son material en bruto para expresar la utopía de una vida contemporánea, utopía que hilvanan en sus descripciones poéticas y dramáticas.

97 Ejemplo es el cuadro "Camiones" del Teatro Mexicano del Muralismo.

98 Schneider, *Id.*, (1), p. 1.

Esa síntesis que logran, ese ritmo, esa cercanía con la realidad los politiza; ciertas inquietudes sociales provocan que reorienten su práctica hacia otros caminos, pues advierten las terribles contradicciones de esa utopía que creían ver en el avance tecnológico y en la ciudad cosmopolita. La cruda realidad los lleva a expresarse más allá de sus consignas provocadoras. Irónicamente podríamos llamarle a esta transición, "la motorización del mole de guajolote" (Mario de Micheli llama al proceso que lleva a Marinetti, después de una primera etapa de coincidir con el decadentismo, a crear la "estética de la máquina" y a fundar el futurismo, en gran parte con restos decadentistas; "de este modo asistimos a la motorización del decadentismo"⁹⁹).

El libro de poesía *Andamios Interiores* de Manuel Maples Arce, publicado en 1922, es el primer ejemplo claro sobre la relación con la ciudad. Es sin duda una relación emotiva. El autor explora la vida interior y la relaciona, la sitúa y la representa en la ciudad; la ciudad es el espacio exterior donde puede expresarse el interior, individual e íntimo. Así por ejemplo, el poema "Prisma" es una ordenación cubista de la realidad, donde el autor habla del espacio interior como último reducto del ser.

Yo soy un punto muerto en medio de la hora,
 equidistante al grito náufrago de una estrella.
 Un parque de manubrio se engarrotó en la sombra,
 y la luna sin cuerda
 me oprime en las vidrieras.¹⁰⁰

A fines de los noventa imaginamos la ciudad de México como la conocemos ahora, la que tenemos. Pero no podemos imaginar la ciudad de hace casi 70 años, donde todo sucedía a otra velocidad, no existían los medios masivos de comunicación que

⁹⁹ Micheli, *ib.*, p. 63.

¹⁰⁰ Manuel Maples Arce, "Prisma", en *Las semillas del tiempo. Obra poética 1919-1980*, DGP-CNCA, Lecturas Mexicanas, 3a. serie, núm. 13, México, 1990, p. 43.

ahora son punto de referencia para cualquier hecho cultural. Como Carlos Monsiváis apunta, la ciudad de aquel entonces poseía y distribuía señas de identidad.

La ciudad multiplica sus sitios neurálgicos al producirse de nuevo el culto al heroísmo individual y social, sólo que esta vez fuera del campo de batalla. Hoy ya no se comprende este proceso único y simultáneo: la ciudad se ha vuelto el paisaje inadvertido y opresivo que carece de personalidad y es incapaz de proporcionarla. El idioma común ya no se forja en calles y sitios públicos o a través de los acontecimientos políticos: ahora lo estipulan los medios masivos de comunicación.¹⁰¹

Al hablar de los estridentistas y su relación con la ciudad, entra en escena el Café de Nadie. Después de la aparición de *Actual 1*, diversos artistas e intelectuales se reúnen en el Café Europa; este acto implica el comienzo de una apropiación de la ciudad. El Café de Nadie, juega un papel importantísimo en las actividades de los estridentistas. Ahí nace su praxis. Durante estas reuniones encuentran el camino que va del gesto a la práctica. Ahí organizan las primeras exposiciones y la famosa subasta de mujeres estridentistas. El núcleo principal del estridentismo planea sus estrategias desde el Café de Nadie. Arqueles Vela refleja ese ambiente tiempo después en una novela con el mismo nombre, y Alva de la Canal lo pinta a manera cubista en un cuadro¹⁰². También se reúnen ahí los músicos Manuel M. Ponce y Silvestre Revueltas y pintores como Diego Rivera, Leopoldo Méndez, Germán Cueto, Jean Charlot y Fermín Revueltas.

Con el reconocimiento de la geografía de la ciudad aparecen nuevos personajes en el movimiento: Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez, Jean Charlot y sobre todo Ramón Alva de la Canal.

101 Carlos Monsiváis, *Amor Perdido*, SEP, Lecturas Mexicanas, 2a. serie, núm. 44, México, 1996.

102 Hay una gran similitud entre el cuadro de Vela, *El café de nadie*, y el cuadro del pintor futurista Janco, *Cabaret Voltaire*.

Ilustraciones y viñetas siempre complementaban las publicaciones estridentistas como las de Jean Charlot... Ramón Alva de la Canal –el más prolífico defensor visual del estridentismo– simplificó chimeneas de fábricas, ventanas, edificios y postes de luz, mientras que Leopoldo Méndez introdujo la figura humana...¹⁰³

Entonces, la ciudad y los elementos de la industrialización representaron siempre uno de los ejes del discurso estridentista, teórica y plásticamente.¹⁰⁴ De ahí surge la utopía de Estridentópolis:

Estridentópolis realizó la verdad estridentista: ciudad absurda, desconectada de la realidad cotidiana, corrigió las líneas rectas de la monotonía desarrollando el panorama...¹⁰⁵

Reproducen como algo propio las fotografías de postes con cables de Tina Modotti y las de Edward Weston,¹⁰⁶ artistas que también descubrían la ciudad y sus formas, a través de la fotografía. En fin, podemos concluir con List que “la ciudad de México y la vida de los 20’s está retratada en el estridentismo”.¹⁰⁷

103 Ana Isabel Pérez, “Utopía y realidad, la ciudad en la plástica”, en *Modernidad y ...*, p. 97-98.

104 Uno de los ejemplos más importantes es el pintor Fermín Revueltas, tal vez el más comprometido con la ciudad, quien la representa en todas las publicaciones estridentistas: “Fermín Revueltas vio con los ojos de la modernidad y el progreso la ciudad... En el grabado de Revueltas, así como en tintas de otros autores del estridentismo, las estructuras se coleapan; se juega con las perspectivas, con el contraste entre blancos y negros, con los ángulos rectos y las líneas fugadas. Los aviones, las construcciones, los cables de teléfono y el telégrafo, se emparentan en lo formal con el futurismo italiano y su preocupación por el movimiento.” en Pérez, *op. cit.*, p. 99.

105 List Arzubide *apud* Schneider, *ib.*, (2), p. 133.

106 Edward Weston nace en 1856 en Illinois, E.U., y muere en 1956 en California. Llega a México en 1923, donde vive alrededor de tres años. El fotógrafo “buscaba un máximo de simplificación, y parece que lo encuentra en México. Hace uso de la abstracción y de la geometría visual. La forma sigue a la función cuando registra insólitamente un excusado. La fotografía en México adquiere junto a Weston su sentido vanguardista. Rompe con el pictoralismo y fotografía objetos, personas, elementos y paisajes de un depurado e innovador ejercicio estético.” (Exposición de Edward Weston, *La mirada de la ruptura*, Centro de la Imagen, México, septiembre de 1994.) También es importante mencionar que Weston fue compañero de Tina Modotti, con quien llega a México a principios de los veinte. Tina participa como actriz en el Teatro Mexicano del Murciélago.

107 Amalia Rivera, “El estridentismo conoció nuestro arte en los años veinte: List Arzubide”, entrevista, en *La Jornada*, 4 de abril de 1992, p. 33.

Para un estridentista la ciudad de México, a pesar de haberse prácticamente convertido en la más grande del mundo, sigue siendo suya. Con más de noventa años, List Arzubide insiste:

...me encontré que la ciudad de México era mi ciudad. La ciudad de México y la vida de los 20s está retratada en el estridentismo... El metro ha venido a salvar a México ¡qué se construyan más metros!, para que en diez minutos vayamos de un lado a otro. La gran petición es que también se hagan carros de superficie. Ya casi en el año 2000 estamos viviendo un México de desesperación, y con el peligro de que un día amezcamos tirados y muertos en la calle porque todos contribuimos a acabar con la ciudad.¹⁰⁸

El estridentismo y sus inquietudes sociales

Hay que diferenciar tres momentos en el desarrollo del movimiento: el primero, que ya describimos, en el que se inscriben como vanguardia artística, iconoclasta y rebelde. Un segundo momento, lo que se ha dado por nombrar la "nacionalización de las vanguardias" cuando el movimiento madura y entra en contacto con una realidad muy diferente al medio donde maduraron las vanguardias europeas. Y una tercera etapa, cuando se trasladan a Xalapa.

Durante el segundo periodo conservan las características fundamentales y, sobre todo, la esencia vanguardista, pero sus inquietudes y búsquedas se vuelven verídicas, adquieren consistencia. Podríamos decir que el estridentismo adquiere su condición primordial y se vuelve orgánico; y que no por adquirir un fuerte carácter social, comprometiéndose con la lucha posrevolucionaria, pierde su carácter de vanguardia.

108 *Idem*.

Schneider detecta este proceso: "en el momento en que adopta la ideología social de la Revolución Mexicana y la incorpora a su literatura, el movimiento adquiere solidez, organización, y de alguna manera se separa de la vanguardia internacional."¹⁰⁹ Pero a la vez, cae en una trampa mortal pues es el camino que más tarde lo desintegrará, que le hará perder su originalidad e independencia, tercera y última etapa.

Podríamos establecer 1925 o incluso 1924, fecha de publicación de *Urbe*, como el año en que se define la posición política del estridentismo y no 1926 como dice Schneider, cuando ya están instalados en Xalapa y participan en actividades ligadas con cargos políticos del gobierno del General Heriberto Jara.

Con su libro de poemas *Urbe. Super-poema bolchevique en cinco cantos*, Maples deja manifiesta la relación del estridentismo con la política. Obviamente no es sólo un alegato político, sigue siendo un libro vanguardista por su lenguaje y su forma; pero el contenido se compromete con la lucha revolucionaria. Este libro "...establece el vuelco que desembocará en el proceso de nacionalización de la vanguardia".¹¹⁰ Después se sucederán muchas más publicaciones que reafirman este carácter; los demás miembros del estridentismo cerrarán filas al respecto. Ahora "ya no se trata de hacer escándalo con la idea de provocar el ambiente artístico, sino de buscar apoyo en el orden social, como una justificación de su quehacer creativo".¹¹¹ Maples Arce insiste que:

...Apenas si unos cuantos han sabido captar el mensaje interpretativo de las grandes inquietudes y de los grandes anhelos... nuestra poesía -la

¹⁰⁹ Schneider, *ib.*, (2), p. 206.

¹¹⁰ Reyes Palma, *idem.*, (2), p. 85.

¹¹¹ Schneider, *ib.*, (1), p. 15.

única expresión intelectual de la revolución- tendrá que imponerse finalmente.¹¹²

List Arzubide reconoce que ese ánimo estaba en el ambiente; trata extensamente la importancia que tuvo la influencia soviética sobre sus ideas. Fue un activo militante de izquierda.

Un argumento muy utilizado para afirmar que el estridentismo al politizarse pierde su carácter de vanguardia, es que las vanguardias europeas no tuvieron un lazo fuerte con los hechos sociales. Pero estos movimientos también tuvieron una gran relación con la política. El constructivismo ruso se convierte en un movimiento político, el surrealismo tuvo claramente propósitos políticos e incluso Dadá, dentro de sus contradicciones llega a interesarse por la política. Estas vanguardias no pierden su carácter por politizarse.

Así, encontramos que los estridentistas son congruentes con el desarrollo del resto de las vanguardias pues más que producir obras realizan acciones, estrategia que los lleva al contacto con lo social. Por lo tanto, aunque políticos siguen siendo de vanguardia.

Hay quien dice que esta "contradicción que por supuesto no podía resolverse, se desahogaba en elementos irónicos, en la sátira y en cierto escepticismo"¹¹³. Pero esos elementos son también en esencia vanguardistas. Esta dicotomía es la que hace particular al movimiento estridentista.

...los años subsiguientes provocarán un paulatino proceso de nacionalización en esa vanguardia; situación quizá desusada para el

112 Apud. Schneider, *ib.*, (2), p. 109.

113 Schneider, *ib.*, (1), p. 35.

movimiento modernizador en otros países, pero que en el caso mexicano mostrará ser un elemento excepcionalmente activo.¹¹⁴

El impulso estridentista va, así, poco a poco inscribiéndose en un orden más orgánico, se vuelven más productivos y el movimiento adquiere mucha más fuerza. Se sienten vivos y se refleja en la cantidad de publicaciones¹¹⁵ y actividades durante ese año.

Al buscar afirmarse en una verdadera realidad nacional, dan una gran paso. Superan la etapa *heroica* de los movimientos artísticos, dejan de ser solamente contestatarios y se vuelven propositivos. Dejan la aventura para ingresar al orden. Nelson Osorio al hablar del proceso general de las vanguardias en Hispanoamérica, habla de esta etapa:

...etapa de ascenso de estos sectores renovadores en lo social, político... y se termina lo que llamaríamos la "etapa heroica", la etapa polémica y agresiva de la renovación ... y comenzaría lo que algunos llamarían "etapa productiva" es decir la etapa en que desde esa insolencia agresiva y contestataria del primer momento, se pasa a una etapa en que la producción de la obra propia y nueva adquiere, el centro fundamental de su quehacer... una etapa de estabilización.¹¹⁶

En la discusión sobre el carácter político del estridentismo hay muchas opiniones. Por ejemplo Rojas Garcidueñas, dice: "lo más constructivo de ese movimiento preponderantemente negativo, fue un claro contenido político de franca tendencia de izquierda".¹¹⁷ Por el contrario, Schneider opina que

114 Reyes Palma, *ibid.*, (1), p. 50.

115 List Arzubide, años después publica la primera biografía de Emiliano Zapata.

116 Nelson Osorio, "El estridentismo mexicano y la vanguardia literaria latinoamericana", en Stefan Becliu, *op. cit.*, p. 59.

117 Apud. Schneider, *ib.*, (1), p. 34.

...siendo vanguardistas, toda defensa -o creencia- en un cambio de estructura de la sociedad, la intentaron más por un congénito espíritu de rebeldía o subversión que por una íntima y clara concepción social o por una adhesión razonada a los principios y métodos marxistas.¹¹⁸

Esta idea tal vez es cierta en un principio, pero después radicalizan mucho su discurso. Además, las obras de teatro revolucionario, por ejemplo, cumplen esa función "razonada" de adhesión a ideas sociales muy claras. A partir de ese momento mantienen una continuidad ideológica.

En todo caso, podría decirse que "el estridentismo no significó una realización de estética social o de literatura proletaria", como lo significaron movimientos posteriores en la década de los 30, o como lo fue el muralismo, u otras manifestaciones; pero son parte de ese proceso histórico.

Preparan el terreno para las protestas de los demás; se encuentran estrechamente unidos al despertar de las corrientes renovadoras de las artes de los años veinte: muralismo, pintura, escultura, grabado y fotografía. Ellos mismos reconocen su papel: "el Movimiento estridentista, trataba de realizar un propósito renovador por medio de una experiencia típica". Pero a pesar de que aceptan que no podían, a través de sus medios, cambiar el mundo, en sus manifiestos y declaraciones plantean cómo hacerlo:

Segundo: La posibilidad de un arte nuevo, juvenil entusiasta y palpitante, estructuralizado novidimensionalmente, superponiendo nuestra recia inquietud espiritual.

118 Schneider, *ib.*, (1), p. 34.

Tercero: La exaltación del tematismo sugerente de las máquinas, las explosiones obreriles que estrellan los espejos de los días subvertidos. Vivir emocionalmente. Palpitar con la hélice del tiempo. Ponerse en marcha hacia el futuro.¹¹⁹

La juventud mexicana es una inquietud perpetua, un anhelo gigante de renovación: renovación social, política, estética... renovación constructiva. La realización armónica y conjunta de la recia ideología de esta época convulsiva para un futuro inmediato en el país, constituirá necesariamente un factor cíclope para el desenvolvimiento de la nueva civilización humana.¹²⁰

Quien sustenta ampliamente la relación del estridentismo, con los hechos sociales, y sobre todo con el medio intelectual posrevolucionario, y ubica certeramente su lugar, es Maples Arce en el "Balance" que publica en 1922:

La revolución social de México proclamó en la incidencia de dos fuerzas convergentes: el impulso dinámico del pueblo y el esfuerzo integral de los políticos. Al terminar la revolución por razones de orden estructural, la primera quedó trasegada en la segunda, y ésta, que en materia social y económica formaba *las izquierdas*, en cuestiones literarias y estéticas, por falta de preparación intelectual no era sino una suma reaccionaria. Los pocos intelectuales que fueron a la revolución estaban podridos. La tiranía intelectual siguió subsistiendo y la revolución perdió toda su significación y todo su interés... Pero las inquietudes post-revolucionarias, las explosiones sindicalistas y las manifestaciones tumultuosas fueron un estímulo para nuestros deseos iconoclastas y una

119 "Manifiesto número 2", *apud* Schneider, *ib.*, (1), p. 49.

120 "Manifiesto número 4", *apud* Schneider, *ib.*, (1), p. 54.

revelación para nuestras agitaciones interiores. Nosotros también podíamos sublevarnos. Nosotros también podíamos rebelarnos.¹²¹

Esa tiranía intelectual fue un punto débil para atacar, porque, "¿qué poesía podía hacer un grupo de gente que había estado de rodillas frente a Porfirio Díaz y después afiliado al asesino monstruoso Victoriano Huerta?", en cambio:

El estridentismo es un arte circunstancial y de tendencia; un arte de lucha. Fue un levantamiento literario de carácter anarquista, con visos románticos. Maples Arce era más social; List Arzubide más popular, en su poesía de lucha; Arqueles Vela, el más destructor.¹²²

Propusieron una revolución integral.

...el estridentismo es una consecuencia natural de la revolución mexicana. Si ésta preconizó y obtuvo cambios sociales y políticos, los estridentistas fueron los abanderados del cambio artístico y literario. Ellos hicieron la revolución en el arte.

Su afán es completar el movimiento armado realizando la revolución en las letras y en el arte en general; además sacar el arte a la calle... el estridentismo no fue más que la prolongación en la literatura y en el arte de la revolución mexicana.¹²³

Tercera etapa: Xalapa-Estridentópolis

Ahí los estridentistas trastocaron su capacidad demoledora por un proyecto constructivo que retomó el atajo cultural probado por

121 Schneider, *ib.*, (2), p. 58.

122 Arqueles Vela, apud. Otto-Raúl González, "Conocimiento y reconocimiento del estridentismo", en Stefan Beckl, *idem.*, p. 66.

123 González, *op. cit.*, p. 80-83.

Vasconcelos, para la difusión masiva de la cultura. Editaron entonces la revista *Horizonte*... y una serie de libros...¹²⁴

Manuel Maples es nombrado por Heriberto Jara (este segundo, un "revolucionario integral", como lo llama List) secretario de gobierno del estado de Veracruz, quien se traslada inmediatamente. Al tener Maples con este cargo libertad de acción, llama a List Arzubide como su secretario particular y director de la revista *Horizonte*. El plan de trabajo que desarrollan, abarcaba no sólo la revista, sino la publicación de libros de texto, silabarios; se propusieron reeditar libros de autores mexicanos (como *Los de abajo* de Arturo Azuela). Incluso tuvieron a su disposición un moderno equipo de imprenta.

Llegan también a Xalapa Alva de la Canal y Leopoldo Méndez, como responsables de la presentación tipográfica de la revista y las ediciones de libros. Por lo que con este equipo, "las actividades del estridentismo en Xalapa fueron verdaderamente arrolladoras. Actos culturales, exposiciones..."¹²⁵ List Arzubide le da sentido a estas actividades al afirmar que "queríamos recuperar al Veracruz del siglo XIX, cuando era el primer estado en que la educación para el pueblo se extendió. Hicimos entonces silabarios de educación e higiene, e íbamos a hacer otros artísticos para recoger toda la música de los huapangos".

Este cambio implica una integración al proyecto oficial y la consecuente pérdida del carácter vanguardista; se vuelven parte del proyecto de nación, de la burocracia, con las facilidades que les da el gobierno del General Jara encuentran que tienen los medios y el poder real de influir en las masas, poder indudablemente atractivo, pero que implica la desaparición del impulso rebelde.

124 Reyes Palma, *ibid.*, (2), p. 65.

125 Schneider, *ib.*, (1), p. 24.

Durante su estancia en Xalapa se integran a una concepción oficial de la cultura, se pierden los límites entre sus propuestas y las del gobierno. Podemos hablar del periodo del General Jara en Veracruz, como un gobierno paralelo al central, con sus propias ideas e iniciativas, con un gran impulso a la cultura, abierto y propósitivo, pero a pesar de todo un gobierno militar.

La integración a la burocracia le hace perder al movimiento estridentista su carácter independiente, crítico y de oposición. Situación esperable, pues era el único medio para realizar sus aspiraciones, teniendo apoyo y medios. Ahora, sus críticos de siempre tenían otro motivo para atacarlos: eran burócratas y oficialistas.

Esta situación implica una verdadera contradicción, pues su importancia como vanguardia es precisamente que socializaron sus métodos, que su proyecto estético se convirtió en político. Pero ese camino los destruye, llega un momento en que pierden la coherencia vanguardista y desintegran su independencia en pro de lo que más buscaban: servir al pueblo. La contradicción es complicadísima, pues por ejemplo la revista *Horizonte* publicada bajo el apoyo de Jara es uno de los órganos más importantes de difusión del proyecto estridentista.

El único momento en que logran llegar a las masas es en Veracruz, cuando hacen tirajes de textos y libros populares grandes, pero ya no difunden sus ideas. La caída del gobierno del General Jara en Veracruz en 1927 señala la terminación del movimiento estridentista, aunque el gesto había muerto antes. Síntesis de esta situación, la siguiente cita:

El espíritu rebelde que marca el desarrollo plástico innovador del estridentismo y permite el surgimiento de otra óptica sobre la realidad nacional contemporánea, empieza a desmoronarse a partir de 1926, cuando la postura política personal del movimiento da paso a una filiación cada vez mayor con la ideología social gubernamental. La militancia

idiosincrática de los estridentistas, se diluye cada vez más en la militancia del grupo hegemónico, y se va perdiendo el carácter multi-perspectivístico y cosmopolita de su producción plástica... *Horizonte...* refleja la incorporación de la iconografía rural e histórica asociada al dogma de la revolución mexicana... reflejan la pérdida de coherencia original del movimiento que lo lleva a su desintegración para 1928.¹²⁶

Fue un fenómeno común de toda una generación. Los estridentistas formar parte de la intelectualidad mexicana de esos años. No son, como se suele retratarlos, algo tan aislado, tan radical y diferente que se vuelve descontextualizado y lejano. Fueron parte de esa "nteligencia" que reconstruyó la cultura de su país durante las primeras décadas después de la revolución. Pertenecen a esa generación. Ellos como muchos otros, tal vez, se acercaron al poder pensando utilizarlo para sus propios fines y principios. Para producir, desde dentro, una cultura alternativa. Terrible contradicción, aún en un gobierno de provincia. La cultura oficial siempre tratará de neutralizar los movimientos independientes y propositivos. Los estridentistas pensaron que se aprovechaban de ese poder que se les otorgó, que se burlaban de la cultura centralizada usando su presupuesto. Se burlaron de ellos. Fue una manera sutil de neutralizarlos. Dejaron, como dice Octavio Paz, de hacer sus poemas y manifiestos, se dedicaron a publicar libros y hacer planes culturales del gobierno:

Una vez cerrado el periodo militar de la Revolución muchos jóvenes intelectuales -que no habían tenido la edad o posibilidad de participar en la lucha armada- empezaron a colaborar con los gobiernos revolucionarios. El intelectual se convirtió en el consejero secreto o público del general analfabeto, del líder campesino o sindical, del caudillo en el poder. La tarea era inmensa y había que improvisarlo todo. Los

¹²⁶ Karen Cordero, "Enseños artísticos", en *Modernidad y ...*, p. 64.

poetas estudiaron economía, los juristas sociología, los novelistas derecho internacional, pedagogía o agronomía. Con excepción de los pintores -a los que se protegió de la mejor manera posible: entregándoles los muros públicos- el resto de la "inteligencia" fue utilizada para fines concretos e inmediatos; proyectos de leyes, planes de gobierno, misiones confidenciales, tareas educativas, fundación de escuelas y bancos de refacción agraria, etc. La diplomacia, el comercio exterior, la administración pública, abrieron sus puertas a una inteligencia que venía de la clase media. Pronto surgió un grupo numeroso de técnicos gracias a las nuevas escuelas profesionales y a los viajes de estudio al extranjero. Su participación en la gestión gubernamental ha hecho posible la continuidad de la obra realizada por los primeros revolucionarios. Ellos han defendido en multitud de ocasiones la herencia revolucionaria. Pero nada más difícil que su situación. Preocupados por no ceder sus posiciones -desde las materiales hasta las ideológicas- han hecho del compromiso un arte y una forma de vida. Su obra ha sido, en muchos aspectos, admirable; al mismo tiempo han perdido independencia y su crítica resulta diluida, a fuerza de prudencia o maquiavelismo... El demonio de la eficacia -y no el de la ambición-, el deseo de servir y de cumplir con una tarea colectiva, y hasta cierto sentido ascético de la moral ciudadana entendida como negación del yo, muy propio del intelectual, ha llevado a algunos a la pérdida más dolorosa: la de la obra personal. ¹²⁷

Capítulo 3

El Teatro Mexicano del Murciélago

Yo escribiría la gran obra teatral de la época. La obra en que ningún artista tomará parte sino como un "apuntador" del público. La obra en la que el "foro" del teatro estuviere, precisamente, en la calle y en la que los actores se confundieran con los transeúntes... El gran drama moderno será aquel que, al último acto, se accidente el público atendido por los artistas o se muera lleno de teatralidad de él mismo...¹²⁸

El estridentismo, inició sus actividades polémica y agresivamente, única estrategia posible para crear una verdadera ruptura; después, diversifican sus acciones accediendo a una etapa mucho más productiva y creativa. Como las vanguardias europeas, exploraron todas las disciplinas artísticas.

Lo que los distingue es que en su producción, y a través de sus obras, acciones, eventos, el movimiento adquiere una fisonomía propia. Al formar parte de un momento histórico, tiene muchos puntos de contacto con los movimientos europeos; entre otras razones, gracias a la información a la que tienen acceso en revistas, publicaciones o viajes.

¹²⁸ Arquéles Vela, "La evolución de los escenarios", *El Universal Ilustrado*, mayo 26, 1925, p. 49.

En su producción encontramos ciertos rasgos distintivos, dados por la conjunción de elementos vanguardistas y rasgos mexicanos exclusivos. Las acciones que llevan a cabo durante el desarrollo del movimiento están llenas de tintes irreverentes. Son también, provocadores, sarcásticos, buscan siempre una reacción fuerte en el medio artístico y en los espectadores. Así, pues, el estridentismo también tendió a lo espectacular.

Pero esta situación no es exclusiva del estridentismo; existió una tendencia general de las vanguardias mexicanas al espectáculo, por ejemplo años después el grupo 30-30 mezcla sus exposiciones con la idea del espectáculo, un payaso montado en un elefante inauguró una muestra, otra de las exposiciones fue clausurada "con la interpretación de un corrido del antiguo estridentista List Arzubide, que incorporaba al evento una especie de crítica artística coreada por el público".¹²⁹

Cuando hablamos de teatro estridentista la referencia obligada es Germán List Arzubide y su quehacer teatral; sus obras revolucionarias, infantiles e históricas, y su labor como jefe del Laboratorio Teatral del INBA; en una revisión más amplia hay que incluir también a Salvador Gallardo con *La venus trunca* y *Frente a frente* y a Luis Quintanilla con su espectáculo *El Teatro Mexicano del Murciélago*. Además de textos como *La comedia sin solución* de Germán Cueto y *Muerta de hambre. Drama de la calle*, de Elena Álvarez publicada en la revista *Horizonte*. Los hermanos List escriben también aproximadamente 60 dramatizaciones de la historia de México, desde el mito de Quetzalcoatl hasta el primer tercio de este siglo, que fueron transmitidas hace algunos años por Radio Educación.

La publicación de obras en sus revistas demuestra un claro interés por acercarse al teatro. Encontramos también que en la sección "Diorama estridentista", que por ese entonces se publicaba en *El Universal Ilustrado* a cargo de Maples Arce, se publica una

¹²⁹ Reyes Palma, *ib.*, (2), p. 37.

lista bibliográfica de interés vanguardista donde se incluye, entre otros, el libro *La décoration théâtral*, de León Moussinac.

La praxis estridentista se desarrolla por un camino muy interesante. Tiene muchos puntos de contacto con las expresiones vanguardistas europeas, pero con el tiempo se aleja y llega a conclusiones muy particulares. El cambio de curso en cuanto a la intención tiene una gran importancia porque implica un cambio de mentalidad en la búsqueda del grupo. Desembocan en formas teatrales revolucionarias y en el movimiento de teatro infantil de la Secretaría de Educación Pública, bajo el apoyo del secretario José Vasconcelos. Sin duda, la única muestra de un espectáculo de vanguardia en forma es *El Teatro Mexicano del Murciélago*. Luis Quintanilla teorizó, así como los futuristas y las dadaistas sobre el mundo del espectáculo.

Antecedentes

El Café de Nadie

Así como los europeos, nuestros estridentistas planearon y organizaron sus estrategias desde la mesa de un café. Un lugar cálido, abandonado, que servirá no sólo como punto de reunión, sino como central estridentista. Desde ahí organizarán las primeras acciones conjuntas escritores, pintores y demás artistas. Este extraño café será objeto de muchas leyendas. El Café de Nadie se vuelve un mito y en general se le recuerda con mucho cariño.

Una noche lamida por la llovizna, Maples Arce salió en recurso de un lugar cordial para su pensamiento; iba por la avenida Jalisco, cuando al pasar por una puerta sintió la soledad de un establecimiento que lo invitaba a pasar; penetró, saludó seguro de que no había ninguno que le respondiera y se sentó a la mesa; luego fue a la pieza siguiente donde en una cafetera hervía el zumo de las noches sin rumbo y se sirvió una taza;

regresó a su mesa y bebió en el tiempo su café. Al concluir regresó la taza a su sitio, puso en el contador el precio que solicitaba la tarifa y se marchó. Había descubierto el Café de Nadie.

Y regresó al Café de Nadie muchas noches... ¹³⁰

Avenida Jalisco núm. 100 o 160, Col. Roma hoy Alvaro Obregón, pasaje El Parián, antes el Café Europa, cafecito minúsculo que conserva el nombre y su condición de pertenencia. Los clientes comunes del café además de Maples Arce eran Arqueles Vela, Salvador Gallardo, Germán List Arzubide, Luis Martín Loya, Febronio Ortega, Miguel Aguillón Guzmán, Gastón Dinner, Francisco Orozco Muñoz, los músicos Manuel M. Ponce y Silvestre Revueltas y el grupo de pintores que colaboraban estrechamente con el movimiento: Diego Rivera, Leopoldo Méndez, Germán Cueto, Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot y Fermín Revueltas. ¹³¹

El Café se va llenando con los demás del Grupo estridentista, que llegan, cada uno con su linterna y en las solapas de los trajes, el número de sus conquistas diarias... ¹³²

Primera exposición estridentista

Se realizó la primera exposición estridentista en el Café de Nadie, una tarde iluminada de carteles. 5,000 boletos vendidos con diez días de anticipación aseguraban el éxito; subterráneamente los políticos preparaban sus porras compradas de lance en la desvergüenza para atacar a los expositores; la realidad frustró sus afanes; palidieron ante la multitud que llenó de hurras

¹³⁰ List Arzubide, op. c.f., p. 23-24.

¹³¹ Schneider, *ib.*, (2), p. 72-73.

¹³² List, *idem.*, p. 16.

a los presentistas y aplaudió la irreverencia de los introductores de los gritos.¹³³

En esta primera gran exposición-evento, no sólo hubo pintura si no también máscaras estridentistas: "Germán Cueto descolgó el gesto de los precursores, adulando el carácter formidable sobre el muro reaccionario", esculturas cubistas de Guillermo Ruiz y escándalo; cumplieron con todos los requisitos de una velada al estilo Marinetti o Balla: "luego bajo la sanción humorista del té, se leyeron los poemas fértiles y avisores: Maples Arce, list arzubide, Salvador Gallardo, Luis Felipe Mena, un capítulo de *El café de nadie* de Arqueles Vela, todo entre el aguzado silencio de la comprensión."¹³⁴

Los cuadros fueron muestra estupenda de nuestro paso. Fábricas levantando el brazo ardiente de sus chimeneas, afirmales y robustas en sus muros de sudor y de esfuerzo, presentadas por Fermín Revueltas. Colores asomados a la ventana de una forma intencionada, medularmente equilibrada, que exhibió Ramón Alva de la Canal. Serenidad disgregada de la línea que eran entonces los ensayos formales de Jean Charlot. Musculaturas de verticales obreras, ansiedad de hacer del dibujo la gráfica del momento, que ha sido el centro de inquietud de Leopoldo Méndez... y nuestro poemas: el primer canto de URBE de Maples Arce... el poema "Las 13" de Miguel; Aguillón Guzmán, un canto de *El viajero en el vértice* de Germán List Arzubide; poemas de Luis Felipe Mena y Ordaz Rocha.¹³⁵

No podía faltar la música. List nos cuenta que hacían música estridentista escandalosa, y aunque no construyeron máquinas de ruido sí tenían sus opiniones: para Maples Arce eran muy importantes el Jazz y la música negra, que reproducen sonidos

133 List, *ibid.*, p. 62-63.

134 List, *ib.*, p. 64.

135 List *apud* Schneider, *ib.*, (2), p. 66.

elementales..."la música negra éxito vital y estridente, tiene el secreto de una ideología animal, violenta y subversiva."¹³⁶

El cartel que invitaba a la exposición dice a la letra:

**Te invitación
el Café de Nadie
Av. Jalisco núm. 100 Col. Roma
1a. tarde del movimiento estridentista
el sábado 12 de abril de 1924 a las 17 (5 pm)
Historia del Café de Nadie por Arqueles Vela
Poemas de Maples Arce, Germán List Arzubide,
Salvador Gallardo, Humberto Rivas, Luis Ordaz Rocha
y Miguel Aguillón Guzmán
Exposición de pintura- Fermín Revueltas,
Leopoldo Méndez,
Jean Charlot, Xavier González
Mascaras de Germán Cueto
Música estridentista
Precio de entrada \$100
Irradiador es la única revistas internacional
de vanguardia de América.**

Lejanos geográficamente de italianos o alemanes, pero cercanos en la intención. Esta única exposición o velada de la que tenemos noticia marca el inicio de las estrategias estridentistas.

¹³⁶ Los dadaístas llegan a conclusiones muy parecidas acerca de la música.

Una nota de List Arzubide nos revela que en honor de Huitzilopochtli, José Juan Tablada también dio una velada estridentista en el salón de actos del Museo Nacional.

Sala mohosa de palabras pegadas por los aplausos de todas las conferencias que los alcahuetes de la arqueología ofrecían a las multitudes de los diarios... Aquella noche, fiera de todos los almanaques, abrió chirriando las puertas del espanto metropolitano... El estado Mayor del Estridentismo, con Maples Arce, plantó su magnavoz hacia el camino y Huitzilopochtli, desamodorrándose los siglos de Manuel Horta y Panchito Monterde, dio la mano al tiempo en *Looping the loop*.¹³⁷

Las máscaras de Germán Cueto

Con más pretensiones de retratos-caricatura de sus compinches, que de máscaras teatrales, Cueto realiza infinidad de máscaras con la técnica popular del cartón. En *El movimiento estridentista* se reproducen algunas. Mireya Cueto, hija de Germán, las recuerda y conserva algunas. Luis Quintanilla, Germán List, Maples Arce, Leopoldo Méndez, Aurelio Manrique, Gilberto Bosques, Arqueles Vela y muchos otros fueron colgados de los muros del café; éste es sólo el inicio de una estrecha relación de Cueto con el teatro a través de sus particulares rostros.¹³⁸ Recordemos que el pintor dadá, Janco también realizaba máscaras para las representaciones en el Cabaret Voltaire. (Se reproducen algunas de estas máscaras en el Anexo 1.)

137 List, *ib.*, p. 74. Dedicó su libro "a Huitzilopochtli, manager del movimiento estridentista - homenaje de admiración azteca".

138 Cueto nunca abandona esta forma: posteriormente realiza varias máscaras para la obra *Lázaro* de Eugene O'Neill que dirigió Julio Bracho. También las máscaras del ballet *La coronela*, con música de Silvestre Revueltas; así como las máscaras para la obra *La guerra con Venetripón*. Su hija, Mireya Cueto, nos cuenta que ha hecho más de mil máscaras, que es, sin duda, la expresión artística que prefirió por su expresividad, antigüedad y universalidad. Maples Arce opina del trabajo de Cueto en un artículo en la revista *Proceso*: "Cueto se rebeló contra el realismo en las artes plásticas... El MAM exhibe... máscaras y esculturas de latón, piedra, alambre y arcilla, así como pinturas y dibujos del artista. ...de esa época data el amor de Cueto por el arte popular y las máscaras, que le inspiraban caricaturas y retratos de sus amigos. Pero no se detuvo en ese punto su afán de búsqueda...de las reuniones en su casa se germinaron proyectos...el teatro infantil de la SEP y cine clubes...otras preocupaciones bullían en su mente y lo inducían a tomar otros caminos, como escribir piezas teatrales." Manuel Maples Arce, "La obra de Germán Cueto afronta la mirada transeunte del hombre presuroso", *Proceso*, 10. de junio de 1981, pp. 50-51.

Germán Cueto se aproxima al estridentismo como artista plástico, sobre todo con sus máscaras y esculturas. En los treinta, es uno de los precursores del movimiento de teatro de títeres que varios de los estridentistas inician como parte del proyecto vasconcelista. Escribe obras, construye títeres; su familia tiene una larga tradición titiritera.

Subasta de mujeres

Otro ejemplo de acto estridentista es la curiosa *Subasta de modelos espirituales de mujeres* que realizan los Grandes Almacenes de Arqueles Vela, “proveedores de todas las casas reales, al alcance de las más pobres mentalidades”. Un acto más de su irreverencia. Acusaban a sus contrincantes, los *Contemporáneos*, de homosexuales y reivindicaban su propia hombría, pero como un acto absurdo y sobre todo, espectacular.¹³⁹

El libro *El movimiento estridentista*, de List Arzubide: un objeto vanguardista

La estética estridentista se manifiesta siempre en sus publicaciones. Este libro de 1926, es un objeto estridentista por su lenguaje, su diseño y su contenido. En colaboración con Alva de la Canal que lo ilustra, hacen un libro-evento, que representa su visión de la vida moderna. Esta especie de memoria nos relata todas las aventuras estridentistas en un tono irónico, como si contase hechos ficticios.

Actividades teatrales posteriores, “los teatros anunciaron temas actualistas”

En 1926, en el III Congreso Nacional de Estudiantes se redacta el cuarto manifiesto estridentista, en el que hacen un programa de actividades, donde en segundo lugar

¹³⁹ En el libro de List aparece la lista de modelos a escoger. *ib.*, p. 66.

mencionan el teatro: "En 1926 haremos: fundación de la universidad estridentista; creación del teatro estridentista...".¹⁴⁰

La comedia sin solución de Germán Cueto

En 1927, se publica *Teatro sintético. La comedia sin solución*¹⁴¹ en el número 9 de la revista *Horizonte*, de autor anónimo. En 1983 la revista *Escénica* publica esta misma obra bajo el nombre de Germán Cueto.¹⁴² Los personajes Ella, Uno y El Otro entablan un diálogo en un escenario completamente a oscuras donde lo único que se ve es la luna por una ventana; los personajes son invisibles. Al final, Ella pide la luz y cuando se ilumina el espacio descubrimos que está vacío. Este experimento abstracto, alejado de toda convención realista tiene claras influencias vanguardistas europeas; se ha hablado de influencia dada, de aplicación de ideas kandinskianas o futuristas.¹⁴³

Teatro revolucionario¹⁴⁴

Es el rebelde que acaba siempre cayendo el primero sin dejar nada en apariencia, aun cuando su sacrificio descubre al contrario. Esa es la primera idea y sobre ella se levantará el teatro en México. Pero no será un teatro mexicano, sino un teatro universal. Será el mismo teatro de los trabajadores del Japón y de los obreros norteamericanos. El teatro de John Dos Passos y de Ernest Toller. Y también el teatro anónimo, el que encierra toda su maquinaria en una caja para poder viajar de pueblo en pueblo.¹⁴⁵

140 Schneider, *ib.*, (2), pp. 143-144.

141 En *Horizonte. Revista mensual de actividades contemporáneas*, Jalapa, México, núm. 9, marzo 1927, pp. 29-35.

142 En *Escénica. Revista de teatro de la UNAM*, época 1, núms. 4-5, septiembre de 1983, México, pp.23-25.

143 Un espectáculo futurista *Light*, de Cangulio, es muy similar. Un espacio oscuro por "tres negros minutos" que al final es iluminado exageradamente, en Goldberg, *ib.*, p. 28.

144 Cf. Alejandro Ortiz, "El teatro político de los treinta: algunas consideraciones y ejemplos", en Meyrán, Daniel y Alejandro Ortiz, (ed.), *El teatro mexicano visto desde Europa*, Actes des 1ers. Journées Internationales sur le Théâtre Mexicain en France, 14-16 juin 1993, Université de Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan Collection Etudes, CITRU/CRILAUP, Francia, 1994, pp. 107-121.

145 Germán List Arzubide, "¿Teatro Mexicano? Internacional", prólogo a *Tres obras de teatro revolucionario*, Ed. Integrales, México, 1933, p. X-XI.

En un momento dado, al involucrarse con los movimientos sociales que surgen en el país, al reconocer la situación política, al acercarse más a una realidad mexicana, los estridentistas llegan a la conclusión de que sus estrategias son insuficientes. Ahora ya no basta con provocar hay que pasar a la acción pero con métodos más efectivos. List Arzubide reconoce este viraje en el movimiento

La expresión estridentista no era capaz de asumir plenamente la protesta social. Con el estridentismo bombardeábamos la sintaxis y asustábamos a la Academia, pero se necesitaba un medio diferente para entrar en contacto con un círculo más amplio. Y el teatro, en este sentido, era una tribuna, una forma muy precisa, muy plástica de expresar ideas objetivamente, y de llevar esas ideas a las masas.¹⁴⁶

El teatro es la estrategia. El teatro como transmisión de ideas, como protesta social, como comunicador de las corrientes políticas en boga. Hay que llegar a las masas, pues estas son las que tiene la capacidad de llevar a cabo una transformación de raíz. Al adquirir este sentido social, los estridentistas buscan ya no sólo un cambio en las artes o la literatura, pretenden una transformación social. Hay que difundir, enseñar, convencer a obreros y campesinos.

List reconoce al ser interrogado sobre su intención de crear una teatro de propaganda, que partió "del antecedente de Flores Magón... (quien) se dio cuenta de las posibilidades del teatro para transmitir ideas, y escribió algunas obras para los obreros."¹⁴⁷

Se suman al movimiento renovador a través del teatro, un teatro de tendencia militante de izquierda, en el que los ejemplos más contundentes son las *Tres obras de teatro*

¹⁴⁶ Evodio Escalante, "Germán List Arzubide", en *Escénica*, *idem.*, p. 19.

¹⁴⁷ Escalante, *op cit.*, p. 19.

revolucionario de Germán List: *Las sombras*, *El último juicio* y *El nuevo diluvio* publicadas en 1933.¹⁴⁸ En el prólogo, "¿Teatro mexicano? Internacional", el autor apunta que el teatro no es una forma artística que pueda vivir por sí sola. Es una mezcla de arte y de acción. Por lo que:

El teatro es, siempre, una escuela. Una realidad pedagógica. El teatro quiere enseñar algo; discutir una tesis; propagar una idea. De esto se desprende que para que exista teatro es indispensable que exista antes la idea que él ha de pregonar.¹⁴⁹

En cuanto a las obras, List nos cuenta que si fueron representadas, que en ellas prescindió de actores y de tabladros. A él no le interesa el teatro profesional. Por lo mismo promueve un "teatro actuado por obreros y por estudiantes entendiéndolo que esta es una manera más adecuada de llevar el mensaje revolucionario a las masas explotadas."¹⁵⁰

List Arzubide fue subdirector de la estación de radio de la Secretaría de Educación y jefe del Laboratorio Teatral del Departamento de Bellas Artes de la SEP, director del Teatro Orientación de la SEP y promovió al lado de Germán y Lola Cueto (1897-1978) y Leopoldo Méndez, los grupos de Teatro infantil de muñecos. En 1935, siendo director del Laboratorio, List tradujo del ruso cuentos que convirtió en obras para niños, como *Supersticiones*, *Edipo rey*, *Un abogado* y *Esto es mío (La propiedad privada)* de Arkady Averchenkov y *El Camaleón* de Chéjov. Con estas obras pretendía llevar el teatro a las

¹⁴⁸ *Las sombras*, protesta dramática, que se desarrolla en un mercado de arrabal de la ciudad de México, en 1933, durante el hambre provocada por la crisis del 29; *El nuevo diluvio*, crítica social en tres momentos, farsa que se representaba con máscaras de animales, la acción ocurre en 1933, en cualquier parte del mundo; y *El último juicio*, anticipación proletaria, donde la acción se ubica en México, en 1953; obra que es una fuerte propaganda antirreligiosa, se presentó en Jalapa el 15 de julio de 1933, escenificada por grupos de obreros y trabajadores. Las tres obras fueron publicadas en 1933, por Integrale, con un tiro de mil ejemplares, con portada de Leopoldo Méndez.

¹⁴⁹ List, *op. cit.*, p.VII.

¹⁵⁰ Escalante, *Idem.*, p. 18.

escuelas, directamente a los niños. También viaja a la URSS¹⁵¹, donde conoce el Teatro del Joven Espectador.¹⁵²

También es importante mencionar la labor del hermano de Germán, Armando List Arzubide quien escribe en la revista *Horizonte* durante el movimiento estridentista sobre problemas políticos y sociales. Además de publicar su *Teatro histórico escolar*¹⁵³ y colaborar con su hermano Germán. Refleja su trabajo, por ejemplo el siguiente comentario "los hermanos List Arzubide pertenecen a los pocos autores que han llevado el comunismo al teatro bajo un brillo de simpatía."¹⁵⁴

En 1936, la Unión de Trabajadores del Teatro de la Secretaría de Educación Pública propone crear un teatro nuevo íntegramente al servicio del pueblo, que tenga como finalidad ser un arma en la lucha de clases y una tribuna de propaganda de las ideas revolucionarias. Entre otros puntos, pugnan por "orientar y ayudar bajo todos sus aspectos a los pequeños teatros populares - 'carpas' - ya existentes, por ser ellos los únicos en contacto directo con el Pueblo". Entre los firmantes de este manifiesto teatral se encuentran Germán y Armando List, Roberto Lago, Graciela Amador, Angelina Beloff, Gabriel Fernández Ledesma, Manuel Álvarez Bravo, Dolores Alva de la Canal, etcétera.¹⁵⁵

151 List conoció a Malakovsky en México. "Nos escribimos y le mandé un poema que le había dedicado. Ese texto, traducido al ruso, se exhibe en una vitrina del Museo de Malakovsky en Moscú. Lo vi también en Nueva York y conversamos que nos veríamos en Moscú, pero cuando llegué allí, Malakovsky ya se había suicidado...". List apud. Escalante. *Ibid.*, p. 21.

152 En el prólogo "Una visita al teatro de los niños de Leningrado", en *Tres comedias para el teatro infantil*, SEP, 1936, relata su visita.

153 De 1938, donde en "Unas palabras sobre el teatro" (prólogo a *Teatro histórico escolar*, Ed. Porrúa, México, 1938), Marco Arturo Montero habla de las obras de Armando List "Enfoca enseñanzas positivas y valores revolucionarios capaces de crear un sistema de trabajo activo en el arte popular. El arte popular que en este México nuestro dinámico y convulsivo, es un importantísimo factor didáctico y liberador... realizar una labor de penetración ideológica, de educación social, de destrucción de prejuicios y formación de una ética revolucionaria." Las obras completadas son "Visión de México", que es un ensayo de teatro de masas, en la que "el diálogo se ha suprimido y el desarrollo de los episodios está sugerido sólo con gestos y movimientos... una voz invisible... resume el simbolismo de cada episodio y los episodios se suceden en el orden dialéctico en que han tenido lugar en nuestras luchas en los últimos treinta años. Todo el vigor reconstructivo de este Teatro se apoya en el valor del gesto, de la acción y de la plástica del movimiento", y en el mismo prólogo aclara "es la síntesis, en imágenes de una etapa trascendental de nuestra Historia"; las demás obras son *La guerra en España*; *¡Revolución!*; *Revolución! Episodio en un pueblo fronterizo, ocurrido en diciembre de 1910*, y *El asesinato del Genl. Emiliano Zapata*.

154 John Normand, *Teatro mexicano contemporáneo 1900-1950*, INBA-SEP, Departamento de Literatura, México, 1967, p. 277.

155 "Unión de trabajadores del teatro de la Secretaría de Educación Pública (UTTSEP)", Documento mecanografiado del archivo personal de Gabriel Fernández Ledesma, publicado en *Escénica. Revista de teatro de la UNAM*, 1a. época, núm. 2, agosto 1982, p. 18.

La última experiencia teatral de los estridentistas fue ya en los treinta con el teatro didáctico para niños auspiciado por la SEP.¹⁵⁶ En esta experiencia participaron no sólo List Arzubide, sino también Germán y Lola Cueto, los pintores Leopoldo Méndez y Ramón Alva de la Canal. Pretendían retomar y aclimatar a la situación política de México y a las necesidades educativas aplicar la técnica del teatro de títeres. Estas obras llevan siempre implícito un mensaje de denuncia y una toma de posición. Al ser el teatro una herramienta adecuada para la difusión de ideas, qué mejor que hacerlo para los niños:

Mi intención era salvar a los niños de los cuentos infantiles de hadas y fuerzas extrañas, para hacerles entender que ellos pueden, como han podido otros hombres, aprovechar las fuerzas de la naturaleza, dominarlas y ponerlas a su servicio.¹⁵⁷

Se escribieron muchas obras, hubo personajes muy conocidos como el protagonista de muchas de éstas, Comino, héroe audaz, que incluso le pega al diablo que se convierte en el patrón. List Arzubide cuenta que estando de gira en alguna comunidad perdida encontraron una pinta: "Comino para diputado". Algunas de las obras más conocidas para teatro guiñol son *Comino vence al diablo*, *Comino se va a la huelga*, *La gallina de los huevos de oro* de List, *El gigante* de Elena Huerta, *La rana y el buey* y *Periquillo y el usurero* de Graciela Amador.

Maples Arce retrata en sus memorias el momento en que los estridentistas decidieron involucrarse con los títeres.

156 Antonio Magaña- Esquivel, hace una breve relación de los grupos y protagonistas de este movimiento: "En 1932 Germán y Lola Cueto forman un grupo con Leopoldo Méndez, Graciela Amador, Elena Huerta, Ramón Alva de la Canal, Germán List Arzubide, Angelina Beloff, Enrique Asaad y Roberto Lago. Unos escriben las pequeñas obras, otros pintan los decorados, Asaad talla los primeros muñecos y todos construyen el pequeño escenario... Un año después el Departamento de Bellas Artes, ...acoge este teatro guiñol, del que surgirán luego en 1934, dos grupos del mismo género: el *Rin-Rin* que primero dirigió Germán Cueto y poco después Roberto Lago, y el *Comino* que se encomendó a Leopoldo Méndez..., al que sucedieron Ramón Alva de la Canal y su hermana Lolá, Graciela Amador por su parte formó el grupo denominado *Teatro Periquillo*. En 1939, tras una memorable labor, el *Teatro Guignol Rin-Rin*, cambió su nombre por el de *Teatro Guignol El Nahual*, también dirigido por Roberto Lago." *Medio siglo de teatro mexicano (1900-1961)*. INBA, México, 1964, p. 110.

157 List, apud. Esther Hernández Palacios, "Entrevista con Germán List Arzubide", en Stefan Baciu, *idem.*, p. 223.

Eran tantas las inquietudes que se suscitaban en aquel ambiente de trabajo, de conversación o de intercambio de ideas, que un día alguien habló de hacer teatro de muñecos, el entusiasmo se contagió y como la pintora Angelina Beloff traía frescas muchas impresiones de los teatros de guiñol en Francia y en Rusia, aportó su experiencia, que recogieron hábilmente Germán Cueto y Lolita, Ramón Alva, Leopoldo Méndez, Graciela Amador. Se confeccionaron muñecos muy expresivos, vistosos y de característica personalidad, que se impusieron fácilmente al público infantil... Otros de los asistentes a este círculo tomaron la iniciativa de escribir las comedias. por lo que a este punto, la primera representación fue *El gigante* de Elena Huerta, junto con *Viajeros al cielo* de Germán List Arzubide, y unos bailables de Graciela (Cachita) Amador, con escenografía de Ramón Alva de la Canal. La belleza y novedad del espectáculo gustaron grandemente y una noche llevé al secretario de Educación Lic. Narciso Bassols, para que viera el teatrillo.¹⁵⁸

Salvador Gallardo

No podemos cerrar esta parte sin mencionar a Salvador Gallardo (1893-1981), originario de Río verde, San Luis Potosí. Además de su participación durante el movimiento y su libro de poemas *El pentagrama eléctrico*, también se acercó al teatro. A pesar de que no hay casi datos sobre ellas, sabemos que escribió tres obras, *Frente a frente*, *La venus trunca*, que nunca se publicó y *Romance de Rosalinda*,¹⁵⁹ ésta última puesta en escena en 1977 en Aguascalientes.

158 Manuel Maples Ace, *Soberana Juventud*, Ed. Plenitud, Madrid, 1967, pp. 180-181.

159 *La venus trunca*, último drama burgués en dos actos y una rectificación nunca se publicó; existe una versión mecanografiada que nos proporcionó List Arzubide. La acción sucede en México, en la "época actual", pero no sabemos en qué año fue escrita. Aparece un "pintor revolucionario", con el misterioso nombre de Roberto Revueltas, quien en la rectificación cierra la obra con la siguiente frase: "en el drama del porvenir no hay que mover personajes, sino multitudes, y no hay que gastar el tiempo en conflictos caseros y pasiones, sino en verdaderos problemas sociales, que interesen ciertamente a las masas. Por eso quisiera que esta mal esbozada y trunca tragedia sea un símbolo: ¡el de la muerte en el drama de toda traición burguesa y egoísta!" En cambio *Frente a frente*, drama en un prólogo y tres actos, fue publicada por Integrales Ediciones Revolucionarias, en 1934. En una nota de la editorial se apunta

Cerrando el círculo, Maples Arce, quien menos parece haberse involucrado con el ambiente teatral tiene algunas reflexiones interesantes:

Por incitaciones de algunos amigos, acudía una que otra vez a los teatros de revistas políticas, en las que no faltaba la presencia de personajes que rivalizaban en homenajes y obsequios a las primeras tiples. Nunca me entusiasmaron estos espectáculos, más bien los veía despectivamente, pero no podía ignorarlos, pues formaban parte de la vida mexicana. La frivolidad elegante de las operetas, en las que reinaba Esperanza Iris, me atraía algo más, pero tampoco me satisfacía. Mientras que el teatro dramático y poético me apasionaba, aunque no alcanzaba sino menguadas representaciones, y tenía que conformarme con leerlo yo mismo, a veces en voz alta, para sentir mejor los personajes.¹⁶⁰

Un espectáculo de vanguardia: El Teatro Mexicano del Murciélagó

Los espectadores se han vuelto niños, y los actores juguetes.

El Teatro Mexicano del Murciélagó es una tienda de juguetes para el alma.¹⁶¹

Aunque List Arzubide afirme que a pesar de las muchas obras teatrales que escribieron, no puede hablarse del desarrollo de un teatro estridentista,¹⁶² si podemos hacerlo de un espectáculo estridentista: El Teatro Mexicano del Murciélagó.

que Germán List y Salvador Gellarido han coincidido en "esa realidad del teatro, donde se hace vida lo que duerme hace siglos en la penumbra del deseo. Hechos nuevos, vida radiante de esperanzas, teatro de tesis, es decir, teatro siempre... Salvador Gellarido nos presenta en este libro, la discusión del mundo; preguntas y respuestas de dos bandos que están frente a frente haciendo la Historia y que por la misma realidad de la Historia, estarán por muchos años todavía frente a frente, hasta que el rudo puño de los trabajadores haga una sola línea, toda en la izquierda."

¹⁶⁰ Maples Arce, *op. cit.*, pp. 140-143. Maples sí escribió teatro, en la antología de su obra poética *Las semillas del tiempo*, se incluye una pieza teatral "Hamlet o el oscuro", en la que la escena sucede en un serradero en Tuxpan, intervienen Hamlet, príncipe de Dinamarca, el poeta adolescente (probablemente él mismo), la muerte y voces. Es una sola escena.

¹⁶¹ Luis Quintanilla, *Programa de mano del Teatro Mexicano del Murciélagó*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1924.

¹⁶² Escalante, *ibid.*, p. 18.

El primer problema, que lo plantea el mismo List consiste en la pertenencia o no de Luis Quintanilla, director del proyecto del Murciélago, al movimiento estridentista. Existen diferentes opiniones sobre las diferencias o cercanía de Quintanilla con ellos, pero cabe aclarar que el estridentismo se conformó como un grupo incluyente más que cerrado, a diferencia de los núcleos vanguardistas europeos.

Aunque *Kin Taniya* (reforma fonética de su apellido y nombre con el que firma) no haya sido protagonista del movimiento estridentista, estuvo ligado de manera cercana. Su espectáculo es resultado de esta relación y de los mismos afanes. Además, de que en él participan varios artistas muy cercanos al movimiento renovador.

Es tal vez, de este grupo, la figura que más se relaciona con el conocimiento de la vanguardia; los estridentistas lo incluyen en sus referencias, pero no firma los manifiestos; su profesión diplomática lo mantiene alejado por épocas de la vida nacional, pero en constante contacto con los movimientos europeos.

Luis Quintanilla del Valle nace en París en 1900, llega a tierras mexicanas en 1918 y renuncia a su nacionalidad francesa. En 1921 ingresa al servicio diplomático, profesión que ejerce hasta 1958. Su carrera como diplomático fue larga: de 1926 a 1929 fue segundo secretario de la embajada de México en Guatemala y posteriormente en Río de Janeiro, en 1930 fue primer secretario de la embajada de México en París, ministro plenipotenciario en Washington en 1939, primer embajador de México en la Unión Soviética en 1942 y delegado de México en la Organización de Estados Americanos (OEA); cursó estudios superiores en Francia, donde obtuvo el grado de bachiller en ciencias y licenciado en letras, así como el diplomado de estudios superiores de filosofía en La Sorbona; después, en la Universidad de John Hopkins, Baltimore, obtiene el grado de doctor en filosofía.

Como poeta, además de *Avión* (1923) y *Radio* (1923), tiene dos libros inéditos que escribió en Sudamérica: *Estación KT* y *Ward Line*; sus primeros poemas están escritos en francés y es hasta 1986 que se publica toda su obra poética. No existe ningún estudio crítico sobre su obra; Alfonso Reyes en una carta que le manda a París le urge: "Espero la *Estación LO* ¡delicia de antemano!"; otro de los pocos comentarios es el de Jaime Torres Bodet que apreciaba su "talento, su avidez cultural, la modernidad de sus gustos y su incansable curiosidad en materia de filosofía, de política y de literatura".¹⁶³ También Luis G. Urbina comenta algo sobre él:

En el canto de usted, se notan las influencias recientes. Es natural. Anda usted buscando la forma nueva, la emoción original, la música de mañana... no me asustan sus audacias, ni sus extravagancias... son tanteos de renovación estética. En el fondo de sus extravagancias y juveniles ensueños, brilla como luces de locura, un espíritu sustancialmente estético. No está usted vacío.¹⁶⁴

Estuvo casado con la estadounidense Ruth Stallsmith (que colaboró en el espectáculo), y después con Sara Cordero. Muere en 1980.

Su sobrino Luis Quintanilla Obregón, durante el seminario *Memoria y valoración del estridentismo* declara que no está de acuerdo en incluir la poesía de Luis Quintanilla dentro del estridentismo, pero que sí recibió influencias "futuristas, dadaístas, caligráficas de Apollinaire"; que "poco tuvo que ver con los movimientos literarios nacionales o con los avatares de la situación política local... su obra es más europea que mexicana en su primera etapa (1917-1924)".¹⁶⁵

¹⁶³ Jaime Torres Bodet, "Equinoccio", *Memorias*, México, Ed. Porrúa, 1974, pp. 31-32, *apud* Lourdes Quintanilla, prólogo a Luis Quintanilla *Obras poéticas*, Ed. Domés, México, 1986, p. IX.

¹⁶⁴ Urbina *apud* Lourdes Quintanilla prólogo a Quintanilla, *op. cit.*, p. VIII.

¹⁶⁵ Luis Quintanilla Obregón, "Kyn Tariya: vida y obra", en Stefan Beclü, *Ibid.*, p. 244.

Pero en el prólogo a su libro de poemas *Avión*¹⁶⁶, Lourdes Quintanilla¹⁶⁷ apunta que fue muy conocido como diplomático y que "en los años veinte colaboró, aun por corto tiempo, con el llamado movimiento estridentista". En todo caso los estridentistas siempre lo mencionan:

Luis Kin-Taniya, afinado de rondas diplomáticas, arrojaba el pulso de su AVIÓN hacia todos los vientos políglotas, haciendo propaganda con (Gastón) Dinner a los cabecillas de Francia que daban las horas DA-DA en la selva virgen de París.¹⁶⁸

A pesar de que no firma ningún manifiesto y no publica en *Horizonte*, en todo texto referente al estridentismo aparece la figura de Luis Quintanilla o algún poema de *Avión*. No forma parte del núcleo central de la organización, pero participa de sus acciones como lo hacen muchos otros pintores y escritores cercanos. Incluso Maples Arce en una enumeración de las filas estridentistas, en 1925, nos dice que: "Quintanilla actúa en el vértice de su intrépida dinámica con los vanguardismos de Guatemala", pues se encontraba de viaje.

Existe también un interés de parte de Quintanilla en los asuntos de política:

Transcurrió su juventud en plena guerra mundial. Al mismo tiempo los avatares de la política mexicana- su casa fue el asilo de muchos

166 *Avión. 1917 -poemas- 1923*, se publica el 6 de agosto de 1923 por la editorial Cvtrva y está reeditado por la editorial Domés como *Obras poéticas*, en 1986, con prólogo de Lourdes Quintanilla Obregón; versión en la que además de los poemas de *Avión* se agregan "Poemas primeros", "Poemas inéditos", "Estación K.T." y "Radio": al final aparecen dos fotografías del autor. Ambas versiones tienen en la portada un grabado del Dr. Atl. Luis Mario Schneider inscribe con este libro a Quintanilla dentro del dadaísmo, por su actitud, por la integración de recursos antipoeéticos y por haber conocido las nuevas estéticas en París y Estados Unidos; dice también que el autor tiene gran conocimiento de la poesía moderna y del simbolismo francés, y que su juego antipoeético presta de la solemnidad y la creencia divina en la poesía. Concluye diciendo que *Avión* es un positivo libro de vanguardia. Otro libro del autor publicado en mayo de 1924 es *Radio, poema en trece mensajes*. En *Avión* aparece un poema titulado "16 de septiembre de 1924", curiosamente un día después fue la primera función del Murciéago; reproduzco este poema y "Noches mexicanas", tema que trata en una de las escenas en el Anexo 2.

167 Parece que a pesar del apellido, Lourdes Quintanilla no es familiar del director del Murciéago.

168 List, *El movimiento...*, p. 40-41.

refugiados maderistas- seguramente movió su interés a seguir la carrera de su padre, el servicio diplomático.¹⁶⁹

List Arzubide habla, años después, de la experiencia del Murciélago y de Quintanilla con un poco de recelo y creo, poca objetividad por la distancia:

Eso del Teatro del Murciélago era una cosa bastante aristocrática. (Luis Quintanilla) trabajaba en el ministerio de Relaciones Exteriores y consigue ayuda para presentar esa cosa que era para señoritos y quiso hacerse aparecer como si hubiera pertenecido al movimiento estridentista.¹⁷⁰

En todo caso, siempre se le relaciona con el grupo estridentista. Luis Mario Schneider menciona no sólo a Luis Quintanilla, sino al espectáculo y considera:

De cualquier manera y aunque de efímera vida, el Teatro Mexicano del Murciélago fue la experiencia teatral más valiosa, tanto de forma como de contenido, que tuvo la trayectoria del teatro en México en la década del 20 al 30. Valiosa porque aunque ahora está muy visto, en aquel tiempo cualquier tipo de teatro, aun el folklórico -tan común hoy- que tuviese algo de nacional, rompía con los cánones establecidos y era revolucionario.¹⁷¹

Documentos sobre el espectáculo

* *Programa de la función* (Anexo 3). Diseñado y dibujado a todo color por el pintor y escenógrafo Carlos González, con textos del director artístico Luis Quintanilla, "quizás el mejor y más bello catálogo que se haya publicado en la historia del teatro en

169 Lourdes Quintanilla, prólogo a Quintanilla, *idem.*, p. V.

170 Alejandro Ortiz y Tania Barberán, *Del café de recién al espacio teatral. Los estridentistas y el teatro.* entrevista a Germán List Arzubide y notas, febrero de 1992, inédita.

171 Schneider, *ib.*, (2), p. 108.

México".¹⁷² El colofón reza: Grabados e impresión de los Talleres Gráficos de la Nación, México, D.F., 1924. Este programa, como prácticamente toda publicación cultural en estas décadas, se presenta como un verdadero manifiesto.

* *El cartel-invitación (Anexo 4)*

* "El Murciélago Mexicano", por Luis Quintanilla, publicado en *La Pajarita de Papel* del PEN-club de México en 1924 (Anexo 5). Schneider lo transcribe completo, y dice que poco tiempo después de la desaparición del Murciélago, Luis Quintanilla lee en el PEN-club "el siguiente texto evocador y nostálgico de aquella experiencia."

Los colaboradores

El grupo que realiza este espectáculo está conformado por Luis Quintanilla director de escena, del que ya hemos hablado; Carlos González escenógrafo; Francisco Domínguez, músico.¹⁷³ Una nota de la época retrata claramente la formación de este equipo:

Es ese teatro una creación de... tres actividades fecundas, comprensión altísima y juventud que todo buen augurio garantizan. González es administrador, pintor, escenógrafo, útilero, vestidor, jefe de prensa, cobrador, mecánico, ingeniero y peluquero, y es la figura sobresaliente... Quintanilla piensa tres cosas a la vez y las resuelve con talento ágil y eléctrico y como ha viajado y es hombre culto y múltiple, la victoria le asegura magnificencias; y en cuanto a Domínguez basta decir que es un espíritu sutil y cordial un observador tenaz y minucioso. Hay dos figuras que colaboran admirablemente: Gastón Malatesta un actor que es indispensable y Guillermo Castillo,

¹⁷² Schneider, *ib.*, (2), p. 107.

¹⁷³ En el programa de mano aparecen fotos de los tres.

que es director de escena, cronista teatral, baila la rumba y si es necesario pegará los carteles...¹⁷⁴

Figura importante en el medio artístico es pues, **Carlos González** (1893-1961), que además de ligar al Murciélagu con otras experiencias similares en el contexto teatral mexicano, parece ser que de los tres es quien tiene una mayor trayectoria en la vida teatral mexicana.

Hay que mencionar que González y Domínguez participaron en agosto de 1923 de una experiencia importante y antecedente del Murciélagu: El Teatro Sintético Regional de Teotihuacan del etnólogo y dramaturgo Rafael Saavedra, e impulsó apasionadamente la creación mexicana en el campo del ballet.¹⁷⁵

González se anunciaba en sus tarjetas dibujadas a mano como "pintor orientalista de hondos pensares". Además de retratista, muralista y paisajista, dominaba el óleo y la tinta china, incursionó en la dirección artística, hizo libretos y escenografías para el teatro, el cine y la danza de la época.

En la danza mexicana colaboró en el montaje de muchas coreografías, incluyendo un espectáculo masivo; participó en el diseño de decorados y vestuarios para Tórtola Valencia, *Salomé* (1918), *La Sandunga* o *La Tehuana* (1919); Norka Rouskaya, *Danzas aztecas y mayas* (1919); Mol de Potapovich, *Gaviota mexicana* (1921); Andreas Pavlev, *Tláloc* (1925); Hipólito Zybin, *Danza de fuego sagrado y Homenaje a Pavlova* (1931); y las hermanas Campobello, Gloria y Nellie, *El venadito* y el *30-30*, ballet simbólico revolucionario (1931) y *Las Biniguendas de plata* (1936). En cine trabaja con la compañía *Azteca Films* como escenógrafo y con

174 Excélsior, 18 de septiembre, 1924, p. 6.

175 Todos los datos de las obras en que participó Carlos González son de: Patricia Aulestia, "Carlos E. González, pionero olvidado de la danza mexicana", en *La danza premoderna en México 1917-1939*, Centro Venezolano, Instituto Nacional de Teatro, UNESCO, Caracas, Venezuela, junio 1995, pp. 28-30.

José Manuel Ramos dirige y adapta *Tepeyac* (1918), basada en la Virgen de Guadalupe.

Recorre la República en compañía de Francisco Domínguez y de Rafael Saavedra, recopilando danzas autóctonas. Pasó largo tiempo estudiando la indumentaria y las costumbres de los pueblos indios mexicanos, y "une el profundo conocimiento de la técnica de la pintura una comprensión inteligente de la escenografía moderna".¹⁷⁶

... hay quien busque en los pueblos de las sierras y en los parajes vírgenes la nota típica y el color brillante, los tipos inéditos y las danzas y ritos evocadores. Uno de estos incansables peregrinos del arte, es Carlos González, modesto, silencioso, lleno de bríos.

Ahora que sus cartones de Michoacán y de Jalisco han obtenido éxito rotundo en la exposición que organizó Manuel Gamio en Washington.

...En el cartón que publicamos puede verse toda la poesía y toda la originalidad de esta danza que es para muchos totalmente desconocida...Carlos E. González, no se ha limitado a desarrollar sus cuadros en muros y en lienzos. Tiene proyectos más importantes, bocetos ya concluidos para un espectáculo nacional, para un alentador paréntesis de nacionalismo en medio de tanta mistificación y de tanto México de chinas poblanas....¹⁷⁷

Incluso llega a ser considerado una de las columnas del espectáculo de Teotihuacan "...con él, a partir de ese momento, aparece la moderna escenografía mexicana".¹⁷⁸

Además de su participación en el Murciéalgo, realiza *Tlahuicole* (1925) con Rubén M. Campos y es responsable de los decorados del ballet *Quetzalcóatl*, de Alberto Flachebba. En 1929 dirige el ensayo teatral del Istmo de Tehuantepec, *El laborillo*;

¹⁷⁶ Quintanilla, *Programa de mano*.

¹⁷⁷ El Caballero Puck, "Cartones mexicanos. La danza de los viejitos", *El Universal Ilustrado*, mayo 22, 1924, p. 19.

¹⁷⁸ Magaña, *Medio siglo de teatro mexicano (1900-1981)*, INBA, México, 1964, p. 19-20.

y en 1930 *Hamarándecuara*, ballet de costumbres tarascas. En la inauguración del Teatro del Palacio de Bellas Artes (1934), logra gran éxito con su decorado para *La verdad sospechosa*.

En 1934 también se involucró con el teatro de muñecos, ejerciendo la jefatura de la Sección de Teatro del Departamento de Bellas Artes de la SEP, siendo secretario Narciso Bassols; ¹⁷⁹ también fue director de la primera escuela oficial de danza. Por otro lado participa en: “..*Creación del quinto sol. Sacrificio gladiatorio* (1935), donde González mueve, en Teotihuacan, a miles de comparsas con música de Francisco Domínguez y apoyado en la dirección escénica de Efrén Orozco”.¹⁸⁰

Francisco Domínguez, Maestro Director y Concertador que dirigió la orquesta de 40 personas que tocó en vivo durante la presentación el Murciélago, hizo también los arreglos a los sones populares y compuso algunas de las piezas como la música para el cuadro *Ofrenda*, los arreglos de *La india*, *La canoa más ligera* y *La Golondrina*. En una nota publicada después de la función se habla del trabajo del compositor: “de la música nos bastará decir que Domínguez ha logrado estilizarla con la temura ingénita y una gracia que deja surcos en el corazón.” También se menciona la colaboración del compositor “vernáculo” Nicolás Bartolo Juárez, autor de algunos de los sones que se tocaron.

Por último mencionaremos a Guillermo Castillo que fungió como representante del espectáculo y hace una gran labor de publicidad desde *El Universal Ilustrado*, él mismo se justifica al decir que:

... no hay ningún obstáculo para que yo lo juzgue como cualquier espectador, “malgre tout”...No se me podrá acusar de absoluta y manifiesta parcialidad,

¹⁷⁹ Este dato lo proporciona Roberto Lago en su estudio histórico sobre el teatro guignol en México, “El teatro guignol y su implantación en México”, en Antonio Acevedo Escobedo, *¡Ya viene Gorponio Esperza!*, México, 1944, p. 10.

¹⁸⁰ *Añestis*, op. cit., p. 29.

porque, después de todo, yo nada he creado para él. Mi misión en ese intento de mis amigos González, Quintanilla y Domínguez es ayudarles a abrir camino por donde pueda avanzar tan bella idea.¹⁸¹

¿Qué es el Teatro Mexicano del Murciélago?

El porqué del nombre lo explica Quintanilla sin aclarar la duda: no es nombre de un drama o de una comedia. El día del estreno dirige unas palabras al público, tratando de explicarse, que un periodista transcribe al día siguiente:

En vano hemos intentado averiguar el porqué de ese nombre... Y en vano nos dirigió la palabra Quintanilla a guisa de preámbulo cortés. Eso sí, nos dijo que cada inteligencia podrá entender el significado de ese nombre; que el teatro es multicolor y multiforme, pero sentimental y exquisito; que dentro de su brevedad desarrollará temas perfectamente mexicanos, pero que él y sus compañeros han encontrado que más allá de la china poblana, el charro y el pelado, hay un México más interesante, un México desconocido espléndido, que es necesario mostrar aquí primero para irlo a pasear en triunfo ante los otros ojos atónitos. Y como ellos no tienen tiempo que perder, no se preocupan por dar explicaciones.¹⁸²

Una referencia obligada es la relación del Murciélago Mexicano con el teatro ruso de Nikita Baliéff o Baléev. Sabemos por propias palabras de Quintanilla que en un viaje a Nueva York conoció el *Chauve-Souris* y decidió que "México tiene más color que Rusia. Desde aquel día, la idea de crear un espectáculo semejante en mi país, con elementos exclusivamente nacionales..."¹⁸³

¹⁸¹ *El Universal Ilustrado*, octubre 2, 1924.

¹⁸² *Excelsior*, septiembre 18, 1924, p. 6.

¹⁸³ Luis Quintanilla, "El Murciélago Mexicano", en *La pajarita de papel*, INBA, México, 1965.

Francisco Monterde tilda injustificadamente al Murciélago de "homenaje al Chauve-Souris de Nikita Balieff", porque a pesar de su relación, el proyecto mexicano adquiere en manos de sus realizadores características propias que no podría tener el ruso, al que Diego Rivera lo hubiese querido vestirlo de cachucha y overol, o en Veracruz lo hubieran sindicalizado: "...además dile a Nikita que ya sabes hablar tarasco y español."¹⁸⁴

Otra noticia es la de Fernández Ledesma que presencié aquel espectáculo:

Quiero señalar que en 1922, de pasada por Nueva York... asistí a una representación del "Chauve-Souris", compañía del promotor ruso Nikita Balieff. Consideré que dentro de su sencillez ofrecía este género de teatro gran atractivo por su originalidad... Poco más tarde aquí en México, se formó un grupo de personas entusiastas que, bajo la iniciativa y la dirección de Luis Quintanilla se dedicaron a traducir el espíritu y la técnica del Chauve-Souris. Así nació el Teatro del Murciélago que llevó a escena varios temas costumbristas y pequeños asuntos de la vida mexicana .¹⁸⁵

Luis G. Urbina en una carta que le manda al poeta por la publicación de su *Radio*, además de felicitarlo y llenarlo de elogios, le dice en la posdata: "El programa del Murciélago Mexicano es también muy interesante, muy sugestivo. Yo vi en París y en San Sebastián, varias veces, el Murciélago Ruso".¹⁸⁶

Sobre el teatro ruso de Nikita Balieff, no tenemos casi noticias, salvo los datos anteriores, los comentarios del propio Quintanilla y la siguiente cita de un compendio de teatro ruso:

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ Fernández Ledesma *op. cit.* Alarís, *idem*, p. 20.

¹⁸⁶ Schneider, *ib.*, (2) p. 90.

En los años 1914-1917 estuvieron en boga en las provincias las “formas menores”, llamadas con frecuencia “teatro de miniaturas”, sobre todo gracias al *Espejo deforme* de Tairov y *El murciélago* de Nikita Baliev. Este se inició en 1908 como un club privado para artistas de Moscú y sus amigos, y más tarde se convirtió en cabaret público, con servicio de bar, conservando su carácter de *boité* exclusiva. Allí ganaron gran popularidad las agudezas y la payasada, las canciones burlescas, las farsas, las obras en un acto y los números de baile... El Murciélago tenía un repertorio más variado y sus números abarcaban un campo más vasto. Creció hasta ser una empresa teatral importante, y a sus funciones alegres y vivaces se vincularon excelentes actores, pintores y escritores; Vajtánov, por ejemplo, puso allí en escena su *Soldados de plomo*, con música de Shostakóvich. En 1920, Baliev viajó al exterior con su compañía y obtuvo gran éxito en París y más tarde en Nueva York, donde presentó en escala reducida las nuevas corrientes del arte ruso.¹⁸⁷

Una referencia más que tenemos, indirecta pues en realidad trata del trabajo de Meyerhold, menciona este teatro:

Meyerhold trabajó... en la puesta en escena de *La dama de pique* para Nikita Baliev en el Teatro Chauve-Souris, y sus ideas acerca del cine se volvieron más articuladas.¹⁸⁸

Otro antecedente del Murciélago es la experiencia de Rafael Saavedra, El Teatro Sintético de Teotihuacan. Como ya vimos ahí se forman González, en la dirección artística y escribiendo el libreto, y Domínguez en la dirección musical.

187 Marc Slonim, *El teatro ruso (del imperio a los soviets)*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Biblioteca El hombre y su sombra, Argentina, 1965, p.

189. Pareciera que es esta versión la que se presentó en Nueva York, que Quantanilla tuvo la suerte de ver.

188 Jay Leyda, *Kino. Historie del cine ruso y soviético*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Biblioteca El hombre y su sombra, Argentina, 1965, p. 96.

Este espectáculo también trató temas de Michoacán, de los que parece que González tenía un gran conocimiento. Ha sido clasificado como teatro popular urbano de carácter didáctico; estaba conformado por obras de un acto que trataban costumbres populares, como *El cántaro roto* (también presentada en el Murciélago), *La Chinita* (que se desarrolla en Michoacán, y es una serie de viñetas de la vida rural, idealizada y coloreada con costumbres populares, canciones alegres y animadas danzas) ¹⁸⁹, y *Un casorio* (tal vez la misma que en el Murciélago se llamó *Un casamiento de indios*).

Críticos como Nomland han valorado más la experiencia de Saavedra que la del Murciélago. Curiosamente José Juan Tablada subrayó la confluencia entre este teatro sintético y el teatro ruso de La Chauve-Souris: "fundado por Nikita Balieff que obtuvo gran éxito en París y en Nueva York con su puesta en escena de decoraciones, música y bailes regionales. A esta premonición de José Juan Tablada contesta la creación del teatro del Murciélago". ¹⁹⁰

Antes de las funciones del Murciélago, se menciona la gran labor de Carlos González:

El Teatro Regional de Paracho. Fiesta de la canción y de la danza. Así con esta frase se invitó al pueblo michoacano a la inauguración del primer Teatro Regional en el estado de Michoacán... el teatro regional mexicano ha nacido gracias a tres jóvenes artistas: Rafael Saavedra, Carlos González y Fernando Domínguez....El primer ensayo se hizo en San Juan Teotihuacan...Los sones y canciones tuvieron arreglos de Domínguez. ¹⁹¹

189 Nomland, op. cit., pp. 83-84.

190 Daniel Meyrán, *El teatro breve y la toma de conciencia de la mexicanidad de Luis Quintanilla (teatro sintético) a Elena Garro (teatro político)*, CRILAUP/CRTEM, Universidad de Perpiñan, inédito, p. 3.

191 *El Universal Ilustrado*, sin carátula ni fecha, p. 33.

También Francisco Monterde menciona a Saavedra quien “escribe teatro regional indigenista - La Cruz, Los novios-, que estrena al aire libre de San Juan Teotihuacan”. Parece ser que incluso obras como “El cántaro roto”, “La chinita” y “Un casorio”, que se presentaron en el Murciélagos son de Saavedra.

Otros autores de obras del teatro sintético son Rafael Pérez Taylor que escribió “Del hampa” (1935), Ermilo Abreu Gómez, Jacobo Dalevuelta (Fernando Ramírez de Aguilar) y Jesús Carranza Góntiz autor de “Rosa la Comunista”. Aunque además de todas estas obras y del espectáculo de Saavedra o el Murciélagos:

...el teatro breve o mejor dicho el formato breve en el teatro tradicional ya existía: los sainetes, las pastorelas, las tonadillas, los coloquios, los monólogos, los juguetes cómicos... constituyen unas piezas cortas de índole colonial caracterizadas como género chico...¹⁹²

Aquí surge la necesidad de abrir un paréntesis, pues aunque aparentemente existieron sólo estos dos ejemplos de teatro sintético, han aparecido muchos ejemplos que confirman que fue un movimiento bastante más importante y complejo de lo que suponemos. José Gorostiza es de los primeros en detectarla como una corriente.

Detengamos la atención sobre este repentino brote de teatro mexicano (teatro sintético), que, a pesar de algunas interpretaciones nadie acierta a definir.

¿Es gran guiñol en su forma dramática y chauve-souris, cuadro plástico o melopea en la música? Francamente, no nos interesa averiguarlo. Nos basta saber que no es teatro.

¹⁹² Meyrán, op. cit., p. 2.

En una mínima porción del diálogo caben apenas las emociones elementales - miedo, muerte, peligro- que no implican la individualidad. Sócrates, yo y un animal cualquiera reaccionaremos al estallido de una bomba de dinamita igualmente poseídos de pánico. Y si el teatro es un arte y el arte una particularización, un distinguir y concretar la belleza, este teatro sintético no es artístico en lo absoluto.

¿Es otra la idea? La palabra sintético encierra, quizás, una fallida intención de comprender los diversos géneros teatrales en un solo espectáculo. Eso existe y se llama "follies", "ba-ta-clan" o "revista". Dentro de la cultura general, es al teatro lo que el periódico al libro; una necesidad de la vida moderna, si se quiere, pero tampoco aquel arte que conocemos como una larga paciencia.¹⁹³

Sobre esta corriente de teatro sintético que se desarrolló en el primer tercio del siglo, y de la que parece que abundan los ejemplos¹⁹⁴, encontramos comentarios como el siguiente:

El concepto que en México se tiene sobre el teatro sintético ha sido, hasta la fecha, un concepto erróneo, en fuerza de su misma vaguedad. Para unos sólo ha sido una "gran guignol"; para otros el final de un acto que no llegó a representarse completo nunca; para los de más allá un alarde de técnica reducida a la aglomeración de motivos teatrales en el corto espacio de cinco minutos...¹⁹⁵

Cerramos el paréntesis para seguir hablando de este espectáculo en particular.

193 José Gorostiza, "Glosas al momento teatral", en *El Universal Ilustrado*, año IX, núm 448, 10 diciembre, 1925, México, p. 63.

194 Alejandro Ortiz está investigando y ha encontrado material hemerográfico que documenta la idea de que el teatro sintético fue un movimiento de suma importancia.

195 H. I. Brock, "Lo que es el teatro sintético ruso", *El Universal Ilustrado*, 24 diciembre, 1925, p. 20-21.

La estructura del espectáculo

En las fuentes consultadas existen confusiones enormes sobre las funciones que presentó el Murciélago y sobre las cuadros que lo conformaban. Por esto la siguiente relación.

Fuente	Fecha de la función	Teatro
Cartel-invitación	17 septiembre, 8 pm	Olimpia
Quintanilla , en <i>La pajanta de papel,</i>	—	Olimpia
Schneider, en <i>El estridentismo...</i>	17 septiembre, 8 pm	Olimpia
Manuel Mañón, en <i>Historia del Teatro Principal</i>	27 y 28 septiembre	Principal
Magaña Esquivel, en <i>Medio siglo de teatro mexicano</i>	Representaciones en 1926 con cuatro cuadros más	

El programa de mano ilustrado no tiene la fecha ni el lugar de la presentación. Pero Schneider afirma que es el que se repartió en la función del 17 de septiembre en el teatro Olimpia. Seguramente única función que se dio. Parece que un periodista de *El Universal Ilustrado* vio una especie de ensayo general en junio, varios meses antes del estreno y hace un relato de las cuadros a modo de publicidad del espectáculo, que reproducimos más adelante.

En cuanto a las cuadros, ninguna de las fuentes coincide en los que sí se presentaron. Tenemos un total de 22 posibilidades, algunos con nombre diferente pero que parecen ser los mismos y algunos de las que no hay más noticias.

Programa Teatro Olimpia	Programa de mano ilustrado	Schneider	Manuel Mañón	Antonio Magaña
1 La india			1 La India	
2 Juego de los viejitos	2 Juego de los viejitos	2 Danza de los viejitos	2 Juego de los viejitos	2 El juego de los viejitos
3 El cántaro roto	3 El cántaro roto		3 El cántaro roto	
4 Ofrenda			4 Ofrenda	4 La ofrenda
5 Camiones			5 Camiones	5 Camiones
6 La canoa más ligera				
7 La golondrina				
8 Danza de los moros	8 Danza de los moros	8 Danza de los moros	8 Danza de los monos (sic)	8 La danza de los moros.
9 Juana			9 Juana	
10 Noche mexicana		10 Noche mexicana	10 Noche mexicana	
11 Aparador.	11 Aparador	11 Aparador	11 Aparador	11 Aparador
	12 Mañanitas			
	13 Fifis			13 Fifis
	14 Camiones			
	15 Piñatas	15 Piñata		
	16 Revolución			
	17 Alameda de Santa María	17 Alameda de Santa María		
		18 La pila del toro		
		Noche de muertos (será equi- valente a Noche mexicana o a		El día de los fieles difuntos (equivalente a Noche mexicana)

		Ofrenda)		
				En 1926 agrega:
				19 El vivac
				20 Casamiento de indios
				21 La Xtabay
				22 La Tona
	Sones	Canciones		Varios sones y danzas y ritmos indígenas

El Teatro Mexicano del Murciélago en la prensa de la época Una revisión de lo que se publicó. La crítica teatral se dividió

El espectáculo anunciado en pequeñas notas y comentarios en otras notas teatrales, estaba presente tiempo antes de su estreno. Era esperado por los críticos.

Luis Quintanilla, autor de *Avión*, no piensa en otra cosa más que en su próximo "Chauve-Souris" en el que colabora con innegable talento y entusiasmo el pintor González...¹⁹⁶

... Luis Quintanilla que tiene su corazón, su espíritu y su vida al servicio del teatro sintético mexicano, en el que trabaja con la fe de un iluminado... y con las luces de Carlos González...¹⁹⁷

Durante todo el año se comenta en las crónicas teatrales sobre estrenos de óperas y comedias en los teatros de moda: el Iris, el Regis, el Fábregas, el Lírico, el Arbeu, el Principal. A pesar de no ser un director conocido o un hombre de teatro público, Luis

196 El Caballero Puck, *El Universal Ilustrado*, julio 17, 1924, p. 28-29.

197 El Caballero Puck, "Lo que opinan de las 'pelonas'", *El Universal Ilustrado*, agosto 14, 1924, p. 25.

Quintanilla estaba presente en el medio teatral; se hace mención de comentarios suyos de otras obras, por ejemplo en una publicada el 7 de agosto de 1924 en *El Universal Ilustrado* por Júbilo: "...debemos conformarnos con las compañías mediocres...según observación cruel, pero justa del poeta Quintanilla".

Un anuncio del día de la función:

"TEATRO OLIMPIA. El cine de la buena sociedad"

60cs luneta

20 cs balcón 2o.

Dos orquestas y el órgano monumental

HOY- El nuevo casero a las 4

***Cuando el amor volvió* a las 4:30 y *Primogénito* a las 5:45**

(...y abajo en letras pequeñas, misteriosamente:)

Por la noche, solemne función especial organizada por el H. Ayuntamiento en honor de los Industriales Americanos. ¹⁹⁸

El crítico *El Caballero Puck*, (que a veces parece ser Guillermo Castillo y a veces Manuel Horta) publica una nota meses antes del estreno, en junio, relatando el espectáculo, lo que indica que el autor presencié un ensayo y lo conoce a la perfección. Por la mucha información que contiene, transcribo la nota a continuación.

Si muchos gastan toda su actividad en propagandas y frivolerías, otros en cambio trabajan para hacer patria desde los tabucos silenciosos y los cuartos de estudio... Carlos E. González y Luis Quintanilla. El primero excelente colorista, enamorado de las cosas nuestras; el segundo, poeta de vanguardia, autor teatral y espíritu sensitivo y afinado. Uno ha dibujado la colección de cartones más interesante que he contemplado en cuestión

teatral, y el otro ha dado sugerencias, ha escrito cosas amables o rápidos bocetos frente a la vida corriente y así se ha formado el primer "Murciélago" nacional.

...Un juguete para el alma es el desfile de "fifis" enfermos de "lalandismo". en las aceras al rojo balno (?) de la Avenida principal, a la hora en que los azulejos del antiguo edificio añoran la delicia de un cuarto de baño... Un juguete será la pulquería bárbaramente pintada de colores primarios, con su cortejo de tipos siniestros... y otro juguete "La Alameda de Santa María", cuadro de color provinciano que no se injerta fácilmente en el carcomido tronco de esta ciudad enferma de historias... Cuadro encantador, la danza de los "Achileos" (la danza de moros y cristianos), que ni siquiera sospechan los autores de género mínimo a base de jarabes y tehuanas; juguete doloroso y romántico el del "Cántaro rojo"(sic roto), que podría dar tema para una comedia de costumbres, y para no hacer pesada esta enumeración de motivos ya resueltos por los artistas mencionados, recordaré finalmente ese encantador escaparate que se anima con música trasnochada de un organillo trashumante y de la piñata que recorta sus líneas alegres sobre la noche casi "rastacuera" a fuerza de derrochar brillantinas y gemas sangrientas...¹⁹⁹

Y al final de la nota encontramos un lamento muy común:

Pero como siempre, al final de todas las luchas, cuando ya esta madura la obra, cuando se ha divagado hasta la fantasía más tropical, surge la barrera eterna: falta el dinero. La idea se puede hacer vieja, los dibujos se empolvan en un cartapacio, nuevos problemas amargan la juventud...¿Veremos algún día el "Murciélago" nacional?...²⁰⁰

199 El Caballero Puck (Manuel Horta), "El 'Chauve Souris' Mexicano", *El Universal Ilustrado*, junio 5, 1924, p.33 y 44.
200 *Idem*.

Unos días antes de la primera función, se anuncia:

El Teatro Mexicano del Murciélago

Estamos a las puertas del gran acontecimiento. El miércoles 17 de este mes se efectuará la función de prueba del llamado Teatro Mexicano el Murciélago, cuya realización parecía un sueño remoto, pero que se ha convertido en una realidad gracias al C. Presidente Municipal de esta ciudad heroica, que en unión de las Cámaras de Comercio, ha prestado su ayuda pecuniaria para presentar algunos números²⁰¹ que sirven de base a dicho espectáculo.

Carlos González tenía entonces la visión de un teatro nuevo, tanto en México como en el extranjero. Traía su espíritu repleto de hermosas visiones recogidas por sus sentidos en su expedición por los pueblos de Michoacán, donde encontró en las costumbres ignoradas palpitaciones de arte vigoroso, sencillo, hondo y muy nuestro.

Pronto lo secundó en su labor Francisco Domínguez, músico, que tuvo a cargo la misión de recoger con amoroso honradez el alma musical de aquella raza dotada de singular sensibilidad para el ritmo de los colores, de las líneas, de la música.

Luis Quintanilla (Kin-Taniya), diplomático e inteligente poeta de los avanzados, aportó al músico y al pintor el fuego de sus conceptos atrevidos y originales y un plan de realización.

Todo estuvo concertado. Solo faltaba la palanca. No había dinero. El dinero llegó...

Durante un mes escaso se han pintado las decoraciones, se han confeccionado trajes, se han teatralizado los números, se han adiestrado los artistas y se han improvisado otros...

201 Las negritas son mías, de ahí seguramente surgió la confusión de los cuadros.

Y como si esta obra, que hubiera asustado a los más expertos, no fuera lo suficientemente difícil, por la brevedad del tiempo entre otras razones, ha soltado a cortar el paso la inevitable jauría de los prejuicios, jozquecillos aulladores hijos todos de la envidia.

Aún no se sabe el resultado ni se conoce lo que se lleva hecho y ya el fanatismo de la crítica que suena hipócritamente con el sillón académico o el avanzado envidioso de no haber llegado el primero a las trincheras, empieza a emitir sus juicios definitivos sobre una obra que nadie ha afirmado, ni pensado siquiera, que fuera definitiva.

Los ocho números que el día 17 va a presentar en el Olimpia, "El Teatro Mexicano del Murciélago", es un ensayo que servirá para fijar la orientación de sus autores y también, por que no, del público.

Muchos de sus aspectos tendrán algún contacto con géneros ya conocidos y no muy elevados: pero en revancha habrá otros que revelarán, a quien no tenga particular interés en lo contrario, la belleza de la idea y la belleza de su expresión.

El programa de esa velada única está dividida en dos partes, en las cuales se han repartido los números de la siguiente manera:

"Los viejitos", danza humorística que en determinada ceremonia religiosa de los pueblos de Michoacán acostumbraban bailar los jóvenes indígenas como un homenaje a la santa o santo conmemorados. Será ejecutada por siete alumnos de Cultura Estética, dirigidos por un hábil bailarín autóctono venido especialmente. Se ha procurado en lo posible estilizarla.

"El cántaro roto", poema romántico. Es una escena pueblerina rápida, que en su sintetismo pretende dar una idea del sentimiento popular. Es un drama concentrado donde la emotividad esta recalcada en un gesto.

"Ofrenda" una síntesis emotiva de la ceremonia de la Noche de Muertos que se efectúa en Janitzio, isla de Pátzcuaro. Desde el punto de vista ideológico tal vez sea uno de los números mejor logrados por la sencillez de sus trazos.

"Camiones", una visión fugaz, como una carcajada, que pasar corriendo, de una escena ciudadana.

Hasta aquí la primera parte del programa. El intermedio estará cubierto por la orquesta, que interpretará, bajo la dirección de Domínguez, algunos sones hermosísimos, de inspiración fragante, debidos a Nicolás Bartolo Juárez, inteligente y modesto compositor vernáculo que ha venido a colaborar y a prestigiar con su presencia la primera función del "Murciélago".

La segunda sección comienza con "La danza de los moros", solemne y extraño baile ejecutado en aquellas regiones en cierta fecha. Es de gran visualidad. Lo ejecutará don Nicolás Bartolo Juárez, que es también un gran danzarín, y dos jóvenes de Cultura Estética.

"Juana", poema sintético del alma de la soldadera, escrito por Manuel Horta, inteligente escritor y compañero nuestro. Lo interpretará la señorita Rosa Riquelme, que promete ser una inteligente encarnadora de tipos nacionales.

"Noche mexicana", un cuadro de diez minutos en que vivirá el espíritu sentimental y fanfarrón del mexicano encuadrado en la poesía de una noche nuestra. El modesto, pero entusiasta artista Antonio Fraustro tendrá a su cargo el protagonista.

"El aparador", un novedoso número de ballet para cuya realización han encontrado numerosas dificultades.

Y no olvidemos que la función del 17 es sólo una prueba.²⁰²

Había muchas expectativas sobre el espectáculo; aparentemente esta función de prueba indicaba que habría muchas más, nos preguntamos por qué no las hubo.

Anoche en el Teatro Olimpia y en una función en honor de la Misión Industrial Americana se hizo la primera exhibición del Teatro Mexicano del Murciélago, espectáculo con tendencias renovadoras del arte escénico,

202 Júbilo (Guillermo Castillo, quien participa en el espectáculo), "Comentarios teatrales", *El Universal Ilustrado*, septiembre 11, 1924, p. 34 y 67.

según hemos sabido por crónicas alentadoras y por comentarios de quienes asistieron al ensayo general de este espectáculo...el cronista no pudo asistir...²⁰³

Aquí, algunas de las notas:

FUE UN ÉXITO CLAMOROSO EL ESTRENO DEL TEATRO NACIONAL DEL MURCIÉLAGO

Lo informan cuadros que vibran por su misma simplicidad y por el brillo de la escena

Nuestro mexicanismo

Una distinguidísima concurrencia aplaudió los cuadros tarascos y las escenas capitalinas... "La noche mexicana" que ayer, a las 8 de la noche se realizó en el Teatro Olimpia... público selecto y numeroso la enalteció. Se trataba de inaugurar el "Teatro Mexicano del Murciélago" que, indudablemente por sus propósitos nacionalistas y amplios, significará mucho en los anales de la cultura artística.... y el comentario a un "aparador" algo que merece comentario aparte y que ya intentaremos.

Cada uno de los autores de este teatro, que se propone revelar un México más singular y rico que la Rusia folklórica anuncia con orgullo que sí tiene pasión patriótica no ha colaborado a tontas y locas sino que ha estudiado todo lo que debía: así, por ejemplo González conoce indumentaria antigua y escenografía moderna. Las nuevas representaciones llevarán a escena el esplendor de 12 temas no de 8 como pasó en la fiesta inaugural, ello debido a la premura del tiempo, pues en 25 días han tenido que pintar telones, vestir actores, instrumentar música y repartir anuncios. Están en estudio algunos tópicos de intensa realidad, tales como "La Alameda de Santa María", "El

radio", "Las mañanitas", una pulquería, un velorio, los fffís, la americanización, un pelele, "Quién sabe señor", y "Revolución".

De anoche lo que más cautivo y nos referimos a lo escénico fueron sin duda alguna "La ofrenda", "La noche de muertos en Janitzio" y el baile de la "Danza de los Moros", pues creemos que son algo definitivo... realizado con maestría.

Va por gloriosos caminos el Teatro Mexicano del Murciélago.²⁰⁴

Por el siguiente comentario parece que decidieron tratar a lo futurista al público:

El Teatro Mexicano del Murciélago

Hasta el domingo conocí "El Teatro Mexicano del Murciélago"

... sabido es que lo más difícil en el teatro es conciliar el sentimiento artístico y los gustos del público. El que atiende más al primero fracasa en la mayoría de las veces. El que como Linares Rivas o Pierre Frondaie, halaga al segundo, se convierte al comercio servil que tiene por máxima: el éxito a todo trance.

Quintanilla y González, que tienen su espíritu forjado en las nuevas ideas avanzadas y que los han aguzado a golpes de martillo del radicalismo, no han querido inclinarse ante la imposición del público. En Domínguez había menos rebeldía, pero incurrió en el mismo error, aunque por camino totalmente distinto a sus colaboradores.

Sin duda ninguna, quien mostró más equilibrio y supo conciliar las dos tendencias fue Carlos González, que renovando la escenografía, supo llegar por los ojos al corazón y al cerebro del espectador.

El que escribe o hace algo para el teatro, llevando por fin una idea de belleza, debe recordar que al teatro se le ha construido una sala destinada a una multitud integrada por capacidades y sensibilidades de muy diversa

204 Excelsior, septiembre 18, 1924, p. 6. En el Anexo 5 se reproducen fotos de esta publicación.

amplitud y de muy distinto grado, pero que al confundirse, forman una capacidad y una sensibilidad mediocre siempre.

Urge, pues, engañar a esa mediocridad por medio de artimañas que la técnica teatral suministra...

Los creadores del "El Teatro Mexicano del Murciélagu" han tenido la buena fe de descartar al público o de considerarlo mejor de lo que es, pensando que la efectiva belleza de su obra llegaría hasta él sin necesidad de una antiparras. El público es miope y la teatralidad sus antiparras.

... Reconozcamos sin embargo, con Quintanilla, que "El Teatro Mexicano del Murciélagu" está hecho sobre todo, para públicos extranjeros, donde el exotismo de nuestro folklore será esa teatralidad, de la que nuestro medio carece. Lo ideal sería que lo tuviera en todas partes.²⁰⁵

Después de la esperada función encontramos en la prensa diversas opiniones, en general positivas, pero absolutamente parciales. De las negativas tenemos noticia por el comentario de Júbilo que hace un balance de la crítica.

La crítica ha recibido esta labor de diversa manera. Unas veces despótica, otras calurosa, otras enfurecida, pero en el fondo siempre con marcado interés, porque sería preciso tener la insensatez del tezontle para no comprender que se está frente a algo nuevo y algo nuevo bello, que no es lo común.

... Para mí el comentario periodístico que expone mejor el sentir del público es el de mi buen amigo GIL TOR²⁰⁶. La mayoría de los espectadores se han sentido, primero, desconcertados, después aburridos y, finalmente, estafados, GIL TOR lo expresa con exactitud. No así Pepe Elizondo, que se sale por la tangente, privándonos de sus juicios que, sin duda, hubieran arrojado la luz de su experiencia sobre este ensayo feliz; feliz,

205 Júbilo, "Comentarios teatrales", *El Universal Ilustrado*, octubre 2, 1924, p. 14.

206 No encontré este comentario.

innegablemente, puesto que ha sido muy discutido y aceptado, pese al poco entusiasmo del público.

De los ocho números que presentó en su primera época "El Murciélago" (nombre muy teatral), dos de ellos reúnen las condiciones exigidas para triunfar con buena lid: "El cántaro roto" y "Aparador". Y esto a mí me parece bastante cuando marca un nuevo derrotero.²⁰⁷

En la sección "Panorama teatral" del semanario *La Antorcha* en el mes de octubre, después de la función del Murciélago un crítico anónimo apunta que:

... la semana teatral es una sinfonía en gris mayor. Es verdad que siguen cantando en el Regis los cosacos del Kuban...las canciones de los cosacos son magníficas para un programa de variedades, pero todo un concierto, es imposible. Algo semejante pasaba con el Teatro del Murciélago.²⁰⁸

Y un mes después en un comentario por Doria:

...Como vivimos con un retraso de cincuenta años y once meses respecto al movimiento artístico mundial no hay manera de sufrir los invasiones dinamistas, unanimitas, estridentistas y cubistas.

¿Qué pasó con el ensayo tímido del Chauve-Souris?

El propio Kin Taniya ha formulado este epitafio: El ya conocido Murciélago murcielaguito...

Trapitos al sol... Lo que Kin Taniya, Domínguez, González y Castillo quisieron hacer con su Murciélago importado de Nueva York y de origen ruso falsificado, usando un sistema modernista y exquisitismo...²⁰⁹

207 Júbilo, *idem.*, p. 14.

208 Anónimo, *La Antorcha*, núm. 3, tomo 1, octubre 15, 1924, p. 17.

209 Doria, *La Antorcha*, núm. 9, noviembre 29, 1924, p. 32.

Los cuadros

Las cuadros del Teatro del Murciélago son una percepción fragmentada de la vida contemporánea. Las danzas y canciones populares provienen del estado de Michoacán.

La Danza de los viejitos o bailes de Huehues o Huehuenches, que era dedicada antiguamente a Huehuetéotl, el Dios viejo, numen del fuego y del año, siendo la más conocida actualmente la Danza de los Viejitos de Michoacán. Originalmente esta forma de danza se representaba acompañada por instrumentos de cuerda y los bailarines ejecutan sus cojeantes pasos y los más briosos zapateados. Se cubren el rostro con máscaras de madera pintadas de rojo, que tienen los rasgos de ciertas figurillas arqueológicas. Visten pantalones con valenciana bordada y llevan puestos sarapes de lana. En la ilustración de la página tres del programa se ven personajes con máscaras de este tipo.

En una localidad purépecha de Michoacán, Santa Fe de la Laguna, precisamente en las fechas en que se presentó el espectáculo (14 de septiembre) es la fiesta patronal del Señor de la Exaltación, donde hay juegos pirotécnicos, danzas de moros y la famosa danza de los viejitos.

La Danza de los moros fue introducida por frailes españoles en el siglo XVI, como un método de evangelización. Esta danza es una paráfrasis de la reconquista, en donde los moros representan la herejía y los cristianos los defensores del Dios verdadero. En muchas comunidades indígenas se han apropiado de estas danzas, transformándolas en una manifestación de resistencia; llegando al extremo de verse a si mismos como cristianos, que resisten el poder mestizo y blanco identificado con los moros. Es una tradición que existe en casi todo el país.

También se le conoce como danza de los Santiagos, ya que el principal cristiano es señor Santiago. Ambos bandos llevan máscaras o se cubren el rostro con paliacates; los tocados, casi siempre de hojalata, se distinguen por la media luna y la cruz, las capas bordadas con lentejuelas en el caso de los cristianos. Los atuendos se distinguen por color los moros rojo, los cristianos azul; hasta hay cristianos que se visten de charros. En el programa encontramos la ilustración de un personaje de este tipo en la página cinco.

Los organizadores del espectáculo tenían conocimiento de este tipo de tradiciones, además de que muy probablemente conocían los lugares, que se encuentran en la misma zona geográfica de Michoacán, donde se representan estas danzas: Santa Fe de la Laguna, Janitzio y Pátzcuaro.

Magaña apunta que en 1926 el Teatro del Murciélago realiza otras funciones con "el mismo alarde folklórico", con los cuadros de *El vivac* y *Casamiento de indios*, una escenificación de la leyenda maya *La Xtabay* y un diálogo titulado *La Tona* de origen oaxaqueño; agrega una curiosa nota: "ya aparecieron autores firmando estas cuadros, Guillermo Castillo, Ermilo Abreu Gómez, Fernando Ramírez de Aguilar. " ²¹⁰ También Rodolfo Usigli²¹¹ menciona a los autores de algunas de estas obras de teatro sintético: Ermilo Abreu Gómez y Jacobo Dalevuelta.

La obra *Un casamiento de indios*, sainete novohispano del siglo XVIII, está registrada en el estudio de Nomland²¹² como una obra de circo que representa de manera humorística, casi en el estilo del teatro de garrotazos, una boda popular. De autor anónimo, escrita en tres actos y en verso, ha sido representada para niños, con títeres y en el circo. Un anuncio en un circo en 1857 decía:

²¹⁰ Magaña, *op. cit.*, p. 19 -20.

²¹¹ *Apud* Nomland, *ibid.*, p. 84.

²¹² Nomland, *ib.*, p. 120.

El casamiento de los
Indios. Primera y segunda
parte; la una, el casamiento,
la otra un pleito en que se funda
una disputa profunda
enredada por un cuento²¹³

Nomland nos informa que no existe o no encontró el texto, pero nos narra la anécdota:

Después de pagar al cura y terminada la ceremonia, la fiesta nupcial empieza a volverse inconveniente a causa del pulque. La novia sale airosa del ambiente del pleito que la rodea, con admirable presencia de ánimo. Su mayor preocupación es que el matrimonio no llegue a consumarse, y ruega: *No lo mates mi marido/ hasta mañana siquiera!*²¹⁴

*La Xtabay*²¹⁵, obra de Ermilo Abreu Gómez, está considerada como una de sus mejores de "tipo popular", Nomland apunta que no pudo consultar el texto, pero que hay noticias de que era presentada en carpas y pistas populares por cómicos y aficionados.

El crítico teatral Júbilo menciona que el 3 de diciembre de 1925²¹⁶ se presentó *La Tona* de Jacobo Dalevuelta, en el Teatro Fábregas, y lo llamó "un pintoresco cuadrado costumbrista lleno de poesía". También está el dato de que el autor de esta "escena de la vida real ... para teatro cerrado que representa una boda campesina", se dedicaba además a escribir obras para teatro de masas.²¹⁷ Curioso que esta escena trate también de un casamiento.

213 Armando de María y Campos, *Los payeses, poetas del pueblo*, epud. Nomland, *ib.*, p. 120.

214 Nomland, *ib.*, p. 120.

215 Buscamos la obra *La Xtabay* en la biblioteca de Ermilo Abreu Gómez y no apareció.

216 En *El Universal Ilustrado*.

217 Nomland, *ib.*, habla de estas obras, pp. 85-96.

Manuel Mañón nos informa que el Murciélagó se presentó otra vez en el Teatro Principal el 27 y 28 de septiembre del mismo año, con cuadros nuevos y apunta "este ensayo de teatro en México, sino fue un éxito pecuniario sí lo fue artísticamente pues el público aplaudió entusiasmado todos los números, principalmente el baile de los viejitos, que hizo repetir."²¹⁸

En contraposición a estos temas tradicionales saltan a la vista los cuadros urbanos *Aparador, Camiones, Fífis*, donde se pretende representar un México moderno y urbano. Característica del movimiento vanguardista mexicano, de todas las publicaciones estridentistas, de la pintura renovadora, del muralismo; lo dice Quintanilla en el programa:

El organdi dominguero de nuestras chicas, la perfecta cursilería de nuestras colonias, los camiones y los fífis son ya tan característicos de nuestra vida nacional como las costumbres más románticas de nuestros pueblos o el ritmo soberbio y salvaje de las danzas indígenas.²¹⁹

Cuadros a las que la crítica de la época les dio poca importancia, pero son claves para entender el espectáculo, fueron *Fífis* "Un juguete para el alma es el desfile de 'fífis' enfermos de 'lalandismo' ...'Camiones', una visión fugaz, como una carcajada, que pasar corriendo, de una escena ciudadana....camiones que aunque visten a la americana, tienen alma esencialmente mexicana". Y una escena muda, que podemos suponer se hizo con pantomima "'El aparador', un novedoso número de ballet...". En La Revista Horizonte, en 1926 aparece una ilustración de Carlos González, la misma que apareció en el programa del Murciélagó.²²⁰

²¹⁸ Manuel Mañón, *Historie del Teatro Principal*, Ed. Cvtrva, México, 1932, pp. 417-418.

²¹⁹ Quintanilla, *Programa de mano*, p. 2.

²²⁰ Schneider, *ib.*, (2), p 161.

Comentarios como "un juguete será la pulquería bárbaramente pintada de colores primarios, con su cortejo de tipos siniestros y 'su líquido baboso, que ahoga lentamente los anhelos del pueblo y los va llenado de tinieblas y de sueños'",²²¹ dicen mucho de la intencionalidad. Otro cuadro, que no hemos mencionado hasta ahora, pero que figura en el programa ilustrado es *Revolución*, que vincula, sin duda el proyecto con el proceso renovador político que se está dando paralelamente en el país "...los guerreros rojos de la revolución. Humo y sangre y una sed infinita de ideales", así como *Juana*, "poema sintético del alma de la soldadera", de Manuel Horta. O, "*Noche mexicana*, un cuadro de diez minutos en que vivirá el espíritu sentimental y fanfarrón del mexicano encuadrado en la poesía de una noche nuestra".

Los actores

En lo que se refiere a los actores, nos encontramos con que la fotógrafa italiana **Tina Modotti** participó como actriz en una de las cuadros, *Ofrenda*:

Luis Quintanilla y Ruth Stallmith preparaban una versión mexicana de *The Bat*, "El teatro del murciélago". Tina (Modotti) sería la actriz principal, vestida de Chauve-Souris. Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Manuel Maples Arce, Germán Cueto, Ramón Alva de la Canal, Salvador Gallardo, eran los creadores del movimiento estridentista y afirmaban: "sólo nosotros existimos todos los demás son sombras pegajosas". Para la revista *Actual* y más tarde para *Irradiador*, Luis Quintanilla el dibujante y viajero era Kin-Taniya, conocedor del dadaísmo y de Tristán Tzara, Apollinaire y Max Jacob. En la revista hablaban de la descarada risa de los pianos... y ofrecían por medio de carteles a la "preciosa mujer de mañana", o a la "suntuosa mujer para soirée".²²²

²²¹ El Caballero Puck, "El 'Chauve Souris' Mexicano", *El Universal Ilustrado*, junio 5, 1924, p. 33 y 44.

²²² Elena Poniatowska, *Tinísima*, Ed. Era, México, 1992, p. 180. En este comentario, la autora liga la experiencia del Murciélago con el estridentismo.

En una edición de las cartas que Tina enviaba a Edward Weston²²³, se menciona a los Quintanilla como amigos íntimos de esta pareja. También se menciona a Ruth Stallsmith, “estadounidense, esposa del poeta y diplomático mexicano Luis Quintanilla”²²⁴ quien iba a visitar a Tina. Incluso se dice que Pepe Quintanilla, hermano de Luis, fue amante de Tina.²²⁵ Además de que la fotógrafa retrató en varias ocasiones a List Arzubide.²²⁶

En *El cántaro roto* y *Aparador*, actúo Gastón Dinner, escritor suizo, que durante su residencia en México participó activamente con el grupo estridentista. Maples Arce lo registra en sus memorias:

Con frecuencia me visitaba un muchacho suizo que se ganaba la vida de un modo absurdo, ora vendiendo extraños artículos de ferretería, trabajando como actor en el Teatro Mexicano del Murciélago, inspirado en el teatro de la Chauve-Souris de París, y otras, buscando “ídolos” en las “pirámides”... Se llamaba Gastón Dinner... simpatizaba con el Movimiento por haber vivido en Zurich... donde presencié la explosión de los “dadaistas” y conoció sus negaciones, sus juegos de ingenio y sus fantasías.²²⁷

También List reconoce a Gastón Dinner dentro de las filas estridentistas: “una tarde abordó el paso de la librería, rasgado por la lejanía anarquista, Gastón Dinner, exhibiendo el rótulo impotente del burguesismo, que había arrojado a todos los gobiernos del mundo, en su sombrero ametrallado por el odio capitalista. Venía a solidarizarse con el estridentismo, sus afirmaciones humanistas...”²²⁸

223 Durante su estancia en México el fotógrafo Weston, participó “en la celebre exposición del Café de Nadie... en ese mismo mes de abril, en la Cd. de México”, Antonio Sabort, *Una mujer sin país. Las cartas de Tina Modotti a Edward Weston 1921-1931*, Ed. Cal y arena, México, 1992, p. 51.

224 Sabort, op. cit., p. 68.

225 Sabort, idem., p. 68.

226 En List, *Arco Iris de cuentos mexicanos*, op. cit., se publican tres fotos de Tina del poeta.

227 Maples Arce, idem., pp. 140-143.

228 List, op. cit., p. 40.

Así mismo, Schneider menciona la participación de Manuel Horta como actor; además de la participación de Antonio Fraustro en la escena *Noche Mexicana* y la de la srita. Rosa Riquelme que interpretó *Juana*. También se menciona el dato de que en varios de los números sobre todo en las danzas tradicionales hubo "la presencia de artistas indios de autenticidad insospechable".

El lugar

El Teatro Olimpia se inaugura en febrero de 1922. "Mil ochocientas butacas en luneta, cuatrocientos palcos, mil balcones y ochocientas plazas de galería. La atmósfera se renueva absorbiendo con máquinas especiales. El alumbrado es indirecto".²²⁹ Este teatro se encontraba en el centro de la ciudad, y se convirtió con los años y la decadencia en el Cine Olimpia.

Noticias sobre el Teatro Principal las encontramos en *Historia del Teatro Principal* de Manuel Mañón, quien nos informa que ahí se presentó el espectáculo el sábado 27 y domingo 28 de septiembre de 1924. Sobre este teatro sabemos que originalmente se llamaba el Coliseo, inaugurado en 1725, y ya por 1826 se le comenzó a llamar el teatro Principal, "la catedral de la tanda". En 1931 se quema y desaparece.

El espectáculo en estudios de teatro mexicano contemporáneo

Son contadas las menciones que se hace al espectáculo en estudios de teatro mexicano contemporáneo, por lo general muy contradictorias entre sí. De los primeros está el comentario de Nomland, quien lo clasifica dentro de la obras de tradición popular:

²²⁹ Paco Ignacio Taibo I, *Gloria y chequeos del espectáculo en México 1900-1929*, Ed. Leaga-Júcar, col. Crónica General de México, México, 1988, p. 98.

En un intento de transportar las costumbres populares y rurales al escenario comercial, el Teatro Mexicano del Murciélago despegó sus frágiles alas en 1924. Este pequeño grupo formado por Luis Quintanilla, Carlos González y Francisco Domínguez... se dedicó a coleccionar y sintetizar los elementos de la vida popular de México para crear lo que esperaban que sería un nuevo género a la manera del Chauve-Souris ruso de Nikita Balieff... Sin limitarse al deseo de presentar solamente lo bello, los organizadores declaran que: “queremos presentar ante el público, especialmente en el extranjero, en forma sintética y sugestiva, todos aquellos aspectos de nuestra vida nacional, que sean característicos de nuestro color, de nuestra melodía, de nuestra poesía.

El resultado de estas elevadas intenciones fue una revista de considerables méritos en la que había bailes, cantos, actuación y reflejos de la vida real en varios rincones de la República. Como se nos dijo una y otra vez que “El Teatro Mexicano del Murciélago es una tienda de juguetes para el alma” podía haberse esperado algo más.²³⁰

O estudios como el de Antonio Magaña, quien también lo valora desde este punto de vista:

Dos acontecimientos señalan la toma de conciencia del fenómeno folklórico, es decir, las danzas, los cantares o melodías y el vestuario de las diversas regiones de México: el teatro regional que bajo patrocinio del Estado inauguró en 1921²³¹ el director y autor Rafael M. Saavedra, y el Teatro del Murciélago que por 1924 fundó Luis Quintanilla.

En aquellas representaciones de Saavedra en Teotihuacan se busca por primera vez medir las posibilidades de estilización de los motivos, temas, melodías, bailables e indumentaria indígenas, como espectáculo teatral...

²³⁰ Norland, *ib.*, p. 65.

²³¹ Norland dice que fue en 1923, *ib.*, p. 63.

Una de las columnas del espectáculo era el escenógrafo Carlos González, con el que a partir de ese momento aparece la moderna escenografía mexicana... El Teatro del Murciélago aspiraba a mayor relieve y calidad, pero se movía por el mismo afán de apresar la riqueza folklórica de México, los materiales más típicos, acomodados a un orden escénico. Luis Quintanilla venía de ver en Nueva York un teatro sintético, de abstracciones y símbolos, el *Chauve-Souris* que había fundado Nikita Balieff y que adoptaba diversos aspectos folklóricos en su esencia y su valor teatral.²³²

Hay quien reconoce, como Fernández Ledesma, que no sólo se trataba de teatro folklórico:

Sus propuestas siempre estuvieron encaminadas a desarrollar un teatro mexicano con características propias, que se integraron a las teorías teatrales más revolucionarias, en este caso del teatro sintético ruso de Nikita Balieff.²³³

El mismo autor divide el teatro, "muy nutrido y heterogéneo", que se da durante la década de los 20 y 30 en teatro proletario de carpas, frívolo de tandas, burgués para familias, y universal de autores extranjeros, donde incluye al Murciélago. Al hablar de la creación de un teatro mexicano menciona que "es necesaria la colaboración para llegar al resultado de la verdad escénica...un esfuerzo estimable, casi heroico, lo constituye el Teatro Mexicano del Murciélago", y menciona en primer lugar el proyecto de Quintanilla:

Quintanilla observó como en el teatro de Nikita Balieff, que actuaba en New York, los elementos se organizaban perfectamente dentro de la acción escénica rusa, y pensó en la posibilidad de sustituir -sin alterar el

²³² Magaña, *idem.*, p. 19-20.

²³³ Ledesma, *op.cit.* Alarín, *ibid.*, p.

género- aquellos elementos abigarrados o sutiles, por elementos propios de nuestra vida mexicana.

...esta forma en que se concretó la plástica del nuevo espectáculo era en realidad frívola y pintoresca, espíritu folklórico, aportación decorativo industrial y explotación del preciosismo de la indumentaria aborigen.

En el plan del "Murciélago no se pensó en el público de clase: carecía de tendencia puesto que - "cualquier cosa puede ser puesta en escena"-

...No se pensó tampoco en la emoción de los problemas colectivos. Nada en la "garra" de la tragedia diaria ni en el incentivo común de la moral humana.

Su acción realista, no podía mantener el interés...²³⁴

Así mismo, Francisco Monterde clasifica esta forma de teatro breve como "homenaje al *Chauve-Souris* de Nikita Balieff"²³⁵

Hay claramente una revaloración de lo folklórico, estaba en el aire, Nomland lo llama estilización de lo folklórico. Hay infinidad de eventos con temática mexicana anteriores; también publicaciones en la década de los veinte que sientan las bases, que abren líneas para toda una corriente que adquiere forma; textos donde se recuperan las formas indígenas de autores como Manuel Gamio, el Dr. Atl, etc., publicaciones de esta índole e investigaciones alrededor de formas mexicanas, proporcionan la información para que surgan corrientes como el Teatro Sintético y el Murciélago.

Rondan al Murciélago personajes importantes como José Gorostiza, que participó en el movimiento de teatro sintético y que escribió la obra corta *Ventana a la calle*; o Ermilo Abreu Gómez.

²³⁴ Ledesma, *apud* Alarís, *ib.*, p. 14.

²³⁵ Francisco Monterde, (ed., pról. y notas) *Teatro mexicano del siglo XX*, FCE, col. Letras Mexicanas, vol. 1, México, 1980, p. xx.

Por esas fechas hay varios ejemplos de óperas-ballet con temáticas mexicanistas en los que están involucrados Adolfo Best Maugard y Roberto Montenegro. El primero, presenta un espectáculo nocturno *Noche Mexicana* en el lago de Chapultepec como celebración del Centenario de la Independencia:

...cuyas decoraciones y juegos de artificio contenían un agregado de elementos evocadores de atmósferas provincianas, de efluvios telúticos de arte indio, que conformarían para nostalgia de propios y regocijos turísticos, lo estereotipos del estilo artístico nacional y su carácter más pintoresco.²³⁶

Se le ha dado mucha importancia a las características nacionales o de recuperación de lo folklórico del Murciélago. Pero, hay que partir del análisis de todos sus elementos. Efectivamente se viste de lo folklórico; pero la búsqueda de una forma representacional sintética y multidisciplinaria es la esencia del espectáculo.

El contenido trata abiertamente lo nacional, la representación de lo propio., Esa búsqueda de una identidad es de suma importancia; como menciona Schneider, en un panorama teatral europeizante se vuelve un rompimiento; tratar temas populares y folklóricos, lo caracteriza como expresión vanguardista.

Esta concepción mezclada implica necesariamente una visión del México moderno; los elementos urbanos ya no son importados, ahora forman parte de la identidad mexicana. En estas cuadros hay un acercamiento estridentista a la ciudad. Multiplicidad de elementos están presentes,

La carpa, sin embargo, nos ofrece muy vivas sugerencias. Es el camino para llegar al teatro imaginario que tiene que ser un espectáculo completo, hecho

por interés de los artistas, aprovechando un nuevo medio de expresarse, libre y abierto al pueblo, y enclavado en el corazón de una barriada.

... la coreografía de juegos infantiles, en los aspectos plásticos del circo, en la existencia de las pastorelas y de las pantomimas populares, en los títeres, en la música de orfeones, en el concepto escenográfico de las cajas de Olinolá, en la geometría arquitectónica de las pulquerías y en la arquitectura de la maquinaria febril.²³⁷

No hay que olvidar que fue un espectáculo ligado, sino es que patrocinado por el estado, "El Alcalde de la ciudad grabó su firma en una de tus alas. Y cuando entraste al Olimpia los músicos tocaron el himno nacional"²³⁸, en todo caso, los espectáculos rusos de Maiakovsky también se dan bajo el cobijo del estado.

237 Ledesma, "Teatro mexicano", fotocopias s/d, p. 14-15.

238 Quintanilla. *La pajarita de papel*.

Conclusiones

No tenemos tiempo que perder en explicaciones de inteligencia. Primero porque no todo mundo está obligado a tenerla...²³⁹

Al juntar algunos pedazos, podemos concluir que el Teatro Mexicano del Murciélagó, tiene suficientes elementos para calificarlo como un espectáculo de vanguardia. Tiene, también, suficientes particularidades para diferenciarlo de los espectáculos europeos; y, paradójicamente su intención se yerge en intento de crear una identidad frente a los modelos extranjeros. Sin formar parte del programa global de los estridentistas, sí comparte los resultados del desarrollo de este movimiento.

Al tener por un lado antecedente en la vanguardia europea, y por el otro en la revaloración de lo nacional y de lo folklórico, se convierte en una aplicación de estas ideas renovadoras en el medio mexicano, como nacionalización del fenómeno vanguardista.

Son varios los puntos de contacto que encontramos entre el Murciélagó y los espectáculos futuristas, dadá y rusos. Entre otras cosas, el que haya sido presentado bajo un formato breve. Los 17 cuadros que lo integran son estilizaciones tanto de temas tradicionales como de situaciones nuevas, e implican una visión fugaz y un intento por sintetizar el México moderno. Podemos afirmar que el Murciélagó responde a la urgencia espiritual de la cultura mexicana por hallar su esencia.

239 Quintanilla, *Programa de mano*, p. 1.

Articuló extremos en un sólo discurso: el de la multiplicidad, diversidad, complejidad cultural, un discurso de mezclas. Aunque aparentemente hubo un mayor acento en lo popular y lo folklórico, no se convirtió en un muestrario de bailes regionales con vestuarios originales e indígenas de "incuestionable autenticidad"; también incluyó la otra cara de la moneda, lo moderno, lo abstracto. Tampoco faltó la irreverencia, sobre todo en boca de Quintanilla, quien en el programa de mano hace declaraciones al más claro estilo futurista y dadá.

Fue, a fin de cuentas, una visión estridentista de la realidad. Ocupado en lo actualista, buscaba también trabajar con lo emotivo en el arte: "creemos firmemente que la emoción como las plantas es más sensible en sus raíces. Y por eso nos limitamos a provocarla."²⁴⁰ Abrió puertas, planteó con cada cuadro un rumbo, una posibilidad, que integradas buscaban ser una síntesis de lo mexicano.

Ya los estridentistas hablaban de síntesis. Arqueles Vela señala que "el sintetismo se ha exacerbado", que:

La novela corta, los poemas sintéticos, (el teatro sintético) etc., no son sino un producto de nuestra reducción... El mecanismo de las urbes modernas tiende a sintetizarlo todo. A comprimirlo. Nosotros no seremos más que el esquema de la civilización.²⁴¹

Lo que el Murciélago logró en su síntesis nos lleva al punto central de su relación con los vanguardistas: la concepción de la obra de arte total. Los estridentistas desarrollaron a través de sus estrategias, de sus actos irreverentes, de sus manifiestos, de sus publicaciones, de su plástica, la idea de arte total. Propusieron el estridentismo como vía para crear los cimientos de una nueva sociedad,

²⁴⁰ *Idem.*, p. 2.

²⁴¹ Arqueles Vela apud: Schneider, *ib.*, (2), p. 54-55.

sacudiéndola, conmoviéndola y educándola. De esos cimientos nacería Estridentópolis. List Arzubide nos lo recuerda al afirmar que el estridentismo:

Vive. Hubo un momento en que lo dimos por muerto ... Pero aún vive: "los hombres han puesto la brújula del oriente hacia estridentópolis. Las multitudes oyen pasar un galope de alas y embarcan su recia amplitud hacia la palpitación de las voces insomnes, que divergentes del pasado, se abren hacia universos insospechados." ²⁴²

Los estridentistas no sólo proclaman un nuevo lenguaje poético o literario, sino una nueva visión de la relación del hombre con su entorno e incluso, una nueva mentalidad del hombre moderno.

En el esquema del Murciélago también está la idea de obra total, no es una visión desarticulada, sino englobadora y totalizadora. Representa un México de ahora donde se reconoce el valor de las tradiciones populares, y a la vez el nuevo papel de los *Camiones* que enfilan su rumbo hacia la modernidad. Dentro de su brevedad pretendió presentar lo ecléctico de la modernidad: lo rural y lo urbano, lo popular, lo netamente mexicano y lo adquirido, lo tradicional y lo actual, lo ritual y lo artificial. Todo eso conforma nuestra cultura, nos proporciona identidad. En esa síntesis, aglutinó la vida compleja y agitada. Al crear realidades imaginarias, que no lo fueron tanto, fue un espejo que reflejó un nuevo orden ya existente pero aún no reconocido como propio. Un nuevo orden que sobre todo significaba mezcla, donde convivieron actores intelectuales, sones michoacanos, trajes regionales, aparadores de juguetes y tramoyistas sindicalizados.

Quintanilla compartió el interés que tenían los vanguardistas europeos por las formas populares, en ese caso por el teatro de variedades, el music-hall y el circo. Los rusos,

en particular, se acercaron a las formas representacionales populares y masivas, rescatando los valores de los espectáculos populares y reconociendo la fuerte influencia que tenían sobre el pueblo.

El Murciélago Mexicano rescató una larga tradición de teatro popular de revista, de carpa, de humor y crítica, de espectáculos politizados que proliferaron enormemente durante la época revolucionaria; también de bailes tradicionales, de sones y piñatas, de:

El organdí dominguero de nuestras chicas, la perfecta cursilería de nuestras colonias, los camiones y los fifis (que) son ya tan característicos de nuestra vida nacional como las costumbres más románticas de nuestros pueblos o el ritmo soberbio y salvaje de las danzas indígenas.²⁴³

“... Más allá de la china poblana, el charro y el pelado, hay un México más interesante, un México desconocido, espléndido”²⁴⁴. A través de esta experiencia, propusieron una obra total. El estridentismo llegó a las mismas conclusiones que la vanguardia europea. Quiso representar al México nuevo en un todo, en un espectáculo vanguardista; ya en sus publicaciones y manifiestos ansiaban representar el mundo moderno. El experimento del Murciélago no tuvo las repercusiones que tuvieron los espectáculos futuristas o dadaistas, pero ligo definitivamente al estridentismo con la vanguardia mundial. El hecho de haber sido tratado como una traducción del teatro ruso, de importación o simplemente de falsificación, y las contradicciones al etiquetarlo ya fuera como teatro popular, como extranjero o de tendencia universalista, dejan claro las pocas ganas de entenderlo que hubo en su momento.

La mezcla de temáticas y elementos conformaban un mosaico en el que era muy clara la presencia de una corriente, ya bastante avanzada, de recuperación de lo propio en las artes mexicanas. Así, la adopción y conversión de lo vanguardista

²⁴³ Quintanilla, *Programa de mano*, p. 2.

²⁴⁴ *Ibidem*.

hacia lo mexicano adquiere un carácter muy particular, en el que es central la síntesis de la vida moderna, que incluye lo popular y lo rural.

La dicotomía, entre el nacionalismo o la modernidad, o bien entre la vanguardia o lo folklórico es pues incluyente. Al permitir estas amalgamas, las particularidades que adquiere la vanguardia en México explican la posibilidad de muchos Murciélagos; en este caso tratamos sólo un ejemplo, un experimento.

Dentro del proceso de nacionalización de los fenómenos vanguardistas es clave la adquisición de un carácter político en dichas manifestaciones. La realidad del país necesitaba otra forma expresiva. En un periodo revolucionario, de reconstrucción y de creación de una nueva cultura, la realidad es un problema central. Con el tiempo los estridentistas tienden a lo político y al teatro didáctico. Producen un teatro claramente político mucho más cercano a la vida social mexicana.

Abandonan pues, los actos vanguardistas, lo mismo que otros movimientos de vanguardia, que se politizan. Los surrealistas por ejemplo, estuvieron muy ligados a los sucesos políticos, llegaron incluso, en sus mayoría a afiliarse al Partido Comunista, abandonando una primer época irreverente y anárquica. Germán List, representa esa ruta del movimiento irreverente hacia la satisfacción de necesidades sociales y más humanas, a través de un compromiso ideológico y la participación en organizaciones de izquierda.

Aunque Luis Quintanilla ya no participa en la experiencia o época más politizada, pues su profesión diplomática lo aleja del movimiento, el fenómeno o sentir general es muy claro; hablamos en este caso de la personalidad de un grupo, más que de individuos. En el cuadro *Revolución* establece su posición: "Los guerreros pasan montados en

fieros caballos de ajedrez: los guerreros rojos de la Revolución. Humo y sangre y una sed infinita de ideales.”²⁴⁵

La vanguardia en México, durante este periodo fundamenta su hacer en escarbar en las raíces; máscaras africanas, ruidos primitivos, percusiones; son una constante.

Como hemos visto, hay un fuerte paralelismo entre los vanguardistas rusos y los estridentistas mexicanos. Los dos movimientos son posrevolucionarios, son el mismo recodo del camino en la cultura de sus países. Son utopías revolucionarias que después de proponer la destrucción de los valores establecidos, participan en la creación de sus sociedades; pero esto es materia de otros estudios.

Este espectáculo es sólo un caso entre las muchas manifestaciones de la vanguardia en México. Será un incógnita por qué no se presentó más. Tal vez no es tan importante la influencia que haya podido tener en movimientos posteriores, sino el gesto que el Murciélago implica.

Ecos del Murciélago que Quintanilla nunca imaginó, la ciudad de México es la más rica en variedades de estos “príncipes de los ángeles rebeldes, compañeros de brujas y demonios... sombra negra que sobrevuela el bosque de Chapultepec, la Calzada de la Viga, las calles del Centro Histórico, los callejones de Coyoacán”.²⁴⁶

²⁴⁵ Idem.

²⁴⁶ *La Jornada*, 23 agosto, 1998, p. 58.

Bibliografía

Estudios y textos del estridentismo

- Baciú, Stefan; Osorio, Nelson; et al., *Estridentismo: memoria y valoración*, FCE-SEP, núm. 80/50, México, 1983, 322 pp.
- Gordon, Samuel, "Notas sobre la vanguardia en México", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 524, México, febrero 1994, pp. 57-69.
- INBA/SEP, *Obras de Germán Cueto*, catálogo, Museo de Arte Moderno, México, junio/julio 1965.
- INBA, *Exposición Germán Cueto 1893-1977. Homenaje a sus 60 años de labor artística. Esculturas, pinturas, dibujos, esmaltes y otras técnicas*, catálogo, Museo de Arte Moderno, INBA, México, mayo/julio 1981.
- List Arzubide, Germán, *El movimiento estridentista*, SEP, col. Lecturas Mexicanas, 2a. serie, núm. 76, México, 1986, 183 pp.
- , *Plebe (poemas de rebeldía)*, Puebla, 1925.
- , *Esquina (poemas)*, ediciones de los Talleres Gráficos del Movimiento Estridentista, 1923.
- , *Troka el poderoso (cuentos infantiles)*, ediciones El Nacional, México, 1939.
- , *Arcoiris de cuentos mexicanos*, ediciones de la Universidad Obrera de México, México, 1991, 135 pp.
- , *La revolución literaria: el movimiento estridentista*, Federación Editorial Mexicana, México, 1988, 39 pp.
- Maples Arce Manuel, *Soberana Juventud*, Ed. Plenitud, Madrid, 1967, 292 pp.
- , *Las semillas del tiempo. Obra poética 1919-1980*, DGP-CNCA, Lecturas Mexicanas, 3a. serie, núm. 13, México, 1990, 185 pp.
- , *Andamios interiores. Poemas radiográficos*, Ed. Cvltvra, México, 1922.

- Schneider, Luis Mario, *El estridentismo. Una literatura de la estrategia*, ediciones de Bellas Artes, Estudios Literarios núm. 5, México, 1970, 245 pp.
- , (introd., recop. y bibliog.), *El estridentismo. México 1921-1927*, UNAM-IIE, México, 1985, 345 pp.
- , (pról. y sel.), *El estridentismo. Antología*, Difusión Cultural/ UNAM, Cuadernos de Humanidades, núm. 23, México, 1983, 92 pp.
- Quintanilla, Luis, *Obra Poética*, (pról. de Lourdes Quintanilla), Ed. Domés, México, 1986, 235 pp.
- Vela, Arqueles, *El Café de nadie*, DGP- CNCA, Lecturas Mexicanas, 3a. serie, núm. 20, México, 1990, 70 pp.
- , *Sincrónicas*, (comp., sel. y pról. de Lénica Puyhol Vda. de Vela), Ed. Liberta-Sumaria, col. Continente, núm. 2, México, 1980, 188 pp.

Estridentismo y teatro

- Álvarez, Elena, "Muerta de hambre. Drama de la calle, teatro revolucionario en cinco escenas", en *Horizonte. Revista mensual de actividad contemporánea*, dir. Germán List Arzubide, núm. 5, Jalapa, México.
- Cueto, Germán, "Teatro Sintético. Comedia sin solución", en *Horizonte. Revista mensual de actividad contemporánea*, dir. Germán List Arzubide, Jalapa, México, núm. 9, marzo 1927, pp. 29-35. Véase también la reedición de la obra en *Escénica. Revista de teatro de la UNAM*, época I, núms. 4-5, septiembre 1983, México, pp. 23-25.
- Gallardo, Salvador, *Frente a Frente. Drama en un prólogo y tres actos*, Ed. Integrales, México, 1934, 58 pp.
- , *La venus trunca. Drama burgués en dos actos y una reedificación*, inédita, sff. (Luis Mario Schneider menciona que se publica en 1926.)
- List Arzubide, Germán, *Tres obras de teatro revolucionario*, Ed. Integrales, México, 1933, 129 pp.

-----, "La gallina de los huevos de oro (para teatro guignol)", en *Tres comedias para el teatro infantil*, SEP, 1936, 43 pp.

-----, prólogo "Una visita al teatro de los niños de Leningrado", en *Tres comedias para el teatro infantil*, SEP, 1936, 43 pp.

-----, *Tres comedias infantiles para teatro guignol (Comino vence al diablo, El gigante y Comino va a la huelga)*, SEP, 1936.

-----, "Comino vence al diablo" en *Material para prácticas de teatro escolar (infantil y adolescente)*, Departamento de Teatro, INBA, México, 1963.

-----, *Cinco comedias del Laboratorio Teatral del Departamento de Bellas Artes*, SEP, México, 1935.

- List Arzubide, Armando, *Teatro histórico escolar*, Ed. Porrúa, México, 1938, s/p.

- Maples Arce, Manuel, "Hamlet o el oscuro", en *Las semillas del tiempo. Obra poética 1919-1980*, DGP-CNCA, Lecturas Mexicanas, 3a. serie, núm. 13, México, 1990, pp. 153-185.

- Meyrán, Daniel, *El teatro breve y la toma de conciencia de la mexicanidad: de Luis Quintanilla (teatro sintético) a Elena Garro (teatro poético)*, CRILAUP/CRTM, Universidad de Perpignan, mecanoescrito inédito, 6 pp.

- Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro y Tania Barberán Soler, *Del café de nadie al espacio teatral. Los estridentistas y el teatro*, (entrevista a Germán List Arzubide y notas), febrero 1992, inédita.

- Quintanilla, Luis, *Teatro Mexicano del Murciélagu*, (programa de mano), Talleres Gráficos de la Nación, México, 1924.

-----, "El Murciélagu Mexicano", en *La pajarita de papel*, INBA, México, 1965, copias fotostáticas s/d.

Textos teóricos de teatro

- Argudín, Yolanda, *Historia del teatro en México: desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días*, Ed. Panorama, México, 1985, 221 pp.

- Aulestia, Patricia, *La danza premoderna en México 1917-1939*, Centro Venezolano, Instituto Nacional de Teatro, UNESCO, Caracas, Venezuela, junio 1995, 261 pp.
- Behár, Henri, *Sobre teatro dada y surrealista*, Ed. Barral, Barcelona, 1971, 250 pp.
- Beloff, Angelina, *Muñecos animados: historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y en el mundo*, SEP, México, 1945, 209 pp.
- Cantón, Wilberto (sel., introd. gral., sit. hist. y est. bib.), *Teatro de la revolución mexicana*, Ed. Aguilar, México, 1982, 1375 pp.
- Copferman, Emile; Dupré, Georges, *et al.*, *Teatros y política*, (trad. de María Luz Romero) Ediciones de la flor, Argentina, 1969, 195 pp.
- Cruciani, Fabrizio, *Arquitectura teatral*, Grupo Editorial Gaceta, col. Escenología, México, 1994, 292 pp.
- Cuesta, Jorge, "El teatro universitario", en *Obras*, vol. 1, Ediciones del Equilibrista, México, 1994, pp. 152-155.
- Cueto, Mireya, *El teatro guignol*, UNAM, México, 1969, 60 pp.
- Dauster, Frank, *Historia del teatro hispanoamericano*, Ed. de Andrea, México, 1966, 196 pp.
- Duvignaud, Jean, *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, (trad. de Luis Arana y Ernestina Carlota Zenzes) FCE, México, 1966, 519 pp.
- Fuentes Ibarra, Guillermina, *Un momento de la cultura nacional, historia del Teatro de Ulises* (tesis), Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1986.
- Helbo, André, *Teoría del espectáculo, el paradigma espectacular*, (trad. Antonio Bonnano) Ed. Galerna/Lemcke Verlag, Buenos Aires, 1989.
- Hesse, José, *Breve historia del teatro soviético*, Ed. Alianza, Madrid, 1971, 186 pp.
- Lago, Roberto, "El teatro guignol y su implantación en México", en Antonio Acevedo Escobedo, *¡Ya viene Gorgonio Esparza!*, editado por Teatro Guignol "El nahual", México, 1944, pp. 5-18.
- , (ant., pról, est. prel. y notas) *Teatro guignol mexicano*, Federación Editorial Mexicana, México, 1987, 3a. ed., 262 pp.

- Magaña Esquivel, Antonio, *Medio siglo de teatro mexicano (1900-1961)*, INBA, México, 1964, 173 pp.
- , (sel., pról. y notas) *Teatro mexicano del siglo XX*, FCE, Letras Mexicanas, vol. II, México, 1986, 2a. reimpresión, 701 pp.
- , *Breve historia del teatro mexicano*, Ed. de Andrea, México, 1958, 176 pp.
- Mañón, Manuel, *Historia del teatro principal*, Ed. Cvltvra, México, 1932, 464 pp.
- María y Campos, Armando de, *El teatro de género dramático en la Revolución Mexicana*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1957, 438 pp.
- , *Informe sobre el teatro social*, Ed. Talleres Cuauhtémoc, México, 1959, 150 pp.
- Mendoza López, Margarita, *Primeros renovadores del teatro en México 1928-1941*, IMSS, México, 1985, 176 pp.
- Meyrán, Daniel, *El discurso teatral de Rodolfo Usigli. Del signo al discurso*, CITRU-INBA, México, 1993, 284 pp.
- y Alejandro Ortiz, (ed.), *El teatro mexicano visto desde Europa*, Actes des 1ers. Journées Internationales sur le Théâtre Mexicain en France 14-16 juin 1993., Université de Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan Collection Etudes, CITRU/CRILAUP, Francia, 1994, 316 pp.
- Monterde, Francisco (sel., pról. y notas), *Teatro mexicano del siglo XX*, FCE, Letras Mexicanas, vol. I, México, 1980, 606 pp.
- , "Autores del teatro mexicano 1900-1950", en *México en el Arte*, núm. 10 -11, México, 1950, pp. 39-40.
- Nomland, John B., *Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)*, (trad. de Paloma Gorostiza de Zozaya y Luis Reyes de la Maza) INBA-SEP, Departamento de Literatura, México, 1967, 340 pp.
- Oberdoerffer, Marianne, *Contemporary Mexican Theater 1923-1959*, (tesis), University of Texas, E.U., 1960.
- Ortiz, Bulle-Goyri, Alejandro, "El teatro político mexicano de los años treinta: algunas consideraciones y ejemplos", en Meyrán, Daniel y Alejandro Ortiz, (ed.), *El*

teatro mexicano visto desde Europa, Actes des 1ers. Journées Internationales sur le Théâtre Mexicain en France, 14-16 juin 1993, Université de Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan Collection Etudes, CITRU/CRILAUP, Francia, 1994, pp. 107-121.

- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, (trad. Fernando del Toro) Paidós, Barcelona, 1980.
- Piscator, Erwin, *El teatro político*, (trad. Salvador Vila) Ed. Cenit, Madrid, 1930.
- Sirejols Hamon, Christine, *Le constructivisme dans le théâtre soviétique des années vingt, et ses prolongements en Europe*, (thésis), Paris, Sorbonne Nouvelle, III^e vv., 1987.
- Slonim, Mark L'vovich, *El teatro ruso (del imperio a los soviets)*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Bib. El hombre y su sombra, Argentina, 1965, 315 pp.
- Rivera, Octavio, "Una revisión de las historias del teatro mexicano entre 1930 y 1950: negación e impulso", en Meyrán, Daniel y Alejandro Ortiz, (ed.), *El teatro mexicano visto desde Europa*, Actes des 1ers. Journées Internationales sur le Théâtre Mexicain en France 14-16 juin 1993., Université de Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan Collection Etudes, CITRU/CRILAUP, Francia, 1994, pp 93-105.
- Rodríguez Barajas, Julio, *Teatro escolar*, Impresora Hernández, México, 1965.
- Taibo I, Paco Ignacio, *Gloria y Achaques del espectáculo en México 1900-1929*, Ed. Leega-Júcar, col. Crónica General de México, México, 1988, 124 pp.
- Usigli, Rodolfo, *México en el teatro*, Ed. Imprenta Mundial, México, 1932, 220 pp.
- , *Voces, diario de trabajo (1932-1933)*, Seminario de Cultura Mexicana, México, 1967, 322 pp.
- Vela, Arqueles, *Introducción, organización, interpretación y dirección del teatro de muñecos*, SEP, México, 1936, 44 pp.

México , su situación, su arte y su literatura

- Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, SEP, Lecturas Mexicanas, 2a. serie, núm. 48, México, 1986, 206 pp.
- Cardoza y Aragón, Luis, *El Río*, FCE, col. Tierra Firme, México, 1986, 898 pp.
- El Colegio de México, *Historia General de México, 2v.*, México, 1988.
- Fell, Claude, *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925), educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario*, UNAM, serie Historia Moderna y Contemporánea, núm. 21, México, 1989, 742 pp.
- -----, "La influencia soviética en el sistema educativo mexicano (1920-1921)", en *Revista de la Universidad de México*, México, noviembre 1975, pp. 25-32.
- Krauze, Enrique, *Caudillos culturales en la revolución mexicana*, Siglo XXI, col. Historia, México, 1976, 329 pp.
- Medina, Alberto, *et al., Fiestas de Michoacán*, SEP/ Gobierno del edo. de Michoacán, col. Cultural núm 7, México, 1986, 138 pp.
- Monsiváis, Carlos, *Amor Perdido*, SEP-Lecturas Mexicanas, 2a. serie, núm. 44, México, 1986.
- MUNAL, *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*, catálogo de la exposición del mismo nombre, INBA, México, 1991, 183 pp.
- Saborit, Antonio, *Una mujer sin país. Las cartas de Tina Modotti a Edward Weston 1921-1931*, Ed. Cal y arena, México, 1992, 155 pp.
- Santín del Río, Leticia, "Independencia cultural en la revolución mexicana", en *Revista de la Universidad de México*, vol. XLIV, núm. 466, UNAM, México, noviembre 1989, pp. 61-64.
- Olea Franco, Rafael y Anthony Stanton (eds.), *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El Colegio de México, Centro de estudios lingüísticos y literarios, México, 1994.
- Poniatowska, Elena, *Tínisima*, Ed. Era, México, 1992, 663 pp.
- Schneider, Luis Mario, *Dos poetas rusos en México: Balmont y Maiakovski*, SEP, col. Sepsetentas, México, 1973, 203 pp.

-----, México y el surrealismo 1925-1950, Arte y Libros, México, 1978, 246 pp.

Vanguardia

- Cardoza y Aragón, Luis, *Malevich. Apuntes sobre su aventura icárica*, UNAM, Monografías de Arte, núm. 9, México, 1983, 101 pp.
- Collazos, Oscar, *Los vanguardismos en la América Latina*, Ed. Península, Barcelona, 1977, pp. 105-117.
- Compagnon, Antoine, *Las cinco paradojas de la modernidad*, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1993.
- Goldberg, Rose Lee, *Performance Art. From Futurism to the present, revised and enlarged edition*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York, 1988, 216 pp.
- Leyda, Jay, *Kino. Historia del cine ruso y soviético*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1965, 617 pp.
- Martínez Maldonado, José Luis, *Los artistas plásticos como artistas escénicos. Acciones, eventos y performance*, (tesis de maestría en Artes Visuales) ENAP/ UNAM, 1992, 180 pp.
- Micheli De, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, (trad. Ángel Sánchez Gijón) Alianza, col. Alianza Forma, Madrid, 1992, 447 pp.
- Schartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*, Madrid, De. Cátedra, 1991, 698 pp.
- Subirats, Eduardo, *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, Ed. Libertarias, col. Pluma rota, Madrid, 1985, 173 pp.
- Thomas, Karin, *Hasta hoy: estilos de las artes plásticas en el siglo XX*, Ed. Serbal, Barcelona, 1988, 330 pp.
- Torre, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guadarrama, Madrid, 1971, 3 volúmenes.
- , *Ultraismo, existencialismo y objetivismo en literatura*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1968, 318 pp.

-----, *La aventura estética de nuestra edad*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1962, 350 pp.

-----, *La aventura y el orden*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1960, 326 pp.

- Verani, Hugo J., *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, 2a.ed., FCE, col. Tierra Firme, México, 1990, 285 pp.

- Eco, Humberto, *Cómo se hace una tesis*, (versión castellana de Lucía Baranda y Alberto Clavería) Ed. Gedisa, 7a. ed., México, 1988, 267 pp.

Hemerografía

- Anónimo, "Panorama teatral", en Revista *La Antorcha. Letras, arte, ciencia, industria. Semanario de José Vasconcelos*, núms.: 2, del 11 octubre, p. 30; 3, del 18 octubre. p. 17; y 9, del 29 noviembre, p. 32, 1924.

- Anónimo, "Los espectáculos de la Chauve- Souris", *El Universal Ilustrado*, 24 marzo 1921, p. 6.

- Anónimo, "El Chauve- Souris mexicano", *El Universal Ilustrado*, 5 junio 1924, pp. 33-34.

- Alanís, Judith, "Gabriel Fernández Ledesma. Propositor de un teatro mexicano", en *Escénica. Revista de teatro de la UNAM*, Difusión Cultural, UNAM, 1a. época, núm. 2, México, agosto 1982, pp. 17-21.

-----, "Teatro y estridentismo", época I, núms. 4-5, México, septiembre 1983, p. 22

- Brock, H. I., "Lo que es el teatro sintético ruso", *El Universal Ilustrado*, 24 diciembre, 1925, pp. 20-21.

- Castillo, Guillermo, "El Teatro Mexicano del Murciélagos", *El Universal Ilustrado*, México, 11 septiembre 1924, pp. 34-67.

- Colín, Eduardo, "Luis Quintanilla", *La Antorcha*, México, octubre, 1925, p. 10.

- Escalante, Evodio, "Germán List Arzubide", entrevista, en *Escénica. Revista de teatro de la UNAM*, época I, núms. 4-5, México, septiembre 1983, pp. 18-21.
- González, Omar, "El café de nadie y otras citas citables", en *Sábado* suplemento de *Unomásuno*, México, 17 octubre 1992.
- Gorostiza, José, "Glosas al momento teatral", en *El Universal Ilustrado*, año IX, núm. 448, México, 10 diciembre 1925, pp. 31 y 63.
- Guariglia, Melba, "Germán List Arzubide, una sonrisa estridentista", en *México en el Arte*, México, pp. 60-63.
- Horta, Manuel, "El Chauve-Souris Mexicano", *El Universal Ilustrado*, México, 5 junio 1924, pp. 33 y 44.
- Jiménez, Marco, "Conservar a la poesía dentro de su soberbia soledad". Entrevista con Germán List Arzubide, en *La Jornada Semanal*, México, 28 junio 1992, pp. 22-25.
- Magaña Esquivel, Antonio, "Teatro experimental en México: El Murciélago", *El Nacional*, 11 mayo 1938, p. 13.
- Maples Arce, Manuel, "Germán Cueto", *El Día*, México, 29 noviembre 1969, p. 15.
- , "La obra de Germán Cueto afronta la mirada transeunte del hombre presuroso", en *Proceso*, 1 junio 1981, pp. 50-51.
- Monterde, Francisco, "Autores de teatro mexicano 1900-1950", en *México en el Arte*, núms. 10 y 11, México, 1950, pp. 39-40.
- Quintanilla, Luis, "El teatro del Murciélago", *El Universal Ilustrado*, México, 14 agosto, 1924, p. 28.
- Quirarte, Vicente, "La doble leyenda del estridentismo. En defensa del patito feo", en *Sábado* suplemento de *Unomásuno*, s/f, México.
- "Ramón Alva de la Canal (1892-1985)", en *México en el arte*, núm. 20, México, pp. 3-10.
- Rivera, Amalia, "El estridentismo conmocionó nuestro arte en los años veinte: List Arzubide", en *La Jornada*, México, 4 abril 1992, p. 33.
- Rojas Garcidueñas, José, "Estridentismo y contemporáneos", *Revista de la Universidad de México*, vol. VI, núm. 7, México, 2 diciembre 1952, p.11.

- Subirats, Eduardo. "De las vanguardias al espectáculo", en *La Jornada Semanal*, 1 agosto 1993, pp. 30-35.
- Tablada, José Juan, "El Chauve- Souris de Moscú", *Revista de revistas*, 11 junio de 1922, pp. 39-40.
- Vela, Arqueles. "Las máscaras estridentistas", *El Universal Ilustrado*, México, 15 noviembre 1923, p. 28.
- , "La señorita etcétera", La novela semanal de *El Universal Ilustrado*, México, 1922.
- , "La evolución de los escenarios", en *El Universal Ilustrado*, año IX, núm. 420, 28 mayo 1923, pp. 37 y 49.

Anexo 1



Kin-Taniya, máscara por Germán Cuesta.



Gastón Diner, máscara por Germán Cueto.

Anexo 2

16 de septiembre de 1924

Luis Quintanilla

Cohetes chisperos.

Luces de Bengala.

Espoletas de bomba.

Culebras de oro que se lanzan locamente
contra la Luna impávida.

Espermatozoides luminosos
que fecundan virilmente
los plateados ovarios
de la noche.

Hoy es noche de fiesta

Se regalan poemas de amor.

Caen los astros en la palma
de las manos.
Da tristeza, sin embargo,
ver que se han aflojado
todos los dorados clavos del cielo.

No hay más energía en el mundo burgués
por eso, poco a poco,
se desploman.

Y se queda uno con ganas de llorar
en la sombra,
sin que nadie lo vea;
como cuando quiere orinar
en el parque.

Noches mexicanas

Luis Quintanilla

I

Con paralunas abiertos
las parejas van cortando estrellas
en la arena azul
mientras a orillas del lago
un coro de voces frescas
adormece a las aguas cansadas
como un jardín

A orillas del lago de Chapala

todas las noches
se agitan las almas
y duermen las olas
Y las mecedoras barcas de los pescadores
sin ruido
resbalan
acercándose a la playa musical

II

En el kiosko morisco de nuestra Alameda
de Santa María
hay un ciego que vende estrellas
de a tostón
Por eso quedó apagado el cielo
y el organillo que tiene forma de corazón
en vano recorre las calles oscuras
vendiendo alegría

III

En una pulquería
la Virgen María
se muere de melancolía
A cada minuto los astros se guiñan el ojo
y se oye un choque de camiones ebrios

¡Mueran los trenes de San Rafael!

IV

Camino del rancho
un charro endomingado
con voz de güacamaya
va floreando a la Luna

Suena un tiro
que quiebra el cristal de la noche

Todas las estrellas se van

Y es en vano
que las notas de oro
de guitarras trémulas
vuelen a prenderse
en el firmamento

Washington, D.C. abril de 1923.

Anexo 3

FUE UN EXITO CLAMOROSO EL ESTRENO DEL TEATRO NACIONAL DEL MURCIELAGO

La Incomparable Escena que Vimos por el Mundo Conquistado y por el Brillante de la Escena

NUESTRO MEXICANISMO

Una Distinguida Compañía Actuada los Cuatro Teatros y los Escenios Capatares

El teatro nacional del murciélago, que se estrenó el día de ayer, ha sido un éxito clamoroso. La obra, que trata de un asunto de actualidad, ha sido muy bien recibida por el público. La actuación ha sido excelente y ha merecido los aplausos de todos. El director de escena ha hecho un trabajo muy bueno y ha logrado que la obra sea muy interesante. El teatro nacional del murciélago es un teatro muy importante y merece ser conocido por todos. La obra que se estrenó el día de ayer es una obra muy buena y merece ser conocida por todos. La actuación ha sido excelente y ha merecido los aplausos de todos. El director de escena ha hecho un trabajo muy bueno y ha logrado que la obra sea muy interesante. El teatro nacional del murciélago es un teatro muy importante y merece ser conocido por todos.



NUEVA TRAGEDIA ENTRE MILITARES

Una nueva tragedia entre militares, que trata de un asunto de actualidad, ha sido muy bien recibida por el público. La actuación ha sido excelente y ha merecido los aplausos de todos. El director de escena ha hecho un trabajo muy bueno y ha logrado que la obra sea muy interesante. El teatro nacional del murciélago es un teatro muy importante y merece ser conocido por todos.

ACIONAL DEL MURCIELAGO





* Fotografía de una reunión del Pen-club. Del lado derecho aparece en el tercer lugar Luis Quintanilla sentado junto a D.H. Lawrence.

Anexo 4

Anexo 5

Cosita negra, cuando te conocí, tenías aún copos de nieve sobre las alas. Y los guardabas amorosamente porque era nieve de Rusia.

Cuando regreses de México, te llevarás nieve de piña y de limón. Además, dile a Nikita que ya sabes hablar tarasco y español.

"Chauve-Souris", "Chauvesuricito", hasta el Alcalde de la ciudad grabó su firma en una de tus alas. Y cuando entraste al Olimpia, los músicos tocaron el himno nacional.

Verde, blanco y colorado. "Chauve-Souris". Murciélago. Ratón Calvo. ¡Mucho gusto! ¡Para servir a Ud! ¡El gusto es para mí! Tiene Ud. su casa en México, Nueva York y Moscú.

En vano, para que no te me escaparas, se formaron cordones de tropa vestida de gala. Mientras charlaba yo con el Secretario General del Sindicato, te me fuiste y no te veré más.

Cuando vuelvas, quizá no encuentres ya ni mi cadáver entre las facturas sindicalistas de la Unión de Tramoyistas Escenógrafos Electricistas Utíleros y Similares de la Capital.



"EL MURCIELAGO MEXICANO"

POR

LUIS QUINTANILLA



LA PAJARITA DE PAPEL

P. E. N. CLUB DE MEXICO

1924

Cosita negra, cuando te conocí, tenías aún copos de nieve sobre las alas. Y los guardabas amorosamente porque era nieve de Rusia.

Cuando regreses de México, te llevarás nieve de piña y de limón. Además, dile a Nikita que ya sabes hablar tarasco y español.

"Chauve-Souris", "Chauvesuricito", hasta el Alcalde de la ciudad grabó su firma en una de tus alas. Y cuando entraste al Olimpia, los músicos tocaron el himno nacional.

Verde, blanco y colorado. "Chauve-Souris". Murcielago. Ratón Calvo. ¡Mucho gusto! ¡Para servir a Ud! ¡El gusto es para mí! Tiene Ud. su casa en México, Nueva York y Moscú.

En vano, para que no te me escaparas, se formaron cordones de tropa vestida de gala. Mientras charlaba yo con el Secretario General del Sindicato, te me fuiste y no te veré más.

Cuando vuelvas, quizá no encuentres ya ni mi cadáver entre las facturas sindicalistas de la Unión de Tramoyistas Escenógrafos Electricistas Utíleros y Similares de la Capital.



"EL MURCIELAGO MEXICANO"

POR

LUIS QUINTANILLA



LA PAJARITA DE PAPEL

P. E. N. CLUB DE MEXICO

1924

Murciélago, murciélaguito. Lo traje de Nueva York, sin pagar derechos aduanales. Pero en la primera noche mexicana murió de luz. ¡Lo mató la luz!

Tenia las alas de terciopelo negro, con tintes de gris en el centro. Y los ojos de esmeralda y de rubí. Tenía las alas de terciopelo negro.

Teatro Olimpia, Teatro Olimpia. Tus 3.270 focos eléctricos y tus 5 lámparas de arco le ahuyentaron y quizás haya vuelto a Moscú.

Pero la nieve del Norte lo hará morir de frío. ¡Ingrato! ¡Tan azul que era el ciclo tibio de México!

Si quieres, aquí tenemos cuevas y grutas kilométricas, con paisajes de estalactitas y estalacmitas y extraños ganados de roca.

Murciélago, "Chauve-Souris", mi Ratoncito Calvo. La oscuridad de mi tierra es morada, como la cabellera de los indios.

Los comerciantes pagaron por verte. Los comerciantes pagaron \$2.000 (dos mil pesos) para poder acariciarte las alas, pero el misterio negro de tu cuerpecito aterciopelado los ha de haber llenado de espanto.

Cuando lo traje de Nueva York, no quise decirle adónde íbamos. Y el pobrecito ¡tan educado que ni lo preguntó!

En la Habana, una mulata lo quiso guardar en el pecho, entre los senos henchidos y cálidos.

En Veracruz me lo quisieron sindicalizar y al pasar por Maltrata ya me iba a dejar por una cumbre verde, oscura, negra.

Diego Rivera hubiese querido vestirlo de cachucha y overol. Un poeta, de organdi rosa y seda azul.

Murciélago, "Chauve-Souris", mi Ratoncito Calvo, ¿qué piensas de Carlos González y de Francisco Domínguez?

Por imitarte, Carlos González se quedó calvo como un ratón. Y Jubilo, taciturno y desvelado, pasa las noches girando en torno de los postes de luz.

Por imitar tu chillido, a Francisco Domínguez se le hinchó la nariz.

Genaro Estrada me dijo adónde vivías y hasta allá te fui a buscar. Pero entre los 9.000.000 de judíos, polacos, italianos, alemanes, negros, canibales y asiáticos, cuánto trabajo me costó encontrarte, Murciélago, mi "Chauve Souris", tan chiquito y tan calvo.

Anexo 6



Teatro
mexicano
del murciélago



Teatro
mexicano
del Murciélago

TEATRO MEXICANO DEL MURCIELAGO

PINTOR
CARLOS GONZALEZ

DIRECTOR ARTISTICO
LUIS QUINTANILLA

MUSICO
FRANCISCO DOMINGUEZ



UN día, en Nueva York, conocí el Teatro ruso de la "Chauve-Souris," y éste me hizo recordar que México tiene más color que Rusia.

Desde aquel día, la idea de crear un espectáculo semejante en mi país, con elementos exclusivamente nacionales y desarrollando temas de la vida mexicana, se fijó en mí como una obsesión.

Hoy, la colaboración de los artistas Carlos González y Francisco Domínguez me permite realizar esa idea.

Carlos González, que ha pasado largo tiempo estudiando la indumentaria y las costumbres de nuestras más originales tribus indias, y que une al profundo conocimiento de la técnica de la pintura una comprensión inteligente de la escenografía moderna, me ha parecido reunir las condiciones necesarias para asegurar el éxito artístico de esta idea.

Además, la complementaria y muy importante ayuda del sutil músico mexicano, Francisco Domínguez, ha venido a completar los iniciales elementos de este novísimo espectáculo.

El público juzgará sí, en lo que

pienso de mis distinguidos colaboradores, tengo o no razón.

Hemos titulado "MURCIELAGO" nuestro espectáculo, porque "murciélago" es la traducción de "chauve-souris." En cuanto a la relación que dicha palabra pueda tener con el espectáculo mismo, es cuestión que cada quien resolverá a su antojo. Tal vez podríamos dilucidar esta pequeña dificultad después de una concentración de algunos cuartos de hora; pero no tenemos tiempo que perder en explicaciones de inteligencia. Primero, porque no todo el mundo está obligado a tenerla, y después, porque nuestro lema será siempre *dejar interpretar*. El Teatro del "MURCIELAGO" se llama, pues, así, porque fué éste el nombre con que lo bautizó Nikita Balieff, su genial fundador.

Aprovechamos esta oportunidad para afirmar, de una vez por todas, que el "MURCIELAGO" no es nombre de un drama o de una comedia, ni de una determinada pieza teatral, sino que tanto como las palabras "ópera," "comedia" o "vodevil," sólo indica un género especial y nuevo del arte teatral. Es su última transformación. Así, pues, aunque condense, por decirlo así, los

géneros mencionados, todos aquellos que lo vean podrán convencerse de que el "MURCIELAGO" tiene una característica absolutamente distinta y una originalidad realmente extraordinaria.

Sus programas tienen una forma y un estilo bien determinados. "Son el resultado de una seria investigación, de una profunda cultura y de un arte delicado, todo ello reunido en una armonía perfecta." ha escrito Nikita Balieff.

Empleamos aquí casi todos los recursos de la estética: el canto, la música, la danza, la mímica y la pintura. Todos estos elementos emotivos, armoniosamente ordenados, provocan en el auditorio, a medida que el espectáculo avanza, una exquisita emoción de arte que invade los corazones de los espectadores.

Creemos firmemente que la emoción, como las plantas, es más sensible en sus raíces. Y por eso nos limitamos a provocarla. Una vez la semilla esparcida en el auditorio, la flor se desarrollará según la calidad del espíritu donde haya caído.

Antes de terminar, sólo deseo hacer una pequeña aclaración. Muchas personas me han preguntado por qué no se llamó nuestro espectáculo "Teatro Sintético Mexicano." La razón es bien sencilla. Nuestro Teatro, aunque sintético en su forma, tiene además un espíritu muy especial. Es teatro sintético y algo más. En casi todos sus números se adivina la intención sutil de

la "Chauve-Souris;" pero también hay algo más. Pues el programa del TEATRO MEXICANO DEL "MURCIELAGO" no es internacional como el del Teatro ruso. Nuestro objeto no se limita exclusivamente a presentar algo bello. Perseguimos un fin más elevado. Queremos presentar ante el público, especialmente en el extranjero, en forma sintética y sugestiva, todos aquellos aspectos de nuestra vida nacional que sean característicos de nuestro color, de nuestra melodía, de nuestra poesía.

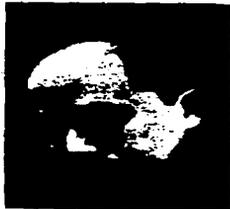
Por supuesto que nuestro criterio para seleccionar los números del programa tiene que haber sido muy amplio. *Cualquier cosa puede ser puesta en escena.* Tal fué y será siempre nuestra norma.

El organdi dominguero de nuestras chicas, la perfecta cursilería de nuestras colonias, los camiones y los fifis son ya tan característicos de nuestra vida nacional como las costumbres más románticas de nuestros pueblos o el ritmo soberbio y salvaje de las danzas indígenas.

Además, el Teatro ya no puede ser algo serio. Ha llegado a ser el reflejo multicolor de nuestra vida compleja y agitada.

Los espectadores se han vuelto niños, y los actores, juguetes.

EL TEATRO MEXICANO DEL "MURCIELAGO" ES UNA TIENDA DE JUGUETES PARA EL ALMA.



GARLOS GONZALEZ



LUIS QUINTANILLA



FRANCISCO DOMINGUEZ



DANZA DE LOS VIEJITOS



JUEGO DE LOS VIEJITOS

Es un caso extraordinario de baile esencialmente humorístico. Al són de las jaranitas, los "viejitos" dibujan una danza plena de discreto buen humor y de maravillosa agilidad.

Estos "viejitos," que no tienen de tales sino la apariencia, son jóvenes que,

obedeciendo una "manda," danzan durante las fiestas religiosas, disfrazados de viejos, utilizando para el caso una graciosa máscara de barro, unos amplios sombreros de palma adornados con flores y una indumentaria cómicamente exagerada, a la usanza de los rancheiros de Tierra Caliente.



MAÑANITAS

En la mañana, cuando
 el sol comienza a salir,
 con el canto de los
 pájaros y el murmullo
 del viento.

Se levanta el alma
 de los hombres
 lentamente,
 con el canto de los
 pájaros y el murmullo
 del viento.

DANZA DE LOS MOROS

¡Gaspar, Melchor y Baltasar! ¡El oro, el incienso y la mirra!

La estrella luminosa se baña hoy en las aguas dormidas del lago de Pátzcuaro: esa misma estrella diamantina que brilló en la noche azul de Belén.

De Saba, Madián y Efa parece que el astro simbólico llevó a Tierra Caliente estos bizarros jefes de tribus arábicas.

Flores de papel, listones de color, brocados de seda, rosarios de coral, pescados de plata, espejos, encajes y perlas: ¡ha comenzado el baile!

Las figuras se mueven pausada, lenta y soberbiamente, con aquella elegancia de los Magos del cuento oriental.

La mascada brillante que vela el rostro acentúa el misterio negro de los ojos sesgados. Las figuras, firmes y erguidas, siguen danzando al ritmo argentino de los adornos metálicos.

Y en la seda de los tocados, centelleantes como gotas de rocío, hay hilos de perlas y cuentas de color, que recuerdan la frescura del alba cuando envuelve con su gasa tenue las riberas tranquilas del lago adormecido.



DANZA DE LOS MOROS



FIFIS

SIFIS es el nombre de las bailarinas más hermosas de las discotecas americanas y sin embargo son totalmente mexicanas.

Algunos salones de baile en sus muros con discos y pedros para ellas tienen fifis.

El fifi es exclusivamente de mujer. Para ser una pedrosa, no basta con bailar.

Y así son ellas, como el país, las mujeres distintas de las niñas americanas. Mas nunca pierden su propio ritmo de pelear y laste.

Su vida es una continua hostia. Al cantar, al bailar, al bailar con las niñas de grandes ojos negros, como pro hosteas.

Baila, canta y dice "¡mamá!"
A la vez que el ritmo de

APARADOR

Por las carreteras del campo nubes de polvo van corriendo tras los coches. Aquí, en los aparadores de la ciudad, todo está recluso, silencioso, inmóvil. Por fuera pasa un escandaloso río de cosas que se mueven y que charlan. Dentro del aparador sólo hay el diálogo gris de las cosas inmóviles.

Para ostentar su fuerza, los hombres han encarcelado los objetos en jaulas de vidrio grueso, como si pudieran escaparse.

Por eso, pieles, metales y telas, rebosos, sarapes y sillas de montar, lenta-

mente se van muriendo de melancolía, y es en vano que las alhajas, centelleantes de pesar, se queden mendigando conmiseración con sus lindas miradas de diamante, de zafiro, de turquesa o de rubí.

—¿Quién nos librará de la esclavitud?— dicen las pobres cosas parálíticas.
—¿Quién? y ¿cuándo? ¿cuándo?

Mas en la sombra de las joyerías, cual misteriosos conspiradores en junta, los relojes no dejan de charlar, desordenadamente, como políticos en visperas de revolución.



A P A R A D O R



C A M I O N E S

Carticuzeta especial de E. Gaxeta
Cubierta para el acto de «Camiones»



CAMIONES

Nidos de pulgas. Son la antitesis de los fisis. Aquéllos adornan y perfuman. Estos estorban y apestan. Como ellos, aunque visten a la americana, tienen alma esencialmente mexicana.

A la una de la tarde, las esquinas de las calles principales de la ciudad producen un insoportable zumbido de cláxones roncós, que recuerdan la música de un papel matamoscas lleno de víctimas desesperadas por volar.

Si tuvieran alas, probablemente estos vehículos correrían por las banquetas con menor velocidad.

Por sólo diez centavos le proporcionan a uno escalofríos de muerte, compensados a veces por el cálido contacto de unos muslos de mujer.

En su juventud retozan con escándalo como potros salvajes. En su vejez, jadeantes y tambaleándose, van provocando la amarilla conmiseración de los tranvías.

Un buen día, en plena calle, tosen, crujen, caen de espaldas, siguen moviendo por un momento las ruedas en el aire, y se quedan muertos, como cualquiera de los perros que han machucado.

PIÑATAS

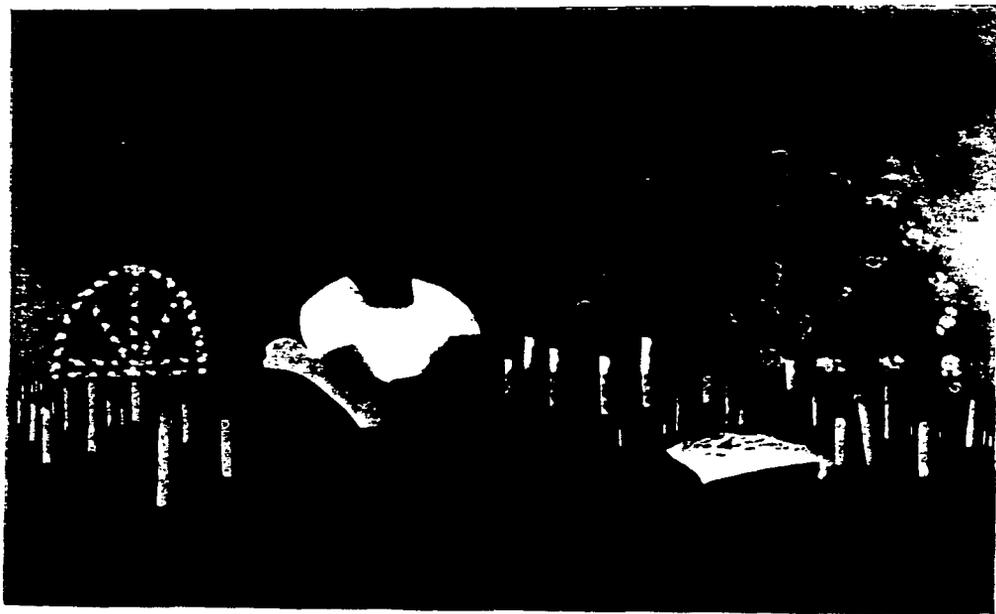
El día de Reyes, todos se ven muy alegres, contentos, se reúnen al comedor y por lo común al porvenir se desgran a los niños con las piñatas ya preparadas.

Hay unas y grandes oraciones de despedida. Mujeres, niñas, niños y niñas, todos se ponen para poder apreciar la obra de la mano del zapatero.

Por fin en medio de las oraciones

de la fiesta se comienza a repartir, también se sacan otros regalos, caramelos y pasteles.

El momento de la fiesta es la piñata, se trata de golpearla con las emociones que los niños tienen, las multitudes han acudido por ver el espectáculo, hecho por ellos.





PINATA



REVOLUCION

LOS GUERREROS PASAN montados en fieros caballos de ajedrez: los guerreros rojos de la Revolucion. Humo y sangre y una sed infinita de ideales. El cielo todo queda manchado con la tinta roja de la muerte.

LOS GUERREROS PASAN. **LOS GUERREROS CORREN.** Los árboles maduran ahorcados lividos, los rios arrollan ponientes heridos. Las hembras, de pena, se arrancan el cora-

zón, y los machos ofrecen ramos de balsas expansivas a la libertad.

LOS GUERREROS CORREN. **LOS GUERREROS VUELAN.** Se desgarran los cielos, se derrumban los montes, y los ancianos, temblorosos, fallecen de emocion. Hasta los ojos han subido ya los mares del pesar.

LOS GUERREROS PASARON. **LOS GUERREROS SE VAN.** El cuadrículado de los campos de nuevo queda raso como tablero de ajedrez.

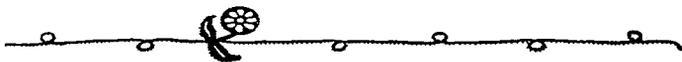
ALAMEDA DE SANTA MARIA

Tiene un kiosco morisco, engalanado y pintarrajeado como las jovencitas de aquel barrio.

Nació en domingo, y sólo sirve para ese día. En domingo el kiosco se vuelve nido de alegría. Se llena de pájaros uniformados y complicados. Notas chillonas de pasodobles españoles vuelan y se posan en los prados, en los árbo-

les, en las nubes. Todo late, camina o corre al compás trivial de la Banda de Oro Falso.

Los pájaros mismos gorjean música de circo, y alrededor del kiosco, henchido de cursilería, las mujeres y los hombres forman dos abigarrados círculos concéntricos que van girando inversamente.



SONES

Sones. Sones isleños. Sones ribereños. Sones serranos. Sones maravillosos que llenan de luz el paisaje y las horas.

Tales son los sones que cantan las "jaranas" y vuelan a las nubes porque vienen del corazón.

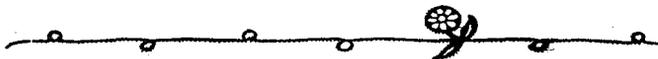
La melodía es fácil. La dicen los labios. El alma la siente. La melodía es fácil. Tiene el ritmo quebradizo del oleaje apacible cuando el plenilunio adormece el lago sin canoas.

Las redes doradas de los pescadores

descansan ya cerca del jacal, y en el agua sólo se agitan románticos peces ebrios de frescura.

Salen entonces las notas de la sierra, de las riberas o de las islas. Las hembras entornan los ojos para vivir más el momento. La noche es toda verde o azul. Y ya no se sabe si las voces son voces humanas o si el lago se ha puesto a cantar.

La melodía es fácil. La dicen los labios. Pero la canta el corazón.



EL CANTARO ROTO

A la luz del día azul y con cantares en los labios ligeras como ensueños con aquella elegancia de las nubes del alba, tal caminan las mujeres de México.

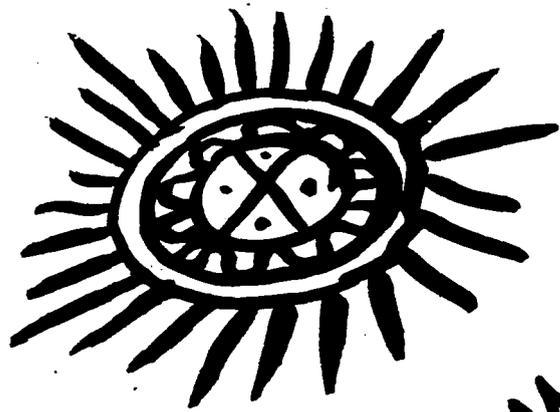
El chorro de la fuente asciende como un ramo de cristal en la plaza llena de sol, y al caer quebra el espejo de oro del mediodía tropical. Pero la mujer de enaguas rojas sigue contemplando su imagen en el agua. Y sus las-

civas en néctar calientes, sus lindas carnes doradas, olorosas a mango, a piña y mamey, en un instante se encienden de deseo primaveral.

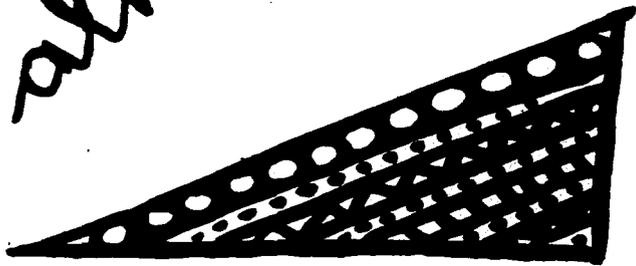
En vano trata el agua de refrescar ahora los labios ardientes. El cristal de la fuente no miente.

En la primera bocacalle aparecerá el galán robusto--el galán hermoso--y una vida virgen quedará por tierra hecha pedazos.





el teatro mexicano
del empujón es una
tienda de juguetes para
el alma!



TEXTO DE
LUIS QUINTANILLA
DIRECCIONES DE
CARLOS GONZALEZ

DISEÑADO E IMPRESO EN LOS
TALLERES GRAFICOS DE LA NA-
CION.—MEXICO, D. F., MCMXXIV.



G. S. S. S.

