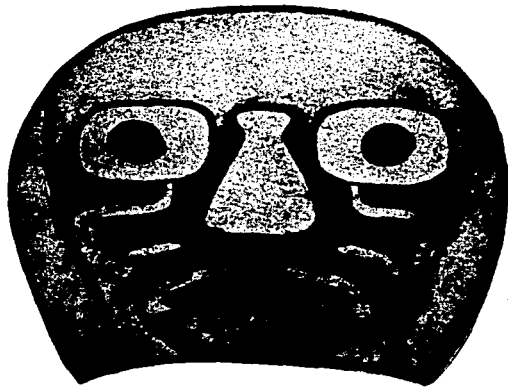


1-2

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO**  
**FACULTAD DE FILOSOFIA**

---

**EL DRAMA MEXICANO DESDE LA  
REVOLUCION HASTA EL AÑO DE  
1940.**



---

**TESIS PRESENTADA PARA  
EL DOCTORADO EN LETRAS**

---

POR

**ANNA L. OURSLER, B. S., M. S.**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

A la memoria de mi padre venerado, el  
Sr. Dn. JAMES ARCHIBALD OURSLER  
quien supo inculcarme con los gustos  
literarios que han sido mi deleite por  
toda la vida.

A mi adorada madre la  
Sra. Dña. NETTIE COOKE OURSLER  
que con sus virtudes ha despertado  
en mi alma los sentimientos más nobles  
que abriga, y cuya voluntad supo sos-  
tener la mía.

A mi hermana la  
Sra. Dña. ELIZABETH OURSLER TAYLOR  
y mis hermanos los Sres.  
Dn. HENRY OURSLER  
Dn. CLARK MORTIMER OURSLER  
Dn. ARCHIBALD COOKE OURSLER  
y otros familiares, con afecto fraternal.

**A mi respetado maestro el  
Sr. Lic. Dn. JULIO JIMENEZ RUEDA  
por cuyo valioso consejo he podido  
llevar a cabo este estudio.**

**A la familia  
SANCHEZ RENERO  
con verdadero cariño y gracias por su  
constante bondad para con la extranjera  
en su casa.**

**A la señorita  
Dña. MARIA CRISTINA TRABOLSI  
con todo cariño.**

**A mis Profesores de la Facultad  
de Filosofía y Letras de la  
Universidad Nacional de México  
La Srta. Dña. IDA APPENDINI  
el Sr. Dr. FRANCISCO MONTERDE  
el Sr. Dn. DEMETRIO FRANGOS  
con gratitud por su consideración  
y bondad en todo lo que relacionó  
con mis trabajos escolares.**

**A mi estimado amigo el  
Sr. Dn. JESUS ROMERO FLORES  
quien supo apoyarme en la tarea de  
escribir con su interés y consejo.**

**A los autores y las autoras quienes  
se mostraron sumamente amables para  
ayudarme en este trabajo con datos  
sobre sus obras.**

**A mi estimado maestro y amigo el  
Sr. Dn. ALMON AI ARNOLD.**

**Al respetado maestro de mi niñez y  
amigo de toda la vida el  
Sr. Dn. CHARLES LEONARD KEZER.**

**A mis amigos y colegas de la Facultad  
de Artes y Ciencias de Oklahoma Agricultural  
and Mechanical College.**

**Este trabajo, Señores Jurados, no es más que la máxima aspiración de mi vida estudiantil. Expresada en él queda mi gran afición para las letras mexicanas, y en él están cristalizados largos años de estudio. Disculpád a la discípula sus errores de juicio, y a la extranjera su falta de lenguaje para expresarse debidamente.**

## PALABRAS PRELIMINARES

*"¿Surgirá nuestro teatro nacional?" preguntó el crítico y autor Agustín Agüeros allá en 1907; y los críticos y autores han continuado proponiendo la misma pregunta durante las décadas siguientes hasta la actual, sin que nadie se atreva a contestar rotundamente con un sí o un no. Uno u otro grupo de amantes del teatro hace, de vez en cuando, una tentativa esforzada de avivar los rescoldos muertos del drama; pero después de cada convulsión de actividad los interesados caen de nuevo en un estado de letargo, meneando la cabeza y haciendo este comentario de lástima que se hace cuando ya no queda más recurso, diciendo "todavía no es la hora".*

*... Pero, afortunadamente, el instinto dramático es inherente en el hombre, y no es posible que se muera por completo la expresión de aquel instinto. Tampoco es verdad que no hay, o no ha habido un teatro mexicano, por tenue que sea, o por mezquina que sea su producción. Y en esto consiste el propósito de este trabajo: examinar minuciosamente esos rescoldos teatrales para averiguar qué hay de calor y de vida debajo de las cenizas grises de la apatía pública.*

*Es con un sentido de temeridad que me atrevo a emprender tal tarea, visto que tantas personas distinguidas y bien enteradas como los señores Rodolfo Usigli, Francisco Monterde García Icazbalceta, Mauricio Magdaleno, José Gorostiza y otros, ya han escrito magistralmente sobre el asunto. Pero yo me propongo de tratarlo desde un punto de vista puramente literario, y no histórico o funcional; y siempre cabe una nueva crítica, aunque no provoque en el lector más que una negativa. Así es que yo ofrezco mi ensayo, no como algo nuevo y definitivo, sino como balance o evaluación personal, hecha con toda imparcialidad y con buena fe.*



## CAPITULO PRIMERO

### Recopilación de Datos Históricos.

He escogido para el campo de mis investigaciones el producto dramático de la época que se inicia con la Revolución de 1910, por ser ésta el principio de un sentido de unidad nacional. Por bueno que sea lo que se escribió antes de aquella fecha, no puede haber un "drama nacional", mientras que no exista una nación consciente. Aquí no cabe retrazar los datos bien sabidos sobre el drama primitivo de los tiempos prehispánicos, ni sobre el drama religioso fomentado por los padres en la época colonial; no quiero detenerme en la consideración de la obra preclara de Juan Ruiz de Alarcón, que es orgullo del teatro mexicano, tampoco conviene que nos dediquemos a un estudio de la obra de aquel otro dramaturgo famoso, Manuel Eduardo de Gorostiza, ni de la de Rodríguez Galván.

Sin embargo, acontecieron en el Siglo XIX cosas de importancia transcendental para el teatro de hoy. En los años de 1875-76, bajo la protección del Presidente Sebastián Lerdo de Tejada, hubo un momento de riqueza teatral cuando surgió un grupo de autores mexicanos y fueron representados un buen número de dramas nacionales entre los muchos importados del extranjero. En aquella época feliz, entre los autores fecundos se encontraron José Peón Contreras, Alfredo Chavero, Manuel José Othón, Juan de Dios Peza, Rafael Delgado; y entre las piezas para ver las cuales el público sacudió por algún tiempo la apatía acostumbrada, aparecieron en el tablado **La Hija del Rey**, **Impulsos del Corazón**, **Sor Juana Inés de la Cruz**, **La Caja de Dulces**, etc. Pero tal teatro, a pesar de ser obra de autores mexicanos y de tener por escena lugares mexicanos, no deja de ser, en definitiva, más que una imitación del drama español. Además, con la caída de Lerdo de Tejada cesaron las ayudas otorgadas al Conservatorio del Arte Teatral fundado en 1868; y siguió otra época de inacción en el teatro.

Bajo la dictadura de don Porfirio Díaz hubo otra dictadura literaria, la de don Vicente Riva Palacio, quien, desde la embajada de Madrid, acaudilló a las letras nacionales. "México se europeiza... Es la hora del afrancesamiento", según Mauricio Magdaleno, "Las compañías dramáticas que actuaron en los teatros Arbeau, Principal e Hidalgo representaron obras españolas o traducidas del francés". (1) "Una indiferencia glacial cayó sobre el entusiasmo que todavía mostraron algunos amigos del arte", afirmó Agustín Agüeros, escribiendo en el año de 1907, y añade, "Provenía esto, según hacía notar un crítico de entonces, de la apatía y pereza de nuestro carácter no menos que de la inconstancia y mal gusto del público; y sobre todo de la facilidad que se encontraba en satisfacer las necesidades literarias, echando mano de lo que ofrecen literaturas extrañas". (2) La escena estaba en manos de compañías extranjeras y el público tenía la idea inculcada que en México se carecía de talento dramático, y que el español hablado a lo mexicano sonaba ridículo desde el tablado.

Hacia fines de la Dictadura funcionaban dos fuerzas para la conservación del ingenio autóctono. Las letras mexicanas deben mucho al Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, el Sr. Lic. D. Justo Sierra, quien organizó, bajo la protección de su Secretaría, concursos anuales de drama y comedias; no siempre con resultado feliz, es verdad, pero sí alcanzó ciertos beneficios en el campo de la literatura nacional.

La segunda fuerza aludida es la obra patriótica y valiosa de la actriz Virginia Fábregas y su compañía, quien empezó a funcionar en la última década del Siglo XIX y que ha continuado su trabajo hasta la fecha. Según Rodolfo Usigli, uno de los escritores de drama y crítica más importantes de hoy, el verdadero Siglo XX del teatro en México principia en ella. "Sin embargo de que empezó a actuar en el último decenio del Siglo XIX, nada en ella hay de la odiosa condición finisecular. Es la primera: intérprete con visión, no ya de lo que era el teatro, sino de lo que sería más adelante, y, así es ella la primera actriz moderna de México". (3) Fue ella, entonces, a quien tocó estrenar las obras que abren la lucha por lo nacional en el teatro que dura hasta esta buena hora. **La Hija del Rey**, de José Peón y Contreras, **Carne de Cañón**, de Marcelino Dávalos, **La Venganza de la Gleba**, de Federico Gamboa, deben mucho en cuanto a eficacia social y moral a la ayuda de esta actriz inteligente.

En vísperas ya de la Revolución que iba a estallar en 1910, el trabajo de Marcelino Dávalos se dirige por un intento de dar expresión al

(1) "Panorama y Propósito de una dramática política hispanoamericana", en *El Nacional*, 25 Diciembre 1932.

(2) "¿Surzirá nuestro Teatro Nacional?", en *El Tiempo Ilustrado*, 7 de Enero de 1907.

(3) Rodolfo Usigli, México en el Teatro, 1932.

ambiente cargado; y en **La Venganza de la Gleba**, de Federico Gamboa, empieza el proletariado a hacer su aparición. A pesar de que "el público no acepta nada que huele, aunque de lejos a sincera expresión de nuestras cosas, y en un medio ingrato y lejos de todos los estímulos que encienden y maduran el afán creador, —desbrozaba ya una fórmula en la dramática mexicana". (4)

Al escribir de las condiciones existentes cuando la Revolución, dice el Profesor Jesús Romero Flores: "México tenía paz; una paz que ciertamente amenazaba desmoronarse; tenía ferrocarriles, fábricas, almacenes, instituciones de crédito; tenía ciudades modernizadas y en ellas paseos, jardines adornados, con estatuas, calles asfaltadas, tranvías y teléfonos, mercados y escuelas; y, ¿todo esto era capaz de dar tranquilidad y bienestar al gran pueblo mexicano? Hechos posteriores demostraron que no se había hecho aun todo lo que se debía, y que el ornato material de una ciudad y la riqueza de un buen número de sus moradores no bastan para satisfacer a una inmensa mayoría a quien el hambre devoraba, como no existía perfecto equilibrio entre algunos miles de hombres cultos en un país habitado por varios millones de analfabetas". (5)

Del importantísimo acontecimiento escribe Mauricio Magdaleno: "La revolución se inició sin darse cuenta apenas de su entrañable significado histórico social, humano, integral. . . De la dictadura al claro y efímero gobierno de Francisco Madero, la temporada prosigue su gradación normal, con la diferencia de que las libertades públicas dejan de ser un mito y se convierten en increíbles realidades. . . Y libertades concretas. . . libertad de pensar, libertad de decir el pensamiento, así fuese el más asquerosamente enderezado contra el régimen —no la abstracta y tramposa libertad al uso de los demagogos". (6)

Y así Rodolfo Usigli "Revolución de antecedentes militares y políticos, es cierto; pero no de antecedentes intelectuales ni teatrales.— Acción secular y vertiginosa que anticipe al pensamiento que prepara y al pensamiento que comprende como una bofetada que gesta en el puño no ya treinta años de paz, sino cuatro siglos de telarañas y sometimiento". (7)

La Revolución significa intelectualmente el primer intento hacia la unidad nacional. Rotas las cadenas de esclavitud arrostradas ya por los siglos, el proletariado va a participar en una nueva organización que pide una nueva literatura. Acude al llamado del teatro que "quiere una voz para gritar" sólo Marcelino Dávalos con su **Lo Viejo** representado en 1911. Por lo demás, continúan los teatros representando piezas extranjeras o piezas estereotipadas.

(4) Mauricio Magdaleno. Op. Cit.

(5) Jesús Romero Flores. Historia de la Civilización Mexicana. p. 345.

(6) Mauricio Magdaleno Op. cit.

(7) Rodolfo Usigli. Op. cit. p. 118.

La revista es la única forma teatral que se aprovechó de la nueva ideación. Allá en 1870 vino a México el género y se aclimató de tal manera que, más que ningún otro, puede llamarse nacional. Mientras que los dramaturgos buscaban material en lugares lejanos y tiempos pasados, los autores y actores de las revistas tenían que servirse de lo mexicano — que dar expresión a los sucesidos del momento y al ambiente revoltoso en que estaba envuelto el país. "Apenas la revolución había abierto la puerta a la libre expresión del pensamiento, cuando la revista se hizo sátira política, y lo ha sido hasta el momento actual. Esta característica la arraigó en nuestro suelo, la aproximó al ambiente, la aguardó de evitar la realidad como hacen los teatros dramáticos y operáticos". (8) Pero al mismo tiempo que "trata de una manera realista la vida contemporánea, se pone también escarnekedora en tal forma que en 1914 pudo decir un cronista, Luis de Larroader, en *El Mundo Ilustrado*: "Por fortuna, parece ser que únicamente Grazi y Beristáin quedarán disputándose los laureles de la **inmoralidad**". No obstante, el género es el único en que ha sido posible que se desarrolle una "escuela mexicana" de actores, quienes del tablado, hablan, viven, y actúan como hablan, viven y actúan los mexicanos. Entre este grupo de actores de arte dudosa, pero de fama indubitable, se cuentan Leopoldo Beristáin, Roberto Soto, Lupe Rivas Cacho, Joaquín Pardavé y el único e inimitable "Cantinflas".

Del primer decenio siguiente a la Revolución el bibliógrafo Francisco Monterde, en su **Bibliografía del Teatro en México**, recuerda unos setenta títulos de unos treinta y ocho autores. Se cuenta entre ellos piezas de muy variada índole: patrióticas, sociales, costumbristas, sátiras-políticas, históricas propagandistas, tragedias, y aun obras para títeres. No hay todavía ninguna tendencia a cohesión entre el producto, ningún intento hacia homogeneidad, nada que aproxime a "escuela mexicana", y muy poco que procura ser nacional en ningún sentido. Es significativo notar que en su notable **Bibliografía** Francisco Monterde apunta un solo artículo sobre el teatro en aquel período, mientras durante los años siguientes se listan los títulos de artículos en proporción creaciente, ocho en el segundo decenio, y diez y ocho desde 1930 hasta 1936 (fecha de la publicación de la **Bibliografía**). Este hecho curioso puede significar que el teatro mexicano, como tal, no existía en aquellos años, que no tenía voz, que en tiempos tan sucesidos no quedó ni oportunidad, ni voluntad para fijar la atención en un arte que es el remedo de la realidad.

En 1918 fue premiada la comedia **Como en la Vida**, de Julio Jiménez Rueda, en el certamen abierto por la Universidad Nacional para celebrar el aniversario de la Independencia. En este mismo año fue

(8) Luis Sandi "The Story Retold", *Theatre Arts Monthly* Agosto, 1938.

ron estrenadas dos obras más de la misma pluma; **Balada de Navidad y Camino de Perfección**. Estos estrenos inician una larga y rica carrera como dramaturgo, como veremos en un capítulo venidero.

En 1920 en una función honrando a don Federico Gamboa, los alumnos del Conservatorio interpretaron una de sus obras.

En 1921, al empezar el segundo decenio desde la Revolución, se inició una serie de "experimentos" teatrales que continúan hasta la fecha actual. El primero fué llamado, "Teatro Regional Mexicano", y lo promovió Rafael Saavedra, bajo el gobierno del General Obregón. Consistía en la construcción de un teatro al aire libre en San Juan Teotihuacán, en que se intentaron la representación de obras basadas en la vida regional, con conjuntos autóctonos. "La idea era bellísima," dice un escritor. "Como escenario el Templo de Quetzalcoatl, en el fondo el espléndido paisaje del Valle de México, con las pirámides del Sol y de la Luna, y todo bajo su maravilloso cielo transparente. Los artistas serían indios de la región. Estos habrían de representar las grandes ceremonias sagradas y los ritos exóticos de la época pre-cortesiana, la crueldad divina de sus sacrificios, el hieratismo de sus cultos, la epopeya de sus conquistas, y bailar la danza del Fuego y de la Muerte". (9)

Este género de teatro es el primer movimiento dramático coordinado después del teatro religioso fomentado por los padres en tiempos coloniales. Pero a pesar de los esfuerzos hechos por la Secretaría de Educación Pública a continuación de este hecho por Rafael Saavedra, el teatro popular continúa siendo más baile que drama, más rito simbólico que expresión viva de la vida actual. Es cierto que ya en muchos de los pueblos de la República existen teatros al aire libre, pero no puede decirse por eso que existe un teatro rural nacional. Sin embargo, ya desde hace tiempo, ha existido en Yucatán un teatro regional, creado sobre la estilización de las costumbres yucatecas. "Este teatro, es claro", dice Ermilo Abreu Gómez, "se ha desarrollado en forma típicamente regional: decorado rústico; vocabulario híbrido (maya-español). Sus encargados de redactarlo no abordan la confección del diálogo sino que se contentan con el trazo del tema representable — como se observa en la Commedia dell'arte del Siglo XVII en Italia.— Estos semi-autores son por lo general mestizos leídos y escritos; gente de buen humor y gusta de la leyenda y de las cosas antiguas de la región. Los comediantes sí son de un modo absoluto mestizo. Este teatro cuenta ya en su haber extensa bibliografía manuscrita que algunos eruditos empiezan hoy a clasificar por temas. El tema dominante es legendario; episodios históricos; mezcla de sucedidos y de acontecimientos políticos

(9) Gustavo Villatoro. "Algunos Datos Complementarios sobre el Teatro en México durante los Últimos Años", en Monterrey, 1929.

y guerreros. Sus escenarios típicos—una cortina de color y el tablado desmontable con su concha y sus diablos, van de pueblo en pueblo en carretas de grandes ruedas de hierro, mientras la familia de los cómicos en montón pintoresco viajan en vetustos y chirriantes coches calesas. . . Al través de este teatro, la región de Yucatán afina sus costumbres y sus valores plásticos: se perfilan con dibujo diestro sus tipos y su paisaje aumenta la tinta de sus colores". (10)

En 1922 se hizo un intento en pro del Teatro Mexicano, cuando por primera vez alternó con las extranjeras un buen número de obras de los autores M. Dávalos, Teresa Farías de Isaasi, Rafael Saavedra, y otros. En estos tiempos llegó a México la ilustre actriz argentina, Camila Quiroga, llevando consigo un repertorio cargado del olor y sabor de la vida vibrante de Argentina, tal que dió envidia a los mexicanos. Dice Mauricio Magdaleno, "El entusiasmo se hizo acción. Los jóvenes estaban ya —como se dice allá— "picados", es decir, ganosos de proseguir el camino iniciado por sobre todos los reveses". (11)

En aquel tiempo Julio Jiménez Rueda era Secretario del Ayuntamiento de la Ciudad de México, y por una subvención oficial fué abierta una temporada en el Teatro Virginia Fábregas, con la representación de varias obras meritorias de autores mexicanos. Entre las piezas estrenadas en esta temporada de 1923 se cuentan: **La Caída de las Flores y Sor Adoración**, de Jiménez Rueda; **Cosas de la Vida**, de María Luisa Ocampo; **El Novio Número 13**, de Alberto Michel; **Up-to-Date**, de Federico Sodi. En otros teatros fueron estrenadas otras comedias como: **La que Volvió a la Vida**, de Francisco Monterde; **En el Remolino** del mismo autor; **Chanito**, de Catalina D'Erzell. El grupo de entusiastas fue creciendo hasta incluir a Carlos Noriega Hope, ya interesado por el cine, a Ricardo Parada León, Víctor Manuel Díez Barroso, Carlos Barrera, José Joaquín Gamboa, Amalia Castillo Ledón, los hermanos Lozano García, José Luis Velasco, Adolfo Fernández Bustamante, Alberto Michel, Alberto Tinoco, Manuel Bauche Alcalde, Antonio Mediz Bolio. Se formó U. D. A. D., o sea la Unión de Autores Dramáticos, integrando lo que se llamó "La Comedia Mexicana", teóricamente el esperado teatro nacional.

Este año de 1923 vió bastante actividad teatral. Además de las temporadas señaladas, hubo otra llamada "Noches Mexicanas de Arte Teatral" en que se estrenó **Alas Abiertas**, de Alfonso Teja Zabre. También en este año U. D. A. D. inauguró "Lecturas de Obras", cuando los interesados oyeron **Golondrina de Francia**, de Francisco Monterde, y **Los Intrusos**, de Carlos Barrera. Por otra parte, se intentaron un "Teatro Sintético" fundado en el Folklore Mexicano. El grupo patrocinador del

(10) E. Abreu Gómez, "El Teatro Regional de Yucatán", Nuestro México. T. I, n. 34.

(11) M. Magdaleno, Op. cit.

movimiento consistió de Rafael Saavedra, Francisco Domínguez y Carlos González. Crearon un género estilista que utiliza motivos mexicanos en que se busca la armonía entre los movimientos y frases de los actores y la música y las decoraciones. Unas piezas estrenadas son: **El Cántaro Roto**, **La Chinita**, **Un Casorio**, todas de Rafael M. Saavedra. El año siguiente (1924) el mismo grupo menos Rafael Saavedra, y con Luis Quintanilla y Guillermo Castillo agregados, continuaron el experimento, que dieron a conocer con el nombre de "Teatro del Murciélago". Dice Rodolfo Usigli que era "derivado en exceso de "Chauve Souris" de Nikita Balieff, y no continúan ni perfecciona el intento más nacionalista del Teatro Sintético". (12)

En 1925, U. D. A. D. realizó una temporada que duró unos siete meses, en la que fueron estrenadas cincuenta piezas; en 1926, hubo dos temporadas, una de dramas mexicanos, y otra que incluyó al lado de las obras mexicanas unas piezas del extranjero. La primera fue organizada por el grupo llamado "Los Siete", o burlescamente "Los siete Pirandellos", quienes eran Francisco Monterde, Carlos y Lázaro Lozano García, Carlos Noriega Hope, José Joaquín Gamboa, Víctor Manuel Diez Barroso, y Ricardo Parada León. La segunda representa una anécdota simpática, que según Rafael Fuentes sucedió así: "María Luisa Ocampo, joven mexicana, que también escribe con éxito para el teatro, tuvo un rasgo de inmenso altruismo. Habiendo obtenido en la lotería un premio de \$10,000.00, no pensó en comprarse un automóvil, o una casa, o lindos vestidos, sino que, heroicamente, los ofreció a los noveles autores para financiar la empresa por todos ellos. Reunieron a los dos máximos artistas dramáticos de México; María Teresa Montoya y Fernando Soler, y con una compañía demasiado grande y demasiado buena, abrieron una temporada en el Teatro Virginia Fábregas. Se representaron, entre otras **Una Farsa**, de Diez Barroso; **Estudiantina**, de los hermanos Lozano García; **El Honor del Ridículo**, de Noriega Hope, entre los mexicanos; y **R.U.R.** y **La Sonriente Magdalena**, de autores extranjeros". (13)

En 1928 hubo una temporada organizada bajo el nombre de "Teatro de Ulises". Los directores fueron Julio Jiménez Rueda, Celestino Gorostiza, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia. El fin del movimiento era el de dar a conocer a un grupo de aficionados —y más tarde al público en general— el teatro extranjero contemporáneo, por eso no menos digno de consideración que los movimientos puramente mexicanos. Se representaron obras de autores como Lord Dunsany, Eugene O'Neill, Jean Cocteau, H. Lenormand. Escribiendo acerca de esta intentado, dice Rodolfo Usigli: "En el caso del Teatro de Ulises, como por lo demás, en todos los casos del teatro en México, intervino un tí-

(12) Rodolfo Usigli, Op. cit. p. 125.

(13) Rafael Fuentes. "Aclaraciones sobre el Teatro en México", en Monterrey, abril 1931.

pico espíritu de facción que limitó la temporada y anuló el esfuerzo hecho. Entiendo que la parte más literaria del público, capacitada para la crítica, no quiso ver a los actores on las máscaras de los diversos personajes que interpretaban, sino que consideró la personalidad intelectual o privada de cada uno con escrupulosa atención, y que fueron violadas no ya las fronteras que separan al público de las personas sino las que separan a los personajes de sus personalidades". (14)

No obstante el fracaso de aquel esfuerzo, —dice Mauricio Magdaleno, "El fracaso es una mera entidad del tiempo, a nadie le importa en México"—, el año siguiente vió otra temporada de "la Comedia Mexicana", promovida esta vez por la escritora Amalia de Castillo Ledón, bajo el patrocinio de Emilio Portes Gil, Presidente de la República en aquel tiempo. Con los estrenos repartidos entre los teatros Ideal y Regis, dura alrededor de seis meses. Las comedias, como en las anteriores, fueron de los autores Parada León, María Luisa Campo, José Joaquín Gamboa, Carlos Noriega Hope, Diez Barroso, Mediz Bolio, y entre autores nuevos que surgen en este período cabe mencionar a la señora Castillo Ledón con su **Cuando las Hojas Caen**, y a Carlos Díaz Dufoo con **Padre Mercader**. Resultado de esta ocasión era la acusación de plagio contra Parada León, por Hernán Robleto, periodista y autor nicaragüense; ocurrencia lamentable, porque siempre es difícil establecer propiedad de ideas. Puede ser que hay semejanza en el fondo de las dos obras, **El Dolor de los Demás**, de Parada León y **La Señorita Arrojó el Antifaz**, de Robleto. Pero visto que en la vida misma las fórmulas de conflicto, son limitadas, si insistiésemos en absoluta originalidad de idea, estancáramos toda composición.

El Departamento Central del D. F. nombró a la señora de Castillo Ledón para que llevara a cabo una obra teatral en pro de lo obreros. Ella habla del proyecto en estos términos: "Es necesario, pues, hacer el esfuerzo por crear ese teatro. Es decir, el teatro que, apartándose del simple exhibicionismo de chinas y charros, de jicaras y sarapes, represente realmente el espíritu del pueblo mexicano, lleno de justeza o de ironía, triste o alegre, pasivo o rebelde, cómico o trágico, artista siempre, agitado por los embates de la revolución o por sus avanzadas ideas de mejoramiento social, y mostrando los elementos de la belleza plástica que manan de sus obras artísticas, de sus usos y costumbres y de los paisajes que lo rodean. Al darse vida a ese teatro y difundirse entre el mismo pueblo en el corazón mismo de las barriadas y en los centros de las clases laborantes, viéndose éstas exaltadas y dignificadas, se logrará que se aparten de los focos de vicios, más cuando tales manifestaciones vendrán a revelarles que hay quien se preocupe,

(14) Rodolfo Uaigil. Op. cit. p. 129.



no ya de su simple bienestar económico, sino de su elevación espiritual". (15)

El plan de acción incluyó la creación de una Sección de Teatro Popular en el Departamento del Distrito Federal; el encargo de los escritores dramáticos del país para que escriban periódicamente dramas de género popular; la representación de tales obras al aire libre o en carpas móviles, los domingos, jueves y sábados en los barrios populares; y el seleccionamiento de los mejores cuadros para representación en un teatro céntrico ante un público culto. En efecto, una Sección llamada "Recreaciones Populares" fué creada y en colaboración con el movimiento acudieron varios artistas, en distintos campos de arte. Bernardo Ortiz de Montellano dirigió el teatro de muñecos llamado "Periquillo", cuya construcción, decorados y animación de muñecas se debieron al pintor Julio Castellanos y a los hermanos Guerrero. Entre las carpas instaladas, cabe mencionar la llamada "Morelos", situada en la colonia de la Bolsa. Los planos fueron del arquitecto Carlos Obregón Santacilia y el decorado era dirigido por Diego Rivera. La carpa es desmontable y tiene un escenario giratorio. El primer drama representado en este teatrillo de lujo, ante un público de barrio, era **Obreros**, de Francisco Monterde, con la ayuda de la actriz Gloria Iturbe. Otro teatro instalado en este movimiento, era el de Balbuena, al aire libre, inaugurado con la representación de una pantomima, "Liberación", síntesis de la historia de México, con decoraciones del pintor Carlos González. Participaron en la función, un conjunto de mil actores, unos miembros de centros obreros y otros tomados de escuelas de corrección. Tal era el esfuerzo hacia la recreación y "elevación espiritual de la clase obrante, hecho a cuenta del Estado, y con la intervención de uno de las mejores y más distinguidos artistas del país. Funcionó esta sección del Departamento del D. F. durante dos o tres años.

Fuera de la temporada de 1929 de "la Comedia Mexicana" fué representado por la compañía de la actriz argentina Camila Quiroga, un drama de Federico Gamboa, **Entre Hermanos**.

En 1931, hubo unas temporadas breves y aisladas en el Teatro Arbeu y el Teatro Esperanza Iris, cuando obras de Miguel Bravo Reyes y María Luisa Ocampo, Carlos Díaz Dufoo, padre, y otras fueron representadas.

En junio de este año hubo otro movimiento, el llamado "Amigos del Teatro Mexicano", cuyo programa trabajos y experimentación y educación de actores, siguiendo un plan de amplias tendencias. También en 1931 el Departamento de Educación Pública, inauguró el "Tea-

(15) Amalia de Castillo Ledón, "Teatro de Divulgación de Cultura Popular", en *El Niño*, enero 1929.

tro de Orientación" bajo la dirección de Celestino Gorostiza, que prolongó la tradición y repertorio establecido en 1928 por el "Teatro Ulises". Se pusieron en los dos años de su duración dramas de Shakespeare, Chekhov, Moliere, Cervantes, Synge, Jules Romain, y aun una comedia mexicana, **Proteo**, de Francisco Monterde, además de los autores representados en el "Teatro Ulises". Parece que la Secretaría no sintió gran entusiasmo para el proyecto y Xavier Villaurrutia escribe así sobre el asunto: "Es una paradoja, a decir lo menos, que después de vencer las más grandes dificultades, y en un tiempo cuando los teatros experimentales se acercaban siempre más al público, el gobierno perdía todo interés en el esfuerzo. Pero la política tiene motivos que la razón no conoce". (16)

En 1932 surge uno de los más nutridos movimientos de todos los que hasta la fecha se han ensayado, el "Teatro de Ahora", promovido por Mauricio Magdaleno y Juan Bustillos Oro. Los dos inspirados entusiastas lograron presentar cuatro de sus propios dramas, **Los que Vuelven**, y **Tiburón**, de Bustillos Oro, **Emiliano Zapata**, y **Pánuco 137**, de Mauricio Magdaleno, en una temporada fugaz que duró solo un mes desde el 12 de febrero hasta el 12 de marzo. Tenían escritas otras cuatro comedias, pero la indiferencia y apatía impregnable del público, anuló el entusiasmo de los jóvenes autores y abandonaron el intento. El "Teatro de Ahora", ensayo de un Teatro político hispano-americano, al través de los temas mexicanos... la vida entraba en los más agitados cauces; se discutían ardorosamente esos destinos colectivos; y se hacía una política que arrastraba hasta al más indiferente. El momento del mundo era político, patético y solemnemente político. Y frente a todo ello, el teatro continuaba su pequeña tarea heredada de los días anteriores. La dramática y la vida estaban esencialmente divorciadas... Lo "político" entonces, en el "Teatro de Ahora" fue la entrada de la vida palpitante de nuestro pueblo, en la escena; lo "político" en nuestras obras, tendría un doble aspecto; el tema sería mexicano, es decir, una fase de lo hispano-americano; la protesta sería humana, es decir, universal... Teatro de servicio social, simplemente... Pero, fundamentalmente también, teatro de verdad". (17)

Las características del "Teatro de Ahora", según sus propios fundadores quedaban fijadas así:

1. Una dramática esencialmente política, en cuanto a que se aplicaría traducir la temperatura del momento, eco de la revolución mundial del día.
2. Una dramática revolucionaria, de lucha, de protesta.

(16) Xavier Villaurrutia, "Hope and Curiosity", en *Theatre Arts Monthly*, agosto, 1935.

(17) Juan Bustillos Oro, "El Teatro de Ahora", en *El Nacional*, de enero de 1932.

3. Anti-individualista y, por consiguiente, contraria a buscar en lo psicológico un fin.
4. Realista.
5. De servicio social.
6. Anti-folklorica, en provecho de su expresión universal.
7. Simplista en su técnica, para hacer eficaz su propósito social, para ser popular.

Dejemos por un capítulo siguiente la consideración del éxito de los propósitos señalados. Basta ahora decir que el "Teatro de Ahora" fue fecundo de interés dramático, aunque no logre ser una cristalización del "teatro mexicano".

En los años 1933 y 1934 un nuevo momento de actividad del Teatro de Orientación consiguió la representación ante un público comercial de unos dramas de Alfonso Reyes, Carlos Díaz Dufoo, hijo, Celestino Gorostiza, y Xavier Villaurrutia. Después de cuatro años de silencio vuelve a promoverse una temporada bajo la dirección de Xavier Villaurrutia, siendo jefe de la Sección Teatral, el amigo fiel del drama, Rodolfo Usigli. Siempre siguió el intento del Teatro Ulises de dar a conocer al culto público mexicano obras valiosas del extranjero y nacionales. Entre las ofertas de la temporada de 1938 figuraban **Minnie la Cándida**, del italiano Máximo Bontempelli, y **Anfitrión 38**, del francés Jean Giraudoux. Tenían pensada la representación de otras comedias de John Galsworthy, Antón Chekjav, Emile Magaud, Celestino Gorostiza y Xavier Villaurrutia; pero por varias causas no siguieron el intento. Intervinieron en las representaciones unas actrices que contribuyeron su talento a las funciones de los anteriores ensayos de 1931-34, como Clementina Otero e Isabela Corona, y unos actores nuevos, pero competentes. Este nuevo tipo de actor no profesional, es un elemento esencial al buen éxito de todo teatro "experimental" porque el actor profesional, ya acostumbrado a una rutina cuajada y más o menos vulgar, está incapacitado para corresponder a los dictados de la nueva estética del comediante. La Sección del Teatro del Departamento de Bellas Artes hace esfuerzos para fomentar en la juventud el interés por el trabajo amateur, o "no-profesional", puesto que adhiere a aquella palabra un sabor despectivo; este modo de mirar de soslayo la labor del amateur, es una cosa que se ha de combatir continuamente en el desarrollo del teatro "experimental". En 1937, la Universidad Nacional de México inauguró una escuela de teatro con resultados poco halagüeños. "Poca gente", dice Rodolfo Usigli, quien tuvo a su cargo la instrucción de estas clases, "comprendía el propósito del ensayo. De unos ciento cincuenta de inscripciones, sólo cuarenta alumnos quedaban al fin de la primera semana. Querían tomar el curso como un pasatiempo, pero no en serio, aunque no hubo cuota. La mayor parte de los alumnos no quería seguir las reglas más elementarias de nuestras primeras lecciones, su con-

cepción romántica de lo que debe ser un artista no les permitía tomar en serio la asistencia regular y puntual, repeticiones de ejercicios o realista y aburrido trabajo en el laboratorio. Discusiones sin fin, rebelión, resistencia al estudio de la técnica teatral, y un deseo ardiente de moderar nuestros métodos, en esto consistía el balance para 1937". (18)

Pero cuando la Universidad, sea por razones económicas, sea por evitar semejante experiencia, no quiso continuar el curso en 1938, los alumnos protestaron y aún ofrecieron pagar la enseñanza, hasta que convencieron a los directores, y la escuela continuó. "Al fin", dice Usigli, "consideran el teatro experimental como una profesión sin límites, y lo que se efectúe de aquí en adelante derivará de esta actitud". Pero en 1939 no hubo recursos para continuar las clases.

En el año de 1939 se formó un nuevo grupo que se llama "Reperatory Group", bajo la dirección de Rodolfo Usigli. En la primavera de este año, fueron representaciones por este grupo.

Pero atrayendo la atención del público, o puede ser, ofreciendo más divertida distracción del aburrimiento, han seguido llenando las butacas de los teatros comerciales. En el Teatro Ideal, las Hnas. Blanch continúan ofreciendo el astrakán español, principalmente derivado de la pluma fácil de Pedro Muñoz Seca, y las comedietas de los Hnos. Quintero, dos fuentes ya no existentes desde la muerte de Muñoz Seca y de Sebastián Alvarez Quintero. También la Compañía representa comedias del género chico de autores argentinos, chilenos y de vez en cuando de un autor mexicano, como **La Mujer no Hace Milagros**, de Usigli, que se estrenó en octubre de 1939. En los Teatros Lírico y Follies Bergere (que antes era llamado el Garibaldi) la revista popular hace reír con los chistes vulgares. En el Follies Bergere "Cantinflas" —cuyo nombre verdadero se esconde en este apodo— representa el "pelado" de la ciudad, quien sufre un "complejo de inferioridad", disfrazado bajo un individualismo porfiado y una locuacidad sin límites. Del tipo de revista sátira-política de abolengo largo, dice Miguel Covarrubias: "El desarrollo de la clase de humor de "Cantinflas" es una manifestación de la actual política radical de las uniones obreras, como lo era en tiempo de Beristáin durante el régimen nacionalista burgués de Carranza, o en la popularidad de Roberto Soto en el período de Obregón y Calles, bajo el caciquismo de Morones. Así parece evidente un paralelismo entre Carranza y Beristáin, Soto y Morones, y hoy día "Cantinflas" y Lombardo Toledano". (19)

(18) Rodolfo Usigli, "Hope and Curiosity", *Theatre Arts Monthly*, agosto de 1938.

(19) Miguel Covarrubias, "Slapstick and Venom", *Theatre Arts Monthly*, agosto de 1938.

Roberto Soto después de su época de popularidad como comentarista político-satírico, ha continuado sus actividades teatrales, organizando y dirigiendo espectáculos gigantescos, usando todos los elementos típicos del pueblo. Hace poco, la revista musical intitulada **Rayando el Sol** tenía un éxito fenomenal, llenando la gran sala del Palacio de Bellas Artes cada noche, y aun en dos funciones diarias, desde diciembrenbre de 1936 hasta agosto 1937. En 1938 intentó una repetición con un espectáculo intitulado **México a través de los Siglos**, pero no gustó al público como el anterior.

En los teatros Arbeau, Hidalgo, y Fábregas se dan comedias por la mayor parte de lo extranjero, raras veces arrancando del público indiferente más que una asistencia pasiva y aun aburrida.

Ahora debemos hacer el balance para ver en que quedamos. ¿Ha "surgido" el teatro mexicano? o ¿todavía esperamos en anhelos esa buena hora? Después de esta ojeada de lo que se ha efectuado en el teatro durante los treinta años desde la Revolución, podemos hacer estas conclusiones: Primero, que en el primer decenio hubo demasiada intensidad de vida política y material para dejar lugar a una vida puramente intelectual o artística; pero sin embargo de esto, esta época trajo grandes esperanzas en forma de la obra insigne de Federico Gamboa, Marcelino Dávalos, y otros espíritus valientes. Segundo, que desde principios del segundo decenio ha habido una serie continua de experimentos, de movimientos y, lo que es más importante, una riqueza innegable de composición. Es cierto que "las temporadas", por la mayor parte, han sido breves y en muchos casos ilusorias, pero, no obstante, en todos casos, valiosos. ¿Puede ser que los amigos del teatro, los autores y los actores, han sido tan ansiosos en su entusiasmo por un teatro perfectamente expresivo de la vida nacional que no han podido apreciar lo que han efectuado? En vez de mirar cada período de actividad como un "experimento", la cual palabra lleva en sí un matiz de duda, ¿no sería más justo aceptarlo como una expresión espontánea y natural del instinto dramático que brota perpetuo en el ser humano? ¿Por qué debemos siempre preguntar "es esta la hora"? Mejor dejarnos gozar de la fruta de la hora, sin indagar los motivos o los resultados.

No podemos, en consciencia, esperar un drama maduro, perfecto, en treinta años de existencia nacional. Ese sólo vendrá después de centurias de desarrollo de nuestra civilización. No en México, ni en cualquier otro país del Nuevo Mundo toca todavía este premio de excelencia. Si es que miramos con ojos envidiosos al teatro griego, debemos reflexionar que ese teatro fué el florecimiento que vino en el

apogeo de una cultura ya antigua. El teatro nacional está en proceso de ser creado, despacio y laboriosamente en verdad; un día lo veremos, robusto y perfecto. Pero, esto será sólo cuando el país se haya desarrollado hasta un punto adecuado en la política, en la economía, en lo social, para poder dar la atención debida a cosas del arte y del intelecto.

Mientras esperamos aquella bendita hora, sigamos desarrollando nuestros experimentos, escribiendo nuestros dramas "políticos", nuestros dramas "mexicanos", pero con la confianza de que son la expresión propia al momento en que estamos.

## CAPITULO SEGUNDO.

### Observaciones Generales Sobre el Arte Dramático.

Antes de poner bajo el microscopio el producto dramático del tercio de siglo próximo pasado, es conveniente formular el criterio por el cual queremos juzgar las obras. Desde el tiempo de Aristóteles hasta esta buena hora se han gastado tinta y saliva en este juego —el de definir la palabra "drama" y subrayar sus elementos esenciales—, y el que se atreve a hablar del asunto se expone al ataque de los críticos. Yo no pretendo hacer lo que cincuenta generaciones de sabios no han conseguido hacer con perfecto acierto. Sin embargo, puesto que intento una valuación de obras determinadas, sería falta de lógica ensayarla sin aclarar las medidas que pienso emplear en la apreciación.

El drama, sin el cual no hay teatro, es un arte; y el arte es de materia tan intangible, tan diáfana, que elude la prisión de palabras. Sin embargo, por sus efectos se puede vislumbrar lo que sea. Cuando la ciencia y la sabiduría nos han llevado al límite más remoto de la posibilidad, entra el arte para llevarnos más allá en las regiones del espíritu, para proyectarnos en un mundo no material, pero un mundo que puede influir mucho en la vida que llevamos en éste muy material que habitamos. La función del arte es la de elevar el alma, de refinarla y limpiarla de todo lodo mundano. Formamos nuestro código espiritual de nuestro conocimiento, por limitado e imperfecto que sea, de los grandes artes: la música sublime, como la Quinta Sinfonía de Beethoven; la poesía elevada que brota de un corazón noble como los salmos de David; la escultura inspirada como la Victoria de Samotracia; la pintura excelsa como la del divino Rafael. Nuestra vida saca significación y dignidad de los espíritus magnánimos que nos han precedido dejándonos sus memorias de nobleza, de sufrimiento, o de vencimiento en sím-

**bolos de arte que todo el mundo comprende. Es por medio de las artes que nos acercamos a lo divino y lo espiritual. Por estos símbolos advinamos lo que es la inmortalidad; la anhelamos, la esperamos; pero sólo de las evidencias del espíritu sacamos la convicción de su existencia. Los artes son de más alcance, hacen monumentos más perdurables, influyen más hondamente en la vida humana que cualquier otra hazaña del hombre. Ha sido posible prescindir de la religión de los griegos, pero de Esquilo, no. Y así de toda época de grande cultura: lo material, la política, todo pasa; pero la pintura del Renacimiento, la música de Bach, el drama de Shakespeare—la expresión de la esencia de la cultura— dura por los siglos.**

Es por el drama, quizás, que las más gentes pueden participar en esta vida divina; porque "dondequiera y cuandoquiera el ser humano se ha adelantado más allá de la simple lucha por la existencia física, hasta el punto de crearse dioses y buscar recreaciones y dar expresión a sus propias aspiraciones, ha existido el teatro de una u otra forma; inevitablemente ha habido un lugar para representar, bailar, dialogar, dramatizar, en el ordenado modo de vivir" (1)

Esto no quiere decir que el desarrollo de la dramática ha sido uniforme por los siglos, siguiendo una progresión siempre y continuamente igual.

Ha habido más bien grandes desigualdades entre el producto de una edad y el de otras; la historia del drama tiene cumbres altas y valles profundos, tiempos gloriosos y períodos mezquinos. El mundo esperó veinte siglos desde la edad de Sófocles hasta la aparición de Shakespeare, y dos siglos más para Goethe y Schiller; actualmente estamos de nuevo en un estado de expectación. Sin embargo, se puede trazar la historia continua del teatro a través de tres mil años.

Por circunstancia curiosa, las dos grandes divisiones del drama, la tragedia y la comedia, tienen ambos su origen en las celebraciones dionisiacas de los griegos. Según Aristóteles, la tragedia deriva del dionrambo, y la comedia de la canción orgiástica. La primera era solemne, religiosa, exaltando al dios de la fertilidad; la otra, orgía alegre y alborotada. De los fines legítimos del drama, o sea, la purificación del alma humana, la inspiración del espíritu, la clarificación de valores humanos, o el entretenimiento del hombre, los dos tipos participan comúnmente, aunque por orden contrario.

La tragedia, en el sentido antiguo, era consagrada a la aspiración del hombre, a su parentesco con los dioses, a su perpetua lucha por surgir de su sensualidad y su animalidad, hacia un mundo de valores más transcendentales. La esencia de tragedia era el espectáculo de un hombre víctima del destino, valeroso en la aventura de la vida, con una

(1) Sheldon Cheney. *The Theatre*, p. 1.



chispa de la divinidad de los dioses que le castigaron. El famoso pasaje en catarsis de Aristóteles contiene la definición clásica: "Tragedia", dice, "es la imitación de una acción, seria, completa, de cierta grandeza, en lenguaje embellecido con toda clase de ornamentación, efectuando por piedad y terror la purgación de las emociones". Tragedia es el resultado de una "falta trágica" en el protagonista que causa su sufrimiento y su castigo. Es decir, "el héroe no puede ser un hombre perfecto, y por la razón de que cuando descubre su "falta" debe cambiar, no solo su acción, sino también su propio carácter, y por mejorarlo, se entiende: Tiene que aprender a sufrir. La esencia de Tragedia, o de cada drama serio, es el despertamiento espiritual, la regeneración del héroe". (2)

Claro es que el paso desde aquella piedad y aquel terror, elementos esenciales en la tragedia, hasta el sentimentalismo, o el simple melodrama, es corto, y en manos de un escritor inhábil la tragedia en el sentido más alto es imposible. Pero entre aquella tragedia alta de los griegos y el melodrama corriente hay matices sinnúmero, y si aquella no es propia al gusto moderno, no por eso podemos decir que el público no quiere presenciar en ninguna forma la "purgación espiritual". Siempre el hombre quiere ser convencido que, por despreciable que sea en mucho, exista en él cierto rasgo de divinidad que le exhorte a ser más noble de lo que es. "Aunque seamos inconscientes de ello, nuestro teatro ha seguido el modelo griego sin cambio esencial, desde Aristófanes y Eurípides hasta la actualidad. Las comedias musicales vulgares son meramente el remedo de los ritos bacanales de la Comedia Antigua. Por lo demás, seguimos ora a Sófocles, cuya tragedia siempre es una exaltación del espíritu humano, ora a Eurípides en cuya tragi-comedia se logra una excelencia por sufrimiento. Las formas de tragedia y de comedia han cambiado mucho en lo exterior, pero en lo esencial, y sobre todo en el meollo de significancia que deben tener para el espectador, son mayormente los mismos ritos religiosos que se desarrollaron en los altares de Atica ya hace siglos". (3)

Lo que llamamos "alta comedia" está desarrollado de la Nueva Comedia griega que se derivó del traji-comedia de Eurípides, y difiere de la tragedia solo en el hecho de que presenta las cosas de una manera menos dolorosa y hace sufrir menos agudamente al protagonista. Pero hay otro tipo de comedia que no es ni alta comedia ni revista escabrosa, sino una pieza cuyo sólo fin es el de divertir sin bajar al vulgar. El humor de estas piezas consiste en la broma, o en el chiste ingenioso, o quizás en la incongruencia de circunstancias. Hay varias formas de ésta: anormalidad (como nariz enorme, ademán exagerado, etc.); variación

(2) Maxwell Anderson, *Essence of Tragedy*, p. 9.

(3) Maxwell Anderson, *Op cit.*, p. 13.

entre la realidad y lo deseado, (como deslizar en un cáscara de fruta, perder un tren, etc.); variación entre la realidad y lo que pretende el sujeto, (el presumido); doble sentido de palabras; y finalmente, la irracionalidad. Un espíritu festivo subraya lo incongruente. Además hay esa gracia que es más tierna, que está compuesta de ingenio, de comprensión y de piedad: es una cualidad sostenida, que se desprende por toda la obra.

El interés principal del drama estriba en el desarrollo de carácter más bien que en el asunto. Sin una figura en que el espectador puede ver reflejado a sí mismo o a su prójimo, no tendrá la obra el poder de interesar. Alguien ha dicho que un dramaturgo se conoce por sus caracteres. Y en verdad, la creación de carácter vivo es complejo, porque aún en la vida real "carácter" es hipotético. Cada uno de nosotros anda por el mundo en compañía de una sombra diáfana de sí mismo, y ésta es su reputación, lo que los otros creen que él sea. El dramaturgo tiene la tarea complicadísima de crear no sólo el carácter de sus personajes, sino también esta fama que cada uno tiene entre los otros. Oliver Wendell Holmes ha dicho en una de sus simpáticas charlas de sobremesa en "Autocrat of the Breakfast Table" que cuando Juan y José platican el uno con el otro, verdaderamente hay seis personas reunidas: la que Juan se cree, la que José cree que es Juan y la que Dios sabe es Juan; y José, al estilo. Por añadidura a esta complejidad, el autor tiene que tener en cuenta lo que el espectador va a creer de sus personajes. En la escena, como en la realidad, el carácter se revela por acciones, deliberadas e impulsivas, por apariencia personal, por la manera de hablar, y por aquella misma fama que tiene entre amigos y conocidos. Todo ésto debe ser logrado de una manera sutil y delicada. No basta que el autor por boca de uno de sus personajes, declare que el protagonista es noble para convencer al público de que lo es. El público insiste en hacer sus mismas opiniones, y si el personaje no revela tal nobleza, no va a tener confianza en ella.

El plan de una obra literaria es esencial para ordenar y hacer comprensible el caos de incidentes que forman la materia. Hay personas, mayormente entre los realistas, que dicen que "el plan" es artificial, que en la vida no existe, y por eso no debe figurar en la obra literaria. Pero el plan hace posible un drama que sea, por decirlo así, más verosímil que la vida misma, porque nos lleva hacia el último e inexorable fin de las cualidades de carácter, las debilidades humanas, los vicios y las circunstancias de los cuales somos víctimas. El mundo del arte por fuerza difiere del mundo de la vida, porque la vida no es arte y es imposible justificar el realismo en el reinado del arte. El arte no puede hacer la competencia a la vida sino por medio de subrayar, de recalcar

las cosas de la vida, haciendo destacar, por aislar, los incidentes que puedan tender hacia cierto fin. Aquel drama que pretende levantar para el espectador el telón exponiendo la vida de un grupo de personajes por dos horas y media, dejando ver cómo actúan y qué les suceden en cualquier rato así, no consigue ningún resultado si no es el de aburrir al público. No acude al teatro para ver las trivialidades de la vida, aunque esas trivialidades sean la materia en que consiste toda vida. Es la tarea del dramaturgo escoger los detalles y episodios significantes del mar de incidentes ordinarios, y arreglarlos de tal manera que su relación, el uno al otro, tome sentido, así transformándonos de espectadores desorientados de una confusión enorme, en hombres inteligentemente conscientes de la vida y de su destino. Para hacer ésto, el autor tiene que ser incansable en observar los episodios e incidentes de la vida de sus prójimos, y astuto y acertado en la selección de detalles.

Todo lo que se dice acerca de "plan" se aplica a cualquier obra de ficción, pero sobre todo al drama. Este tiene que ser de una forma definida y bien arreglado; debe llevar la acción desde un principio resonante hasta un fin no menos resonante. Por medio del plan el autor consigue despertar en el espectador cierta curiosidad que le arrastra con interés hacia el fin que remata toda la cadena de fuerzas que han ido funcionando desde el principio. Desde luego, el ingenio del autor determina la excelencia del plan: el plan mal hecho deja verse que hay plan; el plan hecho con habilidad no se percibe sino por el efecto definido de satisfacción que deja con el espectador.

Si el plan es una cosa difícil de analizar, mucho más lo es el estilo. Maxwell Anderson, dramaturgo americano, dice acerca del estilo dramático: "... tengo una esperanza persistente de que el teatro de este país pase pronto de la época del comentario periodístico - social, y alcance de vez en cuando el aire raro y puro de la tragedia poética. Yo creo como Goethe, que la poesía dramática es la hazaña más grande del hombre hasta la fecha, y creo también, como Bernard Shaw, que el teatro es en esencia la catedral del espíritu, consagrada a la elevación del hombre. . . Nuestros dramaturgos modernos no son poetas, y la mejor prosa del mundo desde el tablado resulta inferior a la poesía mejor. . . La prosa puede ser hecha para sustentar la emoción, y en algunos casos muy aislados pueda elevarse a alturas poéticas. . . Pero en momentos de profunda emoción la prosa ordinaria de nuestro teatro disuelve en un estado de inarticulado, como lo hace en la vida real. De esto procede el subterfugio de expresión entrecortada, y de esto procede aquel drama realista en que el momento más emocionado se expresa con un ademán elocuente o con un silencio cargado. . . Pero del inherente anhelo de los hombres por la poesía nunca he dudado". (4).

(4) Maxwell Anderson, Op. cit., p. 32 et seq.

Si el señor Anderson basa en razón indisputable su esperanza de que ha de llegar a un nuevo teatro poético, no soy yo quien puede adivinarlo. Pero es un hecho innegable que no hay ningún drama contemporáneo que puede compararse a uno de los de, no digo tiempos clásicos ni del Siglo XVI, sino, me atrevo a decir, de los escritores del Siglo XIX quienes todavía emprendieron el drama poético.

Dejando a un lado por lo pronto este polémico en pro del teatro poético, hablemos del teatro en prosa como lo tenemos en estos tiempos prosaicos. El estilo es una cosa individual, personal, y cada autor forja el suyo de las cualidades intelectuales que le pertenecen: su modo de pensar, su manera de sentir con fuerza y energía o con serenidad y delicadeza —la intensidad de visión, la imaginación que le mueve. Sin embargo, como es preciso que la acción convenga al carácter que se quiere delinear, del mismo modo la manera de hablar debe ser propia; si es un carácter prosaico, simple, sin complejidades espirituales, debe hablar así, no empleando lenguaje poético ni embellecido por sutilezas. Dijo William Butler Yeats: "He comprendido que las palabras prosaicas dan una impresión de que un hombre enérgico hable. En la poesía cada verso, cada palabra, puede llevar sus inefables ricas connotaciones, como por ejemplo en el "Kubla Khan" de Coleridge; pero si dramatizamos cualquier persona debemos tener en cuenta que mueve por una cosa en un tiempo, que ciertas palabras tienen que ser apagadas, amortiguadas. Al corregir unos poemas míos tempranos he pensado debido, por ejemplo, cambiar "la luna pálida y frígida" en "la luna brillante", para que todo parezca, a decirlo así, como recordado con indiferencia, excepto una cierta imagen vívida... El estilo es vidriera, pero hay cosas que exigen cristal". (5).

No obstante de esta opinión aparentemente a favor de un estilo prosaico, una de las contribuciones más valiosas de Yeats al teatro contemporáneo ha sido precisamente el elemento de estilo elevado. Y éste es esencial si el teatro no va a ponerse pueril o vulgar. Claro, el esfuerzo de escribir bien puede llevar al autor más allá de los límites de buen gusto; sin embargo, si es necesario que los personajes se expresen en un lenguaje vivo, que tiene el ritmo de la voz natural, para que caiga en el oído del espectador como no fabricado, sino como que brote fácilmente de los labios del actor.

Mientras que persista el febril esfuerzo de proclamar un remedio por los males de que el mundo sufre, no va a haber un teatro poético, ni siquiera de estilo artístico. Los dramaturgos contemporáneos, por la mayor parte, se impacientan frente a las restricciones que la poesía o el estilo bello impone. Nunca en toda la historia del mundo ha habido

---

(6) Citado por Padraic Colum, "Poet's Progress", Theatre Arts Monthly, Diciembre 1935.

poesía de importancia que haya tenido un fin "práctico" ni científico. La poesía es completamente inapropiada para los propósitos de reforma política o social; ni los grandes escritores de poesía épica, lírica, o dramática han tenido "planes sexenales", ni otros propósitos para corregir los defectos de los existentes sistemas sociales. Los poetas celebran los sueños e ilusiones de la juventud, el desengaño, el vencimiento y la victoria del hombre, su conquista de sí mismo frente a la nada; todo lo que necesita el ser humano de nobleza, de magnificencia de espíritu, de integridad moral, para que él mismo se fabrique la estructura social que más le convenga.

Desde la época del romanticismo el drama ha desarrollado continuamente aproximándose a aquella criatura de nuestros días "el drama útil", o de propaganda. Empezando con la "pièce-bien-faite" del francés Scribe, por las evoluciones aparentes en el drama social de Dumas hijo, llegó el teatro a ese realismo que por cinco decenios ha proyectado su sombra negra sobre el tablado. Es verdad que el realismo ofrece más substancia, más carne, que las vacías comedias de figurón o las "piezas bien hechas" que corrieron tan larga carrera, y no hay que lamentar el pasar de éstas. Sólo hay que celebrar la recién revolución, que aparte también el crudo realismo. Ha variado mucho en forma e intento este drama realista social, tomando ya la apariencia del Drama de Costumbres, ya del de Tesis, o del de Ideas, y, últimamente, del Drama Util y de Propaganda, del Diarismo. Toma por su campo de estudio al hombre, tal como es, la criatura en su medio, luchando con los problemas múltiples de su día; es un estudio del individuo, más bien que del tipo universal, y tiene su base en la sociedad contemporánea que refleja constantemente. El drama social trata de los problemas importantes de la época, del matrimonio, de la inmoralidad, del divorcio, del pauperismo, etc., y en su última etapa, de la propaganda política. Probablemente, no hay argumento que valga contra este tipo de drama si la tesis es la exposición sincera de una filosofía por medio de la vida y acción de los protagonistas, y no meramente un pleito ante un tribunal. Porque, antes de todo y después de todo, el teatro es un lugar para divertimento, donde el público acude en primer lugar para descansar, y le choca que el autor y los actores insistan en agraviar aquella "Catedral del Espíritu", con proponer nuevas leyes, aunque sean buenas y necesarias, y con otros asuntos más propios de la calle o del diario; ni quiere oír predicar del tablado un nuevo evangelio, aun que sea saludable.

Como desarrollo indicado del Realismo viene el Naturalismo que trata mayormente de lo vulgar y lo sórdido, o cuando menos, de lo común, lo prosaico de la vida diaria, con la técnica de "Observación Científica". Pero, este realismo o naturalismo no es más ni menos parecida a la vida real que el romanticismo tan despreciado de los dramaturgos

de fines del siglo XIX. Ofrece al espectador como por un embudo una vista parcial de la verdad como lo hizo el romanticismo, pero al otro lado de la medalla. En el siglo XX, afortunadamente, se ha añadido otro elemento al drama de "observación", el de Ideas, resultando el drama Realista-intelectual, como el de Bernard Shaw o de Jacinto Benavente.

Concomitante con estas tendencias más o menos socialistas, apareció el drama "estático," o Drama del Interior, cuyo mayor y mejor exponente es el escritor belga, Mauricio Maeterlinck. En contraste con el objetivismo del drama naturalista, el "estático" es completamente subjetivo, aunque no en el sentido emocional romántico. Es más bien un subjetivismo psicológico o filosófico, evocado por medio de símbolo, y diálogo más bien sugestivo que lleno y amplio.

En el tercio de siglo próximo pasado hemos visto mudanzas grandes en la teoría dramática. En la ansiedad de salir de las complejidades y la fealdad del realismo ciertos autores han desarrollado otro tipo de drama, el "expresionista." Tiene por fin aquel gran concepto imaginativo de la vida, la llamada directa al alma, la impresión rica y sensual del drama, libre ya de las restricciones y pequeñeces de la verdad fotográfica, sin dejar, tampoco, la sinceridad propia del realismo.

El realismo con su desnudez fea está pasando, disolviéndose en una variedad de formas: Realismo-periodista, Realismo-ideológico, Realismo-simbólico, Realismo-expresionista; pero no pasa sin haber matado, o casi matado, al teatro. Gracias a los experimentos de los últimos años sobrevive un teatro, aunque escaso y mezquino, y revive una esperanza de cambios venideros que mejoren el panorama.

## CAPITULO TERCERO

### Análisis y Crítica del Producto del Periodo.

En una producción escénica se reúnen todos los artes; la escultura, la pintura, la música, la poesía, (o a lo menos la literatura) y el conjunto queda todo impreso de modo inevitable, con aquel elemento diáfano de la personalidad de los actores, que como una onda rítmica llega al alma del espectador. Por razón de esta complejidad de la obra, es tal vez una tarea quijotesca tratar de juzgar una obra dramática fuera del teatro. Quien lo intenta estará siempre perturbado con el pensamiento de que la obra sería desde el tablado una cosa distinta de lo que es no más leído; y si es buen crítico, es decir justo, tendrá presente, mientras lea, el teatro lleno de espectadores y la escena inundada de luz y poblada de actores competentes que dan vida y alma a la pieza. Sin embargo, la obra escrita es uno de los elementos imprescindibles del teatro, y si ésta es mala no puede resultar una función excelente. Desgraciadamente, no se puede decir que si la obra escrita es buena, resultará una buena función, por razón de la variedad de cosas contribuyentes, como queda dicho. Y precisamente en esto estriba la justificación del criterio literario, al tratar de una obra dramática: que el drama escrito puede ser excelente sin que nunca logre un éxito en la escena.

Ha sido tan accidentada la historia del teatro mexicano en el Siglo XX que quizás vale la pena dar una ojeada al producto dramático de estos años, gran parte del cual nunca ha salido a la luz de la escena. Me ha parecido conveniente repartir las obras según el decenio en que se escribieron. En el primer decenio, después de la Revolución, era escaso el producto teatral, y el que había, con pocas excepciones, arrastró los dejes del fin del siglo —la europeización— y se radica en la escena el género chico, la revista, la zarzuela. En la segunda época desde 1921-1931 había unos muy saludables, indicios de vida palpitante en la forma de varias tentativas de cooperación entre los autores y actores. Y a pesar

del pesimismo de los que tienen gran afición por el teatro, la década próxima pasada, si no ha sido rica en cantidad, lo ha sido en calidad. La expresión de números casi siempre resulta aburrida y en muchos casos sin gran significado; sin embargo, me atrevo a llevar a estas páginas una breve comparación numérica que me parece interesante. Tomados de la Bibliografía de Francisco Monterde, los nombres de autores y títulos de obras, aparece que en la década de 1910 hasta 1920, hubo setenta obras en cifras redondas, de treinta y ocho autores, con un solo artículo sobre el teatro; entre 1920 y 1930 aparecieron unas ciento cincuenta obras de sesenta autores, y ocho ensayos periodistas sobre el asunto; desde 1930 hasta la fecha fueron escritos unos treinta y cinco dramas por diez y ocho autores, y veinticuatro veces se cogió la pluma en defensa o en oposición del teatro contemporáneo. ¿Puede ésto expresar que mientras mayor la polémica entre los dramaturgos menos fértil es la musa dramática? ¿O qué cuanto más ardientes son los escritores, tanto más esquivas es la dama? El hecho es que la indiferencia glacial del público no se mueve ni por drama ni por regañamiento, y sólo los valientes siguen a la porfía por llegar al espíritu del público.

Una comparación por clases también puede tener algún significado. En la primera década unos veinticinco de los setenta dramas eran del tipo de alta comedia social o costumbrista, como **Dona Pia**, de Quevedo y Zubieta; **Sombra y Luz**, **Como las aves**, **Cerebro y corazón**, de Teresa Farías de Isassi; **El renuevo**, de Arturo Peón Cisneros; **La señorita Voluntad**, de Carlos Noriega Hope; etc. diez y ocho para niños, como **Los apuros de Casildo**, del joven autorcillo Benítez Héctor Berra; las **Escenas populares por titeres o niños**, de Agustín Orellana; **El Teatro infantil**, de Alberto Vicarte; etc; diez históricos y patrióticos, como **El águila que cae**, de Efrén Rebollo. **El gran Morelos en el sitio de Cuautla**, de Indalecio Ojeda Orozco; **Tío Sam y la Patria**, de Severiano Gutiérrez; **Huerta**, de Quevedo y Zubieta, y otros; diez de tesis, o de propaganda, entre los cuales se pueden mencionar **Corazón de Obrero**, de Carlos Ortega y Pablo Prida; **El tenorio maderista**, de Luis Andrade y Leandro Blanco; **Madero-chantecler**, de José Juan Tablada, etc. En la segunda década, unos noventa del tipo social, entre los cuales se pueden enumerar **La que volvió a la vida**, de Francisco Monterde; **Como en la vida**, de Julio Jiménez Rueda; **Si la juventud supiera**, de José Gamboa; **Cuando las hojas caen**, de Amalia Castillo Ledón, **Cosas de la vida**, de María Luisa Ocampo; quince históricos, entre ellos **Juárez en Guadalajara**; **Cauhtémoc**, de Joaquín Méndez Riva, etc; quince para niños, como **Muñecos**, de Ermilo Abreu Gómez; **Semilla de loto**, de Julia Nava Ruísánchez; **Piezas para teatro de niños**, de Ildefonso Orellana; diez de tesis, como **Raza de Esclavos**, de González Franco, **Padre Mercader**, de Carlos Díaz Dufou, **Tierra y libertad**, de Ricardo Flores Mazón; y unos



cuantos sin clasificación. En la tercera década quince del tipo social, obras de Rodolfo Usigli, Xavier Villaurrutia, y otros; ocho de propaganda, como **La rebelión del hombre**, de Navarro, **Venganza indígena**, de Prudencia Patrón, **El Sindicato**, de Luis Octavio Madero, **Justicia, S. A.**; de Juan Bustillo Oro, etc.; varios para niños, y tres o cuatro históricos o regionales. Se ve que el por ciento de la clase llamada alta comedia, queda casi constante, que en los años siguientes a la Revolución la proporción de dramas políticos era bastante grande, que esta proporción disminuye visiblemente en la segunda etapa y vuelve a crecer en la tercera. Desde luego, todas las cifras son relativas, porque es difícil hacer una clasificación estricta. A mi ver, el período sano para el arte dramático es el segundo, porque el drama que ofrece soluciones o que pide soluciones para los males sociales propios a la época no alcanza, ni puede alcanzar, a ser universal en ningún sentido.

Autor a quién tocó una época rica precedente a la Revolución, y también después, es el recién fallecido Don Federico Gamboa. Con su muerte desaparece de la escena de las letras mexicanas un adorno insustituible; novelista y dramaturgo, dió al mundo los frutos perdurables de su fecundo ingenio durante el curso de su larga vida. Realista en todo sentido de la palabra nos deja sus novelas fuertes y desagradables, pero llenas de importancia trascendental. Precursor del nuevo espíritu teatral que iba a llegar después de la Revolución, es su pieza **La Venganza de la Gleba**, estrenada en el Teatro del Renacimiento por Virginia Fábregas en 1907. Si los demás dramaturgos hubieran sabido seguir sus huellas a través del tablado, habría sido más interesante la historia de los años siguientes. Realista en el tratamiento, romántico en su base, la obra plantea de una manera bastante definitiva el problema de casta que iba a originar la Revolución y que continúa causando las dificultades políticas del día. Al pobre indio, el desheredado, lo hizo articulado, revelando honduras del alma que ponen en vergüenza la mezquindad de espíritu de los amos de la hacienda. Después de diez y ocho años de sufrimiento, al fin el marido de la india engañada por el amo, logra dar expresión a su dolor. Romántica, hasta sentimental, la escena en el patio junto a la fuente cuyas aguas lloran las desgracias de los desheredados del mundo (casi podemos llamarlo la patética falsedad aristotélica); pero nada sentimental, sino la pura verdad, es la increpación de Marcos:

"Me miro tan desamparado junto al amo! . . . para todos hay justicia, Loreto, pero para nosotros no, te digo que no hay justicia! . . . Ya lo ves, pa el que hurta, cárcel; pa el que se emborracha, multa; pa el que peliando hiera, más cárcel; al que mata, lo ajustilan; y pa el niño

Javier que ti hurtó tu pureza, y se emborrachó del querer tuyo, y sin peliar te hirió y a mí a traición me dió muerte; ¡que no es vida lo que yo cargo! pa el niño Javier, ¿qué ha habido?... ni cárcel, ni multas, ni soldados!... Plata, harta plata; dicha, la hacienda entera, con nosotros y todos que seguiremos siempre junto al surco, cuidando sus yuntas, dándole nuestro sudor y nuestras vidas, dándonos todos, de padre a hijo, a los padres de él y a los hijos de sus hijos, siempre, siempre, porque nacimos abajo y ellos arriba, porque naiden, fuera de Dios se opone a que así suceda, ni naiden nos da la mano, ni a naiden le dolemos, ni naiden nos llora cuando nos morimos ni hay justicia en esta tierra pa los que semos sus desgraciados... (1)

Probablemente, no hay peón que supiera expresarse así, tan lógica y elocuentemente. Pero éste es uno de los casos en que el arte resulta más real que la realidad.

En los años 1910 y 1911 hubo varias sátiras y parodias nacidas del interés político que llenó el pensamiento de todo el mundo en aquellos días. Unos títulos servirán para indicar la naturaleza de todo el género que, siendo francamente inspirado en sucesidos de la hora, ya no tienen ningún interés literario. En 1910 apareció **Madero-Chantecler** de José Juan Tablada, que el autor describe como "tragi-comedia zoológica política de rigurosa actualidad, en tres actos y en verso." Otra sátira política es **El Pájaro Azul**, de José Ignacio González y Julio B. Uragán del mismo año. En 1911 escribieron Luis Andrade y Leandro Blanco **El Tenorio Maderista**, parodia político-satírica. Inspiradas en los errores políticos y diplomáticos del año 1914 en los Estados Unidos, son la revista **El País de la Metralla**, de José F. Elizondo y **El Tenorio Sam** cuyos autores la llaman "humorada satírica sobre el drama de Zorrilla y contra la tragi-comedia yankee." En 1915 se estrenó en el Teatro Lírico —clásica atalaya de donde se anuncian los acontecimientos políticos antes de que acontezcan— **El país de los Cartones**: "desastre-financiero cómico-satírico", de Carlos Ortega y Pablo Prida. Correspondiente al creciente reconocimiento de las clases trabajadoras escribió en el estado de Coahuila, Florentino Pereyra Ocejo, el pequeño drama en un acto **Corazón de obrero**, fechado en 1913; y en 1914 en Monterrey publicó Eusebio de la Cueva **Los humildes**, drama en tres actos. Siguiendo la nota patriótica Severiano Gutiérrez publicó en Ciudad Juárez en 1918 el "cuadro patriótico", **El clamor de la patria**, y en México en 1919 Miguel Gutiérrez escribió una piezas ligeras y patrióticas: **El abuelito**, **Libertad** y **Tío Sam y la patria**.

El género para niños, o el género de títeres, el que más lo cultivó fué Agustín M. Orellana quien tiene un tomo publicado en 1918, que

(1) Federico Gamboa, *La Venganza de la Gieba*, p. 57. 68.

contiene doce piezas, "Escenas populares representables por títeres o niños." Más tarde en el decenio siguiente, hemos de notar alguna atención dirigida en serio a este género alegre. Otro Orellano, Ildefonso T., también escribió en 1924, unas comedias para teatro de niños o títeres. Julia Nava de Ruisánchez en 1926 publicó **Semilla de Ioto**; Susana de Martínez Arauna tiene un pequeño drama para niños, **Guignol pedagógico**; y Alberto Vicarte publicó bajo el título "Teatro Escolar Infantil" una colección de cuadros y piezas dramáticas en un acto.

Con un poco más pretensión de arte dramático y literario son unos dramas históricos. **El gran Morelos en el sitio de Cuautla** es un drama histórico-patriótico en cinco actos, por Indalecio Ojeda Orozco, publicado en 1910 en San Luis Potosí. Salvador Quevedo y Zubieta, escribió en 1916 un drama histórico en cinco actos titulado **Huerta**. Es un retrato brutal de Victoriano Huerta y su tiempo, y una sátira mordaz de la política mexicana. El autor lo llamó drama, pero dice que sus amigos lo llamaban comedia, y en efecto tiene su aspecto de comedia. Pero también se desprende de él un sabor de tragedia, mayormente en la vida de Raúl a quien ordena Huerta que mate a Don Belisario. Lo hace, y en seguida su madre le dice que ha matado a su propio padre. Raúl, ahogado de remordimientos y dolor, se mata a sí mismo, y la madre desgraciada se suicida. Los caracteres están trazados con bastante acierto: la psicología desorientada del joven Raúl, la caprichosa y voluble hija de Huerta, Clarita, quien transfiere sus afectos a cualquier parte que sea provechosa según los sucesos políticos, y el oportunista Arturo Castrón. Dentro de los límites de la materia y el propósito político, la pieza está bien hecha.

Efrén Rebolledo acudió a tiempos más remotos y más románticos por la materia de su drama histórico **El águila que cae**, con el tema de la tragedia del emperador azteca Cuauhtemoc. No hay ningún drama histórico que alcance la verdadera importancia artística que no sea de una época ya pasada. El público no busca en el teatro enseñanza en las cosas que se saben (o, que deben saberse), sino divertimento y distracción de los cuidados de la vida. Si la materia es demasiado reciente, como por ejemplo el asunto del drama de Quevedo y Zubieta ya mencionado, se proyecta entre la escena y el espectador un montón de conceptos y connotaciones extrañas a la acción, pero que sin remedio surgen a la mente. Si la acción es de una época remota, el espectador puede concentrarse en lo que pasa en la escena sin la intervención de aquellos recuerdos concomitantes. Por esta razón hay que esperar que un día se escriba la obra maestra con asunto de los tiempos magníficos de los aztecas. Hasta la fecha no ha aparecido, a pesar de que ha sido intentado por varios autores, como Alfonso Teja Zabre con **La tortura de Guautemux** en un acto, 1926, y Joaquín Méndez Rivas con **Cuauhtemoc**,

tragedia en cinco actos y en verso, 1925. La obra de Rebolledo concebida con espíritu romántico como es propio del asunto, es tenue y sin meollo. Cuauhtemoc no logra vivir para el lector; tampoco Cortés, ni Marina. El ensayo de Joaquín Méndez Rivas es un poco más adecuado al tema, y el tratamiento en verso resulta agradable.

Lo que el señor Usigli dice "la odiosa condición finisecular" se proyecta hasta más allá que la primera década del Siglo XX, como se percibe en las piezas ligeras y volátiles de José Luis Velasco y de Manuel Romero de Terreros. Ambas obras escritas en el año 1921, la primera **El Secreto**, de Velasco, trata del problema, nada profundo, de conquistar a las mujeres. La segunda, **La mujer Blanca**, de Romero de Terreros, es una romántica evocación de la naturaleza del volcán Ixtacuíhuatl con su misterio sempiterno. "El Teatro de Pasión", 1913, de Arturo Peón Cisneros, contiene las tres obras. **El Renuevo**, **El Palacio del Poeta**, y **La Divina**, que son piezas convencionales sin importancia alguna. El argumento de **El Renuevo** estriba en la situación inverosímil de que los hijos de Diana viven complacidos a cargo del amante de su madre. Aunque el autor trata de disculpar a Diana por su infidelidad conyugal no quedamos convencidos. **La Espuma**, escrita en 1913, es un poco más maciza que las otras.

El drama social en el sentido dumaico está representado en la época de que se trata, o sea la primera década después de la Revolución, por **Víctima de su Culpa**, de Luis Castro y López, estrenada en el Teatro Ideal; **Regeneración**, drama social, de Luis Fernández Martínez; **De la Vida**, de José López Lira y Fernández Martínez; **Un Gesto**, de Rafael Pérez Taylor, todos del año 1916; y **Nido de Halcón**, de Delio Moreno Cantón, 1919. Con tendencia revolucionaria, o sea propagandista, es la comedia **Doña Pía**, o **el Contrachoque**, de Quevedo y Zubieta, 1919. Doña Pía representa la clase de hacendados malos y deshonestos, que dieron lugar a la prolongada lucha entre las clases sociales.

La señora Teresa Fariás de Isassi en 1907 logró con su comedia-alta, **Cerebro y Corazón**, el premio en un concurso patrocinado por la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes. Siguió de su pluma en 1912 **Sombra y Luz** que ella llama "alta Comedia", obra escrita expresamente para los obreros. **Como las Aves**, también premiada en 1919 es un drama bien hecho, interesante a ratos, pero sin gran fuerza. Plantea el clásico problema de la joven señora casada sin gran amor para su marido. La protagonista está atraída por la influencia de dos hombres, uno su maestro inteligente, idealista; el otro, el médico de su padre, decepcionado en su casamiento, cínico, arrastrado por el amor a la mujer de otro hombre. Durante cinco años de casada, la protagonista lucha entre la desilusión relativa a su casamiento y la determinación a

agarrarse a sus ideales morales que no le permiten violar sus votos matrimoniales; lucha entre el creciente amor por el médico, y la obligación con su marido, un hombre seco, sencillo, sin rasgo de la delicadeza de alma que le mueva a ella. Está al punto de abandonar su hogar y sus ideales, cuando sabe el caso análogo de una amiga cuyo esposo mató al amante de ella y después se suicidó. Viendo el dolor sensible de su amiga que ha vendido todo su derecho a la felicidad por un momento de deleite, nuestra protagonista rechaza las propuestas del doctor, para conservar el bien de su hijita y su propio respeto, sin el cual comprende que no hay dicha en el mundo. Y así, como ella había visto a un ave dejar a sus compañeras volando libres y alegres en el eter puro, por bajar al fango atraída por una cosa, un bocado que se le antojaba, y quedar enredada en el lodo, del que al fin logró librarse, así parece la vida de la mujer fina e idealista. No estamos de todo convencidos porque al principio se ve que ella se casa sin verdadero amor por su esposo, y después el caso de su amiga está tan visiblemente arreglado para salvar el honor de la protagonista que podemos decir de la comedia, como de tantas de las "piezas bien hechas," que el mecanismo se palpa.

Dejamos para un capítulo aparte la insigne obra de Marcelino Dávalos que es la joya del primer decenio de la nueva libertad, y saliendo del desierto del primer decenio de la época que constituye el asunto del presente estudio, vemos cómo el drama mexicano, en la segunda década, entra en campos más fértiles. A pesar del pesimismo que posee a los autores y amigos del teatro — (pesimismo que es natural y explicable, puesto que ellos están demasiado cerca de la cosa para tener una buena perspectiva, y puesto que raramente en la vida una lucha por un anhelado fin logra el pleno éxito esperado) — a pesar, digo, de ese pesimismo saludable, no cabe duda que ya existe un drama mexicano, si no un teatro mexicano. Cada autor al ser interrogado responde tristemente que "no hemos conseguido lo que deseamos, la situación está perdida". Pero uno que no está ocupado en la campaña, que ve la cosa desde una distancia suficiente para dar una perspectiva adecuada, no lo ve así.

Resultantes de los varios "experimentos" que se inician en una serie continua, ha habido una buena cosecha de piezas buenas, y piezas menos malas, que atestiguan elocuentemente la incansable y seria labor de los valientes escritores. Los proyectos bien dirigidos en pro del teatro regional iniciados por Rafael M. Saavedra, la temporada en pro del teatro nacional en 1922, la organización de U.D.A.D. en 1923 y las temporadas que ésta fomentó en 1923, 1924, 1925, 1926; el Teatro del Murciélago en 1924, el Teatro de Ulises en 1928, la temporada de Comedia Mexicana en 1929, el Teatro de Ahora de 1932, los expe-

rimentos realizados en los cinco años próximos pasados — toda esta actividad ha sido fructuosa, aunque quizás en ninguna se haya realizado plenamente las esperanzas de los interesados. Ya se rompen las cadenas que ligaron al drama mexicano al de la Península o al de Europa, y se vislumbra un arte netamente nacional.

En el año 1921, el Teatro Regional fué promovido por Rafael Saavedra, quien en colaboración con Carlos González y Francisco Domínguez, escribió y arregló la presentación de varias escenas regionales. Los tres visitaron lugares recónditos de la República, saturándose del sentimiento y psicología, del color y de la música de la gente indígena. Se inauguró no solamente el teatro al aire libre en San Juan Teotihuacán, sino anfiteatros semejantes en varios pueblos del país. Algunas de las piecitas escritas para estas representaciones son verdaderas joyas en que se sintetizan y conservan los coloridos detalles de la vida indígena, como en **La Chinita**, que se llama Teatro Mínimo. Estas piezas no son para ser leídas porque dan tanta importancia al color, al sonido y a la acción, que exigen gran trabajo de la imaginación para darles vida. En los tres "instantes" de **La Chinita**, se trazan las escenas visibles en la plaza (o zócalo), de cualquier pueblo provincial. Con delicadeza y simpatía, quedan delineados el carácter, el sentimiento, el corazón de la gente humilde. Un personaje, El de Tierra Caliente, ha arreglado un mariachi para ayudarle a cortejar a la pintadora, su amada. Canta el músico la canción pedida que combina los sentimientos de tristeza, de añoranza, de lealtad, del amante que se va, y hace mutis. "El de Tierra Caliente volverá a la cerca a platicar con la pintadora; como el diálogo es en voz tan baja no se escucha; sólo un beso rompe el silencio de la noche. La obscuridad es tan densa que bien puede hacer las veces de telón."

En todas estas piezas de Teatro Mínimo se conservan el lenguaje pintoresco del indio, y su modo sencillo y honesto de pensar. **El Casorio**, aunque de una época diez años posterior, tiene la misma tierna comprensión del corazón indígena. Encarnación, teotihuacano, está enamorado de Leonora, sin que tenga el valor necesario para decírselo. Animado por un amigo en la ocasión del casorio del hermano de Leonora se declara y ella le dice que hay que entenderse con su papá. Encarnación le pide ayuda para el espantoso negocio al señor Fiscal, quien le pregunta si tiene recursos para mantener a la mujer. Encarnación responde: Pos me dijo que si la cuadraba, que me entendiera con su señor padre, que se llama Don Sacramento— y ya entendidos, pos vine pa decirle que quero casarme con la Xocoyotita... y que usté me la pida a don Sacramento... que tengo una vaquita, y puercos y maicito, y hasta una casita de adobe arpegada a la casa del señor Cura. Que si no voy a

matarla de hambre." Todo queda arreglado, y hasta el rival, el villano de la pieza (pero no muy negra su villanía) es arrojado de la fiesta de esponsales.

Prestó el señor Saavedra su talento al combate sostenido por la Secretaría de Educación en pro de la alfabetización de los indios y contra el alcoholismo, pero no por eso son menos interesantes los "teatros sintéticos" que se deben a su pluma. **La Bestia**, cuya escena de acción es la isla de Jarácuaro del lago Pátzcuaro, representa a la vez los males consecuentes a la embriaguez y los bienes siguientes a la enseñanza. Una familia de labradores, sombrereros, es la víctima de la "bestia" que se ha apoderado del padre. No le quedan a Nicolás, el hijo a cuyo cargo ha quedado la fabricación de los sombreros, las materias necesarias para la labor, porque el padre ha invertido las ganancias anteriores en la bebida. Vienen unos amigos de Nicolás a ensayar una danza que van a dar en las festividades que en la semana tendrán lugar. Nicolás, preocupado con la falta de materias primas, pregunta:

**Nicolás:**— Cuántos sombreros hicites?

**Juan:**— Pos en la semana, nomás ocho, pues.

**Manuel:**— ¿Y por que nomás ocho?

**Juan:**— ¡Ah! pos porque jui a la escuela, pues.

**Musico 1o.:**— Pos entonces no vale yir a la escuela. . . Que se gana, pues?

**Achá Gerardo:**— Pos muchas cosas.

**Juan:**— Yí m'estan enseñando a hacerlos más fácil yí también a leyer, escrebir, yí hacer números. . . Verda, achá?

Entre los varios autores que ensayaron este género chico costumbrista, dejando cuadritos de la vida provincial, cabe mencionar a José Ramos Martín y su divertido "paso de comedia" **Cartas son Cartas** en que una muchacha que se ha aprovechado de las enseñanzas de la escuela rural, escribe una carta de amor para un muchacho que no se ha aprovechado de las mismas oportunidades. La carta, se sabe cuando se pone la dirección en el sobre, es para la que la escribe. Trae la piecicita recuerdos de los entretenidos pasos del Siglo XVI de Lope de Rueda.

Aparte del movimiento iniciado por Saavedra, ha existido por mucho tiempo el teatro regional de Yucatán, ya descrito en otro capítulo de este estudio.

Escribe dramas de tamaño normal, pero también con fines moralizadores, Arturo Manzanos. Su **Imbecilidad** en tres actos, la comedia **La Voluntad**, y el drama socialista, **El Idealista**, según la señorita María Luisa Ocampo, se resienten, como todas las obras de tesis, de cierta aridez. (2).

(2) María Luisa Ocampo, *El Teatro Mexicano Contemporáneo*. Antena, julio, 1924

Siguiendo al teatro sintético regional de Saavedra aparece otra forma del género, iniciada por Luis Quintanilla y los colaboradores de Saavedra, Francisco Domínguez y Carlos González. El Teatro Mexicano del Murciélagó produjo una verdadera tempestad en los círculos teatrales y críticos. En primer lugar, el nombre sirvió para confundir al público no enterado, y en segundo, la técnica novel enfureció a los críticos. Para no caer en un disparate al intentar su definición, lo considero más prudente conceder la palabra al padre del movimiento. "El Caballero Puck" en *El Universal* del 5 de junio de 1924 cita la exposición hecha por Luis Quintanilla:

"Un día en Nueva York conocí el teatro ruso de "La Chauve Souris" y éste me hizo recordar que México tiene más color que Rusia. Desde aquel día la idea de crear un espectáculo semejante en mi país, con elementos exclusivamente nacionales y desarrollando temas de la vida mexicana, se fijó en mí como obsesión. Hoy la colaboración del artista Carlos González, me permite realizar esta idea. En efecto, uno de los elementos más importantes en este género de espectáculos es el desempeñado por el arte pictórico. Carlos González ha pasado largo tiempo estudiando la indumentaria y las costumbres de nuestras más ignoradas tribus indias, y une al profundo conocimiento técnico de la pintura, una comprensión inteligente de la escenografía moderna, además la complementaria y muy importante ayuda del sutil músico mexicano Francisco Domínguez ha venido a completar los iniciales elementos de este novísimo espectáculo. . . Murciélagó es la traducción de "Chauve Souris". En cuanto a la relación que dicha palabra pueda tener en el espectáculo mismo, es cuestión que cada quien resolverá a su antojo. . . porque nuestro lema será siempre "dejar interpretar". . . "Murciélagó" indica un género especial y nuevo del arte teatral. Es su última transformación. . . empleamos en él casi todos los recursos de la estética: el canto, la música, la danza, la mímica, y la pintura. Todos estos elementos emotivos armoniosamente ordenados provocan en el auditorio, a medida que el espectáculo avanza, una exquisita emoción de arte que invade el corazón de los espectadores. El teatro del Murciélagó Mexicano "es una tienda de Juguetes para el Alma. Quién no ha comprado aún su Jugete?" (3).

Así el iniciador sintetiza todo el encanto inusitado del peregrino teatro. Lázaro y Carlo Lozano García lo llama "el extracto de lo que pudiera ser un drama o una comedia, con sus palabras únicas necesarias, definiendo en ellas carácter, conflicto y vida. No es el final o el principio de un acto ininterrumpido". (4). "Júbilo", crítico dramático de

(3) Luis Quintanilla. *El Teatro Murciélagó*.

(4) En *El Universal Ilustrado*, del 29 de julio de 1925.



**El Universal Ilustrado, dice:** "Esta nueva modalidad del teatro no hace sino excluir los diversos vericuetos de que se sirve el teatro analítico para llegar hasta el reducto de la emotividad. Los elementos que intervienen para despertar este proceso psíquico, deben ser de una índole que lleven en su simplicidad una esencial riqueza emocional. Son rectos y agudos para encontrar fácilmente el camino del corazón". (5).

Francisco Monterde sin comprometerse a la novedad opina: "Si se pretende hacer algo verdaderamente nuevo, los autores tendrán que apartarse del refinamiento de los espectáculos rusos y las truculencias de los breves dramas italianos o franceses porque unos y otros están muy distintos de nuestra manera de sentir y de ver las pasiones que pueden expresar el carácter de un pueblo por medio de una síntesis teatral". (6).

Pero José Gorostiza, sin equivocaciones, dice secamente: "Nos basta saber que no es teatro. En una mínima porción del diálogo, caben apenas las emociones elementales —miedo, muerte, peligro— que no implican la individualidad. Sócrates, yo y un animal cualquiera reaccionaremos al estallido de una bomba de dinamita igualmente poseídos de pánico. Y si el teatro es un arte, y el arte una particularización, un distinguir, y concretar la belleza, este teatro sintético no es artístico en lo absoluto". (7).

Y así se disputaba acerca del movimiento, unos defendiéndolo apasionadamente, otros igualmente apasionados atacándolo. Que es una expresión nueva de ciertos instintos estéticos, que evoca, o puede evocar ciertas emociones agudas, es indudable; pero teatro en el clásico y perenne sentido, no lo es. ¿Quién diría que vivimos más profundamente, más dignamente en el momento de pánico causado por el estallido de la dinamita o mientras experimentamos el horror espeluznante causado por el acecho de vicio o crimen? O, si quiera, ¿que hay más, o aún tanto, goce de una belleza fugitiva, como de una belleza que brote pausadamente en el sentido?

Opina José Joaquín Gamboa:

"... el nombre de teatro sintético que ha dado en aplicarse a este género, lo creo inadecuado, pues todo teatro es sintético, el serlo constituye su característica esencial. El drama y la comedia vienen a ser lo que el soneto entre las composiciones poéticas. El teatro de que hoy se trata, titulado por los rusos a causa del local en que por primera vez se hizo, "Murciélago", creo que podría llamarse debidamente teatro instantáneo o instantáneas escénicas... La obra de aliento tendrá que existir siempre. Para que la duda de Hamlet se convierta en certeza y

(6) Ibid.

(8) Ibid.

(7) En El Universal Ilustrado, de 10 diciembre de 1925.

ésta en castigo; para el proceso de los celos de Otelo, que lo llevaron al crimen, para el aniquilamiento del cerebro de Oswald: o para que los seis personajes que buscan un autor expongan su tragedia íntima, habrá que emplear un poco más de diez minutos.

En el arte cabe todo. No hay que caer en el sofisma de generalización: lo que se condensa en un instante y lo que ampliamente se estudia y desarrolla. Un metecoro que pasa suspende el espíritu, pero también lo suspende y lo arroba la contemplación de las constelaciones." (8)

En el año 1925 se nota cierta riqueza en el género, representándose en el Teatro Fábregas estas piezas breves en conjunto con las comedias largas. La mayoría de los dramaturgos de aquel entonces contribuyeron uno o más ensayos. Entre los primeros estrenos se encontraron **El Chacho**, de los hermanos Lozano García; **La Tona**, de Jacobo Dalevuelta (Fernando Ramírez de Aguilar); **En la Montaña** y **El Cacique**, de Ermilo Abreu Gómez; y **En el Hampa**, de Rafael Pérez Taylor. **A El Chacho** José Joaquín Gamboa, quien como hemos visto no era nada aficionado al género, le concede ciertas características de belleza. Dice: "Es indudable que en un episodio de la vida como el que forma ese asunto puede haber gran profundidad, hondo pensar, desde altos símbolos hasta amables escenas, todo un pensamiento, toda una idea, toda una tesis pueden caber, toda una sensación estética, por lo rápido, repito, intensísima" (9).

En los últimos días de Noviembre de 1925 en un solo programa se representaron ocho de esos pequeños cuadros, de los cuales cuatro fueron comentados por "Júbilo". Llama a **La Tona**, de Jacobo Dalevuelta "un pintoresco cuadro costumbrista lleno de poesía. Tal vez falte en él algún factor interno cuya ausencia no permita estimar del todo **La Tona** como una obra teatral. Tal vez lo que le sobra es el abuso oratorio de los parlamentos". (10). Pero el crítico concluye que es un cuadro agradable que regocija la vista e instruye, siendo en gran parte una realidad artística. **A En la Montaña**, de Abreu Gómez, la encuentra de índole más teatral y menos colorido. J. J. Gamboa opina de **El Cacique** del mismo autor, que en todos conceptos resulta anacrónico porque hoy no hay caciques ni leva, y que huele en tratamiento a "Grand Guignol", o sea espeluznante a la fuerza. (11)

El mismo crítico, hablando de **En el Hampa**, de Pérez Taylor, se expresa en los términos siguientes:

"Don Rafael Pérez Taylor no quiso ser menos que algunos otros escritores y deseó probar que entiende el mal llamado "Teatro Sintético". En efecto, tal y como se concibe aquí, lo entiende. **En el Hampa**

(8) José Joaquín Gamboa, en *El Universal Ilustrado*, del 29 de diciembre de 1925.

(9) José Joaquín Gamboa, en *El Universal Ilustrado*, del 29 de octubre de 1925. . . . .

(10) En *El Universal Ilustrado*, del 3 de diciembre de 1925.

(11) En el diario *El Universal* del 7 de diciembre de 1925.

es un cuadro breve recargado de sombras, como casi todos los de su indole; **El Chacho, La Soldadera, En la Montaña, El Cacique**. En esas sombras espesísimas se agitan dos seres, un hombre y una mujer, si tales nombres merecen, de la más abyecta ralea de nuestro pueblo. Resulta que el hombre mata a cuchillo a su hijo quien de pequeñín huyó de la casa paterna.

El efecto dramático, ultradramático, espeluznante, de este género está conseguido y el público reclama la presencia del autor en el palco escénico... Como se ve, el señor Pérez Taylor, lo mismo que los Lozano, que Tinoco, y que Abreu Gómez, ha escrito un "Grand Guignol" comprimido indudablemente dentro de los cánones del género. Pero es que el Grand Guignol, hijo legítimo de la novela policiaca y de las notas de policía de los periódicos, fué inventado por Matenier, en París cuando Europa y el mundo todos estaban en paz, hace más de veinte años y la fácil existencia aburría, por lo que los espíritus inquietos y ansiosos de sensaciones fuertes iban a la Roquette a ver guillotinar a los criminales, bebiendo champaña en un reservado alto del cabaret de la lúgubre pieza, desde donde se dominaba el fúnebre espectáculo. De ahí la boga del Grand Guignol que la novelaría de todos los tiempos llegó a declarar que era la futura forma definitiva del teatro... Tergiversada la artística idea de Luis Quintanilla (quien vió en Nueva York el ruso "Chauve Souris" y quiso explotar en semejante género el tesoro de color y de plasticidad de México), ha nacido contrahecho, esto que se ha dado en llamar Teatro Sintético Mexicano, con lo menos plástico que tenemos por héroe, con el "pelado" en las más bajas abyecciones, con el "pelado" semejante del que ahuyentó de Rusia a Nikita Baíeff." (12).

Cierto es que llegaron a estrenarse varias de estas piezas a la "Grand-Guignol" pero no constituyen el Teatro Sintético del todo en todo. Hubo otros instintos y otras emociones humanas que hallaron expresión por medio del Teatro del Murciélagu Mexicano, **La Mujer del Soldado**, de Francisco Monterde, es una evocación del dolor inconsolable de la mujer que busca en compañía de su hijito, al esposo en el campo de la batalla. En la obscuridad y rodeada de los cadáveres de los soldados caídos, tropieza en el cuerpo inerte del padre de su hijo. Sólo ella habla en toda la escena, pero está tan magistralmente hecho el monólogo que su congoja y aflicción llegan vivas al corazón del espectador.

Otra pieza de Monterde estrenada en el teatro Virginia, Fábregas el 14 de noviembre de 1925, es **En la Esquina**, tierna pieccecita que trata de los amores de un pobre tísico con una joven sana y buena. Ella acatando al gusto de su familia se ha relacionado con otro joven, sa-

(12) José Joaquín Gambos, en El Universal del 12 de diciembre de 1925.

no y robusto. El enfermo los sorprende besándose a través de la reja de ella, y cae vencido de dolor y debilidad. El novio va a ver quién los ha observado, pero sabiendo que es José, lo oculta de María, porque sospecha que ella le quiere a pesar de haber aceptado a él, Antonio, como novio. El autor traza con una mano ligera y fácil la pena desesperada del pobre enfermo enamorado. . . .

De otra índole son los dramas brevísimos **Divorcio**, de Salvador Novo, y **La Comedia Termina**, de Antonio Helu. El primero, drama ibseniano según el autor, aunque está dividido en cinco actos, tiene algo del género sintético, inclinándose más al estilo del Teatro Mínimo de Saavedra que del Teatro del Murciélago. Es sumamente cínico y totalmente desagradable, aunque abarca una verdad innegable acerca de los casamientos internacionales. El segundo también muestra más parentesco con los cuadros costumbristas de Saavedra que con el refinado teatro de Quintanilla. Como **El Secreto** de José Velasco del año 1912, demuestra que el más efectivo modo de conquistar el corazón de la mujer es por despecto e indiferencia, argumento harto usado desde **The Taming of the Shrew** y **Desdén con el Desdén**. **Ventana a la calle**, de José Gorostiza, se parece a **La Chinita** pero sin la gracia de esta.

En octubre 1924, "Júbilo" escribió:

"La crítica ha recibido esta labor de diversa manera. Unas veces despectiva, otras calurosas otras enfurecidas, pero en el fondo siempre con marcado interés, porque sería preciso tener la insensatez del tezonfle para no comprender que se está frente a algo nuevo y algo nuevo bello, que no es lo común. . . (Un experimento) feliz, innegablemente, puesto que ha sido muy discutido y aceptado, pese el poco entusiasmo del público. De los ocho números que presentó en su primera época El Murciélago, dos de ellos reúnen las condiciones exigidas para triunfar en buena lid: **El Cántaro roto** y **Aparador**. Y esto a mí ya me parece bastante cuando se marca un nuevo derrotero." (13)

Dejando ya el género menor, embarquémonos en la tarea de examinar el drama "analítico" (para distinguirlo del llamado "sintético"). Empezando con el año 1922, la crónica de los estrenos, de las temporadas y de los experimentos, se desarrolla casi sin interrupción hasta la fecha. En aquel año hubo un intento en pro del teatro mexicano, cuando se representaron obras de Marcelino Dávalos, Teresa Farías Isassi, Rafael M. Saavedra y otros. También en este año vino la gran actriz argentina, Camila Quiroga y su compañía, siendo en México una especie de revelación para los jóvenes dramaturgos. Admirando la belleza y el arte de las obras argentinas que llevaron al tablado la esencia de la vida y pensamiento argentinos, acudillados por el señor don Julio Jiménez Rueda, quien, gracias a su oficio de secretario del Ayuntamiento, había

(13) En *El Universal Ilustrado*, del 2 de octubre de 1923.

conseguido la visita de la gran actriz, iniciaron el primer esfuerzo concertado en interés del teatro nacional, y organizaron la Unión de Autores Dramáticos, el UDAD de grata fama. No pararon en organizarse sino convirtieron en acción su entusiasmo, y en el año 1923 promovieron bajo el patrocinio de la Secretaría del Ayuntamiento de la Ciudad una temporada de comedias y dramas mexicanos. En esta temporada se estrenaron obras de María Luisa Ocampo, Catalina D'Erzell, Ricardo Parada León, José Joaquín Gamboa, Francisco Monterde y García Icazbalceta, Federico Sodi, Alberto Michel y otros. Se abrió la serie de funciones con la comedia **La Caída de las Flores** del Licenciado don Julio Jiménez Rueda; pero dejemos para otro capítulo la consideración de su obra, para pensar en la de los demás.

Parada León contribuyó al movimiento con **La Agonía** y **La Esclava**. Esta última es una comedia social que trata del tema del poder de la familia en determinar el curso de la vida de sus miembros. Las vidas de los personajes de **La Esclava** iban dispuestas según el dictado de un canónigo rancio e intransigente. No contento con disponer de la vida de su hermana, también impone su voluntad en que su sobrino siga la carrera eclesiástica, y hace casarse a su sobrina con un hombre disipado y libertino. El sobrino ama a una muchacha que también lo quiere a él. Se va amargando la vida de los dos porque el tío es implacable en insistir en que Juan siga sus estudios para clérigo. La sobrina, Dolores, trata en vano de disuadir al tío, porque su misma vida queda arruinada por el casamiento contratado contra su voluntad, y quiere salvar a su hermano de semejante desgracia. Al fin las cosas llegan a tal punto que ya no puede sufrirlas más, y Dolores decide divorciarse de su esposo. El tío trata de impedirlo, pero ella rompe con él y rehusa ir a vivir de nuevo en su casa. Pasa tiempo, y para quitar la tristeza abrumadora de su vida, al fin acepta al abogado cuyo interés por ella había empezado cuando estaban arreglando el divorcio.

Es un estudio de conflicto psicológico, el desarrollo de una creciente sed por el libre albedrío, y el carácter de Dolores está bien desarrollado. El del tío es un poco confuso; es decir, el lector empieza a simpatizarle, pero después comprende que eso no es lo que el autor quiere. La primera escena entre el tío y Dolores engaña al espectador. Empieza éste a imaginar que existe cierta confianza y cariño entre los dos, aunque pronto se ve que no es verdad. Toda la fuerza de la pieza está concentrada en estos dos; ninguno de los otros personajes, ni el marido, ni el sobrino, tienen para el espectador cuerpo de carne y hueso. El asunto, la lucha de una mujer por la libertad, recuerda al de **La Casa de Muñecas**, de Ibsen sin lograr ser convincente como ésta. Hay cierta falta de verisimilitud en las situaciones; el dramaturgo quiere que el clérigo domine a los miembros de su familia sin que el dé la perso-

nalidad para ello. Alguien ha dicho que en una obra literaria la falta de probabilidad es peor defecto artístico que la falta de posibilidad. Si es francamente imposible, el espectador puede disponerse a jugar un rato con el autor en el reinado del ensueño o de las hadas; pero lo que pretende pintar la realidad y resulta improbable, lesiona la sensibilidad del espectador. Algo semejante es lo que sucede en este drama. Sin embargo José Joaquín Gamboa habla del autor en estos términos: "**La Esclava** es una prueba absoluta del vigoroso talento dramático de Ricardo Parada León; un talento que baja como una sonda en las profundidades del corazón, hasta el fondo mismo del conflicto psicológico que estudia. . . Sobria es la acción. Su fuerza está en el diálogo fundamentalmente ideológico por el que va sereno, seguro sin precipitaciones a la tesis que sienta. Parada León no es un pintor; ni la brocha de los efectos gruesos, ni el pincel de la miniatura son sus útiles. No tiene más que uno, el bisturí del cirujano inconvencional. . . penetrante intelectualidad. Así es **La Esclava** un obra esencialmente intelectual." (14)..

- Esto me parece un poco superlativo para el caso, pero sí, el crítico tiene algo en que basar su opinión. María Luisa Ocampo le aprecia en frases igualmente halagadoras: "Ricardo Parada León es un exquisito escritor. Sus producciones **La Agonía** y **La Esclava** son de belleza innegable. En la crudeza de algunas escenas hay una armonía austera y serena que hace resaltar más, a los ojos del espectador, las lacras vergonzosas y todas las formas a que se presta completamente nuestra moral de oropel con elasticidades felinas; sin embargo, no ha podido triunfar en la escena debido a que su estética, fuera del campo trillado, es un manjar demasiado fuerte para el paladar de nuestro público." (15)

De **El Novio Número Trece**, pieza costumbrista, de Alberto Michel, se escribe así en *El Universal Ilustrado*: "El milagro lo realizó el vocabulario real de la comedia de Michel, en donde no oímos ninguna fastidiosa disertación filosófica ni moral, ni escuchamos la hueca sonoridad de los lirismos. La comedia no es fina siquiera, justo es decirlo, tampoco tiene pretensiones a ello. Es un enredo al que le da colorido y vida el lenguaje con sus modismos y sus dichos muy nuestros.

La obra de Michel despierta en seguida la simpatía del espectador, que agradece se le hable con su mismo vocabulario, por la sencilla razón, de que en él se siente reflejado algo de su propio espíritu, algo o mucho, de las visiones de su propia existencia. . . es una promesa de lo tal vez que llegará a ser este género costumbrista en nuestro teatro".

(14) José Joaquín Gamboa, en *El Universal* del 7 de diciembre de 1925

(15) María Luisa Ocampo, "El Teatro Contemporáneo", Antena, Julio de 1924.

**El Novio Número Trece**", dice la señorita Ocampo, "es una amable comedia de costumbres mexicanas bastante acertada, que tuvo muy buena acogida." (16)

La misma crítica en el mismo artículo escribe acerca de Federico Sodi de la siguiente manera: "Es un poquito ilógico, algo dislocado en las psicologías que nos presenta en sus obras; pero estos pecadillos quedan oscurecidos por su enorme entusiasmo para hacer teatro. Yo no discuto si la belleza estriba en que salga o no la protagonista de la obra, ni en tal o cual detalle. Sobre este punto me he impuesto un criterio amplísimo, y aceptado todos los procedimientos que se emplean; con tal de que tiendan a un fin noble. Tal vez se ha sido un poco injusto con Federico Sodi; pero confiemos en que pronto nos dará la prueba de su innegable talento reafirmando su criterio actual o renovándolo. Dos son sus obras estrenadas: **Up-to-Date** y **La Vida Cobra**." (17)

Sin poder conseguir la obra discutida para formar una opinión propia; de ella, me limito a observar que la señorita Ocampo, a mi parecer, yerra un poquillo en su teoría de la crítica; no hay entusiasmo que oscurezca ningún pecadillo artístico. Comprendo que le mueve a ella esa amabilidad y esa caridad que son características de ella; pero en realidad, una obra es buena o no lo es, tiene tal o cual cualidad, sin disculpa ni "pero" que valga. Siento no poder leer la comedia para juzgarla desde la perspectiva proveída por el tiempo y la condición de extrajera.

La aludida autora en esta misma temporada de la Comedia Mexicana de 1923, estrenó su comedia **Cosas de la Vida**, que inició una buena serie de obras, que incluye **La Hoguera**, **La Jauría**, **Sin Alas** (en colaboración con Parada León), **Castillos en el Aire**, **Sed en el Desierto**, **El Corrido de Juan Saavedra**, **Más Allá de los Hombres**, **Tres Hermanas**, y varias piezas breves publicadas en revistas del día. Hablando de **Cosas de la Vida**, "Jubilo" dice: "Hoy, en el año sin gracia de 1923, **Cosas de la Vida**, resulta anticuada. El problema que plantea es vulgar, no porque lo sea en la vida real, sino porque lo es en el campo de la literatura." (8).

¡Bueno, señor Castillo! ¡Que la autora busque un nuevo tema, por ser vulgar éste! ¿Nos hace favor de indicarnos uno? Los instintos humanos son doce, según nos dicen los psicólogos, las virtudes son siete, según nos dicen los filósofos, y los pecados, siendo el reverso del medallón, también son siete, según los teólogos. Bien limitado se ve el ciclo: siete pecados que cometer, siete virtudes que ejemplificar, y doce instin-

(16) *Ibid.*

(17) *Ibid.*

(18) En *El Universal Ilustrado* del 12 de julio de 1923.

tos para motivar la acción. Mientras que el teatro sigue siendo el espejo de la vida (y cuando no lo sea, dejará de ser teatro), no habrá nuevos temas. La novedad tendremos que conseguirla por nuevas combinaciones de personalidades y de circunstancias. Y eso lo hace la señorita Ocampo en el carácter bien trazado de Rafael y la circunstancia de su educación que radica, en su torno, en las circunstancias de la vida de su madre.

El crítico acusa a la autora de hacer teatro en el teatro. "Por ejemplo", dice, "Esa transición tan brusca del hombre que está deseando arrojar por la ventana a la mujer que viene a reclamarle un derecho y que, por el solo hecho de saberse padre, calma su irritación, vence su debilidad, olvida el temor a su madre, y se muestra apasionado y decidido, será todo lo teatral que se quiera, pero es ilógico y carece de belleza artística."

En la escena referida, de otro modo de juzgar, la autora está tocando, como el campanero sus campanas, los instintos humanos, y con acierto. Siempre vemos en Rafael esta lucha entre sí. Desde la primera escena lo vemos porfiando por el privilegio de vivir su propia vida según su libre albedrío; pero enredado en la dominación de su madre se reduce la lucha a un simple, cobarde si quiere, deseo de suicidarse. El no es más grande que el carácter con que nació, y en vez de ser educado para ocultar su debilidades de genio, como sucede en la vida normal al contrario toda su educación tiende a poner en relieve sus defectos. Ahora bien, uno de los instintos más fuertes de que el hombre está dotado es el de reproducirse. En la lista de instintos cae en el tercer lugar; así es que siempre está pronto a surgir a la superficie. ¿Qué cosa más natural, dadas estas circunstancias, que Rafael se sienta en este momento poseído de este instinto que, por el momento, le da valor hasta para enararse con su terrible madre? ¿Que se muestra apasionado y decidido? ¿Por qué no, si por primera vez experimenta este poderoso instinto? Pero desgraciadamente, según eventos siguientes, fue fugitivo su efecto. No presenciamos la lucha y el vencimiento que tuvieron lugar en el íntimo del hogar maternal. Luisa, la victimada, en la plenitud de su inelicidad pudo decirle, "te tengo lástima". ¿Que la escena es teatral, mala bella? Pues, así es la vida cuando suceden semejantes peripecias. ¡Esplicente, no lo negamos; pero ilógico, no lo es.

El crítico le pide a la autora que cambie su técnica; 'El teatro moderno, que desprecia las dosis fuertes de dramaticidad, os gritos, los desmayos, los llantos, etc. . . Una palabra, un gesto bastan a veces para alcanzar en forma más intensa y refinada, lo que lograba con diez muertes, mil aullidos, y un mar de lágrimas el señor 'chegaray'".

Es verdad que una pausa puede estar cargada de intención. Pero, todo un drama de pausas y monosílabos? Pero, no!, y sobe todo, no,



cuando se dialoga tan fácilmente como lo hace la señorita Ocampo, según admite el señor Júbilo mismo.

Si el crítico Guillermo Castillo puede tachar de anticuada dicha obra, afirmando que "no les perdonemos (a los autores jóvenes) que sus hijos, recién nacidos, vengan al mundo con barbas y espejuelos", no puede decir igual cosa cuando se trata de **El Corrido de Juan Saavedra**. Fué estrenada en 1929 durante la temporada de la Comedia Mexicana promovida por la señora Amalia G. C. de Castillo Ledón cuando ella estaba directora de Recreaciones Populares en el Departamento Central del D. F. En seis cuadros trazados con pincel delicado, la autora ilumina el cantar de gesta cuyo héroe es el joven ranchero Juan Saavedra. Verdadera figura de epopeya es el valiente e idealista mozo, que en cualquier parte está listo para ayudar al desdichado y vengar la afrenta al pobre desamparado. En el primer cuadro como es propio de un héroe de romance, vence en amor, y el rival queda con la peor parte; en el segundo, que es un exquisito cuadro regional, como todos lo son en efecto, vemos a nuestro joven embistiendo al mismo militar en defensa de una pobre ciega afrentada por un teniente; en el tercero, con verdadero quijotismo paga de su propia cuenta el maíz robado de la hacienda por un desgraciado peón; en el cuarto hace valioso papel frente a los oficiales en la ocasión de una "elección" de esas tramposas, comunes en México en cierta época; el quinto cuadro pinta los horrores de la Revolución, la corrupción de los militares, quienes muchas veces ni supieron en cual lado lucharon, y hasta aquí vemos a Juan fiel a sus ideales, combatiendo lo malo como el "Caballero de la Triste Figura" combatió a los molinos; en el sexto, lo vemos ya madurado, gastado por su mucho andar, feliz al reunirse con su familia, saludando al sol oriente como augura de los nuevos tiempos buenos que iban a resultar de la Revolución.

Episódico en tratamiento, tiene cierto parentesco con el teatro sintético, puesto que cada cuadro efectúa una sola impresión. Sin embargo, por la figura de Juan Saavedra hay unidad estrecha entre los seis cuadros. Sin arrebato de pasión fuerte, sin emoción violenta, el conjunto de la pieza deja en el pensamiento una impresión profunda de la nobleza que florece en la humilde alma del protagonista. Se experimenta el sentido de aquella chispa de lo divino que hay en el ser humano, y que después de todo es lo esencial en toda representación teatral.

Inédita y sin estreno es otra pieza teatral de la misma pluma. **Tres Hermanas**. Ana Luisa, María y Raquel, heredan una fortuna y cada una invierte su porción según el dictado de su propio gusto. Ana Luisa hace construir un jardín ideal para recibir al amante esperado

ya hace veinte años; María, huyendo de la vida, tímida frente a sus placeres, construye una capilla para pasar las horas rezando; Raquel, recordando la mancha en el honor de la familia, porque su padre tenía fama de loco, quiere gastar la parte que le toca en comprar adulación, poder, fama. Cada una logra su deseo, pero solo fugazmente. María, a quien el vulgo había creído una santa, pierde la confianza de la multitud cuando su rezar falla para devolver la vida al único hijo de unos pobres. El amante de Ana Luisa vuelve después de veinte años de andar por el mundo, y ya es otro; no es más el hermoso joven a quien había amado tan locamente; ya le da asco. Raquel por dinero se hizo poderosa y respetada, pero cuando el dinero se agota también pierde el poder y el respeto. Está escrita la comedia, o más bien alegoría, con delicadeza y con un ritmo poético que le presta cierto encanto. Recuerda la prosa de Rubén Darío y aún el asunto tiene reminiscencia de **Canción de Oro** y **El Velo de la Reina Mab**, aunque es más bien de espíritu que de materia o incidentes.

Entre otras obras inéditas, hay **La Casa en Ruínas**, un estudio del tipo de madre mexicana que se somete a todas las exigencias de su marido, pero cuando surge una crisis sabe salvar su casa. **Sed en el Desierto**, es otro estudio psicológico de una joven con una gran ansiedad del alma que le aparte de sus prójimas. Se estrenó **Una Vida de Mujer**, de la misma autora, en la temporada de Comedia Mexicana. Esta pieza, dice la señorita Ocampo, es una novela biográfica, comedia dramática que abarca "la vida" del año 1912 hasta 1938. Por la riqueza de su pluma y la obra de orfebre que es su estilo, María Luisa Ocampo ha cumplido con la promesa de su primera obra, y continúa obrando y puliendo sus joyas para el adorno del teatro mexicano.

En la temporada de 1925 se puso en escena una obra de Carlos Noriega Hope que ya había sido estrenada en 1917. **La Señorita Voluntad** trata de la redención del protagonista, ebrio y juerguista, por el amor de una compañera suya en las oficinas periodísticas. "No se lo creo al señor Noriega, pero le aplaudo la bella ficción", dice "Júbilo", y sigue con el análisis de la obra. "Su comedia tiene dos actos muy interesantes, el primero y el segundo. El primero es muy merecido, haciendo vivir en él, sin busquedades de falsedad, a sus personajes. El segundo es mejor, porque el autor novel adquiere mayor confianza y seguridad, y perfila mejor el contorno de los personajes, logrando en las escenas una vitalidad necesaria y difícil, mediante ciertos detalles en los que se ve al observador y al que sabe aprovechar sus observaciones. El tercer acto rompe la armonía, las escenas se alargan, como si se buscaran indecisas y el autor se desmaya en un derrame de agudo

sentimentalismo". (19) Sin embargo, la obra es atinada y el autor logra retratar sus personajes vivamente. Estos tienen "carácter" que es el secreto de la concepción artística, "la verdad interior".

Estrenado en 1925, el drama **Véncete a ti mismo**, de Víctor Manuel Díez Barroso, obtuvo el primer premio en un concurso de "El Universal Ilustrado". El autor estrenó otras obras durante las varias temporadas de 1925 y 1926: **Las pasiones Mandan**, **Buena Suerte**, **Una Lágrima**, y varias otras publicadas hacia años. Un crítico, escribiendo en 1925 le llama a Díez Barroso "el humilde triunfador, la triple gracia del talento, la constancia y la fe unida a su don de amistad". Vale escuchar lo que él tiene que decir sobre el teatro. "Precisa que nos interese el teatro mexicano, y más cuando sabemos que una de las aspiraciones contemporáneas es que las obras sean universales, no la pintura de un rincón, sino que abarquen el número mayor de individuos. Estimando el teatro regional confieso que es una forma inferior, a menos que en el cuadro se pongan tipos y pasiones eternas y entonces toma proporciones estupendas. El teatro mexicano existe: lo demuestra la temporada actual con sus obras". (20)

**Véncete a ti mismo**, que él llama "pieza en tres actos, sin interrupción", es un estudio psicológico que trae en ciertos aspectos reminiscencias de **Espectros**, de Ibsen. El protagonista sufre una lucha horrorosa, contra sí mismo, por una tendencia criminal que lleva por herencia en su sangre. Otra psicosis entra en la nerviosidad que se engendra en "Ella", la heroína de la comedia. Está desarrollado el argumento por una técnica muy especial, que puede desorientar al espectador, pero que es esencial al plan. Un médico quien se interesa por las teorías de Freud ha escrito un drama en que se desarrolla un "caso" de sub-consciencia. Se reúnen en la casa de "El" y "Ella" una actriz y un actor para escuchar al médico leer su obra. En este drama dentro del drama, que comprende el segundo acto, un esposo, sano, normal, cariñoso, se siente obligado a degollar al ser más querido —su esposa. Sufre un suplicio terrible y al fin para salvarla, él mismo machaca sus manos que querían estrangularla. El tercer acto presenta el terror de "Ella" frente a "El" a quien ama con toda su alma.

Así es que el problema no es un problema social, el conflicto no es un conflicto sentimental, no hay choque de pasiones, ni siquiera una lucha de egoísmo de lo común. El autor dice: "siempre me han preocupado ciertos hombres que ven su fin, que presentan la tragedia que les espera, que gritan: ¡No quiero ir más allá! pero que carecen de fuerzas para dominarse, y van. El hombre de talento dice que no

(19) Guillermo Castillo, en *El Universal Ilustrado*, 15 de octubre de 1925.

(20) Víctor Manuel Díez Barroso, en *El Universal Ilustrado*, 12 de diciembre de 1925.

desea beber, que lo hace y termina llorando lágrimas de hombre, es de los que más me han impresionado. Por eso presento el caso de uno que trata de vencer no una pasión o un vicio, sino de vencerse a sí mismo, de luchar contra lo que le dieron al nacer". (21). Tiene la Pieza grandes dosis de teatricidad, impresiona e interesa al lector, y más, sin duda, al espectador; pero la manía latente en la subconsciencia es tan rara, y el hecho de que está presentada en un drama dentro de un drama es tan "teatral" que pierde fuerza para convencer al espectador. Sin embargo, queda como uno de los mejores dramas de la época.

El autor jalicense, Aurelio Hidalgo, ha escrito en **Nuestras Mujeres** un drama que respira un ambiente mexicano y en que se pinta magistralmente el heroísmo y abnegación que son propios de la mujer mexicana. Muy de vez en cuando, se encuentra esta característica de la mujer y la madre mexicana, quien, subyugada en todo a la voluntad del marido, sin embargo sabe enfrentarse con el peligro que amenaza a sus hijos. En la presente comedia el padre se comporta de una manera insoportable y al fin abandona a su familia para huir en compañía de su amante. La madre inventa la ficción de que se fué a extranjero en una misión diplomática y allí murió, para que sus hijos no sepan la verdad vergonzosa. Los hijos se encuentran ya crecidos y prontos para entrar en la vida, cuando vuelve el padre y la madre ofrece darle su puesto en el hogar, pero él prefiere irse desconocido por sus hijos, que quedarse siempre con el miedo de que su pecado puede un día ser descubierto por ellos.

Guillermo Prieto Yeme en el año 1924 escribió un drama de los más fuertes, realista, intitulado **Granos de Anís**. Dice el autor "Mi comedia es la reproducción más fiel que yo conozco de ciertas escenas de la vida de personas mexicanas. Apenas si varío ligeros detalles de los desenlaces, para no dejar el asunto demasiado gris. Las situaciones eran como las puse. ¿Qué hablan mis personajes con demasiada torpeza? No es culpa mía... De algo servirá después de todo aunque sea sólo para convencerme una vez más de que el espejo no embellece a quien se contempla en él: no admite retoque... Yo por mi parte me limito a esc: reproducir lo que oía". (22).

Por epígrafe el autor tomó unos versos de Ramón López Velarde:  
" . . . las pobres desterradas de Morelia y Toluca  
De Durango y San Luis, arman la metrópoli . . .  
Como granos de anís".

De éste uno de los personajes da en llamar "granos de anís" a las dos jóvenes que vienen con su familia a buscar su destino en Mé-

(21) *Ibid.*

(22) Guillermo Prieto Yeme, *La Bancarrota de Pudor*: Premio.

xico. Bien sórdida es la historia del empleo de la mayor, y los "sueldos" que la menor cobra sin ir a ninguna oficina a trabajar. Se enamora ésta de un joven decente que declara que no toleraría una decepción de parte de su novia. Ella quiere dejar la vida vergonzosa que llevaba desde que vino a México; pero la madre y la hermana no lo permiten. El padre, débil para regir en su propio hogar pero con sus normas de moralidad, descubre al novio de su hija, la infamia de su vida. La idea que el autor quiere dejar en el espectador es que abundan tales "granos de anís", de un perfume bien distinto del evocado en los versos del poeta.

Es uno de los dramas más fuertes, más redondos, y a pesar de ser el asunto más que un poco escabroso, queda realizado sin titubeos y sin exageraciones.

En el año 1929 se pusieron en el tablado varias comedias y dramas mexicanos, entre ellos un arreglo teatral de la gran novela revolucionaria de Mariano Azuela, **Los de Abajo**. El asunto se presta fácilmente a la escena y tiene cierta importancia por su materia en la historia del desarrollo del drama mexicano. También de asunto revolucionario es **Del Llano Hermanos, S. en C.** De otra índole es **El Buho en la noche**, comedia social, en que la infeliz protagonista está casada primero con un "burro de oro" borracho, y después con un criminal que asesina al primer esposo y entrega a Ana María a un manicomio, para apoderarse de su fortuna.

Entre las obras mexicanas estrenadas en la temporada de 1929 se cuenta la comedia **Cuando las Hojas Caen**, de Amalia de Castillo Ledón. Es una de esas comedias de asunto trivial pero con cualidades que tienen entretenido al espectador. El argumento depende de una circunstancia tan artificial y tan inverosímil que no se puede dar importancia a la obra. Una madre por una equivocación fatal, casa a su hija con el hombre que amaba a ella (la madre) en vez de a la hija. Por salvar la situación, por respeto a las conveniencias, por no disgustar a la hija, quien le amaba locamente, él consiente en el casamiento. Desde luego, una unión basada así en mera conveniencia, pronto pierde todo atractivo y el marido en desesperación busca a sus compañeros de soltero y se enreda con una tiple. La madre, inconsciente de lo que ha hecho, se casa por comodidad con un americano rico. La pobre hija es la que sufre la decepción de su casamiento, y cuando llega la noticia de que va a nacer un hijo no tiene el efecto de separar al esposo de sus malos compañeros, ella pierde toda esperanza y tiene que encararse con la vida con las hojas secas ahogando las rosas de su corazón. Los caracteres no tienen las cualidades que los acerquen a la vida y menos verídico que los otros es el del americano.

En 1932 Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro hicieron su laudable experimento que se da a conocer con el nombre de Teatro de Ahora. Estos jóvenes escritores con la mirada puesta en la robustez de la pintura mexicana que hasta llenó "muros egregios con un ejemplo perdurable de belleza originalísimamente mexicana" (23), quisieron hacer un teatro, "fiel a las vicigias de un trozo de la América Española, en este momento y sin más limitaciones que el absoluto divorcio que quisimos hacer de lo folklórico para ver de alcanzar nuestro objetivo una dramática útil, de servicio social, capaz de expresar la agitación y anhelo, de las nuevas orientaciones, y de utilizarlos como competidor de la colectividad, y una dramática popular, capaz de traducir la verdad de la hora que nace". (24).

Frutos del ideal así expresada fueron estrenados seis dramas; de Magdaleno, **Emiliano Zapata, Pánuco 137**, y **Trópico**; de Bustillo Oro, **Tiburón, Los que Vuelven**, y **Justicia, S. A.** La primera obra es un cuadro con base histórica y con el héroe de la revolución agraria como protagonista, bien escrita. En el marco del tablado hay una admirable orientación, una exposición eficaz del asunto, lo que es nada fácil cuando se trata de un asunto histórico. La figura del gran revolucionario queda trazada en brochadas acertadas.

**Pánuco 137** tiene por escena los campos de petróleo, y por acción una intriga de la industria petrolera.

De Bustillo Oro, **Los que Vuelven** es una pintura lastimosa de la tragedia de los mexicanos expatriados que regresan a la patria, víctimas de la depresión económica que afligió a todo el mundo hace unos años. El dolor, la nostalgia, el sufrimiento de unos de los pobres, el caso trágico de la familia cuyo hijo e hija se habían radicado en los Estados Unidos, casándose con americanos, la angustia de los padres al separarse de sus hijos, el hambre y el dolor físico de que muchos murieron; la escena del entierro de los muertos; todos estos cuadros quedan impresos indeleblemente en la mente del lector. Aquí tiene tragedia aguda y conmovedora.

**Justicia S. A.**, es una sátira mordaz de la corrupción de los tribunales de México. También es trágico el que un hombre a fondo honrado, poco a poco, se vaya hundiendo en el lodo de la intriga y del abuso de justicia. Perseguido por su esposa, quien tiene una sed enorme por dinero, al fin el juez se acostumbra a traicionar a la gente en el nombre de justicia. Pero no puede apartar de sí las visiones horribles de las víctimas de su traición que la conciencia inexorable le lleva continuamente a la mente.

(23) Mauricio Magdaleno. *Panorama y Propósito de una Dramática Política Hispano-Americana*. El Nacional, 26 de diciembre de 1932.

(24) *Ibid.*

Buen talento se aprecia en este Teatro de Ahora, pero ninguna de las obras puede durar por la razón misma de que fueron escritas por su época. Es un caso, en que arte fino queda aniquilado por insistir demasiado en su actual significancia social.

En la primera mitad del tercer decenio después de la Revolución, hubo mayor interés en el teatro como medio de propaganda. Tal teatro está destinado de tiempo inmemorial a fracasar en la escena, porque le choca al público que se convierta el tablado en foro o púlpito. Barrett H. Clark, escribiendo del dramaturgo Eugene O'Neill, ha dicho: "Quiero demasiado al teatro para que vea con calma que nuestro primer dramaturgo se vuelve en profeta, filósofo o pensador, porque temo que nadie puede serlo y quedar con su condición de artista. No es del artista el exponer la vida; basta que la pinta con verdad y con pasión". (25). El mero hecho de que el Comité General de la Campaña Nacionalista y el de Acción Social y Cultural, ambos órganos del Partido Nacional Revolucionario, otorgaron y patrocinaron el estreno de **Los Alzados**, comedia del joven repórter Luis Octavio Madero, basta para que se le vea de soslayo. Armando de María y Campos escribe del asunto en estos términos: "Por sí, y por las circunstancias de excepción que rodearon al estreno de **Los Alzados**, éste resultó un éxito para el teatro mexicano. . . Se trata de una comedia sencilla, con sus ribetes de sainete, con sus toques finales de drama y que pretende ser una explicación de por qué muchos hombres se lanzaron a la revuelta. Está dialogada con facilidad y escrita en lenguaje llano, a veces demasiado pueril. Al lado de escenas indecisas hay actuaciones muy bien resueltas, y es natural, porque el joven autor, dueño de indudables condiciones de comediógrafo, se encuentra en mitad de todos los caminos teatrales, indeciso y deslumbrado y, ante todo, atento a hacer teatro de propaganda, teatro político revolucionario, Teatro de Ahora. . . Aspira a ser obra de tesis y se queda con mucha fortuna por cierto, en cuadro de costumbres, de malas costumbres, de los que están del lado del Gobierno de esa época, y de buenas de los que tratan de hacer revolución". (26)

**Sindicato**, del mismo autor, fué estrenada en 1936 durante el festival de Instalación y Protesta del Primer Consejo Técnico Proletario de la República. En la revista **Todo** se dijo: "La obra de Luis Octavio Madero es un jalón más en el camino de la nueva generación literaria que ha resuelto a trabajar de cara a México, abordando nuestros problemas y aplicando a su resolución el ímpetu revolucionario que caracteriza a estos tiempos inquietos". Hoy en 1940 la materia parece

(25) Barrett H. Clark, Eugene O'Neill: The Man and His Plays, p. 186.

(26) Armando de María y Campos, Presencias de Teatro, p. 190 et seq.

anticuada y no hay bastante arte dramático para salvar la obra del olvido.

Casi simultáneamente con el estreno de **Los Alzados**, el Gobierno por acuerdo oficial suprimió una obra de costumbres nacionales, **Educando a Mamá**, de Bravo Reyes y Echeverría, que había alcanzado más de cien representaciones —un éxito fenomenal para una obra mexicana, puesto que la vida normal de una comedia mexicana es comúnmente de ocho a quince días.

Y ésta no era la primera vez, ni tampoco la última, que el Gobierno suspendiera las representaciones de una obra mexicana por razones políticas. El año siguiente una cosa semejante pasó con la comedia **Sombras de Mariposas**, de Carlos Díaz Dufoo, excepto que en este caso las autoridades intervinieron después de la primera representación en vez de la centésima. En una nota preliminar en la edición de la comedia de 1937, el autor relata lo que ocurrió en la ocasión de la segunda noche de su obra, y protesta, con razón, contra el procedimiento injusto e ilegal. Dice: "Al día siguiente el autor acudió por la tarde al teatro a escuchar su obra, pero cuando entraba en la sala los directores de la empresa le dijeron que las representaciones se habían prohibido por orden superior. No se me dijo de quien partía la orden ni se me presentó documento escrito en que constara la causa de la prohibición; sólo pude saber que el acuerdo había sido transmitido por una comunicación telefónica. Así, un simple telefonema me privaba de una libertad y un derecho legalmente reconocidos". (27)

Y verdad que no se encuentra en el argumento ni siquiera en el diálogo cosa sediciosa para espantar a ningún gobierno, y mucho menos a uno de tendencias izquierdistas como el de entonces. Miguel, el protagonista, vuelve a México al hogar paterno después de una ausencia de varios años, y encuentra que los métodos de negocio y el tratamiento de su padre para los empleados de la fábrica no conforman con sus ideales de la dignidad del obrero. Procura modificar los abusos del padre capitalista y aún presta ayuda en ocasión de una huelga de los trabajadores. Así después de esfuerzos sinceros de su parte para entenderse con su padre, para acomodarse en el ambiente inquieto de la fábrica, comprende que es inútil luchar más y decide alejarse de México otra vez. Desilusionado, dice: "¡Sombras de mariposas! El colmo de la ilusión y tras las que corren los perros y los hombres... ¡Libertad! ¡Amor! ¡Amistad! ¡Patria! ¡Sombras!"

La obra está bien escrita, el diálogo digno y fácil, la trama admirablemente urdida, los personajes dotados de carácter, de esa ver-

(27) Carlos Díaz Dufoo, *Sombras de Mariposas*, p. 7.



dad interior que es esencial para un drama de valor. Aquí encontramos todos los elementos de una obra acabada con tendencias político-sociales, pero en un sentido universal. **Padre Mercader** del mismo autor, fué estrenada en 1929 con notable y merecido éxito. También de asunto político-social, acertó en agradar al público.

Xavier Villaurrutia, uno de los fundadores del Teatro de Ulises en 1928, ha contribuido con unas cinco obras a la Comedia Mexicana. En 1934 se estrenaron dos piezas suyas: **Parece Mentira**, y **En que Piensas** que el autor llama "misterio en un acto". Es una de tantas tentativas de comprender la psicología de la mujer frente al amor; un juego de conversación trivial que puede sustentar cualquier grupo de jóvenes del día, bastante divertida pero sin importancia alguna. **Sea Usted Breve**, farsa en un acto, es de tan poca substancia que casi no hay comentario que hacer.

Rodolfo Usigli, historiador del teatro mexicano y otro promovedor del Teatro Ulises, crítico de teatro, y como se ha dicho, crítico de críticos, ha escrito dos obras ya estrenadas: **Medio Tono** y **La Mujer no Hace Milagros**. De **Medio Tono** dice el autor: "Al escribir **Medio Tono** obedecí principalmente a la idea de formular con elementos inspirados en lo que se ha llamado "lo trágico cotidiano",... Lo que me decidió a escribir esta obra no fué la mediocridad de la clase media, sino la mediocridad y la miseria de nuestro teatro realista". (28) Es un cuadro de costumbres, realista, o según el autor, más bien naturalista. El asunto es de tono gris, que el autor pretende relevar, pero sin éxito. Lo "trágico cotidiano" cae sobre las cabezas de todos los miembros de la numerosa familia Sierra. El padre queda cesante y, por consiguiente, la familia sin recursos. Tienen que vender los muebles para comer. Uno de los hijos se enferma y debe internarse en un hospital; la hermana menor está desconsolada porque su papá la manda a Oaxaca para separarse de su amante (esta tragedia, si tiene su aspecto optimista por razón de la juventud de los novios); Gabriela que se muestra indecisa entre dos pretendientes pierde a los dos; la hermana mayor sufre reveses de fortuna; un 'hijo se va a España a participar en una lucha ajena. Así se remontan las penas y desilusiones. Un solo alivio en medio de todas las desgracias es el hecho de que el padre y la madre de la familia se ponen más estrechamente unidos frente al desastre. El diálogo parece espontáneo, la trama bien desarrollada, los personajes bien dibujados. Es una pieza excelente de su índole, pero otra vez más vemos gastar el talento en un asunto indigno del arte. El mismo autor confiesa que no le gusta el género realista; y después de leerlo se piensa que está bien hecho, pero luego viene la pregunta. ¿Por qué haberlo escrito?

(28) Rodolfo Usigli, *Medio Tono*.

Una de las mujeres, que escribe para el teatro es Concepción Sada. En los últimos años de la década se han estrenado tres de sus obras: **El Tercer Personaje**, en 1936; **Como yo te soñaba** en 1938, y **Un Mundo para mí**, en 1939.

La autora, que ha logrado capturar el gusto del público, y para quien el teatro ha sonreído es Catalina D'Erzell. Desde el año de 1923 se han estrenado diez de sus obras dramáticas: **Cumbres de Nieves**, 1923, es un pasaje inspirado en cosas revolucionarias; **Chanito**, 1923, es una expresión campesina; **Esos Hombres**, 1923, es un drama-social; **El Pecado de las Mujeres**, 1925, es una alta comedia; **El Rebozo Azul**, 1925, es un cuadro sintético; **La Sin Honra**, 1926, comedia dramática que fué premiada en un concurso; **La Razón de la Culpa**, 1928, fué premiada en México y en Argentina; **Los Hijos de la Otra**, 1930 es una alta comedia; **Lo que Sólo el Hombre Puede sufrir**, 1936; y **Maternidad** 1937, alta comedia.

El argumento de **Esos Hombres** es lo siguiente: Una mujer divorciada se enamora de un estudiante de vida vulgar. Ella logra regenerarlo pero al empezar a vivir entre gente decente, él se enamora de una muchacha buena y se casa con ella. Pero mientras él por ayuda suya se eleva, la protagonista se hunde, habiendo encontrado gusto para la vida dudosa en que él se había movido. Al fin completamente caída y miserable, lo busca para pedirle ayuda moral si no amor; está decidida a matarlo si no logra esta limosna. Su esposa la vence en una magnífica escena comovedora y ella se mata con el balazo destinado a él. "De los tres aspectos de la protagonista, Susana feliz y optimista, Susana celosa, desdichada, y Susana miserable caída, el primero, y el tercero están logrados magistralmente. La autora no teme llamar las cosas por sus nombres, y poner el dedo en la llaga social". (29).

En su último estreno, **Maternidad**, como en el primero, Catalina D'Erzell, realiza mediante el elemento sentimental llegar al corazón de sus espectadores. La protagonista, viuda, rehusa segundas bodas para consagrar su vida a sus hijos. Logra educarlos y ponerlos en el sendero de la vida feliz, pero ya crecidos ellos sacuden las dulces cadenas maternas, y van por sus varios caminos, dejándola en soledad y desdicha. En el tercer acto ella, ya vieja, ve a sus hijos volver a ella trayendo a sus hijos, los nietecitos de ella, y así termina su vida en dicha como la había comenzado, aunque después de largo rato de desdicha y trabajo. Dice un crítico:

"Indudablemente que la escritora mexicana, Catalina D'Erzell,

(29) Carlos Barrera, en *El Universal*.

viene realizando una labor encomiable tendiente a enaltecer las virtudes y cualidades de la mujer y especialmente, en su producción teatral, a glorificar la maternidad mexicana. Pero también parece ser que la distinguida escritora tiene la obsesión de exhibir con marcado relieve los defectos del sexo feo a través de sus personajes, o poniendo en boca de ellos catilinarias fulminantes como en **Esos Hombres y Maternidad**, empleando frecuentemente ejemplos del más vivo color en deslealtad, ingratitud, vicios, etc". (30).

Esta obra, **Maternidad**, tuvo en el Palacio de Bellas Artes la inusitada suerte de 145 representaciones. La obra que a la autora más le gusta, **Lo que sólo el Hombre Puede Sufrir**, cuyo argumento trata de la duda de la paternidad, llevaba 150 representaciones, probando el hecho de que la señora D'Erzell tiene su público bien conquistado.

---

Estoy perfectamente consciente de que hay en este breve tratado graves faltas de omisión y de comisión. Las primeras resultan de las dificultades de encontrar obras de muchos de los autores que han contribuido insigne labor para el teatro mexicano. Nadie siente más que yo esas omisiones, por la aparente injusticia para con los autores, y por las lagunas que quedan en el estudio. Pero, de todos modos, un ensayo de este tipo no puede aspirar a ser más que una mera indicación de las tendencias de la época, y si ha conseguido este fin, no hay que lamentar la condición de incompleto que ha sido inevitable.

---

(30) "Marco Aurelio", en *El Universal Ilustrado*. 2 de Diciembre de 1937.

## CAPITULO CUARTO

Marcelino Dávalos.

Nacido en 1871, muerto en 1923, Marcelino Dávalos hace puente entre las épocas precedente y siguiente a la Revolución, y era él quien más hizo para abrir paso a la nueva época de 1922-1929. Sus "piezas se abren ya hacia una aspiración más eficaz de captar el sucedido ambiente. Marcelino Dávalos hubiese tenido que guardarse sus manuscritos, de no haber contado con la ayuda de la actriz de moda entonces —doña Virginia Fábregas. En algunos de ellos, como **Carne de Cañón**, tenemos que reconocer hoy los propósitos de aquel magnífico hombre de teatro, que a pesar de batallar en un medio ingrato y lejos de todos los estímulos que encienden y maduran el afán creador, desbrozaba ya una fórmula en la dramática mexicana". (1)

El último cuadro, drama pasional, fué estrenado en el Teatro Renacimiento, en 1900. Es la trágica historia de un pintor quien se casó con su modelo e inspiración, la encantadora Mercedes. Pero él vivía por su arte y la mujer buscaba un amor más personal que el rendido a una musa. Ella dice:

"Inspiré tu obra, amaste en mí la musa y ¡ay! nunca más podré inspirarte ya. . . ¿Acaso fuí tu esposa? ¿Fuí amada como mujer siquiera? ¿Por qué me cobras entonces como amante? El rédito de tus colores, cóbratelo de tus obras. . . si amada no fuí como tantas, deseo morir por lo menos como todas. . . Se cobra fidelidad de esposa. . . yo nunca fuí tuya!" Y él, espantado y fuera de sí, la hiere. Después en desesperación, con el mismo puñal hace trizas el cuadro que acaba de terminar. "¡Mi último cuadro!", dice, "¡mi obra maestra! . . . ¡ya! ¡que el jurado me juzgue!"

(1) **Madaleno Mauricio**. "Panorama y propósito de una dramática política hispanoamericana", en *El Nacional*, 25 de Diciembre de 1932.

La pieza lleva en sí no pocos rasgos de la influencia de Echegaray, el gran realista del teatro español.

**Así pasan** es la historia conmovedora de una gran actriz cuya popularidad comenzó en años del Imperio, culminó durante el régimen del presidente Sebastián Lerdo Tejada, y cayó a fines de la época porfirista, cuando la revista bailable suplantó al teatro. "Sic transit gloria mundi" —y siempre es triste presenciar pasar glorias y decaer una gran figura. Además de su interés sentimental, el drama tiene algún significado para la historia del teatro. La decadencia de Victoria Alba no es más que la verdadera decadencia de la escena en México. No sólo la primera actriz, ya otoñal, sino Marcelino Dávalos, dramaturgo, habla en la respuesta de Victoria al comentario del periodista: "Razón de más para condenar el presente", dice él. Y ella responde: "No: ¿sabemos acaso si esta época del arte es la podredumbre, el limo que abonará la flora de una próxima primavera? ¿un arte nuevo?" Y el periodista: "¿Tiene Ud. fe?" "La tengo", responde la "Victoria en ruinas", como le dice la nueva estrella. Ya hemos visto como años después su fe era recompensada.

En el año 1909 fué estrenado **El crimen de Marciano**. El autor le llama "Cuento dramático inspirado en una tradición popular". El asunto es uno de tantos episodios emocionantes que toman lugar en tiempos de guerra. Dos republicanos son prendidos por los franceses; con promesas de libertad y premios si confiesan lo que saben de los movimientos de Juárez, y con promesas de la muerte si no quieren confesar, son conducidos al calabozo. Marciano, el viejo, temiendo que, por ser joven, León pueda responder a la llamada de Libertad, finge estar listo a confesar, con tal que antes maten a León. Fusilan al joven, pero Marciano rehusa hablar y le matan a él también.

Tiene la pieza rasgos de melodrama, pero puesto que también en la vida real, en tales circunstancias, hay melodrama, debemos perdonarlo en el drama. El lenguaje parece un poco florido a veces, más "literaturizado" que lo debido. Pero los caracteres de los republicanos, Luciano, se aman. En cierta ocasión Eulalia temiendo que unas amigas inclusivos los de las mujeres, están bien delineados y su ciega fidelidad a la causa de libertad está expresada en términos emocionantes.

**Jardines Trágicos**, 1909, es otra pieza pasional, en el estilo del siglo XIX. Margot quiere apasionadamente a Enrique y cree que él le corresponde. Pero Enrique y Eulalia, hermana de Margot, casada con la hayan visto en brazos de Enrique, para encubrir su secreto, les dice que él acaba de pedirle la mano de su hermana. Margot, está feliz, y Enrique por no darle el gran disgusto de negarlo, se casa con ella. Desde luego, un casamiento basado en una mentira tiene que ser triste,

y Margot pronto pierde la ilusión de felicidad. Por casualidad, descubre el secreto de su hermana, y vacila frente a la tentación de denunciarlos. Al fin, pide la verdad a su hermana y Enrique. En una escena de alta emoción la pobre mujer, cerca de la locura, saca la verdad de su hermana y al mismo tiempo una tardía declaración de amor de su marido. Muere, y Eulalia encuentra en su mano la carta fatal que revela los antiguos amores de ella y Enrique.

**Indisoluble**, estrenado en 1915, tiene un poco más carne que **El Ultimo Cuadro** y **Jardines Trágicos**, aunque los tres están moldeados en el drama de una época pasada. La joven Emilia, frente a la exigencia de escoger entre su amor por la mujer quien había sido para ella una verdadera y santa madre, y el lazo filial que la une a una mujer desconocida e indigna, escoge por su madrastra, y la teoría de "la fuerza de la sangre" queda confutada.

**Aguilas y estrellas** es una expresión del conflicto creciente entre las clases labradoras y las hacendadas, que el autor llama "película dramática".

"Marcelino Dávalos fué un entusiasta del teatro y uno de los que más trabajaron para él. Sus obras, aunque no tuvieron siempre un éxito halagador, deben contarse entre las que forman el teatro mexicano moderno". (2)

Carlos González Peña opina: "Teatro todo él en prosa y de asunto invariablemente mexicanos es éste, por lo que representa una nota nueva y original, en su homogeneidad, respecto de todo lo antes hecho. Faltaba a Marcelino Dávalos finura artística, gusto literario; pero tenía en cambio dominio de la técnica teatral, como no llegaron a tenerle los dramaturgos que le precedieron: circunstancia esta última que unida al hecho de haberse inspirado siempre en cosas y gentes de su país, le señala en la producción dramática de este período". (3).

(2) María Luisa Ocampo. "El teatro mexicano contemporáneo" En Antena, julio 1922.

(3) Carlos González Peña. Historia de la literatura mexicana. p. 469.

## CAPITULO QUINTO

José Joaquín Gamboa.

Uno de los escritores más serios, más amigos del teatro mexicano fué don José Joaquín Gamboa, Culto por sus estudios, por sus viajes, y por naturaleza, supo mantener su mexicanismo y su individualismo. Lo que escribió —y era mucho, siendo él uno de los más fecundos dramaturgos que México ha tenido— nunca se redujo a mero remedo de lo extranjero. Su actividad teatral se divide en tres épocas bien definidas. En la primera, que abarca los años de 1899 a 1908, fueron estrenados los dramas siguientes: **La carne**,—(título demasiado fuerte para el público de aquel entonces, por lo cual el drama recibió nuevo bautismo con el nombre de **Teresa**)— en que la heroína se debate en lucha entre la aspiración mística y el amor humano; **El hogar**, que pinta la añoranza del héroe provinciano desilusionado por el hogar de su juventud; **La muerte**, en que se debate una cuestión moral, la del adulterio; —todos estos dramas muy del fin del siglo, arraigados en el género de tesis, de moda entonces en el teatro francés; y **El día del Juicio**, uno precioso y ligero análisis psicológico.

... Con esta pieza comenzó un largo período de silencio diplomático. Después de quince años de andar por el extranjero, dedicado a deberes públicos y a ganarse la vida en el mundo del periodismo, volvió a México a tiempo para participar en el nuevo entusiasmo para el teatro. Participando en el trabajo en pro del Teatro Mexicano fué socio de U.D.A.D. y contribuyó para las temporadas promovidas por este grupo de entusiastas con cuatro piezas.

En 1923 se estrenó **El diablo tiene frío**, un drama más profundo, más maduro, más dotado de teatricidad que los de su primera época. Doña Rosa tiene tres hijos a quienes califica así, hablando a su hija Beatriz: "Eres buena y humilde, Miguel trabajador y honrado. Dios tenía que mandarme una cruz y esa cruz es Ricardo."

Ricardo no puede y no quiere hacer ninguna carrera, vive a favor de su hermano, y aún al fin, para ayudar con los gastos de la familia, Beatriz tiene que aceptar un empleo ofrecido por los jefes de Magdalena, novia de Ricardo. Ricardo tiene que huir de la ciudad por algún delito y pide cien pesos a su madre, que ella le da de sus ahorros. Se va y su familia no vuelve a saber nada de él durante cinco años. Se hunde en una vida infame hasta que un día en la Habana su compañera le abandona, enfermo, sin dinero, y moralmente deshecho. Regresa al hogar maternal contra el deseo de sus hermanos, pero la madre le recibe con ternura y cariño. En el prólogo de la colección de las obras de José Joaquín Gamboa, Carlos González Peña dice del drama: "—en **El diablo tiene frío** acierta a dar un cuadro lleno de expresión pintoresca del vivir de nuestra clase media humilde". (1).

En **Los Revillagigedos**, 1925, el autor deja las clases humildes y presenta un cuadro del vivir aristocrático. El autor lo llama un "estudio social contemporáneo". Los marqueses del apellido honorable se ven en circunstancias apremiantes, y hacen casar a Eugenia con el muy adinerado, pero muy cursi Enriquez H., así impidiendo la continuación, de sus amores con su amigo Javier, quien también está casado infelizmente. Saltando estos obstáculos siguen tratándose y cuando el esposo de Eugenia demanda que no vuelve a ver a Javier, ella se suicida en un "accidente" de automóvil. Desgracias y dolores debidos a falsos principios del valor de la sangre y a la mala educación del día, los conflictos entre las tres generaciones de Revillagigedos forman materia bastante trágica. Gamboa ya ha alcanzado el más perfecto dominio de la técnica teatral. Y como él mismo había dicho: "Para mí el verdadero teatro superior radica en el diálogo, en el verbo", no extraña la facilidad del diálogo. María Teresa Montoya, la gran actriz mexicana de la época, puso este drama en la Habana, y más tarde en México.

**Via crucis**, también de la segunda época de nuestro autor, vuelve a la clase media por ambiente y, según González Peña, por manera íntima se enlaza con un momento determinado de la vida nacional. El descanso de la familia se inicia con la muerte del padre, y termina en la miseria más abyecta. Magdalena es la víctima en primer lugar de su novio y al fin del destino; Clara, víctima del azar, cae también de su alta condición de Esposa de Dios, a hacerse madre del hijo de un soldado desconocido; he aquí bastante tragedia para llenar los tres actos, y sobra. El primer acto tiene unas escenas efectivas, sobre todo aquella entre las dos hermanas y el novio de Magdalena, y la final en que hay el presentimiento de desastre, de desolación. Del segundo ac-

(1) Carlos González Peña — José Joaquín Gamboa Teatro T. I. Prólogo, p. 9.



to escribe "Júbilo": "Tal vez la escena mejor de todas por ser la más humana y, por ende, la más consecuente con la índole del teatro realista que José Joaquín Gamboa cultiva. Esta escena (la de la despedida de los dos amantes) posee el siguiente valor artístico: Verdad arrebatada de la vida y elaborada convenientemente para el teatro, de tal manera que no perdiera en la transmutación ninguna de sus bellezas emotivas. No es otro el camino que debe seguir el teatro realista". (2). El tercer acto también tiene sus momentos grandemente emocionantes; más notable, como es debido, el final cuando Magdalena se arregla para salir en busca de pan para su desdichada hermana. Qué toque más expresivo, más revelador, el de que la pobre, la valiente mujer, se pinte antes de salir en su triste misión!

En 1927 se estrenó la bella comedia "**¡Si la juventud supiera!**", que, dice González Peña, es una sonrisa de adorable melancolía. Aquí son tres caracteres admirablemente dibujados: los de Doña Laura, del Marqués, y de don Jacinto, el viejo verde.

En la tercera época colocamos los dramas y comedias que son la fruta de un arte ya realizado, magistral. Técnica y medio han desarrollado: las sutilezas de la psicología atraen al autor. "**Ella**", 1930, es un drama enigmático y conmovedor, análisis de las alucinaciones de un hombre poseído de una grande pasión.

Para que veamos que el autor sombrío, austero, puede sonreír y aún soltar una carcajada redonda, hay dos juguetillos frívolos: **Cuento viejo y Espíritus**.

Dejemos hablar de la última obra del maestro a su biógrafo González Peña:

"Ya por entonces, en un mediodía radioso que distaba mucho de las tintas del crepúsculo, creeríase que se asomaba al arcano. El teatro le venía corto. Parecía estrecho el marco del teatro. Su pensamiento y su inspiración iban más allá. Y he aquí que, dando prodigioso salto, concibe, planea y da definitiva contextura a su gran fresco postrero, sin par dentro de nuestra escena, y bellísima y esplendoroso dentro de cualquier escena: **El Caballero, la Muerte y el Diablo**, de intención simbólico genial, en que el pensamiento, poético y profundo, señorea la fantasía y canta el más misterioso y fascinador de los cantos". (3).

A veinte días del estreno de esta atrevida, "wagneriana" obra, la Muerte se lo llevó a José Joaquín Gamboa.

El autor dice que su "poema dramático" no tiene más relación con el famoso grabado de Durero, que su título—**El Caballero, la Muerte y el Diablo**. Los tres actos están divididos en diez cuadros, algunos

(2) En *El Universal Ilustrado* de 12 de noviembre de 1925

(3) Carlos González Peña, op. cit. p. 10.

de los cuales son verdaderos cuadros, careciendo completamente de diálogo. En el primer cuadro el Caballero, espejo de virtudes, se encuentra al punto de morir de heridas recibidas en un duelo. Sus amigos y familiares están reunidos luchando desesperadamente por su vida. Al fin después de una transfusión de sangre, e inyecciones hipodérmicas, el Doctor cede su puesto a la cabecera de la cama al Monje-Confesor para que éste prepare el alma para su último viaje. El Amigo pide permiso para llamar a cierto médico que le había sido recomendado, un doctor de nombre extraño, desconocido a todos. Mandan por él, y al salir de la alcoba del Caballero la Muerte, entra el Diablo disfrazado como el Doctor Ferluci —nombre que es anagrama de "Lucifer". La entrevista entre los dos es de sumo interés por las sutilezas filosóficas acerca de la naturaleza de cada uno. El Diablo protesta que nunca tuvo pezuñas, ni cuernos, ni cejas enarcadas como le concebían en la Edad Media. La Muerte lamenta que los mortales le confundieran con la tumba, o con su padre el Tiempo, y que interpreten mal su alegría a llevarse a un hombre cuando se halla en plena gloria, que más bien que alegría es piedad.

El Caballero se cura de sus heridas mortales, no por la "ciencia" del doctor Ferluci sino por el hecho de que la Muerte le ama al grado de no darle en su boca el beso que congela la sangre. El Diablo, en forma del doctor, y el Cardenal se hacen grandes amigos porque se simpatizan mucho. El Cardenal dice que si fuera el primer ministro tomaría al Doctor Ferluci como consejero. Pero al Caballero, quien le debe la vida, es profundamente repulsivo. Al contrario, el Diablo le busca al Caballero porque, dice, es "un rebelde al mal". Al Monje-Confesor el Caballero confiesa que su pecado peor es el de la soberbia, y explica que cree que su continuo esfuerzo por la perfección, y su victoria contra todos los vicios se convierte en el pecado de soberbia, y que vencer un sentimiento, dominar una pasión, resistir una tentación, engendra en él una voluptuosidad satánica, que no es menos que un pecado. El monje le dice que la existencia humana es caer y morir, y que hay que estar alerta porque eternamente la Muerte y el Diablo disputan esa existencia. El Caballero sigue confesando que no debe casarse con la princesa porque está enamorado de una mujer bellísima y extraña que se le ha aparecido en varias ocasiones, siempre cuando se encuentra en peligro de muerte.

Al banquete que celebra las bodas del Caballero y la Princesa se anuncia la Guerra que el gobierno soviético de Rodonia declara. El quinto cuadro representa la marcha del Caballero y el Joven, admirador suyo, a la guerra al día siguiente a sus bodas. En el sexto cuadro la Muerte y el Diablo se encuentran en el campo de batalla. La Muerte

dice, "Tú y yo mandaremos aquí, como únicos señores". El Diablo responde, "Encenderé las iras y haré brotar de todos los labios la blasfemia". Y la Muerte, "No tendré tiempo de mirar a quien envuelvo en éste manto".

Todos los del primer cuadro, el Monje, el Amigo, el Joven, el Parásito, los que aman mucho al Caballero están aquí con él en la escena de la batalla. Cada uno cae, y cuando ve que ha perdido la lucha y la Muerte aparece muy cerca, levanta la pistola para matarse antes de que el enemigo le tome, pero la Muerte se aleja y su mano deja caer la pistola. Con tristeza el Caballero mira el sueño eterno de sus amigos y murmura al momento cuando el enemigo le toma prisionero, "¡La muerte es la serenidad!"

En el tercer acto el Diablo en la forma del Comisario General de la Guerra de Rodonia persuade al Caballero que puede salvar a su familia y a su país si acude por ayuda a los banqueros de Nueva Babilonia a través del mar. Le dice que estos ricos esperan un caballero como él con el corazón encendido por el ansia de venganza para aniquilar a los soviets quienes peligran su riqueza. A la pregunta del Caballero si él, el Diablo, conoce a esos banqueros responde, "Yo les he enseñado sus estupendas combinaciones financieras. Me buscan siempre y cada día me respetan más". Aunque le repugna al Caballero este Comisario soviético, acepta su consejo y vuela a Nueva Babilonia. Allí el Diablo le consigue un avión y le hace creer que también un gran ejército en aeroplanos le sigue. El Caballero empieza su largo viaje, con el miedo de la muerte por primera vez en su corazón —el miedo, más bien, que no puede vivir hasta que haya salvado a su país y a su esposa e hijo.

En el último cuadro el Caballero herido mortalmente está cerca de su aeroplano destrozado en el polo austral, morada de la Muerte. Ella, a su lado la contempla. El la pregunta acerca de los suyos y ella le dice que ya están muertos. El confiesa que la ama y que muchas veces arriesgó su vida para verla. La Muerte le dice que pronto serán sus nupcias y lo besa, amorosamente congelándole la sangre.

El drama es sumamente para leer, poético y profundo, relleno de fantasía, de misterio y de reflexión filosófica. Las observaciones del Diablo y de la Muerte en los clérigos, los políticos, la guerra, el amor, cada fase de la vida humana —tiene hondura y perspicacia. Es para leer, sí; pero también, según González Peña, era magnífico en el tablado.

En un tiempo escribió el dramaturgo tratando del teatro sintético: "Basta saber que no es teatro". Y hemos aquí en **El Caballero, la Muerte y el Diablo** lo que para él, —y para nosotros—, es verdadero teatro. Desde la altura casi clásica de esta obra los pequeños ensayos de tea-

tro sintético, disminuyen en menudos puntitos. Si el éxito del teatro dramático mexicano está en manos de los autores, como él ha dicho (4), no es él quien lo ha traicionado. Por profundidad de pensamiento, por la filosofía honda que supo poner en sus líneas, recuerda esta última obra suya las profundidas y honduras de aquel otro drama simbólico: **La vida es sueño**.

La facilidad del diálogo, vigoroso, resonante; por la habilidad de crear caracteres humanos; por el talento en pintar el medio de sus dramas, por la delicadeza y a la vez la fuerza del lenguaje, por el poder de evocar emociones humanas, tenemos que conceder a José Joaquín Gamboa un lugar preferido entre los buenos quienes han formado un verdadero "teatro mexicano".

---

(4) En *El Universal Ilustrado* del 10 de diciembre de 1925.

## CAPITULO SEXTO

Julio Jiménez Rueda.

En una carta que pretende ser del Teatro Mexicano dirigida al Teatro Americano y publicada hace unos años en la revista norteamericana "Theatre Arts Monthly", se encuentra este pasaje: "Yo (el Teatro Mexicano) soy pobre, y me da pena, porque nunca he pagado bien a mis intérpretes. En verdad, puedo servirme de las palabras de Baudelaire: "Gloria: para pagar mis deudas". Tengo muchas deudas: debe mucho a muchas personas". (1).

..A Julio Jiménez Rueda el teatro nacional debe mucho, porque él ha gastado mucho talento y mucho trabajo en la lucha en pro del drama mexicano. Desde muy joven, ha escrito para la escena y de su pluma ha surgido unas de las obras más importantes en la segunda década después de la Revolución. Pero, por excelentes que sean sus dramas y comedias, de mayor importancia ha sido su lucha para resucitar el teatro falleciente heredado de la árida década precedente. A él se debe en gran parte que haya venido a México la actriz argentina Camila Quiroga, para dar ánimos a los jóvenes escritores en los primeros años del decenio; por influencia suya se le concedió una subvención oficial para la representación de obras mexicanas en los tablados de la capital en el año 1923; fué él uno de los organizadores de la Unión de Autores Dramáticos; y él contribuyó con una o más obras para cada una de las temporadas promovidas por U.D.A.D. María Luisa Ocampo escribió así en el año 1924: "Don Julio Jiménez Rueda podría llamarse con razón "el hombre dinámico". A su labor como escritor teatral, bastante para hacerle ocupar un primer puesto entre los que laboran en esta rama del arte, debe añadirse su esfuerzo para la

(1) Rodolfo Usigli, en Theatre Arts Monthly, enero de 1935.



creación del teatro municipal, bella idea que por desgracia fracasó debido a un sinnúmero de motivos. Don Julio Jiménez Rueda es, de nuestros autores jóvenes, el más conocido". (2).

El primer estreno de una obra de Jiménez Rueda fué en el año 1918 cuando el autor llegó a los veintidos años de edad: **Balada de Navidad**. En el mismo año fué premiada su comedia "**Como en la Vida**", en un certamen abierto por la Universidad para celebrar el aniversario de la libertad. Fué estrenada en el teatro Colón en septiembre de 1918 y representada por segunda vez en 1923. Es la mejor de las comedias, según la opinión de Henry Alfred Holmes (3), crítico y escritor norteamericano. He aquí el argumento:

La familia Rivas Gómez subsiste por las ganancias de la hija Laura que trabaja en una oficina como taquígrafa. El hijo Ricardo no trabaja porque no puede conseguir un empleo digno de su talento, y además tiene maña para vivir sin trabajar y no siente la necesidad de molestarse. Laura tiene un novio, pobre como ella; pero tiene deseos de vivir con más lujo y se siente atraída por las atenciones y promesas de su jefe. En el segundo acto, las cosas van mal en su casa y la tentación de aprovecharse de las promesas de Don Sotero crece. La esposa de éste les sorprende en la oficina, al momento cuando Laura está luchando contra los ruegos de él. La mujer enfurecida demanda que Laura se marche del empleo, o ella se marchará del hogar. El jefe al fin promete despedir a Laura. En el tercer acto, se acerca el fin para la familia Rivas Gómez que necesitan vender los muebles. La madre y Ricardo la regañan porque no quiere volver a pedir su destino. El novio de Laura, aunque pobre como ellos, ofrece procurar reunir el dinero necesario. Pero mientras él está ausente, viene don Sotero y ofrece pagar las deudas. Laura desesperada e irritada por las quejas injustas de su familia se rinde al deseo de libertad y comodidad, y al momento en que Leonardo vuelve con el dinero, ella se va en el coche de don Sotero.

En un epílogo, que es como un cuarto acto, se ve a la madre viendo a costas del novio, triste y con ganas de ver una vez más a la hija caída. Leonardo, su vida en ruinas, ha querido borrarla de su pensamiento. Después de que la madre se retira a descansar, aparece Laura en un estado lamentable y pide el privilegio de ver a su madre. Leonardo la arroja de la casa; pero después, encontrándola en la puerta, empapada de la lluvia y casi muriéndose, tiene compasión y le da abrigo, pidiendo a Dios por sí mismo "¡paz, paz a mi espíritu!"

El drama es realista, bien trabado, con los caracteres admirablemente delineados. El único que no es "como en la vida es el de la

(2) María Luisa Ocampo. En Antena, julio de 1924.

(3) Henry Alfred Holmes. *Todd Memorial Volumes*, T. I, p. 217.

madre. No tiene verosimilitud un diálogo como el siguiente entre una madre y su hija:

Pepita (para Refugio): —El único punto de apoyo era el empleo de Laura; se perdió y todo se ha desmoronado.

Laura: —¡Mamá!

Pepita: —¡Sí, hija, sí! Tus caprichos nos han traído a este estado.

Laura: —¡La eterna canción! ¡la de todos los días! Ya estoy cansada de oírla. Poco falta para que se colme el plato y entonces...

Pepita: —Entonces, ¿qué?

Laura: —Soy capaz de hacer una tontería... (Pausa). Después de todo ¿qué desean? ¿qué vuelva al despacho? pues volveré... ¿qué sea yo...? Pues lo seré.

Pepita: —¡Las exageraciones de siempre!

Y después en el epílogo, hablando con Leonardo, todavía con esa ceguedad para la responsabilidad que ella misma tiene en lo que había sucedido, dice: "¡Soy su madre! He querido arrancarla de mi corazón, y no puedo, no puedo..."

Ricardo es detestable, viviendo del miserable sueldo de su hermana e increpándola porque no le mantenga en mayor lujo. Es, como Leonardo le dice, una "lapa pegada a la vida de los demás".

En cambio, en Leonardo se retrata un hombre simple, honrado, mediocre en talento, pero tranquilo en el papel que hace en la vida. Cuando Ricardo le regaña por la mezquinidad de su vida y la falta de "ambición", Leonardo sabe responder dignamente: "Te llevo de ventaja, sin embargo, esto: que conozco lo que soy. Tú quieres aparentar lo que nunca has sido. Perdóname que sea franco: te estimo Ricardo, y es mi obligación decirte lo que pienso de ti. Forman legión en nuestro país, y en el orbe todo, los hombres como tú, que nacieron para príncipes y fueron destronados en el camino de París a acá, o del cielo a acá, como prefieras".

El lenguaje es propio al argumento, aunque unos críticos lo ven "literaturizado". Pero no hay superfluidades que oscurezcan la trama, ninguna palabra sobra.

"¡Tan convencido estaba el dramaturgo del valor esencial de una personalidad!" dice el escritor Holmes. "Este es el mensaje que Jiménez Rueda tiene para sus paisanos... Aquí tiene su oferta a la Patria: una lección moral, bien hecho, en que sin exageración la facultad de escoger noblemente es mantenida por el héroe hasta la última situación". (4).

**Tempestad Sobre las Cumbres** es un cuadro en dos actos de un maestro quien ha sido el ídolo de muchos jóvenes por la profundidad

(4) Ibid.

de su intelcto, y ya, cincuentón, se enamora de una de sus discípulas. Ella, engañada por el esplendor de su intelecto, huye con él. Pero aislado, no viendo a nadie sino a él, pronto comprende que no le ama, y anhela otra vida y la compañía de sus iguales. Trata de recapturar el amor antes ofrecido por otro discípulo del maestro, pero el joven ya esta desengañado y obedeciendo al maestro se va. Sin compasión María Luisa dice al maestro: "Si no es con él, será con otro. . . Me enseñaste a ser libre. Abriste mi espíritu a los vientos de libertad. He sido digna discípula. No es mi voluntad permanecer ni un instante más". Y se va.

**La Caída de las Flores** es otro cuadro de una familia víctima de la desgracia. Rosa es seducida por un amante, y Mario su hermano, seduce a Margarita. La madre, abrumada por el doble golpe se vuelve loca. Rosa toma veneno y muere. Mario hace reparación aunque demasiado tarde, casándose con Margarita. De **La Caída de las Flores**, dice "Júbilo": "Todos esos errores teatrales, ese afán de "literaturizar" a los personajes, sacándolos del sano medio real para incrustarlos dentro de un ambiente invernal, irán desapareciendo de la obra futura". (5).

También del año 1923 es el estudio psicológico **Lo que ella no pudo preveer**. El tema o la lección de la pieza estriba en la inestabilidad de un casamiento sin hijos. Carlos y María Eulalia deciden antes de casarse que no quieren tener hijos. El día de su regreso del viaje de luna de miel, una mujer viene en busca del amparo de Carlos cuyo hijo va a tener. Cuando nace la niña, Carlos se ve precisado a recibirla en su casa. María Eulalia, obligada a cuidarse de una niña cuando habian convenido en no tenerlos, odia a la niña Margot. Después de cinco años, se percibe que Carlos está apartándose más y más de María Eulalia. Está contento en su amor por su hijita y no siente la obligación de permanecer fiel a sus votos nupciales. La mujer, amargada por la desilusión, no pide otra cosa sino el hijo que al principio rechazó; pero ya es tarde; no puede tener un hijo. Así van las cosas cuando sucede un accidente en que la niña Margot pierde una pierna y está a punto de morir. María Eulalia da de su sangre para una transfusión y ya se siente madre porque corre en las venas de otro ser la sangre de su corazón.

Es un drama fuerte en que hay profundidades de pasión y de psicología magistrales. Está bien dialogado y los personajes tienen vida y personalidad. Hasta los personajes secundarios quedan vivos, como la simpática hermanita de María Eulalia.

**La silueta de humo**, del año 1927, es una farsa en tres actos en que la acción se enreda de una manera complicadísima, por la semejanza

(5) En *El Universal Ilustrado*, de 9 de agosto 1923.



marcada de una mujer de "un negocio no muy recomendable" a la mujer del celoso marido. La última obra teatral de nuestro autor se intitula **Miramar**.

Pero la obra de don Julio Jiménez Rueda que "Júbilo" con intención llama "interesante" es **Cándido Cordero, Empleado Público**, del año 1925. Es la obra en que el autor demuestra su conocimiento profundo e íntimo del ambiente mexicano. "Es una comedia que por su intención está llamada a causar cierta impresión en todas las clases sociales de la ciudad, y principalmente en la mesocracia, para la cual es de interés inmediato". Así escribe el crítico Castillo en la ocasión del estreno de la pieza en el Teatro Fábregas. Y continúa: "Don Julio nos sorprende por el tono que usa en su nueva obra. El circunspecto y un poco grave autor de **Sor Adoración del Divino Verbo**, se olvida de su sentimentalismo lacrimante y hoy se nos presenta riendo con toda la boca, hinchando sus carrillos que serían la envidia de aquel buen padre Gorenflot, amigo y compañero del buen Chicot, bufón de Carlos IX. Aborda un problema absolutamente nacionalista, el de la clase burocrática mostrándonos todo lo falso, lo inmoral, lo inicuo, lo triste y doloroso que haya en su organización. Riendo, riendo a veces con la risa del sainetón, otras con las sonrisas de la comedia francesa, nos va señalando las lacras y las torpezas que canceran el hogar de don Cándido Cordero, que es el hogar en general, de la familia mesocrática de México". (6)

En esta comedia la acción representa la tragedia del empleado público cesante, la tiranía de su mujer, la necesidad de su hija mal educada y mal enseñada por las falsedades del cine, la cordura de la otra hija cuyas ganancias son el principal recurso de la familia; y finalmente, la simpática personalidad de don Cándido mismo.

El primer acto resulta más divertido que los otros tres, en que vemos al cesante tratando de satisfacer al cobrador de rentas, de librarse del estafador Rodríguez con su ingenioso "auto-fulmino-atracador" y de pacificar a su mujer iracunda. Los personajes tan variados como son, están delineados con destreza, aunque sea de modo caricaturesco. "Júbilo" llama a la comedia "revolucionaria" y aunque tendrá una tendencia reformista, sin embargo es tan humana, tan divertida y simpática que **no huele a esa odiosa propaganda que comúnmente afea a la obra revolucionaria**.

Por su obra dramática, si no hubiese hecho otra cosa, el Lic. Don Julio Jiménez Rueda, merecería un buen lugar en la consideración del crítico literario. Pero ha escrito también obras de otra índole que no caben en esta discusión, por las cuales merece el lugar de honor que ocupa en las letras mexicanas.

(6) En El Universal Ilustrado, de 17 de diciembre de 1925.

## CAPITULO SEPTIMO

Francisco Monterde.

Comediógrafo, inquieto escritor que ha gustado de hollar los más diversos caminos —la crítica y la historia; la poesía; el relato de viajes; novelas cortas; la novela psicológica— así se describe la actividad literaria de Francisco Monterde. (1). Socio de U.D.A.D. trabajó como sus compañeros en los primeros años de la década de 1920 por animar al teatro nacional, contribuyendo obras de gran valor. Más tarde formó con otros seis el grupo de los siete que dió en llamarse "los siete Pirandellos". Asociados con él en este grupo fueron los hermanos Lozano, Diez Barroso, Parada León, Noriega Hope, y José Joaquín Gamboa.

El primer estreno de una obra de Francisco Monterde García Icazbalceta era el del drama regional en un acto, **En el Remolino**, 1923. Es un pequeño cuadro de costumbres indias en que los personajes no son héroes idealizados como Cuauhtémoc, ni bestias denigradas, como se pinta a veces al indio, sino personas, gentes ordinarias. El escenario es la época revolucionaria, pero el asunto no es histórico ni es propaganda. Es un simple cuento de los dolores de una familia de seres humanos, relatado con arte consumado.

Viven en penuria una mujer, su nuera y su nieto, éste una pobre criatura idiota que no crece físicamente. . . El hijo anda con el ejército de uno u otro partido de la revolución, el esposo de la mujer ha sido muerto por unos soldados que le robaron hasta la mula "cojitranca". Hay rumores de que el hijo está en el cuartel cerca de su jacal. La madre quiere que Guadalupe, la esposa de su hijo, vaya a buscarlo, pero ella le tiene miedo porque la habían llevado los soldados por la fuerza y el había jurado matarla. Al fin decide ir al cuartel. Mientras tanto, pasa un soldado montado en la mula coja. La vieja la reconoce y sale al ca-

(1) Carlos González Peña. *Historia de la Literatura Mexicana*, p. 516.

mino gritando: "¡Ladrón!". El soldado desmonta y entra en la casa amenazándola. Saca un cuchillo, pero al alzar el brazo, el niño lanza un grito. El soldado saltando a la mujer corre a levantar en sus brazos a Lencho, diciendo "¡Hijo!" Es el padre del niño, hijo de la mujer. Una terrible sospecha le surge en la mente, y pregunta como murió su padre. La mujer no tiene duda de lo que ha pasado y no quiere decirle las circunstancias de la muerte de su marido. Pero convencido de que él mismo había matado a su padre, sale del jacal, y pronto se oye un disparo.

Hay en la pieza profunda verdad psicológica, verosimilitud en el lenguaje de los indios, honda emoción. "Y Monterde García Icazbalceta ha sido justo y ha tenido el acierto de tratar con maestría un asunto fecundo en enseñanzas y bellezas insospechadas, descubriendo, el primero, un mundo agitado por otras pasiones; pero arrebatado, fatalmente por la conflagración de las nuestras. Más aún: supo escuchar, con su sensibilidad de poeta y su nobleza de alma, al rodar silencioso de las lágrimas de los humildes, de los ignorados. . . Lágrimas que el egoísmo sintetizó en el corazón de piedra que los explota, y que la emoción del poeta quisiera disolver para devolverlas a los ojos que lloran. (2). . . . .

Después del estreno en el mismo año de **La que volvió a la Vida**, Guillermo Castillo pudo escribir: "Monterde ha escrito la mejor obra mexicana que yo he visto. Hago notar que la considero, no la menos mala, sino la mejor". (3).

El asunto es "un pedazo de vida observado". El marido de Angela muere de una pequeña herida de lanceta recibida mientras trabajaba en el laboratorio de un médico. La madre de Enrique y sus comadres quieren que la joven viuda viva retirada de toda actividad normal, que, en efecto, se entierre con el difunto. La espía en todo, su manera de vestirse, sus pasos, sus gestos, sus palabras; aún abren cartas suyas. A su costa vive la familia de Enrique, cuatro personas. Por una decepción cogen para sus necesidades personales, el dinero que ella provee para los gastos de su casa. Así es que recarga una gran cuenta en cierta tienda, y ella recibe del dueño de ésta una carta de declaración de amores, seguida pronto después por una nota de la cuenta. Ella está perturbada por la sospecha de que su marido se haya enterado del amor que su hermano de él le tiene, y que por eso se hubiese herido. En todas estas penas la única mano amiga que se le tiende es la del doctor, en cuyo laboratorio Enrique había trabajado. El, queriéndola, pero verdaderamente, le ofrece empleo en su sanatorio mientras que él da un viaje en Europa. Ella acepta con alegría por verse librada de su prisión y vuelta a la vida.

(2) Pablo González Casanova. En el Remolino: Parecer. p. 30.

(3) En El Universal Ilustrado, de 24 de julio de 1923.

La trama es sencilla, el diálogo natural, sin ser ni vulgar ni rebuscado; los personajes todos hechos de carne y hueso. En el comentario ya citado "Júbilo" dice: "Todo esto expresado con sencillez, armonizando los efectos, sin abusar de la nota melodramática, pues cuando se cree que el autor se va a engolosinar con ella, da a la escena un ligero toque cómico, traído con la mayor naturalidad, sin dislocar el curso lógico de los acontecimientos. Si a esta sencillez esquemática, que precisamente es la médula del teatro moderno, sumamos la facilidad de su diálogo, encontraremos la razón por qué Monterde hizo una buena comedia intrínsecamente, si las relatividades de la incipiente y de un mal entendido patriotismo artístico que no es como suele creerse, el medio más eficaz para estimular a los autores". (4)

Otro estreno del año 1923, era **Fuera de Concurso**, comedia de dos actos. En 1925 se estrenó **Viviré por ti**, comedia dramática en tres actos. En **Golondrina de Francia**, comedia inédita en tres actos, Monterde "explota con acierto un género casi virgen en México, el teatro literario; es frío y exacto en el conjunto—frialdad y exactitud absolutamente clásica— y sutil y moderno en el detalle". (5) Un estreno reciente es el de **La Careta de Cristal**. Este fecundo autor tiene a su cuenta varias traducciones del francés, del italiano, del inglés. Ya en otro lugar hemos discutido sus contribuciones al teatro sintético con las bellas piezas: **En la Esquina; La mujer del Soldado; Tregua**. Además de éstas tiene unas comedias cortas: **La herradura, Intriga, Despertar**.

Después de **La que volvió a la Vida**, su obra más importante es el muy realista **Oro Negro**. Esta tiene por asunto los dolores y desgracias que laten en la sombra de las torres de petróleo. Carlos quien ha estudiado la Geología en la metrópoli persuade a su padre y a su hermano que permitan que perforen unos pozos en su terreno. Desde el principio de la empresa la desgracia los persigue, y no hay fin de las demandas para la inversión de más y más dinero. La hacienda vuelve a estar hipotecada, y el trabajo de los pozos pierde la tierra para las siembras. El colmo de las desgracias viene con el plagio del padre y la necesidad de vender las acciones de la empresa para rescatarlo, y la muerte de la madre que no pudo resistir el dolor y la ansiedad por su marido. No sólo están reducidos a la pobreza, pero la calumnia ensucia el nombre de Isabel, hija de la casa, murmurando de amores con uno de los americanos del negocio. Al fin Alberto, el hermano hacendado, no queriendo sobrar donde su hermano Carlos manda, decide irse a pesar de los ruegos de Isabel, y su padre. Al saber que un nuevo pozo había brotado lanzando su sangre negra sobre la tierra, trayendo en su recida dolor y desdicha. Isabel sale para verlo, y deja caer en la corriente un cerillo

(4) *Ibid.*

(5) Rodolfo Usigli. México en el Teatro, p. 128.

enciendiendo el pozo. La llevan desmayada a su padre y sus hermanos, y cuando vuelve en sí dice: "ya no te irás. . . , ya no te irás, verdad? Ni tú, Joaquín. . . Papá será otra vez dichoso. . . Cuando esto termine, volverán a sembrar nuestra tierra".

¡Bonita cosecha, la de tierra sembrada, no de maíz, sino de torres de petróleo! Pobreza, muerte, calumnia, discordia, remordimiento. Don Pedro dice: "Maldita ambición. Nos ha robado la paz, ¿que nos trajo en cambio? Miseria. ¡Todos siguen peleándose, unos contra otros, y el motivo de esto, de la guerra entre hermanos, en el fondo es ese. . . ese! Los extranjeros los arrojan unos contra otros para que se maten. . . y ellos, después como los cuervos, invaden nuestros campos. Y nos calumnian, para despojarnos de todo, hasta la honra". . .

El lenguaje, como el de todas las obras del autor, es inmejorable. Cargado de pasiones y honda emoción el drama está bien desarrollado. A pesar de la particularidad del ambiente petrolero, tan profundo y tan universal es el amor de la tierra, lo que puede señalarse como motivo principal de la obra, que **Oro Negro** resulta en conjunto verosímil y convincente.

De una finura y una gracia encantadora es la fábula **Proteo**. Como uno de esos exquisitos dibujos de tinta vemos trazados casi todos los enlaces humanos, —pariente, amigo, conyuge, amante. Todos de su modo reciben a Proteo recientemente llegado de una larga ausencia; el pariente malicioso sembrando calumnias; el amigo fiel combatiéndolas; la amiga conspirando con su doncella para apartarle de su esposa y llevárselo; la esposa constante obedeciéndolo cieégamente. Pero más gracioso, más sano que todos, el Buscador de Nubes que prefiere fijar su atención en las nubes del cielo que en la fea cizaña de la tierra. Es una bellísima piececita, llena de lecciones para ennoblecer el espíritu. Proteo, el de la variable apariencia, es siempre el mismo para quien le ama. Dice la esposa: "Te reconoceré aunque cambies una vez más, y procuraré adivinar las razones que callas, Proteo, amigo mío, porque sé que eres como el mar: cada instante diverso y siempre el mismo".

Por la verdad psicológica de sus personajes, por el buen gusto de su lenguaje, por la belleza de espíritu que se desprende de las páginas de sus obras, Francisco Monterde García Icazbalceta está colocado en alto sitio entre los grandes de la literatura mexicana.

## CONCLUSION

Ha sido una grata tarea, el hacer este estudio porque estoy convencida más que nunca de que en verdad existe el teatro mexicano. Nunca lo he dudado, porque "teatro" es una cosa que no falta a cualquier pueblo ni en cualquier época. Pero en el curso de la preparación de este trabajo he tropezado con riquezas y bellezas insospechadas. Ciertamente que nunca falta una legión de malos escritores, pero tampoco falta un puñado de poetas y autores de talento. El problema es el de estimular, animar, fomentar, a los artistas, quienes surgen entre los ordinarios y los cursis. Como resolver este problema, es difícil saberlo. Si premios, concursos "movimientos", o aún subvenciones oficiales del gobierno, fueran efectivos para estimular esfuerzos o para producir excelencia, sería fácil la resolución. Pero sólo en raros casos resultan grandes obras de tales estímulos. Hay que esperar para que el pueblo mismo se prepare para recibir el "gran" artista. Cuando la raza ya esté lista, el fenómeno aparecerá. Mientras tanto, los artistas, menores y mayores, que hay en nuestro medio, no deben pedir más que una sociedad libre en que obrar, y un público, limitado aunque sea, que quiere sus obras y las paga voluntariamente.

En las dos décadas próximas pasadas fueron estrenadas unas ciento setenta obras mexicanas y originales, entre ellas unas de belleza más marcada que la usual que prometen que un día veremos aquel drama perfecto que producirá en los espectadores la convicción, el sentido íntimo, de que todo aconteció como debía haber acontecido, que lo mismo los actores que los autores han encontrado la forma definitiva, adecuada para corresponder a la necesidad metafísica de la belleza espiritual que es en lo último el fin del teatro.

México, febrero 1940.

## BIBLIOGRAFIA

- ABREU GOMEZ, ERMILO.—El teatro regional de Yucatán. Nuestro México. México T. 1. n. 34
- AGUEROS, AGUSTIN.—Surgirá nuestro teatro nacional. *El Tiempo Ilustrado*. México. 7 de enero 1907.
- ANDERSON, MAXWELL.—The Essence of Tragedy. Washington. 1939.
- BARRERA, CARLOS.—Lo nacional en nuestro teatro. *El Universal*. México 8 de agosto 1929.
- BUSTILLO ORO, JUAN.—El teatro de ahora. *El Nacional*. México. 1 de enero 1933.
- CASTILLO, GUILLERMO ("JUBILO").—Comentarios teatrales. *El Universal Ilustrado*. 1922-1929.
- CASTILLO LEDON, AMALIA.—Teatro y divulgación de cultura popular. *El niño*. México. enero 1929.
- CHENEY, SHELDON.—The Theatre. New York. 1936.
- CLARK, BARRET H.—Eugene O'neil, the man and his plays. New York. 1937.
- COLUM, PADRAIC.—Poet's Progress. *Theatre Arts Monthly*. New York, diciembre 1935.
- COVARRUBIAS, MIGUEL.—Slapstick and Venom. *Theatre Arts Monthly*. New York, agosto 1938.
- DIEZ BARROSO, VICTOR MANUEL.—En *El Universal Ilustrado*, 17 de diciembre 1925.
- FUENTES, RAFAEL.—Aclaraciones sobre el teatro en México. *Monterrey*. Río de Janeiro, abril 1931.
- GAMBOA, JOSE JOAQUIN.—En *El Universal*. México, 7 de diciembre 1925.
- GONZALEZ PEÑA, CARLOS.—Historia de la literatura mexicana. México., 1928.
- HOLMES, HENRY ALFRED.—Philological Studies. Todd Memorial Volumes. Vol. 1. Columbia University Press. New York, 1930.
- JIMENEZ RUEDA, JULIO.—Historia de la literatura mexicana.
- MAGDALENO, MAURICIO.—Panorama y propósito de una dramática política hispano-americana. *El Nacional*. 25 de diciembre 1907.
- MARIA Y CAMPOS, ARMANDO DE.—Presencias de teatro. México, 1937.
- MONTERDE, FRANCISCO.—Bibliografía del teatro en México. 1934.
- OCAMPO, MARIA LUISA.—El teatro mexicano contemporáneo. *Antena*, julio 1924
- PRIETO YEME, GUILLERMO.—La bancarrota del pudor. México, 1924.
- ROMERO FLORES, JESUS.—Historia de la civilización mexicana. México. 1939.
- SANCHEZ LUIS, ALBERTO.—Historia de la literatura americana. Santiago de Chile. 1937.
- SANDI, LUIS.—The Story Retold. *Theatre Arts Monthly*. New York, agosto 1938.
- SMITH, HUGH ALLISON.—Main Currents of Modern French Drama. New York. 1925.
- USIGLI, RODOLFO.—México en el teatro. México. 1932.
- Hope and Curiosity. *Theatre Arts Monthly*. New York, agosto 1938.
- Medio Tono. México. 1938.
- VILLATORIO, GUSTAVO.—Algunos datos complementarios. *Monterrey*. Río de Janeiro, diciembre 1929.
- VILLARRUTIA, XAVIER.—Hope and Curiosity. *Theatre Arts Monthly*. agosto 1938.

EL DRAMA MEXICANO DESDE LA REVOLUCION  
HASTA EL AÑO DE 1940

---

Indice de Materias.

	Página
Palabras preliminares	
Capítulo I. Recopilación de datos históricos.....	17
Capítulo II. Observaciones generales sobre el arte dramático....	31
Capítulo III. Análisis y crítica del producto dramático del período..	39
Capítulo IV. Marcelino Dávalos .....	69
Capítulo V. José Joaquín Gamboa .....	73
Capítulo VI. Julio Jiménez Rueda .....	79
Capítulo VII Francisco Monterde y García Icazbalceta.....	85
Conclusión .....	89
Bibliografía .....	



OF. CENTRAL