

01029
12



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LA PRÁCTICA VANGUARDISTA EN
TRES OBRAS DE TEATRO MEXICANO
(1913 - 1939)**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO
P R E S E N T A :
ANTONIO MISAEI GUTIÉRREZ DELGADO

ASESOR: **DR. ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ-GOYRI**
SINODALES:

- MTRO. RICARDO GARCÍA - ARTEAGA AGUILAR**
- PROF. RUBÉN PAGUAGA SANDOVAL**
- MTRA. MÓNICA RAYA MEJÍA**
- MTRO. FELIPE REYES PALACIOS**



MÉXICO, D.F.

MAYO 2003



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

ESTA TESIS NO PUEDE
SER REVISADA

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Estoy orgulloso de ser parte de la

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

a todos mis maestros, gracias. MIL GRACIAS.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo académico.

NOMBRE: ANTONIO VARGAS

ESTUDIOS DE GRADUACIÓN

FECHA: MARZO 09 2003

FIRMA: [Firma manuscrita]

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"Tengo fe
porque sé que el deseo
es más fuerte que el miedo"

Milan Kundera

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

**LA PRÁCTICA VANGUARDISTA EN
TRES OBRAS DE TEATRO MEXICANO
(1913-1939)**

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ÍNDICE

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

INTRODUCCIÓN	11
--------------------	----

CAPÍTULO I

1900 - 1939

PANORAMA SOCIOPOLÍTICO EUROPEO

Estabilidad y desarrollo	15
La Primera Guerra Mundial	18
El periodo de posguerra	23
El malestar artístico en el cambio de siglo	28

CAPÍTULO II

ISMOS,

SU INFLUENCIA INMEDIATA EN EL TEATRO EUROPEO

La creación de nuevas convenciones	33
Expresionismo	35
Futurismo	40
Cubismo y Abstraccionismo	44

Dadaísmo	49
Surrealismo	52

CAPÍTULO III
1900-1939
MÉXICO REVOLUCIONARIO

El primer enfrentamiento	59
Francisco I. Madero	61
El segundo enfrentamiento	63
La disputa revolucionaria	66
El último enfrentamiento	68
La educación Base de la revolución cultural y artística	70

CAPÍTULO IV
LA PRÁCTICA VANGUARDISTA EN TRES
OBRAS DE TEATRO MEXICANO

El país de la metralla	81
Comedia sin solución	97
El Sombrerón	105
EPÍLOGO	123
BIBLIOGRAFÍA	127

INTRODUCCIÓN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Algunos investigadores del teatro mexicano señalan el inicio de la vanguardia entre 1928 y 1932 con los grupos: Teatro de Ulises, Escolares del Teatro y Teatro Orientación. Xavier Villaurrutia decía que el término de vanguardia fue infiltrado pues ellos no pretendían ser vanguardistas sino dar a conocer obras que los teatros comerciales no se atrevían a representar; por otro lado, Celestino Gorostiza consideraba la labor que hacían en estos grupos como un trabajo experimental: el montar obras europeas copiando sus formas originales de representación, era con la finalidad de aprender de los modelos europeos para después reproducirlos con contenidos propios (SCHNEIDER, 1995).

Se nota, claramente, la presencia de la vanguardia en el teatro mexicano no sólo por la difusión que hicieron los grupos arriba mencionados de las obras europeas, también por la producción teatral de creadores mexicanos que hasta entonces no se había visto poseída por un espíritu tan progresista. En el México posrevolucionario en donde el teatro mexicano moderno estaba apenas en formación, estos grupos llevaron el tema de la fisonomía que debía adoptar el nuevo teatro nacional a otro nivel; no sólo se trataba de dar forma a un teatro heredero de la Revolución Mexicana, además debía tener la capacidad de fijar la sensibilidad de la modernidad en nuestro país con

creaciones maduras: "...no es el problema hacer teatro mexicano, sino teatro en términos generales" -decía Salvador Novo- (*Ibidem*, 21).

Además de la evidente práctica vanguardista en el teatro mexicano a la que me he referido en los párrafos anteriores, existió otra forma de practicar la vanguardia que no estuvo definida por la estética europea. Esta otra práctica no renunció del todo a las formas tradicionales y nacionalistas y, sin embargo, fue sensible a las ideas modernas que cambiaron la manera de concebir al teatro. EL presente trabajo analiza esta otra práctica vanguardista en el teatro mexicano a través de tres obras: *El país de la metralla* (José F. Elizondo, 1913), *Comedia sin Solución* (Germán Cueto, 1927) y *El Sombrerón* (Bernardo Ortiz de Montellano, 1931).

La práctica vanguardista en las obras escogidas para esta tesis coincide con la vanguardia europea en algunos de los elementos que utiliza los cuales desarrolla en un discurso artístico propio que, aparentemente, tiene poco o nada en común con el discurso europeo. La finalidad de esta investigación es la de mostrar algunas de las primeras manifestaciones teatrales en nuestro país que rechazaron tanto la filosofía del romanticismo y del clasicismo, como los objetivos descriptivos y apoéticos del naturalismo, lo cual es, en esencia, el principio del arte de vanguardia.

Como esta tesis parte de analizar los elementos vanguardistas y su adaptación a las necesidades expresivas del teatro en nuestro país, es necesario saber, verdaderamente, de qué trataban las convenciones que la vanguardia buscaba y para ello es preciso delinear las circunstancias históricas que las impulsaron; por esta razón, el primer capítulo aborda el panorama sociopolítico europeo alrededor de la Primera Guerra Mundial. En este mismo capítulo se señala el antecedente inmediato de los movimientos de vanguardia para después entrar propiamente a los ismos (capítulo II).

Al principio del capítulo II se define el concepto de vanguardia que sustenta el análisis de las aportaciones artísticas que los diferentes movimientos vanguardistas dieron a la escena. El grueso de este capítulo analiza los principales ismos europeos, origen directo e indirecto de las diversas formas vanguardistas del mundo, en líneas generales concentrando la atención en la traslación de ideas y elementos a la práctica escénica.

El capítulo III se trata de un repaso de los acontecimientos políticos, sociales y culturales en México alrededor de la agitación revolucionaria. La intención es advertir cuáles eran las necesidades de nuestro país en ese momento; cuáles eran las circunstancias y con qué elementos contaba la gente de teatro para elaborar su discurso escénico.

Los tres primeros capítulos aportan información para desarrollar el análisis de las obras en el capítulo IV. *El país de la metralla*, *Comedia sin solución* y *El Sombrerón*, son obras escogidas debido a un interés personal: después de escribir un ensayo sobre teatro de vanguardia para la clase de teatro mexicano en el quinto semestre de la carrera, leí estas tres obras que, junto con otro material que leía entonces sobre los ismos europeos, me hicieron reflexionar sobre el fenómeno teatral de las primeras décadas del siglo XX en nuestro país. Considero que estas tres obras son un ejemplo del deseo de mostrar con formas renovadas los contenidos de un país que nacía al mundo moderno.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPÍTULO I

1900 - 1939

PANORAMA SOCIOPOLÍTICO EUROPEO

Estabilidad y desarrollo

En la segunda mitad del siglo XIX, el restablecimiento del orden europeo echó a andar de nuevo la economía. El industrialismo inglés se extendió al continente; se firmaron tratados de libre comercio entre potencias occidentales; se favoreció la creación de sociedades de inversión; y se hicieron calculadas reformas sociales que fueron muy bien recibidas por la mayoría de los trabajadores quienes vieron en esta integración social la mejor forma de luchar por sus intereses. Este auge económico consolidó la política burguesa "como la agencia de una *reconciliación ilusoria de los intereses individuales con un bien común*" (HABERMAS, 1988, 97)¹. Con la expansión del modelo

¹ Las cursivas son mías.

liberal a todo el continente, se comenzaron a perder las esperanzas en un cambio sociopolítico radical y se optó por buscar dentro del sistema la mejor manera de adaptarse a él. Para los revolucionarios desilusionados, el gran mal del periodo de adaptación (del *largo periodo materialista*, como lo definió Kandinsky) fue, sin lugar a dudas, *la falta de fe, de fin y de meta*.

Aunque arrastraba diversos problemas que sólo estaban resueltos superficialmente, es innegable el alto grado de desarrollo que logró el sistema burgués de gobierno hacia finales del siglo XIX: "aun cuando apliquemos sólo índices cuantitativos o sociológicos, podemos decir que después de 1870, había, en efecto y no simplemente en opinión de los europeos, un mundo civilizado cuyo centro era Europa" (PALMER, 1980, 215). Así como las mercancías, las ideas de la sociedad burguesa circulaban por todo el continente; el modelo económico liberal y la tendencia política democrática de Gran Bretaña y Francia se extendieron a Europa Oriental en donde los gobiernos se dieron cuenta de que para desarrollar sus posibilidades dentro del mercado y gobernar eficazmente, debían procurar la unión social de todas sus partes.

En Europa Oriental, último bastión de las autocracias europeas, las ideas democráticas y liberales como fuerzas de cohesión se revistieron de un nacionalismo que permitió a las casas dominantes mantener su gobierno. El sentimiento nacionalista había rondado por todos los movimientos revolucionarios de la primera mitad del XIX, pero no fue sino hasta que se convirtió en política de Estado que el nacionalismo arraigó fuertemente en los pueblos europeos. La idea nacionalista promovida por las clases dominantes embonaba perfectamente con el deseo popular de unificación que había fracasado en 1848, pero el Estado puso muy en claro que la finalidad de la

unificación nacional era la de dar el primer paso de un plan de desarrollo, y no la proclamación de idealistas repúblicas radicales.

Aunque el resurgimiento del nacionalismo se trató, a fin de cuentas, de un medio para un reajuste político que propiciara un mercado común europeo, la consolidación general de los estados nacionales, que tuvo lugar hacia el final del siglo XIX, significó un gran avance de la democracia y puso las bases para el desarrollo del mundo moderno a la vez que hizo renacer la esperanza en todos los pueblos que aspiraban a formar parte del mundo civilizado.

Al comenzar el siglo XX, Europa tenía una política nacionalista, pero una economía liberal; importaba más de lo que exportaba y aún así mantenía una balanza económica favorable no sólo porque algunas de sus exportaciones compensaban sus importaciones sino porque manejaba, además de los medios de producción, los medios de comercialización. La eficacia del libre mercado, sobre el cual se sostenía la estructura de gobierno, dependía de la buena organización de la alta burguesía y del grado en que ésta dominara todos los factores relacionados con el comercio. Las sociedades mercantiles y las financieras comenzaron a intervenir cada vez más en el control de las materias primas, de la manufactura, de la comercialización y de las relaciones laborales hasta llegar a un punto en el que puede decirse que la clase burguesa en general ejercía un control directo sobre la mayoría a través de su concepción moral del de la sociedad.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La Primera Guerra Mundial

Al comenzar el siglo XX, Europa gozaba de buena salud; tenía estabilidad política y desarrollo económico. Aparentemente, objetivos comunes (democracia y libre mercado) habían acabado con las rivalidades entre los países europeos poniéndolos en el mismo camino de progreso. Pero la búsqueda de los mismos objetivos aunque no los enfrentaba directamente, los ponía en competencia y esto, aunado al descontento de los grupos que veían alejarse los ideales de las revoluciones del siglo anterior, propició la crisis política con la que comenzó la Primera Guerra Mundial.

Gracias a su unificación, el Imperio Alemán se puso, en muy poco tiempo, a la altura de las potencias occidentales. Para 1914, entre Alemania, Inglaterra y Francia reunían más de siete décimas partes de las manufacturas europeas y producían más de cuatro quintos de carbón, acero y maquinaria. El caso alemán venía a demostrar cómo la segunda revolución industrial, que mejoró considerablemente el transporte y las comunicaciones, afectaba la forma clásica de libre comercio que aún se mantenía en un mercado relativamente pequeño. El Imperialismo fue la medida que las potencias europeas adoptaron para mantener el modelo económico liberal; Inglaterra y Francia hicieron grandes esfuerzos para desarrollar y promover su política expansionista enfrentando fuertes crisis internas con todo y que tenían un constitucionalismo y una igualdad política bastante sólidos. Para Alemania, mantener una política imperialista significó el doble de esfuerzo y, en consecuencia, su crisis interna fue mayor. Alemania se reintegró a la carrera económica en un momento en que ésta requería de un mayor esfuerzo del que aquel país podía dar y al que aún así se obligó; como sacrificó a su pueblo en aras de un rápido desarrollo, el Imperio Alemán fue el más obligado a

conseguir una recompensa acorde a su esfuerzo. Podría decirse que Alemania jugó a la ofensiva buscando más ventajas que las potencias occidentales dentro del sistema imperialista.

Los desacuerdos y enfrentamientos naturales en cualquier tipo de competencia, entre potencias se daban, principalmente, en el ámbito diplomático pues ninguna deseaba entrar en un verdadero conflicto. Tanto para la Triple Alianza (Alemania, Austria-Hungría e Italia), como para la Triple Entente (Inglaterra, Francia y Rusia), alianzas volubles e inestables formadas desde finales del XIX, el mayor interés era que la alianza contraria reconociera sus esferas de influencia y sus dominios coloniales; ambas alianzas consideraban incidentes menores los problemas que, directa o indirectamente, ocasionaban en el resto de un mundo que dependía, en gran medida, de las decisiones de aquellas. Como en un sistema de alianzas de estas magnitudes no hay incidentes menores, cuando el heredero de la monarquía Austro-Húngara fue asesinado en Sarajevo, capital de Bosnia, provincia de Austria-Hungría, las potencias se vieron arrastradas a un conflicto de dimensiones apocalípticas.

El pequeño reino independiente de Serbia era visto como el punto entorno al cual giraba la unificación eslava. El archiduque Francisco Fernando, quien heredaría la monarquía Austro-Húngara, era partidario de integrar, sistemáticamente, al gobierno las minorías eslavas que la monarquía había dejado fuera cuando fue unificado el imperio Austro-Húngaro; por esta razón, el archiduque fue asesinado por un grupo revolucionario bosnio que deseaba la separación de la monarquía para integrarse al reino de Serbia. Serbia, por supuesto, estaba a favor de la unificación eslava, y ante el reclamo de los austriacos pidió apoyo a Rusia, otro entusiasta del paneslavismo, que a su vez requirió del apoyo de sus aliados. El enfrentamiento era inevitable. En el bando

contrario, la necesidad alemana de expandir su mercado, hizo que este país apoyara cien por ciento a la monarquía Austro-Húngara. En agosto de 1914, Alemania declaró la guerra a Serbia, Francia y Rusia.²

La Primera Guerra Mundial fue una guerra de trincheras; el principal elemento fue la infantería pues aviones y tanques eran relativamente nuevos y aún no estaban perfeccionados. Como la estrategia militar había dejado de practicarse en ambos bandos, la lucha se redujo a feroces enfrentamientos, directos sin algún avance considerable, que terminaron por estancar la lucha en tierra. Se recurrió entonces a la guerra comercial, al bloqueo marítimo, pero el grado de autosuficiencia de los países en lucha era alto o contaban con vías para el suministro de productos a través de sus aliados. En estas circunstancias, la guerra se prolongaba demasiado y no había avances significativos; nadie sabía, con precisión, el por qué del enfrentamiento armado y cada bando acusaba, violentamente, al otro, de haberlo comenzado. La agitación aumentaba en el interior de los países promovida, principalmente, por los movimientos de oposición al gobierno que no veían una razón que justificara los sacrificios de guerra. El conflicto bélico pasó, entonces, a otro terreno: a los territorios sometidos del bando contrario, se les prometió apoyo para independizarse; también se hicieron concesiones políticas (que en otras circunstancias jamás se hubieran hecho) a la oposición, con tal de que ayudara a desestabilizar los gobiernos enemigos. Esta práctica común de ambas alianzas tuvo las consecuencias más importantes de la guerra, no sólo porque fue la única forma de deshacer el nudo bélico, también porque agravó en el interior de

² Italia se negó a apoyar a sus aliados argumentando que la alianza sólo lo comprometía en caso de una guerra defensiva, y no entraría al conflicto sino hasta 1915 a petición de Inglaterra.

ios países involucrados una crisis que ya era grave. A la desesperación de la guerra se sumó un espíritu de inconformidad en contra del proceder oficial que se fue haciendo más violento conforme la desesperación aumentaba.

El primer avance importante de la guerra lo tuvo Alemania en abril de 1917 al ofrecer a Lenin paso libre desde Suiza hasta Rusia. El propósito alemán era el de provocar una rebelión en contra del gobierno provisional ruso que insistía en continuar la guerra aun después de la abdicación de Nicolás II.³ Como los integrantes del gobierno provisional ruso eran, en su mayoría, miembros del antiguo parlamento, es decir, antiguos protegidos del zarismo, es comprensible que el pueblo se sintiera más atraído por alguna de las numerosas formas de socialismo. Lenin prometió terminar la guerra, repartir tierras, controlar fábricas y dar el poder a los soviets, ganando así un fuerte apoyo para el Partido Comunista que fue aprovechado para disolver la Asamblea Constituyente a favor del partido: se desató una guerra civil que duró hasta 1920. Con el Partido Comunista controlando Rusia, se hizo la paz con Alemania, ahora ésta podía mandar sus tropas del frente ruso al francés y abastecerse de alimentos en las provincias bálticas.

En Alemania, liberales, demócratas y socialistas habían pedido por la paz durante los últimos años de la guerra. A pesar de que la élite militar concentraba poderes dictatoriales, aceptó que Alemania se convirtiera en una Monarquía Liberal Constitucional, como parte de un plan para ganar tiempo y, en caso de perder la guerra, poder culpar de ello a los civiles alemanes. Cuando se firmó la paz con Rusia, los

³ "Chapucero, deshonesto y reservado, incapaz de suministrar el material necesario para una guerra moderna, arrojando a hordas de campesinos al campo de batalla, en algunos casos incluso sin rifles, perdiendo hombres por millones, pero sin presentar meta alguna que justificase el sacrificio, el régimen zarista perdió la lealtad de todos los elementos de su pueblo" (PALMER, 1980, 444).

parlamentaristas civiles clamaron por llegar a un arreglo con la alianza enemiga mientras Alemania tuviera cierta ventaja, pero los militares decidieron jugar su última carta e intensificaron el ataque submarino. Estados Unidos, que mantenía relaciones comerciales con occidente, no había tenido intención de participar en la guerra hasta que cayó el zarismo en Rusia y Alemania le advirtió que hundiría cualquier barco que se acercara a las costas británicas o del Mediterráneo. En una Europa devastada física y moralmente, cuatro meses de ayuda americana bastaron para decidir la balanza a favor de los aliados occidentales. Los militares alemanes conscientes de la inminente derrota, cedieron a la presión parlamentaria: el káiser Guillermo II abdicó el 9 de noviembre de 1918; el mismo día se declaró la República Alemana (República de Weimar); y el día 11 se hicieron propuestas de paz al presidente norteamericano.

Cada país tenía sus propias razones para justificar su postura ante la guerra, pero no había explicación para el origen del conflicto, no había razones para justificar un enfrentamiento de tal magnitud. Lenin había dicho que la guerra era el producto de la ambición económica de pequeños grupos que no tenían un verdadero interés por mejorar las condiciones de sus propios pueblos, y ésta idea, en mayor o menor medida y con diferentes matices, se hacía cada vez más fuerte en el sentir de la gente. El prolongado desgaste, la lucha infructuosa, las líneas de los frentes inalterables, las aterradoras bajas... eran una prueba sumamente dura para la moral civil. "Una opinión apasionada ayudaba a sostener a los hombres y a las mujeres en aquella espantosa lucha. Pero, cuando llegó el momento de hacer la paz, las convicciones arraigadas, las ideas fijas, las profundas aversiones, los odios y los temores se convirtieron en un obstáculo para el buen juicio político" (PALMER, 1980, 456). Durante la guerra, todos los gobiernos beligerantes controlaron las ideas al igual que se controlaba la producción

material. La libertad de pensamiento, respetada en toda Europa durante el medio siglo anterior, fue desechada: "La propaganda y la censura se mostraron mucho más activas de lo que ningún gobierno, por despótico que fuese, habría sido nunca capaz de imaginar. *Nadie estaba autorizado a sembrar dudas planteando ningún tipo de cuestiones básicas*" (*Ibidem*)⁴. Al final de la guerra, los movimientos democrático, liberal, progresista y nacionalista, obtuvieron una amarga victoria a un alto costo.

El periodo de posguerra

Si la Primera Guerra Mundial había comenzado sin tener un objetivo claro, al final se convirtió en una lucha por la democracia. En los países ya democráticos se ampliaron los derechos civiles, pero en el resto de los países, los republicanos, los socialistas moderados, los agrarios o los nacionalistas que ahora se encontraban en el poder, tenían que improvisar gobiernos para los que contaban con escasa preparación; tenían que hacer frente a reaccionarios, monárquicos y miembros de la antigua aristocracia; además, tenían que vérselas con los revolucionarios socialistas los cuales, inspirados por el éxito de Lenin en Rusia, esperaban hacer realidad la dictadura del proletariado.

Después del hundimiento del Imperio Alemán, la izquierda socialista y los liberales se aliaron para formar un gobierno provisional. La tendencia general de la izquierda europea eran los socialdemócratas, marxistas en principio pero a favor de un cambio gradual y parlamentario; los socialistas radicales, o comunistas, intentaron

⁴ Las cursivas son mías.

derribar el gobierno provisional alemán (levantamiento *espartaquista* de 1919), tal como habían hecho los comunistas en Rusia, pero fueron sometidos a pesar del apoyo ruso. En la medida de lo posible, los rusos apoyaron los movimientos comunistas europeos con dinero y armas, pero el principal instrumento de la revolución proletaria mundial fue la *Tercera Internacional* o *Tercera Comunista* (Comintern).⁵ "La Comintern no era una asamblea de gentes humanitarias dedicada a trabajar por el bienestar de sus miembros; era un arma para la revolución, organizada por revolucionarios que sabían lo que era la revolución" (PALMER, 1980, 513). La amenaza comunista, real e imaginada, producía en todas partes una fuerte reacción y esto fue fundamental para el surgimiento del *fascismo* durante la posguerra.

En la tensión de la guerra, se vio que la libre competencia económica era ruinoso, y la empresa privada de libre dirección, demasiado insegura y demasiado lenta. El viejo capitalismo (o liberalismo económico, o libre empresa privada) cambió después de 1914. Los gobiernos ya habían comenzado a intervenir en la economía nacional desde finales del XIX, pero fue durante la guerra cuando nació la *economía planificada*: toda la mano de obra era eficazmente utilizada y los productos naturales se empleaban donde ofrecían el máximo rendimiento. Durante y después de la guerra se ejerció un estricto control del comercio exterior. El aislamiento fue la tendencia de la política económica posterior a la guerra; Europa practicó una economía de autosuficiencia obligándose a producir más para cubrir su propio consumo, las importaciones necesarias y la deuda americana. La planificación económica y el avance

⁵ Las diversas formas de socialismo se habían ido integrando gradualmente a las reformas democráticas de principios de siglo pues veían en esta integración una mejor vía política que la revolución permanente del proletariado proclamada por Marx en la *Primera Internacional*. Para cuando se reunió la *Segunda Internacional*, ésta era ya moderada y una minoría fue a Rusia en donde fundó la *Tercera* para limpiar de "impurezas" al socialismo marxista; se tenía como objetivo la dirección de la clase obrera mundial y, a través de ella, el control de la industria capitalista.

tecnológico lograron aumentar la producción en un quinientos por ciento, pero la producción había sido financiada a través de créditos que no pudieron cubrirse: hubo una sobreproducción que no tenía compradores. En 1929 con la bancarrota de la bolsa de Nueva York, la crisis pasó de las finanzas a la industria y de Estados Unidos al mundo.

Debido a la depresión del mercado mundial (1929-1932), la gente se vio espiritualmente aplastada por un sentimiento de inutilidad; un alto porcentaje de la sociedad que se encontraba en paro laboral crónico, se inclinó, naturalmente, hacia nuevas ideas políticas. En los países donde la democracia no era sólida, la urgencia era salir de la mala situación económica sin importar el régimen político. La clase media, sustento de las ideas liberales y democráticas, estaba empobrecida y desmoralizada: "Los hombres de la clase media estaban ahora, materialmente, en una situación muy similar a la de los asalariados y proletariados. Pero su concepto de la vida no les permitía identificarse con la clase obrera, ni aceptar sus ideologías marxistas o socialistas. Habían perdido la fe en la sociedad misma, en el futuro, en los viejos códigos burgueses de confianza en sí mismo y de planificación racional de sus vidas en un mundo inteligible. Se creó una especie de vacío moral, sin nada en que ellos pudieran creer o que suscitase su esperanza o su respeto" (PALMER, 1980, 527).

El temor de las clases gobernantes ante la amenaza comunista, aunado al sentimiento general de vulnerabilidad, provocaron, recién terminada la guerra, drásticas medidas políticas y económicas. En su momento, para Alemania e Italia, el apoyo a *nazis* y *fascistas* fue la mejor manera de protegerse en circunstancias difíciles. Los conservadores italianos decidieron aprovechar el desmoronamiento del gobierno democrático-liberal y compraron apoyo político dentro de grupos radicales; así,

Mussolini (quién nunca sacrificó la oportunidad a los principios o a la doctrina) no tardó en presentarse con sus fascistas como defensores de la ley y el orden nacionales. En 1922 Mussolini fue nombrado Primer Ministro de un gobierno de coalición que, según los conservadores, sería transitorio, pero en 1925 Benito Mussolini se hizo del control total del país.

Las condiciones de paz que los aliados habían impuesto a Alemania para terminar la guerra, fueron tan duras que ni siquiera los socialdemócratas mejor dispuestos tenían la intención de respetarlas al cien por ciento. Tal y como habían pensado los militares alemanes al entregarle el poder a la República, en Alemania la democracia era una innovación que tenía que demostrar su valor en un momento de verdadera crisis y que fácilmente podía ser tachada de antialemana, de doctrina artificial e importada, e incluso de sistema extranjero impuesto por los vencedores. Al igual que los conservadores italianos, los militares alemanes temían que el comunismo les arrebatara la oportunidad de tomar la dirección del país; también intentaron ponerse detrás de algún movimiento opuesto a liberales y comunistas que después pudieran manipular, pero les fue más difícil realizar sus movimientos pues la existencia del régimen republicano en Alemania era condición indispensable para recibir financiamiento económico del programa internacional de reconstrucción. El Partido Nacional Socialista (Nazi), que se nutría del descontento y la desesperación general, con la depresión de 1929 recobró vigencia y se convirtió en la pieza clave que algunos elementos conservadores, nacionalistas y antirrepublicanos, pensaron que podían controlar. En 1933 Adolfo Hitler, líder del nacionalsocialismo, fue nombrado canciller de la República Alemana y el mismo año, con el pretexto de una emergencia nacional, logró que se le concedieran poderes dictatoriales.

El riguroso control que en los países democráticos ejercía el Estado sobre la economía, el régimen *totalitario* lo hizo extensivo a la política y a la vida cotidiana. El nuevo orden totalitario impuesto por el Estado, era considerado como un organismo gigantesco formado por pequeñas células o individuos, con objetivos muy específicos que justificaban un dominio absoluto sobre todos los sectores de la vida. El totalitarismo demostraba su efectividad y rendía frutos en Alemania e Italia a tal grado que el *fascismo*, como se le denominaría comúnmente a la práctica dictatorial, pasó a ser considerado en otros países como una probable alternativa al gobierno democrático o parlamentario y un verdadero correctivo para unos trastornos cuya realidad nadie podía negar. Pero, a pesar de sus aparentes logros, el totalitarismo fue incapaz de proporcionar y garantizar la seguridad económica y el bienestar material en un momento de crisis tan agudo como el que se pasaba al principio de la década de los treinta. Las dictaduras se justificaron culpando de los trastornos a fuerzas ajenas al país; comenzaron a usar el discurso de naciones que se enriquecían a costa del empobrecimiento de otras, dando la impresión, dentro de una extendida euforia psicológica propiciada por la convicción de que se estaba experimentando una heroica resurrección, de que la guerra podía ser una solución para los males económicos y sociales. La violencia, la aceptación e incluso la glorificación de la violencia, fue la característica que más claramente distinguió a los sistemas totalitarios.

La tendencia a la dictadura se extendió por Europa en los años treinta. Para 1939 sólo diez de veintisiete países europeos seguían siendo democráticos. La instauración de la dictadura en España unió a Italia y Alemania que hasta entonces habían mantenido cierta desconfianza el uno del otro. Ya como aliados continuaron extendiéndose, siempre con el pretexto de recuperar territorios ancestrales,

prácticamente sin ningún problema. Cuando Alemania llegó a Checoslovaquia, Rusia se opuso y reclamó ayuda internacional que no se presentó; cuando Alemania comenzó a acercarse a Polonia, franceses e ingleses se decidieron actuar y buscaron una alianza con Rusia, pero, para sorpresa suya, los rusos habían firmado ya un tratado de no agresión y amistad con Alemania. Polonia tenía territorios que estaban muy adentro de la Rusia Blanca, Rusia sabía que occidente buscaba una alianza para que la lucha se desarrollara en su territorio, pero, por obvias razones, a Rusia le convenía más repartirse Polonia con Alemania que una alianza con occidente. El Pacto Nazi-Soviético de 1939 asombró al mundo. "El comunismo y el nazismo, conocidos como enemigos ideológicos, se habían unido. Una generación más versada en ideología que en la política de poder se quedó estupefacta. El pacto fue reconocido como la señal para comenzar la guerra; todas las negociaciones de último momento fracasaron" (PALMER, 1980, 595).

El malestar artístico en el cambio de siglo

En 1851 en Francia, "el ministro Faucher instituyó una serie de premios para obras teatrales concebidas para la enseñanza de los trabajadores mediante la propagación de ideas sanas y el espectáculo de los buenos ejemplos" (MICHELLI, 1983, 50). Casi de inmediato, Baudelaire respondió, violentamente, con un artículo que calificaba estos premios como inventos del diablo fomentadores de la hipocresía. Después del fracaso

de las revoluciones de 1848, el pensamiento cambió profundamente: el idealismo quedó desacreditado, se dijo de él que adolecía de exceso de abstracciones metafísicas, de palabras vacías y de elevados principios incomprensibles. Todos los que trabajan por el bien de la sociedad -decía Augusto Comte- tienen que apegarse a la realidad. La nueva ideología materialista concedió al arte el efecto moral como su axioma más importante, y a los artistas, el papel de educadores como ideal supremo. El malestar de varios artistas de finales del XIX fue la imposición moral y determinista que sufrió el arte y que lo obligaba a dar una perspectiva falsa del mundo: una realidad con imágenes sobrepuestas, idealizadas, utópicas que creaba la ilusión burguesa de la reconciliación entre intereses individuales y el bien común.

Ibsen fue el primer autor dramático que, con una implacable habilidad, expuso en sus obras la libertad conquistada por el individuo a través de la cual alcanzaría la felicidad, pero que no era puesta en práctica debido a prejuicios de clase. "Ibsen era un campeón irreductible de la libertad individual contra todo tipo de mentira oficial, aunque luego no supiera decir qué era la libertad, en cuanto que no poseía una visión social que superase los límites de su individualismo" (MICHELLI, 1983, 44).

La sociedad europea de la segunda mitad del XIX consideraba que el futuro se determinaba por la realidad presente, por ello ya no deseaba oír sobre lo que "deberá ser el futuro". Se adopta un punto de vista estrictamente científico de la vida, en el que se evita que el pensamiento se supedita a los deseos, se indagan todos los supuestos y se rechazan todas las generalizaciones indemostrables. El positivismo considera que todo lo mental o espiritual surge de fuerzas físicas o fisiológicas. Esta filosofía se conoció como *realismo* en la literatura y las artes; significaba la oposición al romanticismo precedente. "Ahora consistía un punto de orgullo el hecho de ser realista,

de haberse liberado de ilusiones, y de estar dispuesto a enfrentar las realidades como son" (PALMER, 1980, 239).

El realismo fue llevado al extremo por los naturalistas hasta darle el carácter de verdad infalible, de ciencia de lo social. El naturalismo representa el arte de oposición al dominio ideológico burgués, la denuncia de los excesos de éste y el desenmascaramiento de sus mentiras. El naturalismo fue empleado como arma ideológica en la lucha social, en ella se acentuó la concepción determinista y el efecto moralizante del realismo que había empleado al arte como laboratorio para experimentar sus teorías sociológicas. En 1880 Emilio Zola concluía que el naturalismo no contenía un verdadero sentido artístico y que de continuar en él se corría el riesgo de deshumanizarse (BERTHOLD, 1974).

Hacia finales del siglo XIX y del *Théâtre Libre*, Antoine sabía que el naturalismo estaba en un callejón sin salida; "algo" de la vida se había quedado fuera del teatro al rebanarla y el naturalismo no sabía qué hacer al respecto. Antoine rehusó representar *La Princesa Maleine* de Maeterlinck a pesar de que había declarado en 1891, después del estreno de *El pato salvaje* de Ibsen, que él abría su teatro tanto al drama simbolista como al naturalista. La verdadera razón de Antoine para negarse, disfrazada de un "no querer falsear los preceptos simbolistas", era que no veía lugar en su teatro, que siempre fue una tribuna política, espacio para un drama que eludía el ataque directo y que se refugiaba en la metáfora. Lugne-Poe también estaba desconcertado cuando fue llamado a hacerse cargo de la dirección artística del *Théâtre d'Art*, decía: "Mi cabeza confusa vacilaba entre el Naturalismo y el Simbolismo y hallaba en los dos pesebres sólo un escaso alimento" (*ibidem*, 227).

Aunque son estilos diferentes, simbolismo e impresionismo son signos de un arte en crisis; ambos sustituyen los problemas de contenido otorgando preponderancia a los métodos. Contrario a lo que normalmente se suele decir y aunque a primer vistazo parece paradójico, el dogmatismo del realismo-naturalismo abrió una brecha entre la vida y el arte que se manifestó como la ruptura entre la forma y el contenido. Según la idea hegeliana del arte, el artista le pertenece a su tiempo, vive de sus costumbres y de sus hábitos, y, sobre todo, crea para su pueblo y su época; lo que varios artistas educados dentro de esta idea extrañaron del arte de su época, fue la capacidad de éste para dar expresión a los verdaderos problemas del ser humano dentro del mundo moderno.

Una generación de artistas decepcionada de los conceptos revolucionarios, que con la imposición de modelos y el sometimiento del espíritu a la razón encontró destruida la base histórica sobre la que se había formado, decidió evadir su mundo. Comenzaron a descubrir zonas ocultas y pantanosas de su sí mismo y, simultáneamente, la inestabilidad, la incongruencia, la falsedad de muchas verdades que habían pensado objetivas. La soledad que inspiró y terminó matando a Van Gogh, fue para Ensor una especie de oxígeno trágico e hilarante; la visión decadente que llevó a Rimbaud, Baudelaire, Gauguin y Cézanne, a buscar fuera de las fronteras lo que dentro no fue realizable, a Strindberg lo llevó a aferrarse con más fuerza a sí mismo; a Munch a una pintura de crítica social que es exaltación fría y turbia a un tiempo; a Jarry a sus monstruos humorísticos cargados de ese humor que compromete y tensa los sentidos, que es un no conformismo arriesgado que implica un fondo de angustia existencial.

El malestar artístico del cambio de siglo fue producto del desgaste: "La filosofía del progreso ya no tenía el significado de antaño, ya no poseía el contenido energético y realista que habían sabido darle pensadores como Locke, Hobbes, Helvétius y d'Halbach; un contenido no carente de ilusiones y, sin embargo, vivamente crítico en el seno del movimiento histórico revolucionario de la burguesía" (MICHELLI, 1983, 71). La desgastada supremacía de la razón llevó a un creciente interés por lo irracional; la ruptura entre las necesidades vitales y la realidad apremiante, que no encontraba una explicación satisfactoria a su malestar, llevó a desarrollar nuevos lenguajes; y el arte en crisis, que duda de sí mismo, de su función y de sus métodos, dio la pauta a nuevas formas de expresión.

CAPÍTULO II

ISMOS, SU INFLUENCIA INMEDIATA EN EL TEATRO EUROPEO

La creación de nuevas convenciones

A través de su historia el arte respetó los límites de la realidad; se pareció siempre, más o menos, a la vida en su compleja organización; se apegó al principio objetivista del arte, a su forma imitativa, y "fue o simplemente verosímil -imitación menor-, o realista, o, extremando su mimetismo hasta el vicio, naturalista" (GUERRERO, 1961, I, 4). Fue hasta el periodo vanguardista del arte que se efectuó el primer esfuerzo creativo por sustituir la convención de nuestra realidad por otra convención, por otra realidad, creada y no recreada, original y no mimética, pero está claro que una sustitución total de nuestra

realidad es imposible; sin embargo, el esfuerzo del arte de vanguardia fue el más tenso y verídico que se haya practicado hacia la creación pura.

A principios del siglo XX, Europa vivía la crisis de un mundo amasado con seguros al que le sucedió otro construido con inseguridades en el que todo carecía de firmeza y parecía dispuesto a la transformación, en donde lo eventual, lo inestable ya no era accidente sino costumbre; en este nuevo mundo la realidad objetiva y su organización quedaron violentamente desquiciadas. Los movimientos artísticos europeos de vanguardia, los *ismos*, hicieron de este dequiciamiento su nueva realidad, su nuevo mundo convencional.

El arte de vanguardia se enfrentó a una sociedad dominada por la racionalización funcional, atrapada en su maquinaria científica y tecnológica. Los vanguardistas rechazaron la herencia cultural del realismo señalando que todas las formas de convivencia social son una convención, que el arte que imita la realidad es una convención y que incluso la realidad misma es una convención; es decir, que todo lo que se creía necesario e insustituible era una convención y que como tal podía ser alterada, modificada o sustituida.

Las nuevas convenciones creadas por la vanguardia no prohibieron ninguna palabra ni expresión humana por ínfima que fuera. Estas convenciones llevaron la expresión artística hasta los extremos más arriesgados convirtiéndose así en la aventura más audaz del arte, por ello fue que en su búsqueda de lo irracional, el inconsciente llegó a ser un *objeto* predominante en la exploración artística y científica hasta apoderarse finalmente del *acto* de la producción artística; que el lenguaje, imposibilitado para tender un puente entre las necesidades físicas y espirituales, se perdió en los caminos de la búsqueda de la expresión hasta quedar divorciado de su

raíz humana; y que en la búsqueda de nuevas formas, llegaron a prevalecer las técnicas experimentales hasta convertirse en el objeto mismo de las obras de arte. Sin embargo, estos exesos de la vanguardia no deben ser considerados manifestaciones caprichosas pues son el resultado de una irracionalidad sobrecompensador producto de un coherente desarrollo artístico y, en un sentido más amplio, humano (KAHLER, 1969).

Se ha querido ver en el arte de intención social el más específico testimonio de la vanguardia, pero es la *actitud neoconvencional* la que mejor cumple con este carácter de testigo pues es la provocadora de las grandes aventuras renovadoras del arte moderno sean éstas sociales o estéticas.

La historia del teatro nos muestra que en sus épocas de mayor esplendor la escena ha empleado el mayor número de convenciones. El arte escénico es una ficción fundamental, y extrae vigor del reconocimiento de ese hecho y de la multiplicación de ficciones adicionales. Cuando trata de convencernos de que los personajes "están ahí realmente", ocupan tales y tales habitaciones realmente, padecen tales y tales emociones realmente, entonces pierde credibilidad en lugar de ganarla (WILDER, 1981, 51).

Expresionismo

Alemania no rechazó el subjetivismo romántico, por lo menos no con la misma intensidad con que lo hizo occidente. Como el romanticismo "es la condición previa para el impulso vanguardista porque reivindica al yo creativo, al subjetivismo, y esta es condición indispensable para que la vanguardia exista" (GUERRERO, 1961, II, 4); entonces se comprende que haya sido, precisamente, en Alemania en donde se pasó de los

síntomas aislados de la rebelión artística a la organización de un movimiento que al hacer suyo el subjetivismo, que es la base de cualquier vanguardia, lo convierte en algo así como la quinta esencia del fenómeno vanguardista: el *expresionismo*.

Si Alemania no compartió con occidente el prejuicio hacia el subjetivismo romántico, fue porque tampoco compartió la lucha del siglo XIX por la democracia. Cuando Alemania, después de la unificación, quiso ponerse al mismo nivel de las sociedades burguesas más desarrolladas de Europa Occidental, lo único que consiguió fue acentuar en un régimen imperial, feudal y militarista, todas las modernas contradicciones sociales y políticas. Por esta razón el expresionismo "nace sobre la base de protesta y crítica; es, o pretende ser, lo opuesto al positivismo" (MICELLI, 1983, 71). Desde esta postura opositora y dentro de la corriente vitalista de Nietzsche, este naciente expresionismo clama por la liberación del alma a través de las potencias del instinto y la naturaleza, así como por la oposición activa, en el sentido crítico y polémico, con objetivos específicos e incluso políticos.

Bajo el nombre de *Die Brücke* (*El puente*; 1905-1913) se organizó el primer grupo de expresionistas alemanes. Como corresponde al primer movimiento "neorromántico", y más aún en una situación como la que se vivía en la Alemania guillermina, el contenido apremia a la perfección formal; no se puede sufrir ni una ley, ni una disciplina y, en cambio, se debe obedecer a las presiones emotivas del propio ser. Valiéndose de la libertad suprema del individuo, que ellos mismos reivindicaban, los primeros expresionistas tomaban de todas las manifestaciones artísticas que tenían a la mano, los elementos que pudieran servir a sus fines haciendo una síntesis de ellos en la que

se sacrificaban los medios al tema.¹ En el manejo y síntesis que hacía el expresionismo del material con que disponía, muchas veces la crítica perdió fuerza y vivacidad; sólo quienes percibieron el potencial expresivo de los elementos con los que trabajaban pudieron conservar la amplitud, el tono elevado y una visión que no se quedó en lo anecdótico.

Que el primer movimiento expresionista haya declarado la liberación completa del temperamento y del instinto, le valió la simpatía de la diversidad artística gracias a la cual pudo mantenerse como movimiento de producción constante durante ocho años a diferencia del segundo movimiento expresionista que sólo duró dos. *Der Blau Reiter (El jinete azul, 1912-1914)* no aceptaba la poética del instinto, el temperamento y las raíces fisiológicas de la inspiración; aunque compartían el malestar por la sociedad guillermina, lo que pretendían no era enfrentarla sino, "sustraerse a la vulgaridad y dureza de la sociedad refugiándose en el reino inalienable del espíritu" (MICHELLI, 1983, 85). La labor del segundo grupo en su búsqueda de la espiritualidad en el arte, se destacó al retomar trabajos que ya habían comenzado a cuestionarse sobre la autonomía de los medios expresivos en la creación artística. Interrumpido por la guerra, este segundo grupo no pudo llevar por entero a la práctica lo que había sido planteado en la teoría, por esto es que quedó identificado como un espiritualismo neorromántico, pero, a pesar del corto tiempo, su influencia se dejó sentir en la atención que se le puso a los medios expresivos para acentuar la temática.

¹ Aun dentro de este eclecticismo en los medios expresivos, sobresalieron aquellos con los que el expresionismo del *Die Brücke* sentía mayor afinidad ya fuera por su significado de liberación del temperamento, como veían en Van Gogh y el Fauvismo, o por su crítica hacia las convenciones burguesas, como en Munch.

El renacimiento del subjetivismo no estuvo exento del exceso sentimental ni del individualismo por los que el romanticismo fue tan atacado. George Grosz denunciaba, en 1925, la situación que se había creado en el arte alemán al amparo de la libertad expresionista: "En el llamado arte puro, sólo los sentimientos del pintor quedaron como objeto de representación; la consecuencia fue que el pintor auténtico se vio obligado a pintar su propia vida interior. Y aquí empieza la calamidad. El resultado fue que se formaron setenta y siete tendencias artísticas. Todas pretendían pintar la verdadera alma" (*ibidem* 118). Pero a diferencia del realismo, que negó todo aquello que procediera del romanticismo, la *nueva objetividad*, el *realismo expresionista* o *posexpresionismo*, que surgió después de la guerra, tomó los logros de la revolución en las formas para sumarlos a la revolución de los contenidos que exigía la situación postbélica. Fue este momento de conciliación, que no fue exclusivo de las corrientes derivadas del expresionismo, el que tuvo las consecuencias más importantes para el desarrollo del arte contemporáneo.

Al hablar de teatro, los referentes con los que, comúnmente, se identifica al expresionismo (escenografías distorsionadas, gestos y movimientos acentuados, ambientación que raya en lo terrorífico, etc.), corresponden al expresionismo posterior a la Primera Guerra; aunque bien puede considerarse a este posexpresionismo como el expresionismo ejemplar, el mejor acabado, es, al mismo tiempo, el principio de algo totalmente nuevo que se organizaba alrededor del *novembergruppe*. Para poder identificar la práctica expresionista en la escena desde los principios del movimiento, habrá que considerar como punto de partida el violentar a la naturaleza que desde el plano de la pintura proclamaron los primeros expresionistas. La revista *Sturm*, una de las encargadas de encausar la vanguardia alemana, clamó no sólo por una violencia

estética sino también social; surgieron muchos autores dramáticos que hicieron caso a este llamado y que atacaron a la sociedad burguesa ridiculizándola siguiendo algunas de las pautas que ya habían sido señaladas por Wedekind. De esta producción anterior a la guerra, poco trascendió de la creación expresionista ya que, por anecdótica, quedó encarcelada en su propio tiempo; sin embargo, fue aquí donde se originaron las características que marcaron el desarrollo posterior del expresionismo. Para caricaturizar a la sociedad de su época, los autores expresionistas se lanzaron directo y sin rodeos a plantear su asunto inmediato reduciendo el teatro tradicional a lo esquemático y los personajes a lo arquetípico (extremo de la selección expresionista). Pero más allá de la caricatura, en el teatro expresionista el personaje quedó "independizado de su frecuente modelo: el hombre, exento de su tradicional obligación mimética, como producto de crisol, en pura función escénica, y conteniendo en su presencia arquetípica a toda una clase de seres reducidos a su cualidad sustancial o, en otros casos, encarnando una idea, una denuncia y hasta una simple e informada sensación. O sea, nuevamente se le utiliza en función de su argumento, su asunto, su negocio" (GUERRERO, 1961, II, 63).

Georg Kaiser es el que mejor representa al teatro expresionista alemán desde sus inicios hasta la aparición del nuevo objetivismo. Siguiendo los métodos de selección y síntesis, Kaiser va más allá de la burla social tratando de descubrir los móviles del comportamiento humano. En medio de la guerra participa de la desesperación que llevó a los autores a expresarse de forma violenta señalando la carnicería como el capricho de unos cuantos; quizá en un intento de explicarse lo sucedido es que escribe la trilogía de *Gas* (1918-1920), que es considerada como una síntesis del expresionismo alemán. No conforme ni con el retrato ni con el desenmascaramiento del vicio social, Kaiser

buscó la manera de *transformar* su entorno; la transfiguración de la realidad como una verdad flagrante y no sólo como convención estética, y llevó al teatro expresionista a otro nivel. Ya dentro de la corriente posexpressionista que llama a complementar forma y contenido, Kaiser pasó de la apreciación, de la crítica, a la ontología, a demostrar como un hecho realizable la capacidad humana de transfigurar la realidad. Los señalamientos de Kaiser cristalizan en lo que fue la aportación distintiva del expresionismo al teatro: la traslación de contenidos dramáticos a contenidos físicos.

Futurismo

Sin duda, la anarquía es un distintivo de la vanguardia, pero por anarquía debe entenderse aquella que en la inconsistencia de sus primeras tesis hacía partícipes a los personajes más dispares; es decir, aquella anarquía sinónimo de individualismo y libertad proclamados dentro de la nueva corriente subjetiva. El primer movimiento vanguardista que incluyó la anarquía como una fuerza violenta, válida para un radical cambio social y con marcados tintes de doctrina política, fue el *futurismo*. "Por esta simple razón, el futurismo fue fecundo como norma, aunque, quizá también por aquella prioridad, fuera, entre los ismos, el más caótico en su programa, el más contradictorio en sus postulados, el más caprichoso en sus afirmaciones y el menos profundo en sus búsquedas" (GUERRERO, 1961, II, 67).

El futurismo nace de la oposición a las formas tradicionales con las que la Italia unificada preparaba su *risorgimento*; es la postura que adopta una concepción política

republicana que se siente traicionada; es un movimiento que ve en el producto de la modernidad los medios por los que Italia se levantará al nivel de las potencias europeas; el futurismo se opone a la interpretación positivista de la realidad, que es el discurso oficial, y se opone, también, a los movimientos no oficiales de denuncia basados en la piedad; es en esta disconformidad en donde radica la vitalidad del futurismo, antítesis violenta tanto del arte oficial como del verismo humanitarista. Pero además de esta oposición, había otros componentes que daban más energía al movimiento y que terminaron por imponerse: Uno era el decadentismo de Marinetti que llevó al futurismo a negar el valor y la importancia de cualquier forma anterior de producción artística, en un afán por crear un arte puro que correspondiera a la época moderna; y el otro era un "nacionalismo histórico exclusivista [...] engrudo que unía a todos y a todo, por encima de toda divergencia de naturaleza literaria, política y filosófica" (MICHELLI, 1983, 236) que llevó al futurismo, en su primer manifiesto de 1909, a glorificar la guerra como el único medio, el mejor, para la purificación del hombre.

"El futurismo es el primer movimiento que goza de una audiencia de masas. Proclama, enunciación fuerte y contundente, lenguaje sintético y casi publicitario, todo contribuye a afianzarlo en el ámbito de la comunicación de masas" (MARCHÁN, 1996, XXXVIII, 446); el futurismo se valió de diversas formas artísticas para expresar sus propósitos políticos de manera más convincente de lo que se podría lograr con el debate y el discurso, "ninguno de los problemas de fondo que agitaron la historia de las vanguardias europeas rozaba siquiera el futurismo italiano" (*ibidem*). Sin embargo, es también el primer movimiento que se pone como meta hallar la expresión adecuada a los tiempos modernos de la industrialización; el primero que hizo suya la polémica de la modernidad y que tiene la justa intuición de un arte que se salga de los límites angostos

de la tradición del siglo XIX. Fue al hacer suyo el tema de la adecuación de los medios expresivos a los tiempos modernos, que el futurismo obtuvo el reconocimiento de los otros movimientos de vanguardia. Como movimiento artístico, el error del futurismo, en su exaltación de la máquina como símbolo de la modernidad, fue el de no considerar la suerte del hombre en el engranaje; el de prestarse al juego totalitarista sosteniendo que las ideas de los pueblos no sólo son moldeadas por las relaciones sociales y su entorno, sino que también son factibles de ser manipuladas, artificialmente, por la impronta de un grupo.

Como en el expresionismo, el futurismo en el teatro se opone al psicologismo, pero a diferencia de aquel, se interesa más por las renovaciones formales que por los contenidos. La "actividad teatral" del futurismo se inicia hacia 1910 al llevarse a cabo las *veladas futuristas* en donde se orquestan imágenes dispuestas según un máximo desorden en contra de todo orden "fatalmente sometido a una lógica y a una sabiduría espantosas que ya no ofrecen ningún interés" (MARINETTI, 1978, 46). En estas primeras puestas en práctica de las teorías futuristas contra las formas de expresión de la ideología burguesa, el teatro viene a ser un campo de experimentación en donde se busca llevar a la práctica postulados que los futuristas ya habían hecho respecto a la pintura y la literatura como el ruidismo, el simultaneismo, el peso y el olor de los objetos, así como la destrucción sintáctica, todo esto con el fin de modificar la percepción tradicional que el espectador tiene del mundo. Esta práctica teatral que ahora puede considerarse más como un *performance* que como teatro propiamente, tenía como finalidad romper con las nociones tradicionalistas del hecho teatral. Pero estas propuestas, que ofrecían soluciones fáciles y rápidas a las ideas renovadoras de

la sociedad italiana, no pasaron de ser uno de tantos manifiestos que tenía el futurismo para casi todos los quehaceres del hombre.

En 1913 con el manifiesto *El music-hall* el futurismo se adhirió a la idea de recuperar lo que se consideran artes menores en comparación con la escena teatral. El manifiesto respecto al "music-hall" fue el primer paso del futurismo en el desarrollo de un teatro que correspondiera en sus formas y contenidos al movimiento. Es importante señalar las consideraciones que Marinetti hace sobre el music-hall porque además de ser la base del posterior *Teatro Sintético Futurista* (1915), al señalar la importancia del music-hall como punto de partida hacia un nuevo teatro está definiendo, en principio, a la vanguardia teatral como la asimilación de prácticas escénicas tradicionales a través de nuevas formas artísticas. Para Marinetti, el music-hall está impregnado de simultaneidad y velocidad; en él los números, las variedades, se suceden a un ritmo acelerado pasando de un sujeto al otro, de una forma (danza, canto, sketch, etc.) a otra, de un espacio a otro, sin sorprender al espectador que acepta las convenciones escénicas del género con naturalidad. En el music hall la improvisación sustituye el psicologismo y, además, se enriquece con un lenguaje en donde la parodia, el humor negro, la caricatura, el ridículo, ponen en entre dicho la validez de los postulados de la sociedad burguesa.

La oposición paródica a las obras maestras, la sátira de los hechos de la crónica mundana o política, el absurdo, las multiobras basadas en la imagen teatralizada... con todos estos elementos el futurismo crea su teatro sintético con el que pretende comprometer al espectador y hacerle sentir la necesidad de actuar en consecuencia al mostrarle un mundo capaz de ser transformado. Aunque la relación del futurismo con el teatro se refiere al gesto provocador, al uso de la escena como tribuna, no debe

hacerse a un lado el hecho de que el teatro futurista fue el primero que planteó la adecuación a la modernidad de los medios expresivos, asunto en el que profundizaron los abstraccionistas rusos, y que en el teatro lo experimentó Meyerhold con la biomecánica.

Después de la guerra y una vez implantado el fascismo en el poder, el movimiento futurista dejó de ser útil a la clase dominante pues el plan de restauración del *novecento* tenía en mente la tradición milenaria latina. Pero si en un tiempo el concepto estético de la belleza era la estaticidad, el equilibrio y la armonía de las partes, hoy, gracias al futurismo, en gran medida lo son el dinamismo, el contraste, la disonancia y la desarmonía.

Cubismo y Abstraccionismo

La absoluta libertad creadora que dentro de la nueva subjetividad se convirtió en el común denominador de las vanguardias, tenía, sin embargo, límites marcados por su momento histórico. Como movimientos producto de la oposición a las convenciones burguesas, los primeros vanguardistas comprometieron su desarrollo artístico con la lucha social, y en la oposición y destrucción de las formas artísticas tradicionales, encontraron la fuente de varias de sus neoconvenciones.

El cubismo es la única vanguardia que no reniega de la tradición artística anterior al nuevo siglo y que tiene como fin ampliar los criterios estéticos con los que el arte es valorado. Se trata de una manera nueva y original de acercarse a los objetos "en donde

se esfuma todo rasgo de significado literario a favor de una indiferencia del significante" (MARCHÁN, 1983, 73). La misma sensación de estar viviendo en una época diferente, científica, dinámica, que los futuristas insisten en capturar, al cubismo le hace ver el presente como algo demasiado fugaz como para comprometer al arte con él sólo por privilegiar la tendencia emotiva con la que arrancó el neosubjetivismo². El del cubismo es un subjetivismo intelectual que analiza y sintetiza percepciones pues concibe al arte como una de las fuerzas fundamentales que determinan el carácter de su época y no únicamente como un producto circunstancial.

Hasta 1906, año en que Picasso concibe las *Demoiselles d'Avignon*, se puede decir que la pintura estaba dominada por una fuerte carga emotiva influida por las preocupaciones sociales y la literatura. Aunque las *Demoiselles* no es una obra cubista, ésta marca el principio de nuevas leyes estéticas; es el resultado de un estado de ánimo agitado, "pero también es el resultado de un trabajo profundamente meditado [...] informado por un alto grado de contenido intelectual" (GOLDING, 1989,46). El orden al que el intelecto somete la percepción en el cubismo, fue lo que hizo de éste un arte que, a pesar de ser figurativo y de representar al mundo material que lo rodea, es antinaturalista y va más allá de la crónica; el cubismo obedece a un objetivo muy claro por librarse de las apariencias visuales; por denunciarlas como un valor mutable al que no hay por qué someterse.

El cubismo nace de las inquietudes expresivas de Pablo Picasso y de las investigaciones formales de George Braque. La dosis de subjetivismo que en la pintura

² Dentro de los antecedentes de las vanguardias considérese a un Van Gogh para quien el paisaje es el teatro de la violencia sentimental que lo afecta, y a un Cézanne para quien el mismo paisaje es una sólida realidad de qué asirse.

se había apoderado del color y del espacio, ahora, con el cubismo, se apodera de la forma siempre procurando que el tema sea el principal motivo de interés y no sucumba ante la investigación formal ni el sentimiento. Este periodo de equilibrio entre figuración y abstracción se desarrolló entre 1910 y 1912, aproximadamente; después sobrevino un periodo con marcada tendencia a la abstracción que llevó a Braque y Picasso a probar con el "collage" un ancla que los mantuviera ligados a una temática realista. Pero el camino hacia la abstracción ya estaba señalado desde que se renunció a la reproducción imitativa de la naturaleza y se planteó la autonomía de los medios expresivos; al hacer de las formas, último lazo con el arte figurativo, su objeto de estudio, el cubismo dió el último paso en el que el arte renunció, definitivamente, a toda ilusión de realidad.

La renuncia definitiva del abstraccionismo al arte imitativo llegó a confirmar la autonomía del arte; éste no le debe nada a la realidad y no debe estar sometido a ella. En el abstraccionismo el arte es considerado el medio para alcanzar la verdad suprema, por esto, "para el arte abstracto la geometría es un medio indispensable pues desde hacía tiempo se creía que reflejaba las leyes fundamentales del universo" (CORK, 1987, 99). Se hace evidente que la realidad no es solamente una convención factible de ser modificada sino incluso sustituida por una nueva. Esta interpretación que el arte abstracto hace de sí mismo y del mundo, le lleva a explorar, principalmente, dos formas de realización: un abstraccionismo hecho de impulsos líricos, y otro del rigor intelectual y geométrico, ambos con la misma raíz idealista, pero uno de naturaleza emotiva y el otro, mental. Se acostumbra señalar al abstraccionismo de "impulsos líricos", o kandiskiano, como el primero y, por lo mismo, a Kandinsky como el padre del abstraccionismo, pero esto se debe a que desde el expresionismo Kandinsky tomó el

asunto de la autonomía de los medios como tema de estudio y contribuyó a su desarrollo. Debe considerarse que "la posibilidad de un arte sin representación fue tan evidente que dependió sólo del azar el que se diese el primer paso a su realización, alrededor de 1910" (*Ibidem*, 26). Y fue en Rusia en donde se darían las circunstancias propicias para que el nuevo arte se desarrollara.

Con la revolución de 1905 en contra del zar, se rompió el lazo entre el pueblo y los intelectuales, quienes eran el sólido pedestal del realismo ruso. En 1913 Malévich, con el suprematismo, da el paso del arte figurativo a la abstracción, a la expresión del sentimiento puro, en donde se suprime por completo lo anecdótico junto con todos los pensamientos materiales del mundo. Pero el problema que desde el siglo XIX hacía oscilar al arte entre lo puramente individual y su función social, seguía vigente, y se pensó que el arte abstracto, además de un medio para acercar al hombre a la verdad, podía ser el medio para crear una realidad acorde al nuevo orden social al que se aspiraba en la Rusia socialista. Si el suprematismo de Malévich trataba de desproveer las cosas de todo significado o función, el constructivismo de Tatlín (ambos pilares del abstraccionismo ruso) exigía la construcción social haciendo uso del entorno inmediato como materia prima. Sólo el importantísimo momento que significó la revolución socialista de 1917, unificó a los artistas rusos de todas las corrientes, aunque por su carácter práctico el constructivismo fue el más favorecido dentro de las exigencias revolucionarias. De la relación entre los distintos abstraccionistas que tuvo lugar durante la Rusia leninista, surgió una importante polémica respecto a cuestiones fundamentales del arte la cual fue, entre otras cosas importantes, la razón de ser de la escuela alemana de la *Bauhaus*. En 1925, un año después de la muerte de Lenin, la

línea cultural rusa en el campo de las artes, abandonó el constructivismo y reanudó el camino del realismo del siglo XIX.

"Si, por comparación con la pintura, marcásemos una progresión caprichosa: Velázquez, El Bosco, Chagal, Miró, en la que el realismo va de más a menos, podríamos decir que el grado de este último -contraposiciones cromáticas- es inalcanzable en el teatro -aunque ciertas teorías de Gordon Craig pretendieron utópicamente lograrlo-, situándose las vanguardias dramáticas entre El Bosco y Chagal, es decir: como asociaciones imprevistas de formas humanas" (GUERRERO, 1961, I, 7). Que el teatro, en su diversidad de formas escénicas, no haya compartido el mismo grado estético de abstracción que la pintura, no quiere decir que el abstraccionismo no afectó, a profundidad, la manera de hacer teatro. Las ideas de la autonomía de los medios expresivos y de la pureza de la obra artística de las que partió el abstraccionismo para sus creaciones, en el teatro dio lugar a lo que se conoce como la *reteatralización del teatro*, o el retorno a la convención teatral. Es cierto que varios de los trabajos escénicos de Craig y Appia, considerados campeones del movimiento de reteatralización, están dentro del marco del neoexpresionismo dramático como la traslación al plano físico de la emoción o la idea, pero las teorías de las que ambos parten para sus puestas en escena, comparten si no las formas, sí los contenidos del abstraccionismo al buscar los elementos esenciales de la escena.

Quizá la mejor asimilación de la propuesta abstraccionista, purificación artística a través de un proceso intelectual que no desdén la emoción, se percibe con más claridad en el *Teatro del Vieux-Colombier*. Todas las aportaciones de Jacques Copeau, a quien Gordon Craig personalmente dio licencia para usar sus innovaciones, se condensan en una que las engendra y que surge del deseo abstraccionista de

purificación: ordenar los elementos que integran el espectáculo teatral, estableciendo entre ellos la debida jerarquización a la vez que se eliminan aquellos elementos que no estén en función de un todo articulado.

Dadaísmo

El movimiento dadaísta surge dos años después de iniciada la Primera Guerra Mundial, en un país neutral (Suiza), cuando en el campo del arte ya estaban afirmadas todas las principales tendencias modernas. Desde su fundación hasta su desintegración, hacia 1922, se adhirieron o contribuyeron al dadaísmo personalidades de todos los demás movimientos artísticos de vanguardia. Como puede deducirse de la diversidad de sus integrantes y colaboradores, dada compartía con el resto de las tendencias artísticas vanguardistas la oposición a todo tipo de convención burguesa, de hecho, dada fue la negación total y la protesta más furiosa. Dada está contra todo, incluso contra sí mismo, clama por la desenfrenada libertad del individuo, la espontaneidad y lo inmediato. Estas proclamas, que esencialmente no eran nuevas, en el dadaísmo van al extremo y pasan de lo puramente artístico, social o político, a ser un estilo de vida. "El dadaísmo es, pues, no tanto una tendencia artístico-literaria, cuanto una particular disposición del espíritu. Lo que interesa a dada es más el gesto que la obra, en donde el gesto siempre debe ser una provocación para el escándalo" (MICHELLI, 1983, 156).

El dadaísmo es la afirmación más rotunda que una nueva forma de percibir al mundo hace de su existencia. Es la unión de toda la corriente de vanguardia para librar su lucha en el momento decisivo de la guerra. Desde sus antecedentes, la vanguardia había trabajado por una nueva forma de concebir al mundo, y ahora que quedaba demostrado, de la manera más cruel, que la concepción tradicionalista burguesa es excluyente y destructiva, es entonces que los diferentes artistas cierran filas, unidos por esa particular disposición del espíritu que es dada, para oponerse, rotundamente, a una concepción que demostraba llevar a la humanidad camino a su destrucción.

Dada puso tanto énfasis en su oposición valiéndose de formas tan irreverentes, que se le ha señalado como el más extravagante y sin sentido de los movimientos vanguardistas; de no pasar de ser un movimiento improvisado y de emergencia en donde se refugiaron los artistas cuyos movimientos originarios habían interrumpido sus actividades cuando se declaró la guerra. El hecho de que dada haya sido un movimiento "utilizado" por la comunidad artística, se debió a que había llegado el momento de resaltar que las nuevas convenciones estaban íntimamente ligadas con la vida, y que en ésta se da el encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda incoherencia; es decir, dada significa el momento en el que las vanguardias se "detienen" para, en medio de la guerra, reafirmarse como "el producto de una tendencia evolutiva de un coherente desarrollo artístico y, en un sentido más amplio, humano" (KAHLER, 1969,92).

De los movimientos vanguardistas, dada utilizó todos los elementos que le eran útiles, y aún en sus propias creaciones (*ready made*, fotomontaje, *collage*) dio primacía a la vida sobre la estética, a la provocación que a sus medios, en un intento de hacer reaccionar a la sociedad, de hacerla participe de la vida en su totalidad sin divisiones

entre una y otra cosa. En el arte y la literatura la vida había sido abolida y segregada, dada, en cambio, era el deseo más agudo de transformar la poesía en acción: "Era, en suma, el intento más exasperado de soldar esa fractura entre arte y vida cuyo primero y dramático anuncio había sido dado por Van Gogh y Rimbaud" (MICHELLI, 1983, 156). Por esta razón, por ser el dadaísmo un momento de valoración en el que las vanguardias ven su fin en sí mismas, un momento de reflexión más que de desarrollo artístico, habremos de ver sus aportaciones más valiosas cristalizadas en las corrientes artísticas de la posguerra. Los miembros del dadaísmo eran todos artistas en el sentido de que tenían una consciencia, extremadamente aguda, de todas las nuevas posibilidades artísticas que acababan de surgir.

Las posturas respecto a las formas tradicionales de comportamiento contra las que ya se habían manifestado las vanguardias anteriores, en dada toman cierto matiz, de tal manera que se afectan las formas de ser y de actuar inmediatas. Algunas ideas del futurismo como la simultaneidad y el ruidismo, en dada se manejan con más libertad pues consideran al futurismo como demasiado realista y sujeto a su riguroso programa; así, por ejemplo, la simultaneidad se convierte en la recitación de distintos poemas a la vez, o la realización de diferentes actos al mismo tiempo, estorbándose unos a otros; el ruidismo interpretado por los dadaístas tenía más el sentido de "improvisación musical" con objetos que encontraban a la mano que el sonido industrial futurista. Dada buscaba la espontaneidad no porque considerara que fuera mejor sino porque creía que todo aquello que surge libremente, sin intervención de ideas especulativas, nos representa. Contrario a lo que se cree del dadaísmo, no se trató de un rechazo al pensamiento ni a la conciencia, a condición de que el pensamiento se abstuviera de querer explicar al

mundo y al hombre, de organizarlos sistemáticamente: la concepción dadaísta pedía aceptar sin reservas al mundo.

No se puede hablar, propiamente, de un teatro dadaísta puesto que cualquier incursión en un escenario tenía como finalidad el ser un acto de provocación. Existen dos obras dramáticas de Tristan Tzara³ a las que se les ha atribuido cierto valor poético más que dramático y que son consideradas primitivas formas escénicas surrealistas. En rigor, la sustancia del dadaísmo era antidramática; no obstante, abrió el camino a la imagen esencial que consolidó el surrealismo y que ofreció nuevas posibilidades al teatro.

Surrealismo

El surrealismo es el paso de la negación dadaísta a la afirmación; trata de hacer de la libertad de la negación una doctrina: "Muchas de las posiciones dadaístas se mantienen en el surrealismo, lo mismo que muchos de sus gestos, muchas de sus actitudes destructivas, el sentido general de su rebelión y hasta sus métodos provocativos, pero todo ello adquiere una fisonomía distinta" (MICHELLI, 1983, 173). André Breton, siempre inclinado a la elaboración de teorías, chocó con dada cuando éste llegó al nihilismo extremo; Breton terminó separándose de dada y "anunció sus planes de convocar un congreso internacional que determinara la dirección en la que se encamina el espíritu moderno" (LECHERBONNIER, 1974,105). La intención de Breton era la de encontrar una

³ *Le cœur à gaz*, París 1946; *La fuite*, París 1947

solución a la crisis del hombre con su entorno que garantizara una libertad positivamente realizable; proponía la búsqueda experimental y científica apoyándose en la filosofía y en la psicología.

Los trabajos de Freud sobre el subconsciente y sus manifestaciones a través de los sueños y de los actos automáticos, habían llamado la atención de los futuros surrealistas quienes durante el periodo de 1922 a 1924, experimentaron nuevas vías hacia el conocimiento por medio del hipnotismo y de las drogas; los surrealistas descubrieron que durante los estados en los que el dominio de la razón se veía considerablemente disminuido, eran capaces de producir monólogos, hablados o escritos, que en su aparente incoherencia contenían una poderosa carga de imágenes.

En el primer manifiesto surrealista (Paris, 1924), Breton señala las que habrían de ser las características esenciales del movimiento. En este manifiesto se dice que hay una realidad de orden superior a la que no se ha atendido y que se revela a través de los sueños y del juego desinteresado del pensamiento, y que su funcionamiento sólo puede expresarse por medio del automatismo psíquico puro. La supremacía que Breton le dio al automatismo psíquico, así como su particular concepción de la poesía, la filosofía y la política como formas de ejercicio intelectual, fueron las razones por las que el surrealismo no fue considerado una forma de expresión artística en un principio.

La postura de los surrealistas respecto al arte puede definirse por la actitud de Breton hacia la pintura: "Breton no intenta definir la pintura surrealista en cuanto tal, sino que enfoca la cuestión de una manera diferente, evaluando la relación de cada uno de los pintores con el surrealismo" (MICHELLI, 1983, 110). Para el grupo surrealista francés, lo importante en el arte era la exploración del inconsciente como una vía para la reconciliación entre la verdad interna y la realidad apremiante; para este grupo, el

ejercicio intelectual estaba por encima de la forma expresiva, de igual forma que dada tenía en más al gesto provocativo que al hecho mismo de la creación. Pero los artistas que se acercaron al grupo surrealista encontraron en su práctica fuertes estímulos imaginativos para la creación artística, y aunque conscientemente terminaban lo que había sido un boceto del inconsciente, sus trabajos conservan aquella sustancia de irrealidad, de sueño, de aquello que en la forma nos parece extraño y que, sin embargo, nos es tan familiar.

Según Breton: "Todo apunta a que existe un punto determinado de la mente en el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, dejan de ser percibidos como contradicciones" (*Ibidem*, 115). Y el surrealismo habría de concebirse como el camino para llegar a tal punto. Lo que Breton y su grupo de surrealistas, la escuela francesa, no consideraban era que a dicho punto exento de contradicciones no se le descubre, sino que se le crea. Interesados más por lo que de surrealista pudiera haber en la creación artística, que por el arte como creador del surrealismo, no se dieron cuenta de que precisamente al acoplar realidades en apariencia inconciliables en un plano que, también en apariencia, no conviene a ninguna, quedaba anulada cualquier contradicción debido a que no quedaba espacio para ella en una convención con estas características.

Los artistas de la escuela surrealista francesa se enfocaron en la búsqueda de estímulos intelectuales más que en la creación artística. Sujetándonos, estrictamente, a los preceptos defendidos por Breton, sólo la obra de Roger Vitrac puede considerarse como la única producción teatral que la escuela surrealista produjo (GUERRERO, 1961, I, 79-81). De acuerdo a Breton, el teatro debía dramatizar imágenes subconscientes u

oníricas para provocar al espectador, irritar su espíritu hasta hacer que la realidad fuera asimilada de manera sensitiva.

Ya que es el poeta quien gusta de atrapar un pensamiento antes de que llegue a ser tal, antes de que haya sido fijado con palabras, entonces se comprende que haya sido un poeta el que ha dado, en las letras dramáticas, uno de los mejores representantes de la concepción surrealista del mundo. En *Así que pasen cinco años*, Lorca apuesta todo a las sugerencias de las imágenes, enriqueciendo un drama en donde la figura poética toma peso, se materializa, se hace realidad. La asociación espontánea entre sensaciones de naturaleza distinta, pero que parecen determinarse por ellas mismas (y que siempre son diferentes según los individuos), la sinestesia, es algo que ahora se asume en la escena, gracias a Lorca, como una verdad absoluta. Para crear un drama que juega con la dimensión temporal haciendo fluir recuerdos entre lo pasado y lo futuro, en donde la sensación del ya haber vivido, visto u oído algo está siempre presente y en donde los estímulos visuales tienen el poder de evocar un aroma, Lorca parte de concebir a las fuerzas no materiales que nos afectan como algo que pertenece al mundo inmediato y que está ligado no con el intelecto sino con la emoción.

Para aquellos surrealistas que eran más de conceptos que de espíritu, "la experiencia desilusionante de que la profundidad del inconsciente es, a fin de cuentas, insondable, y de que la condición laberíntica de la vida y del medio ambiente de la gente es indomable, hizo que sus mentes se replegaran al nivel superficial de la existencia: el mero presente y la mera presencia, la apariencia sensorial inmediatamente palpable de los objetos y gestos" (KAHLER, 1969, 92). Sentimiento y

motivación humanas eliminados de sus concepción, fue lo que acabó con el surrealismo hacia finales de la tercera década del siglo XX.

CAPÍTULO III

1900 - 1939

MÉXICO REVOLUCIONARIO

En el capítulo uno de esta tesis se hizo un recuento de la historia sociopolítica europea entre 1900 y 1939 para señalar las circunstancias históricas que fueron decisivas en el carácter y la fisonomía de los ismos. Ahora, en este capítulo tres, también es necesario hacer un recuento de nuestra historia sociopolítica, durante los mismos años, para mostrar las circunstancias que hicieron de nuestra expresión artística una práctica impregnada del nacionalismo del siglo XIX que, sin embargo, no deja de ser una expresión vanguardista pues se encuentra dentro de la misma corriente de renovación que dio lugar a los ismos en Europa.

A pesar de integrar nuevos estilos, el arte mexicano de principios del siglo XX mantenía la tradición del *modernismo* dentro de la cual los artistas mexicanos, quienes encontraban en la ciudad remedos de una ciudad moderna, tenían que construir sus

propios espacios a puerta cerrada; de esta manera, el arte mexicano daba fe de la característica general del arte de su tiempo: la ruptura entre arte y sociedad.

Ciertos temas y expresiones se produjeron en el *arte menor* por necesidad, porque no tenían lugar en el *Arte* pues ya mostraban escapes de lo irracional en expresiones fantásticas o críticas, y aspectos de la realidad que no encajaban en un concepto tradicional y clasicista del arte. El espíritu de inquietud y rebeldía, que en nuestro país se expresó, en un principio, con más fuerza a través del *arte menor mexicano*, comprueba la existencia en nuestra cultura de ese malestar general que no hallaba en el *Arte* de su época la forma adecuada de manifestarse. Expresiones y temas tratados, por ejemplo, a través del teatro de revista, de la caricatura de prensa y del grabado (recuérdese a Julio Ruelas, José Guadalupe Posadas y José Clemente Orozco), señalan la tendencia del arte de principios del XX hacia aspectos tanto racionales como irracionales de la vida; esta visión más amplia del fenómeno artístico tuvo el alto valor de llevar al campo del arte, nuevamente, los temas y problemas de su tiempo.

José Vasconcelos decía: "Nosotros nos hemos educado bajo la influencia humillante de la filosofía de nuestros enemigos que exalta sus propios fines y anula los nuestros. Comencemos entonces haciendo vida propia y ciencia propia" (SEP, 1946, 577). Dentro de esta idea, el arte mexicano posrevolucionario vivió una tensión aleccionadora: la búsqueda de la nueva identidad mexicana, al mismo tiempo que el encuentro con la modernidad del mundo. Producto de esta tensión fue la forma monumental de la pintura mexicana que no sólo se expresó en formas que alcanzan los más altos planos del arte universal mostrando una realidad nacional innegable, sino que también se adelantó al movimiento social que más tarde se incorporaría al arte de todo

el mundo. Pero la generación de artistas e intelectuales que comenzó a manifestarse, públicamente, entre 1925 y 1930, comenzó a sentirse inconforme con el romanticismo filosófico de Vasconcelos; cuando salió del aislamiento forzado por las luchas armadas en México y Europa, esta generación encontró en el mundo un antiintelectualismo que le pareció desmesurado que no asimiló pero que tampoco rechazó del todo pues no tenía la intención de volver al viejo racionalismo. Aunque la tendencia hacia el arte vanguardista europeo se hizo más evidente en ella, esta generación mantuvo su compromiso con la idea de dar forma a la nueva identidad nacional pues consideraba que la revolución cultural apenas estaba en sus inicios.

El primer enfrentamiento

Convencido de que el desarrollo económico era capaz de mantener la estabilidad social, Porfirio Díaz decidió hacer de los *científicos* su grupo de colaboradores más cercano para la primera década del siglo XX, contradiciendo su acostumbrada predilección por la élite militar. Los científicos pasaron a formar parte del régimen porfirista como la *Unión Liberal*; se trataba de un grupo de intelectuales con ideas positivistas que pedía la despersonalización del poder a favor de la conformación de un grupo selecto capaz de gobernar. Díaz se decidió por los científicos porque éstos se habían convertido en intermediarios entre empresarios y gobierno pues compartían con aquellos, entre otros intereses, la ideología de la industrializada burguesía extranjera y apoyaban el desarrollo de la incipiente clase burguesa nacional.

Durante el Porfiriato, México combinó un gobierno dictatorial que favorecía la enorme concentración de la propiedad agraria en manos de la vieja oligarquía, con el crecimiento económico y la modernización social, por esta razón, las clases sociales modernas, que iban tomando forma al paso de la industrialización, encontraban disminuidas u obstaculizadas sus oportunidades de desarrollo y derechos políticos. Este malestar social se agudizó con la crisis económica internacional de 1908 de la que se culpó a los científicos en México ya que eran ellos los encargados de la economía nacional. Desde principios de siglo se habían favorecido las inversiones europeas para contrarrestar las americanas y resguardar así la independencia política del país, nadie hubiera podido imaginar el conflicto en el que se verían involucrados Inglaterra y Francia, principales inversionistas en México, pero el hecho de estar pasando por un mal momento económico y de poder culpar de ello a los científicos, ofrecía una buena oportunidad para que el ala militar del Porfiriato, los *reyistas*, recuperara el favoritismo de antes.

El grupo de los *reyistas*, la otra fuerza importante dentro del régimen porfirista, estaba integrado por la élite militar, contaba con el apoyo de los terratenientes reaccionarios y concentraba las expectativas de la pequeña burguesía y de la clase media. Los *reyistas* debían su nombre al general Bernardo Reyes, pero éste no los dirigía; Reyes, hombre de confianza de Díaz, era un hombre poderoso debido a las reformas que había hecho en el ejército, y muy popular en el norte gracias al desarrollo que experimentó el estado de Nuevo León durante su gubernatura. Reyes aspiraba a la presidencia de la República, pero nunca tuvo la intención de actuar sin la venia de Díaz, aunque la oposición al régimen viera en él a su líder.

Quizá fue porque el sentimiento antireeleccionista se manifestaba en pequeños movimientos independientes, que Francisco I. Madero hizo una gira de carácter nacional cuando decidió entrar en la política con miras en las elecciones de 1910. Como los reyistas se habían quedado sin "su líder", pues éste había sido "comisionado" a Europa, vieron la oportunidad de organizarse en torno al Partido Antireeleccionista de Madero. Así fue como Madero quedó a la cabeza de un importante movimiento que comenzaba a tomar tintes populares, y se convirtió en el representante más importante de la oposición. Díaz tuvo que negociar con Madero porque él era el único capaz de apaciguar el levantamiento armado que los reyistas desarrollaban por su cuenta. En 1911, después de los acuerdos de Ciudad Juárez, Madero tomó el cargo de presidente de la República. Los maderistas creían que Díaz tenía todo el poder en sus manos cuando lo que realmente hacía era manejar una maquinaria política compleja, los poderosos hombres que la integraban aprovecharon el cambio político para ganar el terreno que no pudieron ganar durante el Porfiriato.

Francisco I. Madero

A Francisco I. Madero, quien por su concepción moral y humanitaria de la política era reacio al enfrentamiento armado, la casualidad lo había puesto a la cabeza de un movimiento principalmente militar sin serlo él mismo. Cuando Madero ocupó la presidencia, sustituyó al Partido Antireeleccionista por el Constitucional Progresista y

licenció a miles de militares motivado por convicciones democráticas personales más que por librarse de colaboradores que pudieran resultar una amenaza para el ejercicio del poder ejecutivo. Este ingenuo movimiento político "hizo evidente el dilema entre una nueva democracia sin bases institucionales ni tradición histórica, y un gobierno eficiente aunque autoritario" (CONACULTA-INAH, 2001, 306). Madero se hizo de enemigos en las facciones militares que lo habían apoyado esperando obtener beneficios socioeconómicos a la caída de Díaz.

Como los enemigos de Madero no concretaron un movimiento político efectivo en torno al cual se pudieran levantar en su contra, optaron por entorpecer la labor política del presidente a través del poder legislativo y con ataques de prensa. El entorpecimiento de las labores presidenciales y la táctica de desprestigio aunadas a la recesión económica, hicieron efecto y se consolidaron dos grupos opositores al gobierno maderista, ambos enfatizando la ineptitud del gobierno: los del antiguo régimen, clamando por la prosperidad de antaño, y los populistas, pretendiendo representar el interés de la mayoría. Lo que ambos grupos querían, en realidad, era ganarse el peso de la opinión pública para justificar la acción armada en contra de Madero. Bernardo Reyes y Félix Díaz (sobrino de Don Porfirio) se levantaron en armas, cada uno por su cuenta, pero fracasaron porque no tuvieron de su lado una mayoría que apoyara su causa. La situación para los descontentos con el maderismo era difícil porque la posibilidad de fracaso era mayor cuanto menos apoyo popular tuvieran¹.

¹ Por su apertura política, Madero no coartó al poder legislativo, no prohibió los ataques en su contra, ni favoreció una prensa a su favor, lo cual, sin duda, tuvo un alto costo político; pero, por otro lado, fue también la razón por la que sus enemigos no encontraron el "capital político" necesario para un levantamiento armado ya que las nuevas fuerzas campesinas y obreras que se habían movido en el reyismo cuando la caída de Díaz, se favorecían de la apertura política maderista con organizaciones como la Casa del Obrero Mundial.

En 1912 Pascual Orozco organizó un levantamiento en Chihuahua confiando en que la mayoría descontenta se encontraba en el norte del país. Este levantamiento significaba una seria amenaza militar, a pesar de la distancia, al que, para colmo, se adhirió el zapatismo del sur. Madero sabía que su gobierno estaba en grave riesgo y se dio cuenta de que debía hacer concesiones a los caudillos a quienes les debía la presidencia; por estas razones, Madero puso al mando del ejército federal a uno de los militares mejor preparados del Porfiriato, Victoriano Huerta, y, bajo promesas, llamó a combatir a "sus antiguos compañeros de lucha" dentro de los cuales estaba Venustiano Carranza, y a los que se sumaron Álvaro Obregón (junto con Carranza encargado de organizar las fuerzas irregulares que apoyarían a Huerta) y Francisco Villa como nuevo rural. El levantamiento orozquista fue derrotado; el ejército recuperó la confianza en sí mismo gracias a su nuevo caudillo (Huerta), y consideró que Madero le estaba en deuda. A pesar del triunfo, Madero perdió aún más prestigio político pues el levantamiento del norte ahora venía a asociar su forma de gobierno con la anarquía y el caos.

El segundo enfrentamiento

Después del triunfo sobre la rebelión orozquista, Victoriano Huerta comenzó a acariciar la idea de tomar el poder presidencial. La fortuna que en un principio había favorecido a Madero, ahora parecía sonreírle a Huerta.

En febrero de 1913, Bernardo Reyes y Félix Díaz, desde sus respectivas prisiones, comenzaron una rebelión en contra de Madero; sabían que un cuartelazo en la ciudad era más efectivo que un levantamiento desde lejos. Reyes murió durante un enfrentamiento en el que se pedía la entrega de Palacio Nacional; en el mismo enfrentamiento cayó herido el jefe de operaciones militares de la ciudad por lo que Madero llamó a Huerta para sustituirlo y someter a Félix Díaz quien se había parapetado en la fábrica de armas La Ciudadela.

Para la consideración general, ante la cual la figura de Madero estaba tan desprestigiada, la lucha en las calles de la ciudad resultó el colmo: "Antiguo régimen, cuerpo diplomático, empresarios, intelectuales y periodistas, estaban convencidos de que la solución estaba en la renuncia de Madero" (CONACULTA-INAH, 2001, 39). Se conoce como el Pacto de la Embajada el convenio al que llegaron Huerta y los "representantes de la opinión general", con el embajador norteamericano como intermediario, en el que se acordó obligar a renunciar a Madero para que Huerta encabezara un gobierno interino que traspasaría el poder a las fuerzas del antiguo régimen. Huerta se puso de acuerdo con Félix Díaz y con el general Manuel Mondragón (quien había tomado el lugar de Reyes), para fingir ataques a La Ciudadela buscando el daño de edificios contiguos con el fin de crear un clima de angustia y zozobra del que se culparía a Madero; como éste no estuvo dispuesto a renunciar, entonces se acordó que caería prisionero de los insurrectos.

Después de los acontecimientos de La Ciudadela, conocidos como la Decena Trágica, durante los cuales cayó Madero, Huerta aprovechó su interinato para concentrar la mayoría del poder en sus manos. Llegado el momento, Huerta anuló las elecciones tan esperadas por Díaz y Mondragón; clausuró la Cámara de Diputados;

disolvió el Senado de la República y amordazó a la prensa, además de desatar una serie de asesinatos, que comenzaron con los de Madero y Pino Suárez, para deshacerse de sus opositores. La mano dura de Huerta, que en algún momento se consideró necesaria, provocó el principal levantamiento en su contra: como llegó a destituir a todos los gobernadores que no fueran sus leales, incluso a aquellos que ya habían reconocido su gobierno, dio el pretexto para que el gobernador de Coahuila iniciara el levantamiento armado.

Venustiano Carranza proclamó el Plan de Guadalupe el 26 de marzo de 1913 en el que llamó a combatir a Huerta; se declaró Primer Jefe del Ejército Constitucionalista y Encargado del Poder Ejecutivo hasta que se tomara la ciudad de México y se convocara a elecciones. Los primeros en reconocer el Plan de Guadalupe fueron Álvaro Obregón y Francisco Villa quienes encabezaron los componentes más fuertes del Ejército Constitucionalista, el cual forzó a Huerta a huir del país y ocupó la capital el 20 de agosto de 1914. Aunque Carranza, de acuerdo al Plan de Guadalupe, debía ocupar la presidencia sólo hasta que se convocara a elecciones populares, éste planeaba ser elegido presidente constitucional, pero las diferencias entre él y Villa ponían en riesgo sus planes.

A pesar de que Carranza era el líder del levantamiento, la División del Norte a cargo de Villa, un fuerza significativa, se mostraba reacia a sus órdenes. Un grupo de subordinados de cada facción, incluido el zapatismo, estuvo de acuerdo en crear una convención que resolviera la disputa del poder entre caudillos; se acordó destituirlos de sus cargos y los caudillos estuvieron de acuerdo en renunciar después de que se nombrara al presidente interino, pero entonces Carranza desconoció la convención argumentando que estaba compuesta por una mayoría villista y estableció su gobierno

provisional en Veracruz; Villa fue encomendado por la convención para someter a Carranza, pero los carrancistas de la misma convención se opusieron a ello porque no se cumplió el acuerdo de destituir a Villa, fue entonces que hicieron caso al llamado de Carranza para el levantamiento.

La disputa revolucionaria

Ninguna de las principales fuerzas revolucionarias (carrancistas, villistas y zapatistas) tenía suficiente poder por sí misma como para imponerse a las otras dos. La única manera de hacerse con la mayoría del poder político, era la formación de alianzas. Las diferencias irreconciliables entre Carranza y Villa hacía imposible una alianza entre ellos; aparentemente, la alianza más viable estaba entre las que se conocen como las facciones populares de la revolución, villistas y zapatistas, pero diferencias de fondo hacían esta alianza inestable. En noviembre de 1914, la alianza Villa-Zapata se hizo cargo de la ciudad de México dejando como presidente provisional a Eulalio Gutiérrez para ir a combatir a Carranza; ésta fue la época que se hizo famosa por los saqueos, atropellos y crímenes en la ciudad por parte de los "bárbaros revolucionarios", y la razón por la que Eulalio Gutiérrez intentó aliarse con Obregón para poner orden. Cuando Villa se enteró de la intenciones del presidente provisional, volvió a la ciudad y llamó a sus aliados zapatistas quienes le dieron una floja respuesta pues Villa aún no había enviado las armas prometidas a sus aliados. El presidente provisional huyó y la ciudad quedó en manos del gobierno villista de La Convención; se hicieron evidentes

las diferencias entre villistas y zapatistas que Carranza aprovechó para renovar la lucha. En la batalla de Irapuato, gracias a pura estrategia militar, Obregón logró desintegrar a la División del Norte que tuvo que aflojar el acoso a las fuerzas carrancistas en otras zonas. Villa, derrotado, tuvo que volver a la práctica guerrillera al igual que el zapatismo que, por conflictos internos y falta de pertrechos, estaba menguado. El 2 de agosto de 1915 Carranza recuperó la ciudad de México; Zapata y Villa, quienes habían extendido a la política de sus movimientos sus diferencias personales, se mostraron reacios a cualquier colaboración con el gobierno carrancista.

Aunque el gobierno de Carranza dominaba la mayoría del territorio, había algunas zonas del norte controladas por Villa, así como algunas zonas del Sur por Zapata; sin embargo, fue un periodo de aparente calma en el que cada grupo intentó aliviar, en sus respectivos territorios, los estragos de cinco años ininterrumpidos de lucha. El gobierno norteamericano que en un principio apostó por Villa, ahora, movido por la escasez petrolera originada por la Primera Guerra Mundial, reconocía el gobierno carrancista y exhortaba a las otras fuerzas a que se sometieran a su mandato. Desde que Carranza volvió a la ciudad en 1915 para terminar su interinato, puso todos sus esfuerzos en reorganizar la escena política a su favor con el fin de ganar las elecciones de 1917. Entre los debates que se dieron en el seno del grupo de constituyentes en el poder respecto a la cuestión económica, la elaboración de la constitución de 1917, y las alianzas políticas con los movimiento populares, se hizo patente que aunque todos tenían una actitud revolucionaria, unos, los carrancistas, tenían un punto de vista más moderado, y otros, los obregonistas, un punto de vista más radical. Como era de esperarse, Carranza ganó las elecciones populares de 1917, pero la situación política en México siguió siendo inestable.

El último enfrentamiento

Carranza consideraba que las diferencias en el seno del movimiento constitucionalista podían controlarse mientras sus opositores no recurrieran al apoyo de las fuerzas populares para levantarse en su contra; por esta razón, Carranza trató de subordinar, sin enfrentar, a los grupos populares de los cuales los campesinos eran los más difíciles debido a su dispersión y a que el asunto de la reforma agraria seguía, prácticamente, intacto. Zapata fue asesinado el 10 de abril de 1919 "cuando todo auguraba un nuevo auge del zapatismo: organización de la diversidad popular" (COLMEX, 1976, 1160). Esta organización siguió adelante y se unió a Obregón cuando éste inició el levantamiento en contra de Carranza.

La última lucha armada de la Revolución Mexicana tuvo un móvil netamente político. La facción obregonista del movimiento constitucionalista había respetado el gobierno de Carranza porque así había quedado convenido desde el Plan de Guadalupe y porque la pacificación del país era absolutamente necesaria. Pero todos sabían que la verdadera figura del constitucionalismo, por su prestigio militar, era Álvaro Obregón, así que era él quien tenía segura la victoria en las elecciones de 1920. Como Carranza no estaba dispuesto a entregar el poder, hizo todo lo posible por imponer en las elecciones a un candidato que pudiera manipular; este fue el pretexto para que el gobernador de Sonora, Adolfo de la Huerta, se levantara en armas para apoyar la campaña política de Obregón. Después del triunfo Obregonista, Carranza fue asesinado para evitar cualquier resurgimiento; muerto también Zapata, y Villa fuera de la escena política, con Obregón en la presidencia llegaba el momento del reacomodo definitivo de las fuerzas constitucionalistas.

Para el siguiente periodo de elecciones la historia parecía repetirse: en 1923 Obregón impuso a Plutarco Elías Calles como candidato oficial, pero Adolfo de la Huerta (entonces secretario de hacienda) se opuso. Carranza había comenzado un proceso de institucionalización económica y social que Obregón continuó y fortaleció, además de que lo extendió a la actividad política; durante la presidencia de Álvaro Obregón, las bases del poder se diversificaron y organizaron por lo que disminuyó, considerablemente, el peso político del ejército. Para cuando Adolfo de la Huerta organizó el levantamiento, Obregón ya había desarticulado el ejército, comprado lealtades y centralizado el poder.

Calles fue elegido presidente, pero quién tomó las decisiones importantes durante su mandato fue Obregón. Calles trató de tomar entre sus manos los hilos de poder que aún le hacían falta a la figura presidencial para ejercer un dominio absoluto, buscando así una posición para oponerse a Obregón, pero el poder estaba a tal grado centralizado que la única forma de tomarlo era desde dentro, y, precisamente, Calles estaba en el lugar apropiado para tomarlo. No hay pruebas en su contra, pero la actitud conciliadora de Calles en el asunto de la Guerra Cristera lo señala como el más beneficiado con el asesinato de Obregón a manos de un fanático religioso. Cuando Álvaro Obregón murió, Calles ya estaba preparado para tomar su lugar y dirigir la maquinaria política controlando, "desde atrás", todos los asuntos nacionales desde 1929 hasta 1935 durante el periodo conocido como "Maximato".

La presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-1940) terminó con el maximato de Calles, pero continuó la labor que éste había iniciado: la eliminación de otras fuentes de poder como el ejército y los caciques locales, y la ampliación de los recursos gubernamentales para intervenir, de manera central, en la economía. La visión y la

estructura del Estado posrevolucionario se transformó, fue Cárdenas el que aglutinó las fuerzas sociales en organizaciones cuyos líderes establecieron un conjunto de relaciones y lealtades ligadas con el presidente; la concentración del poder en la figura presidencial culminó con el proceso de institucionalización posrevolucionaria después del cual el gobierno pudo concentrarse en el dilema de la modernidad.

La educación

Base de la revolución cultural y artística

Durante el Porfiriato, el gobierno vio en la educación el elemento esencial para lograr el progreso, el medio más propicio para unificar, crear identidad y pertenencia; se edificó un eficaz aparato administrativo y se construyó un sólido sistema educativo, de tal manera que "cuando Justo Sierra, en 1905, se hace cargo del Ministerio de Educación, poseía ya un instrumental que facilitó su obra" (SEP, 1946, 611).

Para principios del siglo XX, México, gracias al desarrollo económico del Porfiriato, gozaba de aceptación y reconocimiento internacionales; dentro de estas circunstancias el país hizo a un lado las ideas que limitaran sus posibilidades al interior de sus fronteras: "la tendencia nacionalista había tenido sentido treinta años antes, cuando el país necesitaba un elemento de cohesión espiritual, pero que ya no podía tener vigencia en aquella nueva sociedad que comenzaba a descubrir la burguesía y el cosmopolitismo" (COLMEX, 1976, 1067). Las nuevas circunstancias del país fueron las que propiciaron el cambio político del régimen porfirista a favor del grupo positivista de los

científicos. Antes del dominio de este grupo en el régimen, la educación ya había sido afectada por las ideas positivistas europeas, pero su influencia tenía un carácter predominantemente técnico-pedagógico; fue hasta que los científicos fueron favorecidos en el poder que la enseñanza tuvo una orientación política y social: "En México esperaban los 'científicos' la revolución industrial para llamar a las filas de su movimiento al proletariado. Así se comprende la posición progresista de la política educativa de Joaquín Baranda y de Justo Sierra, los dos hombres que en el grupo de los 'científicos' ocuparon siempre los puestos de avanzada" (SEP, 1946, 610).

Justo Sierra desempeñó un muy buen papel como ministro de educación,² pero, sin duda, el hecho más significativo de su carrera fue promover la educación como un medio para la transformación social; defender el conocimiento como una fuerza abstracta capaz de modificar el entorno tangible: la educación como un proceso social que invade todos los aspectos de la vida. Sierra decía: "la escuela del pueblo es la vida misma. [al pueblo] Se le debe enseñar a observarse a sí mismo, a educarse uno mismo y la elocuencia, las *funciones dramáticas*, las exposiciones, las fiestas, los museos, todo debe ir hacia allá, y todo debe ir fortalecido por constantes sermones laicos" (*Ibidem*, 612).³ Esta concepción de Sierra de una influencia educativa que no termina en los planteles pedagógicos, fue una concepción que marcó profundamente las generaciones posteriores que, aunque no participaron del positivismo o estuvieran en

² Durante su gestión se crea la Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes, (1905); se decreta la Ley de Educación Primaria, (1908); se funda la Escuela de Altos Estudios, (1908); se restablece la Universidad Nacional (1910), pero modernizada: agrupación orgánica de instituciones docentes y de investigación.

³ Las cursivas son mías.

franca oposición a él, no pudieron concebir la expresión cultural, en cualquiera de sus formas, sin una finalidad didáctica.

Con Madero en el poder hubo no sólo una apertura política, los jóvenes intelectuales pugnaron también por una apertura cultural. Para 1909 ya había quedado demostrado que el positivismo no tenía todas las respuestas ni era el único camino para acceder al conocimiento; conscientes de esto, fueron los mismos positivistas quienes protegieron e impulsaron a la nueva generación a incursionar por las últimas manifestaciones del pensamiento europeo. A esta nueva generación pertenecían Antonio Caso, José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes; su intención cultural era la de restituir a la vida académica la vida y obra de autores desconocidos o desterrados de los planes de estudio vigentes. Se trataba de un esfuerzo humanista por reencontrarse con la cultura universal que, a diferencia del *modernismo*, tenía un fin social inmediato en tanto que intentaba vincular la literatura, su práctica y enseñanza, con una academia que no podía sustraerse de la vida cotidiana; para lograr su objetivo revivieron la práctica de las conferencias que había sido olvidada en los ámbitos académicos positivistas. En un principio como la Sociedad de Conferencias (1907), y posteriormente como el Ateneo de la Juventud (1909), este grupo de intelectuales continuó la labor de Sierra, aunque con una perspectiva humanista de lo que había sido una doctrina positivista. A pesar de que, en apariencia, el interés de los *ateneístas* era sólo cultural, el proyecto y la práctica social del Ateneo comenzaron a ser políticos: "El ingreso casi global de los ateneístas a los puestos públicos, durante el régimen de Victoriano Huerta, resulta la prueba más clara de la politización de su proyecto: un intento de 'sofocracia' " (KRAUZE, 1976, 51).

En 1914, debido a la caída de Huerta, el grupo de ateneístas se vio forzado a desintegrarse y la mayoría de sus miembros salieron del país. Lo que podríamos llamar un *espíritu del Ateneo* quedó latente desde 1914 hasta 1921, año en el que Vasconcelos es nombrado secretario de educación y retoma el espíritu ateneísta para la reconstrucción de la cultura nacional. Durante el periodo de 1915 a 1921, Antonio Caso fue el único de los ateneístas que se quedó para "mantener viva la llama" desde la Escuela Nacional Preparatoria.⁴ La generación del Ateneo, más que heredar a la generación siguiente, que luego sería el brazo derecho de Vasconcelos, una doctrina o una filosofía, le heredó un compromiso social, una responsabilidad político-cultural. Aunque se ha dicho de Antonio Caso, y a través de él de toda la generación del Ateneo, que no dejó discípulos que transmitieran su filosofía, "quizá pudiera demostrarse que Caso sí tuvo discípulos y discípulos fieles, a pesar de sí mismos, incluso. Pero menos por su enseñanza pragmatista que por la actitud que le precedía: la actitud del predicador, del maestro y caudillo cultural. Blandir, más que enseñar, filosofía" (*Ibidem*, 73).

La visión decadentista, producto de la revolución, que aisló a las generaciones mayores de artistas e intelectuales, llevó tanto a modernistas como a ateneístas a una general actitud de misticismo en su aislamiento; en 1915 la mayoría de ellos pasaba de los treinta años de edad y tenían compromisos hechos cuando la revolución los sorprendió, por esta razón no podían tener menos que una visión apocalíptica de los acontecimientos revolucionarios. Pero la generación de 1915 que apenas cursaba la

⁴ Durante el gobierno de La Convención, Vasconcelos fue nombrado ministro de educación y él, a su vez, nombró a Antonio Caso director de la ENP. Cuando Carranza recuperó la ciudad en 1915, Vasconcelos, quien era villista, tuvo que volver a exiliarse quedando en la ciudad sólo Caso.

preparatoria, los "hijos de Caso", algunos de los cuales se llegarían a conocer como el grupo de los "Siete Sabios", tenían otra actitud muy diferente. Manuel Gómez Morín recuerda de aquellos años: "Y con optimista estupor nos dimos cuenta de insospechadas verdades. Existía México. México como país, con capacidades, con aspiración, con vida, con problemas propios" (KRAUZE, 1976, 65).

De Justo Sierra al Ateneo de la Juventud y de ahí a los "Siete Sabios", hubo un relevo generacional de una política cultural que tenía la idea de un arte esencialmente nacional con un carácter universalista. Desde su perspectiva, el naturalismo nacionalista había caído en el "pintoresquismo"; la actitud "purista" del modernismo comenzaba a ser no sólo excesiva sino cursi; y la copia de modelos europeos en México eran un mal, según palabras de Caso, el mal del "bovarismo": soñarse distinto de lo que se es. Entre 1915 y 1920 tenía lugar una *querrela por la cultura revolucionaria* que en 1921, con la llegada de Obregón al poder, se inclinó a favor de los "Siete Sabios", y aunque fue un gran momento para los anhelos educativos, místicos y nacionalistas en general, la querrela por definir al arte y a la cultura nacionales heredadas de la revolución, continuó hasta hacerse más aguda hacia 1925.

Cuando Vasconcelos fue nombrado ministro de educación por Obregón en 1921, llamó a sus antiguos compañeros del Ateneo para organizar la labor revolucionaria de la educación, que en términos generales ya había sido trazada por Justo Sierra. El enorme apoyo económico que Vasconcelos recibió del gobierno obregonista para hacer realidad su tan anhelado sueño, obedeció en gran medida al deseo mismo de Obregón de consolidar un orden político cultural dentro del proceso general de institucionalización del país. La labor pedagógica-cultural del programa vasconcelista estuvo a cargo de la generación de 1915, del grupo de los "Siete Sabios", mejor

conocidos como los *caudillos culturales*;⁵ y lo que podríamos llamar la labor artística de propaganda estuvo a cargo, principalmente, del movimiento conocido como *muralismo mexicano*.

De alguna manera el proyecto vasconcelista comprendía las diferentes actitudes artísticas de la época y por ello todas resultaron beneficiadas. Al lado del artista más representativo de este periodo, el también ateneísta Diego Rivera, educado en Europa, quien logra sintetizar perfectamente el anhelo revolucionario sin perder el carácter universal y aún poniéndolo al nivel de la vanguardia artística; está José Clemente Orozco, caso "insólito" de un artista que comienza a expresarse en un arte considerado menor, dibujante en la prensa, y que sin haber ido a Europa "sino cuando su expresión ya había cuajado en formas prodigiosas, produce obras que son ya síntesis de lo que el arte contemporáneo, corriendo el siglo, ha de ser" (SEP, 1946, 275). Pero además de los involucrados en el muralismo con diferentes estéticas, estaban quienes hacían una labor callada y ajena a todo reconocimiento, una pintura fantástica de toque surrealista: Carlos Mérida, Julio Castellanos, Guillermo Ruiz "el Corcito", Agustín Lazo; es decir, que más allá de la escuela muralista mexicana y del proyecto vasconcelista, el arte y la cultura presentaban tan variados aspectos que, sin duda, auguraban la disolución de un época y el principio de otra: "El nacionalismo de la escuela mexicana lo convierte en el fin y no en el principio de algo. En este sentido fue el punto más alto, pero final, de un largo proceso iniciado por lo menos desde mediados del siglo XIX; resulta así el fin de

⁵ "Lo que en aquellos tiempos se nos pedía hacer -explicaba Cosío Villegas refiriéndose a toda su generación-, lo que nosotros queríamos hacer, correspondía a toda una visión de la sociedad mexicana, nueva, justa, y en cuya realización se puso un fe encendida, sólo comparable a la fe religiosa. El indio y el pobre, tradicionalmente postergados, debían ser un soporte principalísimo, y además aparente, visible, de una nueva sociedad; por eso habla que exaltar sus virtudes y sus logros; su apego al trabajo, su mesura, su recogimiento, su sensibilidad revelada en danzas, música, artesanías y teatro" (Krauze, 1976, 106).

algo y no el principio de otra cosa, y vería -como vio- seriamente comprometido su futuro" (COLMEX, 1976, 1366).

Hacia 1923 el movimiento vasconcelista perdió vigor. Por un lado, Obregón se quejó de que la Secretaría de Educación había resultado "una amante muy cara", y, por otro lado, los caudillos culturales de Vasconcelos, representados por Manuel Gómez Morín y Vicente Lombardo Toledano, se quejaron de una falta de claridad en los objetivos del movimiento, de una meta concisa, además de que estaban teniendo la amarga experiencia, extensiva a su generación, de que el *hacer* requiere del apoyo y de la bendición del *poder*. Con las elecciones para presidente en puerta, muchos tenían la esperanza de que se operaría un cambio en todos los ámbitos, pero la mayoría de artistas e intelectuales quedaron decepcionados.

Obregón siguió controlando el sistema gubernamental detrás de la figura del presidente Calles. Las reformas que se hicieron durante este periodo estuvieron dirigidas a continuar la política obregonista. Como al institucionalizar la política se había logrado un avance significativo en la consolidación del poder, ahora el gobierno podía poner más atención al aspecto económico. Con una nueva tabla de prioridades se inició la reorganización de la Secretaría de Educación Pública, a cargo de Manuel Puig Casauranc en sustitución de Vasconcelos, para aumentar su control burocrático y eficiencia:

El liberalismo de los años veinte se mezcló fácilmente con el corporativismo de Calles, que influyó sobre la educación ideológica y estructuralmente. Con un mayor conocimiento de lo que era la tarea de la modernización, los educadores abandonaron la enseñanza que tenía como objetivo el incremento de la producción individual para dedicarse a mejorar el nivel de entrenamiento para trabajos especializados dentro de una organización socioeconómica diferenciada. Moisés Sáenz, subsecretario de educación en

este periodo dijo: "Según el principio vocacional, todos los hombres deben ser agentes de producción dentro del grupo en el que viven y la educación debe capacitarlos decididamente para cumplir con esta función (DÍAZ, 1969, 150).

Mientras la educación tomaba un carácter impositivo y abandonaba el persuasivo, la querrela por la cultura revolucionaria se agudizaba. Aunque los involucrados seguían siendo realmente los mismos grupos o tendencias, la situación cambió en dos aspectos fundamentales: el primero fue que la política educativa, debido a sus nuevas características, no tenía un favorito, y, segundo, mientras que el movimiento iniciado por Vasconcelos comenzaba a desgastarse, las nuevas propuestas artísticas se fortalecían en el país. En *El Universal Ilustrado*, alrededor de los años 1924 y 1925, se puede apreciar la disputa literaria, que bien puede aplicarse a los demás aspectos de la cultura y el arte, entre las principales tendencias: la reaccionaria, representada por Salado Álvarez; la democrática moderada que defendía Jiménez Rueda; y, entre las menores, las radicales con tendencia a la politización representada por los *estridentistas*, y otra que va desde la postura convencional (Torres Bodet) hasta lo "inaudito" (Salvador Novo) representada por el grupo Contemporáneos.

El *estridentismo* se apoyó en el escándalo y el gesto provocador para conquistar el cambio, para propiciar la ruptura, para imponer la contemporaneidad. En sus filas agrupó poetas, ensayistas, dramaturgos, pintores, dibujantes, fotógrafos, grabadores y músicos, también líderes y cortesanos que, apoyados en la emoción y la acción, redondearon en, aproximadamente, cinco años el triunfo de la nueva estética y el señalamiento de la dinámica juvenil y renovadora. El estridentismo comenzó imitando, principalmente, al futurismo italiano, pero a medida que el producto de la Revolución Mexicana comenzó a fusionarse con la creación intelectual, adoptó su propia ideología

creando una simbiosis entre la imaginación y la teoría social. La gran aportación del movimiento estridentista a México y América Latina, más allá de la propagación de las formas europeas de la vanguardia, está en el espíritu generado que "se basa en esa actuación de inconformismo y estado de lucha que viene a determinar las grandes conversiones espirituales en la ideología colectiva" (SCHNEIDER, 1970, XXI).

Para 1928 con grupo de la revista *Contemporáneos* (Carlos Pellicer, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Bernardo Ortiz de Montellano, Javier Villaurrutia, José Gorostiza y Jaime Torres Bodet, entre otros), el interés pasó de definir cuál era el arte que correspondía a la herencia de la Revolución Mexicana, a definir cuál era el que le correspondía al país en su propio momento histórico; fue hasta la segunda mitad de los años veinte que la obligación nacionalista cedió su fuerza a la presencia de las formas desarrolladas por la vanguardia.

CAPÍTULO IV

LA PRÁCTICA VANGUARDISTA EN TRES OBRAS DE TEATRO MEXICANO

En su oposición a las convenciones del realismo escénico, el teatro de carácter vanguardista recurrió a formas de representación utilizadas por géneros menores. Gracias a estas formas, la vanguardia reivindicó como factores dramáticos elementos que no habían sido utilizados por considerarse negativos; libró al personaje del psicologismo vigente; desarrolló la fórmula del antiteatro; y cultivó un humor crítico que fue fecundo en nuevas imágenes estéticas. La vanguardia teatral tiene una gran deuda con el género chico porque fue a través de sus recursos escénicos que pudo desatar todo cuanto ataba al teatro con la convención realista.

Después de romper con el realismo, el teatro fue tomado como laboratorio para experimentar nuevas teorías artísticas no sólo porque el teatro es un punto en el que convergen diferentes disciplinas del arte sino porque el hombre es su principal

elemento, y el arte de vanguardia significaba el momento en el que este hombre pone en práctica su capacidad para transformar la realidad.

Básicamente, los ensayos de este capítulo sobre tres obras de teatro mexicano, se reducen a lo dicho en los dos párrafos anteriores. La atención en las obras escogidas se enfoca en las formas como se articula el discurso artístico ya sea para romper las convenciones tradicionales de representación teatral; para plantear la forma en que el ser humano establece relaciones con su entorno; o para transformar la realidad restituyendo elementos de una realidad anterior. Así es como se aprecia la práctica vanguardista en estas obras: como la creación de nuevos discursos artísticos, de nuevas convenciones.

El país de la metralla

El país de la metralla es una revista escrita por José F. Elizondo, estrenada el día 10 de mayo de 1913, "con éxito extraordinario", en el teatro Lírico. El *a propósito* se refiere a los acontecimientos de la Decena Trágica y costó al autor un exilio político de cinco años debido a represalias de los líderes revolucionarios; se dice que dichas represalias llevaron al autor de la música, el maestro Rafael Gascón, a la locura primero y, en seguida, a la muerte. *El país de la metralla* además de contener los elementos tradicionales del teatro de revista, representa las nuevas tendencias de carácter político-nacionalistas en este género. "José F. Elizondo, escritor muy apreciado, fue uno de los líderes en el movimiento por hacer olvidar al público su preferencia hacia el teatro importado" (NOMLAND, 1967, 412).

Con el fin primordial de hacer reír al público, la revista desarrolló un sistema ágil, flexible y muy efectivo para sus representaciones. Un sólo acto se divide en la cantidad de cuadros que el autor considera necesarios para contar su historia y en cada uno de ellos arma un *juguete cómico*; es decir, dispone el orden en el que habrán de presentarse monólogos, diálogos, sainetes o tonadillas según convenga a la anécdota. El primer cuadro de *El país de la metralla* comienza con una escena lírica en un taller fotográfico en donde un coro de segundas tiples, caracterizadas como papeleros, presentan una tonadilla en la que hacen un juego de palabras con alusiones políticas utilizando las postales de la revolución impresas por el fotógrafo y que ellos se encargan de vender. El juego de palabras es divertido por mérito propio, pero la burla resulta más efectiva en tanto que es la ingeniosa expresión de una opinión generalizada que nos muestra como eran vistas las personalidades de la política nacional. Con el

general Huerta como presidente interino, se preveía que en las próximas elecciones saldría electo alguno de los vencedores de La Ciudadela, ya fuera Félix Díaz o Manuel Mondragón, por eso había que "ponerse changos pa' barbear al que triunfó".¹

Música, bailes, chistes, pura diversión era lo que el público esperaba de una revista. El tono realista sugerido por escenografía, decorados y caracterizaciones no pasa de ser una referencia espacio-temporal, un marco, más que un contenedor de la acción dramática; son los actores, las actrices y los coros los que contribuyen al éxito del teatro frívolo, ésta es la primera convención del género y el público acepta como algo muy natural que un grupo de papeleros, que en principio son mujeres, se pongan a cantar y bailar en un taller fotográfico. El decorado de la primera escena de *El país de la metralla*, que se mantiene a lo largo de todo el primer cuadro, además de servir de referencia cumple con otro propósito importante. Las escenas II, III y IV, que son, sucesivamente, un sainete, una tonadilla y un diálogo, no tienen ninguna relación temática entre ellas ni con la escena primera, pero el decorado del principio crea un ritmo artificial que las mantiene unidas; hace parecer que el desarrollo de la acción está contenido en las escenas, que una cosa lleva a la otra, cuando en realidad se trata de escenas totalmente distintas que al ocurrir en un mismo lugar obligan a la mente del espectador a crear una relación entre ellas originando, a fin de cuentas, un ritmo visual, más no dramático, que da unidad a todo el primer cuadro.

¹ En general, los actores de la escena política mexicana no sabían qué papel representar ante un drama que, tras la muerte de Madero, no estaba claramente definido: sus posturas políticas, por las que son caricaturizados en esta escena, iban desde el acercamiento "amistoso" a la nueva élite de poder y la huida por temor a probables ajustes de cuentas, hasta quienes, haciendo gala de cinismo, cambiaban de ideales políticos adaptándose a las circunstancias. Militares (hueristas), reaccionarios (porfiristas) y demócratas (constitucionalistas), volvían a disputarse el poder en una aparente igualdad de condiciones.

Después de que el fotógrafo corre a los papeleros porque "meten más ruido que la decena trágica", y aprovecha que no tiene clientes para meterse a revelar, entran a escena dos tipos del pueblo, el pelado y la criadita, que van a hacerse un retrato. Aprovechando que no está el fotógrafo para atenderlos, Chucho continúa su asunto enamorando a Martina hasta que, de tanto insistir y soltar promesas, la convence para irse con él. Escenas como éstas de *tipos populares* o *tipos nacionales* fueron la aportación de la revista, favorecida por Vasconcelos, al ambicioso proyecto de un teatro nacional. El tipo popular había puesto en escena personajes "de verdad" en el sentido de que se trataba de una imitación fiel de determinadas formas de conducta haciendo a un lado lo que era ya considerado un vicio de la actuación que era el hablar, forzosamente, "a la española" sin que importara el papel que se desempeñaba; más importante aún respecto a los tipos populares, significó el hecho de tener una figura en escena con la que el público, de alguna manera, se podía identificar y tomar partido en la representación. Elizondo tiene cuidado de anotar que "ella viste como una criadita limpia", y "él no debe ser el pelado sucio y desarrapado que es ya legendario en todas las obras mexicanas"; las escenas con tipos son la carta fuerte del teatro de revista, por medio de ellas establece una relación con el pueblo, su público, y por ello son de las escenas más cuidadas, las que han dado gran fama a varios actores y actrices, y la razón de que se intercalen a lo largo de toda la obra para dar más realidad y más frescura. La escena II de Chucho y Martina, escena picaresca de costumbres, es un juguete cómico que, como el resto de los juguetes del primer cuadro, forma un conjunto coherente gracias a la referencia del taller fotográfico.

Cuando el pelado y la criadita salen de escena entre abrazos y arrumacos, se cruzan con Mister Sam, Magdalena y la madre de ésta; se trata de un trío de cómicos

que van a retratarse para salir en los programas del número que están montando. Debido a que "hay ciertas faltas que una muchacha educada con buenas formas no debería ver"; a la madre de Magdalena no le cae muy bien la manera como Chucho abrazaba a Martina; a Mister Sam el asunto no le parece mal sino todo lo contrario, pero antes de que se arme una discusión al respecto aparece el fotógrafo y se pone a sus órdenes. Después de explicarte para qué son las fotografías, los cómicos interpretan su número "Los primos están de malas" para que, realizadas mientras ellos bailan, las tomas salgan más naturales. Esta tonadilla no tiene ninguna trama que sea efectiva por sí sola como estímulo para la risa, la anécdota del enamorado mal correspondido y estorbado es demasiado simplona y el desarrollo escénico se vislumbra un tanto bobo como para considerar que el humor de esta escena radica en sus características superficiales; ni siquiera el texto es lo suficientemente gracioso como para salvar la escena. Lo que hace bastante divertida a esta tonadilla es la sátira, la burla por sustitución y deformación de ciertos valores.

La fórmula periodística que se aplicó al teatro de revista: información, comentario y chascarillo, corresponde a la necesidad de simplificar los acontecimientos para poder comunicarlos de manera sencilla, clara y divertida a un público que así lo pedía. El equivalente teatral de la simplificación es la síntesis: se toman los elementos, la suma de ellos, suma de excitaciones, en una imagen, obsesión o línea semántica, abrazándolos. Como resultado se obtiene una sugerencia expresiva, un estímulo, tras el cual se vislumbran los elementos primeros pero potenciados. En esta síntesis, y debido a ella, todos los elementos teatrales están reducidos a su asunto, a su negocio, son directos. Esta forma teatral sintética, propia del teatro frívolo, fue asimilada por el género chico mexicano a través del teatro clásico español, de sus entremeses y

sainetes; fue, también, la misma forma que el primer teatro expresionista alemán utilizó con su particular estilo.

Volviendo a la tonadilla de los cómicos. En las más de cien representaciones de *El país de la metralla*, el número "Los primos están de malas" fue, de los números con alusiones políticas, el más aplaudido, según consta a Armando de María y Campos. Desde nuestro actual punto de vista nos es difícil apreciar este número debido a que cualquier estudio de los textos del teatro frívolo resulta incompleto por falta de vestuario, maquillaje, luces y decorados; además, la mayor parte de las revistas, sobre todo en este tipo de números, eran improvisadas por los cómicos en el momento mismo de la función inspirándose en las noticias de las últimas ediciones de los diarios, como medio para llegar más al público. Pero podemos darnos una idea del por qué del éxito de éste número si consideramos la situación nacional que, por aquellos años, no podía ser más favorable para la sátira que apela a la mala voluntad de un pueblo hacia los que considera sus enemigos. La amenaza de la intervención norteamericana, con la que se había querido intimidar al gobierno maderista, durante el huertismo parecía hacerse efectiva debido a la ocupación del puerto de Veracruz por parte de la armada de los Estados Unidos; en estas circunstancias es que se presenta una sátira musical en la que los personajes son síntesis del momento histórico, alegorías de un lascivo gobierno norteamericano, de un coqueto estado de Sonora y de una celosa República Mexicana.

Al final del número la madre golpea accidentalmente la cámara y se hace un oscuro para pasar al siguiente cuadro. "Al encenderse de nuevo la luz, aparecen el Lente y la Cámara en el suelo, quejándose. Los otros personajes han desaparecido." Esta última escena del primer cuadro impone una nueva convención que aunque no

abandona el tono realista, establece nuevas reglas que implican un juego de la imaginación. Tras cerciorarse de que no han sufrido graves daños después del golpe, y aprovechando que por el momento están separados, la cámara le pide al lente que le muestre lo que vio cuando estuvieron en La Ciudadela ya que ella no pudo ver nada pues siempre se encuentra "tapada afuera y oscura adentro". Todavía reciente, la fotografía era considerada una prueba objetiva, científica, de la realidad, y en esta revista es introducida para dar testimonio de la veracidad de los hechos que van a presentarse. La revisión de los acontecimientos de la Decena Trágica a través de las imágenes impresionadas por el objetivo, implican un desplazamiento temporal que, aparentemente, altera el ritmo establecido por el taller fotográfico para las primeras escenas. Realmente el teatro de revista no posee ritmo, por lo menos no de la manera tradicional, lo que hace es utilizar un elemento que se mantiene o aparece constantemente a lo largo de la representación para mantenerla unida. Al pasar del taller fotográfico a la Cámara y el Lente, el cambio de elementos que cumplen las funciones del ritmo crean la ilusión de un incremento en la velocidad, de una alteración del *tempo*. Una constante espacial (el taller) siempre da la impresión de estaticidad, mientras que una constante temporal, que ha sido el valor asignado a la cámara, crea una sensación de movimiento que, en este caso, queda enfatizada por los elementos propios del espectáculo (música, bailes, y la articulación de los juguetes cómicos).

La primera "fotografía" que nos muestran la cámara y el lente se llama "Yo estuve en La Ciudadela", en ella aparece un telón de fondo representando la calle y seis "pollitos" (muchachos, hijos de familias adineradas) presumiendo de haber participado, valientemente, en la revuelta. Cada uno de los pollitos comienza a relatar su acto heroico cuando el miedo lo interrumpe al escuchar la detonación de cañones,

momento que aprovechan los otros para terminar la frase con lo que en realidad pasó y que siempre resulta ser un incidente cotidiano que, por contraste, se vuelve gracioso. Este número es el más corto de la revista, se trata de un chiste para quitar el sabor de boca político del número anterior, y aunque en ese sentido debería compartir el cuadro con el número siguiente, esta tonadilla es, de hecho, todo el segundo cuadro. La división en cuadros del acto único de una revista corresponde, simplemente, a los cambios de decorado.

En general la revista es interpretada por diferentes *tipos populares*, pero estos cobran mayor relevancia en los sainetes de tipo costumbrista. El cuadro tercero es un cuadro íntimo sobre dos enamorados, ya maduros, que aprovechan el armisticio de la Decena para casarse. Elizondo insiste, como en el sainete de Chucho y Martina, en un decorado cuidado, humilde sin ser pobre; es evidente la intención de dignificar a los representantes populares. Rosita y Cardoso, los recién casados, son interrumpidos, cada vez que intentan besarse, por conocidos del novio que van a pedirle alojamiento porque sus casas están cerca de La Ciudadela y temen que el fuego de la artillería los alcance. Las interrupciones se repiten constantemente hasta que Cardoso, evidentemente molesto, saca su pistola y dispara una serie de tiros que ahuyenta a los inquilinos incómodos quienes corren despavoridos por la escena. El tratamiento de este número debió haber sido una novedad en aquellos días ya que, aún mucho tiempo después de la temporada de *El país de la metralla*, la frase de Rosita: "¡Qué amigos tienes, Cardoso!", era un dicho muy socorrido cada vez que se quería hacer referencia sarcástica a cierto tipo de amistades.

Continuando con las imágenes que nos muestran la Cámara y el Lente, pasamos al cuadro siguiente, "¡Ah, qué dos!". El decorado representa un suburbio de la capital, y

entran a escena un par de embozados que dirigen un complot, estos son *Vespaciano* y *Cantonera* quienes esperan reunirse con el *Pueblo*, y convencerlo de que les ayude a independizar el estado de Sonora para entregarlo a la unión americana. Cuando el Pueblo se entera de las intenciones de los embozados, quienes se descubren ante él, los echa de escena a punta de insultos dejando ver su patriotismo. Por este cuadro fue que José F. Elizondo recibió amenazas de muerte, y fue también el responsable de su exilio en Cuba. El cuadro era un juego inofensivo; la revista, en general, no era más que "una glosa, vista por el lado cómico, de los sustos y las jactancias ciudadanas de esos días" (MARÍA Y CAMPOS, 1956, 145), según palabras del mismo Elizondo. Pero a los "señores de la revolución" no les pareció así, y no tanto por lo dicho en este cuadro, que resulta verdaderamente un juego inocente si lo comparamos con otras revistas políticas, sino por el momento tan inapropiado en el que se hacía la burla. Para la gente de la capital, la patria era el gobierno huertista y los enemigos de ésta eran los revolucionarios del norte que, según la opinión general, luchaban apoyando la intervención norteamericana. Las consecuencias de un desprestigio popular ya se habían visto con la caída de Madero, y Carranza y su general José María Maytorena, los principales aludidos en el cuadro, no podían permitir la burla, por inocente que esta fuera, debido a simple conveniencia política. En el libreto original el personaje del pueblo lo hacía otro llamado "patata", con ligeras modificaciones en los diálogos, y no se sabe si fue por iniciativa propia o por sugerencia que Elizondo decidió cambiar el nombre; lo cierto es que para la situación del momento, utilizar el nombre del Pueblo en lugar del de "patata" (Zapata, obviamente) resultaba más apropiado. En sus memorias, en donde se lamenta de haber escrito, "en mala hora", la revista de "aquel fatídico

1913", Elizondo dice: "en ese lindo oasis [Cuba] me tuvo cinco años desterrado el Primer Jefe, pues no me dejó volver al país" (*ibidem*).

Las últimas fotografías que nos muestran la Cámara y el Lente son para borrar la impresión del cuadro anterior. El cuadro quinto, que tiene lugar en un salón donde se celebra la "Fiesta de la paz", es una mezcla de escenas líricas en las que no interviene ningún elemento que las relacione. La intervención de la Cámara y el Lente termina a las puertas de este cuadro, y ya sin contar con el recurso de unos personajes que, muy convenientemente, se encuentran con otros para conservar la continuidad, siguen algunos números del tipo de los que se pueden tomar de una revista para ponerlos en otra sin necesidad de hacerles ajustes importantes. Los decorados, que hasta este momento habían funcionado como meras referencias espaciales, pasan ahora a primer término preparando el terreno para convertirse, en la última escena, en una apoteosis a la paz.

En el primer número del cuadro quinto aparecen todas las tiples y el coro representando a la Cruz Roja y a la Cruz Blanca; después de interpretar una tonadilla sobre su labor humanitaria, se lamentan del enfrentamiento entre hermanos que significa la Revolución. En el número de las cruces se alude a los que se consideran responsables de la lucha armada en México, pero para dejarlo bien claro aparece un ujier presentando el siguiente número: "La troupe americana, The Meics". Ocho cómicos caracterizados como yanquis, cada uno con una letra pintada, hacen un juego entre canto y baile como pretexto para alterar el orden de las letras de manera que lo que se leía "The Meics" quede como "Metiches". Un juego bastante simple que, al parecer, fue acondicionado a la carrera para sustituir a otro número llamado "El cuadrilátero" que tenía que ver con cuatro políticos del gabinete de Huerta, y que, por

obvias razones, fue sustituido con el número de la troupe americana para dar tiempo a que la tiple del número anterior se caracterizara para el siguiente. Ya preparada, el ujier presenta a "Madmoiselle Crisis", quien viste un traje oro brillante, lleva un látigo flexible y un bolso también dorado. Madmoiselle Crisis es seguida de cerca por los representantes de los gobiernos de Inglaterra, Francia, Rusia, Alemania, China y Japón quienes, como enamorados, tratan de llamar su atención esperando que les haga caso, pero como Madmoiselle Crisis es mujer de moda, sólo está interesada en su nuevo pretendiente: México.²

Aprovechando la dosis de picardía que introduce el número de Madmoiselle Crisis, el siguiente número presenta una conferencia sobre el amor impartida por la institutriz americana "la de Márraga", caracterización que hace uno de los cómicos de una conferencista norteamericana, Belén de Zárraga, que se encontraba de paso por nuestro país. Se trata de un monólogo acerca de las diferentes formas de concebir el amor "según el ambiente en que se vive", y que se presta para un juego de alburas que no pierde la oportunidad de atacar al general Querido Moheno por haber pasado de la Cámara al Gabinete (de maderista a huertista) por su "amor a la patria". -En nuestro país el amor es música celestial-, dice "la de Márraga", y para probarlo presenta un número en el que ocho guapas *cocottes* utilizan cascabeles para llamar la atención de sus pretendientes. Aunque no he encontrado una referencia clara que me lo confirme, es muy probable que este número haga alusión a alguna de las prácticas de la época para hacer notar a las prostitutas de entre las "damas decentes" durante las horas en

² Para México, la insuficiencia de recursos era un fenómeno reciente; si bien no había llegado a un nivel de primer mundo antes de la Revolución, la balanza económica siempre le había sido favorable durante el Porfiriato.

que aquellas estaban "fuera del horario de servicio", y que bien pudo haber sido un pequeño cascabel. Las *cocottes*, o *cocotas*, era un número de lo más típico que podía ofrecerse entonces en el género revisteril, pero en esta revista nunca llega a las fronteras de lo atrevido. En cuanto termina el número de las *cocottes*, sale de nuevo "la de Márraga" para presentar al amor que está sobre todos los demás, el amor a la patria, que sólo se consigue "con la santa confraternidad de la paz". Oscuro en escena. Se prepara el gran final para asombrar al público; la escenografía se convierte en el personaje principal:

Transformación del invernadero en apoteosis: al fondo de este cuadro o en segundo término, se verá un puente practicable que atraviese de lado a lado el escenario. Un ferrocarril cruzará la escena sobre el puente. Al fondo el mar. Barcos que surcan el agua. Una aurora al fondo. Todos los personajes del último cuadro desfilarán tremolando banderas de todos los países del mundo. (ELIZONDO, 1913, 32).

Sin duda fue esta última escena, que termina con un canto que glorifica el amor y la paz, la que inspiró un muy emotivo, y bastante largo, comentario escrito y publicado por el director del semanario *Novedades* en el que, entre otras cosas, se dice que Elizondo "tiene ante sí una obligación sagrada que cumplir -y es en él obligación porque tiene talento y aptitudes para ello-: la de contribuir a hacer patria, regenerando al pueblo y sembrando en su espíritu, no sólo el amor a su patria, que lo siente, pero vagamente, sino la idea de dignificarse y de hacerse culto" (MARIA Y CAMPOS, 1956, 143). *El país de la metralla* nos muestra, de forma humorística, la postura de una sociedad acostumbrada a la forma y sistema de gobierno del Porfiriato ante un movimiento revolucionario que había entrado en su etapa populista.

Opereta, voudeville, género chico, teatro frívolo, etc., su característica más notable es su absoluta inverosimilitud, y la naturaleza irreal y enteramente imaginativa de sus escenas de torbellino. Se trata de puras fórmulas de juego que, en principio, no guardan relación alguna con la realidad; relación que, sin embargo, se vio alterada con la introducción del periodismo en su mundo. A los periodistas, principales autores de revistas, naturalezas críticas y prácticas que no desean vivir al margen sino en y con la sociedad, aunque no siempre de acuerdo con los propósitos y métodos de ésta, se les permitió hacer a su antojo (esto muy de acuerdo con un mundo de liberalismo económico, social y moral) en tanto que se abstuvieran de discutir al sistema mismo. El teatro de revista en nuestro país, como cualquier otra forma de teatro frívolo en el mundo, fue visto como una válvula de escape inofensiva, grotesca, irreal, copia fantasmal de la sociedad de su época. Sin embargo, un pequeño cambio de intención, como lo hizo Jarry, vuelve peligrosa esta práctica pues "desmoraliza al pueblo, no porque se mofe de todo lo 'venerable', no porque sus escarnios [...] sean simplemente crítica disfrazada de la sociedad, sino porque quebranta la fe en la autoridad, sin negarla en principio" (HAUSER, 1969, 349).

En la manera como la revista crea convenciones; establece y rompe ritmos para pasar entre ellas; implanta una idea en el espectador para que pase de una escena independiente a otra sin alterarse, y combina el atractivo del espectáculo con la anécdota cotidiana, radica lo que del *music-hall* llamó la atención de Marinetti: una rápida sucesión de formas escénicas (juguetes cómicos) sin relación entre ellas y que es una convención aceptada por el público; algo "pequeño", rápido y fácil de digerir, es decir, el principio del Teatro Sintético Futurista. Esto en cuanto a la forma; en cuanto al contenido, en el *género chico mexicano*, está concentrado, sintetizado, *reducido a su*

asunto inmediato; es decir que, hace uso del principio que desarrolló el *expresionismo*. No es la intención de este ensayo enumerar las semejanzas formales sino hacer notar respecto a la práctica vanguardista que lo que muchas veces se considera influencia no es más que comunión en determinadas ambientaciones, participación común en inquietudes latentes de un tiempo preciso que se desarrollan y llegan a materializarse dentro de muy particulares circunstancias.

La apreciación general de la vanguardia como anarquía e impertinencia aunque describe algunos de sus rasgos característicos, no la define ni, por lo mismo, es suficiente para identificarla. La vanguardia como creación de nuevas convenciones nos acerca más a un concepto útil para identificar la manifestación vanguardista en nuestra cultura:

En las diversas manifestaciones escénicas de los años veinte y treinta en México, no encontramos una vanguardia teatral claramente definida como de ruptura total, de búsqueda de lo irracional o de sacudir violentamente las conciencias burguesas. [...] Sí, en cambio, como lo soñó y lo impulsó Vasconcelos, podemos encontrar en México una serie de ejemplos -ya fuesen dramaturgos, directores, escenógrafos y compañías- que asumen como bandera la renovación escénica y la búsqueda de un lenguaje teatral cercano a los avances y conquistas de lo moderno e incorporado al concierto de voces en busca de un arte nacional vinculado con los ideales de contribuir con el teatro a crear un México nuevo, que para entonces comenzaba a surgir de las cenizas de los enfrentamientos armados (ORTIZ BULLÉ-GOYRI, 1994, 488).

El Teatro Mexicano de Masas, equivalente nacional del teatro constructivista soviético, fue un ejercicio de propaganda teatral mediante el cual el Estado mexicano posrevolucionario procuró legitimar y difundir su ideología; utilizó varios recursos de la revista pero no tuvo la capacidad de construir nuevos discursos, ni de ir más lejos en la

experimentación escénica como sí lo hizo el teatro ruso. El *Teatro Sintético Mexicano*, otro de los movimientos renovadores de los años veinte, se orientó hacia la presentación de obras en un acto sobre costumbres populares, tratando de armonizar el texto, la actuación y la música en un todo unificado. En realidad, el principio de la renovación de la escena mexicana fue la creación y propagación de modelos nacionales que no se apartaron del todo de un esquema de dramaturgia realista de tendencia melodramática. Si bien estas experiencias escénicas que integraron elementos de la revista a su discurso no pueden ser consideradas como formas de verdadera experimentación teatral, por otro lado cumplen con la importantísima función de ser "el vehículo para valorar la cultura popular y el folklore como material de expresión artística, [cuando] la modernidad en el México de los años veinte significaba también asumir la existencia de una estética y de un lenguaje artístico propio" (*Ibidem*, 494).

Teniendo a su disposición todos los elementos para lanzarse a la aventura renovadora del mundo moderno, al género chico mexicano le faltó la conciencia de estar viviendo un momento de renovación. Y es que el teatro de revista "es un teatro nihilista al que no interesan los cambios sociales o políticos que no pudieran ridicularizarse o divertirse con ellos. [...] Como el interés del público [mexicano] residía en la salud de la nación, el teatro estaba orientado política y socialmente, pero, aun haciendo uso de gran imaginación, no puede decirse que la revista tenga una conciencia social o política, ya que la crítica constante a la situación actual no está acompañada nunca por alguna sugestión de reforma, sino sólo de nostalgia por el pasado" (NOMLAND, 1967, 178).

Es cierto, el discurso político y social del teatro de revista era más bien reaccionario no vanguardista, pero las nuevas convenciones de la vanguardia no sólo significaron una alteración de los diferentes discursos sino del lenguaje en general "y habrá que extender el concepto del lenguaje, entendido por tal no sólo el diálogo de los personajes dramáticos, sino la acción misma, la trama, el argumento, hasta la ambientación escénica, lenguaje al fin y al cabo tan absoluto teatralmente como la palabra sólo que trazado en el tiempo y el espacio" (GUERRERO, I, 1969,9). Es un hecho que existía en el género chico una práctica teatral propia rica en recursos empleados por los neoconvencionales. La fuerza del teatro de revista está en su apariencia, en cómo utiliza la tramoya, cómo introduce elementos de circo, ballet, prestidigitación, ilusionismo, feria y verbena ¿Y no son estos mismos elementos los que explotaría Jean Cocteau algunos años después?³

Es cierto, las imágenes del teatro de revista no implican esencias ni ayudan a una penetración ontológica o metafísica, son puro juego imaginativo y deslumbrador, juegos artificiales como los de Cocteau en donde la obra "ha quedado reducida a un ingenioso mecanismo cuyo funcionamiento puede momentáneamente asombrarnos, pero nunca conmovemos o abrir ante nuestros ojos la verdadera sombra del misterio" (GUERRERO, 1961: I, 58). Sin embargo, a Jean Cocteau le rindió culto el *Grupo de Ulises* en nuestro país (SCHNEIDER, 1995) y del teatro de revista sólo se permitió el paso del tipo popular a la modernidad; es decir, se dio prioridad a un oportunista que cuando lo

³ "Versátil como él solo, probó el ballet en *Parade* [1917], trasladó al teatro el *ralenti* del cine -en *Le Bauf sur le Toit* [1920]-, redujo al actor a una mímica subrayada por la voz de los fonógrafos -*Les Mariés de la Tour Eiffel*-, fabricó un aséptico misterioso a base de imágenes aparentes -*Orphée* [1926]-; cuando se cansó, abrió un quirofano en el que operar a los clásicos despojándolos de todo ropaje -*Antigone*, *Cedipe Roi*, *Romeo*-; retomando el tema de Edipo, practicó en él la cirugía estética y le dio nuevo rostro y nueva alma, le proporcionó corte de cuento y casi corte de cuento de hadas levemente doloroso -*La machine infernale*-; y no paró ahí sus saltos" (GUERRERO, 1961, 56).

necesitó llegó a plantear la rehabilitación del teatro popular, en lugar de favorecer al teatro popular mismo, sano, activo. Cocteau es maestro con su propia baraja. Sin duda. El teatro de revista también.

Comedia sin solución

La autonomía de los medios expresivos que la vanguardia hizo suya desde sus inicios, afectó la relación entre el teatro y las artes plásticas estableciendo nuevas relaciones entre el actor y su entorno escénico. Aunque el teatro no logró el grado de abstracción que alcanzó la pintura, las teorías del arte abstracto sobre los elementos básicos de la creación artística, impulsaron la experimentación escénica en la búsqueda de nuevas formas de representación.⁴

Los artistas plásticos mexicanos que durante las primeras décadas del siglo [XX] deambularon por Europa y participaron de la irrupción de las vanguardias, fueron testigos, y en algunos casos participantes, de las nuevas experiencias teatrales que años más tarde habrían de compartir con gente de teatro y hombres de letras impulsores de la renovación escénica nacional (ORTIZ BULLÉ-GOYRI, 1999, 208).

Germán Cueto era un escultor que pertenecía a ese grupo de artistas plásticos testigos del fenómeno vanguardista europeo; desarrolló su trabajo dentro de la corriente estridentista y su intervención en el teatro se enfocó, principalmente, en la elaboración de máscaras y títeres para diversos espectáculos. Como muchos de los renovadores posrevolucionarios de la cultura que reconocían la fuerza expresiva de las artes escénicas, Cueto no pudo resistir la tentación de escribir una obra que podría definirse como un experimento de abstraccionismo en el teatro: *Comedia sin solución*.

Comedia sin solución aparece en el número nueve de la revista estridentista *Horizonte, revista mensual de actividad contemporánea* en marzo de 1927, y en 1983

⁴ Kandinsky atribula a la pintura la tarea de hacer fructificar a todas las artes.

aparece en *Escénica, revista de teatro de la UNAM*. Tengo entendido que la obra nunca fue montada aunque en algunos textos se comenta, sin precisión, que fue representada en teatro de titeres. *Comedia sin solución* está orientada hacia el tipo de teatro que busca generar sensaciones en el espectador a través de la composición abstracta de color, luz y movimiento, inquietudes que con respecto al teatro compartían algunos de los maestros de la Bauhaus.

La obra comienza con la escena a oscuras, oscuridad que se mantiene hasta el final y que sólo permite ver "la fría claridad de la Luna" detrás de una ventana al fondo de la escena. Después de un largo silencio "que parece interminable", Uno enciende un cigarro, lo que da pie a que Ella entable un diálogo al que poco después se suma El otro. Ninguno de estos personajes sabe cómo fue que llegó a este oscuro lugar ni con qué propósito; la obra transcurre en el intento de interpretar una extraña situación que termina cuando Ella, quién es la más incómoda, grita: "(con rabiosa energía) ¡Venga la Luz!" y ésta aparece "resplandeciente y deslumbradora que casi ciega" para mostrar un escenario vacío mientras cae, lentamente, el telón.

Hay en esta obra tres personajes (Uno, Ella y El otro) que se distinguen por la postura que adoptan ante la misma situación en que se encuentran: a Uno no le parece del todo mal la "misteriosa sombra" con tal que no se prolongue demasiado; El otro está tan agusto que no le importaría volver a salir ni ver la luz jamás; y Ella, a quien la oscuridad angustia, lo único que ansía es conocer el fin con que fue llevada a ese lugar. También los distingue el hecho de que Ella sabe de la presencia de otros dos personajes, pero Uno no sabe de El otro y viceversa, estos sólo notan la presencia de ella.

En la oscuridad, la interpretación de la extraña situación en la que se encuentran los personajes de esta obra es relativa a las percepciones de cada uno de ellos. Uno asume, con cierta naturalidad, la alteración de la realidad como si se tratara de un apagón que pronto pasará; El otro considera esta alteración como el espacio ilimitado de la fantasía, propicio para crear una realidad nueva; como Ella sólo concibe una constitución estable y sólida del mundo, busca la luz para esclarecer los términos de la extraña situación en la que se encuentra, pero como aquella no llega, Ella toma como pruebas demostrativas de su razón los sonidos del cilindro, del reloj y la queja que escucha. El otro trata de convencer a Ella de que lo que escucha es una ilusión, pero como ésta se empeña en que lo que escucha es real, termina por decirle que su voluntad basta para que la luz aparezca si ese es su deseo; así, cuando Ella grita "¡Venga la luz!" ésta aparece para mostrar al espectador que todo lo sucedido fue, a final de cuentas, una ilusión.

Pirandello fue el primer autor dramático que hizo de la pregunta de la vanguardia ¿qué es la realidad? tema de una obra de teatro. En *Così è (se vi pare)*, estrenada en 1917, Pirandello trata el tema de "la verdad de cada cual y el desconcierto que su contradicción produce en cuantos crédulamente afirman la existencia de una realidad en sí e independiente de quien la mira" (GUERRERO, II, 173). No encontré datos que lo confirmen, pero es muy probable que Germán Cueto haya visto la obra de Pirandello cuando estuvo en Europa; además del parecido temático con la obra de Pirandello, *Comedia sin solución* se parece en su forma a otra obra italiana estrenada en 1916, por esto es que me atrevo a suponer que Cueto estuvo en Italia por aquellos años. Para hacer una comparación, a continuación cito la descripción del montaje futurista *Luz*, de Cangiullo (1916):

Luz, de Cangiullo, comienza con la escena y el auditorio completamente a oscuras, por "tres NEGROS minutos". El libreto advertía que "la obsesión por las luces debe ser provocada por varios actores esparcidos en el auditorio, de manera que éste se vuelva loco, salvaje, hasta que el espacio entero sea iluminado ¡DE MANERA EXAGERADA! (GOLDBERG, 1979, 28)⁵.

Lo interesante en la obra de Cueto está en observar cómo se desarrolla el gesto futurista de Cangiullo y la visión dramática de Pirandello al fusionarse con la ideología producto de la Revolución Mexicana (recordemos que *Comedia sin solución* es diez años posterior) y con las inquietudes artísticas de Cueto para crear su propio discurso.

Germán Cueto era un artista plástico cercano al grupo estridentista y es a través de este grupo que se le relaciona con el futurismo italiano, pero *Comedia sin solución* no puede considerarse como una obra de tipo futurista a pesar de que se clasifique con teatro sintético. La corriente estridentista en México partió del futurismo italiano porque era éste el movimiento que clamaba por un lenguaje y medios expresivos acordes a la modernidad en un momento en el que la generación de artistas mexicanos quería sacudir a una sociedad que aún vivía en el letargo del Porfiriato, pero en nuestro país la terminología futurista tuvo otro significado. Para los creadores mexicanos, hablar de futurismo significaba, principalmente, hablar de modernidad, término que no deseaban emplear por no verse emparentados con la generación del *modernismo*; el término de *teatro sintético* con el que los futuristas italianos se referían a la puesta en escena de un gesto, una obra o una anécdota reducida a un estímulo provocativo, en nuestro país sólo era una manera de decir: *teatro breve* (ORTIZ BULLÉ-GOYRI, 1998, 498). Aunque partió del modelo futurista, la vanguardia propuesta por el estridentismo no fue la propagación

⁵ La traducción es mía.

de los estilos europeos, se trataba más bien de generar una actitud de inconformismo y un estado de lucha pues se consideraba que la labor revolucionaria del espíritu apenas comenzaba.

Hacia la segunda mitad de la década de los veinte, la querrela por la cultura revolucionaria se agudizó en nuestro país. De las discusiones en revistas y periódicos sobre la forma que debía adoptar el arte mexicano moderno, se pasó a los ataques directos, a la burla zahiriente. Reaccionarios, moderados y renovadores se declararon la guerra. La situación era propicia para escribir una obra acerca de la realidad de cada cual. A mi parecer, Uno, Ella y El otro representan la polémica que se desarrollaba en México en torno al espíritu vanguardista que con el estridentismo había llegado a instalarse a nuestro país. Estaban claramente definidas tres posturas hacia la irrupción de la vanguardia: quienes sintieron amenazada una tradición artística con la que ya habían establecido fuertes lazos, la rechazaron "con rabiosa energía"; otros, que previeron las nuevas posibilidades, la acogieron con entusiasmo; y hubo unos que aunque no la negaron y se mantuvieron a la expectativa, no llegaron a apreciarla.

Partiendo de la necesidad que tiene Ella de conocer a su interlocutor, de verlo, lo que se comienza a discutir es la autenticidad de la expresión no imitativa, no realista, que aspira a un conocimiento más allá de la superficie "¿Cree que me conoce menos porque no ve mi cara?" le dice El otro a Ella quien no se siente tranquila en las tinieblas sin una explicación, sin algo de la realidad de qué asirse. La oscuridad se relaciona con la creación vanguardista, con su búsqueda de nuevas posibilidades que se halla en la "nada" convencional. En voz de El otro, Cueto apela a las posibilidades que pueden surgir de una situación extraordinaria, concibe el momento histórico de las nuevas

convenciones como una etapa sumamente valiosa que debe ser aprovechada pues es propicia para la renovación.

Analizando por separado cada uno de los elementos constitutivos del arte, el abstraccionismo se dividió en dos tendencias principales: una que veía en este minucioso análisis "un puente hacia la pulsación interior de la obra de arte [y a través de ésta a la vida]" (KANDINSKY, 1970, 12); y otra que veía en el conocimiento de la creación elemental, la posibilidad de manipular la genética artística. Ambas tendencias enriquecieron enormemente el desarrollo artístico, independientemente de sus aportaciones formales, porque lo que se puso a discusión fueron cuestiones básicas del arte y esto significó una revaloración de los elementos primarios de las diferentes disciplinas artísticas y de su función en conjunto. Lo que Cueto toma del arte abstracto, influido por las teorías de Kandinsky, es la búsqueda espacial, los esfuerzos destinados a crear espacios por medio de luz y sombras, la desmaterialización a favor de la percepción sensorial. Ciertamente el recurso que Cueto emplea (la oscuridad) para la escenificación de su obra es muy sencillo⁶, pero me parece que con la atmósfera creada logra atrapar al espectador en su convención; Cueto pone atención a lo cotidiano y lo saca de ahí, lo hace evidente y le da un sentido en su composición lo cual es el principio del arte abstracto (COR, 1987, 39).

En *Comedia sin solución* Germán Cueto sólo utiliza los elementos de orden literario que son propios del drama: la anécdota, los personajes y el lenguaje, y sustituye el resto de los elementos teatrales, los propios del lenguaje escénico,

⁶ Kandinsky escribió una obra de teatro llamada *Der gelbe klan* (El sonido amarillo, 1923?), en la que trató de llevar a la escena sus teorías. Esta obra planteaba la idea de "fundir al espectador con el cuadro", de hacerle perder la conciencia. *Der gelbe klan* no fue montada debido a que requería de muchos elementos técnicos para transformar la escena en un cuadro de luz y color (COR, 1987, 99).

intensificando los elementos plásticos con la intención de crear varios espacios o planos de realidad. Desafortunadamente, no hay indicaciones para el montaje de esta obra, no hay un libreto de dirección ni referencias a este montaje por lo que cualquier cosa que se pueda decir de la manera de representarlo son sólo especulaciones a partir del texto. Lo que es un hecho es que en *Comedia sin Solución* Cueto llegó a equilibrar una estética en consonancia con las tendencias más actuales, con elementos del arte escénico y el contenido de la querrela por la cultura revolucionaria.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El Sombrerón

Titulada *Teatro de títeres. El Sombrerón*, esta obra de Bernardo Ortiz de Montellano aparece por primera vez en el número 32 de la revista *Contemporáneos* correspondiente al mes de enero de 1931. En 1946 se reedita *El Sombrerón* junto con otras dos obras de Ortiz de Montellano ilustradas con 40 grabados originales de Alfredo Zalce. En 1930 fue la primera representación de *El Sombrerón* en el teatro de títeres de la Casa del Estudiante Indígena en donde Ortiz de Montellano y Julio Castellanos, encargado del diseño de los títeres y la escenografía, habían comenzado una orientación nueva y educativa de la antigua tradición del teatro de títeres con el fin de "desenvolver este aspecto, nuevo y viejo, del teatro" (ORTIZ DE MONTELLANO, 1931a, 76).

En el texto de la obra, una página con algunas indicaciones precede a lo que será propiamente la representación. En esta página se nos presentan los personajes principales y, por lo que se dice de ellos y de la obra en general, parece que se trata de una "nota" de cómo debe ser montado *El Sombrerón*. Así pues, nos enteramos de que el Sombrerón "es un personaje misterioso de las leyendas maya-quichés, con poderes eróticos sobrenaturales", y que para su representación se utilizará además de un sombrerón de petate, único elemento que lo caracteriza en la leyenda, una máscara mexicana que representa al diablo y un cuerpo de serpiente; se nos dice también que El Espíritu de la Tierra es un dios de la mitología maya (*Ah-Mucen-Cab*), y que su representación en esta obra es arbitraria haciéndolo aparecer como un enorme pulpo subterráneo; el Padre, la Mujer y el Hijo "son gente del campo de la costa sudeste de México [los cuales] no presentan dificultades para su representación", nos dice Ortiz de Montellano; hay, además, un perro en escena del que no se nos da ninguna indicación

específica debido a que su función dentro de esta obra se limita a la función propia de su especie: compañero fiel del ser humano que actúa de acuerdo a su instinto. La nota termina con una indicación muy precisa de cómo, si se me permite usar una analogía musical, ha de interpretarse la partitura dramática: "El diálogo, sobrio y recortado, pretende sostener nada más la arquitectura sensacional de la acción que debe ser lenta, marcando pausas y silencios".

La obra comienza con un prólogo del Sombrerón. Su máscara se asoma entre las cortinas del telón para dirigirse al público. Se presenta bajo el aspecto de una máscara demoníaca no con la intención de causar temor sino para que por medio de esta máscara se tenga un referente de su ser ya que, según nos dice él mismo, "¡Es cada vez más difícil advertir mi presencia...!". Condenado a que le reconozcamos sólo cuando utiliza la máscara del diablo, el Sombrerón se queja de las calumnias que en su contra han levantado biblias y demonólogos; se queja también del olvido al que lo hemos sometido pues no fue contemplado en la evolución de la ciencia y las costumbres. Pero él es inmortal y está siempre presente, es lo que ha venido a decimos, y aunque no es lo propio que haría un verdadero demonio, ha venido a darnos un consejo pues siempre sus negocios han sido más limpios que sus intenciones: crean en sueños y dioses –nos dice–; crean en los esfuerzos de los poetas y los sabios; crean en mí pues lo mío son los instintos y "hay días en que yo mando con la misma inocencia con que se impone siempre la voluntad del niño". Los sucesos de esta obra por los que el Sombrerón justifica sus consejos, y que espera nos sirvan de ejemplo, guardan una lógica que nos es extraña, por esto el Sombrerón reconoce que el "complejo de su discurso" insiste en una infantil actitud de fe que nos predisponga a

aceptar los acontecimientos que veremos. Una vez aconsejados y advertidos, el Sombrerón vuelve a ocultarse a nuestro ojos para que la obra comience.

La obra está dividida en tres actos cortos a los que Ortiz de Montellano nombra *escenarios I, II y III* puesto que la acción ocurre en tres lugares distintos, pero más allá de señalar la diferencia espacial, el hecho de titular como *escenario* y no como *acto* a cada componente de esta obra obedece a la concepción visual del autor. La indicación que se nos hizo al principio respecto a la acción lenta marcada por pausas y silencios, además de sostener el ritmo dramático, es el apoyo de las referencias visuales, de los signos escénicos integrados como parte fundamental de la representación. La primera imagen de la obra es un primer plano de la Mujer amasando en el metate cerca del fuego; en el segundo plano el Hijo afila su cuchillo, y al fondo, completando la escena, el bosque y la choza. Al separar los elementos de esta primera escena en los planos que ocupan en el escenario, no me refiero a una estricta separación física por niveles sino al peso escénico que la propia obra les otorga. Los grabados que Alfredo Zalce hizo para la segunda edición de *El Sombrerón*, confirman la sospecha que a uno le surge por la disposición escénica planteada por el autor la cual recuerda la disposición de elementos en algunas pinturas prehispánicas. La imagen se completa y unifica con un atardecer ya en retirada.

La oscuridad se convierte en amenaza cuando el perro entra a escena ladrando con furia y miedo a la vez. La reacción del perro es tomada con naturalidad por la Mujer: "susto de sombras, hijo, o la luna en crecida" —dice—, pero en cuanto el Hijo menciona al Sombrerón como posible causa de la alteración del perro, la actitud de la Mujer cambia, la sola mención del Sombrerón la altera, y al percibir la inquietud del perro que aúlla, al escuchar el crepitar de los leños, el viento entre los árboles, decide,

siguiendo su instinto protector de madre, que lo mejor será que entren a la choza. Momentos después de que madre e hijo se refugian, cae en escena el Sombrerón quien se arrastra desde el fuego hasta la choza mientras le habla a la Mujer: “[...]mis manos serán las hojas de tu sueño y mis ojos los ojos de tu despertar”, le susurra desde la puerta. Se hace un oscuro en el que “pasan extrañas luces por la escena”. Cuando el amanecer comienza a devolver la luz a la escena vemos al padre de vuelta quien ataca al Sombrerón en cuanto lo sorprende cerca de la choza; sus esfuerzos por acabar con él resultan vanos, y cuando intenta arrojarlo a una barranca aparece una nube que se lo arrebató; el padre queda maldiciendo al Sombrerón que ha vuelto a escapar; en eso sale la Mujer y, a punto de llorar, le dice que tan sólo de haber visto al Sombrerón dejó caer de su seno dos hijos, dos palomos que se van volando en cuanto ella abre la puerta de la choza. “Malos signos nos persiguen... la tierra nos rechaza...” dice el Padre, en ese momento sale el Hijo y aquél le pregunta:

PADRE.- ¿Tú eres, hijo?

HIJO.- Yo soy, padre.

PADRE.- ¿Tú eres noble, hijo mío?

HIJO.- Yo lo soy, padre.

PADRE.- ¿Qué es de tus compañeros, hijo mío?

HIJO.- Padre, están en el monte buscando al tigre. “No hay tigre”, decían.

PADRE.- Y entonces el tigre estaba pasando por delante de ellos.

(ORTIZ DE MONTELLANO, 1946a, 18).

Este primer acto nos habla del enfrentamiento del hombre contra un ser maligno, usurpador, al que se le teme pues la referencia que se tiene de él es la de un ser que

supera el poder humano; habla de la lucha inútil contra aquello que desconocemos, del temor ante lo que no podemos interpretar y la reacción instintiva de huir. Este discurso pasa con bastante claridad a pesar de estar adornado con ciertas expresiones del ideario maya como cuando al hablar del retraso del Padre, el Hijo dice: "Ha de estar juntando el olor de las luciérnagas", y que se refiere a la costumbre de fumar después de un día de trabajo, el tabaco como remedio para el cansancio que acompañado con la plática de los demás trabajadores podía fácilmente provocar un retraso. La expresión que usa el Hijo ("recoger el olor de las luciérnagas") es una expresión que se halla en el relato del Popol Vuh en el que Hunapú e Ixbalanqué ponen luciérnagas en la punta de sus cigarros para pasar la primera prueba de los señores de Xibalbá (POPOL VUH, 1947, 148). Se puede seguir el discurso principal durante el primer acto sin necesidad de conocer a profundidad el origen y significado de esta frase ni de otras más de este tipo, pues estas frases y sentencias, en general, son un recurso estilístico que Ortiz de Montellano emplea y que está acorde con el contenido de la obra. El problema con este tipo de recursos aparece cuando se les atribuye un valor como signo dentro de la representación, como es el caso del Sombrerón, de los palomos que salen del pecho de la Mujer y del diálogo final que a modo de plegaria sostienen Padre e Hijo.

Hasta este punto podemos considerar al Sombrerón como al Diablo y atribuirle sus características; esto está bien ya que es así como lo perciben los otros personajes y como el mismo autor nos lo ha presentado. A lo largo de la obra se nos irá aclarando qué es lo que representa este ser en realidad, pero hasta ahora funciona con el significado de diablo y, por lo tanto, con él nos quedaremos temporalmente.

Los dos palomos son un signo muy fuerte y el más oscuro del primer acto, podemos decir que se trata de un signo gratuito porque no son retomados posteriormente; sin

embargo, un análisis más profundo demostraría que guardan una estrecha relación con el contenido general de la obra: las palomas blancas son el símbolo de *Xmucané*, la diosa adivinadora abuela de *Hunapú* e *Ixbalanqué*, quien jugó un papel muy importante en la renovación del mundo según la historia de la creación de los maya-quichés (POPOL VUH, 1947, 113-120), por lo tanto habrá que darle a las palomas el significado de renovación que es, después de todo, el gran tema que trata la obra. Pero descifrar este signo resulta bastante difícil y el autor no nos ofrece ninguna pista que nos lo aclare, por lo que es válido considerarlo como un signo gratuito y otro recurso estilístico más. A pesar de ser un signo sumamente fuerte del que no conocemos el significado, los palomos pasas sin alterar el discurso principal porque nos ayudan a establecer las relaciones entre los personajes al señalar a la Mujer como el objetivo del Sombrerón y el personaje que debe protegerse, otro signo, a final de cuentas, pero que nos queda más claro por ser un referente arquetípico.

El tercer signo importante del primer acto se encuentra al final y está formado por el diálogo entre el Padre y el Hijo que comienza desde que el Padre dice: "los que no saben, pobres de su entendimiento..." Ortiz de Montellano ha reproducido, textualmente, aquí un diálogo de *Los libros de Chilam Balam de Chumayel*. Que nos parezca todo un enigma este diálogo es comprensible ya que fue tomado del *Libro de pruebas*; sin embargo, tampoco en este caso es indispensable que conozcamos a fondo su significado para poder seguir el desarrollo de la acción, antes bien su hermetismo contribuye a la tensión dramática bastando con que al principio se diga: "los que no saben, pobres de su entendimiento y de su vista...", y que termine con: " 'No hay tigre' ", decían, y entonces el tigre estaba pasando por delante de ellos", para saber, aunque sólo sea de manera intuitiva, que el contenido de la obra fluye entre estas dos

riberas. El autor nos presenta dicho diálogo como una constante que aparece al final de cada acto dejándonos una poderosa imagen mental; como dije, el diálogo es una copia fiel del que sostienen el Gran Verdadero Padre con sus hijos, los príncipes mayas (CHILAM BALAM, 1941, 56-57), corresponde al capítulo IV titulado *Libro de pruebas*, y se refiere al día en que será destruido el mundo para la creación de uno nuevo. El dios creador se presentará ante su pueblo y hará peticiones que sólo quienes conozcan la historia de su cultura podrán interpretar, el resto morirá, "los muertos no entienden, los vivos entenderán" (*Ibidem*, 43). Así tenemos que *El Sombrerón* de Ortiz de Montellano es una obra apocalíptica que, de acuerdo a la mitología maya, trata sobre el fin del tercer mundo, el mundo de los seres humanos, que comienza con la aparición del Sombrerón.

El acto II o escenario II tiene un principio similar al primero. De nuevo tenemos en escena a la Mujer, al Hijo y al perro, el Padre no está con ellos y la noche se acerca; la disposición de elementos y la acción escénica al iniciar este acto son prácticamente los mismos que el anterior, lo único que cambia es el entorno pues han cambiado de casa, "lejos de los peligros que por allá pasaban". Mientras la Mujer se sienta a descansar sobre un hato de leña, el Hijo va a terminar la labor dejándola sola por un momento, entonces la luz se hace más tenue... el perro comienza a inquietarse... se oyen ruidos de ramas, de sonajas... comienza a oscurecer, el perro huye y, súbitamente, cae el Sombrerón en escena. La Mujer sólo alcanza a gritar y se desmaya. El Sombrerón le habla, y cuando se aproxima para tocarla escucha la canción de los leñadores que se acercan, entonces huye a través del hueco de un árbol. Poco después aparecen el Padre y el Hijo, éste alcanza a percibir la sombra del Sombrerón gracias a la tenue luz de las luciérnagas y le grita que salga, que no le teme, pero sólo el Padre responde:

PADRE.- ¿Tú eres, hijo?
HIJO.- Yo soy, padre.
PADRE.- ¿Tú eres noble, hijo mío?
HIJO.- Yo lo soy, padre.
PADRE.- ¿Qué es de tus compañeros, hijo mío?
HIJO.- Padre, están en el monte buscando al tigre. "No hay tigre", decían.
PADRE.- Y entonces el tigre estaba pasando por delante de ellos.
(ORTIZ DE MONTELLANO, 1946a, 18).

Al principio de este acto la Mujer y el Hijo relatan el cuento del joven Tamazul que se convirtió en sapo para llevar un mensaje; al sapo se lo comió la serpiente y a la serpiente el águila para que el mensaje fuera entregado más pronto. Ortiz de Montellano tomó este relato del Popol Vuh (POPOL VUH, 1947, 144), lo importante del relato es la alusión a un mensaje y cómo este puede cubrirse de formas diversas para llegar a nosotros de manera inesperada, tal como lo hace el Sombrerón. Pero el Sombrerón no sólo trae un mensaje, él mismo es el mensaje y el mensajero, y su intención se nos revela en este acto.

Cuando el Sombrerón aparece en escena y la Mujer cae desmayada, aquél comienza a hablarle y a cada palabra suya el significado arquetípico de la Mujer se amplía, a la vez que con el de ella se amplían también los de los demás personajes hasta que llegamos a la trilogía tierra-naturaleza-hombre, elementos que utilizan los argumentos de todas las leyendas maya-quichés para plantear el conflicto que envuelve al hombre en pugna constante con las fuerzas de la naturaleza y los mitos que él mismo crea para interpretar el sentido del destino. La intención del Sombrerón es poseer a la Mujer, a la tierra, y recuperar así sus dominios pues él es el dios creador: "Aquellos no

eran dioses, porque no decían lo que amaban, y tú me temes, porque no me escuchas..." le susurra el Sombrerón a la Mujer desmayada. El cuerpo de ofidio y la máscara con el ave y la serpiente con los que se caracteriza al Sombrerón⁷, son símbolos que se encuentra plasmados en el arte maya desde el horizonte más antiguo y que representan al Gran y Verdadero Padre, al Dios creador de todas las cosas, el Gucumatz maya, el Quetzalcoatl de los aztecas. En este acto el Sombrerón se declara enemigo de los hombres y huye por el hueco de un árbol, en una acción cargada de significado, a la vez que posee a la Mujer, a la tierra. Padre e Hijo, la humanidad, frente a lo desconocido recitan algo que no entienden ¿Es el sombrero el tigre que habrá de ser sacrificado? No. Son ellos.

El tercer y último acto se desarrolla bajo tierra, en donde se oculta el Sombrerón. Por el desarrollo de la acción se deduce que no ha pasado mucho tiempo desde la última escena del acto anterior pues apenas después de un corto diálogo entre el Sombrerón y el Espíritu de la Tierra, aparecen el Padre y el Hijo siguiendo su rastro. El escenario está dividido horizontalmente en dos partes dándole prioridad a la parte de abajo en donde se ven la raíces de los árboles que están en la superficie. Se distingue el árbol ahuecado por donde pasó el Sombrerón al subsuelo y que es por donde los hombres dejarán caer un tronco con puntas de pedernal clavadas en un extremo para terminar con su enemigo. Cuando del hueco del árbol salen las hormigas cargando los restos del Sombrerón, el Padre celebra su muerte, pero se trata de un engaño, y de

⁷ No lo especifica el texto, pero los símbolos del águila y la serpiente sintetizados en la máscara del Sombrerón pueden verse en una fotografía de dicha máscara publicada en la primera edición; además, puede verse la máscara con estos símbolos en los grabados que Alfredo Zaice hizo para la segunda edición.

entre una cortina de humo que desvanece la escena, brota, sonriente, la máscara del Sombrerón.

Dentro de la fuerte tendencia dualista de la religión maya, una constante que permanece inalterable es la de atribuir cualidades masculinas al cielo y femeninas a la tierra cuya unión da vida místicamente al mundo; las mismas cualidades se le atribuyen a la luz y a las tinieblas, y a lo largo de esta obra se ha identificado a la Mujer y al Sombrerón con estos opuestos. El Sombrerón dentro de la tierra, con toda la carga de significado que se le ha otorgado a lo largo del drama, ilustra el principio teogónico-social de los mayas de la pluralidad dentro de la unidad y expresa, como lo hace la figura del árbol de la vida, el concepto de un dios de poderes universales que representa en sí a toda la divinidad. Así lo reconoce el Espíritu de la Tierra⁸ quien sabe que en las manos del Sombrerón está concentrado el poder de la creación. Entre ellos se habla de renovación, de tiempo de nuevos frutos para los cuales es necesario primero acabar con lo creado tal y como ha sucedido con los mundos anteriores.

En cuanto llegan al hueco del árbol por donde escapó el Sombrerón, Padre e Hijo deslizan un tronco seco hasta que éste pasa al fondo del segundo escenario. Sumamente molesto por la irrupción destructiva de la humanidad, el Sombrerón recuerda la creación del hombre como amenaza de otros tiempos en que fueron destruidos por no haber respetado a sus creadores.⁹ Como parte de la eterna lucha

⁸ *Ah-Mucen-Cab* es uno de los llamados Bacabs, cuatro hermanos que puso el Dios creador para sostener el cielo cuando creó el mundo. Según los mayas tzotziles había también cuatro Bacabs que sustentaban la tierra. Ortiz de Montellano toma uno de los bacabs de la tierra al que Gucumatz, el Dios creador, reprende por no hacer bien su trabajo (THOMSON, 1957, 252).

⁹ ¡Que cuiden su mañana y su ayer, porque el maíz blanco es su maíz y el frijol de espalda amarilla su frijol -grita el Sombrerón-. Se refiere a la tercera creación que, según la mitología maya, es en la que nos encontramos y en la que los primeros cuatro hombres y mujeres de los que descendemos toda la humanidad, fueron hechos de maíz blanco y amarillo (POPOL VUH, 1947 174; THOMSON, 1975, 402).

entre las influencias a favor o en contra (del "bien" y del "mal") sobre los destinos del hombre, el Espíritu de la Tierra logra apaciguar la cólera del Sombrerón y lo convence de fingir su muerte. Utilizando el mismo engaño que utilizó Zipacná con los 400 hombres (POPOL VUH, 1947, 104), el Sombrerón manda unas hormigas a la superficie con restos de su cuerpo mortal. La ignorancia del hombre ha dejado que su deseo lo engañe. Pobres de los que no saben.

La imagen de Bernardo Ortiz de Montellano como director de la revista *Contemporáneos*, poeta y crítico literario, ha provocado que de su producción dramática se diga que "se trata de un teatro para ser leído, antes que representado; más cercano a la poesía que a la estricta actualización; como si la prueba definitiva del teatro no fuera la dramatización, y, más bien, fuese resistir, precisamente, su ausencia" (GAY, 1998, 501). De ser cierto esto, entonces la justa observación que sobre la poesía de Ortiz de Montellano hace M. L. Franco Bagnouls en el prólogo a *Sueños. Una Botella en el mar*, podría aplicarse a su producción dramática. Bagnouls considera a Ortiz de Montellano un poeta menor, en el sentido en el que T.S. Eliot maneja este término, porque su poesía no logra conformar en su totalidad algo distinto, nuevo y complejo en sí mismo (ORTIZ DE MONTELLANO, 1995, 39). Aunque totalmente de acuerdo con este juicio sobre la obra poética de Ortiz de Montellano, me parece que juzgar su producción dramática, específicamente *El Sombrerón*, con los mismos parámetros, sería actuar con ligereza.

Sin lugar a dudas esta obra de Ortiz de Montellano está estrechamente ligada a la poesía, pero no debe pensarse en la poesía tradicional que con la metáfora se mueve en el terreno de lo aparente (la metáfora sustituye siempre al objeto real basándose en la semejanza externa que los liga), sino en aquella que amplió la

trascendencia de la imagen a lo esencial, aquella que tiende a la expresión de una realidad total y superior: la imagen surrealista. La fe del surrealismo en el poderoso estímulo de la imagen "no era una simple utopía poética sino la primera aplicación poética que se hizo a las literaturas de la duda filosófica sobre la objetividad del conocimiento" (GUERRERO, 1961, I, 76). La expresión dramática de esta duda, aunque recurra a la imagen poética contenida en los diálogos, no puede prescindir de sus elementos visuales sin traicionarse a sí misma, por esta razón la obra *El Sombrerón* es tan atractiva visualmente y, más importante aún, *necesita* de la representación para transmitir su mensaje.

Ortiz de Montellano no se consideraba un surrealista, decía que el surrealismo "analiza y determina nada más el mecanismo de la creación poética atendiendo, más que a la forma y el contenido de la poesía, a la *dirección psicológica* de la actividad poética" (ORTIZ DE MONTELLANO, 1930, 91); reconocía la importancia de la escuela surrealista y valoraba la producción de imágenes poéticas como un poderoso recurso creativo, pero no compartía el punto base del surrealismo: la creencia en una realidad superior y el automatismo psíquico como un recurso para alcanzarla.

Reconociendo lo que para él eran las aportaciones más importantes del surrealismo, Ortiz de Montellano actuó de manera similar a varios creadores que sin apearse por completo a la escuela francesa encontraron en ella grandes estímulos. Profundamente influenciado por Paul Valéry, Ortiz de Montellano le impuso a la creación artística la misión de restituir mundos perdidos más que la búsqueda de otros nuevos, y le otorgó a los sentidos la función de puentes entre el ser y el universo. Pero como ante una nueva mirada mundos restituidos son siempre mundos nuevos, Ortiz de Montellano no se apartó de la búsqueda del surrealismo; la fe que depositó en el poder

evocativo de las imágenes para recuperar una grandeza espiritual abandonada, lo pone del lado de aquellos que deseaban sanar la ruptura entre la realidad cotidiana y la concepción subjetiva del mundo, solución que fue un empeño específico sólo en el surrealismo (MICHELLI, 1983, 173).

Fue un deseo derivado del surrealismo el reencuentro con el arte y la filosofía de culturas pasadas para devolver la serenidad y el sentido de equilibrio a la época moderna. Paul Valéry era admirador de la Grecia clásica; Ortiz de Montellano era un entusiasta de la cultura prehispánica; y Antonin Artaud estaba sumamente interesado en los ritos de culturas primitivas. No es el punto señalar aquí posibles semejanzas temáticas difíciles de comprobar, sólo me interesa hacer notar a través de algunos hechos específicos que, a mi parecer, hablan por sí mismos, las coincidencias en un interés común: Ortiz de Montellano conoció a Artaud y estuvo al tanto de su trabajo cuando éste vino a México a recoger experiencias para su propuesta de un teatro sagrado; Paul Valéry, a quien Ortiz de Montellano admiraba, en una carta de 1930 dirigida a Francis de Miomandre con el motivo de agradecerle por el ejemplar de *Leyendas de Guatemala* de Miguel Ángel Asturias (libro en donde se encuentra la *Leyenda del Sombrerón*), le dice:

Me han dejado traspuesto [...] estas *historias-sueños-poemas* donde se confunden tan graciosamente las creencias, los cuentos y todas las edades de un pueblo de orden compuesto, todos los productos capitosos de una tierra poderosa y siempre convulsa, a quien los diversos órdenes de fuerzas que han engendrado la vida después de haber alterado el decorado de roca y humus están aún *amenazadores y fecundos como dispuestos a crear, entre dos océanos, a golpes de catástrofe, nuevas combinaciones y nuevos temas de existencia* (ASTURIAS, 1995, 15).¹⁰

¹⁰ Las cursivas son mías.

El Sombrerón lo que trata es dramatizar la percepción de los fenómenos que están más allá de una realidad cotidiana. Mediante una presencia mágica, *El Sombrerón* muestra la ignorancia del hombre que se aprecia trágica en tanto que lo que se ve no es la falta de conocimientos prácticos sino la inconsciencia del ser mismo. El valor de esta obra radica en la forma que adquiere para ser representada y que está en perfecta concordancia con su contenido. Para presentar su argumento, Ortiz de Montellano parte de una leyenda maya y ésta lo obliga a reconstruir para la escena, aunque sólo sea parcialmente, la cosmología de una antigua cultura y plantear el problema del ser desde su particular ontología.

El acoplamiento de dos realidades inconciliables en un plano inconveniente a ambas (principio surrealista para la generación de imágenes), cambió la manera de percibir los fenómenos¹¹; dejaron de apreciarse de manera lineal las relaciones entre causa y efecto; la dimensión temporal quedó afectada de tal forma que permitía ver el todo en el instante. La teoría del montaje cinematográfico de Eisenstein y la obra de Lorca *Así que pasen cinco años*, independientemente de sus valores estéticos, son ejemplos de como afectó el surrealismo, de manera inmediata, a las manifestaciones dramáticas fuera del círculo de la escuela francesa. Para Ortiz de Montellano el interés entre un punto y otro de la imagen no está en la tensión generada, como en Eisenstein, ni el juego con la dimensión temporal como en Lorca, sino en el traslado entre un punto y otro, en las alteraciones que ocurren hasta llegar al lado opuesto del espectro. Hay partes de *El Sombrerón* que, aparentemente, no encajan, pero que al avanzar de la

¹¹ Refiriéndose a la poesía surrealista Artaud dijo: "...la poesía es anárquica en la medida en que pone de nuevo en disputa todas las relaciones de objeto a objeto y de las formas con sus significados" (GLERRERO, 1961, 1, 77).

obra van cayendo en su lugar permitiéndonos ver que lo que parecía una contradicción no lo es, y que lo que parecía simple, tampoco.

El Sombrerón es una obra mexicana vanguardista porque al revivir una leyenda que se halla envuelta en el simbolismo y las alusiones de una mitología perdida, Ortiz de Montellano se obligó a crear, estimulado por la búsqueda surrealista, un estilo propio para la creación de un universo escénico apropiado. Para darle forma a su concepción escénica, Ortiz de Montellano recurrió a las teorías de Gordon Craig. En una nota a *El Sombrerón* en la edición de *Contemporáneos* Ortiz de Montellano cita a Gordon Craig: "Llegará un día -escribe- en que el teatro creará obras muchas más apropiadas a su arte, cuando todos estos elementos inseparables sean concebidos por un mismo espíritu que sea a la vez director, autor, actor, pintor de decorados y trajes" (ORTIZ DE MONTELLANOS, 1931a, 69). Tomando al pie de la letra la preocupación de Craig por los elementos del quehacer teatral, Ortiz de Montellano concluye: "este concepto del universo escénico [...] nos lleva a dar categoría artística pura al teatro de títeres" (*Ibidem*). Aunque, a mi parecer, no es correcta la interpretación que Ortiz de Montellano hace de lo dicho por Craig, considero que eso es lo de menos cuando el estímulo lo lleva a experimentar ahora con la escena; el montaje de *El Sombrerón* fue concebido como un experimento: Un público específico con los referentes culturales necesarios (estudiantes indígenas), y un teatro (títeres) que es "el único peldaño poético que ha proporcionado el punto de vista realista; sólo aquí el espectador se deja engañar" (*Ibidem*).

En *El Sombrerón*, Ortiz de Montellano aprovecha todas las posibilidades que le brinda su época y logra conformar algo distinto, nuevo y complejo en sí mismo. En un primer interés por la poesía indígena como parte de la investigación de la tradición

poética mexicana, Ortiz de Montellano procura devolverle a esta poesía su valor artístico fuera del interés meramente histórico y documental que hasta entonces se le concedía; motivado por este deseo concibe las imágenes de la poesía indígena como material dramático y estructura un drama sólido en su base técnica que nos permite ver parte de una cultura que hoy reconocemos como nuestra.

Durante la década de los veinte parecía que la revolución cultural corría por dos caminos distintos: el nacionalismo y el cosmopolitismo; y se llegó a hablar de una crisis artística mexicana, pero nunca hubo tal cosa. Para todos los renovadores de la escena nacional estaba claro que la Revolución Mexicana significaba que el país podía reconstruirse institucional, política y simbólicamente, la pugna estaba en la manera como esta reconstrucción habría de llevarse a cabo. Si bien no había una crisis real en la escena mexicana, lo cierto era que la discusión acerca del tipo de teatro que representara al México posrevolucionario debía concluirse para continuar el desarrollo de las propuestas artísticas en nuestro país. Para esto debían retomarse los elementos que habían dado forma a la ideología revolucionaria, uno de los cuales, el más importante quizá, giraba en torno al mestizaje. Vasconcelos dio un cuerpo intelectual a este sentir único de los mexicanos; la importancia de esta concepción se aprecia, claramente, en todo el arte posrevolucionario. Se hablaba de mestizaje, pero se le asignaba un papel predominante al indígena en la construcción de la nacionalidad mexicana. El alma de la nación mestiza sería india, y dentro de este indigenismo la raíz prehispánica le daba su carácter distintivo a los mexicanos; así, los orígenes de México se perdían en la noche de todos los tiempos.

El Sombrerón corresponde a este período que pone punto final a la querrela por la cultura revolucionaria y que fue un período que abarcó la década de los treinta para

definirse. Durante este tiempo se fueron integrando nuevos elementos a la escena mexicana; las ideas de un teatro comprometido políticamente hicieron su aparición, pero no fue sino hasta 1939, con la Segunda Guerra Mundial, que la ideología comunista cobró sentido en nuestro país más allá de competir con el Estado por proteger a los desamparados; era el momento en el que el sistema político surgido de la Revolución estaba plenamente consolidado y la fisonomía del país era la de la industrialización. Es aquí cuando comienza otro período de la historia y nuevas fuerzas, a las que habría que dar expresión, se enfrentan.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

EPILOGO

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Cuando la corriente democrático liberal tomaba nuevos bríos en nuestro país, en Europa recorría el camino hacia su crisis; por esta simple razón, la forma y los contenidos de la práctica vanguardista mexicana no podían ser los mismos que los de la práctica europea; aún así se puede hablar de una vanguardia artística nacional en el sentido de que los artistas mexicanos plantearon la necesidad de crear nuevas formas de expresión para un país al que la Revolución le mostraba que la realidad era factible de ser modificada.

Es común escuchar que en nuestro país no hubo, realmente, un teatro de vanguardia; que los grupos denominados vanguardistas no eran más que copias de las vanguardias europeas y que, por lo tanto, no se puede decir que haya existido una verdadera vanguardia teatral mexicana. Nada más falso. Cuando le tocó el turno de institucionalizarse a las artes, el teatro apostó por fórmulas ya probadas de representación, por el realismo, y como fue a partir de las instituciones que se le dio forma al México que conocemos ahora, es por esto que aparece un vacío en la historia de nuestro teatro moderno que continuamente se ha confundido con la inexistencia de un teatro mexicano propio, mucho menos vanguardista, anterior la década de los treinta.

Cuando se piensa en la vanguardia artística, generalmente se piensa en formas "alocadas", "extravagantes", "Impertinentes", y son estas formas las que se esperan encontrar en un teatro vanguardista y al no hallarlas se dice entonces que no hay un teatro que pueda clasificarse como teatro de vanguardia. La diversidad de estilos generados en el periodo del arte de vanguardia, muchos de ellos con formas "anárquicas", "alocadas" etc., lo que confirman es el postulado principal de la corriente vanguardista: el arte es una convención. Es la conciencia de este hecho y la actitud tomada a partir de ello lo que define a la vanguardia más que las formas adoptadas por las diferentes manifestaciones artísticas.

Es la *actitud neoconvencional* el legado más importante del arte de vanguardia; la disposición a crear nuevos discursos artísticos. Es a raíz de esta actitud creadora que no sólo surge una variedad de estilos artísticos sino que el arte deja de ser valorado exclusivamente desde la estética del arte y se comienza a valorar desde la filosofía del arte (MARCHAN, 1983); es esta actitud de renovación constante la que ha revolucionado al arte moderno, la que ha llevado a artistas de todo el mundo a concebir las creaciones más descabelladas a la vez que las más sublimes; y, sobre todo, es esta actitud en el arte fuertemente unida a la vida que la provoca, la que ha cambiado la manera como percibimos y nos relacionamos con nuestro entorno.

En nuestro país, en un momento en el que la negación de la labor artística de las generaciones precedentes ha condenado al arte mexicano a un constante volver a empezar, creo importante hacer una revaloración del teatro anterior a la institucionalización que, "casualmente", coincide con el periodo de la vanguardia artística. *El país de la metralla*, *Comedia sin solución* y *El Sombrerón* son ejemplos de una práctica escénica que en su paso a la modernidad supo aprovechar

maravillosamente los estímulos que su época le proporcionó. Tomemos del teatro de revista su capacidad de interpretar la vida cotidiana mediante el humor farsico y el empleo de la música y la danza, su carácter lúdico, "improvisado, crudo, vulgar, mal hecho pero vivo, turbulento, ardiente, ligado con firmeza al mundo que lo produce" (RIVERA K, 1994, 98); reconozcamos la experimentación escénica como un estímulo útil que debe cobrar sustancia en el futuro y no como algo único, extraño, subterráneo, que carece de significado o que tiene un significado relativo; entendamos el trabajo del artista como un proceso que se nutre y enriquece con la labor intelectual, la búsqueda del conocimiento como alimento para el espíritu y estímulo creativo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

BIBLIOGRAFÍA

- Abreu Gómez, Emilio, 1946. "El Sombrerón de Bernardo Ortiz de Montellano", en *Letras de México*. Núm. 125 (1946). Pág. 300.
- Alanís, Judith, 1983. "Teatro y estridentismo", en *Escénica, revista de teatro de la UNAM*. Núms. 4-5 (septiembre 1983). Pág. 22.
- Alessio Robles, Miguel, 1946. *Historia política de la Revolución Mexicana*. 2ª ed. México: Ediciones Botas.
- Amico, Silvio de, 1961. *Historia del teatro dramático*. 5 vols. (III y IV). México: UTEHA.
- Appendini, Ida y Silvio Zavala, 1987. *Historia Universal. Moderna y Contemporánea*. México: Editorial Porrúa.
- Asturias, Miguel Ángel, 1995. *Leyendas de Guatemala*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Barberán, Tania, 1996. "El teatro mexicano del Murciélago, un espectáculo de vanguardia". Tesis de licenciatura. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- Beloff, Angelina, 1945. *Muñecos Animados: Historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y en el mundo*. México: SEP.
- Bentley, Eric, 1995. *La vida del drama*. México: Editorial Paidós.
- Berthold, Margot, 1974. *Historia social del teatro*. 2 vols. (II). Col. Punto Omega. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Bettetini, Gianfranco, 1977. *Producción significativa y puesta en escena*. Col. Punto y Línea. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bigsby, C.W.E., 1972. *Dada & Surrealism*. London: Methuen & Co LTD.
- Blancarte, Roberto comp., 1994. *Cultura e identidad nacional*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Blanchart, Paul, 1960. *Historia de la dirección teatral*. Col. Teoría y Práctica del

- Teatro. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- Cardenas, Nancy, 1965. "Aproximaciones al teatro de vanguardia". Tesis de maestría. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- Cardoza y Aragón, L., 1964. *México; pintura de hoy*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Careaga, Gabriel, 1994. *Sociedad y teatro moderno en México*. México: Editorial Joaquín Mortiz.
- Carrington, Leonora, 1964. *El mundo mágico de los mayas*. México: INAH.
- Casasola, Gustavo, 1973. *Historia gráfica de la revolución*. 10 vols. (IV y V). México: Trillas.
- Chilam Balam de Chumayel*, Los Libros de, 1941. Trad. de Antonio Mediz Bolio. Biblioteca del estudiante Universitario/21. México: UNAM.
- COLMEX, 1976. *Historia General de México*. México: El Colegio de México.
- CONACULTA-INAH, 2001. *Gran historia de México ilustrada*. 5 vols. (IV y V). México: Planeta.
- Cor, Blok, 1987. *Historia del arte abstracto 1900-1960*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Cueto, Germán, 1983. "Teatro sintético, comedia sin solución", en *Escénica, revista de teatro de la UNAM*. Núms. 4-5 (septiembre 1983). Págs. 23-25. Ver también: Cueto, Germán, 1927. "Teatro Sintético Comedia sin Solución" en *Horizonte, revista mensual de actividad contemporánea*. Núm. 9 (marzo 1927). Págs. 29-37.
- Díaz Arciniega, Víctor, 1989. *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Elizondo, José F., 1913. *El país de la metralla*. Fondos especiales CNART. Biblioteca del Centro de Investigación Teatral, INBA. México: Talleres de imprenta y fotograbado "Novedades".
- _____, 1934. *La vida en broma*. México: P. Robredo.
- _____, 1941. *Fisgas y chungas (Epigramas de "Kien")*. México: La Helvetica-CIPSA.
- Escalante, Evodio, 1983. "Germán List Arzubide" (entrevista a), en *Escénica, revista de teatro de la UNAM*. Núms. 4-5 (septiembre 1983). Págs. 18-21.

- Escárcega, Rodríguez Francisco, 1988. "Teatro de revista y política nacional". Tesis de licenciatura. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- Fell, Claude, 1975. "La influencia soviética en el sistema educativo mexicano (1920-1921)", en *Revista de la Universidad de México* (noviembre 1975). Págs. 25-35.
- _____, 1989. *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925), Educación, Cultura e iberoamericanismo en el México Postrevolucionario*. Col. Historia Moderna y Contemporánea/21. México: UNAM.
- Gay, Juan Pascual, 1998. "La imagen indígena en el teatro de Bernardo Ortiz de Montellano", en *Théâtre, Public, Société (Teatro, Público, Sociedad)*. (Actes du III Colloque International sur le théâtre hispanique, hispano-américain en mexicain en France, 10, 11 et 12 octobre 1996, Université de Perpignan); Daniel Meyran y Alejandro Ortiz comp. Francia: Presses Universitaires de Perpignan, CRILAUP.
- Gilbert, Martin, 1967. *Las potencias europeas 1900-1945*. Barcelona: Ediciones Grijalbo.
- Girad, Rafael, 1962. *Los mayas eternos*. México: Libromex editores.
- Goldberg, RoseLee, 1979. *Performance Art. From de Futurism to the present*. London:Thames & Hudson.
- Golding, John, 1993. *El cubismo: Una historia y un análisis 1907-1914*. Madrid: Alianza.
- Gómez de la Vega, Alfredo, 1938. *El teatro en la URSS*. México: México Nuevo.
- Gómez, José Antonio, 1997. *Historia visual del escenario*. Col. Punto de Partida. Madrid: J. García Verdugo ed.
- González Casanova, Pablo, 1965. *Cuentos indígenas*. 2ª ed. México: Instituto de Investigaciones Históricas.
- González de Mendoza, José María, 1949. "La obra de Bernardo Ortiz de Montellano", en *Cuadernos Americanos*. Núm. 46 (1949). Pág. 271.
- Gorostiza, Celestino. "Aspectos del Teatro", en *Contemporáneos*. Núm. 12 (mayo 1929). Pág. 150.
- _____, 1930. "El Teatro y la Actitud Mexicana", en *Contemporáneos*. Núm. 20. (enero 1930). Pág. 51.

- _____. 1950. "Apuntes para una historia del teatro experimental", en *México en el arte*. Núm. 10 - 11 (1950). Pág. 23.
- _____. 1957. "Panoramas del Teatro en México", en *Cuadernos Americanos*. (noviembre-diciembre 1957). Pág. 254.
- Guerrero Zamora, Juan, 1961. *Historia del teatro contemporáneo*. 3 vols. Barcelona: Juan Flors editor.
- Guiddens, Anthony, Jürgen Habermas y Martin Jay, 1988. *Habermas y la modernidad*. Madrid: Cátedra.
- Habermas, Jürgen, 1989. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.
- Hauser, Arnold, 1969. *Historia social de la literatura y el arte*. 2 vols. (II). Col. Punto Omega. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- _____. 1975. *Fundamentos de la sociología del arte*. Col. Punto Omega. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- _____. 1977. *Sociología del arte*. 6 vols. 2ª ed. (IV). Col. Punto Omega/3. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Helbo, Andre et al, 1978. *Semiología de la representación*. Col. Comunicación visual. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ignatov, S, 1957. *El teatro Europeo en los tiempos modernos (desde la revolución francesa hasta nuestros días)*. 2 vols. (I). Argentina: Editorial Futuro.
- Kahler, Erich, 1969. *La desintegración de la forma en las artes*. México: Siglo XXI.
- Kandinsky, 1970. *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Barral Editores.
- Katz, Friedrich, 1982. *La guerra secreta en México. Europa, Estados Unidos y la revolución Mexicana*. 2 vols. (I). Col. Problemas de México. México: ed. Era.
- Kolakovski, Leszek, 1990. *La modernidad siempre a prueba*. México: Vuelta.
- Krauze, Enrique, 1976. *Caudillos culturales en la revolución mexicana*. México: Siglo XXI.
- Lago, Roberto ed., 1987. *Teatro guiñol mexicano*. 3a ed. México: Federación Editorial Mexicana.
- Lecherbonnier, G. Durozoi-B., 1974. *El surrealismo*. Col. Punto y Omega. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Lemaire, Gérard-Georges, 1997. *Simbolismo*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

- List Arzubide, Armando, 1938. *Teatro histórico escolar*. México: Editorial Porrúa.
- List Arzubide, Germán, 1933. *Tres obras del teatro revolucionario*. México: Ediciones Integrales.
- _____, 1936. *Tres comedias infantiles para teatro guignol (Comino vence al diablo, El gigante, Comino va a la huelga)*. México: SEP.
- _____, 1963. *Material para prácticas de teatro escolar (infantil y adolescente)*. México: Departamento de Teatro, INBA.
- _____, 1986. *El movimiento estridentista*. Col. Lecturas Mexicanas/76. México: SEP.
- Macgowan, Kenneth y William Melnitz, 1964. *Las edades de oro del teatro*. Col. Popular/54. México: Fondo de Cultura Económica.
- Magaña Esquivel, Antonio, 1940. *Imagen del teatro (experimentos en México)*. Col. Letras de México. México: EDIAPSA.
- _____, 1964. *Medio siglo de teatro en México (1900-1961)*. México: INBA.
- _____, 1970. *El teatro contrapunto*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Marchan Fiz, Simon, 1983. *La estética en la cultura moderna: de la ilustración a la crisis del estructuralismo*. Barcelona: Gili.
- _____, 1996a. *Fin de siglo y los primeros ismos del XX*. 40 vols. (XXXVIII), de Suma Artis. Historia General del Arte. Madrid: Espasa Calpe.
- _____, 1996b. *Las vanguardias históricas y sus sombras*. 40 vols. (XXXIX), de Suma Artis. Historia General del Arte. Madrid: Espasa Calpe.
- María y Campos, Armando de, 1956. *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*. México: Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.
- _____, 1957. *El teatro de género dramático en la Revolución Mexicana*. México: Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.
- Marinetti, F. T., 1978. *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Editorial Cotal.
- Márquez Valle, Irene comp., 1959. *La cultura popular vista por las élites. (Antología de artículos publicados en 1920 y 1952)*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas.

- Martínez, J.L., 1961. "Autenticidad de la poesía indígena mexicana", en *Letras de México*. Núm. 117 (1945). Pág.161.
- Mendoza López, Margarita, 1985. *Primeros renovadores del teatro en México 1928-1941*. México: Instituto Mexicano del Seguro Social.
- Mendoza, M.A., 1946. "El Sombrerón", en *Letras de México*. Núm.124 (1946). Pág. 289.
- Meyer, Jean, 1991. *La revolución mexicana 1910-1940*. México: Editorial Jus.
- Meyer, Jean, Enrique Krauze y Cayetano Reyes, 1977. *Historia de la Revolución Mexicana, 1924-1928, Estado y Sociedad con Calles*. Historia de la Revolución Mexicana/ 11. México: El Colegio de México.
- Michelli, Mario de, 1983. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. 3ª ed. Madrid: Alianza Editorial.
- Monnes Sans, José María, 1947. *Pirandello. Su vida y su teatro*. Colección Contemporánea. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Morley, Sylvanus G., 1947. *La civilización maya*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Nicoll, Allardyce, 1964. *Historia del teatro mundial*. Madrid: Aguilar.
- Nomland, John B., 1967. *Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)*. Trad. por Paloma Gorostiza de Zozaya y Luis Reyes de la Maza. Estudios literarios/ 2. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Oliva, Cesar y Francisco Torres Monreal, 1990. *Historia básica del arte escénico*. Col. Crítica y estudios literarios. Madrid: Cátedra.
- Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro, 1994. "El teatro político mexicano de los años treinta: algunas consideraciones y ejemplos" en *El teatro mexicano visto desde Europa, (actes des 1res. journées internationales sur Théâtre Mexicain en France, 14, 15 et 16 juin, 1993, Université de Perpignan)*. Daniel Meyran y Alejandro Ortiz comp. Colletion Etudes. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan-CRILAUP.
- _____, 1998. "Aplicación de las vanguardias en el teatro mexicano postrevolucionario" en *Théâtre, Public, Société (Teatro, Público, Sociedad)*. (Actes du III Colloque International sur le théâtre hispanique, hispano-ameéricain en mexicain en France, 10, 11 et 12 octobre 1996,

- Université de Perpignan*). Daniel Meyran y Alejandro Ortiz comp. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, CRILAUP.
- _____, 1999. "Prácticas discursivas y vanguardistas en el teatro mexicano postrevolucionario". Thèse de doctorat. L'Université de Perpignan: Centre de Recherche Ibériques et Latino-américaines -CRILAUP-.
- Ortiz de Montellano, Bernardo, 1930. "Notas de un lector de poesía", en *Contemporáneos*. Núms. 26-27 (julio-agosto 1930). Págs. 91-95.
- _____, 1931a. "Teatro de Títeres. El Sombrerón", en *Contemporáneos*. Núm. 32 (enero 1931). Págs. 71-96.
- _____, 1931b. "Esquema de la literatura mexicana moderna", en *Contemporáneos*. Núm. 37 (junio 1931). Págs. 195-202.
- _____, 1931c. "La obra de Valéry y el pensamiento ruso", en *Contemporáneos*. Núms. 40-41 (septiembre-octubre 1931). Págs. 187-196.
- _____, 1941. "Técnica y estilo", en *Letras de México*. Núm. 4 (1941). Pág. 4.
- _____, 1946a. *El sombrerón; la cabeza de Salomé; Pantomima, escena para marionetas (40 grabados originales de Alfredo Zalce)*. Fondos Especiales CNART. México: Editorial La estampa mexicana.
- _____, 1946b. *Literatura indígena y colonial mexicana*. Biblioteca Enciclopédica Popular/113. México: SEP.
- _____, 1988. "La poesía indígena de México" en *Obras en prosa de Bernardo Ortiz de Montellano*, edición de M.L. Franco Bagnouls. México: UNAM.
- _____, 1995. *Sueños, una botella en el mar*. Letras del Siglo XX. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Palmer R. y J. Colton, 1980. *Historia Contemporánea*. Madrid: Akal Editor.
- Piscator, Erwin, 1930. *El teatro político*. Madrid: Editorial Cenit.
- Popol Vuh*, 1954. *Lecturas Mexicanas/25*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Prida Santacilia, Pablo, 1960. *...y se levanta el telón. Mi vida en el teatro*. México: Ediciones botas.
- Raymond, Marcel, 1960. *De Baudelaire al surrealismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Reyes de la Maza, Luis, 1972. *Cien años de teatro en México (1810-1910)*. México: SepSetentas.
- Richter, Hans, 1973. *Historia del dadaísmo*. Col. Ensayos. Serie Arte y estética. Buenos Aires: Ediciones nueva visión.
- Rivera K., Octavio, 1994. "Una revisión de las historias del teatro mexicano entre 1930 y 1950: negación e impulso" en *El teatro mexicano visto desde Europa, (actes des 1res. journées internationales sur Théâtre Mexicain en France, 14, 15 et 16 juin, 1993, Université de Perpignan)*. Daniel Meyran y Alejandro Ortiz comp. Colletion Etudes. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan-CRILAUP.
- Rutherford, John David, 1987. *La sociedad mexicana durante la revolución*. México: El Caballito.
- Schmidhuber, Guillermo, 1991. *El advenimiento del teatro mexicano, 1922-1938*. Universidad de Lousville.
- Schneider, Luis Mario, 1970. *El estridentismo, una literatura de estrategia*. Estudios Literarios/ 5. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- _____, 1975. *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*. Colección popular/130. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____, 1985. *El Estridentismo*. México 1921 -1927. Monografías de arte/11. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- _____, 1995. *Fragua y gesta del teatro experimental en México*. México: UNAM.
- Schwartz, Jorge, 1991. *Las vanguardias Latinoamericanas, textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.
- Semo, Enrique comp., 1992. *México, un pueblo en la historia*. 8vols. (II) México: Alianza Editorial.
- SEP, 1946. *México y la cultura*. México: SEP.
- Siqueiros, David Alfaro, 1974. "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana" en *Textos de David Alfaro Siqueiros*. Raquel Tibol ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- Stangos, Nikos comp., 1989. *Conceptos de arte moderno*. 3ª ed. Madrid: Alianza Editorial.

- Strauss, Botho, 1984. *Crítica teatral: las nuevas fronteras*. Colección esquinas. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Thomson J., Eric, 1959. *Grandeza y decadencia de los mayas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____, 1962. *Historia y religión de los mayas*. México: Siglo XXI.
- Tibol, Raquel, 1964. *Historia general del arte mexicano: época moderna y contemporánea*. México: Editorial Hermes.
- _____, 1974. *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tisdall, Caroline y Angelo Bozzolla, 1989. *Futurism*. London: Thames and Hudson.
- Usigli, Rodolfo, 1932. *México en el teatro*. México: Imprenta mundial.
- Valéry, Paul, 1930. "Conversación sobre la poesía" (trad. BOM), en *Contemporáneos*. Núms. 26-27 (julio-agosto 1930). Págs. 3-6.
- _____, 1967. *El cementerio marino*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____, 1990. *Teoría poética y estética*. La balsa de la medusa/39. Madrid: Gráficas Rogar S.A.
- Vallesteros González, Antonio comp., 1998. *La estética de la transgresión, revisiones críticas del teatro de vanguardia (Jornadas Internacionales, 1997)*. Colección Estudios/57. España: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Vasconcelos, José, 1957. *Obras completas*. 2 vols. México: Libreros Mexicanos Unidos.
- Verani, Hugo J, 1990. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica, (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. 2a. ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vevia Romero, Fernando Carlos, 1991. *Teatro y revolución mexicana*. México: UAG.
- Wilder, Thorton, 1981. "Reflexiones sobre la composición dramática", en *Tramoya, cuaderno de teatro*. Núms. 21 y 22 (sep.-dic. 1981) Págs. 45-53. Traducción de Felipe Reyes Palacios. México: Universidad Veracruzana.