



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**El Teatro del Periquillo y la Casa del Estudiante
Indígena, dos proyectos de teatro de títeres
de Ortiz de Montellano.**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO

P R E S E N T A N

**FRANCISCO CARLOS REYNA MARTINEZ
Y
LAURA ELENA ROMAN GARCÍA**

Asesor: Mtro. Ricardo García- Arteaga Aguilar

**Sinodales:
Lic. Nestor López Aldeco
Lic. Mayra Julieta Mitre Duran
Dr. Alejandro Ortiz Bulle- Goyri
Mtra. Aimée Wagner Mesa**





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

PAGINACION

DISCONTINUA

**TESIS CON
FALLA DE
ORIGEN**

INDICE

Introducción	5
--------------------	---

CAPÍTULO I

México revolucionario

Antecedentes sociopolíticos	9
El proyecto cultural	16

CAPÍTULO II

Bernardo Ortiz de Montellano

Los Contemporáneos	29
Poética	39
Producción literaria	45
Producción teatral	48
<i>La cabeza de Salomé</i>	50
<i>El Sombrerón</i>	54
<i>Pantomima</i>	60

CAPÍTULO III

Dos proyectos de títeres: El Teatro de El Periquillo y La Casa del Estudiante Indígena

Teatro de El Periquillo	63
Personajes del Teatro de El Periquillo	77

<i>Mamerto y sus conciencias</i>	79
<i>Chupamirto</i>	82
<i>Mutt y Jeff</i>	84
La Casa del Estudiante	
Indígena	85
Obras representadas en	
La Casa del Estudiante	
Indígena	88
<i>El conejo astuto</i>	89
<i>La escuela rural combate</i>	
<i>al alcoholismo</i>	99
CONCLUSIONES	104
APÉNDICE 1	
Antología de obras teatrales	107
APÉNDICE 2	
Revista <i>El Pulgarcito</i>	137
APÉNDICE 3	
Notas periodísticas	139

APÉNDICE 4

Tiras Cómicas de los personajes del Teatro del Periquillo	145
BIBLIOGRAFÍA	158

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5

Introducción

El nacimiento de este trabajo que tienen en las manos, se remonta a varios años. Esta historia comienza con el gusto por los títeres y nuestra integración a la Agrupación Mexicana de Títeres donde tuvimos la fortuna de conocer a pequeños personajes que tenían su historia propia que desconocíamos y que era nuestra obligación conocer para poder platicar más íntimamente con ellos. Es así que en el año de mil novecientos noventa y tantos una imagen nos impacta: pareciera que aquellos sombreros de niños y gente adulta en su mayoría, se fundieran dentro del teatrino para formar una escenografía que era borrada de la mente una vez que aquellos personajes salían a escena. Ahora, es a través de los oídos, que quedamos impactados: El Teatro del Periquillo, fundado por Ortiz de Montellano (personaje por demás enigmático y, al igual que su obra, poco estudiado), es parte fundamental en la historia educativa del país y la brecha para el nacimiento de "La Época de Oro del Teatro Guiñol en México". La naciente búsqueda nos lleva a otro destino: La Casa del Estudiante Indígena, donde fue auspiciado un proyecto de teatro de títeres, coordinado y dirigido por el mismo Ortiz de Montellano, que pretendió excavar nuestras raíces en la búsqueda de una identidad como mexicanos. En este cruce quedamos sin una ruta, las fuentes, sin excepción, no eran claras ni contundentes en dichos acontecimientos, parecía que era un mismo proyecto de teatro de títeres sin serlo. Nuestra investigación daba un giro total: si en un principio el proyecto educativo que nació con el Teatro del Periquillo guiaba nuestro camino, la segunda señal cambiaría el rumbo: el rescate de nuestras raíces a través de un teatro de títeres con temática indígena como búsqueda de una identidad propia y actual.

Es por demás aclarar que un proceso de investigación está lleno de encuentros, desencuentros, dudas, aciertos, etc. y esta no fue la excepción. Las diferentes fuentes se contraponían en su información y afirmaban que El Teatro del Periquillo tenía su sede en La Casa del Estudiante Indígena, otras ni siquiera mencionaban una sede o un proyecto paralelo. El primer paso era encontrar una base sólida que nos permitiera armar la historia de este o estos proyectos de teatro de títeres de Ortiz de Montellano. Si bien la revista *El Espectador*, en una nota donde Montellano habla sobre El Teatro del Periquillo, menciona un nuevo proyecto más artístico que tendrá como base el uso de los títeres, no aclara si se refiere a La Casa del Estudiante Indígena o a otro proyecto. Finalmente, después de una búsqueda de casi todos los periódicos publicados desde 1927 hasta 1932, hallamos tres notas periodísticas: una aparecida un día antes de la inauguración del proyecto de títeres en La Casa del Estudiante Indígena así como el programa a seguir durante ésta, la segunda nota un día después de la inauguración y la tercera nota plasmaba grosso modo el objetivo y la organización que tenía como proyecto educativo La Escuela del Estudiante indígena. Decidimos regresar a tomar fotografías de las notas periodísticas, desgraciadamente los periódicos nunca fueron "encontrados", nadie sabía su paradero. Por fortuna la información había quedado plasmada con nuestro puño y letra en unas pequeñas hojas que ahora tendrían un gran valor.

Ahora nuestra búsqueda se centraba en la publicación *Pulgarcito*, revista infantil que contenía íntegramente algunos textos representados en La Casa del Estudiante Indígena así como fotografías de los decorados y algunos títeres. Mónica Hot, titiritera guanajuatense era, al parecer, la única dueña de un ejemplar. Después de una fatigosa adquisición teníamos

en nuestras manos unas copias un tanto borrosas obtenidas de las únicas copias que se conservaban de la revista ya que la original se había perdido al morir el dueño de ésta. Con esta información, la historia de ambos proyectos empezaría a escribirse.

Durante esta búsqueda conocemos a Mireya Cueto y su hijo Pablo, éste último nos lleva a la UNIMA, "máxima casa" del teatro de títeres en México. Para nuestro asombro quedan anonadados con nuestra investigación, paradójicamente ellos estaban haciendo un trabajo sobre la llamada "Época de Oro del Teatro Guiñol en México" y desconocían que el motor de este movimiento había sido El Teatro del Periquillo dirigido por Ortiz de Montellano. Por azares del destino, así como fue nuestro encuentro lo fue el desencuentro y nos damos cuenta que no hay una base sólida de investigación y se sigue pensando que el teatro de títeres es un arte menor que necesita solamente de algunos datos para reconstruir su historia.

Con la autoestima arriba seguimos nuestra búsqueda y encontramos las tiras cómicas de los personajes que utilizó Ortiz de Montellano para sus teatros itinerantes lo que nos permitió esbozar hacia qué tipo de público iban dirigidas las representaciones y, tal vez, imaginar las historias que cobraban vida en esos teatros.

Por supuesto no debemos olvidar que durante esta búsqueda, el personaje principal Ortiz de Montellano se volvía a la vez enigmático, odiado, más humano y en algunos momentos compadecido por esa soledad que lo acompañó durante su estancia en Los Contemporáneos y después de ésta.

Fue mucho el camino recorrido hasta llegar al cruce entre La Casa del Estudiante Indígena y El Teatro del Periquillo. Ambos fueron tomando identidad propia sin dejar de

tener esos "genes" que los unía a su progenitor. Habíamos llegado al camino donde teníamos que darle importancia a todos estos hallazgos dentro de la historia de México, la historia del teatro de títeres y dentro de nuestra propia historia. De tal forma este trabajo tiene tres objetivos principales:

1. Marcar la diferencia de dos proyectos de teatro de títeres sucedidos entre 1929 y 1932, El Teatro del Periquillo (teatro itinerante) y La Casa del Estudiante Indígena, dirigidos por Bernardo Ortiz de Montellano.
2. Dar a conocer la importancia histórica de El Teatro del Periquillo como primer grupo de teatro guiñol consolidado como tal que abrió brecha al movimiento conocido como la "Época de Oro del Teatro Guiñol en México". Bosquejar aspectos referentes a sus características, su historia, sus personajes, sus teatros y forma de organización.
3. Vislumbrar la historia del proyecto de teatro de La Casa del Estudiante indígena.

Finalmente el trabajo concluye con varias puertas cerradas, otras abiertas y algunas emparejadas que darán cabida a nuevas investigaciones. Lo rescatable y tal vez más valioso en cierto sentido son las fuentes que a lo largo de casi tres años fuimos atesorando: la revista *Pulgarcito*, las tiras cómicas, las piezas teatrales de Ortiz de Montellano y las notas periodísticas que llevarán al lector y alguno que otro investigador a recorrer nuevas rutas.

México revolucionario

Antecedentes sociopolíticos

A partir del porfiriato México entra al mercado mundial, lo que trajo consigo una inversión extranjera para la construcción de las vías ferrocarrileras, el desarrollo de las ciudades y la fundación de emporios pero esto provocó inflación y afectó el salario real de los obreros y clases medias. Por otro lado la vinculación con el mercado abrió fuentes de trabajo y aumentó las exportaciones pero hizo vulnerable al país de los vaivenes de la economía estadounidense. Igualmente, durante el porfiriato, la modernización agrícola consolidó un sector dinámico pero colaboró con la destrucción de la economía campesina. "Al celebrar el año de 1910 las fiestas del centenario de su independencia, el país vivía una mezcla de rupturas y novedades que habrían de precipitarlo durante los años siguientes en la vorágine de la guerra civil"¹ Díaz había dejado ver su favoritismo en materia petrolera hacia empresas extranjeras, aunado a esto, se encarga de abrir la compuerta de la agitación política al declarar que *había esperado con paciencia el día en que México estuviera preparado para escoger y cambiar gobernantes sin peligro de guerra y en esos momentos la nación estaba preparada para entrar definitivamente en la vida libre*. A partir de esta declaración Francisco I. Madero publica *La sucesión presidencial* e inicia una campaña política que logra cohesionar a importantes opositores del régimen porfirista constituyendo el Partido

¹ Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, 24ª edición, México, Cal y Arena, 1999, p. 13

Antirreeleccionista, el cual invitaba al pueblo a participar en la campaña electoral; sin embargo, pierde las elecciones del 10 de julio de 1910. Esa treta electoral elaborada por Díaz da inicio al estallido de la Revolución que tuvo como bandera el documento conocido como el Plan de San Luis firmado el 25 de octubre de 1910, en el que se declaraba que el pueblo mexicano estaba apto para el ejercicio democrático, declaraba las elecciones como ilegales y hacía un llamado al pueblo para iniciar la Revolución el 20 de noviembre y quitarle el poder a Porfirio Díaz. El llamado de Madero pronto encontró eco con los magonistas, villistas, carrancistas y zapatistas, éstos últimos, encabezados por Emiliano Zapata quien el 25 de noviembre de 1911 suscribe el Plan de Ayala en el que desconoce a Madero como presidente, lanzarían al año siguiente la más importante rebelión en contra de Madero.

Francisco I. Madero fue el primer presidente electo en la historia de México. Su mandato sólo duró poco más de 15 meses, ya que fue asesinado junto con Pino Suárez durante un golpe de estado provocado por Victoriano Huerta quien, con el auspicio del imperio norteamericano, es nombrado presidente interino. El régimen de Huerta fue calificado como de terror: mandaba matar a cualquiera que arriesgara su puesto en la silla presidencial. Al final de su mandato, Huerta "gana" nuevamente la presidencia pero es obligado a renunciar por sus opositores Carranza, Obregón, Calles, José Maytorena y Villa, y por haber perdido el apoyo del país vecino. Las sacudidas sociales y políticas que se desencadenaron con la Revolución de 1910 presentaron la cara oculta de un país que apenas se formaba como nación.

Al ascender Carranza a la presidencia había muchos grupos rebeldes, el más importante encabezado por Zapata quien desaparece del mapa en 1919 después de que Carranza

ocupa la silla presidencial. Carranza tuvo que enfrentarse a la intervención estadounidense y a la ocupación de Veracruz; a una situación económica difícil donde un recurso natural que entonces estaba en manos extranjeras, el petróleo, servía para enderezar a la economía; los obreros habían empezado a organizarse para exigir mejores condiciones de trabajo; durante su mandato se firma la Constitución de 1917 la cual sigue vigente. En 1919 Álvaro Obregón hizo pública su aspiración a la presidencia en un país que estaba en una crisis social, económica y política. Carranza se encontraba en una tremenda lucha por ganar las elecciones y conservar el poder frente a Álvaro Obregón y puso como candidato a Bonillas para estar detrás de él en el poder, pero sabía que ya no representaba los intereses de la revolución y que Bonillas no tenía la fuerza política suficiente para ganar frente a Obregón. En un esfuerzo por ganar, Carranza acusó a Obregón de suscitar un levantamiento armado. Obregón contestó realmente con un levantamiento el 11 de abril donde llamaba al país a rebelarse en razón de las violaciones a la soberanía de los estados, las garantías individuales y los procesos electorales.² El 23 de abril de 1920, en Agua Prieta, un grupo de militares y civiles encabezados por Calles, lanzó un plan en el que "acusaba a Carranza de haberse constituido en jefe de un partido político, de querer poner un presidente desdeñando el voto popular, de haber violado las garantías individuales y la soberanía de los estados, por lo cual se le desconocía cesándole en su cargo".³ La rebelión culmina con el asesinato contra Carranza en Tlaxcalantongo.

² *México, un pueblo en la historia. Los frutos de la revolución*, coordinador Enrique Semo, tomo 4, México, Alianza Editorial, 1998, p. 15 (El libro del bolsillo)

³ Ernesto de la Torre y Ramiro Navarro de Anda, *Historia de México II, de la Independencia a la época actual*, México, McGraw Hill, 1988, p. 294.

Adolfo de la Huerta es nombrado presidente interino teniendo como función primordial convocar a elecciones. Es a partir de ese momento que se empezaron a integrar las bases nacionales del nuevo Estado. Finalmente Álvaro Obregón gana las elecciones y hereda un país que lucha por una pacificación con todas las fuerzas sociales (agraristas y obreros), los grupos rebeldes, las fuerzas políticas y la Iglesia para formar una nación.

Sumado a estas disputas internas, el país estaba en un proceso de reconstrucción económica vulnerable a las variaciones de la economía externa, más concretamente de la economía de Estados Unidos. Empezaron a caer las exportaciones de plata y plomo, Estados Unidos no quería reconocer al gobierno mexicano hasta que no firmaran un convenio sobre petróleo, la minería y el agrarismo. Era necesario resolver estos problemas externos para resolver los internos frente a un nacionalismo que estaba desatado. No había condiciones para un crecimiento económico ni tampoco para una reconstrucción; la hacienda seguía siendo la estructura social que marcaba las relaciones en el campo y éste seguía siendo el principal sector de la sociedad; el petróleo, la minería y la agricultura estaban en manos extranjeras y la deuda externa tuvo que afrontarse.⁴

Para empezar el proyecto de gobierno de Obregón era necesario, en primera instancia, que fuera reconocido por el país vecino, cosa que sucede después de las conferencias de Bucareli. La administración obregonista se ocupó de la restauración del crédito externo e interno, de la liquidación y devolución de los bancos y de la entrada de la iniciativa privada, pero la situación del campo no había cambiado.

A principios de 1921 la base de la alianza militar de Obregón se desmoronaba. Durante un año ocurren varios levantamientos por todo el país. La Cámara de Diputados es quien

⁴ México, op.cit, p. 29.

designa el Jefe del Ejecutivo y lo puede destituir en cualquier momento. Un sin número de fuerzas nacían: Confederación Revolucionaria Nacional, Socialista del Sureste, Laborista Mexicano, etc.; así como diversos focos de resistencia que acusaban a Obregón de haber obtenido el reconocimiento de Estados Unidos a costa de la traición a la patria. Tal vez la obra más importante del régimen obregonista fue la educativa, puesta en manos de Vasconcelos y que será importante explicar en el otro capítulo ya que es, a partir de este proyecto de nación, que tienen cabida los proyectos culturales de Ortiz de Montellano.

El 2 de septiembre de 1923 Plutarco Elías Calles lanza su candidatura para contender en las elecciones de 1924. Obregón estaba dispuesto a ceder el poder a Calles e hizo pública su intención de no intervenir más en la política por un tiempo. Logra que varios partidos pequeños (Cooperativista, Laborista Mexicano, Agrarista, Liberal Constitucionalista y Socialista del Sureste) apoyen la candidatura de Calles. Lo que deseaba era que Calles quedara en la presidencia para en un futuro regresar a la silla presidencial. Calles asume la presidencia el 1° de diciembre de 1924. Durante su gobierno la mayor parte del Congreso es obregonista; hay mucho descontento por parte del sector militar por lo cual Calles pacta un acuerdo con la CROM, el único grupo organizado y con una gran fuerza obrera; realiza reformas en la Constitución en 1926 y reduce el presupuesto de la Cámara de Diputados.

Con Calles se inicia una transformación del país tratando de estabilizar la economía, regular la situación bancaria, reglamentar la repartición de tierras y beneficiar a los trabajadores del Estado; pero Calles no logró aglutinar totalmente el mando y no pudo resolver el problema con la Iglesia que dio inicio a la Guerra Cristera.

Álvaro Obregón lanza su reelección y gana las elecciones en 1927. En 1928, a cuatro meses de concluir el mandato de Calles y subir a la presidencia, Obregón es asesinado por un fanático católico. El país queda sin rumbo.

En enero de 1929 se hace pública la convocatoria oficial para la creación del Partido Nacional Revolucionario (PNR), "que aglutinaría los diferentes intereses revolucionarios y serviría para orientar y canalizar la política del país,"⁵ hecha por Calles quien aparece como jefe del Comité Organizador. Calles impone a Emilio Portes Gil como presidente interino y de la Convención de Querétaro el 1º de marzo de 1929 para fundar el PNR salió el nuevo candidato a la presidencia. Debido a fricciones políticas, finalmente queda Pascual Ortiz Rubio

Al gobierno le urgía la pacificación del país ya que venían elecciones presidenciales. Los obregonistas lanzan como candidato a José Vasconcelos. Para evitar el triunfo de Vasconcelos, el gobierno desmovilizó a los cristeros e hizo una alianza con la Iglesia. Finalmente con el apoyo de Estados Unidos y el Vaticano gana las elecciones Ortiz Rubio en 1930. La ineptitud y pérdida de legitimidad de Ortiz Rubio fue tal, que hizo indispensable relevarlo de la presidencia mediante una renuncia al cargo. El 4 de septiembre de 1932, el Congreso de la Unión, designó como Presidente Sustituto al general Abelardo L. Rodríguez para que terminara el periodo legal hasta 1934. Finalmente el PNR lanza como candidato al general Lázaro Cárdenas quien toma posesión el 1º de diciembre de 1934 por un periodo de seis años. Durante su mandato continuó con la labor de Calles tratando de eliminar el

⁵ Remberto Hernández Padilla, *Historia de la política mexicana*, prólogo de José María Muría, México, EDAMEX, 1995, p. 99

poder del ejército y de los caciques locales y de ampliar los recursos para intervenir en la economía, pero tuvo distanciamiento político de éste.

Ante tal conmoción que presentó la Revolución Mexicana y que originó cambios políticos y sociales, hay una "reestructuración" en el ámbito cultural. Se inicia una literatura que refleja desde distintos ángulos la realidad que por esos años vivía un país en formación. Novelas que presentan una autobiografía de los hechos históricos y políticos y que reflejan una realidad que ha sacudido, impresionado y conmovido a los habitantes del país y ha descuidado a las clases populares, tienen fieles representantes a Mariano Azuela con *Los de abajo*, Martín Luis Guzmán con *Memorias de Pancho Villa* y *La sombra del caudillo*, José Vasconcelos con *Ulises criollo* y *La tormenta*, José Rubén Romero con *Mi caballo, mi perro y mi rifle*, Gregorio López y Fuentes con *El indio*, Rafael M. Muñoz con *Vámonos con Pancho Villa*, Mauricio Magdaleno con *El resplandor*, etc. La novela de preocupación social, como protesta contra las injusticias en defensa de una causa casi siempre política⁶ tiene entre sus principales representantes a José Revueltas con *El luto humano* y *Los muros de agua*.

Dentro de la primera mitad del siglo XX el Ateneo de la Juventud (1909-1914) realizó el trabajo literario, una "revolución" semejante a la ocurrida en lo político y social a través de ensayos filosóficos y críticos-históricos con Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Julio Torri, Jesús T. Acevedo, Alfonso Cravioto, Ricardo Gómez Robledo, Luis G. Urbina y Enrique González Martínez. Según Ortiz de Montellano, los distingue su sentido crítico y universal de una cultura y una mayor potencialidad creadora

⁶ María del Carmen Millán, "Panorama de la literatura mexicana" en *Diccionario de Escritores Mexicano*, M. Ocampo, Aurora y Ernesto Prado Velázquez, Centro de Estudios Literarios, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967, p. XXV

que "todos estos escritores que viven conscientemente la vida de su país - su problemática, su tradición, su sensibilidad- tienen que reflejarla en formas universales, primera condición de la cultura y aspiración genuina del hombre moderno".⁷

En poesía, Ramón López Velarde es el punto de partida de la llamada poesía contemporánea que tendrá como sucesores a Los Contemporáneos.

En el teatro, a la tendencia realista española y francesa que perdura hasta la Revolución, sucede una renovación a través de las corrientes de mayor trascendencia en el ámbito universal, en busca de una orientación propia y que será ampliada en el siguiente capítulo.

El proyecto cultural

El 20 de mayo de 1920 Venustiano Carranza deja la silla presidencial. Veinte días después, el 10 de junio, Adolfo de la Huerta toma posesión como presidente interino con el apoyo de todos los sectores del país, y con la misión de preparar la transición pacífica que, después de las elecciones, abría de nombrar como presidente a Álvaro Obregón. Dentro del gabinete de De la Huerta destacaba la presencia de Vasconcelos, jefe del Departamento Universitario y de Bellas Artes. Finalmente Obregón llega al poder y deja en manos de Vasconcelos la creación de la Secretaría de Educación Pública y con esto, el proyecto cultural de nación.

⁷ Bernardo Ortiz de Montellano, "Esquema de la literatura mexicana moderna" en *Ralces del Sueño*, selección Lourdes Franco, núm. 17, México, Consejo Nacional para la Cultura y Las Artes, 1990, p. 189 (Tercera Serie, Letras Mexicanas)

Un decreto del congreso creó la nueva Secretaría de Educación Pública (SEP) el 28 de septiembre de 1921[con Obregón]. A diferencia de la porfiriana, ésta tenía jurisdicción en todo el país, era una institución federal que desde sus inicios tuvo el respaldo del mismo presidente de la República. Integrar el disperso mosaico étnico, cultural y social en un proyecto de unidad nacional, comandado por un sistema educativo homogéneo, fue el ideal de José Vasconcelos y Moisés Sáenz, los dos actores políticos que definieron los programas de la Secretaría entre 1921 y 1930.⁸

Vasconcelos tenía el propósito de otorgar un impulso sin precedentes a la educación pública en el país y con esto formar una identidad que incluyera a todos los sectores. Ya en la Constitución de 1917 se intenta incorporar a la población indígena en el concepto de identidad nacional.

Los objetivos de la revolución educativa eran lograr el dominio estatal de la educación según los dictados de la constitución y atacar las estructuras locales del poder porfirista, o sea, apoderarse del principal instrumento ideológico y convertirlo en alma de la revolución. La educación se convirtió en el brazo revolucionario más poderoso que agitaba, politizaba, organizaba, atacaba y también transmitía conocimientos.⁹

La reforma educativa empezó a través del máximo órgano, la SEP dividida en tres departamentos: Bibliotecas, Bellas Artes y Escolar. El Departamento de Bibliotecas tenía entre sus objetivos: multiplicar la colecciones de los libros circulantes en los Estados; organizar el funcionamiento de las bibliotecas anexas a los planteles educativos de la Federación y fundar, en la capital y en las ciudades más importantes de la República,

⁸ Enrique Florescano, "Historia de las historias de México, Revolución" en *La Jornada*, núm. 4, 4 de mayo de 2001, p. 8

⁹ *México*, op.cit, p. 62

pequeños centros de cultura destinados a "enriquecer los ocios nocturnos de los obreros."¹⁰ Se diseñan bibliotecas para barrios y comunidades rurales que podían tener entre 12 y hasta 150 volúmenes de literatura y humanidades, además de colecciones especializadas según la necesidad (agrícola, técnica, pedagógica). El Departamento de Bellas Artes era el encargado de las ediciones y bibliotecas en materia de pintura y música así como de administrar la campaña nacionalista que Vasconcelos ideaba. Se crearon "casas de arte" donde se impartían clases de pintura autóctona y se propició la arquitectura pública puesta en manos a los Muralistas. El Departamento Escolar regía los planteles educativos federales así como elaborar los planes de estudio.

El programa de Vasconcelos implicaba no sólo la reorganización y una modernización profunda de la enseñanza mexicana, sino también un verdadero proyecto cultural que contenía a todo el pueblo mexicano. Reunió a su alrededor un equipo distinguido de maestros, escritores, pedagogos, arquitectos, pintores, antropólogos, músicos y expertos en las artes populares; "obra de tal linaje iba a requerir de la ayuda de todos, incluso de los más jóvenes."¹¹ Todo parecía que esas gentes trabajaban en una cruzada nacional cuya meta era "la redención moral de los mexicanos."¹² y donde la tarea educativa "era forjar el temperamento colectivo y estimular la creación de obras personales"¹³

¹⁰ Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 122 (Vida y Pensamientos de México)

¹¹ Sheridan, *Ibid*, p. 84

¹² Florescano, *op.cit*, p. 13

¹³ Carlos Monsiváis, *Salvador Novo lo marginal en el centro*, México, Era, 2000, p. 22

El proyecto de Vasconcelos intentaba ser renacentista; se recupera y difunde la cultura clásica, se centra la mirada en una visión misionera de la enseñanza, se ensalzan la lectura y los clásicos occidentales, se efectúa un primer inventario de los bienes artísticos del pueblo, se cree en la unidad iberoamericana.

La obra realizada por Vasconcelos en un breve lapso toma dimensiones inimaginables: eleva al maestro al rango de "forjador de ciudadanos" y forma nuevas generaciones de maestros, pedagogos y profesores rurales, construye escuelas en corto tiempo. se diseñan programas de estudio y se renuevan las técnicas de enseñanza a partir de las necesidades de una nueva sociedad, se acortan las distancias entre escuelas rurales y urbanas, hizo de los espacios educativos áreas de convivencia, recreación y deportivas, concibió las actividades culturales como fuerzas regeneradoras de la sociedad y constructoras de la identidad nacional. Vasconcelos decía: "El saber y el arte deben servir para mejorar la condición de los hombres."¹⁴

Por primera vez en la historia del país se reconoce y se incluye a las etnias indígenas como componentes de la nación. Además de las Misiones Culturales que recorren las principales zonas del país para difundir una educación con sentido comunitario, se crea en 1922 el Departamento de Educación y Cultura Indígena que impulsa la fundación de las escuelas rurales. Dentro de este proyecto de nación se crea La Escuela del Estudiante Indígena donde se capacita a los propios indígenas para ser los maestros rurales y artesanos de su comunidad.¹⁵

¹⁴ Florescano, op.cit, p. 9

¹⁵ Ver Apéndice 2, nota periodística 3.

Vasconcelos percibió que el proyecto educativo tendría que abarcar la educación del indígena para incorporarlo a la nación; la rural para mejorar las terribles condiciones que aquejaban al campo; la técnica y la superior para incorporar al país al ritmo de las naciones más adelantadas; y la difusión de la cultura para forjar ciudadanos compenetrados de su identidad y comprometidos en un proyecto nacional. Para promover los logros de su proyecto educativo, Vasconcelos, a través de Torres Bodet, funda *El Libro y el Pueblo*, órgano que apareció durante un año a partir de marzo de 1922.

La importancia de la SEP en la construcción del nacionalismo que floreció entre 1920 y 1934 abarcó el medio indígena y campesino. En marzo de 1932, las autoridades de la SEP iniciaron la publicación de *El Maestro Rural*, una revista que se propuso ser el medio de comunicación idóneo entre las autoridades de la SEP y los maestros rurales y entre aquella y los campesinos. "La Escuela en verdad es la única y mejor ofrenda que la nación puede dar en recompensa de tantos dolores al generoso campesino, con quien la Revolución fue hecha." ¹⁶

Es dentro de este proyecto educativo que muchos jóvenes artistas, entre ellos Ortiz de Montellano y Los Contemporáneos, encuentran su principal fuente de empleo y la posibilidad de difundir su trabajo, fuera del gobierno no había difusión cultural ni mecenazgo y "es, por unos años, la mística genuina que le aporta militantes a las campañas educativas"¹⁷

Por esos años hay una prolija actividad artística que va de la mano con diversos cambios y vanguardias universales. En el ámbito de la música hay una manifestación temprana de nacionalismo donde se rescata la música popular con autores como Manuel M. Ponce, un

¹⁶ Florescano, op.cit. p. 8

¹⁷ Monsiváis, op.cit, p. 23.

ejemplo claro del esfuerzo por formar un alma nacional. La formación de la Orquesta Sinfónica Nacional donde se formó a una generación de músicos con una tendencia nacionalista de la música mexicana. De igual forma, abundan los conciertos de violinistas y orquestas de Polonia, Italia, Argentina y España.

En la pintura basta citar un diálogo en 1915 de Carlos González Peña con el pintor Saturnino Hernán donde se describe el ánimo nacionalista que embargaba por esos años a nuestro país:

Razón le sobra a usted para decirme que para crear la pintura nacional, hay que hacer algo exclusivamente nuestro; observar lo de aquí, sentirlo- yo nunca he entendido por qué los mexicanos van a pintar cocotas a París, aldeanas a Bretaña, canales dormidos a Brujas o desoladas llanuras a la Mancha... ¿No ha despuntado ya Manuel Ponce, armonizado las canciones, que de niños usted y yo y los payos todos nos hartábamos de oír en boca de los ciegos que mendigaban tocando el arpa o en las criadas que solían plañirlos al oscurecer...?, ir a lo nuestro, observándolo. ¡He aquí nuestra salvación!¹⁸

Se rompe con las formas arcaicas de pintar; se revalora la función social del arte. El Muralismo Mexicano propone el "arte público" y se reconstruyen la historia a través de los murales que ocuparían los edificios más importantes del Gobierno para llevar a las manos del pueblo el arte pictórico. Se practica la creación colectiva y se genera una escuela con nuevas técnicas y herramientas. Se realiza un arte monumental; se desarrollan nuevos temas históricos, políticos y sociales; se propone a nuevos sujetos pictóricos: el indio y el pueblo. Sus principales representantes son Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Dr. Atl, Rufino Tamayo, entre otros.

¹⁸ Florescano, op.cit, p. 8

Los orígenes del cine presentan estas ideas nacionalistas en los iniciales reportajes cinematográficos donde se recorren paisajes, costumbres, tradiciones, fiestas y acontecimientos mexicanos. En la década de 1910-1920 con la llegada del cinematógrafo a nuestro país, la realización de documentales con escenas históricas se transmitían como nunca antes, como ejemplos tenemos el Viaje triunfal del jefe de la revolución, don Francisco y Madero (1911), Insurrección en México (1911), Asalto y toma de Ciudad Juárez (1911), La revolución orozquista (1912), La invasión norteamericana (1914), o las victorias de Francisco Villa en el norte del país. La Revolución fue el primer acontecimiento histórico de la época moderna que tuvo una difusión nacional inmediata.

La aparición de las primeras películas hechas por empresas privadas se caracterizó también por una carga notable de efusiones nacionalistas. Posteriormente se fundan las primeras empresas cinematográficas: Azteca Films, Popocatépetl Films, etc. Se elaboran entonces argumentos con temas costumbristas y vernáculos (*El caporal*, 1920), o se acude a obras como *Clemencia y El Zarco*, de Ignacio Manuel Altamirano, o *Santa* de Federico Gamboa. Aparece una serie de argumentos basados en temas históricos Tlahuicole, Nezahualcóyotl, Cuauhtémoc, Tepeyac, Sor Juana Inés de la Cruz, etc. Y se diseña una estrategia dedicada a reflejar los rasgos típicos del mexicano y la mexicana. Bajo el influjo de la revolución, se firman los lineamientos temáticos del cine mexicano de carácter costumbrista y nacionalista.

En la literatura se buscan nuevas técnicas, se analizan los estados psicológicos o se recrean problemas universales. Se estudia el Surrealismo y demás ismos. Se centra la mirada en autores europeos. Se vislumbra una generación de escritores: Los

Contemporáneos; se editan revistas como unidad cultural; se busca poner la poesía mexicana al nivel de la poesía universal y se divulga la literatura de otros países.

El mexicano estaba renovando el habla nacional, se crean modos expresivos en cada región del país, se asientan vocablos. Es el momento donde las miradas estaban centradas en la literatura, el cine, la música, para reconocerse en los símbolos, las leyendas, las epopeyas nacionales.¹⁹

El teatro nacionalista aparece en 1923. Se restablece la Sociedad de Autores Dramáticos; inicia su actividad el grupo de los Siete Autores y, después, La Comedia Mexicana. Por otro lado, las vanguardias teatrales europeas estaban teniendo fuerte influjo en el teatro mexicano de esos años. Ortiz Bulle-Goyri comenta:

Una de las inquietudes que mayor fuerza cobró en el teatro mexicano de esos primeros años fue la de cómo incorporar a la escena las propuestas teatrales vanguardistas y cómo hacer un teatro mexicano, que fuese al mismo tiempo correlativo a la idea de modernidad.²⁰

El teatro mexicano necesitaba una transformación completa; no era un teatro propio, no había una técnica. Sin embargo esta renovación artística que proponía ir de lo universal a lo propio empieza a darse hasta la tercera década. De esta forma se describe la entrada a esta nueva época en el teatro en México:

¹⁹ En ese mismo año, se pintan los primeros murales en la Escuela Nacional Preparatoria a cargo de Diego Rivera, el franco-mexicano Jean Charlot y Fernando Leal y se inicia también el movimiento muralista mexicano. En el campo de la literatura en 1922, aparece el poemario *Andamios Interiores* de Maples Arce, el relato *La Señorita etcétera* de Arqueles Vela, mientras que Don Luis González Obregón enartola la bandera del colonialismo con su importante libro de recuperación histórico-urbana: *Las calles de la ciudad de México*; el pintor Gerardo Murillo valora la fuerza expresiva de las Artes Populares en México con su libro del mismo nombre y el investigador Manuel Gamio publica un trabajo fundamental en la antropología y la arqueología mexicana. *La población del Valle de Teotihuacan*; el cual por cierto influye en el surgimiento del Teatro Folklórico de Teotihuacán de Rafael M. Saavedra y Carlos González. Alejandro Ortiz Bulle-Goyri, "Aplicación de las vanguardias en el teatro mexicano postrevolucionario" en Meyran, Daniel, et. al. *Teatro, público, sociedad*, Perpignan, Francia, CRILAUP, 1998, p. 489-493.

²⁰ Ortiz, Ibid. p.493.

La noche del 31 de diciembre de 1919 José F. Elizondo, [...] da a la escena una revista singular titulada *19-20*, con música de Eduardo Vigil y Robles, terminada de escribir durante la madrugada de ese mismo día y estrenada por la noche en el teatro Principal, con un enorme éxito. He aquí lo que se plantea en el cuadro segundo de esta obra de teatro de revista, para crear escénicamente el efecto de la llegada de un nuevo año:

Pantalla para la proyección de una película. Esta película es la llegada de un tren cuya locomotora avanza recta y de frente al público. La pantalla estará preparada para que se rompa fácilmente cuando la atraviesa una locomotora corpórea exactamente igual en forma y dimensiones (en ese momento) a la proyectada en el cinematógrafo. Nace así una nueva etapa en el teatro mexicano.²¹

El teatro mexicano, tal vez por primera vez, hacía uso de la danza, la música, la plástica folclórica sin dejar de ser un laboratorio de búsqueda artística. Se tenía una visión del país y el teatro era un arma de transformación cultural para seguir alimentando esa gran utopía nacional. Como ejemplo están el Teatro Folclórico Regional dirigido por Rafael M. Saavedra que aparece en 1921 y El Teatro del Murciélagos fundado por Luis Quintanilla en 1924

En el trabajo actoral se conocen y se profundizan diversas técnicas, recordemos que años antes se debían enfrentar "vicios tan inauditos como el hecho de que en la escena los actores habían de pronunciar el texto <a la española>, con el español de Castilla, sin importar que la acción ocurriese en espacios rurales mexicanos."²² En 1921 llega la compañía de Camila Quiroga, lo que lleva al teatro mexicano a reflexionar sobre lo que podía hacerse, ya que ésta interpretaba a la dramaturgia de su país "sin depender del modelo de representación español".²³ Con la fuerza que el teatro mexicano tomaba María Teresa Montoya impulsa, por primera vez, la puesta en escena de obras de cuatro autores mexicanos; se presentan obras en un acto sobre costumbres populares; se revitaliza el

²¹ Ortiz, *Ibid.*, p. 488

²² Ortiz, *Ibid.*, p. 490-491.

²³ Ortiz, *Ibid.*, p. 490-491.

teatro con expresiones y formas artísticas populares, indígenas y campesinas a través del Teatro Regional Mexicano, el de Teotihuacan y el de Paracho; con el Teatro Sintético, estandarte de los movimientos de renovación teatral, se valora la cultura popular y el folklore como un lenguaje artístico propio; con el Teatro del Murciélago se integran elementos urbanos e indígenas y se estilizan las expresiones populares a través de espectáculos de síntesis. Más tarde, el teatro mexicano buscará ensayar su fuerza pedagógica en El Teatro del Periquillo que en 1929 fundara la Secretaría de Educación Pública.²⁴

El teatro mexicano buscaba un identidad como movimiento artístico, sin embargo según Magaña, "la guía de estos motivos folklóricos degeneró en el teatro de revista que fue el lado más corriente del probable teatro mexicano."²⁵ El Teatro de Revista si en un principio fue ignorado o despreciado por los impulsores de la vanguardia en México, fue en más de un caso, recuperado por éstos en la búsqueda de dignificación del género o de utilización de sus posibilidades expresivas para sus intereses artísticos; un ejemplo de esto fue la puesta en escena que impulsan Los Contemporáneos de la revista *Upa y Apa*²⁶ en el Palacio de Bellas artes en 1939.

En los teatros mexicanos se presentan compañías de varios países como la compañía italiana de Tina di Lorenzo, la tiple española María Conesa, entre otros. Los años veinte y treinta vieron el florecimiento de grupos experimentales famosos que se adentraron a Pirandello, Cocteau, Bernard Shaw, Meyerhold, Piscator o Nikita Balieff, y de propuestas en

²⁴ Florescano, op.cit. p. 11

²⁵ Antonio Magaña Esquivel, *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*, compilación y edición de notas Edgar Ceballos, México, Escenología, 2000, p. 185

²⁶ *Upa y Apa* fue no solamente un proyecto de hacer con el Teatro de Revista un teatro de arte, sino también formó parte de un ambicioso proyecto que culminó en Broadway en el Teatro Richard Rodgers en abril de ese mismo año bajo el título de *Mexicana* con buen éxito. Ortiz, op.cit., p.497

torno al nacimiento de un teatro y de un proyecto de nación.. Destacan como experimentos valiosos el Grupo de los Siete Autores, el Teatro de Ulises, El Teatro de Ahora de Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro en 1932 , el Teatro Orientación, así como también Escolares del Teatro, Trabajadores del Teatro, el Teatro de la Universidad, El Teatro de Medianoche de 1940 creado por Rodolfo Usigli, El Teatro Mexicano de Masas, hasta llegar a Seki Sano y su Teatro de las Artes a finales de los años treinta. Todos estos grupos, muchos de ellos profusamente estudiados y documentados, no hicieron otra cosa que retomar lo que estaba ocurriendo en los escenarios mexicanos en los primeros años de la década del veinte, aplicar y apropiarse de elementos de las vanguardias europeas, como ocurrió con el teatro sintético, en la búsqueda de la creación de un teatro para una sociedad que seguía siendo en muchos aspectos la misma, pero que se veía de otra manera en el espejo.

Este proyecto cultural tal vez no se hubiera gestado sin los esfuerzos durante el porfirismo en materia educativa, el programa educativo en el gobierno de Calles que contemplaba la creación y establecimiento de instituciones escolares en los centros de trabajo y que incluía higiene, deporte y oficios, la creación del Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultor, y obviamente la creación dela SEP. Desgraciadamente esta cruzada educativa tuvo un círculo cerrado que se manejó a partir de intereses personales y muchos de los participantes no estaban de acuerdo en este "nacionalismo" que había de fomentarse y rescatarse por medio de la educación.

Bernardo Ortiz de Montellano

Ortiz de Montellano nace en la ciudad de México el 3 de enero de 1899 y muere, en la misma ciudad, el mes de abril de 1949 por una operación a la que fue sometido a causa de una enfermedad que estaba acabando con su vista. Perteneciente a una familia de tradición liberal en el que abundaban los abogados y huérfano de padre a los quince años, se entrega a dos pasiones: Amado Nervo y la religión católica. Fue alumno de la Escuela Nacional Preparatoria (1914-1918) donde conoce a Jaime Torres Bodet . En 1916 conoce a Carlos Pellicer por el que sentirá una gran admiración. Ese mismo año se hace amigo, junto con Torres Bodet, de Enrique González Rojo quien los adentra al gusto por la ópera. En 1917 comienza a publicar sus primeras producciones a la par que trabaja en la redacción de *El País*. En 1918 funda, junto con Torres Bodet, su primera revista *San-ev-ank*. Ese mismo año hizo su aparición formal en las letras en un grupo que utilizó el nombre de Nuevo Ateneo, una reorganización del Ateneo de la Juventud que unos diez años antes habían fundado Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Vasconcelos, Caso, González Martínez y otros. Este segundo Ateneo reunió a Ortiz de Montellano con Jaime Torres Bodet, José Gorostiza y Enrique González Rojo. Trabajó en la SEP donde, por algún tiempo, se encargó de la revisión de libros de texto. En 1925 trabaja en Salubridad y es jefe del Archivo General donde edita la *Guía para la Publicación y Catalogación de Archivos*. En 1926 fue maestro de

la Escuela de Verano de la Universidad Nacional e impartió cátedras de historia y literatura en varias escuelas.

Desde la segunda mitad de la década de los veinte se afilia a la vanguardia del teatro mexicano. En 1929 traduce a O'Neill y en ese mismo año funda casi simultáneamente dos proyectos de carácter teatral: el Teatro del Periquillo y el teatro de La Casa del Estudiante Indígena, ambos con una vigencia aproximada de tres años. Ese mismo año imparte clases en la Escuela Secundaria núm. 4. En 1931, Genaro Estrada, lo traslada a Relaciones donde se encarga del Departamento de Publicidad.

Fungió como director durante casi tres años de la revista *Contemporáneos* fundada en el año de 1928. Asimismo, fue colaborador y director ocasional en aproximadamente quince revistas más en donde plasma gran parte de su obra ensayística.

Siempre al tanto de los movimientos de vanguardia, Ortiz de Montellano supo conciliar y sumar los temas que le apasionaban: lo onírico y el mundo indígena.

Su obra literaria abarca tanto narrativa y ensayo como poesía y teatro. Sin duda un miembro de Los Contemporáneos con luz e imagen propia, que por algunos ha sido estudiado, por otros olvidado y por unos más tal vez hasta desconocido.

Los Contemporáneos

Hablar de Ortiz de Montellano es hablar inevitablemente de un movimiento que lo acogió y, posteriormente, lo desdeñó : Los Contemporáneos.

Este "grupo sin grupo" como lo llamó Villaurrutia, "archipiélago de soledades" que Torres Bodet percibía o "grupo de forajidos" que era para Cuesta, fue un lugar "imaginario" en el que convergieron diversos discursos y maneras de ejercer el quehacer literario y cultural entre 1920 y 1932. Para entender a este grupo varios investigadores los han dividido en dos sub-grupos:

El primero formado por Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo y José Gorostiza; el segundo por Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, primero y Jorge Cuesta y Gilberto Owen después.²⁷

Los integrantes del primer grupo nacidos entre 1899 y 1901 se conocieron durante sus años en la Escuela Nacional Preparatoria y colaboraron después en revistas y otras actividades; viven de cerca la Revolución cuando están en la preparatoria; se sienten más cercanos al Ateneo de la Juventud y en especial a Antonio Caso. El segundo grupo nacidos entre 1903 y 1904 también comparten las mismas experiencias escolares y editoriales.²⁸ Desde este momento se ve un distanciamiento entre los miembros del grupo, ellos mismo se asombrarán de ser partícipes de un mismo proyecto literario. Como decía Cuesta,

²⁷ Arturo Orozco Torre en su libro *Los Contemporáneos, cercanía y trascendencia poética*, divide tres subgrupos: el primero conformado por Ortiz de Montellano, González Rojo, Torres Bodet y José Gorostiza; el segundo por Salvador Novo y Xavier Villaurrutia; y el tercero por Jorge Cuesta y Gilberto Owen.

²⁸ Cabe aclarar que Cuesta y Owen son menores que los anteriores por lo que no compartieron las mismas aulas.

coincidieron por destino, y lo común en ellos era después, haber nacido en México. Cada integrante tuvo diversos discursos y maneras de ejercer su quehacer literario y cultural a través de revistas, grupos de teatro y sociedades.

A pesar de esto hay varios puntos que los acercan: un rigor crítico en cuanto a su quehacer; seriedad y profundidad en el trabajo; conciencia del arte ante su circunstancia histórica; incorporación de lo universal a lo mexicano y de los grandes escritores de la época a nuestro idioma y siempre estuvieron al tanto de las corrientes artísticas universales. "Existe más una azarosa concatenación de voluntades críticas que como un designio literario programático."²⁹ Pero los aleja la personalidad de cada uno y la más notable diferencia, las revistas en las que participaron: *La Falange* que hacía Bodet y Montellano; *Ulises* de Novo y Villaurrutia y *Examen* de Cuesta y *Contemporáneos* cuando ya estaba bajo la dirección de Montellano.

Para 1917 Bodet, Montellano, Gorostiza y Pellicer traban amistad. En 1918, Novo y Villaurrutia se conocen; inicia la "generación bicápite". Ese año empiezan a formarse como grupo a partir de un interés, una manera de ejercerlo y una influencia: González Martínez y Nervo. En julio de ese año empiezan la publicación de una revista universitaria irónica e irrespetuosa en sus contenidos, llamada *San-ev-ank*, que tuviera vida semanalmente hasta mediados de noviembre de 1918. Establecieron una vida intelectual: se reunían casi todas las tardes en el Café América donde durante horas discutían libros y poetas. En 1919 publican una nueva revista *Revista Nueva*, la primera revista iniciada por la generación y puesta como una opción para los estudiantes preocupados por los problemas culturales más allá que por inquietudes políticas. Dirigida por Gorostiza y González Rojo, tenía como

²⁹ Sheridan, op.cit, p. 11

redactores a Ortiz de Montellano, Torres Bodet y Toussaint y colaboradores a Darío Dufoo, Jr., Estrada, González Martínez, Lombardo, Pellicer, Rebolledo y Luis G. Urbina. Con una revista en sus manos, fundan el Nuevo Ateneo, inspirado en el que diez años antes había fundado Henríquez Ureña, sin embargo estaba muy lejos de organizarse y de realizar conferencias que era lo que lo mantendría con vida. En 1992 fundan la revista *La Falange*. Ese año Novo y Villaurrutia siguen en la preparatoria compartiendo sus intereses y lecturas, llevan sus poemas a *El Heraldillo Ilustrado* y colaboran en la revista *Policromías*. Villaurrutia conoce a Torres Bodet, que trabajaba como Secretario General del Dr. Ezequiel Chávez Director de ENP. Intenta convencer a Novo de participar en la revista *La Falange*; Novo siente una antipatía plagada de celos hacia Torres Bodet lo que lo hace alejarse del Nuevo Ateneo.

Obregón llega al poder y estos jóvenes que andaban por los veinte años se vieron dueños y señores de la cultura nacional; estaba un proyecto de nación en sus manos. De este modo, los años veinte fueron una cuna para la juventud en la cultura mexicana.

José Vasconcelos recurrió a los jóvenes para que le ayudasen en las campañas y labores de la Universidad Nacional y la Secretaría de Educación Pública, porque la

Regeneración moral de la patria exigía personas <no viciadas> por intereses y apetitos, ni habituadas a la mezquindad o a la rutina en el trabajo: con los jóvenes quizás se fracasara, con los mayores el fracaso sería seguro. Así, les confió prácticamente toda la labor editorial, lo cual implicaba mucho más que la mera edición de libros clásicos y pedagógicos, pues esos libros llegarían a ser, y fueron, los libros de la lectura para quienes hubiesen aprendido la cartilla alfabetizadora.³⁰

En 1921 todo esta por hacerse, por escribirse y es una época fecunda para la literatura mexicana. En unos cuantos años una minoría enérgica quiere resolver el postergamiento

³⁰ José Joaquín Blanco, "Contemporáneos. Juventud y obra crítica" en *Letras libres*, marzo 2002, p.15

cultural; es así que Los Contemporáneos, toman el estandarte-mecenazgo que Vasconcelos pone en sus manos para cimentar un nacionalismo cultural.

Pronto, los Contemporáneos, fueron construyendo espacios que poco a poco se volvieron una burbuja en donde vivir sus existencias personales. Al filo de los treinta, Villaurrutia escribe:

En México existe una literatura del México ideal; literatura que no acepta lo real, que tiende a una unidad espiritual con el resto del mundo. Los poetas mexicanos no son hombres representativos, son héroes, son la excepción y no la regla, están en contradicción con la raza de la que han surgido. Los poetas se divorcian de las masas. No son regionales. Los poetas mexicanos nuevos no pueden ser —ni siquiera son— populares en México. Su obra no es el espejo de México. La suya es, más bien, una literatura de ejemplo, <Grupo sin grupo> llamaba yo al de los más jóvenes poetas. Individualidades más o menos fuertes; esto es su debilidad o su potencia. Como la poesía que escriben se opone a la de los poetas anteriores, su obra aparece aislada literariamente y moralmente. No son discípulos.³¹

Torres Bodet comienza a trabajar como Secretario Particular de Vasconcelos. Los Contemporáneos, a su vez, participan en publicaciones particulares y gubernamentales como *México Moderno* y *El Maestro*, donde traducen y corrigen a cambio de la publicación de un poema o ensayo. A pesar de no estar de acuerdo con esta política "nacionalista", era el precio que tenían que pagar para ser considerados miembros del grupo de jóvenes escritores más influyentes del país. Gorostiza se vuelve el Jefe de redacción de *El Maestro*; Ortiz de Montellano publica *Avidez* y Torres Bodet, *El corazón delirante*.

³¹ Fernando Curriel Defossé, *Ateneo de la Juventud (A-Z)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p. XXXI

A pesar de este auge "profesional", se acrecientan las diferencias con las actitudes conservadoras de los poetas del Nuevo Ateneo y Villaurrutia, Novo y Cuesta. Este "esfuerzo nacionalista" al que los había convocado Vasconcelos comenzaba a irritarlos, sin embargo era la única manera de ganarse la vida, el prestigio y la posibilidad de publicar sus proyectos literarios visualizados en revista, pero Novo sabía que detrás de este nacionalismo se aproximaba "una época de simulaciones de la cultura, demagogía, improvisaciones y falsos presagios."³²

A pesar de todo, el grupo parece fundamentarse y así lo describe Villaurrutia en la conferencia de la Biblioteca Cervantes::

Individuos que coinciden en un momento, preserva cada uno su propia idiosincrasia, estilo y materia temática con el celo de un héroe solitario que sólo de vez en cuando coincide con sus semejantes. Así Torres Bodet ha sabido producir las resonancias donde cualquier espíritu reconoce algo suyo a partir de la cotidianeidad y la comunión de las cosas; González Rojo ensaya la versificación libre con la sabiduría de quien domina la regular; Ortiz de Montellano practica su peculiar adecuación a todos los tonos más característicos del espíritu mexicano; Pellicer nos asegura que la dimensión del poeta es la sensualidad y se ejercita con Dionisos; Novo representa el triunfo de las conquistas nuevas en la poesía y su desmesura justifica la incoherencia de su espíritu de poeta moderno; Gorostiza, el de más fina y contenida emoción, por último, oponen a la espontaneidad la pureza y perfección definitivas, laboriosa decantación.

Para 1925 el grupo queda constituido, a pesar de ciertas reticencias individuales, por un rigor crítico, un afán experimental, la voluntad de modernidad, la publicación de varios libros y el interés por el teatro, las artes plásticas y la narrativa. En 1926 el grupo, a pesar de que empieza adquirir notoriedad en el extranjero, comienza a disgregarse. Torres Bodet y Ortiz de Montellano parecen aislarse en sus oficinas. Gorostiza sigue en la soledad completa y Cuesta apenas se comienza a integrar a Villaurrutia y Novo gracias a la insistencia de

³² Sheridan, op.cit, p. 143.

Owen.³³ Se alían cada día más e intentan sacar una revista literaria digna de sus principios e ideas. Si el grupo inicial, el Nuevo Ateneo, había sacado *La Falange*, la "generación bicápita" publicaría la revista *Ulises*. Aparece publicada en el mes de mayo como una revista de interrogantes y dudas. El resultado es un fracaso a pesar de ser financiada por Puig, el entonces Secretario de Educación Pública. Para 1928, a la salida de Puig, la revista pierde apoyo y el último número aparece en febrero del mismo año. Sin embargo, Novo y Villaurrutia forman un grupo de teatro con la colaboración de Celestino Gorostiza y el mecenazgo de Antonieta Rivas Mercado, con el cual buscarían una renovación del teatro en México. El Teatro de Ulises, fue un pequeño teatro experimental donde se representaban "obras nuevas, por nuevos actores no profesionales"³⁴ En la calle de Mesones núm. 42 comienzan las representaciones de autores europeos. El objetivo principal era la renovación del teatro en México, la creación de un teatro digno y moderno nutrido en la experiencia del extranjero a través de la traducción, el montaje de obras extranjeras y la experimentación con obras de tendencia renovadora y vanguardista que no existieran en el país. Crece la antipatía por parte de la gente del teatro

porque lo que [trataban] de hacer [era] enterar al público mexicano de las obras extranjeras que los empresarios locales no se [atreían] a llevar a sus teatros porque [sabían] que no sería un negocio para ellos.³⁵

y que muere cuando dejan el pequeño local de Mesones y se trasladan al Teatro Fábregas. Es un hecho que el teatro mexicano, después de *Ulises*, no volvió a ser el mismo y sería

³³ Sheridan Ibid, p. 272

³⁴ Arturo Orozco Torre, *Los Contemporáneos, cercanía y trascendencia poética*, núm. 3, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, p. 8. (Ensayos y Estudios)

³⁵ Miguel Capistrán, *Los Contemporáneos por sí mismo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. 60

pedra de toque del teatro mexicano contemporáneo. Después de esta experiencia nace el Teatro Orientación fundado por Celestino Gorostiza, cuando el grupo ya había sufrido una desintegración.

Tal vez la mayor aportación del grupo Los Contemporáneos en 1928 es una revista analítica, abierta, polémica, atenta a su país pero siempre frente a, y en contraste con el mundo europeo, que les permitió expresar la nueva circunstancia del país: *Contemporáneos*.

La revista, siempre al tanto de lo nuevo dentro y fuera de México, permanece, no obstante, al margen de la política, lo cual no hace más que responder a la personalidad de sus fundadores. A esto hay que agregar el inestable clima político prevaleciente en un México que transita de un gobierno constitucional efímero hacia un gobierno militar posrevolucionario en abierta disputa por el control del país. Estos sacudimientos van a derivar en una lucha social entre Estado e Iglesia (la revuelta de los cristeros se inicia en 1927). La postura derechista y autoritaria de Calles, se convierte en el gran detonante del profundo malestar nacional.³⁸

En *Contemporáneos* se recogieron estudios y textos de literatura mexicana, piezas teatrales y se divulgaron las obras de un grupo de nuevos pintores: Roberto Montenegro, Rufino Tamayo, Julio Castellanos, Miguel Covarrubias, Manuel Rodríguez Lozano, María Izquierdo, Agustín Lazo, Carlos Mérida, Carlos Orozco Romero, y un fotógrafo excepcional, Manuel Álvarez Bravo. Se daban a conocer traducciones, sobre todo de franceses y de habla inglesa. De T. S. Eliot, se publican dos de sus grandes poemas, *El páramo* (The Waste Land), traducido por primera vez por Enrique Munguía, y *Los hombres huecos*, por León Felipe; y *Mañanas en México*, de D. H. Lawrence y *Anábasis* de Saint-John Perse, traducidos por Barreda. Hay poemas de William Blake y de Langston Hughes traducidos por Villaurrutia, y de Jules Supervielle por Alberti. Se publican textos de Paul Valéry sobre la

³⁸ Cándido Guevara Zamora, *Las voces del ritual erótico en Sueño de amor de Bernardo Ortiz de Montellano*, Tesis de Maestría en Literatura Mexicana, Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana, 2000, p. 15-16

poesía, y de André Maurois sobre la conversación, en traducción de Gorostiza. Se publican los *Nocturnos* y los ensayos de Villaurrutia y los de Cuesta, de Ramos y de Torres Bodet; los poemas de Novo, Pellicer y Owen, y las notas de Ortiz de Montellano, quien da a conocer el *Romancero gitano* de García Lorca y los *Antiguos cantares mexicanos*. Como labor crítica. Las páginas de *Contemporáneos* estuvieron hechas de fragmentos, de notas periodísticas, de comentarios y entrevistas rápidas, de polémicas y páginas privadas de correspondencia y diario. Esa obra crítica cultural fragmentaria es la más importante elaborada en México durante la primera mitad de este siglo.

Tres años y treinta y seis números produjo la revista *Contemporáneos*. Ortiz de Montellano fue uno de los cuatro directores de los primeros ocho números de la revista, los otros fueron: Bernardo J. Gastélum, Jaime Torres Bodet y Enrique González Rojo. Luego, Ortiz de Montellano es el director único. *Contemporáneos* se inicia en junio de 1928 y termina con el número 42-43 de noviembre-diciembre de 1931 una vez que pierde el apoyo de Gástelum.

Los *Contemporáneos* constituyen, en efecto, un proyecto de cultura contemporánea, al margen o en contradicción con la realidad mexicana, y uno de los elementos más renovadores y polémicos de la cultura. A la postre, fue un proyecto que se sustentó a través de papeles privados, tertulias con cómplices o solidarios, obras clandestinas o secretas, reflexiones y aventuras personales que prevalecieron sobre una realidad social inevitable, en la construcción de una nación.³⁷

³⁷ José Luis Martínez, "Los contemporáneos hoy" en *Letras Libres*, marzo del 2002, p. 38

Los Contemporáneos fueron: Carlos Pellicer (1897-1977), Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949), Enrique González Rojo (1899-1939), José Gorostiza (1901-1973), Jaime Torres Bodet (1902-1974), Xavier Villaurrutia (1903-1950), Jorge Cuesta (1903-1942), Salvador Novo (1904-1974) y Gilberto Owen (1905-Filadelfia, 1952). En torno a ellos, deben considerarse quince más: Ermilo Abreu Gómez (1894-1971), José Martínez Sotomayor (1895-1980), Eduardo Villaseñor (1896-1978), Eduardo Luquín (1896-1971), Bernardo J. Gastélum (1896-1982), Samuel Ramos (1897-1959), Octavio G. Barreda (1896-1964), Carlos Díaz Dufoo Jr. (1898-1932), Anselmo Mena (1899-1950), Agustín Lazo (1900-1971), Elías Nandino (1900-1993), Celestino Gorostiza (1901-1973), Enrique Munguía (1902-Ginebra, 1940), Alfonso Gutiérrez Herмосillo (1905-1935) y Rubén Salazar Mallén (1905-1986). El de vida más corta fue Gutiérrez Herмосillo: treinta años. El más longevo, Nandino, que murió a los 93 años. Y hubo cuatro suicidas: Díaz Dufoo Jr. a los 34 años, Munguía a los 38, Cuesta a los 39 y Torres Bodet a los 72 años; ; acaso podría anexarse el caso de Villaurrutia a los 47.³⁸

Lo que destaca en la generación es su juventud, no sólo en el sentido de la asombrosa precocidad de casi todos sus miembros sino, sobre todo, en la connotación precisa de su obra y de su actitud, ya que, con la sola excepción de Carlos Pellicer, todos ellos dejaron de producir su obra importante antes, y a veces mucho antes de los cuarenta años. Torres Bodet publicó a los dieciséis años su primer libro, *Fervor*, a los dieciocho era maestro y secretario de la Escuela Nacional Preparatoria y un año después, secretario del Ministro de Educación Vasconcelos y director con Ortiz de Montellano de la principal revista de

³⁸Martínez, *Ibid*, p. 37

vanguardia literaria de la época, *La Falange* (1922-1923). Pellicer domina a los quince años la temática, el tono y las destrezas del modernismo rubendariano y publica a los veintidós *Colores en el mar y otros poemas* (1921). También a los veintidós años publicó su primer libro, *Avidez* (1921), Ortiz de Montellano; cuatro años antes ya era jefe de redacción de la revista *El trovador*. Novo a los veinte años publica los mejores libros de toda su obra: *XX Poemas* (1925) y *Ensayos* (1925). Villaurrutia también publicó poemas desde los dieciséis años y antes de los veinte ya era el crítico de su generación; sus artículos fueron recopilados en el volumen de ensayos *Textos y pretextos*. Cuesta publica a los veinticuatro años la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928). Owen, González Rojo, Octavio G. Barreda, Francisco Monterde, entre muchos otros de la época también compartieron esta precocidad.

A los Contemporáneos los caracterizó una preocupación exclusivamente literaria, aunque Cuesta añada la política y Torres Bodet, más adelante, la educación y la cultura. Las letras francesas, las del grupo de la *Nouvelle Revue Française*, encabezadas por André Gide, y los poetas Valéry, Cocteau, Supervielle y Éluard, así como Proust, Giraudoux, Morand, Maurois y Valéry Larbaud; la poesía española de Juan Ramón Jiménez, de Antonio Machado, los poetas y prosistas de la generación de 1927 eran lecturas asiduas de este grupo. Los aficionados al teatro, Novo, Villaurrutia y Lazo, preferían la literatura inglesa, estadounidense e italiana: O'Neill, Lord Dunsany, Eliot, Pound, Joyce, Pirandello y Joseph Conrad, que leía Novo desde los primeros veintes. Y comenzaban a figurar los hispanoamericanos: Borges, Neruda. Coinciden en su afán de encontrar una expresión nacional que se inserte en el ámbito de los valores universales. Sus diferencias radican justamente en la manera en cómo

cada uno de ellos se resuelve como creador. Ortiz de Montellano tiene dos preocupaciones fundamentales: por un lado le interesa la teoría poética y la incorporación del mundo indígena al plano de la concientización cultural de lo mexicano, y por otro, la lucha por un nacionalismo puro donde la cultura estuviera en manos de todos los mexicanos. Jorge Cuesta encuentra en la lógica las estructuras más acordes con su sistema de pensamiento, mientras que Villaurrutia prefiere las esferas más sensibles; la estética, por ejemplo, habrá de ofrecerle la multiplicidad de enfoques críticos que matizan su obra ensayística. Novo por su parte hace de su individualidad un baluarte inexpugnable que lo convierte en el más original del grupo.

Los Contemporáneos se pronunciaron a favor de una indiferencia hacia los misterios de la religión y la magia y las geometrías de la razón, todo lo cual explica, de alguna manera, su insensibilidad frente a las utopías revolucionarias de nuestro tiempo. Herederos de la gran desilusión revolucionaria mexicana, este grupo sin grupo se condena a su soledad y al autoanálisis (proceso de autocritica y autoconocimiento).³⁹

En Los Contemporáneos hay que aceptar como criterio el de núcleos cohesionados, ora por revistas, ora por "obsesiones temáticas"⁴⁰ por lo que se volvió necesaria la edición de revistas para llevar el "humanismo" a las manos de todos, aunque esas revistas estuvieran llenas de poemas sin intenciones sociales; a pesar de esto, es a partir de los Contemporáneos que perdemos claridad en los movimientos literarios y las generaciones literarias ya no se definirán con tanta nitidez.

³⁹ Guevara, op.cit, p. 37.

⁴⁰ Curiel, op.cit, p.XVII

Poética

Este capítulo no pretende un análisis sobre la obra de Ortiz de Montellano, nuestro interés radica en presentar, basándonos en algunas investigaciones referentes al estudio sobre este autor, los temas recurrentes en su obra.

Ortiz de Montellano, además de centrar su visión en la cultura indígena, se conecta a las tendencias vanguardistas europeas de su época tal como lo hicieron su coetáneos. Hay quienes lo consideran seguidor del movimiento surrealista pues para entender la temática recurrente en la obra de este autor es necesario, al menos, vislumbrar grosso modo el eje central del movimiento surrealista, quien posterior al dadáismo que se proclama contra todo y contra sí mismo, es el paso de la negación dadaísta a la afirmación. Ambos movimientos comparten algunas posiciones pero siempre con una fisonomía distinta. A diferencia del escepticismo radical que tocó el dadaísmo, el surrealismo buscó encontrar solución a la crisis del hombre que garantizará su libertad positivamente realizable. André Bretón, uno de los fundadores de este movimiento, afirma " es la existencia de 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".⁴¹ 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 contenían una poderosa carga de imágenes.

⁴¹ Antonio Misael Gutiérrez Delgado, *La práctica vanguardista en tres obras de teatro mexicano (1913-1939)*, tesis de licenciatura, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, p. 53

Para el surrealismo francés lo importante en el arte era la exploración del inconsciente, los sueños como una vía para la reconciliación entre la verdad interna y la realidad apremiante. Según Bretón

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 incomunicable, dejan de ser percibidos como contradicción.⁴²

Refiriéndose al teatro en particular, Bretón afirma que el teatro debía dramatizar imágenes subconscientes u oníricas para provocar al espectador e irritar su espíritu hasta que la realidad fuera asimilada de manera sensitiva, "creed en los sueños, en los poetas y en los sabios"⁴³ dice el espíritu de la tierra en *El Sombrero* de Montellano como una invitación a sumergirnos en la esfera de nuestro sentidos abiertos a todo momento.

Ahora y después de citar brevemente la posición surrealista podemos decir que "tanto la narrativa, el teatro y la poesía son en Ortiz de Montellano variantes expresivas de un fin poético que se expresa a través de diferentes formas"⁴⁴.

A Ortiz de Montellano le obsesionaba el problema de los sueños y su realización estética; su poesía, su narrativa giran alrededor de este mundo onírico. Hay en él "una intención primordial: poetizar el sueño y la muerte casi como un rito; lo intenta una y otra vez en busca de su propia estética".⁴⁵ Estética que busca, mediante imágenes subconscientes, la justificación de la vida y la presencia ineludible de la muerte. El maestro Cándido Guevara menciona que Ortiz de Montellano busca, mediante la necesidad alucinante de los sueños,

⁴² Gutiérrez, *Ibid*, p. 54

⁴³ Bernardo Ortiz de Montellano, *Obras en prosa*, recopilación, edición, preliminares, notas e índices de María de Lourdes Franco Bagnouls, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, p. 170

⁴⁴ Ortiz de Montellano, *Ibid*, p. 16

⁴⁵ Bernardo Ortiz de Montellano, *Sueños, una botella al mar*, edición y prólogo de Ma. de Lourdes Franco Bagnouls, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 19

desentrañar "los secretos correspondientes entre la vida y la muerte",⁴⁶ describiendo los vaivenes de la lucha que se establece entre el alma y el cuerpo para lograr la supremacía del individuo que se logra a través de los procesos oníricos. Y es que para Ortiz de Montellano la actividad onírica " es una forma de autoconocimiento y de liberación que acerca al hombre momentáneamente a las esferas del conocimiento de la naturaleza divina; un vehículo de autodepuración espiritual que se satisface en la adquisición y sublimación de facultades humanas" ⁴⁷ que logran un equilibrio en el cual la contradicción entre vida, muerte, sueño y realidad, alma y cuerpo sea inexistente mientras estas facultades se basen en la respuesta sensitiva de cada una de las imágenes que se obtienen a cada momento.

En *La poesía de Ortiz de Montellano*, Raúl Leyva acota que

Ortiz de Montellano está entregado a hurgar en la inmensidad de los sueños ya que es un hombre que ha sufrido la anestesia de éstos y por eso se le hace difícil separar la vida de la muerte, lo orgánico de lo inorgánico, lo que permanece de lo que no es⁴⁸

y este punto nos da pauta a afirmar que la existencia de la realidad de orden superior, de la cual Bretón habla, la comparte Ortiz de Montellano mediante su afán por plasmar visiones e imágenes provenientes de sueños a los que él a dado singular forma en su obra.

Estos elementos, apegados al concepto surrealista, plasmados en la obra de Montellano comparten un estrecho vínculo con uno de los intereses fundamentales de este autor; la exploración de la literatura indígena para descubrir sus raíces tanto lingüísticas como ideológicas. Esta búsqueda "va más allá de la anécdota indígena y busca sumergirse en la

⁴⁶ Guevara, op.cit, p. 93

⁴⁷ Ortiz de Montellano, *Obras...*, op.cit. p.15-16

⁴⁸ Guevara, op.cit, p. 19

esencia generadora de una personalidad nacional"⁴⁹ que según Montellano carece de cuerpo.

En su interés por la mitología indígena y en la historiografía de la literatura se halla su particular tratamiento de la vida y de la muerte; su forma de integrarse al universo. Para él "la cultura indígena y colonial mexicana no es un fin en sí misma, tampoco es determinante de una identidad, es más bien un factor activo que se afirma proyectando sus esencias sobre el arte contemporáneo mexicano."⁵⁰ La búsqueda de Montellano hacia una verdadera identidad como mexicanos está vista a través del indigenismo subyacente en una cultura aparentemente española y menciona que lo mexicano verdadero se compone de una evolución que integra todos y cada uno de los valores de los que ha sido conformado. En *La poesía indígena de México*, Montellano dice "me propongo iniciar la revalorización de la poesía indígena de México interpretándola por su significado espiritual más que por su contenido histórico. No es fácil inventar el espíritu de una raza."⁵¹ No se trata de idealizar, sino de descubrir en los orígenes de una estética basada en la relación del hombre y el caos que lo rodea física y psicológicamente; relación también entre el indígena y su paisaje, éste último en tanto modo de la naturaleza y de la naturaleza del indio de la cual no podremos apartarnos por completo; y es que a lo largo de la historia del hombre hispanoamericano ha pervivido la dualidad de su historia y su cultura hacia uno u otro lado sin que se halla llegado por fin al estado de reconciliación surrealista, es decir, a tan deseado equilibrio. Ortiz de Montellano afirma que esta conciliación entre nuestras dos naturalezas habrá de resolverse en una "proyección colectiva de nuestras conciencias hacia un destino místico de

⁴⁹ Guevara, *Ibid*, p. 17

⁵⁰ Ortiz de Montellano, *Obras...*, op.cit. p. 46

⁵¹ Ortiz de Montellano, *Obras...*, *Ibid*, p. 17

una forma plástica rítmica⁵² es decir, en su poesía y en su teatro mismo, en donde las imágenes llenas de misticismo y plasticidad y, en el caso del teatro, por los diálogos guiados por una cuerda rítmica muy particular proyectan el alma de una identidad y dibujan una silueta que ha de convertirse en cuerpo; en el cuerpo del mexicano. Es en este cuerpo que podremos descubrir nuestras constantes. Una vez descubiertas, Montellano afirma que "habremos descubierto nuestra indivisible correspondencia entre pueblo y raza". Lo indígena tiene unidad, lo mexicano aún no la tiene, pero habrá de ser en el arte donde encuentre su verdadero y eterno ser. Una ruta emprendida que debe ser constante e ineludible, cuando lo que se pretende es descubrir lo nuestro sin quebranto de la avidez.

Para dar fin a este apartado no está demás citar algunos comentarios de distintos autores que describen de una manera breve en una reseña escrita con motivo de su muerte, la esencia y particularidad de Montellano:

El abate González de Mendoza apuntaba: << su raíz ha de buscarse en lo mexicano, en nuestra poesía indígena>>; Abreu Gómez subrayaba: <<Fue siempre Ortiz de Montellano un poeta que se preocupó y se ocupó de lo mexicano. Quiso siempre Bernardo asir la entraña de lo mexicano prescindiendo de lo contingente y lo pasajero. En el grupo de Los Contemporáneos sin duda fue el que más se aproximó a esta cuestión de la mexicanidad literaria>>. Y Miguel Ángel Mendoza: <<Ortiz de Montellano utilizó su individualidad percepción de las imágenes y formas poéticas en la misma medida que sus sueños, para rendir, unida a la rica vena imaginativa de los mayas quichés, un lenguaje escénico inusitado>. ⁵³

⁵² Ortiz de Montellano, *Obras...*, Ibid, p. 48

⁵³ Juan Pascal Gay, "La imagen indígena en el teatro de Bernardo Ortiz de Montellano" en Meyran, Daniel et al, *Teatro, público, sociedad*, Perpignan, CRILAUP, 1998, p.502.

Después de estas palabras, sólo nos queda apuntar que Montellano buscó encontrar una interpretación del folklore de México; de un México que, como dijo Jaime Torres Bodet en *Tiempo de Arena* "sentía entrañablemente."⁵⁴

Producción Literaria

En este capítulo mencionaremos las obras que componen la producción literaria de Ortiz de Montellano y sus distintas publicaciones en caso de tenerlas; pero antes, es necesario aclarar que no sabemos si realmente son el total de su producción ya que en 1990 Lourdes Franco Bagnouls descubrió diez y siete poemas que jamás fueron publicados y otro texto de cincuenta cuartillas titulado *Memorias de la infancia* que contiene "evocaciones de un México provinciano, de serenatas y bailes populares en la plaza central, de tiendas de españoles y noviazgos de balcón,"⁵⁵ en el que se hallaban intercalados trece poemas más y un texto para teatro de marionetas titulado *El trompo de siete colores* que "correspondía a la producción de las primeras etapas de Don Bernardo."⁵⁶ A partir de la ambigüedad en la existencia de los textos encontrados por Franco Bagnouls y no encontrar la fuente en el que aparece publicado *El trompo de siete colores*, solamente nos avocaremos a la producción literaria que está publicada en nuestras fuentes de investigación.

Dentro de la producción de Ortiz de Montellano encontramos ensayo, poesía, cuento, crítica, antología y teatro.

⁵⁴ Guevara, op. cit, p. 24

⁵⁵ Lourdes Franco Bagnouls, "Elíptica de la obra de Bernardo Ortiz de Montellano. Memorias de la infancia, un texto inédito", en *Los Contemporáneos en el Laberinto de la crítica*, Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, México, Colegio de México, 1994; p. 297

⁵⁶ Franco, Ibid, p. 298

A través de su obra ensayística, plasma su interés hacia el movimiento de una nueva literatura mexicana. En 1935 Ortiz de Montellano amplía sus exploraciones de la literatura precolombina con *La poesía indígena de México* en la cual inicia la revalorización de esa expresión, después añade una antología de textos antiguos y una reflexión sobre la poesía moderna.

En 1943 escribe *Figura amor y muerte de Amado Nervo*, biografía de este poeta modernista "concebida por Ortiz de Montellano como notas sobre la vida de un poeta mexicano"⁵⁷ al cual rinde homenaje y considera su dios mayor.

En 1946 hace una tercera publicación general titulada *Literatura indígena y colonial mexicana*; en su prólogo Ortiz de Montellano presenta un esquema cronológico en cinco divisiones principales para el estudio de la literatura mexicana, más adelante presenta documentación y apuntes sobre las dos primeras épocas precolombina y colonial hasta 1800.⁵⁸

Cabe considerar su obra ensayística publicada entre 1928 y 1944 en las revistas *Contemporáneos*, *El Espectador*, *Examen*, *La Falange*, *El trovador*, *El hijo Pródigo*, *Letras de México*, *El Libro y el Pueblo*, *Nuestro México*, *México Moderno*, *Papel de Poesía*, *Revista de Revistas*, *Taller*, *El Universal* y *La voz nueva*, así como también en la publicación *Cuadernos Americanos*; donde realizó reseñas, notas, críticas y ensayos. A través de su obra ensayística, Ortiz de Montellano siguió los parámetros de los escritores de la nueva generación quienes estaban convencidos de que la verdadera cultura era no retrasarse en la cultura del mundo

⁵⁷ Merlin H. Forster, "Los Contemporáneos" en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, Colegio de México, 1999. p.191

⁵⁸ Forster, *Ibid*, p. 191

También publicó y compiló *Antología de cuentos mexicanos*, según Ortiz de Montellano es la primera selección que de cuentos mexicanos se hace donde se incluyen cuentos de 28 autores mexicanos comenzando con Roa Bárcena y terminando con Monterde, Jiménez Rueda, Huerta, etc.⁵⁹

En cuanto a sus cuentos publicó dos colecciones de relatos breves; la primera titulada *Cinq heures sans coeur (Entre sueños)*, que contiene nueve relatos: *La máquina humana, La niña de Guatemala, Historia de una imagen, La calle de los sueños, Crimen sin castigo, Naturaleza muerta, Mrs. Dream, Cinq heures sans coeur y Noche de Hollywood*; en las que Forster afirma que se encuentran indicios de "la novela policíaca y de la novela fantástica; y la compleja relación entre el fluir mental consciente y el fluir inconsciente."⁶⁰ Y la segunda titulada *El caso de mi amigo Alfazeta* que contiene dos relatos sin título.

En cuanto a poesía se refiere encontramos *Sueños* que contiene *Primero sueño, Segundo sueño, Letra muerta y Sueño de amor*. El *Primero Sueño* se publicó, primero independientemente, bajo el signo de *Contemporáneos*; la edición definitiva es de 1933. Posteriormente se incluyó en *Sueño y poesía*, recopilación póstuma de la obra poética de Ortiz de Montellano, preparada por Wilberto Cantón. Sobre este texto se dice que:

Ortiz de Montellano coincide con los surrealistas al mismo que tiempo que aprovecha los aportes de la poesía freudiana; como aquellos tuvo una premonición importante: el *Primero Sueño*, en donde el poeta andaluz que lo acompaña es Federico García Lorca, a quien no conoció, y en donde predice el fusilamiento y la muerte que le llegarían al poeta cinco años después.⁶¹

⁵⁹ Forster, *Ibid*, p. 191.

⁶⁰ Forster, *Ibid*, 194.

⁶¹ Aurora M. Ocampo y Ernesto Prado Velázquez, *Diccionario de Escritores Mexicanos*, pról. María del Carmen Millán, México, Centro de Estudios Literarios, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967, p. 266.

En *Una botella al mar* publicada en 1946, Montellano realiza un compendio epistolar sobre esta publicación donde se incluye dos cartas circulares de Montellano y las respuestas de Jorge Cuesta, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet y Javier Villaurrutia; y un apéndice perteneciente a *Diario de mi sueños*, "obra sólo conocida fragmentariamente".⁶²

Ortiz de Montellano escribió sobre la literatura francesa moderna, sobre la poesía española contemporánea, por ejemplo, con una reseña de *Romancero Gitano* de García Lorca y también sobre la literatura argentina. En asuntos mexicanos publicó comentarios sobre los antiguos cantares prehispánicos, el corrido y su relación con el romance, la historia literaria y esquemas para el estudio de la literatura moderna.

Ortiz de Montellano no merece el olvido relativo en el cual se encuentra; su obra y su contribución editorial deben ser consideradas a lado de otras figuras centrales de su época como Novo, Villaurrutia y Torres Bodet por mencionar algunos; ya que Ortiz de Montellano como prosista, en sus ensayos y en su narrativa realizó contribuciones significativas en la literatura mexicana que deben ser mejor reconocidas y estudiadas.

Producción teatral

Las obras de Ortiz de Montellano son tres, *Pantomima escena para marionetas* publicada en el número 19 de *El Espectador* en mayo de 1930; *El Sombrerón* publicado originalmente con el título *Teatro de títeres* en el número 32 de la revista *Contemporáneos* y que se incluye

⁶² Ortiz de Montellano, *Una...*, op.cit, p. 11.

posteriormente en *La poesía indígena de México* en 1935;⁶³ y por último *La cabeza de Salomé*, poema dramático que apareció en *El Hijo pródigo* en 1934. *Martes de Carnaval* publicada junto con *La cabeza de Salomé*, en 1946, aparece como areito, un poema dramatizado acompañado de música y danza. Es por su ambigüedad que no estará dentro de este capítulo pero podrá consultarse en el apéndice uno.

Según Pascual Gay en *Teatro, Público, Sociedad*

se trata de un teatro para ser leído antes que para ser 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 (otra manera de entender el tiempo)⁶⁴

pero nosotros creemos que el estímulo de la imagen surrealista a la que Ortiz de Montellano se apegaba, es parte fundamental en sus textos dramáticos y sólo estos se consuman al ser representados; y nos referimos precisamente a esa imagen que consiste en la expresión de una realidad total y superior que busca dar sentido de equilibrio a la cultura a la que realmente pertenecemos y que Ortiz de Montellano se ocupó en descubrir, no sólo en su poesía, la cual sí está hecha para ser leída; sino también en su muy particular teatro. Por otra parte la afirmación de Pascual Gay quizá se refiera a que, como uno de los muchos propósitos que Ortiz de Montellano buscó en su obra era el rescate de la tradición oral indígena, visualiza la poesía y la voz como personajes principales; este punto de vista, reiterando, podría adaptarse en su poesía y en sus cuentos, pero no en su teatro que, aunque carece de acciones en el texto dramático, plantea y da posibilidad a una serie de

⁶³ También en 1949 se publicó *El Sombrero* acompañado por algunos grabados de Alfredo Zalce, junto con *La cabeza de Salomé* y *Martes de carnaval*.

⁶⁴ Gay, op.cit, p. 501

imágenes para su representación, y es que ya decía Montellano en un ensayo publicado en la revista *Letras de México* que "En el lenguaje la palabra es lo amorfo del pensamiento y es el arte (en este caso el teatro) lo que da forma a lo amorfo de la palabra"⁶⁵, con esta afirmación queda claro que si su teatro sólo es leído no podrá adquirir la forma que obtiene al ser representado; de esta manera podremos observar y conocer ese equilibrio, esa "realidad de orden superior", mediante juegos de espacio, juegos de tiempo y juegos de acción a través de imágenes escénicas.

La cabeza de Salomé

Franco Bagnouls dice que *La cabeza de Salomé* "se define como la realización metafórica del desgarramiento que se da en la interrelación de un triángulo amoroso"⁶⁶ ya que los personajes en torno a los que gira la obra son una mujer indígena, su amante y su marido.

La mujer viene por el camino, y el amante la requiere, ella promete volver después; entra a la choza y prepara la cena, al momento que entra la noche y su marido duerme, sale dejando su cabeza sobre la hamaca y caminado sólo su cuerpo en busca de su amante. El Cuervo, el Jaguar y el Conejo, presencias cercanas de la mitología indígena, quienes representan la muerte, el fuego y la sagacidad respectivamente, observan la acción de Salomé y su amante. El acto de amor no se consuma a falta de la cabeza de la mujer. El marido, por otra parte, despierta y esconde la cabeza entre las cenizas del fogón; al regresar

⁶⁵ Ortiz de Montellano, *Obras...*, op. cit, p. 319

⁶⁶ Ortiz de Montellano, *Obras...*, *Ibid*, p. 36

la mujer y no encontrar su cabeza cae herida mortalmente. Finalmente los representantes de la zoolatría indígena preparan el advenimiento del día y con él, el final del sueño.

Como en los poemas de Ortiz de Montellano esta obra es también el producto de un sueño y hay una actitud poética que se establece como premisa: la metáfora gira en torno a la cabeza y los diálogos "que en realidad son monólogos que hablan de soledad, pesadumbre e impotencia" ⁶⁷ reproducen la dinámica de imágenes en donde la acción transcurre lenta y repetitivamente .

En el prólogo del texto la cabeza parlante narra su importancia ante la historia misma mediante cuestiones abiertas al espectador tales como "¿qué se pierde de un rey injusto, de un bandido famoso, de un retrato de la mujer amada? ¿En dónde residen los sueños, las ilusiones y los pensamientos?"⁶⁸ Y posteriormente afirma el tema fundamental de la historia diciendo que " a veces se pierde la cabeza y el verdugo es el amor."⁶⁹ Finalmente, como relatando un sueño propio comienza a difuminarse su presencia. Elementos como un paisaje extraño de color tropical, un camino muy largo, la llegada de la noche, palmeras, un fogón ardiendo y el tronco de una gran ceiba protectora nos dan idea de la importancia de la imagen visual que requiere la obra y con las cuales comienzan las escenas.

La primera escena narra la llegada de Salomé a la choza no sin antes dialogar con su amante, el cual acepta esperarla hasta más tarde para estar con ella. Mientras tanto queda sentado en el tronco del árbol tocando el organillo.

La segunda escena recrea fielmente las imágenes de los indígenas. Salomé y su marido están en la choza y a ritmo lento transcurre la acción:

⁶⁷ Ortiz de Montellano, *Obras...*, Ibid, p. 36

⁶⁸ Ortiz de Montellano, *Obras...*, Ibid, p. 181

⁶⁹ Ortiz de Montellano, *Obras...*, Ibid, p. 181

Ella: ¿Prendiste la lumbre?

Marido: Dejé el ocote sobre la leña, estaba verde (a ella, después de un gran silencio) ...

(Ella toma los utensilios, va al fogón, vuelve en silencio. Se oye a lo lejos el sonido de un organillo.)⁷⁰

En la escena tres aparecen las fuerzas naturales encarnadas en animales; el cuervo, el jaguar y el conejo, quienes a partir de ese momento observan las acciones de Salomé y su amante:

El conejo: Entonces, comienza la noche. Reunidos la astucia, la muerte y el fuego.

El jaguar: Silencio, cada quien a su sueño.

El conejo: Cada quien a su espejo.

El cuervo: (intencionado) ¡A esperar lo que espero!⁷¹

La escena cuarta es una escena muda en la Ortiz de Montellano a través de la acotación:

Su ritmo debe ser de figura en sueños, ya que se pretende en este ensayo de escenificación de un sueño que, como en los sueños, los movimientos y los hechos tengan más actitudes que las palabras.⁷²

descubre ante el lector como el amante de lo onírico; es la escena del desprendimiento, un cuerpo de mujer que se desgarrar, duplica su destino y se entrelaza en el sueño.

En la escena quinta se lleva a cabo la traición al marido de Salomé. Ésta, por su parte, entrega a su amante, bajo la noche, un amor carente de alma, de mirada, de besos y casi de voz.

Él: No veo tus ojos.

Ella: Mi cuerpo está junto a ti.

Él: lo sé, pero mis ojos están vacíos de ti.

Ella: Fantasías de los ojos.

Él: Pero no veo tu alma y apenas oigo tu voz.

⁷⁰ Ortiz de Montellano, *Obras...*, Ibid, p. 182

⁷¹ Ortiz de Montellano, *Obras...*, Ibid, p. 183

⁷² Ortiz de Montellano, *Obras...*, Ibid, p. 184

Ella: Arden tus sienes. Me amas como la noche sin mirarme.

Él: Ciego amor.

Ella: De sombra y de ceniza.⁷³

La escena sexta, también muda, sirve como el medio ideal para mostrar al lector ese desplazamiento pausado y etéreo en el que transcurre la nebulosidad del sueño:

El marido: (entre sueños se levanta, toma la cabeza de Ella de la hamaca y, visiblemente, con emoción amorosa, la oculta entre las cenizas del fogón y vuelve a tenderse en su sueño)⁷⁴

La escena séptima es la confirmación de la tragedia; la carne humana sucumbe ante la fuerza de los elementos. Esos animales, deidades, se reparten el botín:

El jaguar: En mis rojas lenguas se queme el cabello.

El conejo: Se olviden los sueños.

El cuervo: Para mí el florido banquete carnal.⁷⁵

Por último, la escena octava muestra la confirmación del rito el cual se repetirá con el advenimiento de la noche; mientras tanto el sueño concluye su ciclo y la cabeza de Salomé desaparece entre las llamas al amanecer:

Su sombra de cuerpo moribundo cae en los brazos de Él y el oscuro, lento arrastra a los amantes a la nada.

Niño 1: ¡Amanece!

Niño 2: ¡Ya viene el día!

Niño 3: ¡Aleluya!, ¡Aleluya!⁷⁶

⁷³ Ortiz de Montellano, *Obras...*, *Ibid*, p. 184

⁷⁴ Ortiz de Montellano, *Obras...*, *Ibid*, p. 185

⁷⁵ Ortiz de Montellano, *Obras...*, *Ibid*, p. 185

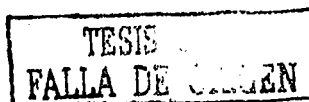
⁷⁶ Ortiz de Montellano, *Obras...*, *Ibid*, p. 185

Como podemos ver todos los elementos de la obra están cargados de simbología, por ejemplo, la cabeza representa el amor sin inteligencia, meramente carnal, carente de alma y llevado a cabo en la sombra; el hombre representa al dios traicionado; el conejo, el jaguar y el cuervo representan las fuerzas de la naturaleza que se dan cita en su encarnación animal para gobernar y dirigir los destinos del hombre, y sobre estos últimos elementos Pascual Gay comenta que Ortiz de Montellano pone de ejemplo lo que puede ser en un momento dado la realización de una estética mestiza con características propias, ya que el jaguar (fuego) , el conejo (astucia y sagacidad) y el cuervo (muerte) "radican en los supuestos éticos de los pueblos náhuatl y maya sobre la naturaleza divina de los seres"⁷⁷ Aquí el espíritu prehispánico se amolda a los cánones de la tragedia clásica en un espectáculo de imágenes y búsquedas confirmadas que son la presencia indígena y la tradición clásica. La muerte al final de todo sueño recoge su presa.

El Sombrerón

Esta obra está dividida en cuatro partes. La primera, a manera de prólogo que se usa como recurso de integración del público al desarrollo de la trama donde se establecen de antemano las reglas del juego. Aquí se presenta bajo una máscara de aspecto demoníaco al Sombrerón, quien tiene la tarea de invitar al público a ser partícipe de los procesos oníricos y metafóricos que Ortiz de Montellano crea a través de este personaje quien por su parte aconseja: "Creed en los sueños, en los esfuerzos de los poetas y los sabios [...] creed

⁷⁷ Gay, op.cit, p.506



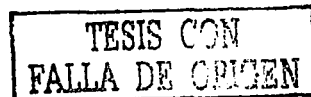
también en mí y en mis numerosas máscaras".⁷⁸ Con esto, invita a tener fe para aceptar los acontecimientos que sucederán en la obra. Finalmente el Sombreron, distorsionado en su naturaleza real mediante su máscara, vuelve a ocultarse para que la obra comience.

Posteriormente Ortiz de Montellano nos presenta con el nombre de escenarios a los tres actos con los que se divide la trama; esto, más que con la intención de dividir los tres lugares en los que la obra se desarrolla, se debe a la concepción visual del autor que se apoya precisamente en elementos rítmicos como la acción lenta, marcada por pausas y silencios.

En el campo vive una familia formada por el padre, la madre y un hijo. Una noche en la que el padre estaba ausente del lugar, la madre solamente con ver al Sombreron queda encinta y da a luz a dos palomos que salen volando por la puerta de la casa. En la siguiente visita del Sombreron, el padre y el hijo deciden ir en su búsqueda tras observar que se ha escondido en la cavidad del tronco de un árbol. Los hombres meten un tronco con hojas de pedernal por dicha cavidad con el que pretenden aplastar al Sombreron quien por su parte es aconsejado por el Espíritu de la Tierra a gritar y mandar con las hormigas pedazos de su cabello y de sus uñas para que los hombres piensen que ha muerto. Así lo hace, logrando que padre e hijo se alejen con la idea de haber destruido a su enemigo.

El primer acto (escenario I) comienza con una imagen de atardecer ya en retirada. La madre, que amasa en el metate y el hijo que afila su cuchillo, esperan al padre que ha tardado en llegar. En el momento en que oscurece llega el perro Canelo alterado y temeroso a la vez. Cuando el hijo menciona al Sombreron como posible causa de la actitud del perro, la madre decide que lo mejor es entrar a la choza. El Sombreron llega hasta la choza y le susurra desde la puerta :

⁷⁸ Ortiz de Montellano, *Obras...*, op.cit, p. 170



Sombreron: ¡Mujer, voz de cenote oscuro, senos de jícara, mis manos serán las hojas de tus sueños y mis ojos los ojos de tu despertar!⁷⁹

Después de un oscuro, el padre vuelve a la choza y cuando se percata de la presencia del Sombreron intenta destruirlo pero una nube que arrebató al Sombreron impide que el padre logre su cometido. La mujer le confiesa a su marido:

Mujer: [...] ¡Nomás de verlo... fueron dos... caídos de mi seno!

Padre: ¡Pronto!... ¿a dónde están esos niños?

Mujer: Aquí, en la casa, voy a traerlos (abre la puerta. Salen volando dos palomas [...]) ¡Míralos, ya se van mis palomitos! [...] ¡Ay, mis niños ya se fueron!...⁸⁰

El padre afirma que malos signos los persiguen y deben abandonar el lugar.

Este primer acto nos habla del enfrentamiento del hombre contra un ser maligno al que se le teme ya que tiene poderes que superan al ser humano. "Nos habla de la lucha inútil contra aquello que desconocemos, del temor ante lo que no podemos interpretar y la reacción intuitiva de huir"⁸¹ El Sombreron hasta este momento es visto como el diablo ante los personajes, pero poco a poco, a lo largo de la obra, se va llenando de su verdadero significado.

El segundo acto (escenario II) comienza de una manera similar al primero. La mujer, el hijo y el perro se encuentran ahora en un lugar distinto y la ausencia del padre se hace notar nuevamente. El hijo en un momento dado sale de la escena:

Hijo: Bueno, madre, ya vuelvo. Voy ahí al chaparral.

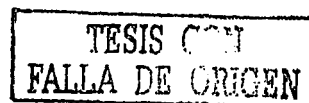
Mujer: Anda hijo toma, que pronto va a meterse el sol y tenemos que regresar a casa...⁸²

⁷⁹ Ortiz de Montellano, *Obras...*, Ibid. p. 171

⁸⁰ Ortiz de Montellano, *Obras...*, Ibid, 172

⁸¹ Gutiérrez, op.cit, p. 109

⁸² Ortiz de Montellano, *Obras...*, op.cit, p.173



Momentos después, el perro comienza a inquietarse como en un principio pero esta vez huye. El Sombreron llaga a la escena y la mujer cae desmayada; luego él dice:

Sombreron: [...] ¡Mi calor transforma en gusanos el cuerpo de los que marcharon...
Da vida a tus hijos... Siembra en el surco del relámpago y en el corazón del cielo...
Respiración de agua será entre mis manos, para mis ojos, para mi boca...
Sedienta...⁸³

Cuando se percata de que los leñadores se aproximan, sale a esconderse en el hueco de un árbol. El padre se percata de la sombra que se esconde y le grita que salga.

En este segundo acto se visualiza al Sombreron ya no como diablo sino como Dios, ya que al intentar poseer a la mujer persigue recuperar sus dominios en la Tierra.

Antonio Gutiérrez menciona que en este acto se llega a la

trilogía tierra-naturaleza-hombre, elementos que utilizan los argumentos de todas leyendas mayas-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;⁸⁴

y en este acto el Sombreron, se declara enemigo de los hombres puesto que mientras éste posee a la mujer (tierra), el padre y el hijo (humanidad) no entienden que ellos son los que deben ser sacrificados y no el Sombreron (naturaleza).

El tercer acto (escenario III) se divide en dos planos: un plano superior que representa la superficie de la tierra donde se encuentran padre e hijo, y un plano inferior que corresponde al subsuelo donde reina el Espíritu de la Tierra y donde está escondido el Sombreron. Los hombres dejan caer por el hueco del árbol un tronco con puntas de pedernal clavadas en un

⁸³ Ortiz de Montellano, *Obras...*, ibid., p. 174

⁸⁴ Gutiérrez, op. cit., p. 112

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

extremo para terminar con su enemigo. Cuando del hueco del árbol salen hormigas cargando pedazos del Sombrerón, el padre y el hijo creen que lo han destruido. Estos no se dan cuenta de que sólo es un engaño ya que el espíritu de la Tierra aconsejó al Sombrerón que:

El Espíritu de la Tierra: Ahora, para convencerlos, haz que las hormigas lleven sobre sus espaldas restos de tu cuerpo, uñas y cabellos.⁸⁵

Es ahora cuando llega a comprenderse que la imagen del Sombrerón representa la creación. Se habla de la renovación, de tiempo de nuevos frutos para lo cual es necesario primero acabar con lo creado tal y como, según la religión maya, ha sucedido con los mundos anteriores para así volver a poblar la Tierra con nuevos hijos del creador que en este caso es el Sombrerón.

Toda la obra está llena de expresiones del ideario maya que tienen un importante significado visual; son expresiones provenientes de textos como el *Popol Vuh*, el *Chilam Balam* y *Leyendas de Guatemala*, esta última de Miguel Ángel Asturias, que Ortiz de Montellano toma como un recurso estilístico acorde con el contenido de la obra; por ejemplo: las dos palomas del primer acto son el símbolo de X. Mucané, la diosa adivinadora quien jugó un papel importante en la renovación del mundo según la historia de la renovación de los mayas quichés. Por otra parte, el relato que aparece en el segundo acto, en donde la mujer cuenta al hijo sobre el joven Tamazul que se convirtió en sapo para llevar un mensaje, se lo come la serpiente y a la serpiente el águila para que el mensaje llegue más rápido, es un relato tomado por Ortiz de Montellano del *Popol Vuh* que se refiere a "la alusión de mensaje que puede cubrirse de formar diversas para llegar a nosotros de manera

⁸⁵ Ortiz de Montellano, *Obras...*, op.cit, p. 176

inesperada, tal como lo hace el Sombrerón.⁸⁶ También se presenta un diálogo como una constante que aparece al final de cada acto que, según Antonio Gutiérrez, es una copia fiel del que sostiene el Gran Verdadero Padre con sus hijos, los príncipes mayas en el *Chilam Balam*, que "se refiere al día en que será destruido el mundo para la creación de uno nuevo"⁸⁷ y del cual Pascual Gay hace una comparación directa con los textos:

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.

Y

PADRE.-¿Dónde están tus familiares, hijo mío?
 HIJO.- Oh padre, por los bosques andan buscando al Balam, Brujo;
 no hay Balam,
 Según dicen ellos.⁸⁸

Esta reiteración de los diálogos finales, que como ya hemos mencionado forma parte de los recursos estilísticos del autor, se emplea para destacar el sentido ritual que la voz y el canto tiene para la literatura indígena. En general, el lenguaje que conforma la obra tiene este mismo estilo ritualista que proviene de una específica concepción estilística de Montellano que, junto con la producción de imágenes poéticas, confirma la necesidad de la representación para así, con el poder evocativo de las imágenes recuperar una grandeza espiritual abandonada.

⁸⁶ Gutiérrez, op.cit, p.112

⁸⁷ Gutiérrez, Ibid, p. 111

⁸⁸ Gay, op. cit, p. 506

Pantomima.

Pantomima, también una obra para marionetas, se desarrolla en un circo que representa "al gran teatro del mundo"⁸⁹ donde todos tenemos un papel que representar y donde nuestra vida pende peligrosamente de un alambre. Esto lo dice el Hada en el momento en que el Elefante danza y con la trampa suelta golpea los cables tensos:

El Hada: ¡Ten cuidado, no seas egoísta, puedes aflojar el cable del que pende nuestra alegría, la alegría de todos los demás!⁹⁰

El payaso es el autor que distribuye los papeles de la "pantomima" en la que cada personaje está condenado a representar siempre su mismo papel:

El payaso: ¡Ah, la pantomima! (Adina) Tú, cortina floreal de mi ventana, efímera alegría, colócate aquí; ya sabes tu papel: el único que puede representar una muchacha hermosa. Tu Ray, ensaya esta maroma. ¡Así! Uno, dos, uno, dos.⁹¹

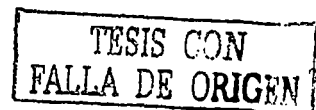
En esta obra, realidades y anhelos contrapuestos determinan los lineamientos de la tragedia en la que el hombre, ser mortal, está manejado por la fuerza del destino que le impone su ley inexorable.

Aunque esta obra es distinta a las dos anteriores ya que no aborda un contexto indígena, hay que considerar que unido a los títeres se encuentra su antigua carga alegórica que en el mundo occidental se remonta a la Grecia clásica y a la vez remite al mundo prehispánico

⁸⁹ Ortiz de Montellano, *Obras...*, op.cit, p. 39

⁹⁰ Ortiz de Montellano, *Obras...*, *Ibid*, p. 160

⁹¹ Ortiz de Montellano, *Obras...*, *Ibid*, p. 161



cuando se identifica al hombre con el títere o el reflejo del juguete que para los dioses eran los hombres.

Es indudable el interés folklórico que Ortiz de Montellano muestra por el títere o la marioneta cercano a sus propios intereses poéticos. Esta noción tan clásica, trasladada intempestivamente a los lugares de México, respondía a un proyecto poético personal: la analogía, siempre presente en la mente de Montellano, entre el imaginario indígena y la tradición occidental.⁹²

Finalmente diremos que de las tres obras de Ortiz de Montellano, según Franco Bagnouls, ésta es la más dudosa en cuanto a su clasificación en el terreno de la dramaturgia, ya que está incluso dedicada a "un público lector".⁹³ Y tal vez se refiere al parlamento que tiene el payaso antes de comenzar la función:

El Payaso: No ensayaremos más; es tiempo de prepararse para función. Pero, chist, chist, venid al centro de la pista y como es costumbre, agradecidos decid adiós al público lector.⁹⁴

Deducimos que precisamente la necesidad de este texto es que sea representado ya que, más que estar dedicado a un público lector que después se define como "espectador sin malicia llegado con anticipación al espectáculo", invita a que éste se convierta en parte del espectáculo que está a punto de comenzar y sólo se consumará cuando el lector lo lleve a escena.

Para concluir creemos necesaria la compilación de estos textos teatrales ya que Franco Bagnouls ha sido la única investigadora que los ha compilado y publicado, además las

⁹² Gay, op.cit, p. 507

⁹³ Ortiz de Montellano, *Obras...*, op. cit, p. 39

⁹⁴ Ortiz de Montellano, *Obras...*, *Ibid*, p. 162

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

fuentes no han sido reeditadas por lo que se corre el riesgo de "perder" estos textos, por lo que este trabajo quedará como una fuente de consulta más.⁹⁵

⁹⁵ Ver Apéndice 1

TESIS CON
FALLA DE OPINION

Dos proyectos de teatro de títeres: El Teatro del Periquillo y

La Casa del Estudiante Indígena

El Teatro del Periquillo

Antes de adentrarnos de lleno a la historia del Teatro del Periquillo es muy importante subrayar que, según datos de Roberto Lago, éste es considerado como el primer grupo consolidado como tal que maneja el mecanismo guiñol en México. Lago vivió la evolución del teatro de títeres de las primeras décadas del siglo XX y transcribió datos de suma importancia que han servido de base para muchas investigaciones. Por esto y para reafirmar la teoría de que el Teatro del Periquillo se considera como el primer grupo conformado oficialmente de teatro guiñol en México, es necesario conocer el arribo de los primeros titiriteros que utilizaron el mecanismo guiñol en nuestro país. Lago, narra la posible llegada del primer guiñol de esta manera:

Ahora bien, señoras y señores, ¿cómo y cuándo llega Maese Guignol a México? difícil es averiguarlo y son estos dos puntos interrogativos que quizá no lograremos aclarar nunca [...] Séame lícito imaginarme que Guignol hace el viaje a México en un barco que [...] lo transportaba también a él. [...] Miras a Guignol en un grabado de 1855 [...] a bordo de un buque-transporte que conduce un regimiento de tropas coloniales a Crinea, representando una farsa del viejo repertorio del Guignol Lionés en un escenario improvisado en una caballeriza. [...] Matando así agradablemente el tiempo de la larga travesía. Suponemos que Guignol pisó tierra mexicana [...] refundido en el fondo de la mochila de un invasor francés [...] a la ciudad de Zacatecas, en donde nos es dado recoger – según datos proporcionados por Armando de María y Campos [...] la primera noticia oficial, aparecida en un periodiquillo local, de una representación de Guignol por unos soldados franceses. Hay luego una laguna en que nada se sabe de él, hasta que más tarde, a la vuelta de muchos años [...] de nuevo lo encontramos, nativo ya de la tierra, recorriendo a lomo de mula, protegido por un amplio parasol encarnado [...] la sierra en los Altos de Jalisco,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

bajo el nombre de pila o razón social de Juan-Juanillo y Nanacota, porque hasta mujer había encontrado. [...] Después lo perdemos de vista nuevamente⁹⁶

No hay vestigios reales ni argumentos sólidos para afirmar como vedad esta versión sobre las primeras expresiones de teatro guiñol en nuestro país ya que " Casi no hallamos ninguna noticia relativa al teatro guignol durante las primeras décadas del siglo XX. A penas hay un islote en el mar de conjeturas sobre los primeros muñecos de funda o guante que fueron exhibidos en México"⁹⁷

Sin embargo hay datos posteriores en los que Lago menciona una versión más concisa sobre la evolución del guiñol en nuestro país. Al parecer en 1906 un catalán Julián Guimi hace representaciones con sus muñecos en el Casino Alemán ubicado en la calle de López utiliza, según Lago, títeres guiñol un poco distintos a las franceses donde "emplea la guijola para desfigurar la voz" y posteriormente los hermanos Bell utilizarían títeres de funda.⁹⁸

A pesar de que a mediados y finales del siglo XIX los Rosete Aranda ya eran considerados grandes exponentes del teatro de títeres en México, utilizaban la marioneta que no tenía las posibilidades de movimiento que el guiñol permitía. A pesar de que hubo representaciones de teatro de títeres durante el porfiriato y la revolución, tuvieron que terminarse para que éste volviera a resurgir.

Es, al parecer el año de 1929 cuando las representación de títeres se reanudan con la fundación del primer guiñol en México dirigido por Ortiz de Montellano donde éste escribió

⁹⁶ Roberto Lago, *Teatro guiñol mexicano*, 3ª, México, Federación Editorial Mexicana, p. 8-9

⁹⁷ Lago, *Ibid*, p. 55.

⁹⁸ Lago, *Ibid*, p. 55

para sus muñecos las primeras piezas nacionales para teatro de títeres. Justamente con esas producciones escénicas el Gobierno Federal a través de la SEP, inició las primeras gestiones para incorporar a su política ideológica el empleo de los títeres como vehículo didáctico, de adoctrinamiento, alfabetización y publicidad. Creado y dirigido por Ortiz de Montellano, funcionó El Teatro del Periquillo con muñecos de guante o guiñol,⁹⁹ en todos los parques infantiles y jardines de la ciudad, durante ese año. En pequeños teatros transportables, Chupamirto, Mamerto, Mutt y Jeff, personajes sacados de las tiras cómicas dominicales,¹⁰⁰ el Diablo tramposo y el Perico decidor, son encargados de la escenificación. Los muñecos cumplían por primera vez en México una función educativa, haciendo una propaganda antialcohólica y de higiene. Dos teatros trabajaban permanentemente en Chapultepec y Balbuena. Tres teatros trabajaban por rotación en los distintos barrios de la ciudad, dando funciones los sábados y los domingos. A partir de ese primer esfuerzo, que llegaba hasta los barrios más populosos y a los pueblos cercanos de la ciudad, "se desarrolla un interés siempre creciente por el teatro de títeres como medio educativo."¹⁰¹

La novedad de este teatro fue que los muñecos que usaron fueron de guante y ya no de hilo, como era usual pocos decenios antes con los Rosete Aranda. Esto se debió a que los guiñoles eran más fáciles de construir, transportar y manipular.¹⁰²

⁹⁹ En *Piel de papel, manos de palo* se considera tanto al Teatro del Periquillo como a La Casa del Estudiante Indígena como impulsores del teatro de títeres guiñol, pero esta información es refutable ya que en La Casa del Estudiante Indígena no utilizaron títeres de guante o guiñol, por lo cual nosotros consideramos al Teatro del Periquillo como el primer teatro de títeres guiñol consolidado formalmente e impulsor, en mayor grado, de este movimiento.

¹⁰⁰ Ver Apéndice 4

¹⁰¹ Nomland, op.cit, p. 126

¹⁰² Según información tomada de la revista *Máscara*, num. 26-30, el teatro de guante de Montellano duró poco tiempo y los grupos que empezaron a surgir en las escuelas continuaron usando títeres de hilo, información que no menciona el libro de Iglesias, Cabrera Sonia y Guillermo Murray Prisant, *Piel de papel, manos de palo* del cual sacamos la información referida; aunque más adelante en la revista se menciona que: "Pronto se

En los principios de este naciente entusiasmo, el interés plástico en el títere parece haber sido lo más importante en la mente de todos. Como todavía no había obras que llenaran las necesidades del teatro didáctico que se proyectaba, el títere era todavía el principio y el fin, aunque se aceptaba que era necesario algún vehículo para llevar los títeres a escena.¹⁰³⁺

Es difícil conocer a ciencia cierta la respuesta que tuvo el público para con el Teatro del Periquillo y el interés de Ortiz de Montellano por la continuidad de su trabajo como titiritero, sin embargo, en una nota aparecida en el periódico *El Espectador*, nos describen a niños sonrientes que cada semana esperan, en los parques de la ciudad, un espectáculo nuevo e interesante de este teatro.

Los niños [...] aplauden y saludan, con regocijo, en la inocente complejidad de los personajes de la farsa y el advenimiento de un camino intransitado en el desarrollo del arte teatral de México. Porque el espectáculo de títeres (movidos por hilos desde lo alto del tiempo y del escenario) que a finales del siglo pasado contaron como decididos apóstoles a los hermanos Rosette Aranda, ha venido a menos.¹⁰⁴

Los títeres del Teatro del Periquillo estaban orientados a la farsa apoyándose con sus características extravagantes y ridículas que hacían reír a los niños. Era muy importante el decorado que intentaba educar al niño a través del color, del equilibrio y de los diseños que realizaba Julio Castellanos, desgraciadamente sólo podemos observar algunos decorados de una manera poco clara en la revista *Pulgarcito*.¹⁰⁵ En cuanto a los personajes que debían representar estas farsas, Ortiz de Montellano sabía perfectamente que debían de

comprobó que los títeres de hilo eran difíciles de manipular y de transportar, y se llegó a la conclusión de que las marionetas (guiñoles) eran mucho más apropiados para su trabajo". Nomland, *Ibid*, p. 127.

¹⁰³ Nomland, *Ibid*, p. 126-127

¹⁰⁴ Marcial Rojas, "El teatro de Periquillo", en *El espectador una revista mexicana de 1930*. prólogo y selección de Antonio Magaña Esquivel, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1969, p. 35

¹⁰⁵ Ver Apéndice 2

llamar la atención y sobre todo ser conocidos no solo por los niños sino por el mexicano y que mejor que fueran personajes con quienes identificarse.

Los domingos cuando estos pequeños faros decorados con buen gusto, se alzan en las plazas y parques infantiles a la vista del conocido y comentado por los niños nombre de Periquillo [...] los chiquillos corren jubilosos a ocupar el primer sitio deseosos de ser interrogados, los primeros, por Mamerto en sus dificultades, mientras los sencillos obreros – overol azul de lluvia y descansada sonrisa en los labios maliciosos- se agrupan también atentos a la farsa persiguiendo el ascenso de la palabra, que puede ser para ellos de enseñanza, salida de las bocas móviles, abiertas, de madera de sensible zompantele nacional con que se fabrican las imágenes de santos pueblerinos, estos divertidos titeres y las virtudes, en viruta propagandista, de los carpinteros mexicanos. ¿No son los dos colores primarios de la santidad, el pan y el de la madera?¹⁰⁶

Para estos personajes se reproducían plásticamente los modelos de cartón para no romper con la tradición que “anima el alma popular”, como la experiencia que se tiene al ver los judas en las ferias, así como un nuevo mecanismo que permitía movimiento de ojos y boca. El diálogo que los personajes tenían con el público era primordial y, aunado a las “sorpresas” de la acción, mantenían al público cautivo de una manera divertida y didáctica.

Las obras que representaban estos personajes “proceden del folklore más puro seleccionado cuidadosamente para adaptarlo a las necesidades del teatro.”¹⁰⁷ Había obras, no sabemos cuáles ni cuántas, que fueron escritas especialmente para los teatros del Periquillo, hay una brecha todavía muy grande para contar completa la historia de estos teatros, sabemos cuáles eran los personajes, el tipo de decorado, imaginar la representación en su momento, la intención y el tipo de público al que iban dirigidas, sin

¹⁰⁶ Rojas, op.cit, p. 35-37

¹⁰⁷ Rojas, Ibid, p. 35

embargo desconocemos todos los textos que fueron representados, los decorados, si hubo modificaciones en los teatrinos, etc.

Es muy poca la información que de este teatro se conserva; no sabemos el por qué de su desaparición ni la fecha exacta, pero creemos que la situación política, social y económica del país después del asesinato de Obregón quien "auspició" este proyecto cultural, fue causa de la desaparición de este teatro.

La relevancia histórica del Teatro del Periquillo es que a partir de su interés por formar un grupo de teatro de títeres como vehículo didáctico, Leopoldo Méndez el más prestigiado grabador del momento, inició las gestiones para crear un teatro guiñol nacional.

En 1932, Méndez quien dirigía la sección de artes plásticas del Departamento de Bellas Artes, sugiere a las autoridades de la SEP patrocinen un teatro de títeres para niños. Como no existían obras educativas, Angelina Beloff tradujo del ruso folletos de teatro soviético para niños, y Germán List Arzubide escribió *El nuevo diluvio*, obra con la que se inicia el periodo conocido como la <Época de oro del teatro guiñol de Bellas Artes> [de México].¹⁰⁸

La "Época de Oro del teatro guiñol en México", que inicia con el proyecto de Leopoldo Méndez, es considerada como la etapa de mayor esplendor en la historia de títeres de nuestro país, por lo tanto es poco reconocida la importancia que tuvo el Teatro del Periquillo como precursor en la utilización del teatro de títeres guiñol como herramienta educativa.

Después de una pérdida de la tradición del teatro de títeres Ortiz de Montellano lo retoma de una manera formal para educar a la gente del pueblo utilizando este mecanismo, algo inusual en esos años en cuanto a mecanismos de títeres se refiere. Gracias a este

¹⁰⁸ Cabrera, op.cit, p. 183.

proyecto el teatro mexicano buscó su fuerza pedagógica en el Teatro del Periquillo quien iba a las escuelas, a centros obreros, comunidades agrarias y jardines de niños. Los escenarios portátiles del Teatro del Periquillo penetraron por todos los rumbos del país y abrieron brecha, "Su actividad fue el origen y cauce de las misiones culturales [posteriores]"¹⁰⁹

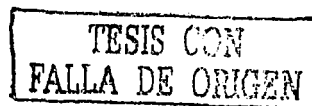
Germán y Lola Cueto junto con varios artistas de la época, trabajaron con títeres y fundaron grupos de teatro guiñol con los cuales pretendían hacer un rescate de tradiciones folklóricas mexicanas; campañas de salud y alfabetización y crear un medio de acceso para miles de niños mexicanos para colaborar con su formación creando así el primer programa escolar mismo que anteriormente Ortiz de Montellano intentó impulsar.

Las traducciones de la pintora Beloff sirvieron para formar el programa educativo del futuro teatro. Usando muchas de sus sugerencias como base, Beloff, Germán y Lola Cueto, Graciela Amador, Elena Huerta Muzquiz, Fermín Revueltas, Julio Castellanos, Leopoldo y Teodoro Méndez, Germán List Arzubide, Roberto Lago, Ramón Alva de la Canal, Enrique Assad y Juan Guerrero decidieron establecer un teatro de títeres. "Durante dos meses se ensayó la obra de List Arzubide, *El nuevo diluvio*".¹¹⁰

Se organizó una función especial en los talleres de Mixcalco 12, la casa de Germán Cueto, por Narciso Bassols, secretario de la SEP, y para Carlos Chávez, director del Departamento de Bellas Artes. El esfuerzo logró su intención de conseguir un subsidio oficial

¹⁰⁹ Antonio Magaña Esquivel, *Imagen y realidad del teatro en México, 1533-1960*, México, Escenología, 2000, p. 169.

¹¹⁰ Angelina Beloff, *Muñecos animados, historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México*, México, Secretaría de Educación Pública, 1945, p.183.



para el teatro de marionetas en México. Tal vez fue Silvestre Revueltas quien mejor expresó el espíritu de ese interés incipiente:

El teatro para niños como intentaban llevarlo a cabo Graciela Amador, Leopoldo Méndez, Germán Cueto y su señora y sus colaboradores, es de gran trascendencia educativa. Se habla a los niños, en su lenguaje propio, de cosas conocidas y al mismo tiempo nuevas por su presentación y propósito. Van adquiriendo insensiblemente y de una manera agradable y divertida una vigorosa ideología, un sentimiento de la justicia y del deber, que millones de aburridas lecciones, y de más aburridos consejos, jamás lograron obtener.¹¹¹

El resultado del interés expresado por la SEP en este movimiento, fue la formación, en 1934 de dos grupos: Rin-Rin, dirigido por Germán Cueto y el Teatro de Títeres de Comino, bajo la dirección de Leopoldo Méndez, aunque cabe destacar que los dos grupos empezaron a trabajar inmediatamente y antes de que se les concediera presupuesto propio. Así empezó el trabajo regular del teatro de muñecos en los jardines de niños y en las escuelas primarias. Ambos grupos recorrían las escuelas rurales del Distrito Federal. La SEP supervisaba las obras, que en su mayoría fueron compuestas o adaptadas de cuentos y leyendas por los mismos animadores. Las piezas didácticas se hicieron todavía más accesibles al gusto del público con el acompañamiento de un grupo de cantos y danzas interpretados también por marionetas.

Para comprender cómo eran las funciones en aquella época, pensemos en 500 niños en el patio escolar, los titiriteros hablando a grito pelado, no había micrófono, y el aparato de sonido, si así se le podía llamar al infame tocadiscos, sacaba más ruido que música. Luego levantaban el tinglado y partían en una camioneta antigua y destartada hacia otra escuela popular, donde montaban para trabajar en medio del polvo y en condiciones desfavorables. Pero "[...] llevados por el impulso de su entusiasmos [...] cada representación enseñaba a

¹¹¹ Nomland, *op.cit.*, p. 127



todos algo para mejorar los espectáculos; eliminar lo que no correspondía a la comprensión infantil y acentuar la acción educativa del teatro.¹¹²

Poco después la SEP dio su aprobación oficial a un tercer grupo, el Teatro del Periquito dirigido por Graciela Amador.

Entre 1934 y 1935 comenzaron a darse varios cambios entre los grupos tanto de nombre como de animadores hasta llegar a establecerse de la siguiente manera:

1) El grupo Periquito (1935-1939). Su nombre se debió al personaje principal. Fue dirigido por Graciela Amador y sus animadores eran Manuel Carrillo, Fausto Contreras y Carlos Sánchez. Hacia 1939 cambio de nombre por el de Teatro de Chapulín. Cuando Graciela Amador accedió a la televisión mexicana, se presentaba a veces como Grupo del Cucurucho.

Cuenta la leyenda que Angelina Beloff, luego de pasar una larga temporada en casa de los Cueto, se mudó junto con Graciela Amador a la casa de la calle de Leona Vicario, en la plazuela de Loreto. A dicha casa acudía un muchachito bolero que daba grasa a los zapatos de ellas. Angelina lo vio y dijo: ¡Periquín! Y realizó el diseño del muñeco de guante que Graciela Amador construyó. Ese fue el títere que finalmente llegó a la televisión.

El grupo de Graciela Amador estaba muy interesado en conservar la tradición cultural. Graciela Amador escribió más de treinta piezas y adaptó veinte obras extranjeras para el teatro guiñol mexicano, también enseñó a fabricar los muñecos, primero con Germán Cueto y más tarde con Gilberto Martínez Alvarado, en la Universidad de México. Sus obras más conocidas fueron: *El renacuajo paseador* de Vanegas Arroyo que señala los peligros de la

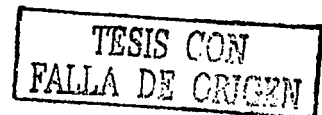
¹¹² Beloff, *op. cit.*, p. 184

desobediencia, *Periquito es buen obrero*, *Firuleque el goloso* que muestra el trágico fin que aguarda al que come demasiado, *Firuleque en vacaciones*, *La cucarachita hacendosa* y *La rana y el buey* que es un ataque a la explotación capitalista, en el cual los personajes que dan el título de la obra son derrotados por un grupo de ranas a quienes ellos han intentado obligar a trabajar.

Germán Cueto escribió *Firuleque en el circo*, que demuestra la importancia de hacer las cosas a tiempo. Roberto Lago adaptó una obra de Tolstoi, *El primer destilador*, que presenta los peligros de la bebida. En *La tierra está en los campos*, Arqueles Vela plantea la necesidad de una reforma agraria mostrando lo ridículo que es comprar tierra para cosechar un puñado de maíz. Emilio Abreu Gómez retrata la corrupción de los funcionarios judiciales y de la policía en *El chivo brujo*. *Los tres ratoncitos perezosos* de Carlos M. Carrillo, encarece la necesidad de trabajar si se desea comer. Finalmente, Germán List Arzubide, además de los trabajos ya mencionados, escribe *Viaje a la Luna*, que reitera la teoría de trabajar para comer y *Petróleo para las lámparas de México*, otra variación del tema de caperucita roja, "esta vez a propósito de la expropiación petrolera, para la cual se solicita dinero al final de la obra."¹¹³

2) El grupo Comino (1933-1948). Así llamado por el títere Comino, cuya técnica de manipulación es una combinación de guiñol y mecanismos internos. Primero fue dirigido brevemente por Leopoldo Méndez, después también en corto periodo por Ramón Alva de la Canal, luego cayó en manos de su hermana Dolores, "Loló", titiritera que, según Nomland, llevaría el arte de manipulación de títeres del siglo XX al terreno de la excelencia.

¹¹³ Nomland, *op.cit.*, p131-132



Los animadores de ese grupo fueron: María Dolores Alva de la Canal, Alfonso Contreras y Carlos Andrade. Presentaban sus funciones en escuelas de Michoacán, Puebla, Guanajuato, Guerrero, Estado de México, Veracruz, Tamaulipas, Quintana Roo y San Luis Potosí. Este grupo presentaba obras como *Comino vence al diablo*, en donde Comino y otro trabajador son explotados por un patrón que los amenaza con el Diablo; deciden, sin embargo, que ellos son dos y el Diablo uno, así que cuando aparece, lo atacan y se dan cuenta de que el Diablo es en realidad el patrón a quien inmediatamente ponen a trabajar también, y *Comino en el país de los holgazanes*, en la cual Comino ha decidido trabajar en vez de seguir holgazaneando, porque de otro modo tendrá hambre y correrá el peligro de que se le caigan la cabeza y los brazos por falta de uso. En otras piezas de List Arzubide se enseña a Comino a lavarse los dientes y a llevar una vida de higiene y trabajo. Lola Álvarez de la Canal comenta:

Nuestro mayor anhelo, en parte logrado, ha sido crear un teatro puramente mexicano, hacer comedias expurgadas de todo extranjerismo que tan mal encaja en nuestro país, hacer sentir a través de nuestros muñecos el espíritu transparente del alma mexicana, sin abusar ni del mexicanismo empalagoso, ni menos del pochismo exótico; quizá por eso nuestro teatro – nuestro Comino – llega más a los corazones de los ingenuos y curiosos campesinos y obreros, que nos comprenden por intuición y porque no se sienten extraños a nuestra actuación, proporcionándonos la certeza de que nuestro trabajo social a través de pueblecillos lejanos perdidos en las serranías, no es estéril.¹¹⁴

3) El grupo el Nahual (1933-1958). Recibió su nombre por una ronda popular recreada por Lola Cueto. Este grupo primero se llamó Rin-Rin (1933-1935), por *Rin rin renacuajo* obra del colombiano Álvaro Pombo, sobre la que se basó Silvestre Revueltas para componer su

¹¹⁴ Cabrera, op.cit, p. 129.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

pieza para títeres *El renacuajo paseador*, dedicada a Graciela Amador. Actuaron como titiriteros Lola Cueto, Francisca Chávez, Guillermo Torres, "El Chato" López y Roberto Lago. En una segunda época se integran Carlos Mabarac, Guadalupe Aragón, Manuel Carrillo, Fausto Contreras, Carlos Andrade, Alfonso Contreras, Juan Guerrero, José Díaz, Mario García, María del Refugio Ramírez, María Elena Canessi y Mireya Cueto.

El teatro el Nahual actuó en escuelas del Distrito Federal y de varios estados como Michoacán, San Luis Potosí y Quintana Roo. También en fiestas populares como las de Oaxaca y San Marcos.

La empresa más ambiciosa del teatro de marionetas parece haberse llevado a cabo por el grupo de Roberto Lago. Además, siguiendo el patrón de las escuelas y fuera del Distrito Federal, él y su grupo produjeron algunos trabajos de singular madurez. Ambos insisten en que el aspecto político de sus marionetas es limitado, sin embargo, aseguran que tienen el firme propósito de incorporar aspectos de la situación regional prevaleciente en cada una de sus pequeñas obras.¹¹⁵

Las actividades de los grupos de guiñol se habían desarrollado a tal grado hacia 1936 que un gran número de las notas leídas durante el Congreso de Teatro Infantil celebrado ese año trataban los problemas de las marionetas a cuya solución contribuyeron Germán List Arzubide, María del Refugio Lomelí Jáuregui, Graciela Amador, Antonin Artaud, Fernando Romano y Francisco Madrigal Solchaga.

El más activo de los grupos fue el Nahual de Roberto Lago, que logró desarrollar el teatro en redondo para usarse en el centro de las plazas y de los patios escolares, a fin de que un gran número de niños pudiera ver la función de cerca.

¹¹⁵ Cabrera, *Ibid*, p. 190-191



4) *Don Ferruco* fue un teatro ambulante de Gilberto Ramírez Alvarado. El Departamento de Acción Social del Gobierno del Distrito Federal se interesó en este teatro en 1940 para trabajar como el Teatro de Marionetas para la Defensa Civil. Su obra *Campo de Instrucción* nos presenta a Hitler maldiciendo a las "razas inferiores" y explicando en su idioma popular sus sueños de dominar al mundo. Otros trabajos siguen la misma línea con Hitler como principal enemigo en las obras *Todo por la patria*, *Prisioneros de Hitler*, *A ver si como roncan duermen*, *La quema del libro* de José Arenas Aguilar y *El duende y Don Ferruco*. Poco después esa campaña política no fue necesaria por más tiempo y el grupo pudo dedicarse a problemas sociales como "las campañas a favor de la higiene del maíz y contra el analfabetismo."¹¹⁶

Ferruco empleó al títere como instrumento político. Trabajó en las campañas alfabetizadoras como la televisión y las plazas [...]. Sus muñecos siempre hablaron de la libertad del hombre [...]; se le podía ver en la Alameda dando sus funciones al aire libre [...]. La conclusión de don Ferruco fue que era necesario crear un museo del títere. Murió poco antes de que su sueño se hiciera realidad.¹¹⁷

A principios de los cincuenta, el barco se hunde. Sin que sus tripulantes se percaten de ello, los trabajos se realizan con mucho empuje pero no tienen visos de realización. Se producen ideas, obras, títeres, aunque no hay articulación. No sólo se sofisticó la temática y las producciones, sino que comenzaron a perder sus valores originales. Se intenta montar cuentos extranjeros y se pierde poco a poco el mexicanismo. "La Época de Oro del teatro guiñol en México" fue para miles y miles de niños el único teatro que vieron; niños que no

¹¹⁶ Cabrera, *Ibid*, p. 129-133

¹¹⁷ Cabrera, *Ibid*, p. 199-200

conocían lo que era un camino pavimentado o lo que era usar zapatos o lavarse los dientes, y que tuvieron ocasión de ver representado algún cuento ruso, un baile regional con títeres o el cuento *Comino lávate los dientes* de Germán List Arzubide, en donde los microbios de las caries son abatidos a cepillazos. Miles de niños que recibían con curiosidad y despedían con gritos de alegría a los camiones de los titiriteros itinerantes que día tras día y año tras año dieron funciones. Los primeros titiriteros eran "todólogos" que entregaban alma y vida a los muñecos.

Estos artistas comprometidos con la realidad de su tiempo, imprimieron a este movimiento un alto nivel estético y de compromiso social por su afán de:

crear un teatro puramente mexicano, hacer comedias expurgadas de todo extranjerismo [...] hacer sentir a través de muñecos el espíritu transparente del alma mexicana para <los corazones ingenuos y curiosos> de campesinos y obreros [con la] certeza de que [su] trabajo social a través de pueblecillos lejanos perdido en la serranía, no [fue] estéril.¹¹⁸

En la actualidad no se han logrado todos los propósitos de la generación de titiriteros de aquel entonces, por ejemplo la Compañía Nacional de Títeres, sueño central de Alva de la Canal; La Escuela Nacional de Títeres, deseo de Lola Cueto y Roberto Lago; o El Gran Centro de Educación de las Artes Escénicas Titiriteras que pudieran estar al nivel de tantas universidades europeas en este género, apenas son anhelos.

A pesar de todo, la historia del teatro guiñol en México continúa, solamente nos queda reiterar la importancia que tuvo el Teatro del Periquillo como trampolín para impulsar el teatro de títeres como herramienta educativa.

¹¹⁸ Cabrera, /bid, p. 189

Personajes de El Teatro del Periquillo

Sabemos que Ortiz de Montellano se basó para construir su repertorio en el Teatro del Periquillo en algunos personajes que en ese momento conquistaban la atención y el cariño del pueblo mexicano e imperaban en las secciones dominicales de los periódicos de mayor importancia en aquellos años (1929-1931). Tal vez su intención era en primera instancia acercar de una manera más funcional a la gente, quien sabiendo que Mamerto y Ninfa, Chupamirto, Mutt y Jeff, estarían de visita en su localidad acudirían a saludarlos. Ortiz de Montellano sabía desde un principio que los parques que invadiría estarían llenos ya que el público jamás se perdería la oportunidad de conocer a sus personajes, ya no en papel (historieta), ni mucho menos en persona, si no en una forma mucho más mágica que cualquier otra: en muñeco; donde el público podía apreciarlos más de cerca, platicar con ellos y sobre todo escucharlos de una manera más directa. Los personajes por su parte, llegaban en una faceta distinta, alejados de la esfera común que los atrapaba dentro de los periódicos; salían con la intención de educar de una manera suave a su público, público al cual, éstos, también ansiaban conocer. Pero hay algo que siempre se conservó: la complicidad pura entre personajes y público; la complicidad por seguir divirtiéndose de una manera sana, aleccionadora y benéfica.

Ortiz de Montellano tuvo motivos suficientes para elegir a tales personajes en su compañía. Estos no necesitaron audicionar, y simplemente Ortiz de Montellano fue quien se acercó a ellos para ofrecerles un puesto dentro de su teatro.

TESIS CON
FALLA DE CUBIEN

Acudimos a los periódicos de antaño para conocer las características de estos personajes y la audacia que poseían para conquistar masas y ser llamados por Ortiz de Montellano. En un principio fue difícil consolidar un criterio acerca de éstos, ya que varios capítulos de las historietas no estaban disponibles y otras tantas eran ilegibles e incompletas; por otra parte fue imposible sacar copias o fotos ya que su estado se los impedía, y los pocos resultados que pudimos obtener carecían de calidad para ser impresos en una tesis. No obstante, de una manera casi fortuita, recurrimos a un libro *Puros cuentos, la historia de la historieta en México*; libro compuesto en dos tomos cuidadosamente ilustrado y de contenido suficiente para entender la transición que ha tenido la historieta desde la colonia hasta nuestro días. En él hay una pequeña sección que profundiza a cerca de las características de Mamerto y Ninfa, Chupamirto, y Mutt y Jeff; aunque no hay fotos de todos sí contiene la información que necesitamos para comprender e imaginar más a fondo el comportamiento de estos personajes y su imagen estética como títeres. Nos basaremos en esta fuente para ampliar las características de los personajes utilizados en el Teatro del Periquillo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Mamerto y sus conciencias

El charrito modernista... a sus vestidos los colores
verde, blanco y colorado...

H. Tilghmann

El domingo 20 de febrero de 1927 se publica el primer episodio de la serie de Tilghmann y Acosta. A partir de ese día, *Mamerto y sus conciencias* aparecerá ininterrumpidamente en las páginas del suplemento dominical de *El Universal* hasta mediados de década de los cuarentas. El charrito de Pruneda, Mamerto Albohondigilla y su esposa Ninfa, abandonan su natal Chupícuaro para vivir en la Ciudad de México; donde esperan convertirse en "gente de significancia". Según Jesús Acosta, argumentista, Mamerto es:

El tipo de campirano adinerado que viene a México por primera vez y tras tirar la careta de la hipócrita conveniencia del campo, se nos muestra con todos sus defectos y todas sus virtudes, con su franqueza y su serenidad; con sus pasiones y sus vicios. Un charrito modernista que viene a <ilustrarse> con sus amigos de la provincia, ahora barnizados de metrópoli por azares de la suerte¹¹⁹

La declaración de Acosta es el reflejo implícito de uno de los fenómenos naturales más importantes de la década de los veintes: el temor de los capitalinos al México rural. Tradicionalmente la capital había despreciado a la provincia y sus rústicos habitantes. Pero cuando la Revolución sacó al mundo agrario de su letargo y los ejércitos campesinos acosaron a la ciudad, el desprecio se transformó en temor. Los capitalinos se sienten invadidos por los inmigrantes y si no pueden obligarlos a que permanezcan convenientemente alejados en su remoto mundo agrario, intentan por lo menos afirmar la

¹¹⁹Juan Manuel Aurrecoechea y Armando Bartra, *Puros cuentos. La historia de la historieta en México*, tomo 1, México, Grijalbo, 1988, p. 231.

superioridad urbana frente a la rusticidad del campo reduciendo a sangrientas caricaturas todo aquello que huelga a campo, a rancho o huarache. Este es el esquema ideológico que subyace en *Mamerto y sus conciencias*.

El mayor acierto de esta historieta es el dibujo de Tilghmann y sobre todo, la caracterización del personaje principal. Y así lo dicen las declaraciones del dibujante publicadas en *El Ilustrado* en 1919:

Cada vez que yo veía a Chaplin en el cine pensaba que sus ropas solas, sin Chaplin dentro, serían siempre las ropas de Chaplin como quiera y donde quiera que estuvieran [...] Había logrado el traje [...] y entonces me interesó construir un resultado análogo con la figura... con dos trazos surgió el copete de Mamerto, con otro el bigote, y con medio trazo casi, la cara completa [...] y así fue como logre que Mamerto vestido de escocés o vestido de frac fuera siempre Mamerto [...] Un tipo cuyas características en su totalidad son particulares, se hace popular en un momento; pero ¿si todavía me quedaba un recurso para afianzar más mi propósito, por qué no habría de utilizarlo también? Y decidí darle un atractivo más, poniéndole a sus vestidos los colores verde, blanco y colorado.¹²⁰

Tilghmann implanta al charro no como simple arquetipo, sino lleno de símbolos en cada una de sus características. Probablemente esta sea la razón por la cual el personaje se convirtió en parte del lenguaje social de aquella época y la razón por la que Ortiz de Montellano lo adoptó para su teatro.

Los Albohondigilla pueden invitar embajadores extranjeros y potentados nacionales a cenar manjares a su residencia, pero mientras el mayordomo "pomposo" y una primorosa "flapper" de cabellos rubios que ha sido contratada como sirvienta, atienden a los invitados en el lujoso comedor, Mamerto y Ninfa se sientan en el suelo de la cocina, a comer frijoles con tortillas, pues no saben usar los cubiertos. Aunque Mamerto puede pagar a Diego

¹²⁰ Aurrecuechea, *Ibid.* p. 232

Rivera para que decore las paredes de la casa con un mural, no lo puede apreciar y, en general, no puede gozar de los placeres del gran dinero, pues su única afición verdadera es la equitación con carreras y saltos de competición. Ninfa, a la que Tilghmann dibujo con rasgos indígenas y a la vez como paradigma de la fealdad femenina, se pinta el cabello de rubio y se peina a la moda de los años veintes, pero aunque se vista de seda, mona se queda. Acosta y Tilghmann se burlan de los intentos fracasados de Mamerto y Ninfa por civilizarse, y el objeto privilegiado de su crítica es la irremediable rusticidad rural. Lo que Acosta critica es la torpeza de Mamerto y Ninfa para utilizar el dinero y sus bondades, la inferioridad cultural que les impide convertirse en "buenos burgueses". Aunque millonario, Mamerto jamás lograra su deseo manifiesto de hacerse "persona de significancia." La obra de Acosta en ese sentido, resulta una advertencia, la abundancia no hará mejores a los mexicanos, sino simplemente más ridículos de lo que ya son y en referencia a esto, podemos pensar que Ortiz de Montellano quiso impulsar a estos personajes a lograr su cometido; educándolos de tal manera que ellos, en algún momento de su estancia en la ciudad, llegarán a tal grado de "significancia" para educar a otros más, con modales tal vez apenas aprendidos por éstos y que debieron aprender al darse cuenta de que sólo eran blanco de burla a los demás. " Y no es malo satirizar a nuestros paisanos, lo que resulta molesto y en ocasiones indignante, es la elegante distancia con que Acosta y Tilghmann miran a los <otros> mexicanos"¹²¹ Pero Ortiz de Montellano dotó a los otros con "significancia" tal que su Teatro del Periquillo tuvo frutos posteriormente importantes los cuales también se lograron gracias a Mamerto , Ninfa y otros personajes más.

¹²¹ Aurrecoechea, *Ibid.* p. 236

Para fines de la década, *Mamerto y sus conciencias* cambia de género y se transforma en obra abierta. Durante un corto lapso se torna historieta de aventuras y se desarrolla en ambientes exóticos como el desierto del Sahara. Al inicio de los años cuarenta la serie se reduce a una serie de cuatro cuadros, abandona la sección a color y se refugia en un rincón de las páginas interiores del mismo suplemento.¹²²

Chupamirto

A la caricatura del inmigrante rural, *Mamerto y sus conciencias*, sigue la del marginado urbano, cuando, el 25 de septiembre de 1927, en el suplemento dominical de *El Universal*, aparece la tira *Vaciladas de Chupamirto*, posteriormente simplemente *Chupamirto*: con texto y dibujo de Jesús Acosta "Dux". Tira de tres o cuatro viñetas aparecida en el interior del suplemento dominical impresa en una sola tinta. Ahí permanecerá durante casi veinticinco años. Sólo ocasionalmente, de 1929 a 1931, se publica en el pliego a color, pero conservando su formato original. En la misma época actuaba en las carpas el cómico José Muñoz Reyes que usaba indistintamente los nombres de Chupamirto o Pepino. Miguel Ángel Morales, historiador y biógrafo de los cómicos de México, afirma que resulta imposible saber si José Muñoz se inspiró en la tira de *El Universal* o si Acosta tomó el nombre del cómico para su personaje. Lo cierto es que con *Chupamirto* de Jesús Acosta se traslada definitivamente al mundo de la historieta al lépero, socorrido personaje de las obras mexicanas del género chico. Chupamirto hará historia no sólo como héroe de historieta sino

¹²² Ejemplo de esta evolución puede observarse en el Apéndice 4

como referencia obligada en las representaciones cómicas de las carpas, teatros, cine, radio y televisión.

El personaje de Acosta se caracteriza por un pantalón caído hasta la mitad de la cadera y amarrado con un mecate que hace las veces de cinturón, una gorra confeccionada a partir de un viejo sombrero de catrín cuya ala ha sido cortada en gajos, una camiseta rota, un chaleco grasiento y un remolino de tres cabellos.

La fisonomía del personaje se transforma de domingo a domingo, pero Chupamirto, a pesar de adoptar múltiples rostros, conserva siempre la indumentaria que lo define. A mediados de los años treinta se parecerá cada vez más a Cantinflas hasta convertirse deliberadamente en su caricatura y sólo entonces sus rasgos dejarán de cambiar. Ortiz de Montellano lo adoptó antes de sufrir estas modificaciones. Chupamirto tiene su origen en el estereotipo del peladito cartero, pero con el tiempo el fenómeno se revierte, y los actores de tandas y teatros de revista, como Clavillazo, Palillo, El cuate Chón, el Chicote, entre otros muchos, copian la vestimenta consagrada por el personaje de Acosta.

Cantinflas de Mario Moreno muy probablemente se inspira en el personaje de la tira, pero más tarde será Jesús Acosta quien se aproveche del inmenso éxito cinematográfico de Cantinflas haciendo de Chupamirto la representación gráfica del cómico.

Según Aurrecochea, Chupamirto se define como "un lépero sin leperada y sin albur, no le queda más que el chiste verbal anodino y blanco. Proscrito el doble sentido, de connotaciones agresivas y sexuales, sólo le resta el sin sentido. El personaje pretende representar al pícaro arrabalero, sin embargo es un ingenuo, cuando picardía e ingenuidad

son conductas de signos opuestos. Chupamirto resulta una versión dulcificada y desvirtuada del pícaro urbano.¹²³

Acosta repite en la tira que escribe y dibuja, la mecánica humorista de sus guiones para *Mamerto y sus conciencias*. Como el charrito, Chupamirto es el blanco de la crítica de su creador. El personaje destaca más por su torpeza que por su escaso ingenio. Al ridiculizarlo, Acosta se burla de los "otros".¹²⁴

Mutt y Jeff

El periódico *Excelsior*, uno de los pilares del diarismo de la posrevolución, publica numerosas historietas a partir de 1917 en su suplemento dominical; es en estas páginas donde se popularizan los personajes de Mutt y Jeff.

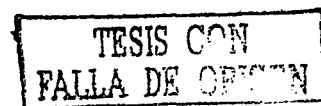
Existe un afán por nacionalizar temas y tipos, pues paradójicamente la historieta sería es menos naturalista en sus personajes y argumentos que la historieta caricaturesca. Adaptar a México *Mutt y Jeff*, demandó un esfuerzo por trasladar los modelos a situaciones y protagonistas locales.¹²⁵

Mutt y Jeff es una historieta norteamericana original del caricaturista Bud Fisher que explota el contraste entre el conservador Mutt y el desquiciante y subversivo Jeff, a quien Mutt ha sacado de un manicomio. Esta historieta fue tomada como modelo para demostrar que es posible mexicanizar el lenguaje de las historietas extranjeras; prueba de esto son

¹²³ Aurrecoechea, op.cit, p. 239

¹²⁴ Aurrecoechea, ibid. p.239

¹²⁵ Aurrecoechea, ibid. tomo II, p. 117.



historietas como *Cantero, Smith y Bernabé* y *Chon y Smith*, con dibujos del caricaturista mexicano Álvaro Pruneda

Por esos tiempos la pareja cómica es un recurso humorístico de la carpa, el cine y la historieta y cabe destacar que posteriormente Ortiz de Montellano ocupa este recurso para su teatro de títeres adoptando a *Mutt y Jeff* a su repertorio, y sin duda, trasladándolos también a su lenguaje y momento histórico.

La Casa del Estudiante Indígena

En la casa del Estudiante Indígena estoy ensayando un tipo de teatro de títeres más complejo y artístico, del que pronto ofreceré, para *El Espectador*, amplias noticias.

Este dato, que hemos decidido colocar como epígrafe, fue la primera fuente que trastocaba nuestra investigación. Con las propias palabras de Ortiz de Montellano nos enteramos que el Teatro del Periquillo y el teatro de La Casa del Estudiante Indígena eran dos proyectos diferentes; información que dio un giro a nuestra investigación. Posteriormente con la adquisición de la revista *Pulgarcito*, encontramos y reafirmamos uno de los objetivos principales de este trabajo, demostrar que los dos proyectos de Ortiz de Montellano no eran uno solo con diferentes sedes, sino dos proyectos con características particulares. Otro hallazgo importante fueron las notas periodísticas¹²⁶ aparecidas un día antes de la inauguración y al día siguiente de ésta. En la primer nota se presenta el programa inaugural y los objetivos gubernamentales; en la nota posterior a la inauguración sabemos que Ortiz de

¹²⁶ Ver Apéndice 3

Montellano siguió un proceso con los alumnos para lograr los textos teatrales. Los textos no se modificaron, eran presentados tal cual eran escritos por los alumnos para conservar la forma de expresión de los indígenas; era un teatro hecho para y por ellos.

El Teatro de La Casa del Estudiante Indígena era un proyecto con un objetivo muy claro, "el educar a la niñez campesina o pueblerina"¹²⁷ y mediante el rescate de leyendas y mitos indígenas, así como la producción de textos teatrales escritos por los mismos estudiantes, incorporarlos a la vida social y cultural del país y cumplir con un "proyecto de nación". Se ignoraba la manera de pensar del indígena, llamado indio, y se pretendía a través de este teatro conocer datos importantes de su cultura y con esto "[enaltecer] la vigorosa mentalidad de [éste]"¹²⁸

Ezequiel Padilla, Secretario de Educación Pública y Bellas Artes patrocinó la inauguración de este teatro y encomendó para revisar las producciones de los estudiantes indígenas a Ortiz de Montellano.

El proyecto de la Casa del Estudiante Indígena provenía de un proyecto ensayado en diversas escuelas y quería probarse en este centro. Imaginamos que este proyecto tiene su antecedente en los cinco teatros ambulantes del Teatro del Periquillo, pero en este caso los alumnos no fungen como espectadores pasivos sino toman el papel de actores, productores y dramaturgos a la vez.

¹²⁷ "Fue inaugurado anoche el teatro de títeres de los indígenas", *El Nacional Revolucionario diario matutino de información*, año II, tomo VII, segunda época, no. 215, sábado 28 de diciembre de 1929, p. 1

¹²⁸ "Los títeres de la Casa del Estudiante Indígena", *El Nacional Revolucionario, diario matutino de información*, año II, tomo VII, segunda época, no. 215, 27 de diciembre de 1929



Fundada en 1929, La Casa del Estudiante Indígena contó con la ayuda de los profesores Juan Bunin,¹²⁹ Antonio. M. Ruiz y Julio Castellanos quienes " se dedicaron a construir y decorar el teatro y los muñecos"¹³⁰ Ortiz de Montellano organizó un concurso entre los mismos alumnos para seleccionar las obras que se irían a producir y a montar " y escogió las mejores obras para dicho teatro".¹³¹ Se presentaron en esta época, bajo la dirección de Ortiz de Montellano las obras siguientes : *El conejo astuto*, obra premiada de Magdaleno de la Cruz y *La escuela rural combate el alcoholismo* de Juventino Cruz. Gracias a esta primera etapa del teatro de La Casa del Estudiante indígena, en el año de 1930, se representaron las obras de Ortiz de Montellano *El Sombrerón* junto con su *Viva la revolución*,¹³² que se inspiró en los frescos de José Clemente Orozco, y una obra de Juan Guerrero, *Escenas de jaripeo*. Se habla de una producción de cuarenta y seis obras después de inaugurada La Casa del Estudiante Indígena que fueron dispuestas por Jorge Enciso Jefe de Bellas Artes para exhibirlas en otras escuelas indígenas. Esto nos demuestra la capacidad para producir argumentos por parte de los indígenas. Desgraciadamente solo contamos con las obras que se presentaron en la inauguración por lo que se nos hace de vital importancia la transcripción de estas obras en esta investigación.

Ortiz de Montellano escribió el plan artístico de este teatro aprovechando el folklore y la tradición popular de los títeres mexicanos. No sabemos la fecha y el motivo de la desaparición de este recinto, podemos deducir que una vez que Vasconcelos deja de ser el

¹²⁹ Este personaje, que aunque no se menciona en muchas fuentes, según Roberto Lago es uno de los iniciadores junto con Ortiz de Montellano y Castellanos del teatro de títeres de La Casa del Estudiante Indígena y el primer instructor en ésta. Lago, *Pulgarcito*, op.cit, p. 3-4

¹³⁰ Beloff, op.cit, p181

¹³¹ Lago, *Pulgarcito*, op.cit, p.4

¹³² John Nomland menciona *Viva la revolución*; trabajo que no pudimos encontrar, pero que Angelina Beloff nos dice que se inspiró en los frescos de José Clemente Orozco. Esta es la única fuente donde se menciona dicha obra por lo cual en el apartado de la obras de Ortiz de Montellano hemos decidido omitir. Nomland, op.cit. p.126

secretario de la SEP, no se tuviera más interés en este proyecto que fue el primer paso que Ortiz de Montellano buscaba para rehabilitar el interés por el teatro de títeres en México, con fines a la vez estéticos y educativos donde el rescate de los mitos indígenas mediante un lenguaje propio nos diera una identidad como mexicanos.

Obras representadas en La Casa del Estudiante Indígena

Es difícil saber con exactitud todas las obras que fueron montadas en La Casa del Estudiante Indígena ni siquiera sabemos la fecha exacta en que dejó de funcionar este proyecto de teatro de títeres; sin embargo, las obras que a continuación presentamos son, al parecer, las únicas obras publicadas de las muchas que fueron representadas en este teatro. Con estas obras escritas por los propios alumnos, quienes produjeron en menos de dos meses cuarenta y seis argumentos basados en leyendas indígenas, se inauguró el teatro de la Casa del Estudiante Indígena¹³³. En la revista *Pulgarcito*¹³⁴ de 1931 aparecen los textos pero algunos investigadores como John B. Nomland solamente se conformaron con hacer mención de éstos, justificándose de ante mano por no " poder conseguir ninguna de ellas"¹³⁵. Por estos motivos consideramos de suma importancia transcribir estas obras para que queden como una fuente de consulta para futuras investigaciones.

¹³³ Ver notas periodísticas en Apéndice 2

¹³⁴ Ver Apéndice 1

¹³⁵ Nomland, *op.cit.*, p. 126

El conejo astuto

Comedia en un acto, teatralización de una leyenda zapoteca de Tehuantepec

Por Magdaleno Cruz, alumno de la Casa del Estudiante Indígena

ESCENA PRIMERA

Decoración: un bosque

Conejo:- ¡Que hermoso paisaje otorga la naturaleza a todos los que vivimos en el campo! Los campos son verdes para alimentarnos; los árboles frondosos y de frescura exuberante. ¡Que hermosa es la vida campestre! Me siento feliz porque aquí la vida está segura; las diversiones a la hora que yo quiera; y los trabajos, por difíciles que sean, se pueden hacer muy cómodamente. *(señalando un sitio)* Que buen terreno aquel para cultivar pastos; cuando tenga todo arreglado invitaré a mis amigos para que vengan a gozar del trabajo en mi compañía. *(se oyen pisadas de tigre)* Oigo pisadas de un gigante ¿Quién será? *(se asoma)* ¡Ah, el tigre que viene hacia aquí! ¿Qué haré yo para salvarme de este eterno enemigo? ¡Pero por qué he de huir? No me hace nada. Voy a esperarlo tranquilo. *(simula despreocupación. Entra el tigre)* ¡Hola, amigo, ¿Qué andas haciendo por estos lugares? Ven conmigo, me contarás tus aventuras.

Tigre:- ¡Cállate criatura! No te metas conmigo, ¿Quién eres tú para que te cuente de mis tiempos pasados? Y no me sigas hablando porque tengo hambre y quiero comerme un chivo como tú.

Conejo:- Jí...jí...jí... ¿Cómo es que me quieres comer si yo no soy un chivo? Soy tu hermano el conejo.

Tigre:- Me da igual (*ruge como lo ha estado haciendo desde que se presentó en escena*)

Tengo hambre.

Conejo:- Calma amigo, calma, con paciencia se arreglan las cosas. Mira: si tú te pones contento y no tratas de quitarme la vida, vas a gozar conmigo de lo que nunca has gozado, ¿vez aquel campo? ¿pues allí podemos trabajar para ganarnos la vida sin que nadie nos moleste.

Tigre:- Que vas a trabajar tú, escuincle, si no sirves para nada. (*Siempre despreciativo*) Lo que quieres es que yo trabaje para mantenerte.

Conejo:- Lo que quiero es que nosotros dos trabajemos como buenos amigos, para después conquistar a otros compañeros que vengan a trabajar con nosotros y, ayudándonos mutuamente, formar una Sociedad Campestre entre todos; aprovechando así los esfuerzos de todos, lejos de los explotadores.

Tigre:- (*rugiendo*) Conmigo no hay amistad ni conquista. Tu fuerza no me sirve porque con un pisotón que te dé te aplasto. (*le tira un zarpazo*) ¡Uff! No te me acerques porque no respondo por tu vida. (*El conejo se retira a saltos. El tigre se marcha por donde vino*) Adiós inútil, cuídate, no vuelva a encontrarte en mi camino.

Conejo: (*Paseando, agitado por el escenario*) Este hombre me acaba de regañar por ser el llamado Rey de la Selva y todos me hacen lo mismo por ser más fuertes que yo. ¿Pero porqué estoy condenado a estos sufrimientos? ¡Ay, pobre de mí, metido en este pequeño y miserable cuerpo! Soy un enano. Todo mi anhelo es hacerme grande. Por eso lucho. ¿Para qué quiero estas orejas largas y estos ojos redondos en un cuerpo tan chiquito? Desde que nací sufro por la debilidad de mi cuerpo, inútil para servir de algo en el mundo. Quisiera

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

matarme para no sufrir las peripecias de la vida. ¡Oh, qué horror! Soy un juguete junto al León, al Tigre y a los otros compañeros del bosque.

Las voces del árbol y de la tierra: NOXI! (*Con una voz hueca y lejana que se producirá por medio de una bocina*) No amigo Conejo, no te desesperes. Reflexiona y encontrarás que la vida es bella y que la violencia a nada conduce. Tú eres un hombre muy inteligente, busca la manera de aliviar tus males. Yo que soy la voz del árbol y la voz de la tierra, así te lo aconsejo. Piensa: ¿quién te dio la vida?... Dios. ¿quién te hizo pequeño? ... Dios. Pues ve al cielo a pedirle a Dios que te haga más grande y más fuerte.

Conejo: (*dando saltos de contento*) Tiene razón esa voz que habla como si fuese mi propio pensamiento. Su consejo es sabio. Iré inmediatamente al cielo, a pedirle a Dios que me haga más grande. (*Sale*)

TELÓN

ESCENA SEGUNDA

Decoración: un cielo con estrellas. En el centro Dios, sentado en su trono. Se oyen cantar pájaros.

Ángel I: (*Entra , volando, y se acerca a Dios. Su voz es delgada y musical*) Señor, una criatura de la tierra desea hablarte.

Dios: ¿Qué le ocurre?

ÁNGEL I: No entiendo bien su idioma; pero me parece que se refiere a un asunto de su persona, porque tiene unas orejas muy largas.

Dios: Ayúdenlo a llegar a mi presencia. (*Mueve las manos rítmicamente, los ángeles vuelan de una lado para otro. Salen, vuelven a entrar y con ellos el Conejo*)

Ángel I: Aquí lo tienes, Señor.

Conejo: Buenos días, Señor.

Dios: ¿Qué ha pasado hijo mío?

Conejo: Ha pasado el tiempo de mi crecimiento y vengo a comunicártelo, Señor.

Dios: Lo que significa que eres mayor de edad y debes bastarte a ti mismo.

Conejo: Pero es que quisiera decirte algo más.

Dios: Explícamelo. Te escucho.

Conejo: ¡Oh, Señor! Es grande la pena que me agobia, porque tan pequeño me hiciste que cualquier animal más grande que yo puede devorarme. Ayer estuve con el Tigre, lo encontré en el bosque, y a cambio de mis buenos consejos sobre la unión que hace la fuerza y de mi invitación para que trabajásemos juntos en el campo, me insultó y quiso devorarme. Así me sucede a cada rato con los animales del bosque, todos en vez de ver mis buenas intenciones, me ultrajan y me ofenden. ¡Compadécete de mí, Señor! Vengo a rogarte que me transformes, haciéndome más grande y más fuerte.

Dios: Me alegra tu ambición, hijo mío, y estoy por aceptarla, con una condición: que vuelvas a la tierra y me traigas tres pieles: una de lagarto, una de mono y la tercera de tigre, obtenidas de tu propia mano.

Conejo: Quiere decir ¿qué tengo que traerte tres pieles de animales más fuertes que yo? ¿Y cómo podré vencerlos?

Dios: Tenemos ocultas fuerzas que sólo conocemos cuando queremos hacer algo. Ve y esfuérzate; y puede que te conceda lo que me pides.

Conejo: Muy bien., Señor, procuraré hacerlo. Voy y vuelvo pronto, que a corres nadie me gana.

Dios: Que tengas éxito es lo que te deseo. Adiós.

Conejo: Adiós, Señor. *(Sale)*

TELÓN

ESCENA TERCERA

Decoración: un bosque, al fondo un lago y en la orilla, abanicándose con las patas por el calor, el Lagarto.

Conejo: Hola, amigo Lagarto, qué calor hace ¿verdad? Regálame tantita agua que tengo mucha sed.

Lagarto: Con una condición, amigo mío.

Conejo: ¿Cuál es ella?

Lagarto: Nada. Que así como tú tienes sed yo tengo hambre, porque hace varios días no como; así es que después de que bebas el agua, yo tomaré la facultad de devorarte.

Conejo: *(Después de un momento pensativo)* Está bien. Acepto la condición.

Lagarto: Pasa, entonces, a mitigar tu sed a la orilla de mi lago. *(El Conejo se aleja y regresa después)*

Conejo: Ya está. Ahora voy a cumplirte la promesa. Pero antes de que me comas déjame dar unas volteretas sobre la arena, como una despedida que le doy al mundo.

Lagarto: Como quieras. *(el Conejo da una voltereta en el aire)* Oye, amigo Conejo, ¿cómo haces eso?

Conejo: Muy sencillo, muy sencillo.

Lagarto: ¿Lo podré hacer como tú?

Conejo: Es cuestión de práctica, propietario del lago.

Lagarto: ¿Quieres enseñarme a hacer eso?

Conejo: Con mucho gusto. Acércate.

Lagarto: ¿Y si después no puedo voltearme, me ayudarás a hacerlo?

Conejo: Sí, cómo no; para eso soy tu maestro. *(El Lagarto intenta dar la vuelta pero no puede)* Hazlo con más fuerza. *(el Lagarto sigue ensayando)* Apóyate sobre las manos delanteras. Así. ¡Muy bien! *(El Lagarto por fin ha dado la vuelta y queda boca arriba sin poderse mover)*

Lagarto: ¡Ayúdame, ayúdame, no puedo levantarme! ¡Ay, ay, auxilio! Cumple ahora tu promesa.

Conejo: Lo siento, amigo, pero tu piel me es necesaria y ya no es tiempo de jugar. *(Se acerca con un palo y lo golpea hasta dejarlo muerto)*

Lagarto: ¡Ay, me muelo! ¡Me muelo!

Conejo: *(Mientras despoja al Lagarto de su piel)* La primera piel que tengo que llevara l cielo es ya mía. ¡Qué bien me ayudaste hermano Lagarto! *(Con demostraciones de alegría)* ¡Uy! ¡Qué contento estoy, qué contento!

TELÓN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ESCENA CUARTA

Decoración: otro rincón de la selva lleno de árboles frondosos. Gran algazara de monos posesionados de los árboles.

Entra el Conejo viendo a todas partes.

Conejo: Ahora proseguiré a conseguir la piel del mono. Como veo que por aquí abundan, voy a prepararlo todo. Aquí está bien, debajo de este árbol copudo. Voy a rasurarme. Veré si está navaja tiene filo suficiente, porque mis barbas han crecido mucho. *(Coloca el espejo en un árbol y se rasura)* ¡Qué bien, qué bien corta! Y en manos del amigo Mono cortará mucho más. *(Tararea una canción mientras continúa rasurándose)* ¡Eso es, magnífico! Estoy listo. Ahora dejó aquí la navaja y, si como es su costumbre, el monito trata de imitarme... pues ¡allí tiene su sentencia de muerte! Me esconderé mientras a observarlo. *(Sale a esconderse detrás de un árbol)* ¡Buena suerte, compañero!

Mono: *(Que ha estado observando al Conejo en las ramas del árbol, baja dando grandes saltos y gritando. Toma la navaja y empieza a imitar al Conejo. Para la representación con títeres éste, y otros trucos que más adelante serán necesarios, se hacen dotando al mono previamente de una navaja igual que trae escondida)* ¿Qué será esto con que jugaba el Conejo? A ver. Haré lo mismo que él. ¡Ay! ¡Qué bonito raspal! ¡Qué bien! *(saltando de alegría)* Seguiré, seguiré. *(Ignorante se corta con la navaja y prorrumpe en gritos de dolor)* ¡Ay! ¡Ay! ¡Muchachos, ya me corté! ¡Me muelo! ¡Muelo! *(Cae muerto, chillando, entre grandes gritos de los otros monos que han estado observándole y que huyen azorados.)*

Conejo: (*saliendo del escondite*) Qué tal, como lo pensé, quiso imitarme, rasurándose como yo, y se ha degollado. Tengo ya la otra piel. ¿Te convences, amigo Mono, que es muy peligroso imitar a ciegas todo lo que hacen los demás?

TELÓN

ESCENA QUINTA

Decoración: selva espesa y tropical. Puede servir la misma decoración anterior aumentando algunos trastos.

Tigre y Conejo frente a frente en escena.

Conejo: (*Aparentando un aire de tristeza*) ¡Pobre de ti, amigo mío, pobre de ti!

Tigre: ¿Por qué amiguito? ¿Qué sucede?

Conejo: Sí, pobre de ti. Te tengo compasión.

Tigre: ¿A mí? ¿Pero por qué? Dilo ya.

Conejo: Pues figúrate que acabo de regresar de donde está Dios y me dijo que viene un ventarrón muy fuerte, un huracán terrible, capaz de matar a todos los animales de la tierra desde el más pequeño hasta el más grande.

Tigre: Entonces compadécete de ti mismo, porque también a ti te tocará.

Conejo: Sí... pero yo soy muy chiquito, podré salvarme metiéndome en un agujero.

Tigre: De veras tienes razón. ¿y cómo haré yo para salvarme?

Conejo: No te preocupes. Si quieres yo, como buen amigo, te ayudaré a salvarte.

Tigre: Mil gracias compañero. ¿Pero qué piensas hacer?

Conejo: Ya verás. Te amarraré muy fuertemente al pie de este árbol corpulento de manera que el ventarrón no te hará nada.

Tigre: Perfectamente. ¿Pero con qué me vas a amarrar?

Conejo: Por aquí cerca abundan los bejucos flexibles y con ellos te podré amarrar. Voy a traerlos. Mientras tú colócate detrás del árbol como hemos pensado, con las patas en alto como si tratarás de subir. No tardo. (*Sale con objeto de que al volver traiga preparada convenientemente la cuerda con que deberá sujetar al tigre*)

Tigre: Muy bien. Te espero. Haré cuanto me dices. (*Se coloca verticalmente apoyado en el árbol*)

Conejo: (*De regreso con la cuerda en la mano*) Ahora sí . (*Empieza a atarlo*) Colócate más cerca de modo que el árbol te proteja bien. Así. A la otra vuelta estarás listo . (*El tigre comienza a rugir*)

Tigre: Pero no aprietes tan fuerte que me hace daño.

Conejo: Es para que las ataduras te sujeten bien. Ji... ji... ji... ahora ya no podrás moverte. Estás en mi poder. (*Toma un palo y se dedica a pegarle*)

Tigre: (*Siempre entre rugidos*) Me has engañado. ¡Ayl! ¡Pero me las pagarás!

Conejo: No te preocupes amigo. Tú eres fuerte pero yo soy más listo. Además estoy cumpliendo una promesa. (*El tigre muere lanzando gritos de dolor*) Ya tengo las tres pieles y sólo me resta ir, nuevamente, a ver a Dios para que, como me ofreció, me haga con ellas más grande. Vamos de prisa, no sea que me cierren las puertas de la gloria.

TELÓN

ESCENA SEXTA

Decoración: la misma que en la escena segunda. Dios sentado en su trono. El Conejo y sus pies, con sus tres pieles al hombre.

Conejo: ¡Oh, mi señor Dios! Aquí estoy ya de vuelta. En la tierra cumplí con mi arriesgada promesa, te traigo tres pieles que me pediste para volverme grande. Míralas. *(Las coloca a su lado)*

Dios: Alguien te ayudaría a ganarlas. ¿Verdad hijo?

Conejo: Nadie Señor. Yo solo pude.

Dios: ¿Pero, cómo, si el Lagarto, el Tigre y el Mono son animales más fuertes y más grandes que tú? ¿No te quejabas de tu pequeñez?

Conejo: Sí.

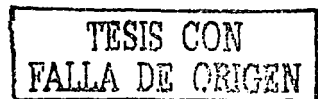
Dios: Entonces ¿cómo hiciste para dominar a estos enemigos más poderosos que tú?

Conejo: Pues... pues tuve que aprovechar mis mejores artimañas para librarme de sus garras. Pensé que si ellos tenían la fuerza, yo tenía la inteligencia y la voluntad. Con estas armas pude lograr lo que ambicionaba.

Dios: ¿Lo ves? Para nada necesitas un cuerpo más grande. La pequeñez de que te quejas no estorba el desarrollo de elevadas acciones porque tu espíritu es superior al de los demás. Tienes inteligencia y voluntad, no necesitas que tu cuerpo sea más grande. Ahora vuelve a la tierra y cuenta a tus hermanos del bosque tu experiencia.

Conejo: Tienes razón, Señor. Si así como soy tuviera, además, la fuerza del tigre; si a mi astucia uniera yo las garras afiladas, ¡pues que quedaba allá abajo títere con cabeza!

Al público



Ya con esto me despidio
 sin ruido ni algarabía;
 pues si mucho ambicionaba
 más que en realidad tenía.
 No más, para los actores,
 si trabajaron con tino,
 ¡pido un aplauso señores,
 lo tienen muy merecido!

TELÓN¹³⁶

La Escuela rural combate el alcoholismo

Diálogo educativo, escrito para títeres por Cupertino de la Cruz, alumno de la Casa del Estudiante Indígena, bajo la dirección de Julio Castellanos y Bernardo Ortiz de Montellano.

Personajes:

Cristóbal, Maestro rural, Tomás, Julio, campesinos.

La escena presenta el exterior de una escuela rural, con vista al campo. Tomás y Julio, medio borrachos, alborotan, cantan y bailan.

"Qué bonitos son los enanos
 cuando los bailan los mexicanos.

Chiy, chiy, chiy, la, la, la ...

(Lanzan gritos exagerados, escandalizan)

Tomás: Un rato de gusto Julio; vamos a tomar otro quite, pus que caray.

¹³⁶ Lago, *Pulgarcito*, op.cit, p. 4-12

Julio: ¿un rato dices tat macjo¹³⁷? Si ya ni sé desde cuándo no trabajamos.

Tomás: Pues otro medio litro de castellano... y otra zapatiada. A ver, vamos a marchar. Firmes. Uno... dos.... uno... dos. (imitando el toque del clarín) Tarararí... (rie escandalosamente)

Julio: Tatita, ya con eso. Ven, vámonos a descansar.

Tomás: (*después de un momento con súbita tristeza*) ¿Qué dices Mascho?

Julio: (abrazándole) Vámonos hermano, ya estoy cansado.

Tomás: Pero ante dime qué horas son.

Julio: A ver si tu puedes ver el reloj de la torre.

Tomás: Cómo no. Son ... son... pues quién sabe porque yo no sé de números.

Julio: Haste, verás como yo sí sé. (*Silencio*) No, Mascho, a mí también ya me olvido lo que nos enseñaron en la escuela. ¿Pero qué importa si siempre andamos borrachos?

Tomás: Eso lo estarás tú. (Súbitamente indignado)

Julio: ¿Yo?

Tomás: Sí, tú.

Julio: (Reaccionando) Cállate, no me insultes, ya sabes que tengo muy mal genio.

Tomás: (preparándose para la disputa) Pos ya sabes que yo no me dejo. A ver qué quieres.

Julio: Tú eres un sinvergüenza y me das lástima.

Tomás: Lástima de qué, desgraciado. (acercándose amenazador) Vuelve a decirlo y te corto la lengua.

Julio: Sí, lo repito, eres un ...(*Por la puerta practicada en el exterior de la escuela sale Cristóbal, el maestro*)

¹³⁷ Así aparece en la fuente

Maestro: Oh, mis amigos. ¡Mira que alegres están los hermanitos! ¿Pero, a qué viene eso? Esa alegría tan grande ¿qué manifiesta? (*Con ironía*) Casi se están dando un abrazo fraternal.

Julio: (*Confundido*) No, señor maestro, si es que... pus la verdad éste está borracho.

Tomás: ¿Este? ¿Pos quién es el que estaba gritando? Mire señor maestro, yo si le digo la verdad: el borracho es él.

Maestro: Sí, ya lo veo. Esa falsa alegría sólo conduce a la deuda y a la cárcel, para no tener qué comer al día siguiente, es de borrachos. Las copas hacen los pleitos entre hermanos y a los hijos, tontos, locos, bestias. No, paisanitos, ustedes son personas buenas y sé que vuestros padres fueron honesto, honrados, trabajadores. ¿Porqué ustedes no siguen el mismo camino que ellos tuvieron? ¿Por qué abandonan el trabajo por semanas y semanas?

Tomás: Ay, señor maestro, el caso es que nosotros no podemos vivir sin el pulquito.

Julio: Sí, Don Cristóbal, es mi encanto el pulque, es mi vida.

Maestro: ¡Ay, amigos! Pero qué no ven que es más satisfactorio vivir sin ninguna desgracia. Claro que sí. Que tranquilidad, una armonía como las que hay en casa del señor Matías, su vecino, ¿no es envidiable? El tiene dinerito, tiene que comer todos los días con sus hijos, buenos muchachos, y todos lo respetan no más por eso: porque no se emborracha.

Tomás: Pues sí... quisiéramos... pero no podemos.

Maestro: ¿No pueden? Cómo los Hernández eso me decían también. Ustedes los vieron qué borrachitos eran y ahora ¿qué pasó?... Ya están contentos, ya dejaron el alcohol y ya ven cuanto maicito y frijolito levantaron, cuántas gallinas y animalitos tienen. ¡Hombre! Hagan ustedes lo mismo.

Julio: Si yo ya no quiero beber, Don Cristóbal... pero la de malas.

Maestro: Nada más que ustedes quieran y ya no beben. Que trabajen y que recapaciten que tienen mujer, hijos. Piensen un poco. Su dinerito en otra cosa no en veneno para la salud. Ustedes saben que están comprando sus males a fuerza. Así como están, las gentes dicen: déjenlos, son unos pordioseros, borrachos, miren qué sucios están. No, señores, todavía es tiempo que lo dejen antes de que sus hijos lo hereden o lo imiten.

Tomás: ¿Pues qué también a los hijos les hace daño?

Maestro: Ya lo creo. Nacen idiotas, deformes, inútiles. Yo soy buen amigo de ustedes, por eso tengo interés de verlos cambiados, trabajando; y si quieren divertirse, busquen otra manera; vengán a visitar la escuela a ver los trabajos que hacen sus hijos. Yo tendré mucho gusto en verlos allá y luego les prestaré libros muy bonitos para que se diviertan honradamente. Cuando ya no se emborrachen los visitaré en sus casas y platicaremos de muchas cosas nuevas para ustedes.

Tomás: Sí señor, tiene usted mucha razón. Vaya, vaya a mi casa y nos hablará usted que eso nos gusta mucho. Tiene usted razón, ahora somos unos desgraciados; no tenemos qué comer, nuestros hijos ya no nos quieren, y andamos de aquí para allá como las fieras en el monte. Hasta los vecinos nos desprecian. Vaya a mi casa que ya no me encontrará borracho, de verdad se lo prometo.

Maestro: Pues yo con mucho gusto iré. Y ahora adiós, que tengo que ver al señor Hernández. Adiós Tomás, adiós Julio. No echen en saco roto lo que les digo y dejen ese feo vicio que les está matando.

Tomás: Adiós, señor maestro, lo espero.

Julio: Adiós Don Cristóbal. Le prometo ya no emborracharme. (*se despiden. Sale el maestro*) Caray, qué bueno es éste maestro. A mí hasta se me quitó la borrachera.

Tomás: Sí, es muy bueno, no ha habido otro maestro como éste, y ya entiendo todo lo que dice. Es muy cierto. Yo ya no quiero tomar.

Julio: Pues yo tampoco, aunque me ruegues. Yo siempre he respetado al maestro, pero ahora más.

Tomás: Pues vamos a cumplirlo, viejito, y empecemos luego, luego, por volver a casa.

Julio: Vamos... Pero oye: antes dime qué horas son.

Tomás: Ahora sí te lo digo (*viendo a lo alto donde está la torre*) las... las seis y media. Ya, ya ves, en cuanto se me quitó la borrachera, hasta los números conozco.

Julio: Pues yo ya sé leer. (*señalando el rótulo que está sobre la puerta de la escuela*). Mira lo que dice aquí: ESCUELA RURAL.

Tomás: Qué bonito tatita, ya vez que bueno es no emborracharse. Y ahora vámonos contentos.

Julio: Adiós... adiós pulquito enemigo de los hombres.

Los dos: (*Abrazados se alejan cantando*) Qué bonitos son los enanos, cuando los bailan los mexicanos. Ay, qué bonitos, sin el pulquito andan más sanos. Chiy... Chiy... la... la... la... etc.

TELÓN.¹³⁸

¹³⁸ Lago, *Pulgarcito*, op.cit, p. 20-23

Conclusiones

Hacer esta investigación nos ha permitido escribir la bitácora de nuestro viaje y dejar otra en blanco abierta a nuevas rutas. Nuestro trayecto ha sido un laberinto lleno de descubrimientos que nos dejaron recorrer caminos y abandonar otros que equívocamente explorábamos llenos de ignorancia.

Hoy nuestra ignorancia aún existe, pero tenemos la ventaja de poder guiarnos por una línea conductora que hemos construido con base en piedras regadas en libros, revistas, periódicos, suposiciones y a veces deducciones que nos han servido de materia prima para esta construcción.

El primer paso nos parecía sencillo: elegir el tema de El Teatro del Periquillo poco profundizado, lleno de incógnitas y apegado a un quehacer que tanto nos apasiona y del cual hemos sido hacedores. Comenzamos pues a revisar libros sobre la historia universal del teatro de títeres y posteriormente de la historia del teatro de títeres en México. Poca fue la información recaudada que sirvió como clave para saber acerca de este teatro. En este primer cúmulo de información, más que aclaraciones encontramos dudas, controversias y sucesos carentes de antecedentes claros que nos hicieron dudar si era conveniente recorrer este camino. Pero indudablemente sabíamos que cualquier camino desconocido por recorrer tendría tropiezos. En este punto El Teatro del Periquillo y La Casa del Estudiante Indígena eran un mismo proyecto. Parte de los tropiezos nos permitieron aclarar las dudas, este proyecto de Ortiz de Montellano se diluía y formaba dos proyectos paralelos que tienen, cada uno en particular, relevancia como suceso teatral. Hoy sabemos que ambos tienen

sus similitudes y sus diferencias entre sí y lo más importante es que encontramos, en cada uno de estos, su importancia histórica. Todos estos aspectos formaron parte de nuestro propósito principal y cierran un paréntesis dentro de un tema en particular. Pero algo que tenemos plenamente consciente es que han quedado incontables huecos dentro de la construcción de este trabajo que implicaría realizar una serie de tesis más; y es desde luego lógico el hecho de que esto suceda, ya que uno de los intereses que nos retroalimentan en el transcurso de una investigación es el descubrir que la historia es tan amplia y los conceptos que la caracterizan son tan diversos y variables en significado y contenido que a veces sentimos que es inútil el esfuerzo y absurda la pretensión de dar por investigado un tema.

Podríamos realizar una lista interminable de los aspectos que faltarían para que este trabajo de tesis realmente llegara a un fin en cuanto a contenido, pero esa tarea en estos momentos le pertenecerá al lector, ya que si de algo debe servir este trabajo es para abrir brecha a otras investigaciones.

Sobre los apéndices de esta tesis diremos que han sido uno de los mejores aciertos de este trabajo, ya que fueron la herramienta fundamental para recabar, aclarar y deducir datos en muchos casos ignorados.

Como gente de teatro sabemos que un trabajo de índole teatral llegaría a completarse con una muestra escénica que diera referencia de su valor histórico o estético, pero si bien en un principio nuestro propósito era realizar un montaje sobre una obra de Ortiz de Montellano, representada en La Casa del Estudiante Indígena, ahora nuestro parecer ha cambiado. El objetivo era mostrar una propuesta teatral basada en uno de los proyectos teatrales de Ortiz de Montellano, pero sin caer en el error de tener como resultado un mero

rescate antropológico, como el que en teoría hemos hecho. Para ser sinceros ese error no lo podríamos haber evitado ya que cualquier texto dramático de este autor, llámese *El Sombrerón* o *La cabeza de Salomé*, están inmersos en un contexto del que naturalmente nos vemos poco familiarizados, e incluso haciendo uso de elementos que hoy son parte de nuestro lenguaje teatral y que ayudarían un poco a disfrazar esa incompreensión, hay una cosmogonía que no nos pertenece.

Después de este trabajo, reflexionamos sobre los muchos caminos que quedan por recorrer: la investigación y recopilación de las obras que montó Ortiz de Montellano con El Teatro del Periquillo, la razón de su desaparición, la gente que manipulaba los diversos títeres en los cinco teatros itinerantes; la investigación y el análisis de los proyectos educativos en México que han tenido como base fundamental los títeres; la investigación de la obra de Ortiz de Montellano, el análisis profundo de su obra dramática; la reconstrucción de la llamada Época de Oro del teatro guiñol en México; la historia de La Casa del Estudiante Indígena, la recopilación y publicación de los textos creados en el taller de La Casa del Estudiante Indígena.

Finalmente como una cuestión meramente personal concluimos con las siguientes preguntas: ¿qué es el nacionalismo y el indigenismo actualmente?, ¿en qué momento estamos nosotros?, ¿qué es lo mexicano?, ¿cómo no rebasar esa pequeña línea, casi indivisible, de lo universal y lo particular?.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

APÉNDICE 1

ANTOLOGÍA DE OBRAS TEATRALES

1. *La cabeza de Salomé*
2. *El Sombrerón*
3. *Pantomima*
4. *Martes de carnaval*

LA CABEZA DE SALOMÉ. POEMA DRAMÁTICO

PRÓLOGO

La cabeza parlante: (la cabeza del protagonista asoma entre las cortinas). Señoras y señores: Ante todo, debo pedir a ustedes mil perdones por atreverme a presentaros solamente mi cabeza. Sin duda, una cabeza parlante siempre es motivo de inquietud para quienes la escuchan porque, con razón, se considera que algo debe de ocultar el cuerpo o que algo debe cubrirlo: una tina de baño, las sábanas de un lecho, la mortaja. De un modo o de otro, cuando no enseñamos más que la cabeza es que hemos sido sorprendidos en un momento de intimidad, lo que no escapa a la curiosidad de quien nos mira con los ojos, por demás interrogantes. Pero ahora seré yo quien os pregunte, si me lo permitís. ¿Qué se pide de un rey injusto, de un bandido famoso, de un retrato de la mujer amada? La cabeza. ¿En

dónde residen los sueños y las ilusiones y los pensamientos? En la cabeza. La personalidad, el reflejo propio de cada ser ¿cómo podríamos captarlo fuera del rostro?

Pues bien, señoras y señores, como sabéis por experiencia ajena, que es la mejor forma de la sabiduría, a veces se pierde la cabeza y el verdugo es el amor. Por el amor perdemos la cabeza. ¿Cómo explica la ciencia este peligroso juego mortal? Yo sé que no a todos les interesan las explicaciones científicas, entre vosotros abundan también los temperamentos poéticos, más atentos a la sensibilidad que a la reflexión, y el drama de mi vida, que vais a conocer dentro de poco, participa tanto de la ciencia como de la poesía; porque es poesía todo lo que la ciencia no puede aún explicarnos como, por ejemplo, la magia del sueño.

(Como si relatara un propio sueño)... Veo un paisaje extraño de color tropical y un camino muy largo. Va subiendo la noche – porque la noche sube de la tierra – y unos ojos de hombre, obsesivos, me miran fijamente y una mano omnívota me acaricia y crece y me persigue y me detiene. (La voz se va apagando. oscuro. Comienza la acción).

Escenario: paisaje tropical a lo Douanier Rousseau. Un camino que se pierde a lo lejos. Palmeras y murmullos; comienza la noche. A la izquierda, visible, el interior de una choza de techo cónico. La hamaca tendida. El fogón ardiendo. A la derecha, en primer término, el tronco de una gran ceiba protectora, iluminando especialmente durante la escena I.

ESCENA I

Ella viene por el camino y Él la detiene.

ÉL: (Apoyado en el tronco) ¡Salomé! ¡ Salomé!

ELLA: No, ahora no. Déjame. Todavía no nace la luna.

ÉL: Sí, ven. Estoy cansado y quiero reposar en tus brazos.

ELLA: Veo la luz del fogón. Ha de estar esperando. Déjame. Más tarde, cuando el silencio asome la punta de los pies.

ÉL: (Deteniéndola con el brazo alrededor del cuello) Veo tu sonrisa. Los fríos pececitos de tus dientes...

ELLA: Aguarda.

ÉL: (Soltándola) Hasta que tú regreses.

ELLA: Pronto (pausa) ¿Sentiste el vuelo del venado? Huye en cuanto huele al hombre.

ÉL: Vuelve.

ELLA: Luego. Espera.

ÉL: (Con tristeza) Espero.

(Ella se aleja rumbo a la choza. Él se sienta al pie del árbol y espera tocando el organillo de boca. Oscuro. Se oye el tema musical, melancólico, del organillo.)

ESCENA II

En la choza. El Marido. Ella aparece.

EL MARIDO: La noche te acompaña. Tengo hambre.

ELLA: ¿Prendiste la lumbre?

EL MARIDO: Dejé el ocote sobre la leña, estaba verde. (A Ella, después de un silencio) El humo no me había dejado verte, pero te veo ahora (con pena) Te veo como eres.

ELLA: (Con fingida inocencia) Sólo puedo verme en el agua del río.

EL MARIDO: Prepara el chocolate.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

(Ella toma los utensilios, va al fogón, vuelve en silencio. Se oye a lo lejos el arrullo del organillo) ¿Hay serenata de Nilo el Trovador?

ELLA: Vine por el surco. No vi a nadie (dando el chocolate) Toma.

EL MARIDO: (Después de una pausa, receloso) Anda, cuelga la hamaca. Pronto quiero saber tus sueños.

ELLA: (Con inquietud) ¿Tú no piensas dejar tu cuerpo?

EL MARIDO: Sí, para que el día envejezca.

ELLA: (Recostándose en la hamaca) Con la luz quiere verte Chan Capataz en el plantío . Lo vi en la plaza y me lo dijo.

EL MARIDO: (Tendiéndose cerca del fogón) Si de la Ceiba manara agua... pero no, la tierra está seca para mi como tus labios, como las flores de tu huipil (pausa) Los hombres podemos sacar los gusanos de la quijada; curar los males de la bola del ojo y componer los huesos. Pero no podemos hacer brotar el agua de donde se esconde el agua.

ELLA: Apaga el fuego. Es hora de dormir. (Se mece en la hamaca).

EL MARIDO: (Arreglando el fuego del hogar). Dejo las brazas en la ceniza (como abstraído) El fuego en la ceniza que hace olvidar. El fuego blando y rojo; el fuego nuestro; ¡la cabellera creciente, rama de sangre, carne del viento, lengua del cielo! Que el fuego y el sueño desnudan al hombre mortal. (Repitiendo, en la inconsciencia del sueño) El fuego y el sueño... el fuego... y el sueño... desnudan al hombre... morta! (vuelve a oírse el arrullo del organillo acompañando el silencio y la quietud del sueño de los que duermen).

ESCENA III

Al fondo, entre la decoración tropical, El Cuervo, en la rama del árbol; El Conejo, en un hueco del tronco; El Jaguar, emboscado.

EL CUERVO: ¡Crash! ¡Crash!

EL JAGUAR: ¡Ahu! Con humo y ceniza cubren mi lengua, pero no la tocan.

EL CONEJO: ¡Ji! ¡Ji! Mis orejas largas huelen el silencio.

EL CUERVO: ¡Crash! ¡Crash!

EL CONEJO: (Al Cuervo) ¿Qué es lo que dice el enlutado sepulturero?

EL CUERVO: ¡A callar, ignorante sabelotodo, que mi oficio es cosa serial

EL CONEJO: Entonces, comienza la noche. Reunidos la astucia, la muerte y el fuego...

EL JAGUAR: Silencio. Cada quien a su sueño.

EL CONEJO: Cada quien a su espejo.

EL CUERVO: (Intencionado) ¡A esperar lo que esperol

ESCENA IV

En la choza. Pausa. Se va oscureciendo la escena y vibra únicamente la luz, ahora velada en sueños, del fogón. Ella se levanta, irreal, y con visible gesto, toma en sus manos su propia cabeza (una máscara corpórea igual a su cara) y la deja en la hamaca. Sólo su cuerpo, su cuerpo solo, sale ligero de la choza al encuentro de Él. (Un huipil diseñado expresamente, que cubra la cabeza de la actriz para hacerla aparecer decapitada, puede facilitar el truco. No olvide la actriz sus movimientos, su actitud, la marcha del cuerpo solo, deben producir en el espectador una intensa emoción. Su ritmo no debe ser de fantasma –

risible- sino de figura en sueños y, con intuición de danza, expresar con el movimiento nada más de los miembros el estado de ánimo del personaje, ya que se pretende, en este ensayo de escenificación de un sueño que, como en los sueños, los movimientos, las actitudes, los hechos tengan más importancia que las palabras).

ESCENA V

Junto a la Ceiba. Más bien las voces y las sombras y los movimientos que los personajes.

Él. Ella.

ÉL: No veo tus ojos.

ELLA: Mi cuerpo está junto a ti.

ÉL: Con la sonaja de la hierba se atrae el agua, pero la noche es turbia y en el pozo seco de mis labios se asoma tu sonrisa.

ELLA: Mi cuerpo está contigo.

ÉL: Sí, tu cuerpo, el peso de tus manos, el arrullo de tu sangre, la línea móvil del camino que recorren mis brazos...

ELLA: Mi calor de este día.

ÉL: Lo sé, pero mis ojos están vacíos de ti.

ELLA: Fantasías de los ojos.

ÉL: Espinas de la luz de tu mirada... ¿por qué no veo tu rostro?... ¿ la gracia de tus labios?... ¿el humo de color de tus cabellos?

ELLA: Estoy cerca de ti; juntos en uno.

ÉL: Pero no veo tu alma y apenas oigo tu voz.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ELLA: Arden tus sienes. Me amas como la noche, sin mirarme.

ÉL : El ciego amor.

ELLA: De sombra y de ceniza.

(Se apagan las luces. Se pierden las formas).

ESCENA VI.

En la choza. El Marido entre sueños; se levanta, toma la cabeza de Ella de la hamaca y, visiblemente, con emoción amorosa, la oculta entre la ceniza del fogón y vuela a tenderse en el sueño, cerca del hogar. (El actor intérprete de este personaje deberá hacer suyas las indicaciones anotadas para Ella en la escena IV).

ESCENA VII

Al fondo. El Cuervo. El Jaguar. El Conejo.

EL CUERVO: ¡Crash! ¡Crash!

EL JAGUAR: Leño sin fuego; cuerpo sin cabeza, ni arde ni quema ni vive ni sueña.

EL CONEJO: Sólo caen las cenizas de las reinas.

EL JAGUAR: En mis rojas lenguas se queme el caballo... las uñas no crezcan... se pudran los huesos.

EL CONEJO: Se olviden los sueños.

EL CUERVO: (Aparte) Para mi el florido banquete carnal.

ESCENA VIII

Ella regresa al sueño de la choza. Se acerca en silencio a la hamaca. Busca inútilmente su cabeza. Con desesperación busca la cabeza. No la encuentra. En giros de danza, con los brazos en alto, su cuerpo se dobla mortalmente. Se oye el tema musical, melancólico del organillo. Ella, noche en la noche, sale al encuentro de él. Le llama con los brazos. Su sombra de cuerpo moribundo, nada más el cuerpo, cae en los brazos de Él y el oscuro, lento, arrastra a los amantes de la Nada. Pausa. Lentamente amanece. Un rumor de vida renace de la tierra. Voces de niños, interiores, exclaman jubilosas.

NIÑO 1º: ¡Amanece!

NIÑO 2º: ¡Ya viene el día!

NIÑO 1º: ¡Amanece!

NIÑO 3º: ¡Aleluya! ¡Aleluya!

(Mientras la luz ya ha inundado alegremente la escena).

TELÓN¹³⁹

¹³⁹ Ortiz de Montellano, *Obras...*, ibid, p.181-185.

2. EL SOMBRERÓN

La máscara del Sombrerón – El Sombrerón – La mujer – El padre – El hijo – Un perro – El espíritu que está dentro de la tierra

PRÓLOGO

La máscara del Sombrerón, que representa al Diablo, asoma entre las cortinas del telón, sin cuerpo que la sustente. Detrás de ella estará la cara que habla.

LA MÁSCARA – Señoras y señores, para presentarme dignamente ante vosotros, he cancelado mis obligaciones con los hechiceros y los brujos. Prefiero, por lo tanto, sorprender en vuestros rostros la sorpresa que el temor. Os diré: ayer tuve el gusto de quemar la última biblioteca con las once mil biblias y todos los libros de los demonólogos, mis calumniadores. ¡Es cada vez más difícil advertir mi presencia y menos fácil, por eso, que me burlen! Evoluciona la ciencia y las costumbres y el doctor Fausto y la Celestina ya no me necesitan, pero sigo viviendo y ahora uso máscara – lo notaréis –; me disfrazo, hago juego de manos, escamoteos que nadie advierte. En todo caso siempre fueron más limpios mis negocios que mis intenciones: inventé la letra de cambio y recibía las almas por riguroso inventario, aunque a menudo me engañasen. Ahora que todo se contrata y se firma, yo escamoteo: me he convertido, pues, de hombre honrado, en ladrón; trabajo por las noches y sólo me vigilan los doctores. Sin embargo, sé que soy inmortal como la muerte, y los instintos siempre fueron cosa mía.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Antes de presentaros a mis dos personajes en esta farsa oscura, quisiera, si me lo permitís, puesto que me intereso sobre todo por aquellos que saben más por diablos que por viejos, daros un consejo: creed en los sueños, en los esfuerzos de los poetas y los sabios, trabajadores en las minas de mi silencio a voces; en las leyes de los hechiceros más que en las leyes de los hombres y, aunque no esté bien que yo lo diga y no sea muy razonable que vosotros lo oigáis, creed en los dioses como creéis en el dinero, en el contrato social y en la velocidad. Creed también en mí y en mis numerosas máscaras, porque hay días y noches en la vida de todo hombre y de toda mujer, en que yo mando con la misma inocencia con que se impone siempre la voluntad del niño, o con la sabia, escultórica mirada con que se impone el hipnotizador en quien, como yo, no creéis.

¿Habré insistido tanto en esta infantil actitud de la fe para predisponeros a aceptar los ilógicos hechos que a continuación veréis? Quizás sea éste el complejo de mi discurso y la razón por la que habréis de excusar mi intromisión en un mundo vuestro, del que yo debo permanecer ausente... (¡Oh! Perdonad, señoras, quise decir oculto). Y nada más.

ESCENARIO

1

Exterior de una choza campesina, en un lugar boscoso, entre barrancos. Oscurece. La mujer amasa en el metate, cerca de la lumbre, en tanto el hijo afila su cuchillo montés.

MUJER – A ver si acabas de afilar tu machete; es ya de noche y es peligroso estar fuera.

HIJO – Ya mero, medre, antes de que brillen los ojos del tigre, estará listo. *(pausa)*

MUJER - ...y tu padre que no viene. Lo va agarrar la noche en el camino.

HIJO - Ha de estar juntando el olor de las luciérnagas. Pronto vendrá *(entra el perro ladrando con furia y con miedo, tal vez)*. Y ahora ¿qué le pasa al Canelo?

MUJER - Susto de sombras, hijo, o la luna en crecida.

HIJO - ¿No andará cerca El Sombrerón?

MUJER - Cállate hijo, no mientes queriendo, que si ese llega a venir tu madre está en peligro.

HIJO - Para eso estamos contigo mi machete y yo.

Mujer - No es eso hijito, no es eso. ¡Tu no sabes lo que a mí me puede suceder!

HIJO - *(el perro inquieto aúlla)* ¿Pues qué peligro corres?

MUJER - No puedo, no puedo decírtelo *(crepitan sordamente los leños del hogar. Se rasga la tela del viento)*

HIJO - ¿Oíste madre, oíste? *(con el machete en alto se asoma a la oscuridad del bosque)*. Voy en busca de ese perseguidor, a ver qué quiere.

MUJER - *(rápida a detenerlo)* ¡No hijo! ¡No! Ya es hora de cenar vamos mejor adentro.

HIJO - Pero si es El Sombrerón yo tengo que esperarlo.

MUJER - ¡ No, no quiero que sufras por mí inútilmente!. Vamos a encerrarnos que tu padre no debe tardar. *(los mismo ruidos. El perro huye)*

HIJO - Entonces no me apartaré de ti... *(entran en la casa. Se hace un silencio cada vez más oscuro. Grandes sombras, como de ala de pájaro cruzan por la escena. Ruido de sonajas. De un salto cae en la escena El Sombrerón, encorvado y sinuoso. Su voz es profunda y quebrada como la del agua en ebullición)*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

SOMBRERÓN – En el hueco imperceptible de la sombra de la mujer descansaré. ¡ Junto a la llama roja, lengua de tigre que lame el friol... ¡ Descansaré, velando, porque las piedras verdes son dos, como los ojos de los hombres, y en medio de ellas se alza una luz delgada!... ¡Mi cuerpo divide las sombras para no dormir y en mis ojos no hay huecos para la ceniza! *(se tiende alrededor del fuego en círculo, como serpiente)* ¡Uf! Des... can... sa... ré, calcinador de piedras, sobre las raíces de todos los árboles y los venenos de todas las serpientes amarillas!... *(arrastrándose en dirección de la puerta de la choza, con voz baja y silbante)*. ¡Mujer, voz de senote oscuro, senos de jícara, mis manos serán las hojas de tu sueño y mis ojos los ojos de tu despertar! *(oscuro. Pasan extrañas luces por la escena. La silueta de El Sombrerón fosforescente, brilla en la noche. Cae el telón en breves momentos, parpadeo para cambiar de imagen. Poco a poco el amanecer devuelve la luz a la escena)*

PADRE – *(terminadas sus labores en el campo regresa con la luz a su casa. Advierte la presencia de El Sombrerón y, cauteloso, se acerca hasta tocarlo con el pie)*. ¿Quién es?... ¿Qué buscas en mi casa, víbora o demonio?... Contesta, no me encolerices ¿qué haces aquí?... ¡Eh, silencioso reptil ¡tronco sin savia! ¡Despojo de la noche! *(golpea con el hacha el cuerpo inanimado de El Sombrerón)* Pues morirás entonces lengua de trapo vil y venenosa...¡Ah, en tu cuerpo de goma se astillan los machetes y es inútil mi cólera...te arrojaré a la barranca, te azotaré contra las peñas, víbora o demonio!... *(lo levanta y lo arroja con violencia pero en el aire baja una nube que recoge a El Sombrerón y se lo lleva. Rápidas luces rojas vuelven temblorosa la escena)* ¡Maldito demonio, maldito, dueño del cerrol... ¡Otra vez te escapas de mis manos! ¡Otra vez!...

MUJER - ¡Pelucho! ¡Pelucho! Te esperaba... ¡que bueno que estás aquí!... ¿Sabes lo que nos ha pasado? (*a punto de llorar*) ¡Ay, qué haré!

PADRE - Ya veo hija, que El Sombrerón estuvo por aquí molestándote.

MUJER - (*llorosa*) Sí... pero lo malo... es que...

PADRE - (*con temor y cólera*) ¿Lo viste? ... Dime ... ¿lo viste?

MUJER - Sí... Nomás de verlo... fueron dos ... caídos de mi seno.

PADRE - ¿Pronto!... ¿A dónde están esos niños?

MUJER - Aquí en la casa, voy a traerlos (*abre la puerta. Salen volando dos palomas verdaderas. Procúrese que no se queden en la escena.*) ¡Míralos ya se van mis palomitos!...

¡Ay, mis niños ya se fueron!... ¡Ya no los veré más!

PADRE - ¿Pero porqué lloras? De todos modos habría que tenido que matarlos porque yo no quiero hijos de El Sombrerón.

MUJER - Sí, pero eran míos.. ¿Y ahora?

PEDRE - (*después de un silencio, preocupado*) Malos signos nos persiguen... La tierra nos rechaza... Tenemos que abandonar este lugar.

MUJER. De verás Pelucho, vámonos de aquí.

PADRE - (*en forma de oración*) Los que no saben, pobres de su entendimiento y de su vista ¡ay! Nada dicen. El que sabe, alegremente va a buscar al Tigre Volador. Y entonces viene con él.

HIJO - (*saliendo de la choza*) ¡Padre!

PADRE - ¿Tú eres hijo mío?

HIJO - Yo lo soy, padre.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

PADRE ¿Tú eres 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 posando delante de ellos.

ESCENARIO

2

Un campo de corte de maderas. Luz tarde. La madre y el hijo en escena, trabajando. El perro corretea.

MUJER – *(conduce un hato de leña hasta el primer término y se sienta en él)* ¡Muchacho, hoy hemos trabajado bastante! Vamos a descansar.

HIJO – Sí madrecita, siéntate un rato. Yo sólo acabaré la labor.

MUJER – Está bien hijo, no tardes *(pausa)* ¡Es bonito este lugar y nuestra nueva casa!... ¡Con tantos árboles!...

HIJO – A mí también me gusta y estoy contento lejos de los peligros que por allá pasamos... *(pausa)* ... ¡Uy, mira cuántos, cuántos sapos!

MUJER – Por aquí hay muchos... para las serpientes.

HIJO – Como lo dice el cuento...

MUJER – Sí... El joven Tamazú se convirtió en sapo para llevar un mensaje de la abuela, y como no corría bastante, la serpiente se lo comió para llevarlo más aprisa...

HIJO – Y como la serpiente tampoco corría mucho, se dejó comer por el águila, que colando los llevó adonde estaba la abuela. Te traigo un mensaje, dijo el águila, y arrojó a la serpiente, y arrojó al sapo. Y dentro del sapo venía el mensaje de Tamazul.

MUJER – Por eso las serpientes se comen a los sapos y las águilas a las serpientes *(pausa)*
(el perro viene y va)

HIJO – Bueno madre, ya vuelco. Voy ahí, al chaparral.

MUJER – Anda hijo, que pronto va a meterse el sol y tenemos que regresar a casa *(sale el hijo. Pausa. La luz se hace más tenue. El perro se estira y con aire de tristeza se acerca a las faldas de la mujer)* ¿Y tú qué olfateas? ... ¿Por qué escondes las orejas? *(el perro aúlla con gemido humano)* ... ¿Qué te pasa?... ¿Qué tienes? *(lo acaricia. El perro ladra con desesperación. La luz va siendo cada vez más débil)* ¿Qué estarás viendo?... ¿La serpiente en el árbol?... *(el perro aúlla y huye)* Y Pelucho que no viene... Ni el muchacho ... *(se asoma a los dinteles del bosque)*... Nada... no se ve nada... *(vuelve a sentarse. Ruido lento de sonajas que parece de ramas al troncharse)*. Las ramas que se rompen... *(súbita luz y cae en la escena El Sombrerón. La mujer da un grito y cae en desmayo)*

SOMBRERÓN – *(con voz negra que va creciendo como el humo)* ¡Mujer, mazorca tierna en el dintel de mis caminos! ¡Como los maíces tiernos herida por el relámpago del hacha que recorta los crótalos del huracán!... ¡Collar de tu cuello, te persigo... Recuerdo... Aquellos no eran dioses, porque no decían lo que amaban, y tú me temes, porque no me escuchas... Entre riberas de dos labios camina la palabra como el rayo en la boca de la serpiente... Así fue dicho a los venados y a los pájaros *(acercándose hasta tocar el cuerpo de la mujer)* ¡Mi calor transforma en gusanos el cuerpo de los que marcharon... Da vida a tus hijos... Siembra

en el surco del relámpago y en el corazón del cielo... Respiración del agua serás entre mis manos, para mis ojos, para mi boca... sedienta... *(regresan los leñadores. A lo lejos la canción con que dibujan sus pasos – canción de los antiguos mayas -, que va acercándose a la escena. Encorvado El Sombrerón pasea)* ¡Enemigos de la tierra! ¡Cortadores de la Madre Ceiba y el Zapote rojo! ¡Enemigos de mi aposento de hojas eternas! ¡Eh, ja, jay! Por las raíces de todas las piedras se arrastrará mi savia creadora... Al pie de todos los árboles crecerán mis palabras, verdes hierbas venenosas... Es inútil buscar la joya en el cenote. Es inútil hallarme. *(El Sombrerón se pierde por el hueco de un árbol. Cae la noche y un juego de luciérnagas distrae los malos pensamientos del espectador. A la incierta luz de las luciérnagas – que puede imitarse por fáciles medios eléctricos – se ven las sombras del padre y el hijo, que vuelven).*

HIJO – *(viendo la sombra de El Sombrerón)* ¡Sal de aquí, voraz maligno! ¡No tengo miedo a tus uñas, ni a tus dientes ni a tu corazón negro y malvado! ¡Mi machete sabe dar a las víboras en el rincón de la muerte!

PADRE - ¿Tú eres hijo mío?

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.

ESCENARIO

3

La escena dividida longitudinalmente en dos partes. Concédasele mayor altura a la parte inferior. Arriba el bosque, perdidas las copas de los árboles más allá de la línea de visión. Al centro un gran árbol con oquedad practicable. En el escenario de la parte baja continúan las raíces de los árboles del bosque; estamos descendiendo bajo tierra y la escena nos presenta el corte longitudinal del lugar donde se oculta El Sombrerón. El Espíritu que está dentro de la tierra, con su ojo verde y sus múltiples brazos, raíces de árbol en movimiento, acompaña a El Sombrerón. Luz verde, viva, ilumina la parte baja, permaneciendo a oscuras la otra, hasta que aparece en escena el Padre y el Hijo, alumbrándola con la luz amarilla de un hachón.

SOMBRERÓN - (*remendando las alas de un murciélago*) No volverás a disgustarte con el hermoso búho entrecejo de las sombras, que lleva una guadaña en el pico. (*el murciélago repite constantemente estas palabras: quilliz...quilliz*) Mejor destroza la espalda helada de los ríos que sangran peces. No siempre he de estar remendando tus alas con mis prodigiosas gomas, joven murciélago (*no debe extrañar el cambio de tono en las expresiones de El Sombrerón, cuando sabemos que en la intimidad hasta los seres misteriosos se humanizan*). Y ahora puedes volver a tus sagradas cuevas... Nos veremos mañana cuando traigas en tu cerbatana el silbido del viento. (*por el hueco del árbol se escapa el murciélago diciendo siempre: quilliz... quilliz que puede significar: muchas gracias*). ¡Abuelo! (*al Espíritu que está debajo de la tierra*). Están secas las marmitas del efluvio... Palidecen las raíces de la guanábana y el fruto ha perdido su olor ... El camote de pezón negro y la jícama y la pitahaya

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

y el zapote rojo necesitan frescuras de tu mano. ¿Qué haces, abuelo, que olvidas tu esclavitud y tu reinado?

EL ESPÍRITU DE LA TIERRA – Como tus manos tienen la medida de los nombres de las mujeres y el calor del pedernal, que es la piedra del poniente.

SOMBRERÓN - ¡Descuida! Yo te ayudaré abuelo... ¡Inventemos frutos de mi estación!

EL ESPÍRITU DE LA TIERRA – Cuando se sequen en la jícara todos los pájaros y todas las mariposas... Cuando se calcinen los huesos que no tengo... Entonces *(se ilumina la parte alta de la escena. Primero entra el hijo, le sigue el padre llevando en el hombro un enorme tronco de árbol)*.

HIJO – Por aquí descubrí sus pisadas, cerca de ese árbol frondoso.

PADRE – Ahora no logrará escapar. Estamos en su madriguera.

HIJO – *(se oyen vuelos sordos de murciélagos y cantos de búhos)* ¿Oyes el vuelo del murciélago y el chillido del tecolote?

PADRE – Sí, pasan rozándome.

HIJO – Aquí es padre. Escondido Detrás de las hojas está el agujero que hice para verlo. ¡Aquí es!

PADRE – Ayúdame entonces *(con el tronco de árbol golpea hasta hacerlo pasar al fondo del segundo escenario)*

SOMBRERÓN – *(repentinamente iluminado)* ¿Quién golpea mi puerta con la encendida rama de pino de la aurora?

EL ESPÍRITU DE LA TIERRA – Es el hombre, alucinado con su poder.

PADRE - ¿Afilaste bien las puntas de los pedernales hijo?

HIJO – Sí, y las hundí, como hojas de cuchillo, profundamente en el tronco.

PADRE – Ayúdame entonces a machacar bien el cuerpo de El Sombrerón. Empuja más de ese lado... Así ahora hacia adentro... para dejarlo caer con fuerza...

SOMBRERÓN - ¡Jal ¡Jal ¡Abuelo Ah Mucen Cab, los hombres quieren descubrirlo todo: lo que está detrás de la jicara del cielo y lo que está esparcido y ardiente en el corazón de la tierra!... ¡Que cuiden su mañana y su ayer porque el maíz blanco es su maíz y el frijol de espalda amarilla es su frijol!

EL ESPÍRITU DE LA TIERRA – Guarda tu cólera detrás de tu pensamiento y obedéceme. Cuando caiga el tronco sin tiempo de los hombres, lanza un grito inmortal para que te juzguen muerto.

SOMBRERÓN - ¡Y temblará la tierra a mi alrededor!

PADRE – Prepara tu machete hijo y cuida mis espaldas, que va a morir el fascinador... Escarba en la tierra hasta volver más grande el agujero... Es bastante... Ya resbala el tronco... Ahí va (*cae el tronco como ariete, sin descubrir el agujero. Roncos ruidos subterráneos y el grito del Sombrerón . Pausa*)

EL ESPÍRITU DE LA TIERRA – Ahora para convencerlos haz que las hormigas lleven sobre su espaldas restos de tu cuerpo, uñas y cabellos (*El Sombrerón trae una gran fila de hormigas enormes, atadas por un hilo, las hormigas serán casi del tamaño de los hombres*)

PADRE – Su muerte es segura... pero ese gran silencio. Hijo, pega al suelo tu oído a ver qué descubres.

HIJO – Nada, más que silencio. Debe de estar muerto ya (*por el hueco del árbol salen las enormes hormigas conduciendo restos del Sombrerón*)

PADRE – Asegúralo hijo ¡asegúralo para dicha nuestra!... (*jubiloso*) ¡Ha muerto El Sombrerón! ... Mira, ya los hormigas acarrear sus despojos.

HIJO - ¡Qué bueno tata! ¡Qué bueno!... Ya no nos perseguirá.

APDRE - ¿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 muerto, por delante de ellos.

Una cortina de huma desvanece la escena. En primer término brotando humo. La máscara de El Sombrerón sonríe y calla

TELÓN¹⁴⁰

3. PANTOMIMA

Escena para marionetas

El interior de un circo. Al fondo la lona tensa de la carpa. Cables y trapecios. Cruza la pista el alambre de los equilibrios cortado por la inevitable sombrilla chinesca. Sobre la arena, abandonados, los toneles de color y las sillas para ejercicios de fuerza. Ondean al viento, que penetra por las hendiduras del improvisado edificio, banderolas sin nacionalidad sujetas en cables y maderas. Luz de gas. ¡Va a comenzar la función!

Descansan del ensayo, sobre los toneles, Dina la equilibrista y Raymundo el *écuyere*.

Intervienen en la escena: el Hada de la Alegría, el Elefante, el Caballo, un Pilluelo, el Payaso, el Anunciador.

¹⁴⁰ Ortiz de Montellano, *Obras...*, Ibid, p169-177



DINA: (Frotándose, con coquetería, la huella de un golpe en el muslo desnudo). Mira, Ray, negra me estoy poniendo a golpes. ¡Compadezco a Benjamín el negro de los elefantes!

RAYMUNDO: (Distraído). Yo también, tiene muy mala suerte. (Mirándola fijamente) Dina ¿quieres ir al cine?

DINA: (Pensándolo en alta voz) ... el vestido azul con mallas blancas ¡no! ¡con tantos pliegues que hace aquí (señala el pecho naciente)... ¿el rosa pálido? Toma un terrón de azúcar, labrado como una estalactita y ofrece otro a su compañero.

RAY: No gracias. (va a marcharse, ella insiste con un gesto) Bien, lo tomaré para Lucifer.

DINA: ¿Para Lucifer? deberías castigarlo, está muy irritable.

RAY: Fue una equivocación; el golpe era para Peter el domador. Me lo dicen sus ojos... (sale pirueteando)

EL HADA DE LA ALEGRÍA: (Descendiendo por uno de los cables; inspecciona la resistencia de trapecios, barras, alambres) ¡Todo está bien! ¡Reirá la gente, podéis reír vosotros! ¡todo está bien! (Acariciando a Dina) ¡Yo aseguro tu vida, Dina mía! Te basta creer en mí.

DINA: Hada, ¿sabes lo que pienso? Mira: (Como si leyera en el viento) quisiera tener un novio con quien hablar bajito... bajito, junto a la carreta, hay, después de la función.

EL HADA: Sí, la gente quiere reír, reír con el peligro de los saltos mortales pero ignora mis cuidados para que los alambres, cables y argollas estén siempre dispuestos a impedir el espectáculo doloroso.

EL ELEFANTE: (Tomando a Dina, fácilmente, con la trompa colócala sobre el alambre).

DINA: ¡Ay! ¡Ay!

EL HADA: Ey, grandulón, tenga cuidado con la niña. (A Dina) No te preocupes, es un saludo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

EL ELEFANTE: (Danzando) ¿Qué tal, princesa, notas más ligereza en mis movimientos?

Por lo demás, mi alegría es enorme desde que estoy aprendiendo a bailar: "¡Ay, mi dulce cornetín!" antes me aburría tanto...(Sigue danzando; con la trompa suelta, golpea, al moverse, los cables tensos)

DINA: Hasta luego Madrina.

EL HADA: ¡Ten cuidado, no seas egoísta, puedes aflojar el cable del que pende nuestra alegría, la alegría de los demás!

RAY: (Conduciendo a Lucifer por una oreja) Ven acá, tú mismo vas a decirlo. ¿Es verdad o no, que dedicabas el cozo al domador?

EL CABALLO: (Moviendo la cabeza afirma)

DINA: (Acariciándolo) Sí, me convences con la mensadumbre de tus ojos; quisiera que mi novio así de grandes y hermosos los tuviera...

EL CABALLO: (Viendo al Hada mecerse en la trompa del elefante, empieza a relinchar y a mover la cola dando pequeños saltos. Ray lo monta y hace figuras de pie, de rodillas, mientras Lucifer corre, cuidadosamente, alrededor de la pista).

UN PILLUELO: (Que había permanecido oculto, observando, se escurre por debajo de la lona) (A Ray) Yo también sé montar a caballo, déjame y lo verás (Todos lo miran. El caballo se detiene).

RAY: ¿Tú? ¿Dónde aprendiste?

UN PILLUELO: En las piernas de mi padre, cuando era más pequeño.

RAY: ¡Ja, ja, ja! ¿Oíste Hada?

DINA: ¡Ja, ja, ja! ¿Oíste Hada?

UN PILLUELO: Sí, no se rían, uno sabe a veces muchas cosas que nadie le ha enseñado. Yo puedo hacer todo lo que hacen los cirqueros.

EL ELEFANTE: Pero no podrías hacer lo que nosotros ¿verdad?

UN PILLUELO: Cierto, es más difícil porque yo soy inocente. Pero...

DINA: (Al Hada) ¡Qué muchacho más listo! (Al pilluelo) Oye, si todo lo sabes hacer ¿querrias ser mi novio esta noche?

UN PILLUELO: Pero no tengo traje nuevo.

RAY: (Alterado) ¿Pues por qué no trabajas?

UN PILLUELO: ¡Oh, no pienses mal de mi sin conocerme! Toda la noche trabajo, por ahora soy aprendiz de imprenta, pero me gustaría ser cirquero como tú...

RAY: ¿Para qué? Aquí también se trabaja.

UN PILLUELO: Para viajar...

EL HADA: Bien, niños, no olvidarme, que os estáis poniendo serios y hay que sonreír.

EL ELEFANTE: (Dejando caer al Hada, danzando, hace mutis) ¡Buenas noches!

EL HADA: ¡Ja, ja! Es mi mejor discípulo. ¡Ay, qué gracioso!

RAY: Ahora tú, Lucifer, ve a preparar los cinturones.

EL CABALLO: (Haciendo una reverencia, sale)

EL HADA: Me marchó a mi palacio, hijos míos, que no tardará aquel que sabe contradecirme. (Va subiendo por un cable hasta acomodarse en quién sabe cuál pliegue de la lona del techo).

RAY: Adiós (Acercándose a Rosa). No quería decírtelo, pero ahora fui de compras, traje para ti...

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ROS: ¿Qué, qué dime?

RAY: Te lo digo a la noche, después de la función, junto a la carreta.

ROS: No, ahora mismo.

RAY: (Entristecido) ¿Entonces yo?

ROS: No, tú y yo somos como hermanos.

EL PAYASO: (Entrando alegremente) Niños, venid aquí: vamos a ensayar la pantomima. ¿Para divertirse? Sí, para eso soy inteligente. Sólo los tontos se aburren.

LOS MUCHACHOS: (Hacen señas grotescas burlándose del payaso).

EL PAYASO: ¡Ah, la pantomima! (A Dina) Tú cortina floreal de mi ventana, efímera alegría, colócate aquí; ya sabes tu papel: el único que puede representar una muchacha hermosa. Tú, Ray, ensaya esta maroma. ¡Así! ¡Uno, dos, uno, dos! ¡Onda de radio sin antena! ¿sabes por qué giras de esta manera y siempre a la muchacha hermosa? Y tú (Al Pilluelo boquiabierto) ¡Ah, sí, recuerdo. Prepararás por los cables siempre arriba, desafiando, desdeñando peligros; resbalarás por la lona, rodarás por el mundo. ¡El aventurero de mi pantomima!

UN PILLUELO: Pero si yo soy aprendiz de imprenta.

EL PAYASO: Anda, trepa ágil con músculos y espíritu.

UN PILLUELO: (Midiendo con la vista la altura de la lona). Prepararé, no hay duda (Hojea un libro que saca del bolsillo. Lee el capítulo XX que se titula: "Un depósito como sustituto del Romanticismo". ¡Arriba! (De un salto empieza a elevarse por los cables. Llega lo más alto. Un grito de triunfo. Sale por el intersticio de un mástil. Asómase al cielo y a la sombra. El

Hada, como un lucecita fugaz, ondula, vibra, vuela, azotando las lonas rebeldes como el viento).

EL ANUNCIADOR: (Fuera del circo) ¡Pasen, pasen, grandes y chicos, damas y caballeros, a divertirse, a reír! ¡Hoy el elefante maestro; el caballo que piensa; el...

EL PAYASO: No ensayaremos más, es tiempo de prepararse para la función. Pero, chist, chist, venid al centro de la pista y como es costumbre, agradecidos, decid *adiós* al público lector – espectadores sin malicia llegados con anticipación al espectáculo – dando gracias a Dios porque todavía se cultiva la inocencia (Con la usual postura hacen las reverencias del caso desapareciendo, después, por la puerta del fondo.)

Paulatinamente se encienden los mecheros de gas. Se oyen a lo lejos, cascabeles, murmullos, mientras la gente invade todas las localidades.

TELÓN¹⁴¹

4. *Martes de carnaval*

(areito)

El Carnaval

la máscara del carnaval

la cara de la cera de la máscara

el bermellón y la rosa

que deshoja el carnaval

¹⁴¹ Ortiz de Montellano, *Obras...*, op.cit, p.159-162.

la máscara

naipe de la tradición

la tela que imita la seda y el collar

la máscara que ríe de su cartón

la cera de la cara de la máscara

cuando el fuego ha cesado de alumbrar.

La reverencia, angustia de la elegante danza

que esconde el pie desnudo

en el andar

en el danzar.

La cabeza negra del tronco en cenizas ahogado

vuelve a arder el fuego que la danza sin saber ha danzado

el árbol une

sus manos verdes al fuego malo

Suena el cascabel

sonaja del sonajero

firme paso, rudo, seco

y armonioso

la frente en alto, el cuerpo recto,

la sonaja en los brazos del mozo

sonaja del sonajero

lámina de oro

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ceniza de la chirimía
ceniza del tamborilero
la mano que toca
la boca y el canto
la sangre, la vida
el sueño y el acto
alegría de potro entero
la danza del sonajero
en el gitano danzar
engendra, el ansia de andar.

II

La cabeza negra del tronco en cenizas ahogado
vuelve a arder al fuego que la danza sin saber ha danzado
el árbol une sus manos verdes al fuego malo
¡A la danza, a la danza, a la danza a danzar!
(Tlacololero
Tlacololero brujo
látigo de tigre
espaldas de fuego).
La chirimía expía en el carrizo su melancolía
y horma su torva monótona forma el tambor
el escarabajo emplumado salta en el agua su escama y su llama

con la sonaja hueca de su peso salta

danza

elásticos los hombres-escarabajos saltan y danzan

el blanco al rojo quema

el negro selva, el amarillo astral.

En los vaciados ojos de la máscara se pudren las palabras

la chirimía expía en el carrizo su melancolía

y horma su torva monótona forma el tambor

las calabazas secas sonando arrullan el rumor del mar

las calabazas secas sonando resuenan en un arrullo triangular

por lo que pesa en la piel del lagarto

y en la osamenta de la ciudad

por lo viscoso que agrega al gusano

su impotencia de azulosidad

por lo que el sapo mantiene adherido

a la tierra que reptá su sensualidad

y por la tortuga que aceita su ola salina

salobre de andar

el venado se pierde en el aire

móvil, viviente, irreal,

el venado vuela

sensibilidad

el venado tiembla, corre, asoma, fuego
por el aire va
el venado tiene las patas de plata
musgo en las orejas
y en los cuernos carrieles de mármol vegetal
ojo de venado
ojo de venado, círculo encantado,
osado azul para el fantasma prado
olfato de luces
ojo de venado, cazador de muertos huesos verdes
fósforo lunado
venado envenenado de olfato plenipotencial
por el aire va.

III

Gocemos en el sueño de la danza
la sombra angosta que la llama cava
nadie recuerda nada
la casa nueva, las fuentes aurorales,
danza, dancemos, danzaré.
Vierta el vino su ritmo en los nopales
ecos del movimiento y júbilo
hiera el soplo del aire que olfatea

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

la carga de los muertos de corazón de humo
el húmero, el frontal, la mano rama
el pie que apoya ligera la sombra del que baila
el brazo, el cuello –aros de los amantes-
que en su prisión secretan la harina de las flores
y el secreto del pájaro secreto.

La danza, la máscara
el sueño de la danza, el sueño de la máscara
el sueño danza la máscara del sueño

¡Goza, gocemos, gozará!¹⁴²

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹⁴² Bernardo Ortiz de Montellano, *El Sombrerón, 40 grabados de Alfredo Zalce*, México, La Estampa Mexicana, 1946, p. 32-35

APÉNDICE 2

REVISTA PULGARCITO

Después de un tiempo de investigación sobre el Teatro del Periquillo nos seguían varias incógnitas: ¿qué era La Casa del Estudiante Indígena?; ¿el Teatro del Periquillo y La Casa del Estudiante Indígena funcionaban como un proyecto en conjunto de Bernardo Ortiz de Montellano o dos proyectos simultáneos con sus propias particularidades?

Nuestra duda se acrecentaba cada vez más puesto que en ese momento no contábamos con información que afirmara en una fuente si eran o no un mismo proyecto. Al estar investigando sobre las obras teatrales escritas por Bernardo Ortiz de Montellano nos enteramos que el titiritero Luis Martín Solís en 1998 llevó la obra *La cabeza de Salomé* a la escena. Acudimos a él con el propósito de que nos comentara sobre su experiencia, dudas sobre el interés de montar un texto de Ortiz de Montellano; datos que aportar a nuestro trabajo referente al Teatro del Periquillo o la Casa del Estudiante Indígena no nos llevó a nada en concreto.

Mónica Hot también titiritera y colaboradora en revistas como *Máscara*, nos podía proporcionar datos al respecto. De esta forma después de varios intentos llegó a nuestras manos las únicas copias, al parecer sobrevivientes de un original ya perdido y llevado a la tumba por su dueño, de la revista *Pulgarcito* en la cual aparecían unas fotos del Teatro del Periquillo. Sin creerlo en primer instancia nos dimos cuenta que las copias eran un tesoro

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

perdido pues además de obtener fotos apenas distinguibles de lo que fue El Teatro del Periquillo , pudimos aclarar palpablemente a través de los artículos de Roberto Lago que este teatro y el de La Casa del Estudiante Indígena eran dos proyectos independientes uno del otro, llevados a cabo por el mismo Bernardo Ortiz de Montellano. Pudimos obtener algunas fotos no muy claras de las actividades teatrales que se realizaban en La Casa del Estudiante Indígena y de los textos escritos y representados por los estudiantes de esa institución.

La revista *Pulgarcito*, además de haber sido de gran importancia en nuestra investigación puesto que dio pauta a separar dos sucesos de gran importancia histórica, contiene información que puede dar inicio o contribuir a otras investigaciones sobre una gama de temas referentes a los acontecimientos del teatro de títeres de aquellos años, no sólo en nuestro país sino en otros como Rusia y Estados Unidos.

PAGINACIÓN

DISCONTINUA

Pulgarcito



TEATRO
INFANTIL

UNIVERSIDAD
NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

EL TEATRO PARA LOS NIÑOS

Con motivo del sexto aniversario de "PULGARCITO," la Dirección y Redacción de esta revista ha querido consagrar este número a todos los intentos serios que se han hecho hasta hoy en México en favor del Teatro Infantil. Su mismo festival, celebrado en los patios de la Secretaría de Educación Pública, durante los días 20 y 21 de junio recién pasado, no fué otra cosa sino un propósito de la Sección de Dibujo y Artes Plásticas, de contribuir a su desarrollo.

"PULGARCI-TO" desea hacer de la presente edición una especie de recopilación o pequeña monografía de lo que hasta la fecha se ha

realizado en materia de teatro infantil y a la vez publica algunos aspectos de teatro de niños, norteamericano y ruso, que pueden ser de utilidad para aquellos que se dedican a este interesante y patriótico trabajo como es el de instruir deleitando.

"PULGARCITO" quiere poner su grano de arena en pro de la verdadera tradición teatral infantil mexicana, aquella del "Paseo de Santa Anita" de los Rosete Aranda y la del "Carnaval" de los Guerrerini y aprovecha esta ocasión para hacer llegar su simpatía a todos aquellos que están laborando por la consecución de tan bellos ideales. Loemos pues



Pulgarcito

los esfuerzos de Julio Castellanos, de Juan Guerrero, el admirable titiritero, de Antonio M. Ruiz, de quien publicamos algunos ensayos muy personales, de Bunin, primer instructor en la casa del Estudiante Indígena, de Enrique Ugarte en las misiones Culturales, de la señorita Rosario Cabrera, de Bernardo Ortiz de Montellano ocupándose entusiastamente de la parte literaria de las teatralizaciones de la Casa del Estudiante Indígena, labor que merece el aplauso sincero y hondo de todos aquellos que se interesan por la causa del niño.

La Secretaría de Educación Pública tomará muy en cuenta estos dignos propósitos y esfuerzos y sin duda apoyará cuanto se pueda hacer por el teatro infan-

til mexicano: los títeres en las Carpas, la multiplicación del teatro del Periquillo, la fundación de un pequeño teatro en cada escuela a semejanza de los que dirige Ruiz, en los cuales los autores son los propios actores, los teatros de títeres para populosas barriadas, orientados en la vía del que funciona tan admirablemente en la casa del Estudiante Indígena y la creación de cuerpos de actores especiales para el teatro de los niños.

"PULGARCITO" desea que se instituya en México el teatro de los niños en forma estable y duradera, que se le apoye, que se apoye a sus mantenedores y que se tenga en cuenta su valor educativo y cultural.



EL TEATRO MEXICANO DE TITERES

A fines del año de 1929, patrocinado por el Departamento de Bellas Artes, se inauguró el Teatro de Titeres en la Casa del Estudiante Indígena bajo la dirección de los iniciadores: Luis Bunín, Bernardo Ortiz de Montellano y Julio Castellanos. Los profesores Bunín y Castellanos construyeron titeres y decorados; el profesor Ortiz de Montellano dió las orientaciones literarias organizando un concurso entre los alumnos de la Casa del Estudiante Indígena para escoger la mejor leyenda folklórica y adaptarla al teatro de titeres, resultando premiada la obra: *El Conejo Astuto* de Magdaleno de la Cruz que, convenientemente arreglada, se representó en la inauguración del Teatro. Además, de acuerdo con el plan educativo que los organizadores se trazaron, se representó un diálogo: *La Escuela Rural combatí el alcoholismo* de Cupertino Cruz, puestas, las dos obras, bajo la dirección escénica del profesor Ortiz de Montellano.

En el año de 1930 continuaron la obra con la colaboración del profesor Juan Guerrero, viéndose en escena, con verdadero éxito artístico, *San Juan de Ortiz* de Montellano, inspirado en una leyenda quechú publicada en la *Revista CONTEMPORANEOS*, No. 32, enero de 1931, interpretación de los alumnos de la Casa del Estudiante Indígena.

Se representó, además, un diálogo inspirado en los frescos de José Clemente Orozco: *¡Viva la Revolución!* y las escenas del *Jaripo* que puso en escena, con la habilidad característica de los movilistas mexicanos, Juan Guerrero.

Ortiz de Montellano escribió las obras y el plan artístico de este Teatro, aprovechando el folk lore y la tradición popular de los titeres mexicanos; Julio Castellanos y Juan Guerrero dirigieron con gran acierto la presentación plástica, titeres, trajes y movimientos.

Este es el primer paso serio, artístico, novedoso emprendido para rehabilitar el interés por el teatro de titeres en México, con fines a la vez estéticos y educativos.

EL CONEJO ASTUTO

Comedia en un acto, teatralización de una leyenda zapoteca de Tehuantepec, por Magdaleno Cruz, alumno de la Casa del Estudiante Indígena.

PERSONAJES:

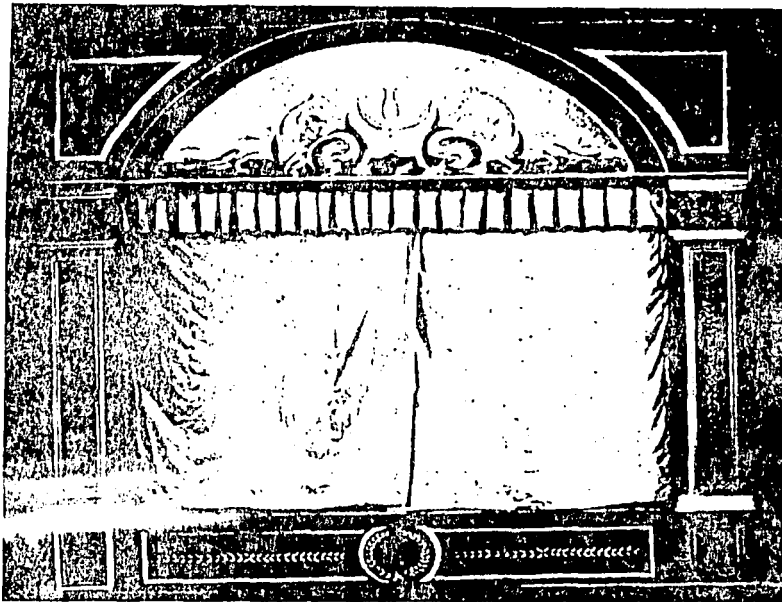
ESCENA PRIMERA

Decoración: Un bosque.

Conejo.—¡Qué hermoso paisaje otorga la naturaleza a todos los que vivimos en el campo! Los pastos son verdes para alimentarnos; los árboles frondosos y de frescura exuberante! ¡Qué hermosa es la vida campestre! Me siento feliz porque aquí la vida está segura; las diversiones a la hora que yo quiera y los trabajos, por difíciles que sean, se pueden hacer muy cómodamente. (*Señalando un sitio*). Qué buen terreno aquí para cultivar pastos; cuando tenga todo arreglado invitaré a mis amigos para que vengan a gozar del

trabajo en mi compañía. (*Se oyen pisadas de tigre*). Oigo pisadas de gigante. ¿Quién será? (*Se asoma*). —¡Ah, es el Tigre que viene hacia aquí! ¿Qué haré yo para salvarme de este eterno enemigo? ¿Pero por qué he de huir? No me hace nada. Voy a esperar tranquilo. (*Simula despreocupación. Entra el Tigre*). ¡Hola, amigo. ¿qué andas haciendo por estos lugares? Ven conmigo, me contarás tus aventuras.

Tigre.—¡Cállate criatura! No te metas conmigo, ¿Quién eres tú para que te cuente de mis tiempos pasados? Y no me sigas hablando porque tengo hambre y quiero comerme un chivo como tú.



Boca del Teatro de Itzera. Escuela del Estudiante Indígena.

Conejo.—¡i...ji...ji...! Cómo es que me quieres comer si yo no soy chivo? Soy tu hermano el conejo.

Tigre.—Me es igual. (*Ruge, como lo ha estado haciendo desde que se presentó en escena*). Tengo hambre.

Conejo.—Calma, amigo, calma, con paciencia se arreglan las cosas. Mira: si tú te pones contento y no tratas de quitarme la vida, vas a gozar conmigo de lo que nunca has gozado: ¿ves aquel campo? pues allí podemos trabajar para ganarnos la vida sin que nadie nos moleste.

Tigre.—Que vas a trabajar tú, escuintle, si no sirves para nada. (*Siempre despreciativo*). Lo que quieres es que yo trabaje para mantenerte.

Conejo.—Lo que quiero es que nosotros dos trabajemos como buenos amigos, para después conquistar a otros compañeros que vengan a trabajar con nosotros y, ayudándonos mutuamente, formar una Sociedad Campestre entre todos, aprovechando así los esfuerzos de todos, lejos de los explotadores.

Tigre.—(*Rugiendo*). Conmigo no hay amistad ni conquista. Tu fuerza no me sirve, porque

Pulgarcito

con un pisotón que te dé el aplasto. *(Le tira un zapato)*. ¡Uff! No te me acerques porque no respondo por tu vida. *(Conejo se retira a saltos)*. *(Tigre se marcha por donde vino)*. Adiós, inútil. Cuidate, no vuelva a encontrarte en mi camino.

Conejo.—*(Paseando, agitado, por el escenario)*. Este hombre me acaba de regañar por ser el llamado Rey de la Selva y todos me hacen lo mismo por ser más fuertes que yo. ¿Pero por qué estoy condenado a estos sufrimientos? ¡Ay, pobre de mí, metido en este pequeño y miserable cuerpo! Soy un enano. Todo mi anhelo es hacerme grande. Por eso lucho. ¿Para qué quiero estas orejas largas y estos ojos redondos en un cuerpo tan chiquito? Desde que nací sufro por la debilidad de mi cuerpo, inútil para servir de algo en el

mundo. Quisiera matarme para no sufrir las peripecias de la vida. ¡Oh, qué horror! Soy un juguete junto al León, al Tigre y a los otros compañeros del bosque.

Las voces del Arbol y de la Tierra.—NOX! *(Con una voz hura y lejuna que se producirá por medio de una ruina)*. No amigo Conejo, no te desesperes. Reflexiona y encontrarás que la vida es bella y que la violencia a nada conduce. Tú eres un hombre muy inteligente, busca la manera de aliviar tus males. Yo que soy la voz del árbol y la voz de la tierra, así te lo aconsejo. Piensa: ¿quién te dió la vida?... Dios. ¿Quién te hizo pequeño?... Dios. Pues ve al cielo a pedirle a Dios que te haga más grande y más fuerte.

Conejo.—*(Dando saltos de contento)*. Tiene razón esa voz que habla como si fuese mi propio



Otra escena de "El Conejo Astuto."

Vulgarcito

pensamiento. Su consejo es sabio. Iré inmediatamente al cielo, a pedirle a Dios que me haga más grande. *(Side)*.

TELÓN

ESCENA SEGUNDA

Decoración: Un cielo con estrellas. En el centro Dios sentado en su trono. Se oyen cantar pájaros.

Angel I. — *(Entra, volando, y se acerca a Dios. Su voz es delgada y musical)*. Señor, una criatura de la tierra desea hablarte.

Dios. — ¿Qué le ocurre?

Angel I. — No entiendo bien su idioma; pero me parece que se refiere a un asunto de su persona, porque tiene unas orejas muy largas.

Dios. — Ayúdele a llegar a mi presencia. *(Mueve las manos únicamente, los Angeles vuelan de un lado para otro. Salen, vuelven a entrar y con ellos el Conejo)*.

Angel. — Aquí lo tienes, Señor.

Conejo. — Buenos días, Señor.

Dios. — ¿Qué ha pasado hijo mío?

Conejo. — ¡Ha pasado el tiempo de mi crecimiento y vengo a comunicártelo, Señor.

Dios. — Lo que significa que eres mayor de edad y debes bastarte a ti mismo.

Conejo. — Pero es que quisiera decirte algo más.

Dios. — Explícame. Te escucho.

Conejo. — ¡Oh, Señor! Es grande la pena que me angustia, porque tan pequeño me hiciste, que cualquier animal más grande que yo puede devorarme. Ayer estuve con el Tigre, lo encontré en el bosque, y a cambio de mis buenos consejos sobre la unión que hace la fuerza y de mi invitación para que trabajá-

semos juntos en el campo, me instilló y quiso devorarme. Así me sucede a cada rato con los animales del bosque, todos en vez de ver mis buenas intenciones, me ultrajan y me ofenden. ¡Compadéete de mí, Señor! Vengo a rogarte que me transformes, haciéndome más grande y más fuerte.

Dios. — Me alegra tu ambición, hijo mío, y estoy por aceptarla, con una condición: que vuelvas a la tierra y me traigas tres pieles: una de lagarto, otra de mono y la tercera de tigre, ob-

tenidas por tu propia mano.

Conejo. — Quiere decir que tengo que traer tres pieles de animales más fuertes que yo? ¿Y cómo podré vencerlos?

Dios. — Tenemos ocultas fuerzas que sólo conocemos cuando queremos hacer algo. Vé y esfuérzate, y pueda que te conceda lo que me pides.



Una de las escenas de "El Conejo Astuto."

COPIA
DE LA
BIBLIOTECA



Los realizadores de la Comedia "El Conejo Astuto."

Conejo.—Muy bien, Señor, procuraré hacerlo.
Voy y vuelvo pronto, que a correr nadie me gana.
Dios.—Que tengas éxito es lo que deseo. Adiós.
Conejo.—Adiós, Señor. *(Sale)*.

TELON

ESCENA TERCERA

Decoración: Un bosque, al fondo un lago y en la orilla, abanicándose con las patas por el calor, Lagarto.

Conejo.—Hola, amigo Lagarto, qué calor hace, ¿verdad? Regálame tantita agua que tengo mucha sed.

Lagarto.—Con una condición, amigo mío.

Conejo.—¿Cuál es ella?

Lagarto.—Nada. Que así como tú tienes sed yo tengo hambre, porque hace varios días no como; así es que después de que bebas el agua, yo tomaré la facultad de devorarte.

Conejo.—*(Después de un momento pensativo)*. Está bien. Acepto la condición.

Lagarto.—Pasa, entonces, a mitigar tu sed a la orilla de mi lago. *(El Conejo se aleja y regresa después)*.

Conejo.—Ya está. Ahora voy a cumplirte la promesa. Pero antes de que me comas déjame dar unas volteretas sobre la arena, como una despedida que le doy al mundo.

Lagarto.—Como quieras. *(Conejo da una voltereta en el aire)*. Oye, amigo Conejo, ¿cómo haces eso?

Conejo.—Muy sencillo, muy sencillo.

Lagarto.—¿Lo podré hacer como tú?

Conejo.—Es cuestión de práctica, propietario del lago.

Lagarto.—¿Quieres enseñarme a hacer eso?

Conejo.—Con mucho gusto. Acéptate.

ALVARO DEL VILLAR

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Bulgarcito

Lagarto.—¿Y si después no puedo voltearme, me ayudarás a hacerlo?

Conejo.—Sí, cómo no; para eso soy tu maestro.

(El Lagarto intenta dar la voltereta, pero no puede). Hazlo con más fuerza. (El Lagarto sigue ensayando). Apóyate sobre las manos delanteras. Así. ¡Muy bien! ¡Muy bien! (El Lagarto, por fin, ha dado la voltereta y queda boca arriba sin poderse mover.)

Lagarto.—Ayúdame, ayúdame, no puedo levantarme. ¡Ay, ay! ¡Auxilio! Cumple ahora tu promesa.

Conejo.—Lo siento, amigo, pero tu piel me es necesaria y ya no es tiempo de jugar. *(Se acerca con un palo y lo golpea hasta dejarlo muerto).*

Lagarto.—¡Ay! ¡Me muero! ¡Me muero!

Conejo.—*(Mientras despoja a Lagarto de su piel):*

La primera piel que tengo que llevar al cielo es ya mía. ¡Qué bien me ayudaste hermano

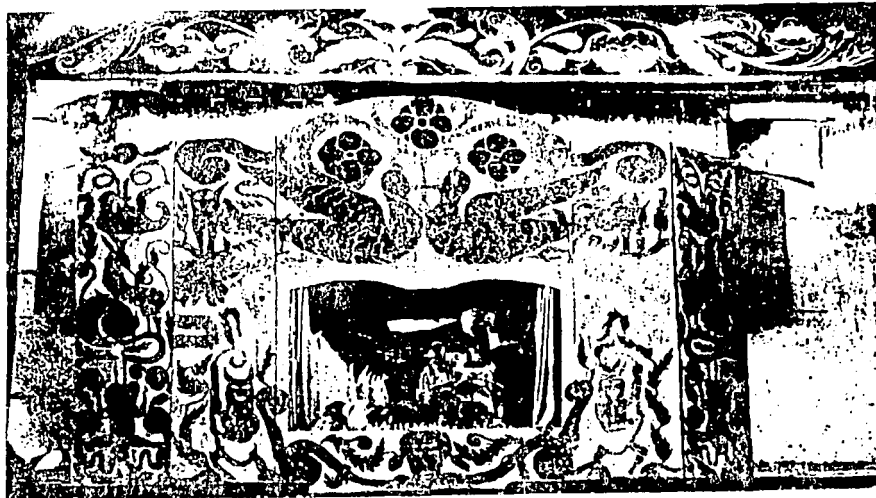
Lagarto! *(Con demostraciones de alegría).* ¡Uy! ¡Qué contento estoy! ¡Qué contento!

TELÓN

ESCENA CUARTA

Decoración: Otro rincón de la selva lleno de árboles frondosos. Gran algarazara de monos posesionados de los árboles. *(El Conejo viene a todas partes).*

Conejo.—Ahora procederé a conseguir la piel del mono. Como veo que por aquí abundan voy a prepararlo todo. Aquí está bien debajo de este árbol copudo. Voy a rasurarme. Veré si esta navaja tiene filo suficiente, porque mis barbas han crecido mucho. *(Coloca el espejo en un árbol y se rasura).* ¡Qué bien, qué bien corta! Y en manos del amigo Mono cortará mucho más. *(Trocena y se rasura mientras continúa rasurándose).* Eso es, magnífico! Estoy listo. Ahora dejo aquí la navaja y, si como es su costumbre, el monito trata de imitarme... pues ¡allí tiene su sentencia de



Decoración exterior para "El Conejo Astuto."

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Pulgarcito

muerte! Me esconderé mientras a observar-lo. *(Sale a esconderse detrás de un árbol)*. ¡Buéna suerte, compañero!

Mono.—*(Que ha estado observando a Conejo en las ramas del árbol, baja, dando grandes saltos y gritos. Toma la navaja y empieza a imitar a Conejo. Para la representación con títeres éste, y otros trucos que más adelante serán necesarios, se hace dotando al mono previamente de una navaja igual que trae escondida)*. ¿Qué será esto con que jugaba el Conejo? A ver. Haré lo mismo que él. ¡Ay! ¡Que bonito raspa! ¡Qué bien! *(Saltando de alegría)*. Seguiré. Seguiré. *(Ignorante se corta con la navaja y prorrumpe en gritos de dolor)*. ¡Ay! ¡Ay! ¡Muchachos, ya me corté! ¡Me muero! ¡Muero! *(Cae muerto, chillando, entre grandes gritos de los otros monos que han estado observándole y que huyen azorados)*.

Conejo.—*(Saliendo del escondite)*. Qué tal, como lo

pensé, quiso imitarme, rasurándose como yo, y se ha degollado. Tengo ya la otra piel. ¿Te convences, amigo Mono, que es muy peligroso imitar a ciegas todo lo que hacen los demás?

TELON

ESCENA QUINTA

Decoración: Selva espesa y tropical. *(Puede servir la misma decoración anterior aumentando algunos trastos)*. *(Tigre y Conejo, frente a frente en escena)*.

Conejo.—*(Aparentando un aire de tristeza)*. ¡Pobre de ti, amigo mío, pobre de ti!

Tigre.—¿Por qué amiguito. Qué sucede?

Conejo.—Sí, pobre de ti. Te tengo compasión.

Tigre.—¿A mí? ¿Pero por qué? Dilo ya.

Conejo.—Pues figúrate que acabo de regresar de donde está Dios y me dijo que viene un ventarrón muy fuerte, un huracán terrible capaz de matar a todos los animales de la tierra desde el más pequeño hasta el más grande.



Castellanos y Guerrero enseñan a los alumnos a manejar los títeres

Pulgarcito

Tigre.—Entonces compadécete de tí mismo porque a tí también te tocará.

Conejo.—Sí... Pero como yo soy muy chiquito podré salvarme metiéndome en un agujero.

Tigre.—De esas. Tienes razón. Y cómo haré yo para salvarme?

Conejo.—No te preocupes. Si quieres yo, como buen amigo, te ayudaré a salvarte.

Tigre.—Mil gracias compañero. ¿Pero qué piensas hacer?

Conejo.—Ya verás. Te amarraré muy fuertemente al pie de este árbol corpulento de manera que el ventarrón no te hará nada.

Tigre.—Perfectamente. ¿Pero con qué me vas a amarrar?

Conejo.—Por aquí cerca abundan los bejucos flexibles y con ellos te podré amarrar. Voy a traerlos. Mientras tú colócate detrás del árbol como hemos pensado, con las patas en alto como si trataras de subir. No tardo. *(Sale*

con objeto de que al volver traiga preparada convenientemente la cuerda con que debe sujetar al tigre).

Tigre.—Muy bien. Te espero. Haré cuanto me dices. *(Se coloca verticalmente apoyado en el árbol).*

Conejo.—*(De regreso con la cuerda en la mano).* Ahora sí. *(Empieza a atarlo.)* Colócate más

cerca de modo que el árbol te proteja bien. Así. A la otra vuelta estarás listo. *(El tigre comienza a rugir).*

Tigre.—Pero no aprietes tan fuerte que hace daño.

Conejo.—Es para que las ataduras te sujeten bien. Ji... Ji... Ji... ahora ya no podrás moverte. Estás en mi poder. *(Toma un palo y se dedica a pegarle).*

Tigre.—*(Siempre entre rugidos).* Me has engañado. ¡Ay! ¡Pero me las pagarás!

Conejo.—No te preocupes amigo. Tú eres fuerte pero yo soy más listo. Además estoy cumpliendo una promesa. *(El tigre muere lanzando gritos de dolor).* Ya tengo las tres pieles y sólo me resta ir, nuevamente, a ver a Dios: para que, como me lo ofreció, me haga con ellas más grande. Vamos de prisa, no sea que me cierren las puertas de la gloria.



Dicipulos de Castellanos aprendiendo a manejar los titeres.

TELON

ESCENA SEXTA

Decoración: La misma que en la escena segunda. Dios sentado en su trono. Conejo con sus pies, con sus tres pieles al hombro.

Conejo.—¡Oh, mi señor Dios! Aquí estoy ya de vuelta. En la tierra cumplí con mi arriesga-

Pulgarcito

da promesa, te traje las tres pieles que me pediste para volverme grande. Miralas. (Las coloca a su lado).

Dios. Alguien te ayudaría a ganarlas. ¿Verdad, hijo?

Conejo. - Nadie Señor. Yo solo pude.

Dios. - ¿Pero, cómo, si el Lagarto, el Tigre y el Mono son animales más fuertes y más grandes que tú? ¿No te quejabas de tu pequeñez?

Conejo. - Sí.

Dios. - Entonces ¿cómo hiciste para dominar a estos enemigos más poderosos que tú?

Conejo. - Pues... pues tuve que aprovechar mis mejores artimañas para librarme de sus garras. Pensé que si ellos tenían la fuerza, yo tenía la inteligencia y la voluntad. Con estas armas pude lograr lo que ambicionaba.

Dios. - ¿Lo ves? Para nada necesitas un cuerpo más grande. La pequeñez de que te quejas no estorba el desarrollo de elevadas acciones porque tu espíritu es superior al de los demás. Tienes inteligencia y voluntad, no necesitas que tu cuerpo sea más grande. Ahora vuelve a la tierra y cuenta a tus hermanos del bosque tu experiencia.

Conejo. - Tienes razón, Señor. Si así como soy tuviera, además,

la fuerza del tigre; si a mi astucia uniera yo las garras afiladas, ¡pues no quedaba allá abajo ttere con cabeza!

(Al público.)

Ya con esto me despidió sin ruido ni algarabía; que si mucho ambicionaba más que en realidad tenía. No más, para los actores, si trabajaron con tino, ¡pido un aplauso, señores, lo tienen muy merecido!

T E L O N



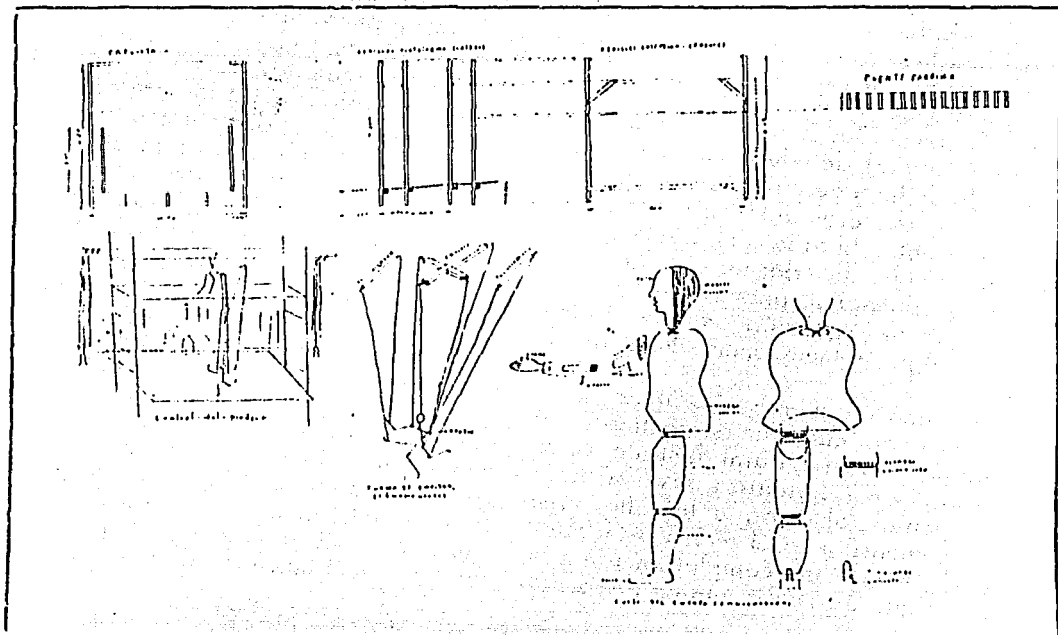
Interior de un teatro de tteres. Guerrero en primer término.

La Dirección de "Pulgarcito" ha girado la siguiente circular a todos sus amigos.

Me es grato comunicarle que en paquete por separado, se le remite el número 38 de la Revista Infantil "Pulgarcito," órgano de la Sección de Dibujo y Artes Plásticas que es a mi cargo.

Le agradeceré por tanto, que a vuelta de correo, se sirva indicarnos si a partir del número 35, se ha recibido con puntualidad nuestro periódico, rectificar su dirección y tomar nota de que para que no se interrumpa el envío de la publicación de referencia, es indispensable nos informe con toda oportunidad de sus cambios de domicilio.

Pulgarcito



Cómo se hace y cómo se maneja el Teatro de Títeres. Proyecto de Julio Castellanos.

ACERCA DE
MUNDO DE LA LUNA

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

EL TEATRO EN MINIATURA COMO MEDIO EDUCATIVO

Por Beula Mary Wadsworth.
Sarranac, Mich., E. U.

La vida fuera de la escuela puede ser considerada como un verdadero proyecto dentro de un escenario natural. Está compuesta de muchos intereses asociados. Convencidos de esto, nosotros, en nuestra calidad de educadores, estamos tratando de hacer escuela aprovechando, precisamente, esos intereses asociados para presentar la vida real hasta donde nos sea dable hacerlo; un sencillo principio de educación, para lograr esto, es el uso de la expresión creadora personal en íntima relación con el medio de vida del niño.

Teniendo en cuenta el anterior principio, la experiencia ha demostrado que los niños, con su natural instinto de representar y de dramatizar, con su amor a los cuentos, al color, a la labor creadora, encuentran en el teatro de juguete un problema de arte completamente atractivo y que no acaba nunca de excitar

numerosas ramas de intereses, como los tiene la propia vida; con tal proyecto se relaciona el cuento familiar (ya histórico, ya literario) con estudios de decorado interior, de colorido, de investigación en las artes históricas, de esfuerzo cooperativo para la adquisición de muebles, de tapices, de trajes y de otros accesorios.

Para la construcción de estos teatros, —de los que damos en estas páginas algunos grabados— las únicas condiciones que se dieron, unificadas por el Inspector de las diversas escuelas en las que se presentaba el problema, fueron las dimensiones del teatro y los materiales de que debiera ser construido, así como las diversas estructuras; esto se hizo solamente para obtener un conjunto armonioso cuando tuvieran que exhibirse juntos. El material consistió en una hoja de cartón grueso, de 4" por 5", 35 pies de tiras de pino blanco de 2" por $\frac{1}{4}$ "; cuatro



Grabado I.

Pulgarcito



Grabado 2.

piezas de pino claro de 1" por 4" por 30", pulidas; tres pares de remates de 1½" por 1". Las tres paredes y el piso fueron hechos de cartón grueso con una armadura exterior de pino. La fácil remoción de las paredes permite recoger el piso cuando no se necesita. El arco del proscenio, en cada caso, fue hecho de cartón grueso, pero su contorno y sus adornos se hicieron de acuerdo con el gusto de cada uno. En la escala que se escogió, dos y media pulgadas equivalen a un pie.

Entre los cuentos interesantes que se escogieron por los sextos grados de las clases respectivas, para ilustrarlos en miniatura, combinando en el drama elementos artísticos y literarios, estaban "La Torre Encantada" (Moro), "Aladino y su Lámpara Maravillosa" (Chino), "El Pájaro Azul" (Holandés), y "La Prisión Mágica" (Chino Medioeval).

"La Torre Encantada," por Washington Irving, que se ilustra en el grabado 1 con una escena del interior de la Alhambra, fue montada bajo la dirección de la Srita. Blanca Spalding. Este número dió oportunidad para muchos estudios sobre

el dibujo morisco. El entusiasmo con que lo mismo las niñas que los niños emprendieron el trabajo de madera, mucho del cual fue hecho en el departamento de Arte, la apasionante rebusca de detalles auténticos de la época, realizada por los mismos alumnos, los hermosos decorados en color, los bajorelieves ejecutados en yeso y que los comités aun permitieron que se hicieran hasta en los días de asueto fuera de la escuela, prueban que el arte histórico no es asunto frío e indiferente, sino más bien un medio de desarrollar cierto interés por la vida en su "arte de presentar la herencia de las pasadas edades."

"La Prisión Mágica," que presentamos en el grabado 2, un cuento de intrigas que se desarrolla bajo un decorado chino, fue desarrollado bajo la dirección de la Sra. Leonel Deal. Los arcos fueron decorados con yeso y pinturas de aceite, combinados. El piso de "mármol" fue pintado con bonitas vetas por un niño que había trabajado con un pintor profesional, durante el verano. El veteado de las maderas de los muebles, y los cajines, fueron simulados por medio de pa-

Pulgarcito



Grabado 3.

pel de china, traído por el Inspector, del barrio chino. Con escobas se formó el esqueleto principal y con algodón, la cabellera, barba, etc., de la figura central; siendo modelada la cabeza y las manos con barro; el vestido lucía lujosas sedas, con las que contribuyeron los hogares de los entusiastas pequeños artistas. El decorado final, en forma de vasos o jarrones, se construyó de barro, brillantemente coloreado.

El humilde interior de hogar holandés, (grabado 3), fue ejecutado por alumnos de la Sra. Jean Praeger. Los más jóvenes se valieron extensamente de ilustraciones del Departamento de Arte de la Biblioteca Pública, para que los detalles de decoración del interior, la peca de la chimenea, (hecha con manzanas secas colgando) y los utensilios de madera -- según la costumbre del país -- así como los percheros en cruz de la pared, pudieran dar el efecto de auténticos. Conviene decir también, que las partes de la chimenea se hicieron de cemento, coloreado con barniz azul.

La Srita. Helen Morrill, cuyos disci-

pulos crearon "Aladino," relata el episodio de la siguiente manera: (véase el grabado 4).

"La Clase 6a. votó por cédula para decidir cuál cuento de los estudiados en Literatura podría ser mejor presentado en la escena de su pequeño teatro. El cuento de "La Lámpara Maravillosa de Aladino" fue la escogida, por gran mayoría. Después se trató de seleccionar una escena especial de interior para ser montada. El episodio que se eligió fue aquél en que Aladino va al Palacio del Emperador, con sus criados llevando tazas llenas de oro con el propósito de solicitar la mano de la hija del Soberano.

Los niños hicieron los divanes, el trono y los grandes arcos de entrada, -- todo de madera -- en el taller de artes manuales. Se les pintó de oro, verde y rojo chino, obteniéndose un efecto vistoso. Un dibujo chino se labró sobre yeso, en las columnas y en los divanes.

Las niñas ribetearon una ancha tela de raso negro con dibujo de oro para formar el tapiz que daba acceso al trono.

Pulgarcito

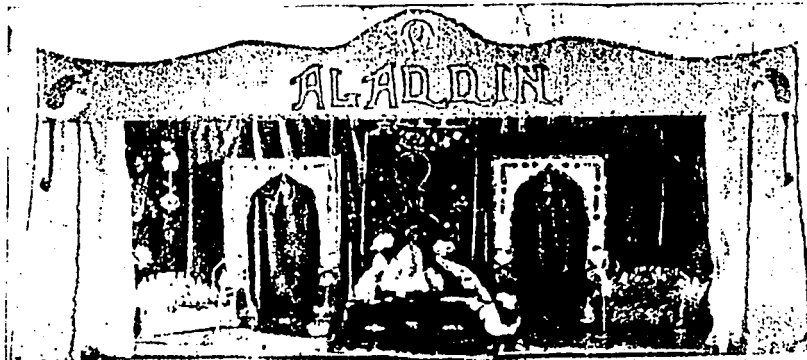
A cada lado de éste y entre los arcos de entrada, se colocaron bonitos adornos representando tapicerías que las mismas niñas pintaron de aceite, sobre raso negro ribeteado de oro. Mucho hubo de investigarse antes de escoger un dibujo verdaderamente típico chino. Los brillantes colores de aceite de los dragones, etc., producían un aspecto muy rico y fantástico. Sentado en el trono estaba el Emperador, cuyo cuerpo, hecho de un calcetín de seda, rellenábase con serrín. La cabeza era de barro, modelada y pintada. Aladino, arrodillado ante el trono fue igualmente hecho por otra de las alumnas. Los trajes reales se hicieron empleando material llevado por los niños. Los criados, que se mantenían a cada lado del trono, sosteniendo esferas de oro, se hicieron de cartón y se les vistió de papel recortado, anaranjado, verde, oro y negro. Las finas bandejas eran saleros, comprados a cinco centavos y dorados por otros cinco. Estaban llenos de

pedrecillas doradas, representando ricos tesoros. De los arcos pendían preciosas lámparas, hechas de soquillos eléctricos pendientes de bonitas cadenas pintadas.

El arco exterior del teatro tenía relieves en yeso pintado de verde y orlado de oro. El telón era de seda verde con flecos dorados. Dos llamativos loros chinos, recortados en papel brillante, formaban el adorno para cada lado del foro. La palabra "ALADINO," pintada en verde y orlada con negro y oro, formaba la decoración central, en lo alto de la entrada.

A los pies de cada diván y cerca del trono,—uno de cada lado,—se alzaba una percha negra, sobre la cual se sostenía un hermoso papagallo de colores. Las perchas tenían incrustaciones simuladas de oro y plata. Los toques de los modelos eran de barro y yeso y las perchas y las armaduras, de alambre retorcido y pintado."

(Tomado de The School Arts Magazine, Stanford Calif.)



Grabado 4.

Pulgarcito



GUAPA VENDEDORA DE
JARROS EN LA FERIA
DE ANIVERSARIO DE "PUL-
GARCITO."



UN GRUPO DE GRACIOSOS
VENDEDORES DE FLORES,
DELANTE DEL KIOSQUITO DE
LA ESCUELA DE XOCHIMILCO

Pulgarcito

LA ESCUELA RURAL COMBATE EL ALCOHOLISMO

Diálogo educativo, escrito para títeres, por Cu-
pertino de la Cruz, alumno de la Casa del Estudian-
te Indígena, bajo la dirección de Julio Castellanos y
Bernardo Ortiz de Montellano.

PERSONAJES:

Cristóbal, Maestro Rural. Tomás, Julio,
Campesinos.

La escena presenta el exterior de una Escuela Ru-
ral, con vista al campo. Tomás y Julio, medio borra-
chos, alborotan, cantan y bailan.

"Qué bonitos son los enanos
cuando los bailan los mexicanos,
Chiy, chiy, chiy, la, la, la. . . ."

(Lanzan gritos exagerados, escandalizan.)

Tomás.—Un rato de gusto Julio; vamos a to-
mar otro quite, pos que caray.

Julio.—¿Un rato dices tat macjo? Si ya ni sé
desde cuándo no trabajamos.

Tomás.—Pues otro medio litro de castellano...
y otra zapatiada. A ver, vamos a marchar.
Firmes. Uno..... dos..... uno..... dos.
(Imitando el toque del clarín.) Tarararí...
(Ríen escandalosamente.)

Julio.—Tatita, ya con eso. Ven, vámonos a
descansar.

Tomás.—(Después de un momento, con súbita
tristeza.) ¿Qué dices, Mascho?

Julio.—(Abrazándole.) Vámonos, hermano, ya
estoy cansado.

Tomás.—Pero antes dime qué horas son.

Julio.—A ver si tú puedes ver el reloj de la
torre.

Tomás.—Cómo no. Son..... son..... pues
quién sabe porque yo no sé de números.



Das encantadoras caracterizaciones realizadas en la Casa del Estudiante Indígena

Pulgarcito

Julio.—Haste, verás como yo sí sé. (Silencio.) No, Mascho, a mí también ya se me olvidó lo que nos enseñaron en la escuela. ¿Pero qué importa si siempre andamos borrachos?

Tomás.—Eso lo estarás tú. (Súbitamente indignado.)

Julio.—¿Yo?

Tomás.—Sí, tú.

Julio.—(Reaccionando). Cállate, no me insultes, ya sabes que tengo muy mal genio.

Tomás.—(Preparándose para la disputa.)

Pos ya sabes que yo no me deajo. A ver qué quieres.

Julio.—Tú eres un sinvergüenza y me das lástima.

Tomás.—Lástima de qué, desgraciado. (Acercándose amenazador.) Vuelve a decirlo y te corto la lengua.

Julio.—Sí, lo repito, eres un..... (Por puerta practicada en el exterior de la Escuela, sale Cristóbal el maestro.)

Maestro.—Oh, mis amigos. ¡Mira que alegres están mis hermanitos! ¿Pero, a qué viene eso? Esa alegría tan grande ¿qué manifiesta? (Con ironía.) Casi se están dando un abrazo fraternal.

Julio.—(Confundido.) No, señor maestro, si es que..... pus la verdad éste está borracho.

Tomás.—¿Este? Pos quién es el que estaba gritando? Mire señor maestro, yo sí le digo la verdad: el borracho es él.

Maestro.—Sí, ya lo veo. Esa falsa alegría sólo conduce a la deuda y a la cárcel, para no tener qué comer el día siguiente, es de borrachos. Las copas que hacen los pleitos entre hermanos y a los hijos tontos, locos,



"El Hombre" de "El Sombrerón", pieza de Bernardo Ortiz de Montellano

bestias. No, paisanitos, ustedes son personas buenas y sé que vuestros padres fueron honestos, honrados, trabajadores. ¿Por qué ustedes no siguen el mismo camino que ellos tuvieron? ¿Por qué abandonan el trabajo por semanas y semanas?

Tomás.—Ay, señor maestro, el caso es que nosotros no podemos vivir sin el pulquito.

Julio.—Sí, Don Cristóbal, es mi encanto el pulque, es mi vida.

Maestro.—¡Ay, amigos! Pero qué no ven que es más satisfactorio vivir sin ninguna desgracia? Claro que sí. Que una tranquilidad, una armonía como la que hay en la casa del señor Matías, su vecino, ¿no es envidiable? El tiene dinerito, tiene qué comer todos los días con sus hijos, buenos muchachos, y todos lo respetan no más por eso: porque no se emborracha.

Tomás.—Pues sí..... quisieramos..... pero no podemos.

Maestro.—¿No pueden? Cómo los Hernández, eso me decían también. Ustedes los vieron qué borrachitos eran y ahora ¿qué pasó?... Ya están contentos, ya dejaron el alcohol

Bulgarcito



Ensayando tteres en la Casa del Estudiante Indígena.

y ya ven cuánto maicito y frijolito levantaron, cuántas gallinitas y animalitos tienen. ¡Hombrel hagan ustedes lo mismo.

Julio.—Si yo ya no quiero beber, Don Cristóbal..... pero la de malas.

Maestro.—Nada más que ustedes quieran y ya no beben. Que trabajen y que recapaciten que tienen mujer, hijos. Piensen un poco. Sus dineritos en otra cosa no en veneno para su salud. Ustedes saben que están comprando sus males a fuerza. Así como están las gentes dicen: déjenlos, son unos pordioseros, borrachos, miren qué sucios están. No, señores, todavía es tiempo que lo dejen antes de que sus hijos lo hereden o lo imiten.

Tomás.—¿Pues qué también a los hijos les hace daño?

Maestro.—Ya lo creo. Nacen idiotas, deformes, inútiles. Yo soy buen amigo de ustedes, por eso tengo interés de verlos cambiados, trabajando y si quieren divertirse busquen

otra manera; vengán a visitar la escuela, a ver los trabajos que hacen sus hijos. Yo tendré mucho gusto en verlos allá y luego les prestaré libros muy bonitos para que se diviertan honradamente. Cuando ya no se emborrachen los visitaré en sus casas y platicaremos muchas cosas nuevas para ustedes.

Tomás.—Sí señor, tiene usted mucha razón. Vaya, vaya a mi casa y nos hablará usted que eso me gusta mucho. Tiene usted razón, ahora somos unos desgraciados, no tenemos qué comer, nuestros hijos ya no nos quieren y andamos de aquí para allá como las fieras del monte. Hasta los vecinos nos desprecian. Vaya a mi casa que ya no me emborrachará borracho, de verdad se lo prometo.

Maestro.—Pues yo con mucho gusto iré. Y ahora adiós, que tengo que ver al señor Hernández. Adiós Tomás, adiós Julio. No echen en saco roto lo que les digo y dejen ese feo vicio que les está matando.

Pulgarcito



"El Hombre" de "El Sumbreón" y El Lagarto" del "El Conejo astuto."

Tomás.—Adiós, señor maestro, lo espero.

Julio.—Adiós don Cristóbal. Le prometo ya no emborracharme. (Se despiden. Sale el maestro.) Caray, qué bueno es este maestro. A mí hasta se me quitó la borrachera.

Tomás.—Sí, es muy bueno, no ha habido otro maestro como éste y ya entiendo todo lo que dice. Es muy cierto. Yo ya no quiero tomar.

Julio.—Pues yo tampoco, aunque me ruegues. Yo siempre he respetado al maestro pero ahora más.

Tomás.—Pues vamos a cumplirlo, viejito, y empecemos luego, luego, por volver a casa.

Julio.—Vamos..... Pero oye: antes dime qué horas son.

Tomás.—Ahora sí te lo digo (viendo a lo alto en donde está la torre) las..... las seis y

media. Ya, ya ves, en cuanto se me quitó la borrachera hasta los números conozco.

Julio.—Pues yo ya se leer. (señalando el rótulo que está sobre la puerta de la escuela) Mira lo que dice aquí: ESCUELA RURAL.

Tomás.—Qué bueno tatita, ya vez qué bueno es no emborracharse. Y ahora vámonos contentos.

Julio.—Adiós..... adiós pulquito enemigo de los hombres.

Los dos.—(Abrazados se alejan cantando.) Qué bonitos son los enanos, cuando los bailan los mexicanos. Ay, qué bonitos, sin el pulquito andan más sanos. Chiy..... Chiy..... la..... la..... la..... etc.

T E L O N

Pulgarcito

EL TEATRO DE TITERES EN LOS E. U.

COMEDIETA EN CUATRO ACTOS

POR MARGARET J. SANDERS

(Profesora de Arte, Grupo de Menores de la Escuela Superior, New Haven, Connecticut).

PERSONAJES:

Un Niño, un Rey (muy feo), un Comerciante (vestido de Chino), un Dragón, una harpa mágica y una mesa mágica.

La escena representa un bosque.—Al levantarse el telón, se ve al Comerciante colgando de la rama de un árbol.

ACTO I

El Comerciante (a gritos): ¡Ayuda! ¡Ayuda! (Mueve los brazos desesperadamente): ¿No hay alguien que quiera salvarme? (Pausa. Más bajo): ¡Ayuda! ¡Ayuda! (Se le caen los brazos; se oye a lo lejos alguien que silva y se va acercando). ¡Ayuda! ¡Oh, qué feliz casualidad! Alguien se acerca.

El Niño (entra silvando aún; al ver al Comerciante pega un salto y se detiene para correr).

El Comerciante.—¡Oh Niño! no me abandones aquí para que muera!

El Niño.—¿Qué puedo hacer?

El Comerciante.—Corta la cuerda que me sujeta aquí, pronto!

El Niño.—(Sube al árbol y corta la cuerda. El Comerciante cae y el Niño se arrodilla sobre de él): ¿Llegué tarde? ¿Se habrá muerto?

El Comerciante.—(Se sienta, después de un momento): No, ya me siento bien, mi buen señor. Me ha salvado usted la vida. Llegó usted en el momento preciso.

El Niño.—¿Qué le pasó a usted y por qué está con un vestido tan extraño?

El Comerciante.—Es muy largo de contar. Vengo de más allá de China, como Comerciante que vende toda clase de objetos

orientales, y por poco pierdo la vida en este país salvaje donde me han robado todos mis tesoros.

El Niño.—¡Oh! ¿ladrones?

El Comerciante.—Sí, ladrones. Se llevaron todos mis tesoros y por poquito me matan.

El Niño.—Venga usted conmigo; voy al Palacio del Rey; voy a recibir un gran montón de oro.

El Comerciante.—¿Cómo va usted a hacer para eso?

El Niño.—El Gran Rey está muy triste y sufre mucho y nadie puede divertirlo; de suerte que ha prometido un montón de oro al que lo haga reír.

El Comerciante.—¿Y cómo puede usted...?

El Niño.—Siéntese usted y le enseñaré cómo bailo. (El Comerciante se sienta en el suelo y el Niño ejecuta un baile excéntrico). Ahora, ¿no cree usted que gane yo la recompensa?

El Comerciante.—Quizás, pero sería muy duro que fallara usted. Usted me salvó la vida y ahora me toca ayudarlo. En mi casa de la Ciudad tengo una harpa mágica que me regalaron en Cathay. Voy a prestársela a usted.

El Niño.—Verdaderamente ¿la podré tener en mis manos? Pero... ¡ay! No sé tocar el harpa...

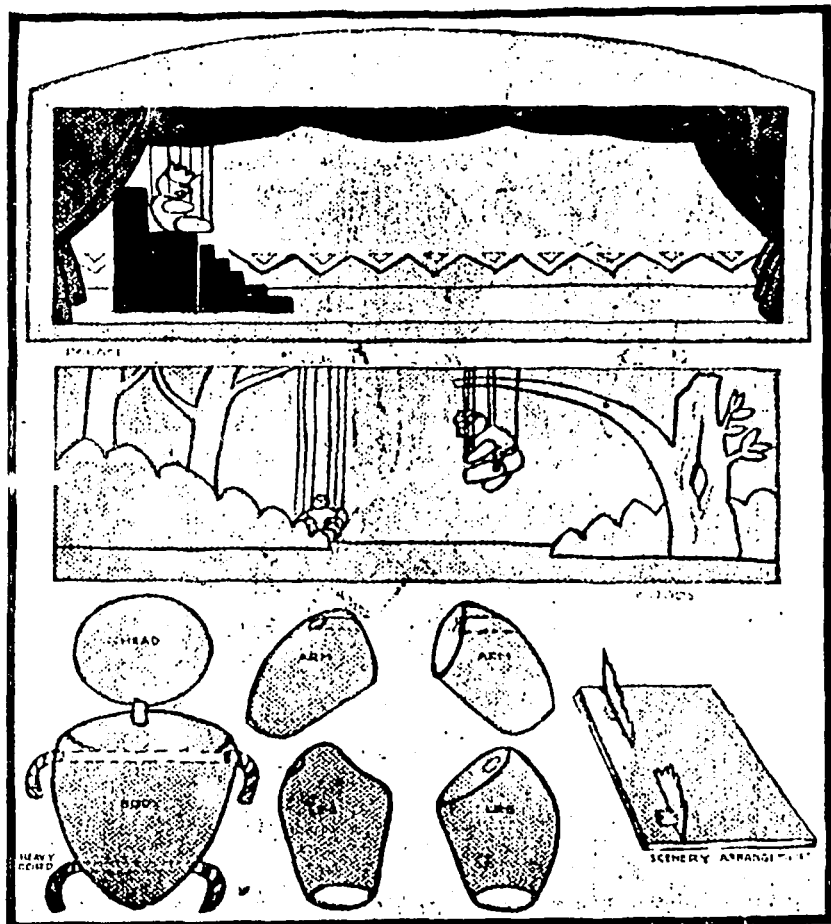
El Comerciante.—Una harpa mágica toca sola cualquier son que usted quiera. Cuando lleguemos a la Ciudad, se la prestaré a usted.

El Niño.—¡Albricias! Ahora vamos a la Gran Ciudad, al Palacio y por el oro!

ACTO II

El Palacio Real. Al levantarse el telón el Rey está durmiendo en su trono roncando fuertemente. (Para imitar los ronquidos empléese

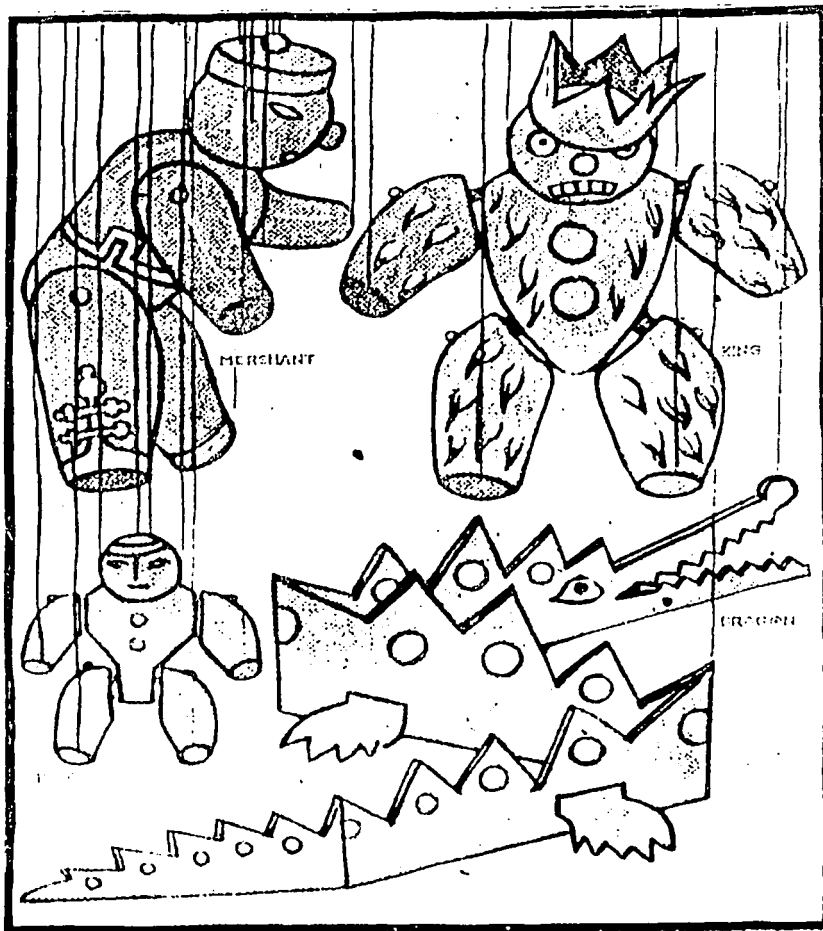
Pulgarcito



un serrote sobre madera). (Se oyen tres toques de trompeta y una voz anuncia: "Su Majestad: ¡un competidor!") El Rey se despierta sobresaltado).

El Rey.—Dile que entre.—¡Me voy a divertir!
El Niño.—(Al entrar). Su Majestad: (gran caravana). Vengo a tratar de ganarme el premio.

Pulgarcito



El Rey.—¡El montón de oro! Aquí está (indica dónde). Ahora, diviérteme. (El Niño empieza a bailar; el Rey se duerme y ronca fuertemente. El Niño se detiene).

El Niño.—Ya se durmió; no puedo divertirlo; qué felicidad si tuviera yo el harpa; voy a buscarla (sale). Se vuelven a oír toques de trompeta y la voz: Su Majestad, ¡un com-

Pulgarcito

- petidor! (El Rey se despierta). (Entra el Niño con el harpa, gritando): ¡Su Majestad!
- El Rey.—¡Otra vez tú aquí! ¿Qué vienes a hacer?
- El Niño.—Esta harpa tocará o cantará para Vuestra Majestad: ¿qué desea oír?
- El Rey.—Una canción, pero una canción muy bella (toca el harpa—un fonógrafo entre bastidores). ¡Otra vez! (Aplaudiendo). ¡Qué música tan bella!... ¡Ahora algo popular! (El harpa toca un jarabe. El Rey salta de su trono y baila locamente).
- El Niño.—El montón de oro es mío! (Baila también). (Se detiene la música y el Rey vuelve a su trono). El Niño ruega: Mi recompensa, Su Majestad.
- El Rey.—¿Recompensa?... ¿Ganaste la recompensa? ¿Me has divertido?
- El Niño.—Ha aplaudido y ha bailado Su Majestad. Quiero el oro.
- El Rey.—¿El oro? Ja, ja, ja. No tengo ningún oro que dar.
- El Niño.—¿Cómo?
- El Rey.—Niño impertinente, lárgate de este Palacio, al momento. (Se le hecha encima). ¡Fuera! (El Niño corre).

ACTO III

La escena en los bosques.

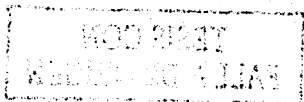
- El Niño.—(Entra llevando el harpa y se sienta): ¡Ay! que día tan largo y que decepción!
- El Comerciante.—Bueno, amigo mío, ¿por qué lloras?
- El Niño.—El Rey no me dió el oro.
- El Comerciante.—¿Le gustó el baile y la música?
- El Niño.—Sí le gustó, pero no me dió el oro.
- El Comerciante.—¿Se rió? ¿Aplaudió?
- El Niño.—Sí, pero no me dió la recompensa... ¡ay!... ¡ay!... ¡ay!...
- El Comerciante.—Ha de ser un Rey muy tonto. Voy a ir contigo para hacerte otro obsequio mágico.
- El Niño.—Ya no quiero nada, aunque sea má-

- gico. Debe ser un Rey muy malo para no cumplir su promesa.
- El Comerciante.—En esta vez la cumplirá, por tonto que sea.
- El Niño.—¿Está usted seguro? (Pega un salto). Entonces, voy a Palacio al momento.

(Salen).

ACTO IV

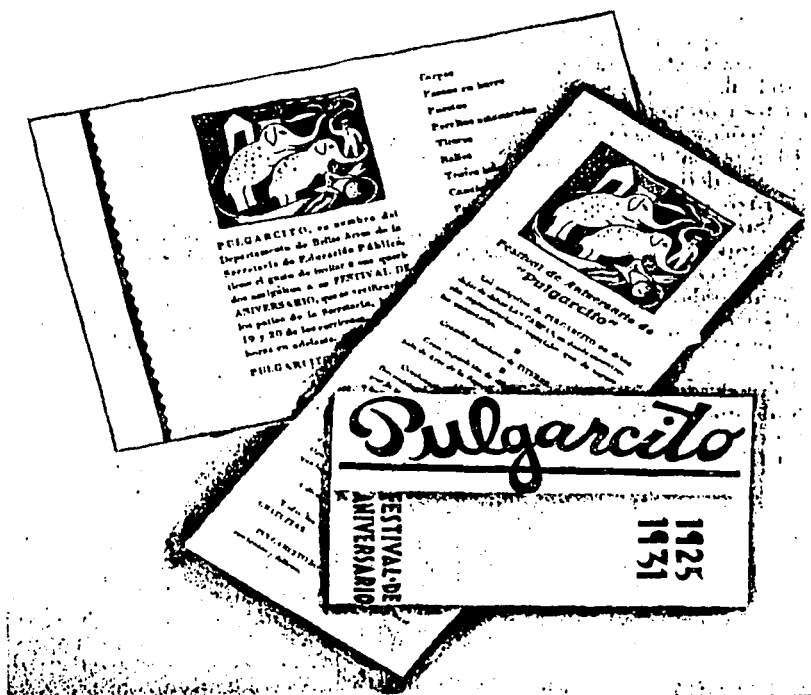
- En Palacio. El Rey, que dormía como en escena anterior, es despertado por toques de trompetas. El Niño entra con la Mesa Mágica, seguido por el Comerciante.
- El Niño.—(Gritando). Su Majestad: tengo algo nuevo para vuestra diversión.
- El Rey.—¿Otra vez aquí? ¿Qué es lo que quieres ahora?
- El Niño.—El montón de oro de que se rió Su Majestad. (La mesa baila y canta. El Rey se ríe y aplaude). Su Majestad: el montón de oro es mío!
- El Rey.—¿Cómo te atreves...? ¿No te he dado un montón de oro? (ríe estrepitosamente).
- El Comerciante (adelantándose hasta el Rey): ¿Rechusa usted dar a este Niño la recompensa?
- El Rey.—Sí, nadie puede hacer que el Rey haga lo que no desea.
- El Comerciante.—Ha roto usted su promesa.
- El Rey.—Un Rey puede obrar como le plazca.
- El Comerciante.—Un Rey que rompe su promesa no está hecho para ser Rey.
- El Rey.—¿Qué me dice usted?
- El Comerciante.—Si yo profiero una palabra mágica, dejará usted de ser Rey.
- El Rey.—Inténtelo... (se ríe).
- El Comerciante.—(Agitando sus brazos): Abracadabra! ¡Ven, Yangtzi! (Un terrible Dragón entra rugiendo. El Rey grita y salta de su trono; el Dragón le cae encima y lo arrastra fuera). (El Comerciante coloca al Niño en el trono): ¡Viva nuestro nuevo Rey!



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Pulgarcito

EL FESTIVAL DE ANIVERSARIO DE PULGARCITO



“PULGARCITO” celebró, los días 20 y 21 de junio recién pasado, su festival de aniversario; seis años van corridos desde la aparición del primer

número de esta revista que ha hecho, desde entonces, el encanto de los niños.

El Jefe de la Sección de Dibujo y Artes Plásticas quizo ha-

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Pulgarcito

cer de este aniversario algo que saliera de lo común y a fe que lo ha conseguido. Con la colaboración entusiasta del Cuerpo de Profesores dependientes de la Sección, se llevó a cabo una festividad por demás excepcio-

Los minúsculos puestos de la Feria, atendidos por los pequeños escolares, hicieron conocer la posibilidad del funcionamiento de las cooperativas en las escuelas, además del trabajo de conjunto el logro de



Altas autoridades escolares presenciando los bailables en el Teatro al Aire Libre, durante el festival de "Pulgarcito." En el grabado aparecen el Dr. Cerisola y el Dr. Pruneda.

nal; una feria en miniatura en los patios de la Secretaría de Educación—en la cual los escolares fueron los propios autores y actores. El resultado que se obtuvo ha probado que es posible educar deleitando.

un ideal estético a la vez que nacionalista.

El conjunto del festival fué algo inenarrable; el entusiasmo que despertó entre nuestros niños indescriptible; teatritos de títeres, teatritos infantiles, funcio-

Pulgarcito

nes de circos, payasos, burritos, perritos amaestrados, cancioneros, mariachis, bandas, pequeños puestos con juguetes y golosinas, otros con loterías típicas, aguas frescas, nieves; otros, como los atendidos por las escuelas de Xochimilco, con fragantes flores de la región, funcionaron admirablemente durante los dos días que duró este memorable

festival. Bello marco a tal conjunto hicieron los escolares vestidos con trajes típicos, entre los que se distinguieran por su belleza, los traídos por los niños de Xochimilco.

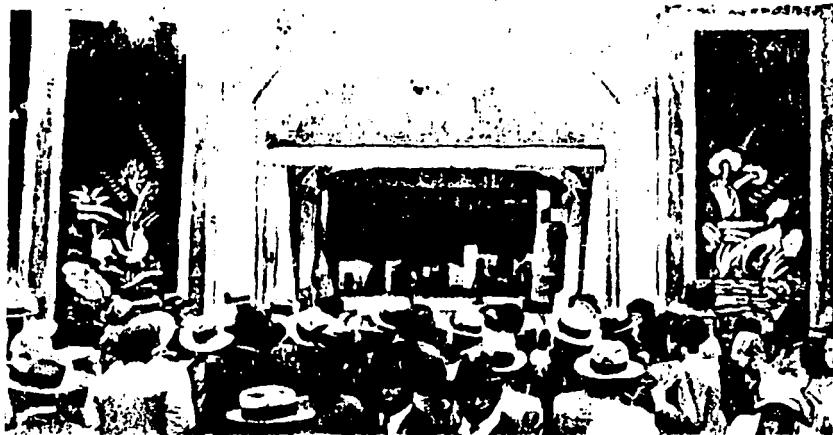
Este bello intento de feria escolar ha probado que es posible divertir a la niñez con elementos creados por ella misma.

De justicia es referir quié-

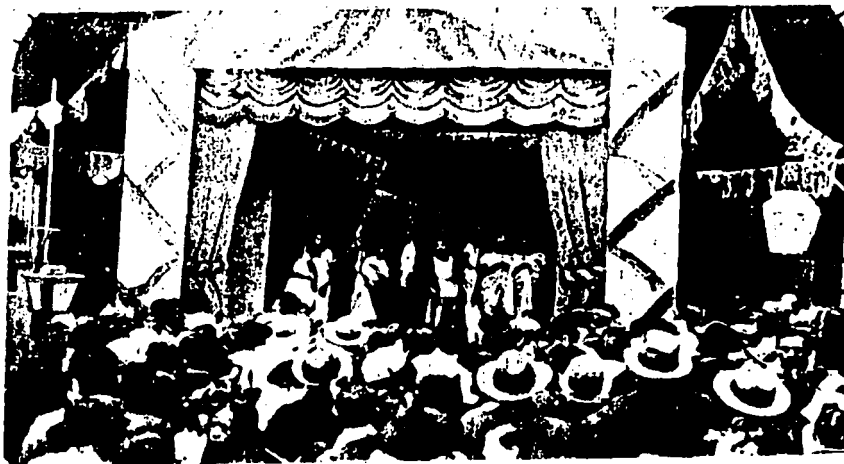


Das lindas escolares con el típico traje de Xochimilco vendiendo fragantes claveles.

Pulgarcito



El Teatro de Titeres de la Escuela del Esbozante Infigena, dirigido por Julio Castellanos, hizo las delicias de los niños.



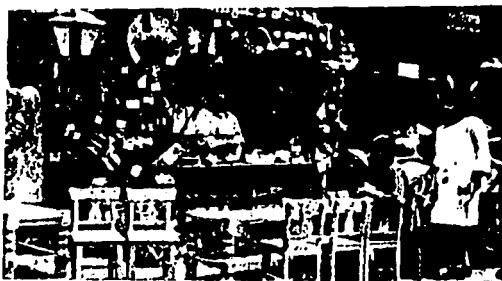
El Teatro de los niños, dirigido por el Prof. Antonio M. Ruiz, despertó grande entusiasmo.

Pulgarcito

nes fueron los creadores, organizadores y realizadores de esta feria, emotiva y bella, útil y admirablemente estética y plástica.

Nuestro Director, el Jefe de la Sección, no se dió punto de reposo para que la pequeña feria tuviera tal esplendor. El estuvo en todos los detalles, atendiéndolos con su entusiasmo peculiar. Fué un verdadero director y a él se debe, en gran parte, el éxito logrado.

Antonio M. Ruiz merece otro párrafo especial; él fué el que proyectó, hizo los planos necesarios, organizó y dirigió el trabajo en general. A su capacidad auna un entusiasmo y un



El puesto de "La Lotería," que fué muy visitado por la bulliciosa concurrencia.



Graciosos vendedores de flores de Xochimilco, al pie del kiosquito de la escuela.

desinterés poco común. Antonio M. Ruiz ha creado una bella variedad de teatrillo infantil publicamos algunos de sus trabajos en otro lugar y una carpa para niños que es todo un modelo. Uno de sus teatrillos funcionó, durante el festival, de manera admirable e hizo las delicias de los pequeños concurrentes.

La Casa del Estudiante Indígena también tuvo parte preponderante en el desarrollo de la pequeña feria; el teatrillo de títeres, dirigido por el notable pintor Julio Castellanos y por el competente Juan Guerre-

Pulgarcito



Grupo de alumnas de las Escuelas Núms. 122 y 356, delante de puestos que atendieron en el festival de "Pulgarcito."

ro, trabajó, durante los dos días que duró la festividad, incansablemente. Este fué otro de los grandes éxitos.

Los profesores dependientes de la Sección, tuvieron una parte muy meritoria en el trabajo de la feria. Fueron ellos los que decoraron y armaron los puestos, kioscos y teatrinos. Justo es mencionarlos: Ricardo X. Arias, Carlos Vudoyra, Salvador Martínez Baez, Erasto Cortés, Juan Ramírez, Gustavo Calderón, Alfredo Barrón, René Ocharte, Jaime Trejo, Ernesto Briseño, Rubén Herrera, Tomás Díaz Gutiérrez, Miguel

Vázquez Jr., Francisco de la Torre, Agustín Romo de Vivar, José R. Priani y René A. Lombera. Los preciosos adornos de papel picado fueron confeccionados por las señoritas profesoras María Valdés, Carmen Pérez Valencia y Concha Terrés, ayudadas por sus alumnas.

Todas las escuelas a quienes se solicitó su contingente, aceptaron gustosas y gracias a esta amable y desinteresada cooperación se logró tan extraordinario resultado.

"PULGARCITO" se siente feliz de haber proporcionado a la niñez, ratos de verdadero solaz y esparcimiento.



Otro grupo delante las casitas de cartón de la feria de "Pulgarcito."

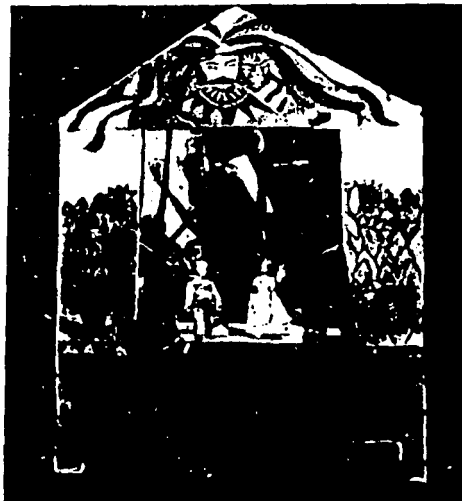
TEATROS PORTÁTILES DE TÍTERES

Gracias al entusiasmo de la talentosa pintora, señorita Rosario Cabrera, Directora de la Escuela de pintura al aire libre de Cholula, están funcionando en los pueblos de Tepalcatepec y Pueblo Nuevo, del Estado de Puebla, dos teatros portátiles de títeres y en los cuales se representan costumbres típicas de la región como una propaganda de las mismas, así como también se teatralizan los más importantes acontecimientos históricos, tanto nacionales como locales, para lograr, en esta forma objetiva, una mayor asimila-

ción de los escolares. Piensan muy bien los animadores de estos teatritos para niños que esta manera de conducir la enseñanza tiene la ventaja, además de la función estética, de no cansar la mente de los niños con largas narraciones que a la postre resultan aburridas para inteligencias tiernas y casi vírgenes

como son las de los escolares de los pueblos enclavados en las sierras y lejos de los centros ciudadanos.

En la realización de estos intentos educativos que tienen la virtud de ser transportables,



Una escena de la pieza "La Feria en mi Pueblo."

Pulgarcito

han colaborado, no sólo los maestros, sino los propios escolares que ven en esta tarea un juego agradable y entretenido. Y han sido, precisamente, los maestros rurales, bajo el cuidado inmediato de elemen-

tos de la escuela de pintura de Cholula, los que han dado forma a estos interesantes teatritos de los cuales publicamos con estas líneas algunas fotografías.

Los muñecos de que se sirven en estos útiles ensayos, son labrados por los alumnos de una madera llamada "Tzompantle," la cual abunda en las localidades recorridas por los teatritos; esta madera es de una gran li-



Un aspecto del teatro y uno de los alumnos más expertos en el manejo de los títeres.

vechadas para representar en ellas aspectos de las fiestas más simbólicas, tanto religiosas como paganas.

Las señoritas profesoras de Pueblo Nuevo, Josefina Ramírez y Trinidad Zepeda, han colaborado eficazmente en llevar a término la idea de estos deliciosos espectáculos, así como la señorita profesora Guadalupe Sánchez del pueblo de Tepalcatepec.

gereza y se presta admirablemente para el objeto.

Las paredes de los teatros desmontables en su totalidad están decoradas también por los alumnos, ayudados por sus maestros y son apro-

Pulgarcito

Los alumnos Juan Hintzi y Cutberto Ortega, fueron los decoradores del teatro de títeres de Tepalcatepec, ayudados y dirigidos muy especialmente por el profesor Antonio Gutiérrez, quien trabaja en la escuela al aire libre de Cholula, que está, como llevamos dicho, bajo la dirección de la señorita Rosario Cabrera.

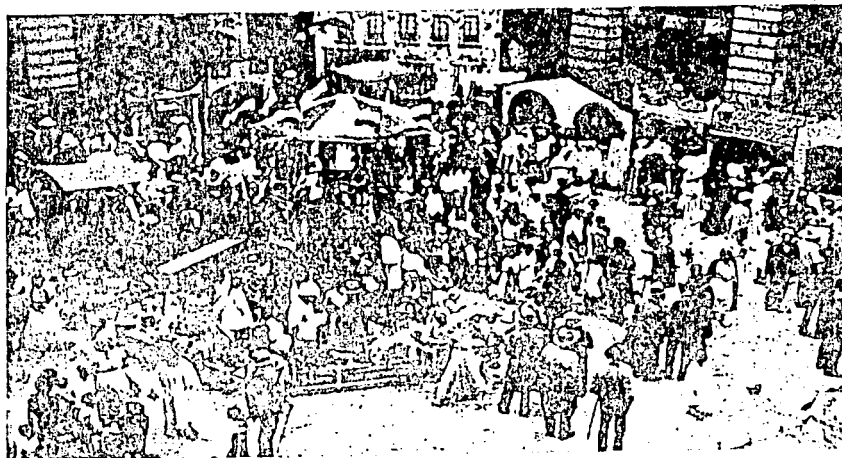


La señorita Rosario Cabrera, dirige la decoración de uno de los títeres.

Con estas líneas publicamos una fotografía de uno de los teatrillos en acción: se representa en él una pequeña pieza escrita por un alumno de la escuela rural de Pueblo Nuevo, titulada "La Feria en mi Pueblo." En otra fotografía aparece el teatro de Tepalcatepec completa-

dades teatrales. "PULGARCI-TO" envía su aplauso a los nombrados profesores y tiene fe en que la patriótica y noble labor que han emprendido de educar deleitando, sea imitada por todos aquellos maestros que tienen a su cargo conglomerados escolares campesinos.

Pulgarcito

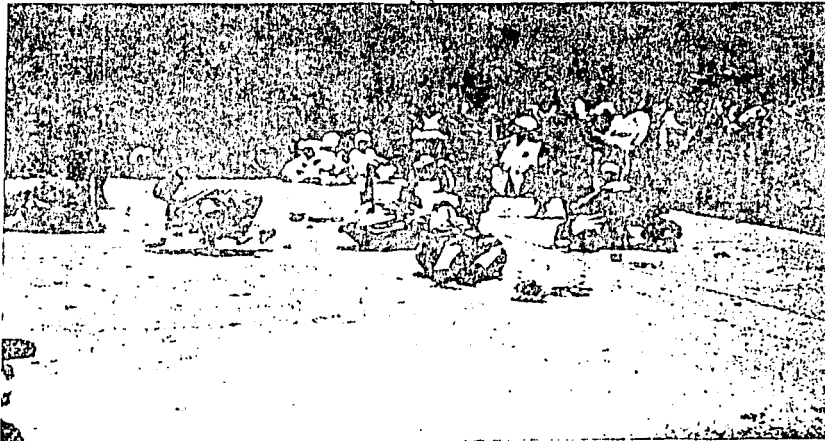


Aspecto de conjunto de la Feria de Aniversario de "Pulgarcito."



Otro aspecto del memorable Festival de Aniversario de "Pulgarcito."

Pulgarcito



Otro Bailable del Jardín de Niños 303. Graciosos chiquillos tomaron parte en él.



El Jardín de Niños núm. 303, tomó parte importante en el Festival de Aniversario de "Pulgarcito."

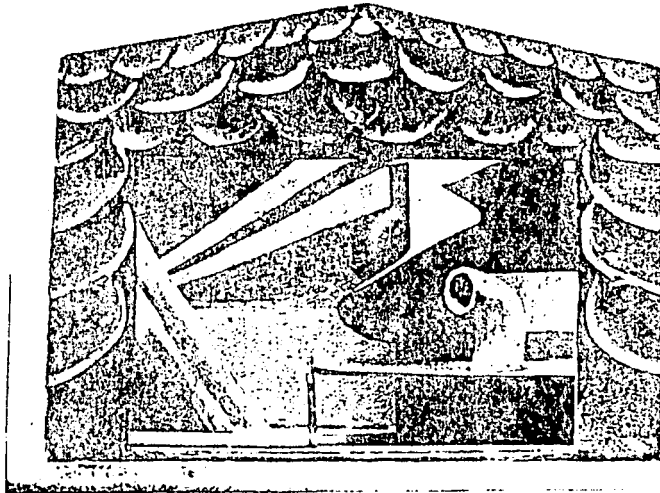
Pulgarcito

LOS ENSAYOS DE TEATRO DE NIÑOS

DE ANTONIO M. RUIZ

Antonio M. Ruiz ha sido uno de los que con más ahinco y fervor se han ocupado del teatro de los niños; fuera de sus ensayos personales, ha dirigido, con gran acierto, teatritos de niños en diversas escuelas primarias-- la "Vallarta" y la "José María Pi-

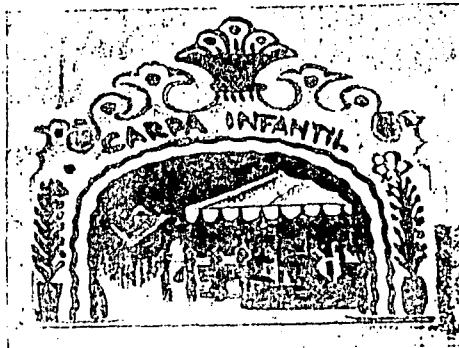
no Suárez" y en misiones culturales del Estado de Hidalgo; uno de esos teatritos, el de la escuela "Vallarta," funcionó, con gran regocijo de la chiquillería, en la recién pasada feria de aniversario de PULGAR-CITO.



Proyecto de escena para Teatro Infantil, original de Antonio M. Ruiz.

Pulgarcito

La competencia de Ruiz en asuntos de teatro quedó evidenciada en el festival de referencia; él fué el que planeó, organizó y dirigió la instalación total de la pequeña feria en los patios de la Secretaría que ha dejado tan gratos recuerdos en los niños que asistieron.



Proyecto de carpa para niños ideado por Antonio M. Ruiz

Bajo la dirección de Ruiz se fundó el teatrillo de la escuela "Vallarta" construido con el proyecto de la alumna Pilar Fernández; también en las misiones culturales de Huejutla y Metztlán, del estado de Hidalgo, Ruiz hizo funcionar otros teatrillos infantiles con éxito muy halagüeño. En estas misiones se ocuparon del asunto teatral,

siempre bajo la dirección de Ruiz, los profesores rurales Crisógono Lara, Evaristo Vergara y señorita María C. Espindola así como las alumnas Beatriz Martínez y María Avila.

Los proyectos personales del maestro Ruiz-- publicamos algunos de ellos con estas líneas-- son

muy novedosos y de un corte enteramente moderno. El proyecto de carpa infantil es encantador y totalmente apropiado al caso.

En la escuela "José María Pino Suárez" se han hecho algunos argumentos para el pequeño teatro que funciona en dicha escuela. Publicamos uno de ellos: el de "La Portera Ca-

Pulgarcito

rrascalosa" escrito por la niña Felicitas Reza. pro de la formación del teatro mexicano de los niños, y al reconocerlo así PULGARCITO, hace presente al distinguido profesor su aplauso más entusiasta.

Los ensayos de Ruiz forman parte importante de los intentos que se han hecho hasta hoy en

LA PORTERA CARRASCALOSA

Comedia en un acto escrita por la niña Felicitas Reza, alumna de la escuela "José María Pino Suárez." 5o. año.

ESCENA PRIMERA

(Una calle de barrio, una ventana de casa de vecindad, una puerta de estancoquillo, un zaguan de vecindad).

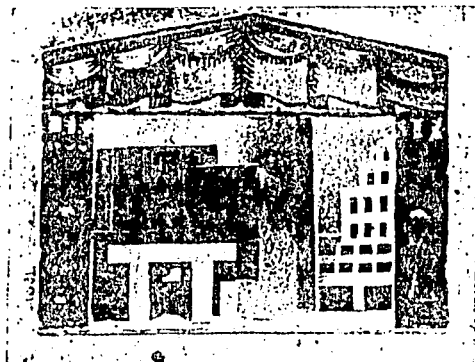
Portera.—¡Válgame, doña Carmelita! ya es muy tarde y ya me voy; el carretón ya habrá pasado y yo tengo que ir allá a d e n t r o . Aquí dejo el cajón, porque voy por más basura, porque las de enfrente son unas flojas cochinas que por

más que les digo que no tienen afuera la basura, no hacen caso y parece que lo hacen a capricho, pero ahora que venga su padre las voy a acusar de nuevo a ver si entienden.

ESCENA SEGUNDA

(Se oye música de un fonógrafo, asomándose las muchachas por las ventanas).

Las Muchachas.— Dígaselo, dígaselo, a ver si le da su tostón por el chisme. (Se ríen y se en-

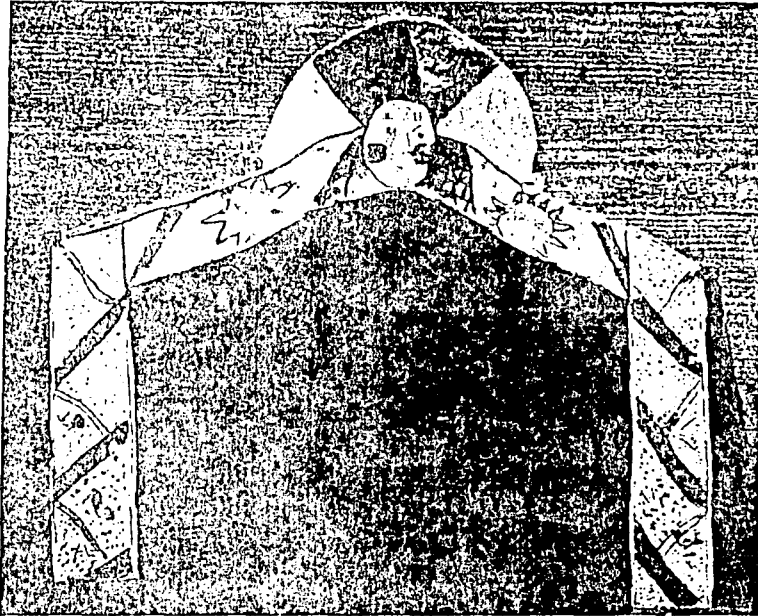


Proyecto de escena para Teatro Infantil, de Antonio M. Ruiz.

Pulgarcito

tran poniéndose a cantar. Tiran agua por la ventana). (La Portera, cogiendo una escoba, se pone a barrer y a juntar la basura de la calle. Pasan unos comiendo fruta y tiran las cáscaras por donde ya barrieron; se cuentan

chistes. La Portera se enoja y dice cosas mientras las Muchachas siguen cantando. En el Estanquillo suena el teléfono. Se oye la campana del carretón de la basura. Sale Carmelita del Estanquillo y se junta con la Portera).



Proyecto de boca de Teatro Infantil, original de la niña Pilar Fernández, de la escuela "Vallarta."—5o. año.

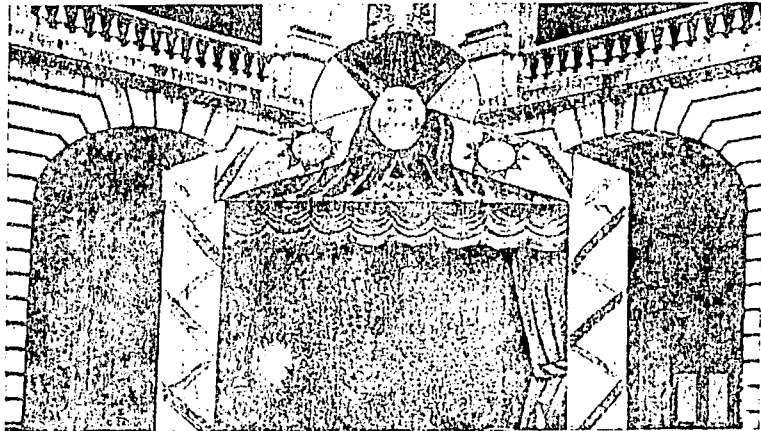
Pulgarcito

La Portera.—(Habla a Carmelita furiosa.) Estas me la han de pagar, descaradas. Las tres tienen novio y a su padre bien que lo engañan mientras está en el trabajo.

Portera.— ¡Usted cree...!

Carmelita.— ¡Cómo no he de creerlo si lo estoy viendo!

Portera.—Pues usted dirá lo que quiera, pero me deben ya siete meses de renta y ya



Teatrito Infantil realizado bajo la dirección de Antonio M. Ruiz, siguiendo el proyecto de la niña Pilar Ruiz. Este Teatrito hizo las delicias de los concurrentes al festival de Aniversario de "Pulgarcito."

Carmelita.— Por lo que estoy viendo es que usted es muy critica y en todo se mete. Si eso dice de ellas ¡Qué no dirá de nosotros!

me dijo la dueña de la casa que las corra de aquí o las mande al Hospicio. Pos no más mire cómo me ponen el piso; cada día parece como

Pulgarcito

si despertáramos en el ba-
surero.

(Se oye nuevamente la campana del carretón de la basura. Grita un paraguero. Carmelita se entra y las muchachas salen corriendo).

ESCENA TERCERA

Las Muchachas. Si nos sigue

usted molestándolo vamos a mandar con un gendarme. Una de ellas. —Ora lo verá. (Corre por un gendarme.)

Portera. — ¡Mándame a mí!

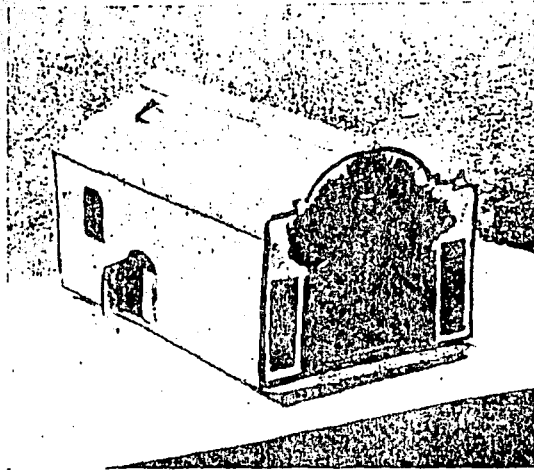
Yo soy la que las voy a mandar a ustedes juntas.

Una de las Muchachas. — (A la criada que está asomada por la ventana.) Oye Julia!

Anda corriendo y trae pronto un gendarme, que esta vieja ya me está acalorando....

La Criada. Orlita voy... (Se entra).

La Portera. — (Barriendo los pies a todas las gentes que pasan y murmurando entre dientes.) ¡Quítese, no es torbel!



Teatro-Corpa infantil proyectado en la escuela "Vallarta" bajo la dirección competente de Antonio M. Ruiz

ESCENA CUARTA

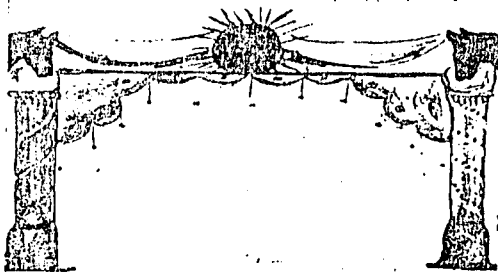
(Entra el gendarme con la muchacha).

Gendarme. — ¿Qué pasa aquí? ¿A quién me llevo?

Las Muchachas. — ¡A la Portera! ¡A la Portera!

(La criada sale corriendo por otro gendarme. Las gentes que pasan se van deteniendo al ver el escándalo).

Pulgarcito



Boca para Teatro Carpa, para niños. Projectó el maestro rural Evaristo Vergara, de Metztlán, Hgo. Dirección Antonio M. Ruiz.

Gendarme.—¡Andele señora, acompañeme!

Portera.—¿Por qué? A las que se ha de llevar es a las rotas esas...

Gendarme.—¡Andele señora, allá dirá lo que quiera!..

Portera.— Pos no voy...

Gendarme.— ¡Cómo no! Vamos. (La jala).

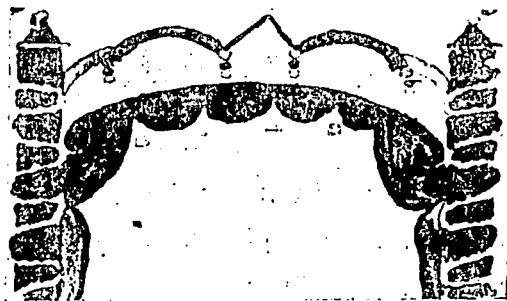
Portera.—Pos esto no es más que un atropello. Jale también a las otras...

Gendarme.—Ya van con nosotros...pero usted camine...

Portera.—Pos no voy; me llevan pero ya me las pagarán éstas... (Se la llevan a jalones. Suena más fuerte la campana del carretón de la basura, la gente se dispersa, se oye el ruido de un claxon de automóvil).

Portera.—Gendarme, déjeme entregar la basura...

T E L O N



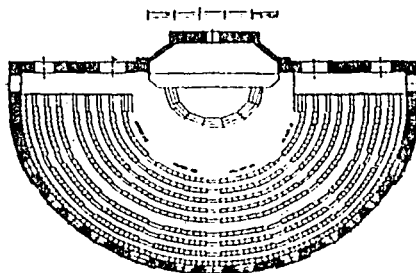
Boca para Teatro Infantil, es autora la niña Beatriz Martínez. Escuela Rural de Metztlán, Hgo. Dirección Antonio M. Ruiz.

EL TEATRO DE LOS NIÑOS EN LA RUSIA ACTUAL

Es cosa perfectamente sabida que el teatro en la Rusia Soviética es una de las manifestaciones más desarrolladas en beneficio de la cultura popular; los dirigentes de la nación rusa se han comprometido de la importancia que representa para la educación de las masas la creación de un teatro propio para ellas, y para facilitar ese desarrollo se han fundado escuelas con bien meditados programas tendientes a impulsar la vocación teatral. Esas escuelas tienen por base a los museos, desde aquellos que poseen los elementos más constructivos de la evolución del siglo XV hasta los de las realizaciones más audaces y más modernas en donde la obra de Kamerny, de Meyerhold y de Vachtan-goff se codea con reliquias de Gogol y de Tolstoy.

Naturalmente no podía pasar desapercibido, para los que tienen en sus manos la cultura del pueblo ruso, el valor que tiene en la formación del carácter y de la personalidad, el teatro para los niños. A propósito se recuerda la frase de Lenin: "Todo para el niño, hijo de octubre."

El teatro de los niños, atendido por verdaderos especialistas, funciona regularmente en todas las poblaciones rusas y en los centros campesinos. La arquitectura preferida es la del medio círculo—

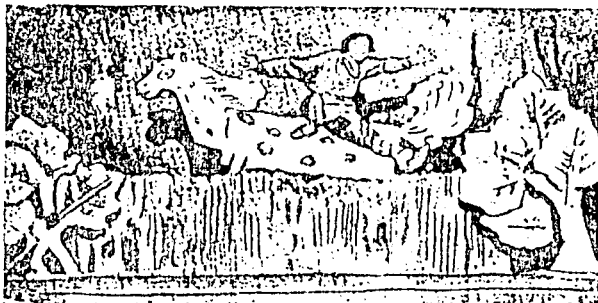


Planta de un Teatro para niños.

publicamos una planta de uno de estos teatros—y participa a la vez de circo y de anfiteatro. Las representaciones, sobre motivos educativos y festivos así como histórico-revolucionarios, es-

tán dadas por una compañía de cómicos profesionales que no pasan de cua-

Pulgarcito



Decoración para el "El Caballito Jorobado."

renta y que son seleccionados entre lo mejor que va saliendo de las escuelas teatrales rusas. Hay representaciones apropiadas para niños de cuatro a ocho años, de ocho a doce y de doce a diez y ocho años.

Este teatro infantil, a la vez recreativo e instructivo, se maneja con un personal completo; además de la propia compañía de cómicos, tiene su director, sus escritores especiales, arquitecto-decorador, su cuerpo de músicos, utileros, tramoyistas, etc.

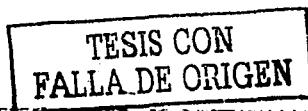
Los teatros para niños tienen alrededor de 600 lugares y las representaciones las llevan a cabo diariamente fijando las horas más tempranas—de 5

a 7—para el público más pequeño y las de la tarde para los espectadores de más edad.

Además, para los chiquillos de menos edad hay una sala adjunta con un guignol con piezas infinitamente variadas en el que intervienen cómicos eminentes, cancioneros, bailarines, acróbatas, músicos y mimos.

El público que asiste a estas representaciones lo proporcionan las escuelas, las fábricas y algún otro centro colegiado. Cada grupo es acompañado por delegados especiales.

Con estas líneas publicamos dos escenas de piezas infantiles del teatro de Moscú: una de ellas es la del "Negrito



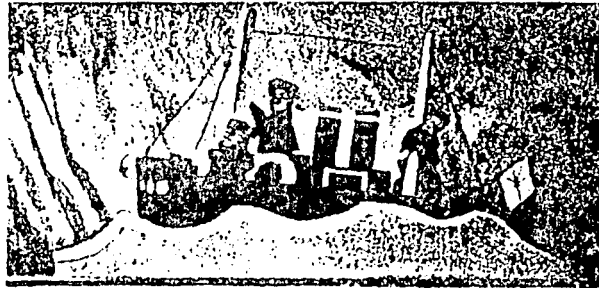
Pulgarcito

Tom" y la otra la del "Caballito Jorobado."

Entre las más importantes piezas que se representan en todos los teatros infantiles de Rusia figuran singularmente las siguientes: "La Casa del Gato," "Max y Mauricio," "El Baúl del señor Berlingue," "El Doctor y el Tziguano," escena cómica del siglo XVII, "El Negrito Tom," "El caballito Jorobado," "Don Quijote," adaptado a los niños, "Dolly," opereta para niños; "Los Gemelos," la cual tiene una divertidísima escena en piso rodante y "El Chivo," tomado de un cuento de Mme. Vasilewska con música de Zaolotoriwna.

Como se ve, el repertorio es bastante importante, aumentado cada día con obras nuevas realizadas por los más competentes escritores y poetas con que cuenta la Rusia actual.

El teatro de los niños, en Rusia, se está vivificando en el desarrollo de los métodos de instrucción seguidos para el aprendizaje del teatro en general; esta enseñanza, como se sabe de sobra, no es para el usufructo exclusivo de una sola casta sino que es accesible a todos sin distinción ni restricción ninguna; de esta manera el arte teatral se alimenta de la verdadera fuente productora: el Pueblo.



Una escena de la pieza "El Negrito Tom."

T E A T R O G U I Ñ O L

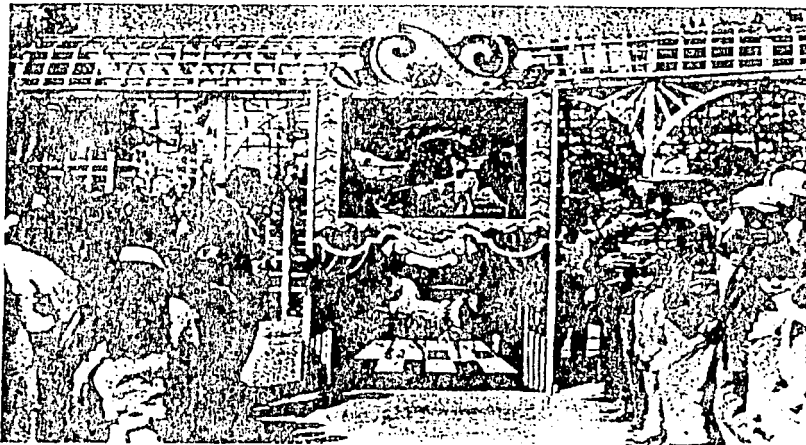
(EL TEATRO DEL PERIQUILLO)

Ideado y dirigido por Bernardo Ortiz de Montellano, funcionó este Teatro de muñecos animados, distinto a los títeres, en todos los parques infantiles y jardines de la ciudad, durante el año de 1929, como parte de las actividades teatrales organizadas por la señora Amalia G. C. de Castillo Ledón, en el Departamento Central.

En pequeños teatros transporta-

bles, Chupamirto, Mamerto, Mut y Jeff—nuevos personajes de la farsa infantil—acompañados del Diablo tramposo y el Perico decidor, repartieron su alegría entre los niños de la ciudad de México.

Escribió los diálogos Ortiz de Montellano; pintó los decorados Julio Castellanos; construyeron y movieron los muñecos los hermanos Guerrero.



El Teatro del Periquillo, funcionando en el Jardín Urueta.

Bulgarcito



"Chusamirto" en acción.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Dulgarcito



Una escena de Mamerto y Ninfa.



El Teatro del Periquillo haciendo las delicias de los chicos en el Parque "Venustiano Carranza."

LO QUE ES EL ESCENARIO DE UN TEATRO

COMO PUEDE CONSTRUIRSE UNO PARA NIÑOS

POR H. DEFONSO T. ORELLANA

Se toman dos tiras de madera en forma de cuchillas, sirviendo éstas de costado, péguese una tabla de dos centímetros de espesor.

En toda su latitud, con un serrate grueso se le abren unas ranuras bastante profundas, pero que no pasen al otro lado.

La distancia de éstas se conviene según el fondo que se le dé a la tabla y los bastidores que tenga la decoración. Además, en los intermedios de uno y otro deben hacerse otras ranuras que sirven para proyecciones, muebles de perspectiva, etc.

Al fondo debe haber dos o tres ranuras juntas que sirven para los telones de la decoración.

Al frente, por los dos costados, a distancia de un centímetro, deben hacerse dos ranuras que sirven para parar la embocadura. El antepecho que queda independiente va al frente y cierra el juego de la embocadura.

Para el telón de boca basta que haya en la parte superior por el revés dos banquitos pegados. Dos clavitos sirven de ejes a un palito redondo que atraviese de lado a lado y en el cual está pegado dicho telón. Un cordón enredado de un lado y otro suelto del otro, bastan para subirlo o bajarlo.

A las bambalinas se les pegan por pequeñas abetitas de cartón por detrás; una de un extremo y otra de otro; éstas se encajan sobre los bastidores haciéndolas quedar en su lugar.

La embocadura y decoraciones se pegan en cartón grueso, y debe dejárseles de aumento en la parte superior, el ancho de las bambalinas.

Foro.—En términos teatrales es el total del escenario o el conjunto que forma la decoración donde se representa alguna pieza delante del público.

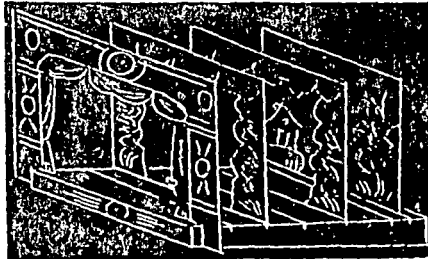
Escenario.—Es la parte donde representan los actores sus comedias, dramas, óperas, etc., el cual debe estar dotado de las decoraciones indispensables para la ejecución de aquellas obras que no exigen alguna extraordinaria o complicada, porque éstas otras son gene-

ralmente por cuenta de las empresas o compañías.

Foso.—La parte que queda debajo del tablado donde se representa.

Escotillones.—Las aberturas más o menos grandes del tablado cubiertas con tablas unidas que dan su ajuste, y que por medio del mecanismo

que tienen debajo, funcionan abriendo o cerrando el hueco; y su movimiento es hacia arriba o hacia abajo



Bulgarcito

Trampillas.--Aberturas pequeñas practicadas en el tablado y ajustadas con puertecillas. Estas son de grande utilidad en las comedias de magia.

Telar.--La parte más alta del escenario cerca del techo, y que no es visto del público.

Esto es un esqueleto de madera que de tramo en tramo, no muy separados y en toda su longitud hay tablas formando el conjunto rejilla por donde se puede transitar y ver para abajo. En estos telares es donde están colgadas todas las decoraciones tanto fijas como las que suben y bajan por medio de cuerdas que corren por carretillas o motones (carretilla movediza).

Corredores.--Son una especie de pasillos de madera que quedan sujetos por varillas de fierro, de los telares, debajo y a cierta distancia de dichos; éstos están en toda la latitud del escenario. Son angostos; se puede transitar por ellos y quedan un poco más arriba del nivel de las bambalinas. Generalmente no puede haber más de uno entre cada grupo de bambalinas.

Peines o correderas.--Enrejados de madera que tanto en la parte superior como en el piso están colocados fijos



de distancia en distancia y sirven para recibir y detener tantos cuantos bastidores pueda contener ocultos o visibles, según sus ranuras.

Barales.--Columnas puestas en sentido vertical y giratorias a la vez. En estas columnas, que debe haber una tras de cada grupo de bastidores y no son visibles al público, se coloca el alumbrado interior de la escena, haciéndolos a su vez girar para el interior cuando las escenas piden oscuridad o cambio

Pulgarcito



de luz. En la actualidad los Barales no son giratorios en algunos de los grandes teatros, pues el alumbrado es de gas hidrógeno o eléctrico, y éstos, por medio de sus llaves, proporcionan el juego de luz necesario a la representación.

Proscenio.—La parte saliente que queda antes de la embocadura y donde van las luces que forman parte del alumbrado.

Concha.—Es la pequeña bóveda hueca que queda en el centro del proscenio

y donde se coloca el apuntador (consucta) para no ser visto y transmitir a los actores lo que van a representar.

Embocadura.—Es la parte que forma el arco superior que descansa ya sobre columnas o sobre muro más o menos esculpido y sirve de principio de la perspectiva del escenario.

Bambalinón.—La colgadura simulada o figurada que va colocada en la parte superior de la embocadura.

Bambalinón.—Es otro cortinaje ancho que va detrás de la contraprevista y sólo sirve para reducir decoraciones más pequeñas cuando convenga usarlas. Por lo demás debe ser invisible.

Prevista.—Son dos tiras laterales que representan cortinajes recogidos y van de uno y otro lado de la embocadura formando éstas juego con su bambalinón correspondiente.

Telón de boca.—Es una cortina que queda detrás de la embocadura cubriendo el escenario en los entreactos y descubriéndolo en los actos. Para su ascenso y descenso hay varios modos de colocarla.

Telón de avisos.—Es el que de pocos años a esta parte está en uso en los grandes teatros, quedando detrás del de

Vulgarcito

boca; el cual sirve para cubrir y descubrir desde el segundo acto hasta el entreacto último. El anterior en caso de haber éste, para descubrir al principio y cubrir al fin de la función.

Contraprevista.-Son una bambalina y dos laterales que representan cortinas recogidas, por el estilo de la prevista. Estas van colocadas a poca distancia, detrás de los telones de boca y de avisos formando su conjunto el primer término del escenario.

Bambalinas.-Las tiras atravesadas que van colgadas en la parte superior del escenario, y éstas van una tras otra de distancia en distancia. La primera más alta, la segunda más baja, etc., para que formen la perspectiva y punto de vista de la decoración, según esté arreglada la pintura de ella.

Esconces o bastidores.-Los que van de uno y otro lado y coinciden tanto en distancia como en altura de las bambalinas, cerrando un poco hacia el fondo.

Telón de fondo.-El que va como fondo de los bastidores y completa la decoración, cualquiera que sea.

Forillo.-El que dejan ver los telones de fondo que tienen puertas, caladuras

o huecos y queda a cierta distancia de dichos telones, dejando entre uno y otro el tránsito a los actores.

Rompimientos.-Los telones que representan arcos, portales, etc., que están recortados, así como las bambalinas que tienen unidos sus bastidores y son colocadas antes de cualquier telón de fondo.

Antepechos.-Aquellos cuadrilongos de lienzo restirados en un marco de



Pulgarcito

madera, que sirven para figurar balcones, ventanas, etc..

Proyecciones.--Todo lo concerniente a accesorios recortados, tales como árboles, peñascos, puertas, estatuas, etc.

EXPLICACION SOBRE EL ESCENARIO

La derecha en el escenario se comprende que es la del actor estando frente al público. Cuando en una comedia se pone la salida de un actor por el foro derecha, entiéndase que quiere decir que es por la puerta del telón de fondo y derecha del actor. Este foro derecha generalmente se ha aplicado para la entrada que figura de la calle, y el foro izquierda se dedica a las habitaciones secundarias, especialmente cuando los autores no enumeran tantas o cuantas puertas laterales, o que tam-

bién tiene que entrar el foro izquierda al complemento de las habitaciones.

El término 1º, 2º, 3º, etc., son del primer bastidor de la decoración al segundo, de éste al tercero, etc.

Todo lo anterior no es más que para dar una ligera idea de lo principal y más necesario de cualquier foro o escenario.

Para un escenario de muñecos es lo suficiente conocer los nombres técnicos y esenciales de su decorado.

Las portadas que publicamos ilustrando el artículo anterior, fueron

grabadas por el insigne José Guadalupe Posada, y corresponden a las ediciones de Teatro Infantil de la popular y extinta casa del señor Antonio Vane-gas Arroyo.



Pulgarcito

directorio

director fundador,
Juan I. Olaguibel

jefe de redacción,
Carlos Mérida

director artístico,
Carlos Orozco Romero

colaboradores:
los profesores de la sección técnica de dibujo
y los alumnos de las escuelas primarias

periódico infantil editado por la Secretaría
de Educación Pública

órgano de la sección técnica de dibujo;
departamento de bellas artes

tel. 3-20-45 c. d. m. ext. 46, s. d. e. p. d. e. p. d. e. p. d. e. p.

año vi-3a. época núms. 39 y 40
junio y julio de 1931 México, d. f.

57

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

PAGINACIÓN

DISCONTINUA

APÉNDICE 3

NOTAS PERIODÍSTICAS

El apartado que a continuación presentamos es de suma importancia, ya que las dos primeras notas son un elemento que sustenta la fecha y las obras que se presentaron en la inauguración del teatro de la Casa del Estudiante Indígena. Por otra parte una de las notas describe el funcionamiento y la organización que tenía la Escuela del Estudiante Indígena, donde Ortiz de Montellano contribuyó con su particular quehacer teatral. Son notas que avalan y amplían en gran medida la información que gira en torno a este tema. Hemos decidido transcribirlas ya que la fuente original no estaba en condiciones de ser fotografiada ni fotocopiada y no existía una copia en microfilm en esos momentos.

Nota 1: Los títeres de la Casa del Estudiante Indígena.

Nota 2: Fue inaugurado anoche el teatro de títeres de los indígenas.

Nota 3: Es sorprendente el poder de asimilación demostrado por el elemento indígena.

1. LOS TÍTERES DE LA CASA DEL ESTUDIANTE INDÍGENA

"El señor Secretario de Educación Pública inaugurará hoy el teatro de dicho plantel. La vigorosa mentalidad del indio está siendo enaltecida"

Bajo la presencia del licenciado Ezequiel Padilla, Secretario de Educación Pública y Bellas Artes, esta noche a las 19 horas será inaugurado el teatro de títeres en la Casa del Estudiante Indígena.

Es bien sabida la influencia del llamado teatro de Píccolo ejerce en los espíritus infantiles al grado que en muchos países se está fomentando su resurgimiento por diversos medios. Entre nosotros se ha creído más adecuado que sean los niños no sólo la parte pasiva de este género de teatro, esto es, que los niños no se concreten a ser espectadores sino también actores y productores en las fiestas de títeres. El método ha sido ya ensayado en diversas escuelas con mayor o menos éxito, pero se ha querido desarrollar todo el programa en forma vasta en la Casa del Estudiante Indígena.

Con los alumnos de dicho establecimiento se está ensayando la producción de las obras para ser representadas en teatro de títeres además de que los mismos indígenas se han puesto a construir, vestir y dar <carácter> a los monos con que deben hacerse las representaciones.

El departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación no ha hecho en este caso, sino dirigir y pulir la producción de los indios que han resultado fecundos en la producción de argumentos. En menos de dos meses, los estudiantes indígenas produjeron cuarenta y seis argumentos, algunos con asuntos enteramente nuevos para el público, aunque indudablemente son cuentos o leyendas bastante conocidas entre los indígenas de determinada región del país.

El departamento de Bellas Artes ha tenido oportunidad de comprobar, con este ensayo de educación por medio del teatro, que en realidad ignoramos la manera de pensar del indio. Entre los argumentos aludidos se nota tal circunstancia con más claridad a medida que el autor se halla en cursos inferiores, es decir; a medida que quien escribe o concibe, se halla menos avezado a la ideología del civilizado.

Por esta razón se ha procurado que los argumentos conserven su forma esencial, concretándose la labor del Departamento de Bellas Artes a hacer que la forma de expresión sea perceptible por el espectador.

El programa de la fiesta de esta noche es el siguiente:

- I. Sones regionales por el mariachi.
- II. Prólogo. Palabras de Bernardo Ortiz de Montellano. Animador: Luis Bunin
- III. *La Escuela Rural Combate el Alcoholismo*. Diálogo educativo por Cupertino de la Cruz, alumno de la C.E.I.

Personajes

Cristóbal (maestro rural) Cupertino de la Cruz. Julio (campesino) Epifanio Estrada. Tomás(campesino) Rosendo Altamirano.

- IV. *El Conejo Astuto*. Leyenda folklórica del Istmo, escenificada y escrita por Magdaleno de la Cruz, alumno de la C.E.I, en un acto y seis escenas. Títeres y decorados de Magdaleno de la Cruz, Rosendo Altamirano y Manuel Escobedo de la C.E.I.

Personajes

El Conejo. Voz: Rosendo Altamirano. Animador: Magdaleno de la Cruz.

El Lagarto. Voz: Epifanio Estrada. Animador: Epifanio Estrada.

El Tigre. Voz: Alfonso Peláez. Animador: Cupertino de la Cruz.

El Mono. Animador: Epifanio Estrada.

La voz del árbol y de la tierra. Voz: Epifanio Estrada.

Dios. Voz: Epifanio Estrada.

Un Ángel. Voz: Epifanio Estrada.

Intermedios a cargo del Mariachi.¹⁴³

2. FUE INAGURADO ANOCHE EL TEATRO DE TÍTERES DE LOS INDÍGENAS

La producción artística de Cupertino y Magdaleno de la Cruz, muy encomiada.

El señor licenciado don Ezequiel Padilla, secretario de Educación Pública y Bellas Artes, inauguró anoche el teatro de títeres de la Casa del Estudiante Indígena, habiéndose representado dos obras tituladas: *La escuela Rural* y *El Conejo Astuto* escritas por los estudiantes Cupertino Cruz y Magdaleno Cruz, respectivamente.

Ambas obras fueron aplaudidas por el numeroso público que concurrió a la inauguración, especialmente por el público de gente menuda.

El Señor Bernardo Ortiz de Montellano, comisionado por el Departamento de Bellas Artes para revisar las producciones de los estudiantes indígenas, dijo un discurso en calidad de explicación sobre el proceso que siguieron los alumnos para lograr sus composiciones literarias. Dijo también la forma en que se dará a las mismas, destino que no será otro que el de educar a la niñez campesina o pueblerina.

Debe advertirse que los estudiantes Cupertino Cruz y Magdaleno Cruz saldrán a principio del año próximo con destino de maestros rurales a las zonas que ellos han elegido y que son las que más conocen.

¹⁴³ *El Nacional*, Año II, tomo VII, segunda época, México D.F, Director Basilio Vadillo, 27 diciembre de 1929, número 215, p. 14

Todos los estudiantes se han ejercitado en las representaciones por medio de autómatas; lo exhibido anoche solamente es una selección de todo lo que se ha producido en la materia, bajo la dirección de Bellas Artes cuyo jefe, el señor Jorge Enciso, dispondrá posteriormente de la producción que no ha sido exhibida todavía, destinándola a las escuelas rurales.¹⁴⁴

3. ES SORPRENDENTE EL PODER DE ASIMILACIÓN DEMOSTRADO POR EL ELEMENTO INDÍGENA

En tres años los que se hallan en la escuela de este nombre, aprendieron numerosas materias.

El profesor Correo, Director de la Escuela del Estudiante Indígena, ha rendido un informe a la Secretaría de Educación Pública desde todos los puntos de vista relacionados con el plantel que está a su cargo, con motivo de la terminación del año escolar.

De entre los varios puntos importantes que contiene, tomamos los referentes a la capacidad de asimilación que muestran los indios cuando hay quien se empeñe en transmitirles los conocimientos humanos y pueden disponer de todo el tiempo y la dedicación que son menester.

En dicho informe se hace constar que en los tres años que estuvieron en el plantel los setenta y cinco alumnos que ahora han salido con su nombramiento de maestro rural, aprendieron a hablar y escribir español, en casi todas las materias que comprende la

¹⁴⁴ *El Nacional Revolucionario, diario matutino de información*, Año II, tomo VII, segunda época, número 215, México D. F. sábado 28 de diciembre de 1929, p. 1.

instrucción primaria, todos los conocimientos que implica el primer año de instrucción secundaria, con capacidades técnicas para ejercer de maestros rurales, que viene a significar, poco más o menos doce meses de especialización y, además con el conocimiento práctico de varias industrias como son dulcería, jabonería, lechería y panadería. En resumen, puede decirse que los alumnos de la Casa del Estudiante Indígena hicieron en tres años todos los estudios que los niños de la ciudades que tiene la base de la educación familiar, hacen en seis años.

Este poder extraordinario de asimilación no pasó inadvertido para los mismos estudiantes indígenas, muchos de los cuales querían disponer de un año más para graduarse de maestros normalistas.

Es verdad que influye mucho el hecho de que el indígena, aislado de su medio, de su familia y de todo lo que puede distraerle, puede dedicarse por entero a lo que se le enseña; pero también es cierto que en ningún otro internado de niños mestizos se logra semejante éxito.¹⁴⁵

¹⁴⁵ *El Nacional*, tomo II, año VII, número 218, México D. F. martes 31 de diciembre de 1929, p. 1.

APÉNDICE 4

TIRAS CÓMICAS DE LOS PERSONAJES DEL TEATRO DEL PERIQUILLO

Este apéndice contiene ilustraciones de los personajes periodísticos que Ortiz de Montellano utilizó como diseño en sus títeres. Nuestra intención era anexar algunas historietas extraídas directamente de las fuentes originales, pero dado el estado de las mismas, el resultado no era de calidad suficiente para poder incluirlas. Son imágenes que ampliaron nuestra visión sobre uno de los elementos que caracterizaron al Teatro del Periquillo: el elemento del títere diseñado a partir de la imagen de estos personajes populares conocidos a través de los periódicos de la época.

Mamerto y sus conciencias

Las historietas originalmente publicadas se encuentran en el suplemento dominical de *El Universal* a partir de 1927 hasta mediados de 1940.

Fig.1 Tilghmann dando los últimos retoques a Mamerto. Aquí se aprecia a detalle todas y cada una de las características de este personaje en cuanto a su vestimenta y características físicas se refiere. Cabe señalar que aunque la fotografía es en blanco y negro, los colores que lo conforman es el verde, blanco y rojo.¹⁴⁶

Fig. 2 Primer viñeta publicada de la historieta donde Mamerto y Ninfa llegan a la capital, la observan sorprendidos y deciden quedarse para siempre.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Imagen sacada de Aurrecochea, op.cit. p.231

¹⁴⁷ Imagen sacada de Aurrecochea, Ibid, p. 232

- Fig. 3 Durante los años 20's, *Mamerto y sus conciencias* se publica en un formato de doce viñetas a blanco y negro. En esta imagen observamos como no existían tabúes ante algunos temas.¹⁴⁸
- Fig. 4 Arriba se describe a Ninfa, la mujer de Mamerto, como un prototipo de mexicanidad. Abajo nuevamente vemos el formato a doce viñetas en blanco y negro.¹⁴⁹
- Fig. 5 Posteriormente su formato crece a tamaño cuartilla y sigue siendo en blanco y negro.¹⁵⁰
- Fig. 6 Sólo ocasionalmente su formato es a color.¹⁵¹
- Fig. 7 A mediados de los años 30's *Mamerto y sus conciencias* se transforma durante un corto lapso en historieta de aventuras. Aquí lo vemos en un capítulo con Trazan en el desierto del Sahara.¹⁵²
- Fig. 8 Arriba. Se aprecia como a principios de los 40's se reduce a cuatro cuadros. Abajo: *Mamerto y sus conciencias* a finales de los 30's se convierte en obra abierta en donde los aficionados lectores tenían la oportunidad, mediante un concurso de texto, de hacer pública una historia creada específicamente para estos personajes.¹⁵³

¹⁴⁸ Imagen sacada de Aurrecoechea, *Ibid.* p. 235

¹⁴⁹ Imagen sacada de Aurrecoechea, *Ibid.* p. 234

¹⁵⁰ Imagen sacada de Aurrecoechea, *Ibid.* p. 233

¹⁵¹ Imagen sacada de Aurrecoechea, *Ibid.* p. 170

¹⁵² Imagen sacada de Aurrecoechea, *Ibid.* p. 236

¹⁵³ Imagen sacada de Aurrecoechea, *Ibid.* p. 237



Fig. 1

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CARAY, VIEJA! QUE
ESTACION TAN
RETECHULA

SI A MI SE ME AFIGURA
QUE ADUI EN MEXICO
VAMOS A QUEDARNOS
BIZCOS, MAMERTO!



Fig. 2

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 4

FALLA DE ORDEN



Fig. 6

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CHUPAMIRTO

Al igual que Mamerto, la historieta original de Chupamirto se encuentra en el suplemento dominical de *El Universal* de 1927 a 1952 .

Fig. 1 Entre 1929 y 1931 el formato de esta historieta constaba de cuatro viñetas y ocasionalmente, como en el caso de esta figura, se imprimía a color.¹⁵⁴

Fig. 2 En algunas ocasiones su formato contaba de dos viñetas a blanco y negro. En esta figura se aprecian las características de Chupamirto. Al tener gran aceptación con el público popular, algunos actores de revista se apoyaron en las características de éste para crear el suyo.¹⁵⁵

Fig. 3 En estas secciones a cuatro cuadros, de arriba hacia abajo, se aprecia como el personaje Chupamirto fue convirtiéndose fielmente en la caricatura de Cantinflas, ya que el creador Jesús Acosta tuvo la oferta de encargarse de realizar la caricatura de este cómico como propaganda a su éxito cinematográfico. Cantinflas "tomó" de Chupamirto todas características de vestimenta para crear a su tan famoso personaje.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Imagen sacada de Aurrecoechea, Ibid. p. 171

¹⁵⁵ Imagen sacada de Aurrecoechea, Ibid, p. 238

¹⁵⁶ Imagen sacada de Aurrecoechea, Ibid, p. 240



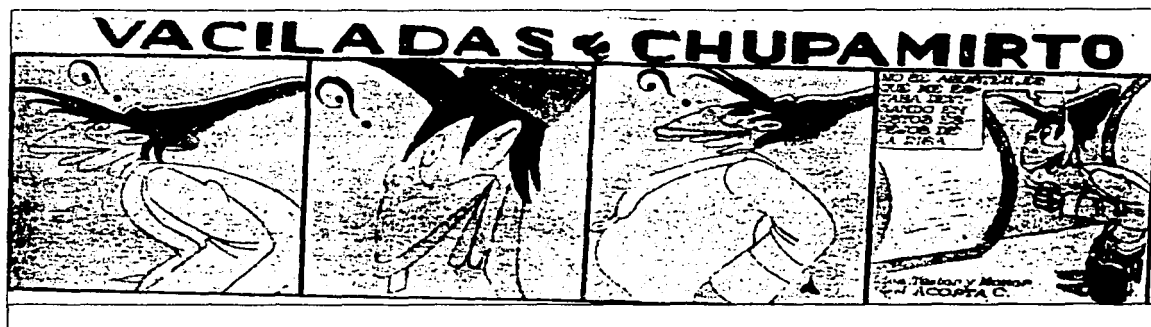


Fig. 1

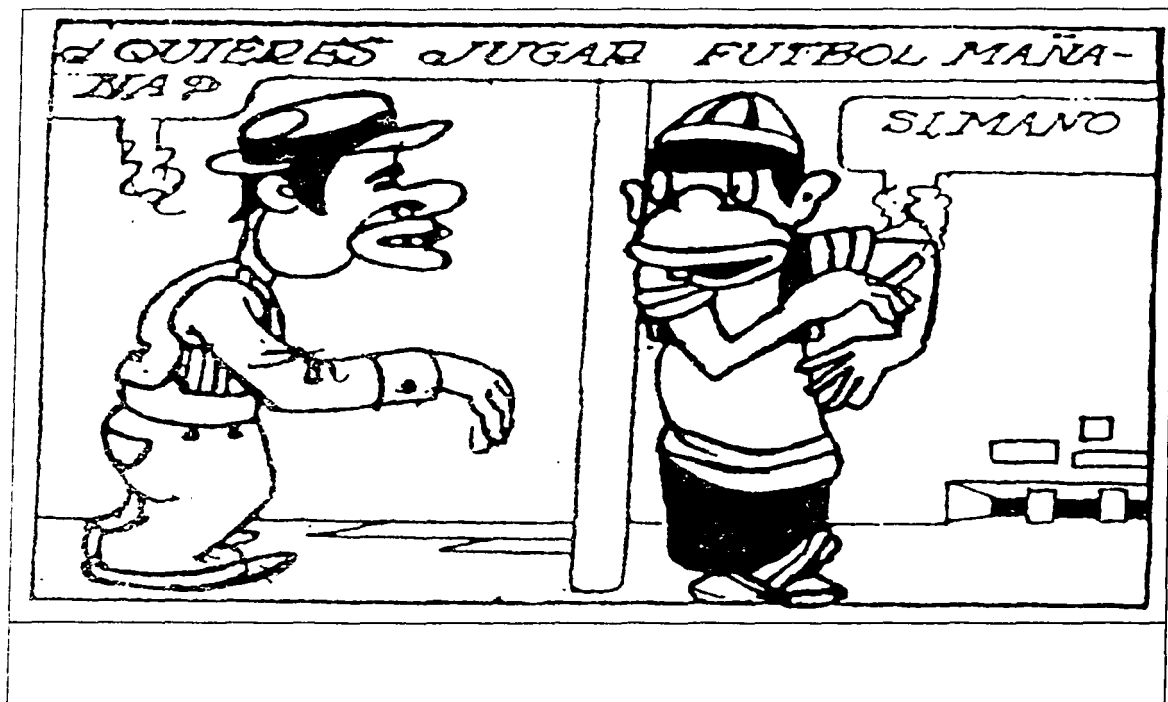


Fig. 2

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MUTT Y JEFF

La historieta original se encuentra en el periódico *Excélsior* a partir de 1917; desconocemos la fecha exacta de su desaparición, lo que es cierto es que a partir de 1930 ya no se publica en este periódico .

Fig. 1 Aquí observamos que *Mutt y Jeff* es un ejemplo de la tendencia, por esos años, de la utilización de la pareja cómica con características opuestas como recurso tanto en la historieta como en la carpa y el cine.¹⁵⁴

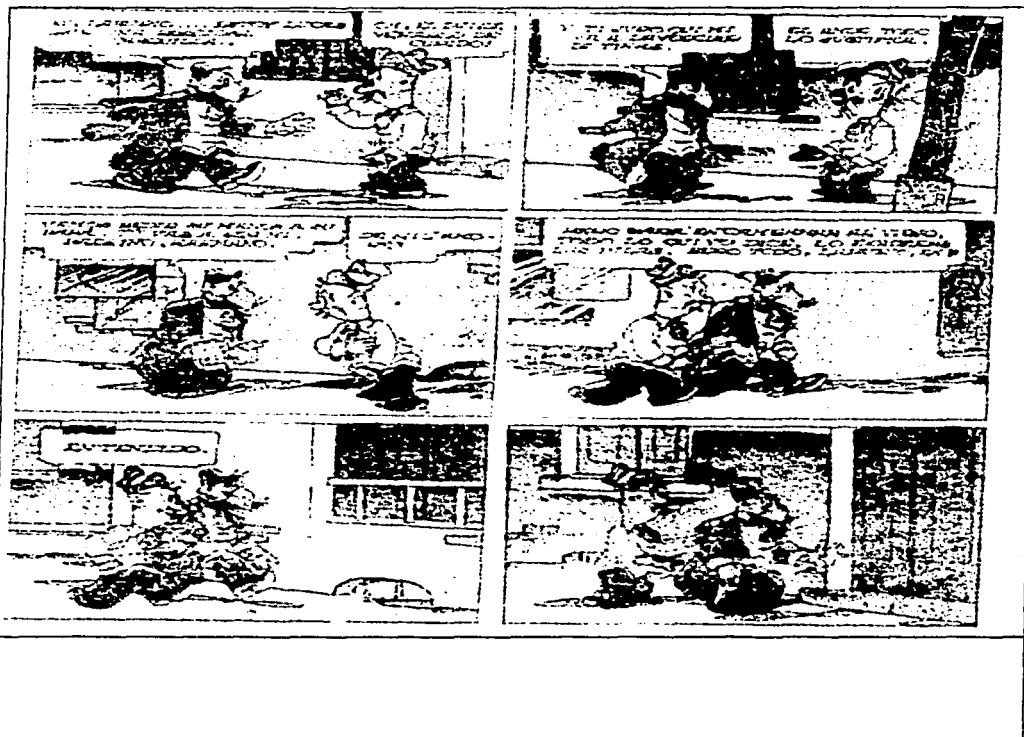


Fig. 1

¹⁵⁴ Imagen sacada de Aurrecoechea, *Ibid*, p. 245

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Escobar Antonio, *¡Ya viene Gorgonio Esparzal*, México, editado por El Teatro Guiñol "El Nahual", 1944, 30 p.p.
- Aguilar Camín, Héctor y Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, 24ª edición, México, Cal y Arena, 1999, p. 11-147
- Aurrecochea, Juan Manuel y Armando Bartra, *Puros cuentos. La historia de la historieta en México*, tomo 1-2, México, Grijalbo, 1988, 291 p.p.
- Beloff, Angelina, *Muñecos animados*, México, Secretaría de Educación Pública, 1945, 209 pp.
- Blanco, José Joaquín, "Contemporáneos. Juventud y obra crítica" en *Letras libres*, marzo 2002, p.15.
- Capistrán, Manuel, *Los contemporáneos por sí mismos*, presentación Gustavo Fierros, núm. 93, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. 91-117. (Tercera serie, Letras Mexicanas)
- Cueto, Mireya, *El teatro guiñol*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969, 230 p.p.
- Curiel Defossé, Fernando, *Ateneo de la Juventud (A-Z)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, 207p.p.
- De la Torre, Ernesto y Ramiro Navarro de Anda, *Historia de México II, de la Independencia a la época actual*, México, McGraw Hill, 1988, p. 215-311.
- El Espectador, una revista mexicana de 1930*, prólogo y selección de Antonio Magaña Esquivel, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1930, 196 p.p.

TESIS CON
FALTA DE ORIGEN

- El Nacional*, director Basilio Vadillo, tomo VII, año II, segunda época, México .D.F., diciembre de 1929, número 215, p.14
- El Nacional*, director Basilio Vadillo, tomo II, año VII, México D. F., martes 31 de diciembre de 1929, , número 218, p.1.
- El Nacional Revolucionario, diario matutino de información*, director Basilio Vadillo, tomo VII, año II, segunda época, México D. F.,sábado 28 de diciembre de 1929, número 215, p. 1.
- Florescano, Enrique, *Historia de las historias de México, Revolución*, en *La Jornada*, n. 4, 4 de mayo del 2001, 8 p.p.
- Guevara Zamora, Cándido, *Las voces del ritual erótico en Sueño de amor de Bernardo Ortiz de Montellano*, Tesis de Maestría en Literatura Mexicana, Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana, 2000, 233 p.p.
- Gutiérrez Delgado, Antonio Misael, *La práctica vanguardista en tres obras de teatro mexicano (1913-1939)*, tesis de licenciatura, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, 135 p.p.
- Hernández Padilla, Remberto *Historia de la política mexicana*, prólogo de José María Muriá, México, EDAMEX, 1995, P. 13-118
- Iglesias Cabrera, Sonia y Guillermo Murria Prisant, *Piel de papel, manos de palo*, México, Espasa-Calpe, 1995, 223 p.p.
- Jiménez Izquierdo, Juan, "Los títeres en México" , en *Tramoya*, num. 10, enero-marzo, Centro Nacional de las Artes, 1998, p. 35-54
- Lago, Roberto, *Teatro guiñol mexicano*, 3ª, México, Federación Editorial Mexicana, 1987.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- List, Arzubide Germán, *Teatro Guiñol*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p. V-x.
- M. Ocampo Aurora y Ernesto Prado Velázquez, *Diccionario de Escritores Mexicanos*, prólogo María del Carmen Millán, México, Centro de Estudios Literarios, Universidad Nacional Autónoma de México, p. XI-XXVIII, 266-267.
- Magaña Esquivel, Antonio, *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*, compilación y edición de notas Edgar Ceballos, México, Escenología, 2000, p.135-272.
- María y Campos, Armando de, *El teatro de género dramático en la revolución mexicana*, México, Biblioteca del Instituto de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1957, 437 p.p.
- Martínez, José Luis, "Los contemporáneos hoy" en *Letras Libres*, marzo del 2002, p. 37.
- Máscara, El actor y la marioneta*, director. Edgar Ceballos, num. 10, enero- abril, Escenología, 1999, 252 p.p.
- Merlín, Socorro, *La carpa en México*, México, Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes, 1995, 234 p.p.
- Meyran, Daniel, et. al. *Teatro, público y sociedad*, Perpignan, Francia, CRILAUP, 1998, p.488-507.
- México, un pueblo en la historia. Los frutos de la revolución*, coordinador Enrique Semo, tomo 4, México, Alianza Editorial, 1998. p. 13-148 (El libro del bolsillo)
- Monsiváis, Carlos, *Salvador Novo lo marginal en el centro*, México, Era, 2000, 195 p.p.
- Nomland, John B., *Teatro mexicano contemporáneo*, [s.e.] [s.a] p. 61-62.
- Novo, Salvador, *Letras vencidas*, 2ª, México, Universidad Veracruzana, 1981, 151 p.p.

- Olea Franco, Rafael y Anthony Stanton, *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, Colegio de México, 1999. 461 p.p.
- Olivarría y Ferrari, Enrique, 3ª, *Reseña histórica del teatro en México*, tomo V, México, Porrúa, 1969, 1123 pp.
- Orozco Torre, Arturo, *Los contemporáneos. Cercanía y trascendencia poética*, núm. 3, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, 190 p.p. (Ensayos y Estudios)
- Ortiz de Montellano, Bernardo, *El sombrero, La cabeza de Salomé y Martes de carnaval. 40 grabados originales de Alfredo Zalce*, México, La Estampa Mexicana, 1964, 53 p.p.
- Ortiz de Montellano, Bernardo, *Epistolario*, edición, prólogo, notas e índices de María de Lourdes Franco Bagnouls, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, 348 p.
- Ortiz de Montellano, Bernardo, *Literatura indígena y colonial mexicana*, tomo 113, México, Secretaría de Educación Pública, 1946 (Biblioteca Enciclopédica Popular)
- Ortiz de Montellano, Bernardo, *Raíces del sueño*, selección y presentación Lourdes Franco Bagnouls, núm. 17, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, 335 p.p. (Tercera serie, Lecturas Mexicanas).
- Ortiz de Montellano, Bernardo, *Obras en prosa*, recopilación, edición, preliminares, notas e índices de María de Lourdes Franco Bagnouls, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, 575 p.p.

- Ortiz de Montellano, Bernardo, *Sueño y Poesía*, nota de Wilberto Cantón, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, 323 p.p.
- Ortiz de Montellano, Bernardo, *Sueños una botella al mar*, prólogo de María de Lourdes Franco, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, 134 p.p.
- Pulgarcito, Teatro infantil*, director Juan F. Olaguíbel, año VI, tercera época, num 39-40, México D.F, junio y julio de 1931.
- Río Reyes, Marcela del , *Perfil y muestra del teatro de la revolución mexicana*, 2ª ,México, Fondo de Cultura Económica, 1997, 552 p.p.
- Teatro mexicano del siglo XX*, selección, prólogo y notas de Francisco Monteverde, tomo I, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. vii.
- Sheridan, Guillermo, *Los Contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, 411 p.p.. (Vida y Pensamiento de México)