



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**EL ESTRIDENTISMO: GERMÁN LIST ARZUBIDE Y
LA INTERDISCIPLINA**

TESIS

QUE PRESENTA

TITA GRACIELA GÓMEZ GALICIA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA

EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

ASESORA: DRA. EUGENIA REVUELTAS ACEVEDO



MÉXICO, D. F., 2013



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.



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.

Agradecimientos

A la Dra. Eugenia Revueltas Acevedo, por aceptar con entusiasmo dirigir una tesis sobre Germán List Arzubide. A los amables lectores de mi tesis: el Dr. Juan Coronado López, la Lic. Carmen Galindo, la Dra. Raquel Mosqueda Rivera y el Lic. Daniel Torres Ramírez. Gracias a ellos mi panorama sobre el tema tuvo nuevos horizontes.

A mi hermosa familia entera, que me han brindado su ayuda, comprensión, tolerancia y cariño durante todos los años de mi vida: mi madre Graciela Galicia, mis hermanos Gabriela, Gustavo y Gerardo, mi prima Betty, mi tía Martha y mis queridas sobrinas Gisell y Alondra.

A todos los seres que han llenado de amor, amista, alegría y aprendizaje mi andar en el camino. Los nombres son demasiados, pero ellos los saben.

A Juan por su amor y apoyo.

El estridentismo: Germán List Arzubide y la interdisciplina

Índice

Introducción.....	p. 4
1. La influencia de las vanguardias históricas en el estridentismo y el panorama literario y artístico de los años veinte en México.....	p. 13
2. Análisis de <i>Esquina</i> de Germán List Arzubide, ilustrado por Ramón Alva de la Canal.....	p. 19
2.1.- El poema y la imagen.....	p. 19
2.2.- El análisis.....	p. 22
3. Análisis de <i>El viajero en el vértice</i> , el poema y la ilustración.....	p. 28
3.1.- El poema y la imagen.....	p. 28
3.2.- El análisis.....	p. 34
4. El teatro guiñol de Germán List Arzubide y otros vanguardistas.....	p. 41
4.1.- El teatro guiñol y su relación con el estridentismo: ¿Acaso 1927 fue el fin de la vanguardia mexicana y su proyecto educativo y cultural?.....	p. 41
4.2.- El teatro guiñol y el mundo de los títeres. Parámetros y opiniones.....	p. 45
4.3.- El teatro en el estridentismo.....	p. 52
4.4.- Germán List Arzubide y su relación con el teatro.....	p. 55
4.5.- Análisis de <i>Los tres amigos</i>	p. 56
4.6.- Análisis de <i>Comino va a la huelga</i>	p. 63
4.7.- Análisis de <i>Petróleo para las lámparas de México</i>	p. 67
Conclusiones.....	p. 78
Apéndice I: Ilustración de Comino.....	p. 89
Apéndice II: <i>El aparato interior de Comino</i>	p. 90
Apéndice III: <i>La Caperucita Roja</i>	p. 91
Bibliografía.....	p. 92

El estridentismo: Germán List Arzubide y la interdisciplina

Introducción

A principios del siglo XX, en los países europeos, en Norteamérica y posteriormente en Latinoamérica, aunque con diferentes circunstancias históricas y con el considerable atraso en comparación con las potencias, acontecieron numerosos cambios sociales, económicos y tecnológicos, que propiciaron transformaciones en las cosmovisiones del mundo y que, por tanto, repercutieron también en los ámbitos estéticos y culturales. De manera tal que las manifestaciones artísticas tomaron otro rumbo, que comienza con el periodo de ruptura con los antiguos cánones, su desconstrucción y la reconstrucción de nuevas formas de representación de la realidad, que no necesariamente la reproducen, sino que la abstraen, que la transforman, que la deforman y, en general, que responden a lo que necesita expresar su momento histórico. Los movimientos artísticos que resultaron del nuevo rumbo del arte, incluidas las artes visuales y la literatura, adoptaron el nombre de vanguardias, y posteriormente fueron adjetivadas por los críticos como vanguardias históricas.

Podemos saber que un movimiento artístico es de vanguardia por su sufijo “ismo”, que además se ha convertido en otra denominación de éstos; así reconocemos como vanguardias al surrealismo, al dadaísmo, al cubismo, al expresionismo y al futurismo. Pero, ¿qué decir del estridentismo? Fue hasta hace unos años que los críticos lo consideraron objeto digno de estudio; antes de eso, el movimiento mexicano había sido relegado al olvido. A propósito de ese olvido, el chileno Roberto Bolaño tuvo la oportunidad de entrevistar a los tres estridentistas representantes del movimiento —List Arzubide, Maples Arce y Arqueles Vela— y luego incitó a varios lectores a conocer sobre el estridentismo al retomarlos en su novela *Los detectives salvajes*. Bolaño escribe que fue por su labor de rescate que los estridentistas no quedaron en el olvido. Personalmente, su novela constituyó mi primer encuentro con el término estridentismo.

Para ahondar en el tema de o qué representan los movimientos de vanguardia, retomo algunas cosas que el común de los estudiosos saben, como el hecho de que las grandes vanguardias se han convertido en íconos de la cultura universal y que se gestaron

en Europa, como resultado, además de la ruptura con los antiguos cánones y de otros factores, del sentir de los artistas ante el panorama devastador y caótico que vivió el mundo a principios del siglo XX, con la I y la II Guerras Mundiales. Pero, analizar el concepto de vanguardia al margen de lo anterior, lo reduce al contexto de los países involucrados directamente con la guerra. Entonces, hay que replantear el concepto considerando las circunstancias particulares del escenario en que sucede cada vanguardia; así pues, resulta necesario analizar aparte el caso de Latinoamérica, y concretamente, el caso de México y su periodo postrevolucionario, con la finalidad de contextualizar el estridentismo.

El término vanguardia proviene de la palabra francesa *avant-garde*, que designa al cuerpo de soldados de un ejército que se adelanta con la finalidad de incurrir primero en el terreno enemigo para tomar ventaja y poder ganar la batalla. Según Domingo Ródenas de Moya¹, quien es un estudioso de las vanguardias, la palabra *avant-garde* comenzó a utilizarse en un sentido metafórico en las artes y la literatura en Francia en el siglo XIX, y se trasladaron en el término las connotaciones de carácter belicoso y de pertenencia a un grupo minoritario, además de “el afán por conquistar territorios desconocidos” y “la rapidez de acción y avance” acentuados por la fuerza destructiva. Entonces, los más famosos movimientos de vanguardia europeos sostuvieron la actitud de ir hacia adelante, hacia lo nuevo, con actitud guerrera y decidida, y dicha actitud se esparció hacia otros territorios, como los países latinoamericanos, hasta que éstos se apropiaron el germen de la renovación en el ámbito artístico.

Es necesario analizar todos los sentidos que toma la actitud bélica y emprendedora de las vanguardias. Puesto que las vanguardias responden a la necesidad expresiva de su momento histórico, tal necesidad se ubica en su presente que no tiene manera de perpetuarse. De manera que las vanguardias tienen que ser fugaces; no pueden permanecer durante décadas porque entonces se convertirían en un nuevo canon y perderían su carácter revolucionario.²

Algo similar sucede con los movimientos sociales y con los grandes discursos de ideología política. Específicamente, quiero mencionar lo que suele ocurrir con las revoluciones. La base de éstas es destruir el viejo sistema para construir uno nuevo que le

¹ Véase Domingo Ródenas de Moya, *Poéticas de las vanguardias históricas. Antología*, Madrid, Marenostrom, 2007, p. 10

² Véase Octavio Paz, “Tradición de la Ruptura” en *Obras completas*, Tomo I, México, 1994

proporcione vitalidad y beneficio a una comunidad determinada. Pero revolución como concepto no se reduce al ámbito político, si bien, me parece que siempre se extiende a lo social. Revolución puede entenderse como la transformación de ideas y de normas culturales institucionalizadas; en el terreno estético, la transformación se aplica a las antiguas formas de representación para que las nuevas lleven el arte a un plano más vital. Esta idea de revolución es aplicable a las vanguardias, cuya intención es romper con el canon anterior para construir nuevos medios de representación que manifiesten su presente histórico. De ahí que las vanguardias son revolucionarias en ideas y propuestas, si no en el sentido explícito de belicosidad.

Para lograr la finalidad de renovación, el lenguaje estético de las vanguardias tiene que transformarse también. De manera que un nuevo lenguaje estético y la nueva representación son revolucionarios desde la forma. Así que las vanguardias no necesariamente tienen que plasmar un tema de lucha armada, ni un tema de lucha social solamente, para que las consideremos revolucionarias. Sin embargo, un factor que resulta indisoluble al hablar de revolución es que los revolucionarios, en este caso los artistas, no sólo deben mirar hacia adentro, sino hacia la colectividad, lo que conlleva un compromiso que bien puede llamarse compromiso social. Arte y revolución son dos conceptos extensos y expuestos al debate, ya de por sí cada uno por su cuenta. Así que a veces podemos confundir cuando un movimiento artístico revoluciona la cultura, pero se aleja del compromiso social, como en el caso de los Contemporáneos, a quienes aludiré en el primer capítulo.

Con las consideraciones anteriores, regreso a plantear el momento histórico del país para matizar los factores y las actitudes consecuentes de los estridentistas. El México de los años veinte vivía un periodo postrevolucionario, en el que la situación política no estaba resuelta aún y el gobierno no se encontraba consolidado. Hay que recordar algunas opiniones que no consideran la muerte de Zapata y Villa o la Constitución de 1917 como la fecha que delimita el fin de la Revolución Mexicana, sino que ésta se extiende por distintos eventos, como las guerrillas posteriores y la falta de unificación política y social. Así que la década de los veinte ofrece un porvenir incierto para el país, pues la revolución armada no había terminado del todo. Aún existían bandos contrapuestos: unos queriendo recuperar antiguos privilegios y poderío, otros inconformes con el nuevo sistema y con el lento

reparto de las tierras, y los nuevos gobernantes, cuya tarea no era fácil. De manera que la política rozaba con la situación de vida de todas las esferas de la sociedad. Ante tal situación, los artistas revolucionarios, como voceros y visionarios de la época y comprometidos con su momento histórico, no podían quedarse pasivos ante la situación, sino manifestarse de algún modo y optar por una tendencia hacia un bando u otro. Así, el panorama sociopolítico de los años veinte imprimió un sentir en los estridentistas, que los impulsó a actuar y a emprender un movimiento artístico, que procuró crear conciencias a través de textos poéticos, de manifiestos y de intervenciones en el espacio, como las exposiciones y las reuniones del “Café de nadie”. Silvia Pappe, investigadora del estridentismo, señala que el movimiento representó un “proyecto educativo-cultural”³, con el afán de contribuir en la revolución social del México moderno. De tal proyecto se derivan los textos del teatro guiñol de List Arzubide, escritos en años póstumos al movimiento estridentista, pero como una continuación de la postura estética, social y política del autor vanguardista.

El movimiento comenzó en la capital de México en 1921, con la publicación de la primera *Hoja Actual*, escrita por Manuel Maples Arce. Posteriormente Maples Arce conoció al poblano Germán List Arzubide, quien compartía con total corazón y convicción los ideales de renovación estética; luego se unió al grupo Salvador Gallardo, el prosista poético de origen guatemalteco Arqueles Vela y otros artistas, ya no sólo escritores, sino pintores, grabadores, escultores, fotógrafos, músicos, teatreros y otros más, simpatizaron con el grupo estridentista. Caso peculiar el del poeta Luis Quintanilla, diplomático además de poeta, quien no figura declaradamente en el grupo estridentista, pero que participa con amplitud del movimiento vanguardista mexicano, con su poemario *Avión* de 1923 y con la creación del espectáculo teatral *El teatro del murciélgo*. En la capital mexicana los estridentistas se apropiaron de un espacio de reunión, el famoso “Café de Nadie”, de donde surge la novela corta que lleva el mismo nombre, escrita por Arqueles Vela. El estridentismo más tarde se expandió a Puebla y a Zacatecas con la producción de otros manifiestos y publicaciones periódicas de corta duración. Durante casi todos los años del estridentismo, un elemento fundamental fueron los suplementos de *El Universal Ilustrado*, donde los escritores vanguardistas encontraron un espacio abierto a sus ideas. Ahora bien,

³ PAPPE, Silvia, *Estridentópolis: urbanización y montaje*, México, UAM, Unidad Azcapotzalco, 2006, p. 15

un gran momento de oportunidad para el estridentismo ocurrió en la capital veracruzana, bajo el gobierno del general revolucionario Heriberto Jara, de 1925 a 1927. Los estridentistas tuvieron esta relación con el gobierno veracruzano porque en 1925, el poeta iniciador de todo esto, Manuel Maples Arce se trasladó de regreso a su tierra natal para desempeñar en Xalapa el cargo de juez de primera instancia, y posteriormente el cargo de Secretario de gobierno del estado. Una vez posicionado llamó a List Arzubide, para ocupar el cargo de Secretario de educación de Veracruz. En este periodo salieron a luz las publicaciones de la editorial *Horizonte* y la revista homónima; así, el estridentismo comenzó a tener difusión. Sin embargo, la historia del movimiento es breve; su mecenas, el general Jara fue depuesto de su cargo por conflictos con el gobierno del presidente Plutarco Elías Calles. Aunque tanto Jara como Elías Calles pertenecían al mismo partido que se proclamaba de la Revolución Mexicana, las profundas diferencias son muestra de que en cada uno de los puntos cardinales de la República continuaban las disputas y la guerra de revolución no terminó de rendir los frutos deseados, porque además nunca existió la unidad en los propósitos de cada bando; mientras que unos querían más la revolución que beneficiara al pueblo, otros sólo vieron el derrocamiento de la dictadura, pero continuaron el sistema de privilegios para los ricos, la represión, el autoritarismo y todas las cosas que se saben de memoria. De ahí el panorama de confusión social y política del país.

Más tarde, para los años treinta, cuando el movimiento estridentista ya estaba deshecho, aconteció el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas, que hasta ahora ha sido la administración más cercana al pensamiento socialista, marcado por la reforma agraria, por la mirada a la gente del campo y las comunidades rurales, y por la nacionalización del petróleo. Bajo ese contexto histórico nació el proyecto del teatro guiñol. Ahondaré más al respecto en el apartado correspondiente al análisis de las obras escritas para teatro guiñol de List Arzubide.

Como parte de la revolución estética de los estridentistas, un rasgo fundamental es la interdisciplina artística: así se mezcla la poesía con la imagen, la prosa con la poesía, los manifiestos con la prosa, el teatro —que por su propia naturaleza ya es intermedial— con la música, la escultura, el arte objeto, la danza, la expresión corporal y las artes plásticas para dar entrada en el panorama artístico del país a lo que hoy conocemos con el nombre de performance y happening, y resurge la escena del teatro de títeres en México, pero con una

nueva perspectiva que no son ya las marionetas, como en el siglo XIX, sino con la autenticidad del teatro guiñol. Así pues, esta larga enunciación de medios artísticos expresa toda la vitalidad que se manifiesta en la vanguardia, entendida no sólo como un movimiento, sino como el quehacer artístico de los artistas en todos los momentos.

En revistas literarias precursoras de las vanguardias y en las propiamente vanguardistas, predecesoras del estridentismo, ya se había utilizado la expresión gráfica en la parte de ilustración y diseño; de ahí que el estridentismo se apropió de la reunión de texto con imagen, pero muy a su manera y estilo, incluso, en ocasiones utilizó la caricatura como medio de expresión.

En la primera parte de esta tesis, me interesa concentrarme en la correspondencia específica entre la expresión gráfica y la poesía de Germán List Arzubide, es decir en la écfrasis entre ambos medios artísticos. Este fenómeno no sucede de manera aislada en las intenciones de los estridentistas, antes bien, existe como cosa natural una correspondencia entre poesía e imagen, pues una puede denotar a la otra y viceversa. Las vanguardias expanden los límites y juegan no sólo con la imagen denotada en el texto, sino con convertir la estructura textual, en cuanto a su disposición tipográfica, en un elemento visual. Así, los estridentistas retoman los caligramas y los versos libres según la necesidad expresiva del poema. Entonces existe una notoria correspondencia entre los textos estridentistas, de cualquier índole, sin determinar entre géneros literarios, con el caso concreto de Germán List Arzubide, y la producción visual y espacial de otros artistas estridentistas declarados o relacionados con el movimiento, particularmente Ramón Alva de la Canal, como grabador y diseñador de carpas y títeres para teatro guiñol; estos fenómenos ecfrásicos entre las formas artísticas en la vanguardia estridentista, o dicha intermedialidad artística, constituye el objeto de apreciación, análisis y valoración de mi tesis en general.

En la segunda parte de esta tesis me dedicaré al aspecto que llamó mucho mi atención cuando me encontré con él: el teatro guiñol de Germán List Arzubide y sus colaboradores. El teatro guiñol causó en mí un gran impacto porque me pareció muy congruente con la actitud innovadora e irreverente de List Arzubide, y porque dada la naturaleza del teatro de títeres, complementa a la perfección la parte de los fenómenos de écfrasis en el estridentismo. En mi experiencia personal, quiero comentar que a pesar de

que de niña vi un par de obras de títeres en vivo y algún programa de títeres en la televisión, como estudiante universitaria no tenía idea de la valoración y alcances de la disciplina del teatro de muñecos animados. En cuanto fue de mi conocimiento la existencia de un ejemplar que recopila las obras de teatro guiñol del estridentista poblano, comencé a buscar todo lo referente a este género. Así, me encontré con un ejemplar especial por el X Aniversario de la revista *Máscara*, que se dedica a “El actor y la marioneta”. De esta revista se desprenden varios ensayos de autores, investigadores, manipuladores y gente cuyos nombres no pueden faltar al hablar del teatro guiñol, entre ellos Carlos Converso, Mireya Cueto y Pablo Cueto, que pertenecen a la segunda y tercera generación de titiriteros, Henry Jurkowsky y por supuesto Angelina Beloff.

Ahora bien, me refiero al estridentismo como la vanguardia literaria de México y no como una de las vanguardias mexicanas, al margen de los Contemporáneos. Las razones para argumentar esto ya han sido postuladas por los teóricos literarios de altura, y las retomaré más adelante, pero antes quiero resaltar primero que si el estridentismo es la vanguardia literaria de México, ¿por qué no hacerle justicia y quitarle el polvo a las ediciones casi extintas de los autores estridentistas? Bueno, quizá una acusación tan severa es un poco exagerada, pues, si bien la vanguardia estridentista no ha sido tan estudiada, sí tiene sus críticos que le hacen justicia y que han logrado que el movimiento no se borre de la historia literaria de México, como Luis Mario Schneider, Silvia Pappé, Evodio Escalante, Tania Barberán y Stefan Baciu, entre otros. Al rescatar el estridentismo como la vanguardia literaria de México, se vuelve imprescindible hablar de éste como una vanguardia visual también, que algunos críticos e historiadores del arte han tomado en cuenta, como Esther Acevedo y los curadores de un par de exposiciones sobre estridentismo realizadas en México: *El estridentismo: un gesto irreversible*, en 1998 en el Museo Nacional de la Estampa y otra del 2010 en el Museo casa estudio Diego Rivera. De ambas existe un catálogo.

Y si hay pocos estudios acerca del movimiento en general, tanto en la parte plástica como en la parte literaria, los estudios especializados en cada uno de los personajes son casi nulos. A veces en historias de la literatura se habla de tres estridentistas: Manuel Maples Arce, poeta y fundador del movimiento, Germán List Arzubide, el cronista oficial del movimiento y el autor de la primera novela estridentista, *La señorita etcétera*, Arqueles

Vela. Por supuesto, Mario Schneider, en su recopilación *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*, recopiló también la obra de otros literatos del movimiento: Kin-Taniya y Salvador Gallardo. En el aire quedó Xavier Icaza con su novela *Panchito Chapopote*. En cuanto a los otros personajes integrantes del movimiento, me refiero a los pintores, escultores, grabadores y fotógrafos del movimiento, Silvia Pappé, en su tesis de doctorado *Estridentópolis: urbanización y montaje*, escribió un apartado para considerar las biografías de varios de ellos junto con los escritores, pues también la doctora dirige parte de su investigación a la integración del discurso literario con el discurso visual del movimiento. En el catálogo de la colección *Blaisten* se encuentran algunas obras estridentistas, como las máscaras de Germán Cueto y los grabados de Fermín Revueltas, que los críticos han reseñado.

Todos estos estudios los tomaré como referencia para analizar principalmente a Germán List Arzubide y en su momento aludiré a los otros artistas que colaboraron con él en varios proyectos, como por ejemplo el pintor y grabador Ramón Alva de la Canal, quien ilustró *Esquina* y *El viajero en el vértice*, cuando éstos se publicaron por primera vez en la editorial formada por el grupo estridentista: Horizonte. En el rastreo de bibliografía acerca del movimiento, encontré un par de libros acerca de ellos: *El ruido de las nueces*, List Arzubide y *el estridentismo mexicano*, de Francisco Javier de Mora, en el que realiza un análisis minucioso de la participación de List Arzubide en el estridentismo, como poeta, como narrador, cronista e incluso autor de teatro guiñol, y de la influencia del futurismo en la vanguardia de México, y una obra biográfica de *Ramón Alva de la Canal*, escrita por Basilio Librado, aunque en ésta el autor no profundiza en los aspectos de la producción estridentista.

Por otra parte, Lawrence Maxwell en su tesis de maestría se dedica al poeta brasileño Mário Sá-Carneiro y a Manuel Maples Arce, en cuya introducción “Las vanguardias como contradicción interna de la modernidad” analiza muchos de los aspectos necesarios para el surgimiento, la vida, la acción y la disolución de un movimiento de vanguardia, inscrito dentro de la modernidad.

Otro estudio reciente acerca de los movimientos de vanguardia es el de Domingo Ródenas de Moya, incluido en la antología *Poéticas de las vanguardias históricas*, donde menciona a grandes rasgos el estridentismo, y su antecesor el futurismo. Harald Wentzlaff-

Eggerbert publicó una recopilación de estudios acerca de las vanguardias del Mundo Ibérico, y entre los ensayos recopilados destaca para mi interés el de Katharina Niemeyer, “Arte – vida: ¿Ida y vuelta? El caso del estridentismo”, en el que realiza un resumen de la historia del movimiento, al mismo tiempo que implica la posición estética de los estridentistas que los llevó a mezclar los estilos narrativos en panfletos, manifiestos, la crónica y los artículos periodísticos, y que al contener ilustraciones, consecuentemente fusionaron la importancia de las letras con la importancia de lo visual. Niemeyer además de exponer su punto de vista respecto al porqué la disolución del movimiento; menciona que no sólo se debió a la caída de su protector Heriberto Jara, sino que también “tenía que ver con el propio desarrollo del movimiento, con lo que se podría llamar el paulatino abandono de su actitud y posición de vanguardia siempre actualista” y añade que a todo eso se juntaba “cierto desencanto causado por las tareas burocráticas y el ambiente provinciano”⁴

Algunos otros estudios acerca de los estridentistas son las tesis de licenciatura tituladas *La poesía moderna y el estridentismo* de Marco Emilio Bustos Flores, *El estridentismo. Una literatura fundacional* de Eva Castañeda Barrera, *El estridentismo. Otra alternativa a la cultura de la Revolución Mexicana* de Rico Cervantes y la tesis de doctorado de Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de estrategia*.

En cuanto a la parte dedicada a los estudios que se han realizado con respecto al teatro guiñol de Germán List Arzubide, se encuentran sobre todo artículos, y si bien no existe un libro especializado en el estudio particular de estas obras, en todo texto que se refiera al teatro de títeres o a la literatura infantil en México, el nombre del autor siempre aparece. Para esta tesis, tomo en cuenta, en primera instancia, la recopilación de obras del teatro guiñol, editadas por la Casa del Lago, con la introducción de Carmen Carrara, luego los artículos de Henrik Jurkowuski, de Carlos Converso, de Pablo Cueto, de Mireya Cueto, de Roberto Lago, además de la historia de los *Muñecos animados* de Angelina Beloff, *Títeres y titiriteros* de Pilar Amorós y Paco Paricio y el libro dedicado a *Lola Cueto*, como estudio con el que se entreteje mejor todo el panorama del teatro guiñol en esas épocas de titiriteros vanguardistas, y del que recojo algunas ilustraciones que me parecen

⁴ Katharina Niemeyer. “Arte – vida: ¿Ida y vuelta? El caso del estridentismo” en *Naciendo el hombre nuevo. Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*, Madrid, Iberoamericana, 1999 p. 206

fundamentales para lograr una imagen más precisa de cómo eran en el aspecto visual los muñecos de guante.

Capítulo 1. La influencia de las vanguardias históricas en el estridentismo y el panorama literario y artístico de los años veinte en México.

A la par que en la Europa a finales del siglo XIX, en Nicaragua, ya había antecedentes para plantear una literatura renovada mediante el movimiento modernista, que después se extendió a otros países latinoamericanos como México, con escritores como Gutiérrez Nájera, Enrique González Martínez y otros. Sin embargo, el modernismo, aunque rompía en mucho con la antigua tradición, se constituyó como movimiento estético academicista y preciosista, con una tendencia y una actitud a la que se opondría la vanguardia mexicana. Su proclama del “arte por el arte” sería desdeñada por los estridentistas más tarde. Incluso, en una entrevista, List Arzubide declaró: “A mí me empalagaba el modernismo [...] con sus cisnes, partenones y princesas”⁵. Por eso, también Maples Arce proclamó que: “había que torcerle el cuello al doctor González Martínez”⁶. Para algunos efectos mencioné el modernismo, pues su importancia radica en el hecho de que marcó un precedente para hablar de movimientos que surgen ya propiamente en Latinoamérica, y además, fue la base del pasado inmediato que la actitud vanguardista quiso derruir. En este sentido, el modernismo nos sirve sólo como punto de partida para armar una línea histórica de la literatura del siglo XX.

Así pues, en México en los años veinte confluyeron tres movimientos: la literatura de los Contemporáneos, la de los nacionalistas y la de los estridentistas. Por una parte, los nacionalistas, como Mariano Azuela con la novela de la Revolución Mexicana, escribieron una narrativa que describió escenas de la revolución armada; por otra parte, los estridentistas, ubicados en aquel presente caótico y postrevolucionario, pero con miras al futuro y al porvenir del país, hicieron de la entrada de la modernidad y todo lo que se desprende de ésta su tema central, y por último, los llamados contemporáneos que abordaron principalmente las emociones internas del ser humano.

⁵ Eduardo García et. al., “Entrevistas y semblanzas publicadas sobre la personalidad y la obra de German List Arzubide” en *Arcoiris de cuentos mexicanos*, p. 123

⁶ Luis Mario Schneider, *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*, México, UNAM, 1999, p. VI

Evidentemente, de estos tres movimientos el que me ocupa es el estridentismo, pero considero importante mencionar los otros movimientos paralelos a éste para aclarar por qué los otros dos no representan vanguardias. Comienzo con la narrativa nacionalista, que abarca cuento y novela es muy interesante porque aborda de manera directa los reclamos de la Revolución Mexicana, cuyo fin definitivo no había ocurrido para los años veinte y representa la realidad de manera crítica. Los escritores nacionalistas heredaron de manera directa el compromiso revolucionario y el reflejo social, pero no constituyen una vanguardia, por dos razones: no tenían mira hacia el futuro, sino que estaban anclados todavía con el pasado enmarañado de luchas y de paisajes rurales, y por su estilo naturalista. De la misma forma, este nacionalismo fue el que impregnó la temática de los pintores y grabadores mexicanos de aquel momento; así observamos paisajes rurales y temas del campo y el pueblo en la pintura mural y en los grabados revolucionarios.

Acerca de los Contemporáneos, existe una polémica en torno a si en verdad pueden considerarse un movimiento o literatura de vanguardia. Luis Mario Scheneider escribe en un artículo varias consideraciones para lo que llama “la vanguardia desmentida”⁷, es decir, los Contemporáneos. Primero, debemos aclarar que la designación “Contemporáneos” no es correcta, sino que los críticos los llaman así para agrupar de alguna manera a los escritores de la década, que en algunos momentos se reunían, pero no con el fin de postular un rumbo estético unánime, pues en realidad cada autor de los Contemporáneos tiene sus propias tendencias. Incluso, uno de ellos, José Gorostiza, alguna vez aludió al grupo como “el grupo sin grupo”. Con base en esta consideración, Scheneider menciona que una de las principales características de las vanguardias es seguir la misma dirección y tener algún representante; de ahí los manifiestos vanguardistas en los que se encuentran expresos los preceptos estéticos y la ideología, mientras que los Contemporáneos o “el grupo sin grupo” sólo es la suma de las soledades y el trabajo aislado de cada uno de estos artistas.

Otra razón contundente para no ubicar a los Contemporáneos como un movimiento de vanguardia es, sin duda, que explícitamente no abordan como temática nada referente a la política ni a la sociedad mexicana en general; omiten declarar algún compromiso social. Mi intención no es atacarlos, pues el legado artístico de Villaurrutia, Gorostiza, Pellicer,

⁷ Véase Luis Mario Schneider, “Los Contemporáneos: la vanguardia desmentida” en *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, Rafael Olea editor, México, COLMEX/ Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1995, pp. 15-20

Novo y Cuesta entre otros es muy rico y precioso, sólo que responde a otro tipo de representación de la realidad, cuyas preocupaciones son introspectivas y no externas. En torno a la polémica de la falta de compromiso social, el mismo Gorostiza argumentó en una ocasión que la obra del “grupo sin grupo” es la respuesta a una realidad fría, de angustia y de preocupaciones filosóficas de índole más interna.

Además, los Contemporáneos no trataron de subvertir la cultura, si bien la forma en la que escribían retomaba elementos de los estilos vanguardistas. Por el contrario, los Contemporáneos estaban apoyados en las instituciones académicas sólidas con la finalidad de proyectarse en las altas esferas de la cultura y de no incurrir en la iconoclasia. Por eso, descartamos a los Contemporáneos como grupo de vanguardia, con la aclaración que el no ser la vanguardia no demerita en absoluto su trabajo artístico. Schneider menciona al respecto:

A esa postura juvenil, desenfadada, exteriorista, nerviosa de imprevistas agresividades, de los impenitentes iconoclastas vanguardistas, se opone la introspección, el freno almidonado que proporcionan las buenas maneras, el respeto y la seriedad en la convivencia humana, tanto que es ya proverbial el formalismo, el trato de usted entre ellos; nadaban en aguas de una burocracia intelectual que los devolvía soberbios⁸.

Ahora bien, me importa hablar de los Contemporáneos porque juegan un papel protagónico en la historia de la literatura de la década de los años veinte, y he aquí la cuestión: al pasar todo el reconocimiento a los Contemporáneos e incluso etiquetarlos en la historia de la literatura mexicana como el movimiento de vanguardia, se dejó en el olvido a los estridentistas, quienes conservaban la preocupación social y los ideales revolucionarios.

Si retrocedemos más en la línea histórica de las vanguardias, otra vez estaremos plantados en Europa a principios del siglo XX, esta vez para hablar acerca del Futurismo italiano y su líder Filippo Tommaso Marinetti. Este movimiento comenzó con la publicación de un primer manifiesto el 20 de febrero de 1909 en el diario parisino *Le figaro*. Acerca de esta vanguardia, Domingo Ródenas de Moya escribe: “Si no estrictamente el primero en el tiempo, el futurismo sí fue el ismo más ruidoso, el más

⁸ *Ibid*, p. 18

profuso en manifiestos y el más pobre de realizaciones literarias, aunque no pictóricas.”⁹

Secundando a este investigador, el futurismo no fue la vanguardia más antigua, pero sí fue de las que más marcaron un precedente de influencia para otras vanguardias, tanto por ser de las primeras, como por sus preceptos radicales. La cita de Ródenas de Moya también menciona la producción de la profusión de manifiestos de los futuristas, que más tarde servirían de modelo para los estridentistas. En el primer manifiesto en 1909, Marinetti canta a la revolución tecnológica y elogia todo lo que tiene que ver con la modernidad. Manifiesta su desprecio contra todo tipo de academicismo y agita a los artistas para mantener una actitud rebelde: “Cantaremos las grandes multitudes agitadas por el trabajo, por el placer o por la insurrección: cantaremos las mareas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas”.¹⁰

Los pintores futuristas Boccioni, Carrá, Russolo, Balla y Severino también escribieron su propio manifiesto en 1919, en el que apoyan los conceptos de Marinetti y mencionan:

Sólo es vital el arte que encuentra sus elementos en el ambiente que los rodea [...] así debemos inspirarnos en los tangibles milagros de la vida contemporánea, en la férrea red de velocidades que rodea la Tierra, en los trasatlánticos, en los *Dreadnought*, en los vuelos maravillosos que surcan los cielos, en las audacias tenebrosas de los navegantes submarinos [...] ¿Y podemos permanecer indiferentes a la frenética actividad de las grandes capitales”¹¹

En este fragmento resuena en todas las palabras el culto que los futuristas tenían por la imagen de las máquinas que acortan distancias y progreso para la humanidad y por las grandes ciudades. Esto lo retomarían los estridentistas en muchos de sus poemas y en los grabados que los ilustraban, sobre todo la imagen de los ferrocarriles y de los trasatlánticos.

En el manifiesto de 1912, titulado *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, Marinetti proclama la abolición de la sintaxis en los primeros siete puntos y en el ocho y nueve, proclama llevar las imágenes, impresas en la poesía mediante la analogía, y en las artes visuales la imagen por sí misma, al plano más extremo: “No hay categorías de imágenes, nobles o groseras o vulgares, excéntricas o naturales.” Y añade: “Para envolver y

⁹ Op. cit, p. 15

¹⁰ *Ibid.*, p. 90

¹¹ *Ibid.*, p. 93

recoger lo más fugitivo e inasible en la materia, es preciso formar estrechas redes de imágenes y analogías que serán lanzadas al mar misterioso de los fenómenos”¹². De hecho, la exaltación de la imagen en la escritura la hizo latente en el manifiesto de 1909, con su manera de aludir a las ciudades y las máquinas:

cantaremos el vibrante fervor nocturno de los arsenales y de los astilleros incendiados por violetas lunas eléctricas; las estaciones insaciables, devoradoras de serpientes que humean; las fábricas suspendidas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; los puentes semejantes a gimnastas gigantes que cruzan los ríos, resplandecientes al sol con un fulgor de cuchillos; los barcos aventureros que vislumbran el horizonte, las locomotoras de ancho pecho que piafan sobre los raíles, como enormes caballos de acero embridados con tubos, y el vuelo deslizante de los aeroplanos, cuya hélice ondea al viento como una bandera y parece aplaudir como una turbamulta entusiasta¹³

Todos estos motivos son retomados por los estridentistas; no así el rumbo de la ideología política. El futurismo como vanguardia histórica vive el transcurso de la I Guerra Mundial y al término de esta en 1918, Marinetti se convierte en ferviente simpatizante del fascismo y partidario de Mussolini. Así lleva sus postulados estéticos a la praxis, postulados que se recogen en el primer manifiesto de la siguiente manera: “Queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las hermosas ideas por las que se muere y el desprecio a la mujer”.¹⁴ Ciertamente es que los estridentistas mantuvieron los preceptos bélicos, pero puestos desde un contexto distinto, no del fascismo, ni de la guerra que sólo provoca destrucción, sino con la finalidad de que la revolución armada y cultural de México cumpliera los verdaderos reclamos de la sociedad. En el sentido ideológico, puede deducirse que los estridentistas simpatizaron más con el futurismo ruso, porque éste fue un movimiento artístico que apoyó la Revolución rusa, pero no hay muchos estudios que confirmen tal idea.

El caso de los estridentistas no es un caso aislado en Latinoamérica. En 1916, en Chile, Vicente Huidobro presentó su vanguardia creacionista, que tenía influencia directa de la vanguardia ultraísta, surgida en Madrid, hacia 1918 liderada por Ramón Gómez de la

¹² *Ibid.*, p. 97

¹³ *Ibid.*, p. 90

¹⁴ *Ibid.*, p. 90

sino sentimientos de alienación, angustia y miedo”¹⁷. Con tal definición, insertar al expresionismo como influencia de los estridentistas parece contradictorio, pero no lo es, pues, aunque los estridentistas miraban el presente como el inicio del porvenir, también tenían cierta incertidumbre respecto a la puesta en escena de las grandes ciudades monstruosas. Esta sugerencia se observa más implícita en los grabados estridentistas que en los textos. A lo que quiero llegar es a que la modernidad, que por cierto nunca terminó de llegar a México, tiene dos caras: el progreso y el porvenir, pero también el caos de las grandes urbes y la deshumanización. Silvia Pappé escribe: “La mirada estridentista percibe ante todo lo fragmentario, los procesos abiertos, lo indecible y lo caótico de su época”, pues en primera instancia, los estridentistas en los años veinte fueron unos jóvenes rebeldes e iconoclastas, que representaban al sujeto sobre las nuevas coordenadas, las de la modernidad de las metrópolis, espacio-tiempo, distintas del anterior paisaje rural. En este sentido de lo caótico y fragmentario, los expresionistas alemanes respondieron en su obra plástica con composiciones que no respetan proporciones ni puntos de fuga, como en la pintura *El puente* de Schmidt Rotluff. Así los pintores, y, sobre todo, los grabadores estridentistas no respetan las composiciones clásicas con sus puntos de fuga, sino que utilizan perspectivas múltiples para una misma obra, formas en zig-zag irregulares, muchos elementos geométricos, líneas gruesas y grandes proporciones cuando se trata de representar edificios y máquinas.

A grandes rasgos, éste es el panorama de cómo confluyeron las vanguardias, y cómo se gestaron en el seno de sus distintos contextos y necesidades, para entender así el proceso de desarrollo de la vanguardia mexicana, el estridentismo.

Capítulo 2. Análisis de *Esquina* de Germán List Arzubide, ilustrado por Ramón Alva de la Canal.

2.1 El poema y el grabado

El primer poema de Germán List Arzubide que analizaré es *Esquina*. Éste salió a la luz en forma de revista en la ciudad de México en el año de 1923. La portada de la revista fue

¹⁷ *Op. cit.*, pp. 12 y 13

ilustrada por Ramón Alva de la Canal¹⁸, tal como continuaría haciéndolo en trabajos subsecuentes del poeta.

ESQUINA¹⁹

Un discurso de Wagner
es bajo la batuta del

ALTO – Y – ADELANTE

La calle se ha venido toda tras de nosotros
y la sonrisa aquella se voló de mis manos

El sol te ha desnudado.

La ciencia se perfuma de malas intenciones
y al margen de la moda
se ha musicado el tráfico.

10.000 para mañana
con la última quiebra
han bajado las lágrimas.

Lazaró-Lazaró
el viaje a Marte al fin se hará en camión.

Contra los académicos la mañana
se ha levantado en armas
y reparte protestas en los programas.

Ahora los relojes adivinan la suerte
mientras las hojas secas usan ventilador
y sobre la sonrisa final de los retratos
se ha detenido un sueño 1902.

El cielo está agotado en los últimos discos
los escaparates hablan del amor libre
su nombre es un relámpago de tarjeta postal
Si no estuviera triste...

Se vende y se canta por 5 centavos
A Villa lo inventaron
los que odiaban al gringo.

¹⁸ Ramón Alva de la Canal, pintor y grabador, fue iniciado en el grabado en 1922 por Jean Charlot. Su primer grabado público salió a la luz como carátula del libro *Plebe* de List Arzubide y como veremos en los capítulos dedicados al teatro guiñol, él se encargó de diseñar el primer teatrino portátil, así como del diseño del personaje Comino. Cuando los estridentistas estuvieron instalados en Xalapa, el artista plástico colaboró como ilustrador en la revista *Horizonte*, dirigida por Maples Arce y List Arzubide. En esos años, Alva de la Canal conoció a Leopoldo Méndez, quien también llegó a Xalapa para colaborar en la revista; más tarde, en 1928, ambos fueron dos de los fundadores en grupo revolucionario de pintores 30-30.

¹⁹ Tomado de la recopilación de Luis Mario Schneider, *El estridentismo. La vanguardia literaria de México*, México, UNAM, 1999 pp. 87-91

Me han robado los ojos que traía en el chaleco
¿sabe usted para dónde se ha mudado el correo?
Para hablar en inglés es necesario
cortarse la mitad de la lengua.

Los teléfonos sordomudos
han aprendido a hablar por señas.

Quién halará los cables
que arrastran los eléctricos?

Los periódicos pagados
callan el asesinato de los perros.

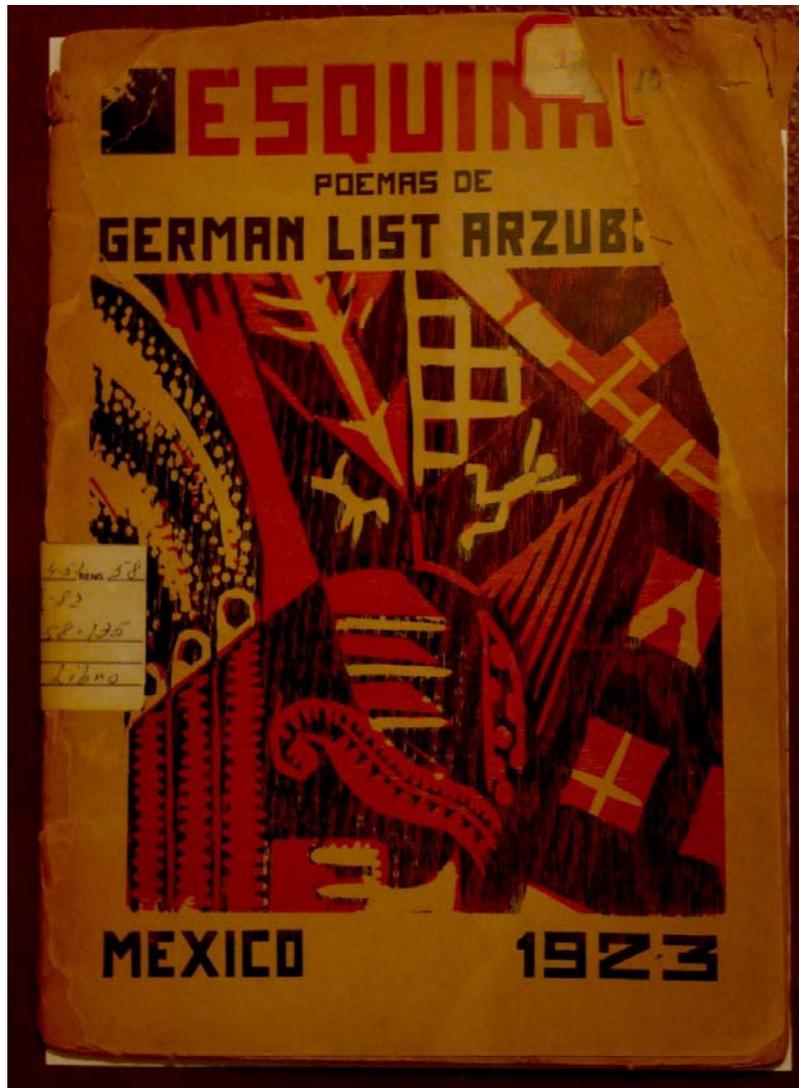
La oratoria es el arte de saquear los bolsillos
y el recuerdo se vende en papel recortado
el trabajo es un grito amarillo
¿será un juego de bolsa lo del tiempo barato?

En todas las ventanas ya se venden cigarros.

Sobre la incubadora
asoleada
están piando las horas.

Aquel amor lejano
era de la Secreta.

Todas las pantorrillas
viven de exhibición
y mientras los eléctricos
murmuran de mi pena
con sus banderas rojas
van pasando mis novias
en manifestación.



Ramón Alva de la Canal, *Esquina*, México, 1923. Fotografía digital

2.2 El análisis.

“Esquina” es un poema sin métrica, por supuesto escrito a la manera vanguardista, con un estilo libre y versos que no se sujetan a las formas, sino formas que surgen a partir de la libertad de lo que dice el verso. Se divide en catorce estrofas, y cada una aborda un

elemento particular de la ciudad. En un nivel sintáctico, en cuanto al uso de los signos de puntuación, List Arzubide no utiliza las comas; no obstante, entre cada estrofa, el punto y aparte. En el cambio de un verso a otro no escribe un punto y seguido aunque cambie de oración; el cambio de idea es notorio porque el verso se inicia con mayúsculas, “Si no estuviera triste...” y “A Villa lo inventaron”. Estos aspectos trasgreden el uso convencional de la gramática, si bien la sintaxis en la poesía normalmente aparece intrincada.

A primera vista, el poema parece fragmentado; en realidad formalmente así es, pero en cuanto al contenido, todos los elementos aluden a la ciudad y al sujeto colocado en ésta.

Un discurso de Wagner
Es bajo la batuta del
ALTO – Y – ADELANTE

Estos versos nos recuerdan la frase “Chopin a la silla eléctrica” de la *Hoja Actual no. 1*, aunque ahora para aludir a los semáforos de las calles que señalan las indicaciones de alto y adelante para los automóviles y los transeúntes. Esta alusión también sugiere que los semáforos son la “batuta” dialéctica, que al mismo tiempo que funge como autoritaria, armoniza, en la medida de lo posible, el tránsito de la ciudad. Claro, una sinfonía armoniosa sólo parece viable en la “puesta en escena”, como diría Pappe, de una Estridentópolis aún no real a principios de los veinte, pero que en la que los automóviles daban los primeros atisbos de caos vial. Por otra parte, en el sentido musical, las grandes composiciones de Wagner sugieren la grandeza y la monumentalidad, que puede suscitar emociones contradictorias, al mismo tiempo que conservan la armonía musical; de ahí la analogía entre la metrópolis y el discurso de Wagner, pues en tanto existe una “Estridentópolis” caótica, la funcionalidad de los semáforos se cuestiona para la idea de orden y progreso. Claro, hay que tener en cuenta que la visión de los estridentistas, en tanto artistas de vanguardia, frente a la modernidad, denotaba sobre todo incertidumbre ante los pros y los contras de la nueva época.

Tal postura de incertidumbre, de saturación, de estrés y de confusión ante el nuevo horizonte, me parece más claro en el correspondiente grabado de “Esquina”, elaborado por Ramón Álva de la Canal. En éste podemos notar la estética caótica del estridentismo para representar la ciudad. En la composición, el espectador juega un papel fundamental, pues es

él quien al mirar la obra se encuentra ante una serie de elementos que se sobreponen unos con otros, diagonales que se cruzan, distintas perspectivas y varios planos. Casi a la mitad, del lado derecho, en la parte superior se encuentra un sujeto, quien se halla en la “esquina”, y su representación minimalista adopta la posición de un hombre nadando en medio de la maraña de cosas, un hombre arrojado al estridentismo de la metrópolis.

La calle se ha venido toda tras de nosotros
y la sonrisa aquella se voló de mis manos

El poeta es el sujeto que mira desde la esquina, un sujeto que escribe en primera persona del plural “la calle se ha venido toda tras de nosotros”, en el sentido de que la calle cae, con todo su pesada esencia de ciudad, sobre el “nosotros”, en el que List Arzubide incluye al sujeto colectivo. Por otra parte, el hecho de que la sonrisa se voló de las manos del poeta sugiere que no se encuentra muy contento con su entorno caótico. Recordemos que la mirada estridentista ante la modernidad se asombra y añora porvenir, pero también percibe incertidumbre. Esto lo confirma un verso más adelante: “La ciencia se vislumbra de malas intenciones”.

Modernidad y ciencia, con sus avances tecnológicos son indisolubles. Dicho avance se encargará de hacer factible pronto un viaje a Marte: “El viaje a Marte al fin se hará en camión”, último verso de la primer estrofa, con el que cierra el primer tema de la calle, los automóviles, pues además “se ha musicado el tráfico”, con Wagner y su batuta de señalamientos. Con este cierre de tema se deja entrever el asombro positivo ante la modernidad, pues un anhelo innato del ser humano es conocer otros planetas; así resulta con el vecino marciano. Claro, existe el lado ambivalente en estos versos, pues así como hay asombro ante la modernidad, también se deja entrever un lado irónico, porque lo del viaje a Marte en camión puede ser casi un chiste en torno de la euforia por los medio de transporte modernos, además de no pasar por alto el tráfico de las grandes ciudades, casi de manera visionaria porque no debe haber sido tan caótico para los ciudadanos de entonces como para los de nuestra época.

Los siguientes versos, escritos tras un punto y aparte, reafirman la protesta contra la institucionalidad, en la misma línea semántica de la batuta wagneriana:

Contra los académicos la mañana
Se ha levantado en armas
Y reparte protestas en los programas.

Aquí ocurre un cambio agresivo de tema, que no muestra transición entre lo primero, el tránsito de la ciudad, con lo segundo, la protesta vanguardista. Entre cada estrofa notaremos el mismo giro brusco, que fragmenta el texto, si bien ya mencioné que todos los fragmentos se interrelacionan con la temática de la ciudad y el sujeto de las grandes urbes. List Arzubide utiliza como sujeto a la mañana; la humaniza para decir que ella es quien se ha levantado en armas y en protesta. Otra vez podemos notar que las expresiones se corresponden con la actitud rebelde de los estridentistas, ante la institución y ante el rumbo del país, pues la mañana como metáfora alude a cada nuevo día. Por cierto, en la décima estrofa, el escritor vuelve a manifestarse contra el academicismo:

La oratoria es el arte de saquear los bolsillos
Y el recuerdo se vende en papel recortado

La ilustración y el texto se complementan en tanto la falta de composición aparente, igual que la falta de hilo conductor aparente entre cada estrofa. Sin embargo, la composición, tanto del texto como del grabado, se constituye por la fragmentación misma. Por otra parte, así como las palabras, que son el medio para el lenguaje hablado, evocan la rebeldía, los colores, que son uno de los medios del lenguaje visual, también la evocan. El grabado de “Esquina” está impreso en dos tintas, que por excelencia son los colores subversivos: el rojo y el negro. En sí el diseño completo de la portada de la revista utiliza rojo y negro.

La tercera estrofa trata directamente a la tecnología, con aparatos como el reloj, que además se convierten en dueños del tiempo apresurado de las grandes urbes, y el ventilador, que le da un aire artificial a la atmósfera y hace las veces del viento para arrastrar las hojas secas:

Los relojes adivinan la suerte
mientras las hojas secas usan el ventilador

Más adelante, la décimo segunda estrofa tiene otra metáfora respecto al tiempo: “están piando las horas”.

La referencia a los nuevos aparatos de la modernidad también se encuentra en la séptima estrofa con “los teléfonos sordomudos” y en la octava con “los cables que arrastran los eléctricos”.

En la cuarta estrofa se escucha la voz más subjetiva del poeta, pues aquí habla de manera más personal cuando escribe “Si no estuviera triste...”. Además, la imagen de un cielo “agotado en los últimos discos” da una atmósfera un tanto nostálgica, y cuando el verso dice “su nombre es un relámpago de tarjeta postal”, también parece nostálgico, pues tanto el cielo agotado como un nombre en un relámpago evocan la idea de lo fugaz. Hablar de la fugacidad se relaciona con la aceleración de la ciudad y por lo tanto del estilo de vida, incluso influye en los afectos de las personas. “Su nombre” quizá se refiere a una mujer en particular —¿a quién? es la pregunta, pues el autor poblano tenía fama de conquistador y entre las mujeres con las que tuvo algún romance figuran la narradora Nelly Campobello y la titiritera Mireya Cueto—. El cómo afecta la modernidad los sentimientos individuales es un hecho innegable; así, en el transcurso del poema, List Arzubide se refiere al amor en: “Los escaparates hablan de amor libre” y en “aquel amor lejano”. Más tarde, el autor también apunta a la figura femenina casi al final del poema, en la décimo cuarta estrofa:

Todas las pantorrillas
Viven de exhibición
[...]
van pasando mis novias
en manifestación.

Con otro cambio abrupto de tema, en la quinta estrofa, List Arzubide hace referencia a Villa de la siguiente manera:

A Villa lo inventaron
los que odiaban al gringo.

Probablemente, su posición zapatista, en contrapartida con el villismo, es el motivo para que diga que a Villa lo inventaron. Sin embargo, el lexema Villa permite a la lectura anclarse directamente con la Revolución Mexicana. A su vez, Alva de la Canal realizó la ilustración mediante el grabado en madera, igual que casi todos los grabados de producción

estridentista; esta técnica, llamada xilografía, fue muy empleada la época de la Revolución Mexicana. Así pues, tanto la mención de un personaje como el empleo de un material específico dan muestra del pasado inmediato que los estridentistas no sólo recuerdan como archivo muerto, sino que lo continúan como proceso evolutivo, histórico, social y estético. En este sentido, su vanguardismo adopta una posición muy particular, pues a pesar de su “actualismo”, ellos tienen una memoria histórica que contribuye de manera fundamental para su actitud crítica y a su ideología.

En la sexta estrofa, el sujeto, que forma parte del pueblo, se halla confundido ante las nuevas coordenadas espacio-temporales de la metrópolis postrevolucionaria; de ahí que no encuentre sus ojos y que no sepa hacia donde está el correo:

Me han robado los ojos que traía en el chaleco
¿sabe usted para dónde se ha mudado el correo?

Y además, esto tiene un doble sentido, que me parece completo con los otros dos versos de la estrofa:

Para hablar en inglés es necesario
Cortarse la mitad de la lengua.

Parece que List Arzubide no dice que ha perdido sus ojos, sino que se los han robado, y luego continúa con un ataque hacia los “gringos”, como él mismo los llama, al hacer una sátira respecto a su lengua, el inglés, con eso de que para hablarlo “es necesario cortarse la mitad de la lengua”, es decir, los Estados Unidos no son seres de confianza, no son seres completos. Recordemos que para la década de los veinte, EE. UU. pretendió apropiarse aún más del territorio mexicano, con poder en el Puerto de Veracruz.

En la novena estrofa, el escritor denuncia claramente la manipulación de los medios al mencionar “los periódicos pagados”, que “callan el asesinato de los perros”. El sustantivo “perros” se refiere a las personas; la sustitución de perros por personas no es de manera alguna despectiva, sino, por el contrario, los perros ayudan a dar el significado de indefensos e inocentes, seres que no pueden ganarle a un sistema que los asesina. De ahí que en el grabado, junto al pequeño hombre aparece un pequeño perro. Tanto el hombre como el perro son muy pequeños en comparación con la urbe y sus grandes edificios.

Esquina termina orgánicamente, incluyendo y mezclando elementos diversos, todos con respecto a la perspectiva de un sujeto en la calle, como voz de la colectividad, pero también con una voz propia.

El grabado para *Esquina*, de igual forma termina orgánicamente. A pesar y gracias a su discordancia de líneas, compone un paisaje urbano en el que puede mirarse un espectador. Además, en la esquina representada no todo son líneas rectas yuxtapuestas y mecánicas, sino también, líneas curvas que le confieren un sentido de movimiento y vida al espacio.

Capítulo 3. Análisis de *El viajero en el vértice*, el poema y la ilustración

3.1 El poema

In memoriam²⁰

ELLA

Lejana
sin rumbo entre la maquinaria
del silencio
de la noche me llega
el perfume
de sus ojos sin fronteras
que agotaron todas mis ediciones

NI AQUÍ

NI ALLÁ
estará siempre en fuga
y si se exhibe
nadie podrá recoger sus manos
que desintegra de

INFINITO

ya que se ha fundido
en lo IMPOSIBLE

I

Los pasos divergentes

¿en qué noche hambrienta

²⁰ Tomado de la recopilación de Luis Mario Schneider, *El estridentismo. La vanguardia literaria de México*, México, UNAM, 1999, pp. 147-154

me llovió
 en las manos
este grito salobre?
 yo puse mi boleto
hacia todos los horizontes
y la ciudad se desgranó por telégrafo
 tanteamos con nuestros brazos
 incendiados
 el muro de los túneles
y una locomotora extraviada
gritó pidiendo auxilio a la distancia
 su mensaje arrastraba el recuerdo
 sobre los 400 kilómetros de ausencia
y al fin
las calles encajonadas de silencio
quebraron la sombra
 nuestros pasos antiguos
 el silencio ensanchó las avenidas
con sus voces insomnes
 partida en dos la noche
cayó sobre su nombre
 entre las ruinas del tiempo
sólo yo tengo sístole y diástole
 no hay hora para mi paso ilimitado
 y
 en vano
un forjador romántico
alarga el

INFINITO

13 veces
 aquel reloj fantasma
dibujó sobre el muro
la sombra de ELLA
¡naufragó mi aridez en las insospechadas
 camas
 de los
 HOTELES!

la lívida canción de las pianolas
sabe a noches de sábado
 ante la imploración de los
 voltaicos
se humedecen las últimas estrellas
¿QUÉ BATAILLÓN DE GIGANTES
ha llenado las avenidas
aullando su derrota?
 cállate que esta noche
 puede saber la vida

lo que piensas
rueda por la espesura de la sombra
su pisada sin goznes
han puesto en el fonógrafo
la misma hora de hace
3,000 años

y huele a la distancia
de los besos caídos
en las lunetas
del insomnio
¿por qué no retuve tu carcajada
si entonces venderías a crédito
la noche?
déjame que pida limosna a los balcones

la novela ritual de aquella fuente
desvela mi regreso
el parque
desleído
entre las callejuelas de las citas
se empina hacia el balcón
de los silencios
y
un clamor de románticos perfumes
sube
por crucificada arquitectura

en la espiral de la lontananza
se derrumban los gritos
de su proximidad
las últimas chimeneas del sueño
horadan la amenaza
de un cielo
sin retorno

y allá
tras la muralla
de su adiós
un horizonte desahuciado
cuelga sobre los últimos compases
esa canción
caída de sus brazos
viene a pie desde el fondo
de su nombre
una ventana abierta a la aventura
tiembla en el paisaje
luido
por los faros

de los camiones prófugos
con las ondas del radio
llenaron las enramadas
sus adioses
y el TREN
partió la noche
con su grito
que untaba
la invertebrada lejanía

II

LA NOVIA EXTRA

asaltó la demencia
de las esquinas dinamitadas de
carteles

el lívido desfile
de la sombra

ELLA cruzaba eternamente
empapada en la nostalgia
de sus ojeras sincrónicas
pertinaz con su sonrisa
de rouge
y
el rubor de importación
de los figurines

YO

eché a andar
por las avenidas del crepúsculo
y venían de los parques cinemáticos palabras descosidas que limitaban mi paso
las aceras volcaban

el amor

de los mostradores impacientes

y

untado en los escaparates del asombro recogí el número desigual de la cita
la calle empapelada de gritos ambulantes
encaramó el ansia de los letreros

la guillotina de su falda

cayó sobre la última hora de los taxímetros

huimos hacia la realidad sintética del JAZZ

y alrededor de nuestras voces

sentamos el camino

se dislocó el grito de su lujuria

sobre el vidrioso tapiz de los latones

y desaparecimos en los pasillos

de nuestro frenético reclamo

ebrios
de
 obscuridad
escarbe en sus abrazos
y ELLA no floreció en la perspectiva
la soledad irguió los edificios
ciegos
de nuestro encono
 apagamos el ademán sin rumbo
 del alcohol
y vi en el panorama de la música
flamear la bandera
de su voz.
 nos separó un violín suicida
caído en la madrugada de la fuga
y descendimos por la escalera de nuestra
ambigua desolación
arrebujados al viento
de una inquietud espectacular
 y
desunidos de los abrazos múltiples
bajo la solapada ansia de las ventanas
retornamos
 hacia la lividez de las esperas
al ritmo sin aristas de la hora recóndita
 iban pasando todas las actitudes
 por el folletín de su sonrisa
me estrujó el abandono
de la ciudad de su avidez
nada quedaba mío
en los apartamentos
de sus caricias noveladas
 en el último piso
 de su romanticismo
se evaporó el grito de su blancura

III

DESINTEGRACIÓN

me orienté hacia la soledad
de sus miradas
 ella venía cada vez más
 de los desbordes
 de mis palabras sin contrata
pegada en el tablero de mi adiós
decía los nombres rasgados en el tiempo
 ¿no estaría dormida

en tu último cuento

ARQUELES VELA?

todo pasó rozando mis aceras nocturnas
y me perdí
entre los callejones de la lluvia
en la estación de mi abandono
nubarrones fatales desenrollaban
los kilómetros
locomotoras proletarias
saqueaban la sombra ensangrentada
yo empujé la portezuela
de su retorno
buscando el perfume de sus
actitudes

los hilos del telégrafo
dividían el sueño de los pullmans
y
aquél silbido
agarrado de los rieles
me regresó por el equivocado
terraplén de su fuga

caminos espectrales derrotados de sombra
derrotados de sombra
tus adioses
sólo rigen
en el eclipse de los panoramas
nos hundieran en las riberas
de la perspectiva
y nadie
hojeará mañana
nuestro nombre

está en la vía
nuestro único destino
y detrás
se ahoga en la violencia
el suelto itinerario
del amor

la ciudad
falsificada
por el amanecer de su pañuelo
se derramó en la noche mecánica
del túnel
desdoblé el diario de mi indiferencia
y leí la catástrofe
de

su nombre



Ramón Alva de la Canal, *El viajero en el vértice*. Fotografía digital

3.2.- El análisis

“El viajero en el vértice” es una publicación del año 1926. Se trata de una composición poética extensa que se divide en “In memoriam”, con tres apartados: I / los pasos

divergentes; II / LA NOVIA EXTRA y III / DESINTEGRACIÓN. A diferencia del volumen de “Esquina”, del que sólo tomé para su análisis el poema homónimo, en el caso de “El viajero en el vértice” quiero desarrollar el tema de los tres, porque desde mi perspectiva, tres apartados constituyen un largo poema orgánico —compuesto a la manera de una pieza de jazz, con su síncopa, improvisación y esos aceleres y frenos sobre la marcha—, indisolubles uno del otro; éstos se inician con una suerte de planteamiento, es decir, la situación inicial emocional del viajero, que en sus viajes y en su pensamiento atraviesa divaga acerca de sus amores y de la soledad de los sujetos en la modernidad, hasta culminar su viaje y llegar a la desintegración, en un sentido metafórico.

La estructura de este poema, al que consideraré como uno solo, es muy similar a la de “Esquina”, en tanto ausencia de métrica y de rima, en el estilo libre del verso, en el uso de mayúsculas para destacar algunas palabras claves; en cuanto a la sintaxis también resulta similar la ausencia de signos de puntuación, pues son sustituidos por la disposición espacial del texto.

Nuevamente, la ilustración correspondiente al texto corrió a cargo de Ramón Alva de la Canal, con la técnica de xilografía. El grabado de “El viajero en el vértice” a simple vista parece muy intrincado y al mismo tiempo simple, sin grandes elementos aparte de líneas perpendiculares, aristas, el uso del altocontraste en dos tintas más la tipografía del título del ejemplar y el nombre del autor en tinta azul.

Pero en un análisis más minucioso de los elementos visuales, la lectura va más allá. Las líneas perpendiculares del centro de la imagen, sugieren, una vez que el espectador conoce el título de la obra o que ha leído el texto, una serie de caminos tergiversados, como los caminos que pueden recorrer las vías de una locomotora y que se interceptan en distintos puntos para acortar distancias, pero que al mismo tiempo no tienen un fin aparte sino ser el medio para transitar de un punto a otro, donde lo menos importante parece el rumbo. Esta interpretación que hago del texto surge a partir de pensar en un relato de otro estridentista, Arqueles Vela, titulado “El turista estándar”²¹. En este texto reaparece lo que podría considerarse un tópico, iniciado por List Arzubide en el poema en cuestión: la estación de trenes donde los protagonistas son la soledad, las ausencias y los adioses, y no

²¹ Véase Arqueles Vela, “Páginas para todos los gustos: <<El turista estándar>>”, en *El Universal ilustrado*, no. 528, 23 de junio de 1927, p. 59, disponible en <http://www.iifl.unam.mx/html-docs/li-mex/18-1/haddatty2.pdf>

un viajero turista. Por otra parte, esas mismas líneas perpendiculares también sugieren los cables telegráficos que suelen mirarse en todos los rumbos en una carretera, al tiempo que las locomotoras siguen su trayectoria y que los mensajes de comunicación llegan a distintas geografías a través de los cables.

Para continuar con la imagen, en la parte superior, en la inferior, en la derecha y en la izquierda, quedan de relieve cuatro vértices, que por su distribución en el formato recuerdan los cuatro puntos cardinales de la rosa de los vientos: norte, sur, este y oeste, a pesar de que no tienen una simetría demasiado rígida. La idea de la rosa de los vientos parece confirmarse al leer un fragmento de “Canción desde un aeroplano” de Manuel Maples Arce:

Entre sus dedos
Se deshoja
La rosa
De los vientos.

Hay que recordar que el sentido de la ubicación espacial es fundamental para concebir los nuevos horizontes que la modernidad imponía en el imaginario estridentista. Las cuatro direcciones se expresan con una arista total, casi hostil. En el centro hay un vértice más, pero es distinto porque en su punta presenta una figura rectangular y ya no puntiaguda. Estos vértices al mismo tiempo recuerdan otro de los íconos del estridentismo: las antenas radiofónicas, que de igual suerte representan la modernidad de la urbe.

El sentido sobre el que las gubias realizaron incisiones sobre la madera no parece armónico, sino que lleva unas en una dirección y otras hacia el lado contrario, lo que produce en una sensación visual más que armónica, un tanto caótica —de manera análoga a la composición del grabado “Esquina”—. En esta ocasión, los colores que componen la imagen es el tono claro y natural del papel, y una tierra verduzca para los tonos oscuros, y el azul para destacar las letras.

Pero el elemento más particular de esta composición es justo el que no se incluye en el diseño: el viajero o sujeto de la situación. Esto me parece muy curioso, pues si en “Esquina” el sujeto es pequeño en comparación con los grandes edificios, en “El viajero en el vértice” el sujeto es omitido, como si se hubiera perdido entre los amplios caminos, como si los medios de transporte modernos lo hubieran hecho desaparecer, o bien, llegar a

la “DESINTEGRACIÓN”. Esta desintegración del sujeto no está planeada de ninguna manera, sino que, a mi parecer, es el fluir natural del sentir del yo lírico del texto: durante toda la lectura del poema se transparenta el dejo de nostalgia del autor en cuestión amorosa, donde los protagonistas son los adioses y la distancia física, medida en kilómetros, y también la distancia emocional que queda tras las despedidas; al final no queda más que la desintegración del amor, del sujeto, de las cercanías y del objeto del afecto.

Ahora bien, de regreso al texto, pero sin perder de vista la importancia visual en la estructura de muchos de los textos de vanguardia, sobre todo los que comparten rasgos en particular con la vanguardia dadaísta, quiero señalar lo primero que resalta: al observar los versos de arriba hacia abajo y de derecha a izquierda, se destaca una serie de palabras escritas en mayúsculas, como si se tratara de combinar dos textos en uno sólo; una red semántica para los versos en minúsculas y otra, para los versos en mayúsculas escritos a manera de lista, que se interrelacionan para propiciar en el lector una lectura más amplia en cuanto a interpretación; una lectura con más posibilidades y que al mismo tiempo, igual que los dadaístas, lo que más pretende es incitar al juego en la lectura, aunque el fondo del poema no es propiamente alegre.

En el apartado “In memoriam”, a manera de versos quedan así las palabras en mayúsculas:

ELLA
NI AQUÍ
NI ALLÁ
INFINITO

Estos cuatro versos, bien pueden constituir un poema breve, casi como un flashazo, pero que posee un sentido autónomo y coherente con sólo esas seis palabras. Existe una ELLA, que por lo demás, al no estar y al mismo tiempo constituir el infinito con su ausencia, deja ver el yo lírico de List Arzubide, quien probablemente siente nostalgia por alguna situación amorosa. Visto de esta manera, puede parecer que el tema amoroso nada tiene que ver con la modernidad, ni con el avance tecnológico, ni con ninguno de los tópicos estridentistas, sin embargo, es una de las metas directas a las que conduce el hilo temático de este poema. ¿Por qué? Los trenes, los aviones, los trasatlánticos han acortado las distancias, pero al mismo tiempo han separado a las personas. Por supuesto, hay que

contextualizar el hecho en los años veinte, si bien me parece que en nuestra época resulta muy actual sobre todo en el ámbito de los medios de comunicación, paradigmáticamente el internet, pero bueno, ese es otro asunto que abordaré en las conclusiones con respecto al porqué de que en nuestros días a los jóvenes nos toquen fibras internas los textos de los estridentistas, que parecerían tan fuera de contexto en este 2012, cuando las locomotoras de “El viajero en el vértice” han dejado de ser novedad. Por cierto que el mismo List parecía profetizar el inminente olvido del estridentismo en su futuro inmediato, al mencionar casi al final del poema lo siguiente:

Y nadie
Hojeará mañana
Nuestro nombre

Este autoconocimiento de la fugacidad de su reconocimiento como poeta tiene que ver ampliamente con el sentido de la fugacidad de las vanguardias históricas: al reconocerse como parte de este movimiento, saben que como tal y como grupo pronto se extinguirán, aunque la actitud perdure en obras posteriores.

Una de las particularidades del texto que no quiero pasar por alto, es su constitución sonora, ayudada por su distribución espacial, que fluye a la manera de una pieza de jazz. Es importante señalar que otra de las cosas que marcan la década de los veinte, en distintas latitudes mundiales, es el auge de la música sincopada. De ahí que el autor anote: “huimos hacia la realidad sintética del jazz”. Esto de la realidad sintética me inquieta en un sentido: el mismo List Arzubide contempla desde fuera el ritmo y la imagen de sus palabras en “El viajero en el vértice” como una realidad “sintética”, es decir, como una composición preelaborada de manera intencional al distribuir los elementos casi sin aliento, al dejar fluir las palabras en una síncopa frenética como en algunas aceleradas piezas de Dizzy Gillespie o Charlie Parker, y sintética también en el sentido de la construcción de escenarios y con la utilería correspondiente para crear atmósferas, a la manera del teatro, para representar la modernidad, la urbe, el tiempo de prisa, y las emociones que aturden al poeta como consecuencia lógica de la puesta en escena. De nuevo, considerando al estridentista que estuvo en el principio del movimiento, cito otro fragmento de “Canción desde un aeroplano”:

Ahora es el “Jazz-Band”
De Nueva York;
Son los puertos sincrónicos
Florecidos de vivo
Y la propulsión de los motores.

De tal manera se constata la écfrasis en la vanguardia estridentista, no sólo entre el texto escrito y la imagen, sino entre los textos, las imágenes, la música y la teatralidad incluso, dadas en “El viajero en el vértice”. Para terminar de reafirmar que la generación estridentista sintió el impacto y la atracción por el jazz, a continuación ilustro con el “Suplemento musical” de un número de *Horizonte*, de los años es Estridentópolis.



“Se durmieron los del jazz”, Imagen digital.

Una correspondencia lógica del lenguaje del poema con su contenido se traduce en el uso de palabras con las que se construye una red semántica que gira en torno a la modernidad del paisaje urbano. Así tenemos el uso de los lexemas: perspectiva, edificios, callejones, estaciones de tren, apartamentos, hilos telegráficos, hoteles e incluso INFINITO, con referencia a lo grande que es la maraña de cosas en la ciudad.

El autor utiliza esta red semántica para componer una serie de metáforas propias del estridentismo²²; tales metáforas expresan las emociones del autor en tanto su voz lírica como con los rasgos característicos de su movimiento, sobre todo al sentir del sujeto perdido y confundido en las coordenadas espacio temporales de la ciudad. Por ejemplo: “maquinaria del silencio”, “ELLA no floreció en la perspectiva”, “la soledad irguió los edificios”, “panorama de la música”, “en los apartamentos/ de sus caricias noveladas/ en el último piso/ de su romanticismo”, “me orienté hacia la soledad”, “tablero de mi adiós”, “estación de mi abandono” y “portezuela de su retorno”, “esquinas dinamitadas de carteles”, “nubarrones fatales desenrollaban/ los kilómetros”, “el eclipse de los panoramas”, “la ciudad falsificada”, entre otros.

Asimismo, con respecto al uso metafórico en el poema, quiero señalar la humanización que el autor hace de los objetos y sustantivos inanimados. De ahí las siguientes figuras: “una locomotora extraviada/ gritó pidiendo auxilio a la distancia”, “BATALLÓN DE GIGANTES”, es decir, los edificios, aullando su derrota”, “un horizonte desahuciado”, “los camiones prófugos”, “mostradores impacientes”, “un violín suicida”, “locomotoras proletarias”, “el sueño de los pullmans”, “caminos espectrales/ derrotados”.

En el caso de “se derramó la noche mecánica/ del túnel” sucede algo interesante y totalmente estridentista: el adjetivo “mecánica” para la noche” denota cómo funcionan las cosas en la gran urbe:

Y el poema finaliza así:

desdoblé el diario de mi indiferencia
Y leí la catástrofe

²² El primer estudio que considera de manera seria el uso del lenguaje en el movimiento estridentista es el de Pablo Gónzales Casanova, “Las metáforas de Arqueles Vela, La filología y la nueva estética” publicado el 29 de mayo de 1924, según señala Luis Mario Schneider en *El estridentismo. Una literatura de estrategia*, México, CONACULTA, 1997

De
Su nombre

Parece que dentro de todo lo fragmentario que es en apariencia el texto, al final el poeta remata con unos versos que recogen la esencia de todos los versos y de la suerte de pieza musical que constituye. Primero, la alusión a un objeto como el diario remite al escenario urbano, pues los lectores ciudadanos leen todos los días al menos los encabezados en los puestos de periódicos. Los diarios en esa época, así como la radio son los encargados de difundir las noticias nacionales e internacionales, y si recordamos que los veinte del siglo XX se caracterizan por las guerras y las guerrillas, “la catástrofe de su nombre” puede tener dos sentidos: la alusión al sustantivo femenino guerra y también la alusión a ELLA, cuyo paso en el yo lírico de List Arzubide se entreteje todo el tiempo en ese viajar a través del poema. Entonces el nombre de “Ella” se análoga al encabezado catastrófico de un periódico, que de tan cotidiano, ya sólo le causa indiferencia al poeta; nada mejor que llegar a la indiferencia, al qué más da, al desencanto para preconizar todo este ocaso de los afectos de nuestra era postmoderna y concluir así un poema de vanguardia

Capítulo 4. El teatro guiñol de Germán List Arzubide.

4.1.- El teatro guiñol y su relación con el estridentismo mexicano: ¿Acaso 1927 fue el fin del movimiento de vanguardia estridentista y su proyecto educativo y cultural?

Los estudiosos del estridentismo mencionan 1927 como el año preciso del fin de la vanguardia estridentista. Un espacio de tiempo tan corto como el que va de 1924-1927, parece confirmar la brevedad y quizá, para algunos, la intrascendencia del movimiento. El mismo Maples Arce en algún momento posterior se deslindó de su postura como estridentista, al señalarla como una actitud universitaria y nada más. Sin embargo, a mí me parece que ni las ideas, ni los movimientos, ni los proyectos, ni una serie de cosas pueden concluir de manera tajante en un año preciso. El hecho de que Arzubide haya señalado en su crónica *El movimiento estridentista* el año de 1927 como fin del movimiento no quiere decir que en verdad esa fecha marcó el fin de la actitud iconoclasta, activa, revolucionaria y ruidosa de estos artistas; en realidad la historia de los participantes del estridentismo y de su

línea de trabajo aún tiene mucho material para contar; me refiero a las producciones culturales posteriores a 1927 de Germán List Arzubide y de sus contemporáneos amigos y colaboradores, entre los que continúa Ramón Alva de la Canal ahora en nuevos proyectos. En el campo de estas colaboraciones artísticas, un dato a manera de chisme artístico que no pude constatar, porque en parte muchas de las cosas en torno del estridentismo parecen datos tomados de una crónica fantástica, es que justo después de la proclama de la separación del grupo estridentista, en 1929, List Arzubide escribió una serie de poemas que Tina Modotti ilustró con fotografías, pero esos documentos que constituirían un libro fueron decomisados con la detención de la fotógrafa, por lo que ese proyecto no vio la luz. Pero bueno, lo que sí es verídico es que el fin del estridentismo no representó ningún fin en el quehacer artístico, sino el comienzo de una nueva etapa de trabajo de la que partirían nuevos proyectos, y uno en particular daría buenos frutos: el teatro guiñol. En este capítulo, dedicaré mi atención a este teatro, con la finalidad de analizar tres de las obras escritas por List Arzubide.

Para llegar al meollo del asunto, hay que recordar dos de las más grandes intenciones del estridentismo: la difusión de la cultura, por supuesto, no la oficial, y el fortalecimiento de la educación, en una época en la que más de la mitad de la población era analfabeta. En “Estridentópolis”, es decir, en Xalapa y bajo el amparo administrativo de Heriberto Jara, List Arzubide desempeñó el cargo de Secretario de Educación del Estado. En aquel momento el estridentismo cobró más fuerza como un “proyecto educativo y cultural”. Durante este periodo, List Arzubide dirigió la revista cultural *Horizonte* (1927), cuyo contenido sirvió para retomar el tema de la Revolución Mexicana, para apoyar al gobierno del estado de Veracruz en cuanto a las campañas de educación y salud, y también para difundir otros temas culturales, sobre todo en los suplementos, en los que se abordaban los fenómenos artísticos del mundo, como en el caso del jazz. La intención de estas publicaciones radicaba en educar de cierta manera a los lectores, bajo una retórica que pretendía llegar a las masas, lo cual resulta en contradicción puesto que la mayor parte de la población no era lectora.

Podría pensarse que el apoyo al gobierno le restaba rebeldía al movimiento, pero debemos considerar que en esa época de fragmentación política y de incertidumbre, los artistas pudieron acercarse a órganos institucionales como vehículos para lograr sus

verdaderos fines constructivos, así como el hecho de que a fin de cuentas, en todas las épocas de la historia de las manifestaciones artísticas y culturales, los creadores siempre necesitan de un mecenas, llámense Estado, becas, instituciones, o cualquiera que sea el caso; lo importante es conservar la postura y hacer las cosas dignamente.

Existen pocos ejemplares de la revista *Horizonte*, y de cualquier manera, la intención de esta tesis no es analizar a detalle todo su contenido, sin embargo, un breve acercamiento a *Horizonte* permite mirar de soslayo que entre los temas principales, destaca la propagación de la cultura en todos los sectores de la sociedad, pues se trata de un factor indispensable en la intención de progreso de la nueva gran urbe, si bien la gran urbe en realidad fue una “puesta en escena” en medio de un país aún mayormente rural, como señala Silvia Pappé²³. Puesto que “Estridentópolis” no duró mucho tiempo, y que ni List Arzubide ni Maples Arce conservaron sus puestos de poder tras el desconocimiento de la autoridad de Jara en 1927, el estridentismo murió, aparentemente, sin que el proyecto educativo-cultural lograra su propósito. Pero esa chispa es la que sirve como germen para los siguientes pasos de estos artistas de vanguardia. Es en esos años póstumos, en la entrada de los años treinta, que se inicia el movimiento del teatro guiñol en México.

Antes de comenzar a hablar del guiñol, quiero señalar que en la publicación de las revistas *Irradiador* y *Horizonte*, igual que en la publicación de los manifiestos, en las tertulias de *el Café de nadie* y en otros proyectos, participaron muchos personajes. Algunos se manifestaban abiertamente como estridentistas y otros, si bien no se autonobraban como tales, simpatizaban con el movimiento y actuaban con actitud vanguardista. Entre los personajes que confluieron en el entusiasmo por la nueva estética, se encuentran Teodoro y Leopoldo Méndez, Tina Modotti, Kyn-Tanilla, Germán y Dolores Cueto, Ramón y Dolores Alva de la Canal, Fernández Ledesma, Fermín Revueltas, Angelina Beloff, Graciela Amador, y Armando List Arzubide entre otros de una larga lista; esta lista de participantes tiene la finalidad de dar a conocer a quienes, además de estar presentes en la gestación y vida del movimiento, continuaron creando cosas de manera colectiva después de 1927.

²³ Véase Silvia Pappé Willengger, *Estridentópolis: urbanización y montaje*, México. UAM., Unidad Azcapotzalco, 2006

Según cuenta Juan José Barreiro, en 1932, en la casa de Germán y Lola Cueto, a Germán List Arzubide se le ocurrió la propuesta de constituir un grupo de teatro guiñol; así surgió un proyecto que habría de tener una continuidad hasta décadas posteriores, y que sería responsable de esparcir ideas y mensajes hacia muchas comunidades. En el grupo de teatro guiñol figuraron todos los nombres de la lista anterior, de donde más tarde se desprenden las compañías de teatro guiñol “Comino” y “Rin Rin”.

Para entonces ya se trata de la década de los treinta y ya no la de los veinte: la modernidad comenzaba a expandirse un poco más en el país, la administración de Plutarco Elías Calles pasó a manos de Lázaro Cárdenas, en el mundo se gestaba la II Guerra Mundial, muchas personas y grandes artistas daban su vida por luchar en las batallas para instaurar el comunismo, la URSS estaba instalada en su apogeo, en fin, un sinnúmero de cosas suceden en el marco de la nueva década. El panorama nacional y mundial, los años de supuesta consolidación nacional y las nuevas tecnologías, entre otros elementos, se encuentran aún en caos, y desde luego, la visión artística se impregna de todo esto. Para entonces los artistas vanguardistas en México ya tenían mayor experiencia, ya no sólo se trataba de destruir lo anterior, sino de madurar ideas y emprender nuevos proyectos, aunque conservando la misma actitud y la concepción artística. Grosso modo, así es como surge el teatro guiñol, al que podemos separar para su análisis en sus partes fundamentales: el texto, que es el que contiene las palabras, el discurso: la puesta en escena, que incluye la participación de todos los elementos y toda la intermedialidad artística para poder lograrse; los manipuladores y los personajes-títeres, y la parte receptora. Así pues, si en apariencia el teatro guiñol parece algo sencillo, es de apreciarse que detrás de ese fenómeno existe un proyecto complejo, y que por su sencillez esencial en la puesta en escena resulta un medio muy eficaz ahora sí para llegar a las masas. Tanto éxito tuvo el guiñol en el México postrevolucionario, que sólo como dato curioso quiero mencionar que para los años cincuenta y los sesenta, de todo este movimiento del guiñol se deriva el teatro para comunidades indígenas, las brigadas de la SEP y hasta la fecha se emplea para instituciones con algún fin educativo, aunque ya sin el auge que tuvo durante su “época dorada” en México.

En este devenir del teatro de títeres nacional, figuraron más tarde, como segunda generación, Mireya Cueto, hija de Dolores y Germán Cueto, y como tercera generación,

Pablo Cueto, quien además se encargó de llevar a este tipo de teatro el argumento del relato de *Troka el poderoso*, libro del que haré mención más adelante.

Antes de continuar con todo esto, me parece necesario explicar un poco qué es eso del teatro guiñol y cómo es que el estridentista Germán List Arzubide incursiona en el género.

4.2- El teatro guiñol y el mundo de los títeres. Parámetros y opiniones.

El teatro guiñol es una variante del teatro que tiene como punto de partida textos de fácil comprensión, dirigidos a los niños; esta variante utiliza títeres de guante para representar a sus personajes. Esta premisa tiene dos cosas que cuestionar: por una parte, el público que disfruta muchas veces del teatro guiñol son los adultos, basta recordar que en las misiones culturales indigenistas de los años sesenta la intención consistía en transmitir mensajes a comunidades de niños y adultos, y recordar también que muchas obras de teatro guiñol pretenden llevar su contenido a los obreros y los trabajadores; por otra parte, el considerar este teatro solamente como una rama del teatro de adultos, y al títere de guante como sustituto de actores, es un argumento que algunos críticos modernos objetan, dado que tienen en cuenta al títere no como la representación de un personaje, sino como un personaje-objeto, es decir, personaje-títere, ofreciendo una cierta autonomía a los muñecos animados, que son enriquecidos gracias al trabajo de los manipuladores.

Las obras de teatro guiñol comienzan desde que un autor escribe el texto dramático; luego viene todo el proceso creativo de los músicos, los vestuaristas, los diseñadores de títeres y de teatrinos —a quienes me gusta llamar creadores de arte-objeto—, los manipuladores, los escenógrafos, los utileros, y todos los que hacen posible la realización de la puesta en escena —si bien no es tan en grande como en el teatro de humanos que requiere de otras dimensiones, comenzando por el escenario en vez de teatrino—: todo esto puede considerarse como un gran bloque que integra el emisor del mensaje comunicativo. Por otro lado, existe otro gran bloque que integra el teatro como obra completa: el público receptor. La sencillez del teatro guiñol lo convierte en un medio eficaz para la comprensión de la puesta en escena por parte de los receptores; de ahí que el teatro guiñol funciona como

un excelente medio didáctico, pues logra transmitir ideas e incita al público a adoptar una cierta postura ante los temas representados.

En esta tesis, prácticamente me concentro en el primer bloque que integra el teatro, es decir, el texto. Respecto a la interdisciplina, que es el eje de esta investigación, pues no me salgo de ninguna forma, porque en el análisis de texto surgen de manera natural la inclusión de los otros medios artísticos, como las artes visuales para las escenografías, la composición de la puesta en escena y la utilería, los elementos sonoros y aunque no se enuncia de manera explícita el quehacer de cada uno de los artistas que intervienen en este teatro, se sobreentiende que está de por medio en la puesta en escena, el trabajo de los titiriteros manipuladores, creadores de títeres, de vestuario para los personajes-títeres, y demás. Los datos exactos de los colaboradores en cada obra, de las puestas en escena, de los dónde y los cuándo se presentaron en el caso de las obras que elijo para su análisis, son antecedentes que en realidad ignoro porque no existe registro de ello. Sin embargo, me parece sumamente pertinente mencionar que con su música colaboraron en esta etapa de los años treinta dos grandes músicos participantes del nacionalismo: Carlos Chávez compuso para la ópera infantil *Mi amigo el gato* y Silvestre Revueltas musicalizó el guión para el programa radiofónico infantil *Troka el poderoso* en 1938, pues además los guiones teatrales dieron pie a guiones radiofónicos, por lo que la semilla del quehacer artístico permeó hasta las ondas sonoras a las que cantaban desde la época estridentista. En el rango de las artes plásticas participó nuevamente Ramón Álva de la Canal, esta vez no sólo para ilustrar, sino para diseñar los rasgos visuales del personaje Comino y para diseñar la primera carpa portátil o teatrino del proyecto y Dolores Cueto, con la elaboración de los muñecos, entre ellos Comino ya como muñeco de guante.

En cuanto al análisis del teatro guiñol existen varias teorías. Para comenzar, en cuanto al mero texto de las obras de teatro guiñol, antes de la puesta en escena, surge una cuestión: ¿el teatro de títeres en general pertenece a la literatura infantil? Seguramente por la sencillez con la que se presentan los diálogos y las acotaciones para el guiñol, parece que los títeres están destinados al público infantil. Sin embargo, habría que retomar una discusión más antigua: ¿existe la literatura infantil? No pretendo responder a esas cuestiones, pues me parece que existen puntos medios y que todo depende del análisis particular de cada obra, pues aunque hay textos que comparten características muy

similares y que por eso se agrupan en un tipo de literatura o en otro. Lo que sí quiero señalar es que muchas veces un adulto que lee un cuento para sus hijos es quien termina disfrutando la historia tanto como los niños o incluso en otro nivel, cuando se trata de un buen autor; entonces en el caso del teatro de títeres, el público adulto puede disfrutar lo mismo que los niños con historias bien elaboradas.

Sin tocar aún la puesta en escena, añado que el mensaje que el autor quiere comunicar llega más fácilmente a sus receptores si utiliza una sintaxis clara y un uso del lenguaje entretenido, que si se recurre figuras literarias complicadas. Esta sencillez no implica una subordinación en un nivel estético, sino que hace del arte algo más universal y deja de reducirlo a una minoría más letrada. Entonces es cuando un texto de teatro guiñol al ponerse en escena cumple su efectividad de hacer llegar la educación y la cultura a las masas.

Entretanto, no todas las obras de teatro guiñol de List Arzubide están dirigidas exclusivamente para los niños. Aunque algunas abordan asuntos de mayor interés para los niños, como *Comino, lávate los dientes, Los tres amigos y Mi amigo el gato*, entre otras, las que hablan de asuntos políticos, sociales y hasta históricos, como *Comino va a la huelga y Petróleo para las lámparas de México* también pueden ser apreciadas por un adulto y aportarle un pensamiento crítico. Me atrevería a decir que una de las intenciones de List Arzubide era que sus obras fueran puestas en escena también para los adultos, y así incitarlos más a hacer la revolución, incluso por el hecho de que todas las obras que tocan el aspecto de la justicia social terminan en golpes entre los protagonistas y los antagonistas.

Estas obras bien podían estar dirigidas al pueblo obrero de la postrevolución, y la prueba contundente de su eficacia, como medio transmisor de ideas, es su posterior extensión a las zonas rurales, a las fábricas y a los hospitales. Claro, como explica Mireya Cueto²⁴, esto tuvo sus repercusiones negativas, pues los guiñoleros también pueden tener malas intenciones y convertirse en manipuladores no sólo de muñecos, sino de personas e influir de manera negativa y para intereses personales cuando no existe de por medio un compromiso de bien común.

²⁴ Véase Mireya Cueto, "Magia y poder de los títeres" en *Máscara*, México, Escenología, Enero- Abril, 1999, Año 10, nos. 26-30, pp. 169 - 171

Ahora bien, en cuanto a la obra completada, es decir, al llevarse a la puesta en escena, existe otra discusión al respecto de que si el teatro de títeres se debe subordinar al teatro en general o si se trata de una disciplina artística independiente.

Pablo Cueto, quien pertenece a la tercera generación de titiriteros de los Cueto, expresa lo siguiente: “En el afán de ver al teatro de títeres elevado a un nivel más alto, ante los ojos de una sociedad, que de por sí estima en poco al arte, el titiritero suplica: <por lo menos considérese como parte del teatro, una rama más del grandioso árbol del teatro>” pero Cueto advierte que si bien es cierto que hay similitudes entre el teatro y el teatro de títeres y que ambos comparten la naturaleza de arte escénico, los dos son ramas distintas y añade: “El árbol del títere ha sido relegado en la huerta de las artes escénicas, y aún está por florecer”. Entonces, al tratarse de dos disciplinas, si bien entrelazadas, distintas; “No hay por qué seguir las reglas convencionales del teatro, el títere hace todo lo que no puede hacer el actor. El títere tiene su propia dramaturgia, el tiempo y el espacio es otro. El texto y la puesta en escena se crean a la par”.²⁵ Cueto además desmitifica que el teatro de títeres sea un género únicamente para niños, pues según él, por el contrario, la mayoría de las veces es un adulto el que más se interesa por estas obras, en función de qué tipo de representación y qué técnica se utiliza. En mi experiencia personal, una obra con la técnica bunraku²⁶ puede ser más atractiva para un adulto, mientras que una obra de guiñol resulta más emocionante por su sencillez para un niño, pero creo que es más cuestión de gustos e individualidades en cada receptor.

Entonces, según lo que dice Cueto, si la puesta en escena y el texto se crean a la par, parece que no sólo el autor del texto se lleva el protagonismo, sino que todos los participantes son importantes. Y he aquí que en el teatro guiñol se halla una excelente muestra de la colectividad intermedial de los artistas.

Al hablar acerca de este tema no puede dejar de mencionarse a una guiñolera fundamental en los años de auge del resurgimiento del guiñol en México, una mujer rusa, nada más y nada menos que la artista plástica Angelina Beloff. En un artículo ella habla de su experiencia como maestra de escuela en la URSS y cómo esto la hizo recurrir al teatro

²⁵ Pablo Cueto, “Teatro de títeres, una opción contemporánea en las artes escénicas” en *Máscara*, México, Escenología, Enero- Abril, 1999, Año 10, nos. 26-30, p. 172

²⁶ El teatro bunraku es una variante del teatro de títeres de origen japonés, que se caracteriza porque en el espectáculo, los espectadores pueden observar los movimientos de los manipuladores, porque esto es intencional en el sistema de signos de dicha variante teatral.

de guiñol como un medio didáctico y mágico, casi hipnotizador de los niños indisciplinados en clase.²⁷

El hablar de los títeres abarca todo un mundo de cosas, y se extiende por casi todas, si no es que todas, las culturas del planeta. Es como si la representación escénica por medio de muñecos constituyera una necesidad humana, y como si cada pueblo hubiera tenido en su imaginario la intuición de cómo representar, por medio de muñecos, ciertos acontecimientos importantes o como medio de entretenimiento y enseñanza. De ahí que los “muñecos animados”²⁸, con el caso concreto de los títeres, que a su vez se diversifica en varios tipos de títeres o de modos de llevar a cabo la construcción escénica y el modo de manipularlos, sirven como un elemento cultural que, según mi percepción, tienen tres funciones elementales, además de su natural aspecto artístico: escenificar acontecimientos importantes de una comunidad o un pueblo, como los momentos históricos o las tradiciones; entretener simplemente como acto lúdico, y enseñar. Según lo anterior, hay tres obras de List Arzubide que presentan tales aspectos: en *Mi amigo el gato* el objetivo es entretener; en *Petróleo para las lámparas de México* se muestra un momento histórico y en *Los tres amigos* la finalidad es educar, en tanto que *Comino va a la huelga*, la obra demuestra cómo los títeres sirven como medio para propagar ideas, y como la ideología y la postura de un autor está detrás del texto.

Respecto a los parámetros con los que debe analizarse y valorarse el teatro de títeres, más allá de la mera experiencia estética, existen varias opiniones: unos consideran al teatro de títeres como una disciplina que depende del teatro de actores vivos y otros lo tratan como un arte independiente. Con base en los distintos puntos de vista, retomaré los argumentos que me parecen óptimos y que funcionan como punto de partida para el análisis de *Comino va a la huelga*, *Los tres amigos* y *Petróleo para las lámparas de México*. Antes quiero hacer también la advertencia de que dada mi formación como estudiante de Lengua y Literaturas Hispánicas, lo más seguro es que omita aquellos detalles que un dramaturgo o propiamente un guiñolero agregarían en el desarrollo de este ensayo.

²⁷ Véase Angelina Beloff “Teatro de muñecos como medio educativo y de propaganda”, en *Máscara*, México, Escenología, Enero- Abril, 1999, Año 10, nos. 26-30, pp. 117-122

²⁸ Bajo el término de “muñecos animados” me referiré únicamente a los títeres, para retomar el nombre con que Beloff, los designa, si bien, como la autora señala, ese término se puede extender para las caricaturas de la televisión y el cine.

El estudioso del teatro de títeres, Henry Jurkowski escribió un ensayo titulado “El sistema de signos en el teatro de títeres”²⁹. En éste, confronta las propuestas de dos teóricos anteriores: Zich, quien tomó el teatro de actores vivo como un punto de referencia para el teatro de títeres y Bogatyrev, quien argumentó que el teatro de títeres debía ser observado como cualquier otra forma artística, con un sistema de signos propios y no supeditado al otro teatro.

Con el argumento de Zich, los títeres se convierten en actores, independientes y con características particulares. Sin embargo, todo depende de la manera en la que los espectadores los perciban, pues existen dos posibilidades: por una parte, considerarlos como muñecos inanimados que nos impresionan por sus elementos plásticos, como el material del que están elaborados, su tamaño y el efecto cómico que producen sus mecanismos motrices, pero sin ser tomados de ninguna manera como personas; por otra parte, tratarlos como seres vivos, enfatizando sus expresiones de viveza, sus movimientos y sus discursos; como señala Mireya Cueto en el artículo antes mencionado, entramos así en el umbral de la magia de los títeres, donde éstos se convierten en personajes autónomos. Según esta última posibilidad, Jurkowski señala que: “Nuestra consciencia de que los títeres no están vivos retrocede, y recibimos el sentimiento de algo inexplicable, enigmático, y asombroso”³⁰. De ahí que todo sea posible, siempre y cuando sea verosímil, en la puesta en escena del teatro guiñol. Entonces los muñecos inanimados merecen más el nombre de muñecos animados, es decir, vivos, como apunta Angelina Belloff; por eso los considero como personajes-títeres, en los que se sintetiza a través de la magia el trabajo del artista diseñador del muñeco, el trabajo del autor del texto que le proporciona su carácter, y la aportación creativa de los manipuladores.

En cambio, someter el sistema de signos del teatro de títeres al otro teatro, se traduciría solamente en el reemplazo de seres humanos por títeres y viceversa, dónde, con base en el argumento de Bogatyrev, la única diferencia sustancial entre actores y títeres, consiste en la estilización y la caricatura propia de los muñecos.

Sin embargo, no existe una fórmula totalizadora para apreciar y analizar todas las variantes del teatro y de los tipos de títeres. A lo largo de la historia de los muñecos

²⁹ Véase Henry Hurkowsky, “El sistema de signos en el teatro de títeres” en *Máscara*, México, Escenología, Enero- Abril, 1999, Año 10, nos. 26-30, pp. 36-50

³⁰ *Ibid*, p. 36

animados, ha habido una evolución en la utilización y en la percepción de ellos. En sus primeros siglos de existencia en Europa, fueron utilizados sólo como copia de los humanos, pero en muchos otros casos antiguos y también posteriores, los títeres han desempeñado una función distinta. Existen ejemplos variados, como el teatro japonés bunraku, donde coexisten el sistema de signos de los actores humanos con el de los títeres o el caso del *Petrushka*, donde en ocasiones el títere dialoga con su manipulador y hasta ocasiones donde el títere no tiene el papel de un personaje, sino que funciona como alegoría de algo y coexiste con el teatro de actores. Cada uno de estos casos indica que los títeres no siempre cumplen las mismas características y que, entonces, si cada situación es única, resulta más fácil llegar a la conclusión de que no todas las obras de teatro de títeres están dirigidas en exclusivo al público infantil, sino también al adulto, o a ambos.

Para complementar estas perspectivas con otro criterio opuesto, quiero señalar los apuntes del titiritero Carlos Converso al respecto. Él define al títere como un objeto peculiar construido para la acción dramática. Este argumento sirve de punto de partida para defender las virtudes del teatro de títeres. Al respecto, cito una parte de su artículo: “El títere, en tanto objeto, aparece irremediamente <distanciado> como personaje para el espectador, y sin embargo, es capaz de seducirlo y ganarlo por su extraordinario poder alegórico”³¹. De esta manera, “el títere en tanto artefacto <vive> en un universo escénico donde tiene la posibilidad de contravenir las leyes de la gravedad y la integridad física a las que está sujeto el actor”. Converso explica que de tal suerte, un títere, a diferencia de un actor de carne y hueso, puede volar, puede sumergirse en el agua sin ahogarse, puede estirar el cuello, girar la cabeza trescientos sesenta grados, y así, en el caso de las obras de List Arzubide, pueden aparecer personajes-títeres de figura animal, que hablan y tienen una serie de acciones humanas, en el caso de “Petróleo para las lámparas de México”, a manera de fábula, o puede aparecer Comino como protagonista de situaciones dispares, como estar en huelga en una fábrica, en “Comino va a la huelga”, y también estar bajo el cuidado de su mamá en su casa, en el caso de “Los tres amigos”, donde, por si fuera poco, tres personajes-títeres son el Sol, el Aire y el Agua, que no pueden resultar más alegóricos y que sólo como

³¹ Carlos Converso, “Apuntes sobre el lenguaje y naturaleza de los títeres” en *Máscara*, México, Escenología, Enero- Abril, 1999, Año 10, nos. 26-30, p. 173

personajes dramáticos tienen la posibilidad de entablar un diálogo y realizar acciones escénicas.

Con base en toda esta explicación, no pretendo insertar las obras de guiñol de List Arzubide en ninguno de los comportamientos esquematizados, aunque gracias a todo lo anterior puedo fundamentar que las piezas de guiñol no están subordinadas al teatro de actores, sino que tienen su propia vitalidad como disciplina artística, y que constituyen un sistema de signos fácil de decodificar tanto para los niños como para los adultos. El teatro guiñol, en su puesta en escena, a través de sus títeres-personajes, hace que el público reciba con empatía o con desagrado la información recibida durante la experiencia teatral. Esta es la magia del teatro guiñol.

4.3.-El teatro en el estridentismo

La producción teatral de los estridentistas no fue muy amplia, puesto que en el ámbito literario estos autores se definen más a sí mismos como movimiento poético, y desde luego que no cuenta con grandes dramas épicos a la manera de Brecht, ni con dramas líricos a la manera de Shakespeare. Por supuesto que no nos encontramos con tal cosa en este movimiento porque en los movimientos de vanguardia la intención es subvertir el arte. Lo que sí, es que en 1924, Luis Kyn-Tanilla escribe el programa del espectáculo *El teatro mexicano del Murciélagu*. Luis Kyn-Tanilla es un personaje que con humildad no se considera estridentista, sino colaborador, y, sin embargo, demuestra su posición desde su manera de firmar “Kyn-Tanilla” en vez de Quintanilla. *El teatro mexicano del murciélagu* fue un espectáculo “efímero y misterioso”³², que consistió en una serie de cuadros independientes, donde se mezcló música, danza y actores con “un director sin historia teatral”. En el espectáculo participaron Gastón Dinner y el escenógrafo Carlos González, y aunque se anunció la participación de la fotógrafa Tina Modotti, al parecer no se presentó. Sólo hubo una puesta en escena el 17 de septiembre de 1924. De ahí que sólo quedó su registro como una obra efímera, pero casi de culto al hablar de la vanguardia estridentista. Aunque se trató de una nueva manera de concebir el teatro, de manera experimental al

³² BARBERAN SOLER, Tania, *El teatro mexicano del murciélagu: un espectáculo de vanguardia*, Tesis de Licenciatura en Literatura dramática y teatro, FF y L, UNAM, asesor Alejandro Ortiz Bulle-Goyri, marzo, 1997

estilo mexicano, en sus intenciones se percibe también el anhelo por el folklor mexicano, que ninguna vanguardia europea podría apropiarse, pues entre los cuadros propuestos para la escena se destacan las canciones populares como los sones isleños, unas mañanitas a la mexicana, y los cuadros en los que se presentan tradiciones como las ofrendas de día de muertos en Janitzio o plazas populares como la de Santa María la Ribera. Entre tanta ruptura, ese anclaje con la tradición mexicana, que muchas veces hace glosa del pasado prehispánico, me recuerda la célebre frase “Viva el mole de guajolote”, donde además se emplea el vocablo de extracción nahua “guajolote” y no el término hispano, “pavo”; pequeñas irreverencias contra la correcta sociedad.

Por otra parte, en 1927, en el número 9 de la revista *Horizonte*, se publica la *Comedia sin solución* de Germán Cueto, obra que actualmente se encuentra en *Raíces anarquistas del teatro*, recopilación teatral del teatro revolucionario, en el sentido histórico y estético, hecha por Eugenia Revueltas. *Comedia sin solución* pertenece a lo que los críticos llaman teatro sintético, que tiene por completo forma vanguardista y no ya la del teatro convencional; este teatro tiene una trama sin demasiados elementos, sin muchos personajes, sin escenografía y con pocos elementos visuales y musicales, como en la música donde los largos silencios son tan importantes para destacar un sonido o como en las artes plásticas donde los grandes espacios negativos hacen que destaquen los pequeños espacios positivos. Así, mediante un libreto sencillo en apariencia, se lleva a cabo la representación teatral, que en el caso de *Comedia sin solución* comienza en un escenario donde lo que se presenta es la oscuridad; luego se agrega tal vez música y aparecen tres personajes: Ella, Uno y el Otro y más que una historia, lo que se cuenta es una confusión que hay porque Ella dialoga con Uno y con Otro pensando que Otro es Uno y viceversa, de tal suerte que entablan una conversación donde impera la distorsión comunicativa, aunque al final, el desenlace consiste en que la luz llega, así como llega la luz en las relaciones humanas después del caos, o al menos eso se pretende.

Ambas obras teatrales están construidas un poco a la manera de un performance y otro poco como espectáculos que sólo conservan los elementos necesarios que les gustan y agregan elementos no convencionales; por ejemplo *El Teatro del murciélago*, por momentos parece la representación de un juego más que de una obra dramática. A fin de cuentas el arte de vanguardia lo que pretende es expresar la vitalidad de los artistas, según

el surgimiento de cada necesidad estética, de cada sensibilidad e ímpetu casi espiritual. Entonces deja de importar que el teatro sea sólo teatro, aunque se trata del arte ecfrásico por excelencia; que la danza sea sólo danza o que las artes visuales antes estuvieran sólo presas de los museos y las galerías, y deja de importar la aprobación de los críticos y de las academias, porque lo que importa es hacer del arte un género real y vivo. Por supuesto, las pocas representaciones de las obras teatrales vanguardistas demuestran que todo esto se quedó en una retórica, aunque al mismo tiempo, por la naturaleza de la fugacidad de la vanguardia así tenía que ser y por lo tanto no representa un elemento negativo. En fin, *El teatro mexicano del murciélago* y *Comedia sin solución* nos confirman el carácter polifacético de la vanguardia mexicana.

Aunque he mencionado en párrafos anteriores la palabra “performance”, me falta agregar algo más al respecto: el performance consiste básicamente en la intervención visual, espacial y sonora, y puede funcionar como una variante teatral, aunque para algunos críticos existe una discusión entre que si el performance es arte teatral o visual o si no tiene una importancia real. Pero bueno, el famoso “Café de Nadie” también debió ser un espacio para la intervención espacial, desde el hecho mismo de que se trataba de un lugar donde llegaban una serie de personajes peculiares, con traje pero también greñudos, un poco subversivos en su apariencia, no para nosotros los seres del siglo XXI, sino para la sociedad de principios de siglo XX; estos personajes organizaban tertulias, y por sus ímpetus revolucionarios, quién puede saber si se trataba de una pequeña célula que intentaba una conspiración política, o si los artistas plásticos realizaban bocetos en este rincón urbano. Niemeyer en su artículo dedicado a los estridentistas, utiliza la palabra *Happening* para designar lo que probablemente sucedía en esas reuniones literarias. El acto mismo de llamar a ese café “Café de nadie” es muestra de que estos artistas maquinaban cosas en su mente todo el tiempo.

Para concluir con este apartado, sólo quiero agregar otro hecho que da muestra de la inclusión del teatro en el estridentismo: la proclama en el III Congreso Nacional de Estudiantes en 1926 de fundar la universidad estridentista y de crear el teatro estridentista. Por supuesto, tal cosa no se llevó a cabo, sino que quedó como parte de la retórica del movimiento.

4.4.- Germán List Arzubide y su relación con el teatro.

Aunque a este señor, ingenioso e inteligente por naturaleza, no le interesó nunca hablar de profesionalismo, su currículum como dramaturgo contiene datos que me parece pertinente mencionar.

Aparte de su postura como estridentista, su interés personal por el teatro comienza con su conocimiento del teatro para obreros de los Flores Magón. En su tesis de licenciatura, Tania Barberán menciona que a partir de dicho antecedente, List Arzubide tiene la intención de crear un teatro de propaganda. A esto hay que añadir otro antecedente en el mundo del arte moderno, que también repercutió en la carrera de dramaturgo de List Arzubide: el teatro ruso de masas. En la Unión Soviética, una vez ganada la Revolución, hacia 1917 el gobierno auspició espectáculos al aire libre para conmemorar la victoria; entre los títulos registrados se encuentran *Octubre teatral*, *El asalto al palacio de invierno* y *El misterio del trabajo liberado*. Por supuesto, la misión ya no era agitar el ánimo rebelde, sino mantener la memoria del pueblo. La importancia de que se extendiera a otros países el teatro de masas radica pues, no en el contenido emergente del contexto de la URSS en ese momento, sino en la eficacia del teatro como transmisor de mensajes hacia grandes públicos. Dada la simpatía que List Arzubide tenía por el socialismo de los países soviéticos, no es de extrañar que haya tenido interés en utilizar el medio de expresión teatral.

Así, nuestro dramaturgo escribe *Tres obras de teatro revolucionario: Las sombras, El último juicio y El nuevo diluvio*, publicadas en 1933, y por supuesto, hoy casi en el olvido y muy difíciles de conseguir.

Luego, por los años en los que el autor incursiona en el teatro guiñol, se convierte también en subdirector de la estación de radio de la SEP; más tarde, en jefe del Laboratorio Teatral del Departamento de Bellas Artes, y en director del Teatro Orientación de la SEP. Junto con los Cueto promovió los grupos de teatro infantil de muñecos. Y en 1935, cuando era jefe de laboratorio, tradujo algunos cuentos rusos que adaptó como obras teatrales para niños. Las obras son las siguientes: *Supersticiones*, *Edipo rey*, *Un abogado* y *Esto es mío (La propiedad privada)* de Arkady Averchenkoy y *El camaleón* de Chéjov. La pretensión de List Arzubide era extender este teatro a todos los niños y para ello lo llevaría a las

escuelas. De ahí que el nombre de Germán List Arzubide no puede faltar en los textos que abordan el movimiento de teatro guiñol en México.

El rescate de las obras de teatro guiñol del autor ocurrió gracias a que en 1997, la UNAM y la Coordinación de Difusión Cultural de la Casa del Lago publican las obras de Germán List Arzubide, en una edición que contiene las ilustraciones de Ramón Alva de la Canal. Me parece curioso que incluso en proyectos póstumos, los editores hayan reunido a estos dos estridentistas.

Dicho compendio consta de doce obras, de las cuales analizaré tres en el siguiente punto de este capítulo, cuyos títulos son: *Los tres amigos*, *Comino va a la huelga* y *Petróleo para las lámparas de México*. En la primera obra, los tres amigos a los que hace referencia el título instan a una actitud positiva y saludable para que los niños tengan bienestar. Las otras dos, desde el título ofrecen al lector o al espectador un tema político y revolucionario, con la finalidad de crear una conciencia crítica en los receptores, que se logra tanto en adultos como en niños gracias a la sencillez de las obras.

En estas obras aparece el personaje principal de todas las obras de teatro guiñol de List Arzubide; se trata de “Comino”, un títere muy vistoso, según las acotaciones de las obras, que representa a un simpático, singular e inteligente niño. Las personas que no vimos las representaciones en vivo de este teatro guiñol, podemos imaginar cómo era Comino, gracias a las ilustraciones que realizó Ramón Alva de la Canal, que se encuentran impresas en la reunión de teatro guiñol del autor.

De manera que así como en la poesía y las ilustraciones de *El viajero en el vértice* y *Esquina*, nuevamente podemos notar la relación que mantuvieron el escritor List Arzubide y el artista plástico Ramón Alva de la Canal para elaborar producciones culturales ingeniosas y vanguardistas. Incluso él quien se encargó del diseño de la primera carpa para el teatro guiñol.

4.5- Análisis de *Los tres amigos*.

Antes de entrar en el análisis de los elementos semióticos de la obra, debemos considerar la historia que se cuenta. Se trata de una de las historias que le ocurren al alegre Comino, aunque en esta ocasión, todo se inicia porque se encuentra enfermo y desganado. Su mamá,

preocupada de que Comino no quiere ni salir a jugar, ni comer, ni estudiar, llama al doctor para que lo examine. El doctor le dice a la mamá que lo de Comino no es grave, y que su cura consiste en salir a jugar con tres buenos amigos que él mismo le enviará: de ahí el título de la obra. Estos tres amigos son el Sol, el Agua y el Aire. Cuando ellos sacan a Comino de su casa, lo llevan a jugar en el campo, y así el niño se restablece por completo. Finalmente, los tres amigos se despiden con la promesa de ir a componer a los otros niños del mundo.

Puesto que se trata de una historia teatral, ésta tiene un inicio, un conflicto y un desenlace, que ocurren en espacios distintos. La situación inicial es cuando Comino está desganado y su mamá preocupada; el conflicto ocurre a partir de que la mamá llama al doctor y la trama para resolver el problema planteado continúa hasta que aparecen el Sol, el agua y el aire, y el desenlace aparece con la resolución del conflicto, es decir, cuando Comino se cura y está feliz y los tres amigos han cumplido su misión.

Desde luego, en el ámbito teatral nos encontramos con muchos más elementos aparte de la historia; los más importante en el teatro guiñol son los títeres, que podemos definir como personajes-títeres. En “Los tres amigos”, igual que en la mayoría de las obras, el foco de atención es el simpático Comino. Como ya mencioné, en la edición que nos sirve para este estudio, aparece la ilustración del personaje Comino, y de algunos otros, elaboradas por Ramón Alva de la Canal. No podemos visualizar exactamente cómo construyeron al personaje en cuestión, pero sí nos resulta posible imaginarlo con sus atributos esenciales. De hecho, las ilustraciones de Alva de la Canal constituyen la parte previa a la materialización de los muñecos, pues sirven como bocetos para quien alguna vez decida llevar las obras al escenario. Pilar Amorós y Paco Paricio desarrollan bien la teoría al respecto: “Nosotros utilizamos el término títeres aplicado a aquellos objetos que además de estar diseñados con una intencionalidad y ser, por tanto, elementos plásticos, son también personajes en una acción dramática”³³. Por tanto, los títeres tienen que pensarse tanto en términos del lenguaje plástico, como en términos de la construcción de un personaje dramático. Nada más evidente para demostrar la conjunción en el teatro guiñol de las artes plásticas, por el lado visual de los muñecos, con la literatura, considerando la parte

³³ AMORÓS, Pilar y PARICIO, Paco, *Títeres y titiriteros*, Zaragoza, Mira Editores, 2000, p. 24

narrativa de la obra, y por supuesto con las artes escénicas, que necesariamente incorporan también la música y el ritmo, pero ya iré desglosando cada cosa en su momento.

Bajo estos preceptos analizaré a los títeres-personajes, elementos dramáticos y visuales más importantes en el escenario. En las acotaciones, List Arzubide indica que todos los muñecos “irán vestidos en forma que impresionen la imaginación de los niños asistentes”³⁴, es decir, deben ser diseñados con ingenio para que luzcan mucho. Comenzaré el análisis con Comino, el protagonista, quien “será, como siempre, un personaje muy atractivo”³⁵. Primero, en tanto que un títere es un personaje, debe tener un perfil psicológico determinado y sencillo, sin mucha profundidad. En cuanto a esto, me parece que hay dos rasgos principales en Comino: la inteligencia de un niño y los buenos sentimientos. Segundo, después de la parte psicológica, puedo pasar a su apariencia física, claro, un poco imaginada y deducida a partir de la trama de las obras y del boceto.³⁶ Puede decirse que lo que caracteriza a Comino es su niñez, las chapas en su rostro, su camisola con unas piernas integradas, lo propio en un gran rango de muñecos de guante. La edad de Comino no está definida, pero que, con base en una deducción de las obras, debe andar en el rango de edades de un niño de primaria, entre los seis y los diez años, creo yo. Cabe destacar que su nombre no es gratuito, sino que se llama Comino porque el comino es diminuto en tamaño; de ahí que la expresión “me importa un comino” se refiere a algo que carece de importancia. No obstante, en este caso, Comino es chiquito en tamaño, pero grande en espíritu, tal y como ocurre en los cuentos folclóricos clásicos como Pulgarcito, donde el héroe es el hijo más pequeño y sin embargo, es el más valiente de la historia.

Los otros personajes importantes en *Los tres amigos*, el Sol, el Agua y el Aire, más que ser personajes protagonistas son íconos totalmente necesarios para el significado de la historia. Estos tres elementos funcionan como una metonimia en tanto que cada uno es una parte distinta de la naturaleza, pero que la representan toda. Así, cada uno se presenta con sus atributos ante Comino y su mamá: el Sol dice “Yo, el Sol, con mis rayos calientes, que alumbran la Tierra, doy alegría al mundo y doy vida a todo”; el Agua, “Yo, el agua, que he estado en las nubes, en el hielo de las montañas, en el arroyo y en el río, en el mar y en la catarata, limpio los cuerpos y les doy salud y fuerza, y el aire”, y el Aire, “Y yo, el aire, que

³⁴ Germán List Arzubide, *Teatro Guiñol*, México, UNAM, 1997, p. 93

³⁵ *Loc. Cit.*

³⁶ Véanse las láminas de los apéndices I y II.

he estado en el bosque, corriendo por la llanura, alimento sus pulmones y hago que su sangre se renueve”³⁷. De estos personajes simbólicos no conocemos el boceto, sin embargo, en las acotaciones de List Arzubide, al inicio de la obra, indica como deben armarse los personajes para que los saquen a escena. Así, el Sol tendría que vestir enteramente de rojo, el Agua, de celofán o nylon transparente, y el Aire de azul cielo y con mantos flotantes.

En este caso, no existe un personaje antagonista, pues lo que causa la tensión dramática es más bien la situación de desgano de Comino y la preocupación de su mamá al respecto.

Los personajes secundarios que aparecen son la mamá, el doctor, las estrellas, la Luna y el reloj. De estos cinco, los dos primeros son personajes humanos, mientras que los otros tres son personajes simbólicos, contruidos a partir de objetos inanimados, situación que ejemplifica muy bien que en el teatro de muñecos animados cada títere se convierte en un ser vivo. La mamá y el doctor tienen una función en la trama de la historia; es la mamá quien se preocupa por el bienestar de su hijo y se encarga de llamar al doctor, y es el doctor quien le receta una cura a Comino al mandarle a los tres amigos. Sin mamá y doctor las cosas no habrían sucedido así, es decir, estos dos personajes, aunque secundarios, cumplen una función y no se quedan como hilos sueltos en la historia. Así que resulta importante señalar los rasgos de la mamá y del doctor, aunque en cuanto a la apariencia física, no puedo decir mucho, pues en el libro no existe un boceto ni acotaciones para ellos, de tal suerte que su elaboración queda libre a la creación de los intérpretes. Pero respecto a los rasgos psicológicos, en la mamá encontramos a cualquier madre arquetípica buena y preocupada por su hijo, y en el doctor, encontramos a un profesional interesado en su paciente; así de sencilla la construcción de ambos personajes, pues sí en el protagonista no hay mucha profundidad ni matices, cuanto menos en personajes secundarios. En lo que atañe a la Luna, las estrellas y el reloj, al igual que en el Sol, el Agua y el Aire, se trata de personajes íconos, pues en la realidad ninguno de ellos podría hablar o cantar. Ahora bien, la Luna, las estrellas y el reloj simbolizan algo en particular: los dos primeros, la noche, mientras que el reloj, el tiempo y sirven para marcar la transición entre los tiempos escénicos; la Luna y las estrellas aparecen cuando Comino va a dormirse para aguardar el

³⁷ *Ibid.*, p. 101

arribo de los amigos prometidos por el doctor, y el reloj aparece para señalar que ha llegado la mañana temprano, y que la sorpresa para Comino está apunto de aparecer.

Otro elemento visual, de menor importancia que los títeres, es la escenografía y los objetos que en ella aparecen; hay que hacer una diferenciación entre la escenografía de fondo y la utilería sobre el escenario. Sobre todo en el teatro guiñol, donde lo que impera es la sencillez, la escenografía no es la excepción. En las acotaciones del inicio, List Arzubide señala que en la primera escena los personajes están en la casa de Comino, en su sala, donde hay una gran ventana al fondo y dos puertas laterales, y en medio, seguramente, hay una mesa con un teléfono encima, un teléfono tan grande casi como los mismos títeres. Y no es gratuito que el teléfono tenga un tamaño tan grande, pues tal elemento resulta un atractivo visual para los espectadores, por lo que no me extrañaría que los niños del público se preguntarán si algún personaje va a hacer una llamada, hecho que se confirmará cuando la mamá de Comino llama al doctor. Ahora bien, ubicados en los años treinta, la aparición del teléfono recuerda nuevamente la inquietud del autor por hablar de la tecnología como parte de la modernidad de la reciente urbe; para que la mamá se comunicara rápidamente con el doctor, nada más útil que el teléfono. Para nosotros, los espectadores del siglo XXI, el teléfono ya no tiene nada de novedoso, incluso cada vez son más las casas sin teléfonos fijos, pero para los espectadores de esos años, el teléfono sin duda era una novedad, sobre todo pensando en que quienes contaban con tal servicio eran personas pertenecientes a una clase media en la ciudad, y no tanto la mayor parte de la población mexicana de los años treinta.

Para la escena sexta, aunque las acotaciones indican la aparición de estrellas que se apagan y se encienden mientras cantan, lo más seguro es que el director de la obra no debe cambiar de escenografía, sino que sólo ha de cambiar la iluminación por una más tenue para indicar la noche. Probablemente, el nuevo objeto que ha de introducirse es una cama para Comino, y para acentuar el ambiente de la noche, las estrellas hacen su aparición apagándose y encendiéndose, mientras cantan una canción de arrullo; luego aparece la Luna mientras aparenta contarle un cuento a Comino para que se duerma. Después, cuando amanece, evidentemente la luz tiene que volver a acentuarse y desaparecen la Luna y las estrellas, en tanto que el reloj anuncia la hora con sus palabras y con su timbre. El reloj es en este caso el elemento tecnológico. En ese amanecer, otra vez con eso de no dejar hilos

sueltos en la historia, la gran ventana del fondo tiene la función de servir de entrada al amigo Sol, en la escena octava. Para la escena décima, la última, la escenografía no necesita cambiar, sino que el elemento visual que sirve como la cereza del pastel tiene que ver con el movimiento de los personajes, pues los tres amigos y Comino se ponen a bailar una ronda. Esta inclusión de una ronda surge a manera de cuadro, lo que me recuerda al *Teatro Mexicano del murciélago*, donde Luis Quintanilla incorporó muchos cantos de tradición popular, entre ellos, rondas que han pasado a la tradición oral mexicana y que han llegado hasta a los libros de texto de la SEP. Por tanto, es patente que el elemento musical constituye una parte a la cual los estridentistas prestaron atención al momento de escribir este teatro interdisciplinario. Pero la muestra paradigmática de la inclusión de rondas infantiles en las obras de guiñol de List Arzubide se encuentra en *Mi amigo el gato*, donde además el simpatizante estridentista, y además hermano del pintor estridentista Fermín Revueltas, Silvestre Revueltas, compuso una maravillosa pieza de música culta para la puesta en escena de la obra teatral infantil. Este uso de las rondas en varias de las piezas del teatro guiñol nos habla también de lo que se podría denominar la niñez de principios de siglo XX, con otro entorno social y en el momento en que la ciudad apenas estaba creciendo. Acerca de esto la doctora Eugenia Revueltas me platicaba que en efecto, hacia aquellos años treintas era muy usual jugar a las rondas en la calle, porque además los niños podían salir a las calles sin la necesidad de ir en compañía de un adulto y con una serie de canciones populares, de las que quizá algunas postreras generaciones quizá recuerdan “Doña Blanca” o “La víbora de la mar”. Sin duda el entorno citadino ha cambiado mucho y la inclusión de rondas en el teatro guiñol nos deja imaginar cómo era la manera de jugar y divertirse para los niños de esa época.

Retomo el análisis de *Los tres amigos*. Me falta mencionar otros recursos del teatro guiñol: me refiero a la parte proxémica y déictica, al público mismo y a los elementos sonoros y rítmicos. Respecto a los primeros, resulta importante señalar que los personajes-títeres se vuelven personajes vivos en el escenario, tanto así, que el público, conformado por niños principalmente, logra completar la obra al entenderla. Pero no sólo al entender el mensaje, sino que los muñecos de guante tienen la misión de involucrar al público en el diálogo, pues hay varias acotaciones que señalan que el personaje debe hacer preguntas dirigidas a los niños. Por ejemplo, cuando Comino quiere convencer al doctor y a su mamá

de que no se levanta tarde, y pide a los niños del público que lo ayuden a convencerlos: “¿Que me levanto tarde? Me levanto a las 10 de la mañana. ¿Eso es tarde? ¿Verdad que no niños?”³⁸ Sin duda que de esta manera los niños se convierten en cómplices de Comino, y quizá hasta se reirían de verse reflejados en el comportamiento pícaro del personaje.

Por otra parte, la historia no es lineal, pues Comino al principio manifiesta una actitud de desgano y apatía, que irá cambiando paulatinamente, hasta que en el desenlace se muestra de una forma totalmente opuesta, cuando ya está bien física y anímicamente, y desborda alegría y entusiasmo y tiene muchas ganas de comer, estudiar e incluso de ayudar a su mamá en sus trabajos, todo lo que al principio le causaba conflicto.

Por cierto, que Amorós y Paricio señalan que el final de una obra de teatro guiñol es la parte que más deja ver la postura ideológica y, por ende, el compromiso ético de los autores: “El desenlace es la parte más ideológica del espectáculo. [...] en el desenlace se hace patente nuestro punto de vista sobre la vida y nuestro sistema de valores”³⁹. Considero pertinente tal comentario para aplicarlo a *Los tres amigos*, pues al acercarse al desenlace se hace evidente la enseñanza que el autor quiere mostrarles a los niños. Tal enseñanza puede enunciarse en que lo recomendable para una vida saludable es levantarse temprano, estar activo, hacer ejercicio y salir a jugar en contacto con la naturaleza. Probablemente en aquella época en la que la ciudad monstruo no estaba tan instalada como en nuestra gris siglo XXI, los niños tenían más posibilidad de seguir el consejo del doctor y la ayuda de los tres amigos de Comino. Me imagino cómo sería si los guiñoleros de aquellos años vivieran y dieran una puesta en escena de *Los tres amigos* para los niños de nuestro presente, para que tomaran el consejo de no concentrar su diversión en la televisión y la internet.

En todo el transcurso de la obra, pero principalmente, en el desenlace, corroboro la intención didáctica de la obra, como parte de llevar a la práctica el proyecto educativo y cultural de List Arzubide, aun en las cosas más simples que aparentemente se hallan más de la vida cotidiana, que en las grandes revoluciones.

³⁸ *Ibid*, p. 98

³⁹ *Op. cit.* pp. 56 y 57

4.6.- Análisis de *Comino va a la huelga*

Esta obra me parece la que tiene más tintes explícitos en materia de la lucha revolucionaria y del pensamiento político y social, además de que me resulta muy entretenida. El texto contiene todos los elementos característicos del teatro guiñol; de entrada, conserva la tradición francesa del guiñol al representar un tema de la lucha por los derechos de los trabajadores⁴⁰, y además conserva la característica de la sencillez y el uso de personajes arquetípicos, en situaciones concretas que evidencian totalmente la postura del autor a mostrar. Las acotaciones también conservan los rasgos principales del guiñol, como cuando el personaje se dirige al público para hacer más participativa la ejecución, y la inclusión de escenas con peleas a golpes para hacerlas más divertidas.

Para comenzar con la trama, el planteamiento se inicia cuando Comino entra en escena, como señalan las acotaciones, y se queja porque está muy cansado de trabajar y trabajar sin descanso y sin tiempo ni para reír. De ahí parte el desarrollo, donde el nudo ocurre porque el Patrón calla a Comino y le dice que si no se pone a trabajar lo va a despedir; entonces Comino, enojado, se rebela y dice que no faltaba más, que se irá. Comino se dirige al público y pregunta que quién lo invitará a comer, pero en eso se le prende la chispa de que ya ha trabajado y el Patrón le debe pagar. Aquí se intensifica la tensión dramática y comienza el conflicto en la discusión de los personajes, pues Comino no se dejará echar a la calle si el Patrón no le paga lo que le debe y el patrón se niega; luego, el texto señala que en la escena hay una burla física, pues el títere-personaje del Patrón cae una y otra vez porque Comino le pone el pie, hasta que el Patrón amenaza con ir por una vara para pegarle a Comino. Continúa el desarrollo cuando el Patrón sale de esta

⁴⁰ Angelina Beloff, en su *Historia de los muñecos animados*, explica que el héroe principal del teatro de muñecos de guante, en la ciudad de Lyon en Francia, se llamaba Guignol, por lo que es probable que de ahí provenga el nombre de este teatro. Guignol representaba a un obrero de seda en ciudad que era un gran centro industrial en telas. Guignol se volvió muy popular porque la clase baja se identificaba con él y durante sus años de mayor popularidad entre 1831 y 1834, ocurrieron varias insurrecciones por parte de los obreros de la seda en esa región. Todos los personajes hablaban el caló de dichos obreros. Más tarde, con la industrialización de la manufactura de la seda, el tipo de obrero cambió y Guignol perdió la relación directa que tenía con las costumbres de éste. Comenzaron entonces a surgir los espectáculos que incluyeron la música y otros actos hasta que “guiñol” pasó de ser un personaje a servir como nombre genérico para los muñecos de guante. Sin embargo, la característica que conservó el héroe principal de las obras de guiñol fue el de tener un carácter jovial y de defenderse de sus enemigos a golpes o si no a través de su astucia, según señala la autora.

escena, y en eso Comino aprovecha para buscar una solución: aparecen en escena Negro, Gigante y Muñeco, a quienes Comino convence de que deben ir a huelga para exigir sus derechos de trabajadores y no dejar que el Patrón abuse de ellos con explotación y golpes y que aparte no les quiera pagar lo que han trabajado. El clímax se suscita cuando reaparece el Patrón queriendo abusar de sus trabajadores y ellos no se dejan intimidar, sino que exigen sus derechos, y consecuentemente, en el desenlace, al Patrón no le queda de otra sino aceptar las justas exigencias de los otros, quienes terminan muy contentos.

Pienso que esta historia es un buen ejemplo de que el teatro guiñol no sólo está dirigido, a los niños, sino principalmente a los obreros de los años treinta, cuando, además de todo, un gran índice de la población era analfabeta. Lo digo porque la historia sucede en una fábrica, donde existe un patrón explotador y unos obreros explotados, que se dan cuenta de que deben defender su jornada laboral de 8 horas y con días de descanso.

Los personajes de la obra son nuevamente Comino, el Patrón, Negro, Gigante y Muñeco; nótese que a estos tres últimos no se antepone un artículo, porque el sustantivo común que los nominaliza se convierte en su nombre propio, y son únicos en el universo teatral de *Comino va a la huelga*.

Los rasgos físicos de Comino ya quedaron expuestos en las ilustraciones y en su descripción durante el análisis de *Los tres amigos*. En cuanto a sus rasgos psicológicos, aunque se conservan su simpatía y su inteligencia, en el desarrollo de cuando “va a la huelga”, surgen otras características, como su astucia y su sentido de la justicia.

De los otros personajes no encontré ninguna ilustración de los títeres. Sin embargo, es posible imaginar cómo son. Primero el Patrón: su construcción visual es muy vaga, pues el texto no da muchos detalles, sin embargo, no me queda más que hablar de cómo me imagino que es este patrón: para empezar debe ser un títere más grande de tamaño que los demás, y debe ser un títere que representa a un señor muy feo, quizá de bigote y a lo mejor hasta lleva un puro en la boca y en su bolsillo un látigo. De sus rasgos psicológicos sí nos habla la obra: el Patrón es injusto, es explotador, abusa de su fuerza física, pues Negro dice que si no lo encuentra trabajando le pegara con una vara, y es gritón; es decir, tiene una carga de rasgos asociables fácilmente con valores negativos.

Negro, Gigante y Muñeco, son los personajes secundarios y arquetípicos, que ayudan a la obra a funcionar correctamente. Sus mismos nombres nos dan el tipo visual que

representan, y además contienen un trasfondo conceptual. Para empezar, la figura de un negro siempre se asocia con la explotación del trabajo físico, por su fortaleza física, y por una larga historia de injusticias contra esta raza y la sumisión a la que han tenido que someterse a base de conquistas y golpes. Por algo la frase popular de “trabajar como negros”. De hecho, de los cuatro trabajadores, Negro es quien más miedo tiene de que el Patrón lo golpee por no querer trabajar, aunque cuando todos se levantan en huelga, él ya ha adquirido la valentía para no permitir el abuso. Por su parte, Gigante seguramente es un títere más alto que los demás, incluso que el Patrón, como su nombre lo indica; este elemento visual ayuda a que se vea que los trabajadores unidos constituyen una fuerza, y con alguien en el equipo que tiene la fortaleza física les resultará más fácil ganar la batalla; así, cuando el Patrón quiere golpear a los otros, Gigante es quien toma por detrás al Patrón y éste al verse acorralado, decide rendirse. Gigante representa por tanto el valor y la seguridad. En cuanto a Muñeco, apenas si tiene un par de diálogos en la obra, pues en realidad sólo ayuda a hacer multitud en el número de trabajadores explotados y al final apoya a los demás en la huelga.

Esta obra presenta el esquema de protagonista contra su antagonista: por supuesto, Comino es el protagonista y El patrón el antagonista. Más allá, podríamos decir que el protagonista de la obra son los trabajadores explotados que reclaman la justicia y su contraparte es la injusticia de los malos y abusadores patrones.

Algo muy interesante de esta obra en particular son los juegos delectivos con el público. Al principio, cuando Comino entre en escena se dirige al público para decirles:

Cómo se han divertido ustedes. ¿No es verdad? Ya lo creo. Todo el día. (*Gritando.*) ¡Qué salga Comino! ¡Qué trabaje Comino! Y yo trabaja y trabaja y ustedes risa y risa. Y no es que no me guste trabajar, pero nada más mis ocho horas no de día y de noche porque me canso. ¿Qué ustedes no se cansan?

Un personaje solito en el escenario, dirigiéndose a los espectadores en segunda persona del plural, con una estrecha relación en el discurso, quejándose con justa razón por trabajar todo el día sin descanso y disgustado, de inmediato causa empatía y les preocupa a los espectadores saber qué hará al respecto o cómo solucionará su situación. Su diálogo inicial y la manera en que lo dice, y si a eso se agrega que el manipulador sepa efectuar los movimientos adecuados, además de simpatía, seguro les causa risa a los espectadores, tanto

a los niños, como los trabajadores, no necesariamente obreros, que se identifican con Comino.

Toda la trama sucede tan rápido y tan de la naturaleza pragmática del guiñol, que para la segunda línea de Comino, ya se ha rebelado contra el Patrón, quien se introduce para regañarlo y amenazarlo con lanzarlo a la calle; entonces Comino, muy digno, dice que no faltaba más, y que se va de la fábrica, por lo que les pregunta a los niños del público que quién lo invita a comer. En una ocasión en la que me tocó ver una representación alternativa de la Caperucita Roja, en la que los títeres no querían ya juntarse con la titiritera, los niños del público de inmediato se conmovieron y querían consolar a la triste titiritera; así, con el pobre Comino pidiendo que lo inviten a comer, seguro que no faltaría el niño que respondiera que se lo puede llevar a su casa. Sin embargo, el mismo Comino se retracta, pues recuerda que lo justo es que, si el Patrón lo ha corrido, de cualquier manera debe pagarle por lo que ya ha trabajado y así sí se va: desde luego, el Patrón injusto lo corre y no quiere responder por lo que debe. Entonces comienza un divertido juego entre los títeres, pues Comino no se deja correr, y yo me lo imagino casi en posición de guardia, brincando para pelear mientras le dice al Patrón “pues sáqueme si puede... éntrele”, y le ha de poner el pie, porque hace que se tropiece de un lado a otro, y cada vez que cae, Comino se burla y así están de un lado a otro del escenario. Seguro que esta escena provocaría las risas de los espectadores, tanto de los niños como de los adultos que los acompañan. Y así hasta que el Patrón, refunfuñando, sale de la escena para ir a buscar una vara para pegarle a Comino.

De inmediato al niño Comino se le ocurre convocar a los demás trabajadores para que se unan en huelga; el primero es Negro, quien desde su entrada habla de que tiene que trabajar porque si no el Patrón lo va a castigar. Comino lo interroga acerca de cuántas horas trabaja al día: Negro, comienza a hacer cuentas de manera graciosa, pues como no le alcanzan los dedos de las manos para contar su jornada laboral, incluso levanta un pie para seguir contando; he aquí otro momento cómico al momento de representar la pieza. Y aquí se introduce otro diálogo que tiene la intención de persuadir a los niños de que la educación es la base de muchas cosas, aludiendo al proyecto educativo-cultural que los estridentistas tuvieron como uno de los elementos principales de la vanguardia; Comino le dice a Negro “ignorante, así cuentan los que no han ido a las escuela” y se dirige a los niños para que

realicen una operación matemática con base en la hora de entrada y la hora de salida del trabajo, a lo que Negro afirma que los niños saben hacer muy bien cuentas porque van a la escuela.

Después se incorporan Gigante, Muñeco y así comienza la huelga. Cuando están en huelga, Comino saca una bandera roja, la cual fue muy simbólica en esos años en los que se creía en la revolución rojinegra del socialismo y el comunismo. Entre las cosas que los trabajadores reclaman, se menciona la jornada laboral de ocho horas, el descanso de los domingos o paga doble, y que los niños, como Negro sólo realicen media jornada y tengan su sueldo completo. Y como ya sabemos, la historia termina cuando el Patrón no tiene más remedio que aceptar las peticiones a cambio de que cese la huelga y de que ya no le peguen más.

El cuadro final es muy llamativo para los niños, porque todos los personajes están en escena y afirman que “¡viva la huelga!”, además de que el personaje malo sale chillando sin remedio, para que quede claro que las acciones malas tienen su repercusión y no deben quedar impunes.

4.7.- Análisis de *Petróleo para las lámparas de México*

A diferencia de la brevedad de *Los tres amigos* y *Comino va a la huelga*, *Petróleo para las lámparas de México* constituye un texto más extenso, que pretende alcanzar más altos vuelos. Dos cosas notables a primera vista son: el hecho histórico del que se desprende la historia, es decir, la Expropiación Petrolera de México y el acto de retomar y trasgredir un cuento folclórico, “La Caperucita Roja”. En cuanto a esto último, se puede acudir al esquema de Propp de análisis de los cuentos folclóricos, y por extensión, incluso se puede abordar un poco el psicoanálisis que se aplica en los cuentos de hadas.

Escogí esta obra porque presenta un tema significativo en torno a la ideología estridentista, ampliamente relacionada con el proyecto postrevolucionario en el sentido político, y con el proyecto educativo y cultural de educar a los espectadores en el campo de la historia y de la cultura política de índole socialista, a fin de construir una nueva nación desde estas bases. El título, de manera explícita, señala el tema sociohistórico a tratar, y sin duda, hasta el más ingenuo de los lectores se remitirá, desde un inicio, al episodio nacional

al que se hace alusión: La Expropiación Petrolera. Hay que recordar que este acontecimiento sucedió bajo la administración de Lázaro Cárdenas, un presidente que tuvo grandes aciertos. *Petróleo para las lámparas de México* es en sí mismo un texto que abarca unas 10 cuartillas, elaborado para representarse en un teatrino y dirigida a los niños; así de sencilla podría parecer, sin embargo, del suceso histórico del que se desprende y en torno al presidente se expresan muchos rasgos del pensamiento político, de la postura social y de los ideales en materia educativa y pedagógica del México de los años treinta.

Un libro editado por el Ayuntamiento del estado de Xalapa, titulado *Cárdenas y el Petróleo nacionalizado*, contiene un apartado en el que se expone la cercanía que hubo entre Lázaro Cárdenas y Heriberto Jara. Sin duda el nombre de Jara resulta familiar a los lectores, pues es indisoluble al hablar de estridentismo. Según se señala, ambos generales tuvieron una relación de empatía, al compartir la misma postura revolucionaria, de nacionalismo y lealtad al pueblo que demostraron en hechos concretos. Jara y Cárdenas militaron en las filas del Partido Nacional Revolucionario, que posteriormente, durante la administración de Cárdenas sería el Partido de la Revolución Mexicana. En el transcurso de su mandato, Cárdenas, expulsó de su gabinete a los partidarios del callismo y el gobierno se alió con las organizaciones de trabajadores y con los partidarios del comunismo, por lo que se puede considerar que el partido tenía una dirección favorable para el proletariado, los campesinos y otros sectores vulnerables. Años atrás, Jara y Cárdenas ya habían trabajado juntos, durante el gobierno del primero en el estado de Veracruz, Cárdenas ocupaba el cargo de general en la jefatura militar de las Huastecas, mientras que trataban de oponer resistencia contra los monopolios extranjeros.⁴¹ Cabe señalar que antes de la expropiación petrolera, Jara ya les había restado privilegios a las empresas petroleras en Poza Rica, como parte de la denuncia de que las empresas petroleras les negaban a sus trabajadores las prestaciones de ley básicas. Más tarde, aún como gobernante, Jara logró el embargo de pozos petroleros perforados sin permiso en terrenos propiedad del Estado, hechos por los cuales la administración de Calles lo hizo caer, y sobrevino el fin de la “Estridentópolis”. Aunque el nombre de Heriberto Jara no es el más mencionado en los libros de historia, por

⁴¹ Como señala Alicia Hernández Chávez en *La mecánica Cardenista*, México, COLMEX, 1979, hay que recordar que en los primeros años postrevolucionarios, los militares eran quienes ocupaban cargos gubernamentales, y cada jefatura correspondiente a cada estado tenía acceso a armamento, en caso de cualquier insurrección.

las acciones mencionadas lo insertaría en la lista de personajes que antecedieron la expropiación petrolera.

Considerando que en ese periodo la figura política de Cárdenas resultaba positiva, y que existieron lazos entre su administración y el General Jara, es posible deducir que List Arzubide tenía simpatía por el presidente que más se ha aproximado al socialismo en México.

Ahora bien, ¿por qué conceder tanta importancia a la fecha 18 de marzo? Pues bien, el recurso natural que representa el petróleo es de suma importancia en materia económica, dado que desde aquellos años hasta la actualidad, es el combustible que funciona como motor de la economía en un nivel mundial. En una nación que acababa de pasar por un proceso de transformación y de reorganización política y social, cuyo principal enfoque era nacionalista, después del liberal porfirismo que se dedicó a favorecer los capitales de inversión extranjera, la nacionalización de los pozos petroleros era un tema de primera importancia para poder hablar de una verdadera revolución administrativa. Por supuesto que hasta la fecha, con todo y que exista una institución llamada PEMEX, los políticos actuales la ponen en renta o tal vez en venta de propios y extranjeros, pero en su momento, la nacionalización del recurso fue un principio económico e ideológico. Hay que destacar que la postura socialista de List Arzubide era tan profunda que a cada oportunidad, al autor le gustaba contar la historia de cuando portó de contrabando la bandera de Sandino a la URSS.⁴²

Existen varias anécdotas tras los días posteriores al 18 de marzo de 1938, entre ellas una que cuenta que el gerente de la compañía petrolera norteamericana en Poza Rica les dijo a los mexicanos que les hacía entrega de las llaves de la oficina, pero, con tono sarcástico, que pronto se las habrían de devolver, por la incapacidad del país de explotar y vender su recurso. Me parece que de esta anécdota, bien puede desprenderse de manera directa la obra de guiñol de List Arzubide, pues de igual forma, el Petrolero utiliza la “llave” como el signo de apropiación del pozo petrolero, y chantajea al gendarme que cuida a los niños Comino y Caperucita con esconderla para que no tenga petróleo para su lámpara. Aunque en el guiñol no se especifica cómo debe ser la llave, me imagino que en

⁴² Véase *Cuadernos del Honorable Consejo Universitario: Germán List Arzubide, Doctorado Honoris Causa. Serie: Reconocimientos y Méritos*, Cuaderno no. 26, Noviembre de 1998, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1998 p. 23

una puesta en escena, tiene que hacerse uso de una llave grande, que llame la atención del público, de manera que constate su importancia como elemento simbólico de poder sobre la propiedad.

A propósito de estos iconos, el guión tampoco señala cómo es el pozo petrolero, sino que el autor alude a él todo el tiempo, como un icono del recurso natural del territorio mexicano. Desde luego, no es posible que se trate de un solo pozo petrolero, del que se puede ir a sacar el combustible así como así, solamente con las llaves en mano, pero se alude a ese lugar donde se encuentra el petróleo de México, dado que por la brevedad y la naturaleza sencilla del teatro guiñol, el guión en voz de cualquiera de los personajes resultaría muy complicado para el público receptor infantil si contuviera la explicación acerca de todo el proceso por el que el recurso tiene que pasar antes de poder ser accesible para el consumidor. Resulta curioso que las lámparas, o en este caso en singular, la lámpara del gendarme, funciona también, al mismo tiempo que como parte de la utilería, como punto de partida para hablar de la utilidad del recurso natural, pues si bien para nosotros, personas del siglo XXI, la luz se genera a partir de electricidad, para las personas de los treinta, cuarenta y aún años después, la luz en las zonas rurales no se generaba con el encendido de un interruptor, pues la energía eléctrica no había llegado a todas las pueblos del territorio nacional, e incluso tampoco los barrios de reciente construcción tenían luz eléctrica en un principio; entonces, las lámparas de petróleo alumbraban hogares y aunque no lo viví y no puedo constatarlo, seguramente los gendarmes daban sus rondas por los pueblos alumbrados con lámparas de petróleo portátiles.

Considero interesante añadir que también los libros de historia cuentan que la noticia de la nacionalización del petróleo impactó en el pueblo mexicano con mucha emoción, desde los trabajadores hasta los niños. Otra anécdota señala que los niños de una escuela primaria entregaron sus alcancías de ahorros para cubrir la deuda suscitada por la expropiación. Y es que sobrevino un periodo de inestabilidad provocado por el boicot de otros países al petróleo mexicano como represalia, y porque se trataba de iniciar desde cero en materia de petroquímica nacional. De regreso a los niños, tal anécdota demuestra que uno de los rumbos de la educación de México tenía como objetivo la formación social y política en los niños, así como el conocimiento de los sucesos históricos del día a día.

De nuevo, retomo al presidente a la cabeza de estos hechos, Lázaro Cárdenas. Como administrador del país, otra de sus grandes preocupaciones también lo fue la educación. Es sus *Apuntes*, señala que “La misión del maestro no ha de concentrarse en el recinto de la escuela. Su misión en el orden social exige su colaboración para el cumplimiento integral del programa de la Revolución.” Y más adelante añade: “Nunca más debe figurar el educador como el individuo que desde estrecho recinto se conforma con impartir a sus educandos nociones generales muchas veces confusas de una ciencia que en multitud de ocasiones se halla al margen de las realidades de la existencia.”⁴³ Esto me conecta directamente con el pensamiento de List Arzubie en torno al proyecto educativo-cultural revolucionario. El teatro guiñol en sí mismo, como lo concibieron y llevaron a la praxis los guiñoleros de los treinta a los cincuenta en México, desarrolla un instrumento educativo revolucionario, que toca sensibilidades y proyecta enseñanzas a la vez que entretiene, aunque en ocasiones se tiene que señalar que la pretensión de transmitir un mensaje muy concreto, quizá convierte a la obra en un mecanismo un poco cerrado donde lo más importante es subordinarse a la postura social y política y quizás se descuidan otros elementos. En este caso, el tratamiento que se le da al tema en *Petróleo para las lámparas de México* deja totalmente al descubierto la ideología que lleva arraigada el autor y que pretende plasmar en el texto; así, el valor esencial de la obra es suscitar en los receptores el orgullo patriótico por la nacionalización del recurso petrolero.

Uno de los rasgos que me parece más logrado en la obra es la mezcla entre el personaje clásico de la Caperucita en el bosque, con Comino, el otro protagonista infaltable en las obras de guiñol de List Arzubide. Me parece que entretanto, la pretensión de incluir la enseñanza, la ideología y la reinterpretación de un cuento clásico en una obra teatral tuvo algunas fallas. Por ejemplo, a la investigadora Eugenia Revueltas se le ocurrió que esta obra habría funcionado mejor si el autor hubiera descrito mejor cómo son las zonas petroleras en México, y por lo tanto, habría tenido que utilizar, en el caso de los animales, personajes más adecuados con el entorno, es decir, fauna que fuera más representativa con el contexto real. Sin embargo, esas observaciones no significan que la obra teatral no pueda estar bien lograda, porque a fin de cuentas, el texto sólo constituye la primera parte para la obra

⁴³ HERMIDA RUIZ, Ángel J, *Cárdenas y el Petróleo Nacionalizado*, Xalapa, Ayuntamiento constitucional e Xalapa, 1998, p. 70

completa, donde el director y los manipuladores decidirán cómo enriquecer la puesta en escena, para que el público la complete con su recepción de agrado o de disgusto.

Así pues, para desglosar todos los elementos del guión teatral, comenzaré con la parte de la historia que se cuenta, con la trama, aunque iré abordando paralelamente los elementos que se van integrando, como los personajes, las acotaciones y la escenografía. Esta obra se estructura en trece escenas, y en las dos primeras se propone el planteamiento. El reparto de los personajes-títeres lo enunciaré conforme a los dos bandos, los personajes de valor positivo y los de valor negativo, es decir, el de los buenos y el de los malos: en el primero se encuentran Gendarme, quien es bueno porque vigila las calles, Caperucita, Comino y Niño, quien funcionará al final de la obra, en un cuadro aparte, a manera de epílogo, como elemento sorpresa; en el segundo, se encuentran Petrolero, Búho, Tigre, Hiena y Lobo. Para la primera escena, las acotaciones indican que es de noche, lo que se evidencia porque el cielo de la escenografía tiene estrellas y Luna. El elemento sonoro son tres de esos pitidos clásicos de silbato de gendarme. Entonces aparece Gendarme, quien hace su ronda en el escenario para vigilar las calles boscosas o el bosque urbano; digo calles boscosas o bosque urbano porque lo que sucede a lo largo del texto es que el autor construye un espacio que no es ni bosque ni ciudad y al mismo tiempo es las dos cosas, lo que a mi parecer es totalmente intencional, pues List Arzubide se aprovecha de que muchas cosas son válidas en el teatro guiñol y construye un espacio cerrado que únicamente puede existir y funcionar dentro de esta obra, porque evidentemente que en la realidad los personajes animales no andan caminando libremente por las calles de ninguna ciudad, y tampoco en los bosques reales, como en el bosque del cuento de la Caperucita Roja, anda vigilando un Gendarme, pues en todo caso habría algún leñador si fuera de día. De cualquier forma, tampoco es un acierto completo el cómo el autor construye el espacio, puesto que en realidad se queda en la ambigüedad el dónde debe situarse la trama, pues los animales nos remiten al bosque, la alusión a las calles y el gendarme vigilando remiten a la urbe, pero además existe otro problema, la alusión a los pozos petroleros que incluso me llevan a pensar en un espacio industrial en medio de la selva tropical, si tomo como paradigma las zonas petroleras como la de Poza Rica. Sin embargo, al partir de la premisa de que en el universo de los títeres todo es posible, entonces en efecto, el director que ponga en escena esta obra construirá un espacio mixto entre el bosque, la ciudad y algún

icono que señale el elemento industrial, como pudiera ser una ilustración de un pozo petrolero a la distancia, ya en caso de querer mostrar algo más concreto y más enriquecedor para los niños que apenas se involucren con el tema. Ya para finalizar con esta consideración del espacio, sólo quiero señalar que me parece curioso, y que quizá List Arzubide lo hizo de manera casi automática: la inclusión de la ciudad y del avance tecnológico, para seguir en la línea de los rasgos estéticos del estridentismo, pues él en toda su vida no dejó de llamarse estridentista. Entonces, Gendarme vigila por si acaso pasa algún niño, cosa que no debería ocurrir porque en las horas de la noche es peligroso que los niños anden fuera de sus casas, como él mismo explica dirigiéndose al público infantil; en este caso, el peligro consiste en que los animales feroces anden merodeando, pero que no lo harán si el mantiene iluminado el entorno con la luz de su linterna que se enciende gracias al petróleo. Si se quiere ser realista al respecto, en la urbe de los años 30 y no se diga en nuestra época, esos animales feroces que merodean por la calle pueden ser asaltantes o gente violenta.

El principio de la segunda escena continúa siendo parte del planteamiento, pues es cuando se introducen otros dos personajes importantes. El texto sugiere una composición visual simétrica, porque Caperucita entra por la izquierda y unos minutos después, Comino entra por la izquierda, además en equilibrio al tratarse de niño y niña. Aunque el texto nunca indica que se trata de “Caperucita Roja”, la simple palabra remite de inmediato al receptor al personaje icónico de los cuentos de hadas. En esta parte hay una presencia musical, pues Caperucita al aparecer en escena canta una canción, que sirve de introducción a su personaje:

Es de noche,
El camino está oscuro y me puedo perder.
¿Quién conmigo a través de la noche
Quiere ir y volver?

Aparte de que seguramente Caperucita lleva su capa roja, la canción les recuerda a los receptores de la obra la historia de una pequeña niña que va a visitar a su abuelita para llevarle la merienda, pues aunque en el cuento no es de noche, la idea de perderse en un espacio misterioso como puede ser un lugar oscuro o boscoso, transmite la inocencia y la vulnerabilidad de la niña.

Después aparecen los animales Tigre, Búho, Hiena y Lobo, en la escena tercera, quienes se presentan a sí mismos como “los servidores del dueño del petróleo”. Estos animales son malvados como personajes y por tanto presentan un signo negativo; no porque se trate de arquetipos universales de la maldad en todas las obras, sino que en ésta funcionan de tal manera. Después de pensar en por qué List Arzubide escogió a estos de entre toda la fauna, llegué a algunas conjeturas: el tigre representa la ferocidad, se impone y asusta, en este caso a los niños, con su simple rugido; la hiena es un animal hambriento y según lo pintan en otras historias, se comporta de manera burlona, cínica y aprovechada; luego el búho, es utilizado porque es un animal del bosque y es el señor de la noche, incluso está el refrán “Cuando el búho canta el indio muere”, es decir, que aunque en otras historias un búho puede ser símbolo de inteligencia o de otros rasgos positivos, dentro de esta obra el espectador recibe su lado negativo, y el Lobo, que es un animal arquetípico del bosque en los cuentos de hadas, en la misma “Caperucita Roja”, incluso, y que representa al animal feroz al acecho de su presa. Desde luego, en una reminiscencia al hábitat natural de estos animales, no resulta realista de ninguna manera la convivencia entre animales del bosque por parte del búho y del lobo, animal de la selva, el tigre, y animal de la sabana, la hiena; por el contrario, resulta casi incoherente, y en este sentido es un desacierto con el afán educativo del proyecto del teatro guiñol, porque desorienta a los receptores en materia ambiental. Sin embargo, la otra cara de la moneda tiene que ver con que eso de que en el universo del teatro las realidades que se construyen pueden devenir en múltiples combinaciones.

Así pues, con la aparición de los animales viene el nudo de la historia, pues como ellos se dan cuenta del paso de Comino y Caperucita por el bosque comienzan a desear comérselos. Se trata de personajes secundarios, subordinados al poder del “hombre rico y gordo” que es el Petrolero, y lo ayudan a fin de obtener la satisfacción biológica de comer. Pero sus anhelos comestibles van más allá de la necesidad natural; ellos tienen la maldad como rasgo esencial de sus personajes porque no sólo quieren satisfacer una necesidad, sino que disfrutan de la tortura y de algo así como la gula. Por ejemplo, Búho expresa que se quiere comer los ojos de un niño, puesto que acaba de ver pasar a Comino y a Caperucita; Hiena grita que quiere arrancarles primero la cabeza, con todo el deseo consciente de

hacerlo, y Tigre es tan malo que incluso se dirige a un niño del público, según la acotación, para asustarlo con que si no encuentra más que comer se lo comerá a él.

Entonces, en la escena cuarta, aparece Gendarme, muy oportunamente. Con su entrada hace participar al público espectador, pues las acotaciones señalan que debe dirigirse a los niños para preguntarles si han visto a los animales malvados, y les pregunta cómo son. En ese momento de deixis, si la obra ha logrado capturar la atención de los pequeños, ellos seguramente querrán contestar cada detalle de lo que acaban de ver en los títeres de hace unos instantes. Seguramente que para dar espacio a la interacción, el cuadro de la escena cuarta no señala más que esa actuación de Gendarme.

En la escena quinta continúa en desarrollo la tensión, cuando los animales malvados traman cómo hacer para que Gendarme no pueda alumbrar con su lámpara y así cuidar a los niños en la noche. Primero Búho propone apagar la luz de la lámpara con sus alas, pero Lobo opina que es una mala idea porque la lámpara volvería a ser encendida, y entonces aparece el asunto medular de la obra en los siguientes diálogos de los animales: Hiena opina que si la lámpara se queda sin petróleo ya no puede alumbrar, y como saben que la lámpara siempre tiene petróleo, Búho sugiere que llamen al que tiene la llave del petróleo de México, el hombre rico, para que ya no le dé más combustible a Gendarme. Luego en la escena sexta, los animales recurren a hacerle esa petición al Petrolero, y éste accede a ayudarlos simplemente porque su naturaleza es efectuar cosas malas. Así enfatiza que los ayudará con mucho gusto, aunque claro, también quiere algo más a cambio, dinero, mucho dinero.

En la escena séptima, la acción ocurre de la siguiente manera: el silbato del Gendarme suena y los animales corren a esconderse. Esta acotación plantea en la escena un elemento sonoro muy significativo, el sonido del silbato, como detonante para provocar una acción, en este caso el echar a correr de los animales para esconderse, lo que a su vez sirve como preámbulo para comenzar la mayor tensión de la obra. Pues ahora sí el conflicto tiene que devenir en algo porque el petróleo de la lámpara del Gendarme se está terminando, y aunque recurra a pedirle más al Petrolero, ésta ya ha acordado con lo animales retener el petróleo.

Así pues, en la escena octava surge la parte de la trama denominada conflicto, pues ocurre el enfrentamiento entre Gendarme, que representa al pueblo mexicano y el Petrolero,

quien representa a esas compañías extranjeras que no querían ceder. Este enfrentamiento ocurre sólo a través del diálogo, cuando Gendarme pide tener petróleo para su lámpara y el Petrolero no quiere dárselo; entonces el Gendarme le reclama: “Pero si el petróleo no es tuyo, es de México, de los niños mexicanos”. Con todo, no deja de ser chistosa la obra; como Gendarme le explica al Petrolero que necesita alumbrar con su lámpara para que los animales no se coman a los niños, el Petrolero le responde: “No me importa que se coman los animales a los niños. Si me das los ojos de todos los niños que están aquí, entonces sí te doy petróleo”. Naturalmente que aunque los niños del público no se asusten de las intenciones del Petrolero, esto les hará sentir todavía más desagrado hacia el bando de los malos de la historia. Digo que la obra no pierde la comicidad, porque el Petrolero incluso se inventa una canción para defender su postura de poder al poseer la llave de los petróleos: “No te la daré... No te daré... y a los niños me comeré” y a la tonada se añaden los animales, “no te darán... no te darán... y a los niños se comerán”. Este cuadro también se vuelve muy plástico según las acotaciones del texto, porque en ese momento, mientras el Petrolero y los animales cantan y se burlan, la linterna se va apagando y los títeres se vuelven sombras que bailan y cantan.

Para la escena novena reaparecen Comino y Caperucita. Aquí surge el momento climático. La lámpara se ha apagado y todo está muy oscuro; los animales pueden aparecerse en cualquier momento para atacar a los niños y Caperucita tiene miedo. Entonces Comino demuestra su valentía cuando se dirige a la niña; recordemos que en el niño Comino vive un gran héroe: “No tiembles, ya va a llegar nuestro amigo el gendarme con su linterna que hace huir a los animales feroces”. Y efectivamente llega Gendarme, pero ante el hecho de que se le ha terminado el petróleo para su lámpara, y de que el Petrolero no cede en proporcionar las llaves de los pozos, a menos que le den los ojos de los niños del público, el pequeño gran héroe del teatro guiñol, Comino, comienza una conspiración para vencer al bando de los malos; su plan se expresa así:

Mira, gendarme. Vamos a sonar centavos y verás cómo el petrolero viene, porque lo que quiere es dinero, mucho dinero. Y cuando esté aquí, le damos de palos con tu garrote y le quitamos la llave de los pozos.

El hecho de sonar centavos para atraer al petrolero es una manera de satirizar la ambición de los empresarios norteamericanos, pues ni siquiera se trata de monedas de

mucho valor, pero el simple sonido a dinero atrae a los codiciosos que siempre quieren más dinero, aunque ni siquiera puedan disfrutar de él a plenitud. En tal plan, de nuevo se nota la astucia del niño Comino, y seguro que no falla al obtener las llaves de los pozos.

A Gendarme se le ocurre que Caperucita sea quien suene los centavos, y así, en la escena décima es la niña quien se queda sola en medio del escenario oscuro, hecho que nuevamente retoma al cuento tradicional, donde la Caperucita roja es una carnada que atrae el instinto del lobo. Así, se acerca el Petrolero y le pregunta a Caperucita por qué tiene dinero y ella le responde con la mentira de que es para comprar un pozo petrolero para las lámparas de México, diálogo que a los adultos puede parecernos casi absurdo y quizá de tan absurdo nos provoca risa, porque desde luego no es posible que una niña inocente esté interesada o tenga la remota posibilidad de comprar un pozo petrolero, y más absurdo que con esto efectivamente va a engañar a Petrolero, quién además, aparte de tonto, pretende, por causa de su deshonestidad y avaricia, engañar a la niña con el ofrecimiento de venderle el pozo petrolero en cuestión y también los pozos de sus amigos. La manera en que se elabora este diálogo sugiere la reinterpretación de la famosa escena del cuento tradicional, donde Caperucita le pregunta al Lobo “¿para qué tienes esos ojos tan grandes?, ¿por qué tienes esas orejas tan grandes?” y así sucesivamente, hasta la pregunta contundente para que el Lobo se descubra, “Abuelita, ¿para qué tienes esa boca tan grande?” “para comerte mejor”; así en *Petróleo para las lámparas de México*, Caperucita le pregunta al Petrolero “¿quiénes son tus amigos?” y el Petrolero responde riendo a carcajadas “Mira mis amigos” o sea los animales, y añade “Dame el dinero, todo el dinero o te comerán”, sólo que con la gran diferencia de que en este caso, quien resulta engañado desde el principio es el personaje negativo.

Y para llegar al final, en la escena décimo segunda, salen Comino y el Gendarme armados con garrotos y atacan a los antagonistas; los animales huyen y el Petrolero pide perdón para que ya no le peguen. En estos momentos, queda de relieve que la gente deshonesto y mala no puede confiar en otros como ellos mismos, como en el caso del Petrolero, quien al fiarse de sus aliados, los animales depredadores, termina abandonado en el momento de los garrotazos, pues entre gente mala y egoísta cada quien ve por sus propios intereses.

Casi al principio, cuando mencioné el reparto de los personajes-títeres, señalé la aparición de un cuadro extra, es decir, de una escena extra, que es la décimo tercera, donde aparece Niño. La historia ya terminó con la derrota del Petrolero, pero Niño entra con una alcancía en mano, y tal como en la famosa anécdota de que en esos años los niños de una escuela primaria entregaron por voluntad propia sus alcancías, así Niño, representando a los niños mexicanos, enfatiza:

Sí, pagaremos la deuda del petróleo y que ardan para siempre las lámparas de México

Y por último se toman de la mano Gendarme, Comino, Caperucita y Niño para cantar una última ronda, que de manera muy alegre dice así:

El petróleo pagaremos
Y a los niños salvaremos

Aparte del momento histórico, esta obra resalta de manera natural los buenos valores e incita a los niños a las virtudes como el valor, la inteligencia, la bondad, el compañerismo y la justicia, y desdena y demuestra que la gente malintencionada termina mal y su maldad no es lo que prevalece tarde o temprano.

Puedo concluir acerca de esta obra, que sus errores provienen de la pretensión de elaborar de manera sencilla un tema complejo como el caso de la nacionalización del petróleo. Mas, con todo y los errores, al analizarla a detalle también se encuentran sus aciertos y deja mucha tela que cortar para los guiñoleros que pudieran ponerla en escena.

CONCLUSIONES

Para concluir, es necesario recordar el título de esta tesis: *El estridentismo: Germán List Arzubide y la interdisciplina*. Este trabajo no pretende haber descubierto el hilo negro, sino que surge precisamente del hecho de darle continuidad a los estudios que ya se han realizado al respecto del estridentismo, y hacer un acercamiento en particular a List

Arzubide, quien frecuentemente es visto sólo como un “miembro satélite”⁴⁴ a la sombra del líder del movimiento, Manuel Maples Arce. Resulta que al mirar de cerca a este autor en sus diversas facetas, la poética, la educativa, la política, la artística y la social, encontramos un trabajo prolífico y vital, que no sólo se reduce a los poemas más conocidos de los años oficiales del estridentismo, sino que convierte a List Arzubide en el único de los participantes del movimiento que continuó siendo estridentista hasta el día de su muerte, el 17 de octubre de 1998 a los 100 años de edad. Ahora bien, aunque centro mi atención en la figura de List Arzubide, al hablar de la interdisciplina en sus producción artística, queda de manifiesto otra de las cosas que esta tesis pretende haber logrado: valorar el trabajo de todas las personas que participaron, con su rebeldía y sus ganas de estar en continuo movimiento, en la vanguardia mexicana y en los proyectos póstumos a ella, como el teatro guiñol, el periodismo, los guiones radiofónicos, la docencia y las misiones culturales, entre otros.

Cuando comencé a escribir esta tesis, el primer aspecto para delimitar el tema del movimiento estridentista fue la aclaración de que únicamente estos artistas cumplen las características de vanguardia, señaladas por los teóricos, como Luis Mario Schneider, el rescatador de este movimiento. Entonces, surgió el enunciado: la única vanguardia histórica de México fue el estridentismo. No obstante, en medio de todo esto, también se aclaró que otros artistas que no propiamente fueron estridentistas, como Luis Quintanilla, en el caso de la literatura, o artistas plásticos como Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez y Fernández Ledesma, sí participaron en algún momento de la vanguardia, porque compartían los rasgos estéticos proclamados en los manifiestos estridentistas, donde además, lejos de cerrar el directorio de artistas de vanguardia, Maples Arce y List Arzubide escribieron una lista grande de nombres, entre los que incluso aparecieron miembros del grupo de los Contemporáneos, como José Juan Tablada y el pintor Rodríguez Lozano. Empero, al indagar más en el estado de la cuestión, me di cuenta de que esto ya se ha desentrañado bastante, gracias al estudio del ya nombrado Luis Mario Schneider, de Evodio Escalante y de Silvia Pappé principalmente, escritos a partir de los noventas y los dosmiles.

⁴⁴ Excepto en el caso del libro *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano* de Javier Mora, que sí se dedica al caso particular de Germán List Arzubide.

Antes que nada, retomo mi consideración acerca de los aspectos de las vanguardias históricas. Todos los movimientos de vanguardia, tanto los europeos como los latinoamericanos, fueron interdisciplinarios por naturaleza, y comparten rasgos similares, como el tener una postura política y social, en algunos casos de derecha y en otros de izquierda; comparten sensibilidades parecidas y una suerte de tópicos similares; todos los movimientos de vanguardia estallan, gritan, juegan, se rebelan, dilucidan, subvierten, y ante todo procuran llevar el arte a todos los niveles de la vida, a todas las expresiones posibles. A los artistas de vanguardia no les interesa delimitar entre si son poetas, si son pintores, si son actores, si son gente bohemia, si son músicos, en fin; en pocas palabras no se limitan a un solo oficio, sino que se exhiben con la finalidad de atender a su necesidad ideológica, casi espiritual del momento; prueban con todos los medios hasta encontrar el que les parece más idóneo y más real en el momento, el que les permite manifestar a plenitud su ser artístico. ¿Qué quiero decir con todo esto? Quizá mi hilo discursivo parece un poco suelto y divergente, pues creo que me ha contagiado la actitud irreverente, desinhibida, fragmentaria, casi incoherente y antiacadémica de las vanguardias y dejó ir mi pluma — bueno, no mi pluma, sino las letras de mi teclado— sólo así sin importar mucho los cánones establecidos entre lo que debe ser y lo que mi espíritu me dice en este momento, casi espontáneo, casi fresco, y digo casi porque nunca, ni los vanguardistas alcanzaron la totalidad del punto más excelso de los ideales.

No es que los artistas estuvieran planeando en todo el mundo coincidir así, ni es que se hayan copiado los futuristas con los surrealistas, ni los ultraístas con los dadaístas, ni los estridentistas con los futuristas, en fin, ningún movimiento es copia de otro, porque en el contexto histórico de cada geografía, cada quien se apropió de los nuevos valores estéticos de la época a su manera. Resultaría útil recurrir a alguna rama de la filosofía para analizar porque la realidad en un momento determinado provoca tantos puntos de convergencia entre las mentalidades de diferentes partes del mundo en las mismas décadas, con condiciones sociales parecidas, caso concreto de principios del siglo XX, cuando el caos, las reorganizaciones políticas y los conflictos bélicos, las nuevas tecnologías y todo eso que, desde un punto de vista ahora antropológico, llevan al ser humano a cambiar, en la dialéctica de lo positivo y de lo negativo, en el campo de lo social, de lo político, en materia de psique, en el aspecto antropológico y por supuesto en el ámbito artístico.

De vuelta a la interdisciplina artística de las vanguardias, tampoco es que los artistas de vanguardia hayan elaborado una metodología para llegar a ella de manera novedosa, sino que una lectura conlleva una imagen y viceversa, y entre los textos se encuentran los manifiestos, los poemas, las narraciones, las novelas sintéticas, las publicaciones periódicas, los ensayos; y entre las imágenes se encuentran las pinturas, los grabados, los carteles, los caligramas—que al mismo tiempo son poemas—, las fotografías, las máscaras—que al mismo tiempo son esculturas—; y de los textos y de lo visual surge el teatro, y en el teatro encontramos texto, y a veces los artistas hacen lo que ahora llamamos performance, y caminan por las calles o se reúnen en “Cafés de nadie” haciendo intervención en el espacio, intervención visual, y fotógrafos, como Tina Modotti, también pretenden hacer expresión corporal en un *Teatro del murciélago* —aunque su intervención se halla quedado en la mera intención de hacerlo— y así, esta locura en la que todo converge y todo va de la mano, se vuelve expresión artística con muchas caras. El hecho de que la vanguardia se traduzca en una suerte de caos es como la reproducción de lo que es el mundo en esos momentos de la historia, un mundo agitado por la entrada de la modernidad, con sus revoluciones, con sus guerras, con sus nuevas tecnologías y demás.

Así pues, en el panorama artístico de México de los años veinte aparece un poblano de nombre Germán List Arzubide, que a principios de los años veinte dirige una revista llamada *Ser*, en la que expresa su gusto por las novedades literarias como el modernismo, el simbolismo y el parnasianismo; él conoce a través de un amigo a un veracruzano de nombre Manuel Maples Arce, después de que éste había publicado la *Actual no. 1* y de inmediato ambos congenian para protagonizar el movimiento estridentista, al que se añadirían poco después los demás integrantes. Esos artistas, después de haber establecido contacto, se mantienen unidos durante algunos años, pocos pero sustanciosos, y colaboran en varios proyectos juntos. Más tarde, después de la declaración de la disolución del movimiento, artistas que habían pertenecido al estridentismo continúan activos, sin perder la chispa inicial, porque el término del grupo sólo fue como un replanteamiento en la búsqueda de los medios artísticos a utilizar y en el quiénes seguirían colaborando para emprender nuevos proyectos, así como el separarse de los que se irían, como Maples Arce que después de ser el fundador de todo esto decidió cambiar de actitud y emigró para instalarse permanentemente en Europa. Uno de los tres estridentistas, Arqueles Vela,

prosista exquisito a mi gusto, continuaría ganándose la vida como periodista y maestro de secundaria, apartado ya del estridentismo. Otros, como Ramón Alva de la Canal y List Arzubide pasarían de publicar revistas a comenzar a gestar el resurgimiento del teatro guiñol en México, que no se había dado desde épocas anteriores a la Colonia.

A partir de que llegaron a mi mano muchos de los textos de Germán List Arzubide, observé que tanto *Esquina*, como *El viajero en el vértice*, *El movimiento estridentista* y los textos del teatro guiñol están ilustrados todos por Ramón Alva de la Canal; de ahí que el rumbo que mi tesis comenzó a tomar fue el de hablar de la correlación artística que mantuvieron estos dos artistas durante y después de la ruptura del estridentismo. Así pues, por una parte quedaba el fenómeno ecfrásico entre el texto del autor y la ilustración gráfica que completa la obra, pero por otra parte, al adentrarme en los años póstumos al estridentismo, con la continuación del proyecto educativo-cultural a través del teatro guiñol, me di cuenta de que, si bien Alva de la Canal continuó participando, los personajes que orbitaban al grupo de los estridentistas también incursionaron en esta disciplina, por lo que se volvió necesario al menos hacer mención de su trabajo, y hacer notar que los diseñadores, los manipuladores, los compositores, todos los involucrados fueron los que hicieron posible que el guiñol tuviera tanto auge en esos momentos en los que el país entero, sobre todo en grupos rurales y clases bajas como las de los obreros, necesitaban instrucción en materia de salud, de justicia social, de alfabetización y al mismo tiempo obtener entretenimiento y apreciación estética. La utilización de este medio por parte de List Arzubide no fue meramente un impulso; hay que recordar que él tenía formación como maestro normalista; de ahí que buscara nuevas herramientas para la instrucción. Así pues, a través del teatro guiñol, List Arzubide pudo continuar con una de las grandes intenciones del estridentismo: el proyecto educativo-cultural, desde una trinchera que realmente tuvo frutos tangibles, como la extensión del proyecto al teatro indígena y a las misiones culturales en todo el país. Para muestra de ello, existe un catálogo de las obras de la “época de oro” del teatro guiñol, además de que el INBA tuvo que inaugurar un departamento de ese teatro. En pocas palabras, Germán List Arzubide y sus allegados Ramón Alva de la Canal, Dolores y Germán Cueto y otros, plantaron la semilla para una primera generación de guiñoleros en el país. De ahí que, en todos los libros y artículos que encontré acerca de la historia del teatro guiñol en México, un nombre infaltable es el de Germán List

Arzubide. Cabe mencionar que posteriormente vendrían al menos otras dos generaciones de guñoleros en México.

La producción literaria de List Arzubide abarcó el periodismo, pues desde antes de cofundar el movimiento de vanguardia, ya dirigía revistas literarias en su natal Puebla; después, la poesía en los años de plenitud del estridentismo con *Esquina* y *El viajero en el vértice*; más tarde, en la fecha oficial de disolución escribe una narración del movimiento estridentista, con la forma vanguardista de hacer una crónica novelada, incluso imaginativa y no totalmente verídica, y ya para la década de los treinta, la dramaturgia ocupó su inquietud, lo que lo llevó a incursionar en el género del teatro guñol. En este último género fue donde efectuó su afán de promotor cultural y educativo de la nación, es decir, el teatro guñol le sirvió a List Arzubide para llevar a la praxis su afán de revolución y cambio social, a través del arte, porque hay que recordar que de manera armada ya había tenido su participación desde su juventud al luchar físicamente durante la Revolución Mexicana al lado de Carranza.

Ahora bien, incluso al hablar de los autores aceptados y reconocidos por la crítica y las autoridades culturales a través de la historia, no todo lo que escribieron tiene el mismo valor literario, porque en ocasiones, un texto responde más al impulso creativo del autor y no llega a completarse, aunque ello no quiere decir que deba menospreciarse, sino apreciarse con algunas reservas. El teatro guñol y los cuentos como los que se recopilan en *Troka*, hay que leerlos con la advertencia de que, en el caso del primero, los guiones sólo constituyen la primera parte integrante de la obra, la parte que da pie, porque se completará hasta la puesta en escena, ya con la creatividad del director, de los diseñadores de títeres, y demás participantes y elementos; en el caso del segundo, hay que considerar que esos cuentos constituyeron algo como un boceto para el posterior guión radiofónico en el que se convertiría. Entonces, más allá de la crítica académica en cuestión de teoría literaria, es necesario apreciar el teatro guñol como lo que da pie al desarrollo de representaciones que entretienen e instruyen. Otra de las cosas que el lector crítico o los teóricos literarios tienen que considerar para saber si una obra es de valor o no, radica en la trascendencia póstuma a su momento de elaboración. Desde mi punto de vista, obras como *Petróleo para las lámparas de México*, *Comino va a la huelga* y *Los tres amigos*, aún pudieran funcionar en una puesta en escena en nuestros años, siempre y cuando el director imagine los ajustes

necesarios, como un cambio de utilería, un cambio en la caracterización de los personajes, aunque sin modificar sus rasgos esenciales, o un cambio en el espacio. *Petróleo para las lámparas de México* podría incluso reescribirse para enriquecer su forma y su actualidad, pues de algún modo se quedó en la intención de abordar el tema de la entonces reciente nacionalización del petróleo, y hoy día necesitaría sustituir el elemento de las lámparas de petróleo, por ejemplo, porque el público actual no conoce ese instrumento. En el caso de *Comino va a la huelga*, me parece que casi tal cual sigue funcionando, porque aún ahora, muchas décadas después del periodo postrevolucionario, en numerosas empresas no se respetan los derechos básicos de los trabajadores, quizá no precisamente de los obreros, como en el caso de Comino y sus amigos de la fábrica, pero sí en el caso de muchos asalariados y empleados informales, hecho alarmante. En cuanto a *Los tres amigos*, una puesta en escena también podría completar el texto con algunos cambios, como por ejemplo, el hecho de que Comino no quisiera salir a jugar con Sol, Aire y Agua por preferir sentarse ante la televisión o la computadora, pero con esos ajustes, me parece que la idea original y la enseñanza de la historia resultaría muy benéfica para un público infantil ciudadano en nuestra época.

Al concluir un estudio sobre los estridentistas se tienen que recopilar los ideales estéticos, las pretensiones, los alcances, los logros, los aciertos y desaciertos que tuvieron estos artistas. Aunque al leer los manifiestos, llenos de incoherencias, unas aparentes, otras intencionales, otras simplemente como un juego sinsentido a la manera de balbuceo como en el dadaísmo, a veces surge la pregunta: ¿realmente llegaron a elaborar una propuesta formal estética? Bueno, de entrada lo suyo no era la formalidad, sino más el dejarse ir, aunque no hay praxis sin teoría, a la vez que no habría arte si no hay más ese dejarse ir que el concentrarse en dilucidar como tendría que ser la parte vital de un movimiento pero sin llegar a ella. Creo que a veces estos artistas funcionaron con conocimiento de las cosas, pero por la brevedad del tiempo en el que se mantuvieron como movimiento de vanguardia, no postularon algo serio que hubiera podido gustar a la academia. Claro, sí hubieran logrado postular algo serio, por decirlo así, algo como un “Tratado de la estética estridentista”, por imaginarme algo, en ese mismo momento hubieran perdido su valor esencial y entonces no serían el tema de esta tesis, ni se habrían convertido en el “lado b”, por decirlo así, de la historia de la literatura mexicana, ni en el movimiento *underground*

que hoy representan para los jóvenes que solemos gustar de lo que se acerca a lo antiacadémico.

No obstante, con todo y brevedad, y quizá más ayudados por la intuición que por la certeza, sus manifiestos expresan varios rasgos que aplicados a los textos propiamente literarios funcionan como discurso de la estética estridentista. De entrada, los poemas tienen el carácter revolucionario de la vanguardia, tanto en el sentido de abordar temas bélicos, como en lo revolucionario de su forma y de sus construcciones lingüísticas. Efectivamente, se habla explícitamente de temas referentes a la sublevación de las masas, como en el “Super-poema bolchevique” —cuyo autor es el Maples Arce, el estridentista que siempre sirve como punto de comparación para los otros—, en *Esquina* con la alusión a Villa, el ataque indirecto que List Arzubide hace a los yanquis, y en las obras de teatro *guiñol*, que aunque ya no pertenece a los años de la vanguardia tal cual, conservan la ideología primigenia del movimiento, donde se incita a rebelarse contra los opresores, como en el ejemplo del patrón injusto de la fábrica donde trabajan el niño Comino y el niño negro o como en la situación de reclamar los recursos naturales nacionales ante los oportunistas y abusivos extranjeros. Pero por el lado de la forma, que a fin de cuentas es el medio de expresar y completar el contenido, hay varios rasgos que apreciar. En la poesía estridentista: ni *Esquina*, ni *El viajero en el vértice* presentan alguna estructura poéticas clásica, sino que se escriben con la disposición tipográfica que mejor expresa de manera visual el aliento y el ritmo al que List Arzubide pretendió transmitir en su texto. Aunque para nosotros, lectores del siglo XXI, eso ya no representa ninguna novedad, y aunque no fue una aportación aislada y propia de los estridentistas, en su momento sí consistió un nuevo horizonte en la manera de expresar el lirismo de los autores. En cuanto a esto mismo, el uso del lenguaje, porque aunque todo poema busca no caer en los lugares comunes, el sistema de imágenes y la red semántica que tejen los poemas estridentistas representan algo con esencia particular, donde las metáforas que construyen denotan las inquietudes estridentistas: lo mecánico de la ciudad como influencia de las máquinas y las nuevas tecnologías, el ruido, lo caótico, lo frenético de las grandes urbes, es desconcierto ante lo nuevo, el fluir del jazz, que tampoco es música académica en esos momentos, la soledad del sujeto, las grandes distancias que se acortan físicamente, pero que al mismo tiempo alejan a unos de otros a través de los medios de transporte, y las modas del momento, entre otras.

Entre todos estos rasgos, la modernidad no sólo queda elogiada, sino que queda expresa como esa moneda de dos caras, aunque se dice de manera escueta que los estridentistas cantaban a la modernidad igual que lo hicieron los futuristas. A mí parecer, va más allá, pues si todo fuera entusiasmo ante el porvenir, List Arzubide no expresaría en *Esquina* su “si no estuviera triste...”

Después de todo esto, quiero aclarar que, sin embargo, no todo es originalidad absoluta, ni elogio sin crítica hacia los artistas vanguardistas y en particular a Germán List Arzubide. Si bien es cierto que las condiciones mundiales históricas, antropológicas y sociales se acomodaban de tal forma que producían escenarios y manifestaciones artísticas similares en Europa y en Latinoamérica, tampoco quiere decir que por acto de magia cada vanguardia se haya dado de manera aislada y mágica, sin tener contacto un movimiento con otro; por el contrario, entre artistas se conocieron o supieron unos de otros a través de las publicaciones periódicas —con más lentitud en su difusión antes que ahora, pues el correo se efectuaba a través de trasatlánticos, sin ayuda aún del internet instantáneo—, a través de los viajes y de las relaciones amistosas entre grupos o quizás hasta de oídas, eso sí, todo de manera independiente de la academia oficial. Podría decir que todo comenzó con los futuristas, quienes políticamente apoyaron el fascismo de Mussolini. Sus cantos a la modernidad, al aeroplano, a los automóviles, a la velocidad fueron imitados por los ultraístas en España, como Guillermo de Torre. En los libros de historia de la literatura queda registrado el Creacionismo de Huidobro en Chile casi como herencia directa del ultraísmo. Luego más arriba del mapa latinoamericano, surge casi sin importancia para la historia y la teoría literaria, el estridentismo, casi como una mancha que no se observa mucho, y cuando se llega a mencionar, lo que más resalta es decir que cantaban a la modernidad, a las máquinas y a la urbe tal como ya habían hecho los futuristas. De aquí que haya quien se cuestione si la vanguardia mexicana no habrá sido solamente una copia de las vanguardias europeas, a decir, el futurismo y el ultraísmo. Sin embargo, como casi al principio de las conclusiones mencionaba, cada movimiento se apropió del nuevo rumbo del arte en función de su contexto inmediato y de su sentir sincero. De ahí que, aunque en el estridentismo se pueda notar algo de dadaísmo, algo de futurismo o de otras vanguardias, lo que se observa es influencia, mas no copia.

También, entre las cosas que hay que señalar, es que a pesar de cantar al antiacademicismo y la antiinstitucionalidad, ellos sí tuvieron su mecenas, pues nada habría sido posible si no hubieran tenido el amparo de Heriberto Jara y sus respectivos puestos gubernamentales y administrativos en su momento. Claro, tampoco es que esto tenga que restarle valor al movimiento, porque los estridentistas supieron valerse de eso para poder dar luz verde a sus proyectos editoriales y además es comprensible que necesitaran sostén económico. De hecho, a mi parecer, algo muy acertado en el caso de List Arzubide es que él encontró el justo medio, pues al mismo tiempo que conservó su impulso vitalista y exacerbado y que no buscó posicionarse como figura de poder, ni en lo cultural ni en lo político, durante el estridentismo y en los años póstumos, sí aceptó cargos importantes que le permitieron seguir contribuyendo en los proyectos culturales para el pueblo, cargos como el de Secretario de Cultura en Xalapa, en los años de Jara, como subdirector de la estación de radio de la SEP, como jefe del Laboratorio Teatral del Departamento de Bellas Artes, y como director del Teatro Orientación de la SEP. Además obtuvo varios reconocimientos a lo largo de su trayectoria, entre ellos el de Premio Nacional de Periodismo Cultural en 1983, el Premio Rosete Aranda en 1994 y el Premio Nacional de Lingüística y Literatura en 1997, además del nombramiento como Doctor *Honoris Causa*, otorgado por la Benemérita Universidad de Puebla.

Cambiando un poco de tema, a manera de anécdota quiero contar que en una clase en la Facultad de Filosofía y Letras, en Literatura Mexicana 7, un profesor tuvo que mencionar al estridentismo como parte del temario. Él hizo hincapié en que el único poeta rescatable era Manuel Maples Arce, y que el problema del estridentismo era que sus poemas decían algo así como “canto a los ladrillos”, y que como los ladrillos no nos causan impacto ya en las grandes urbes como el D. F. que ya no es rural con casas de adobe, pues el estridentismo ha quedado descontextualizado y que al no provocar ningún sentir en los lectores, se ha vuelto intrascendente. Sin embargo, quiero mencionar que a mí me tocan fibras sensitivas las lecturas de estos textos. En este momento particular de mi vida, con todo el asunto de las distancias kilométricas y emocionales, “El viajero en el vértice” es el poema que volvería a reelegir para el estudio de esta tesis si tuviera que empezar de cero, por la emoción que me causa cada vez que vuelvo a leerlo, porque además de todo puedo disfrutarlo de manera subjetiva en torno a lo que tiene que ver con esas grandes distancias

que tenemos los sujetos de esta era que ya ni siquiera es postmoderna, sino que está un paso más allá, en esta maraña en la que nos perdemos, en la gran urbe que no deja de crecer, y que sobre todo a nosotros se nos viene encima con los grandes edificios, con el tiempo que se fuga de manera más frenética que en la época del auge del ritmo del jazz. Lo que quiero decir, es que en este sentido sí fueron casi visionarios los estridentistas, porque aunque a ellos no les tocó realmente sentir el peso de la gran urbe, porque muchas zonas de la capital mexicana y de Xalapa en realidad tenían mucho de rural en los años veintes, ellos vislumbraron cómo sería de ruidoso, de frenético y de apabullante el devenir de las grandes urbes de renombre internacional, con sus cosas buenas y malas, simplemente como son.

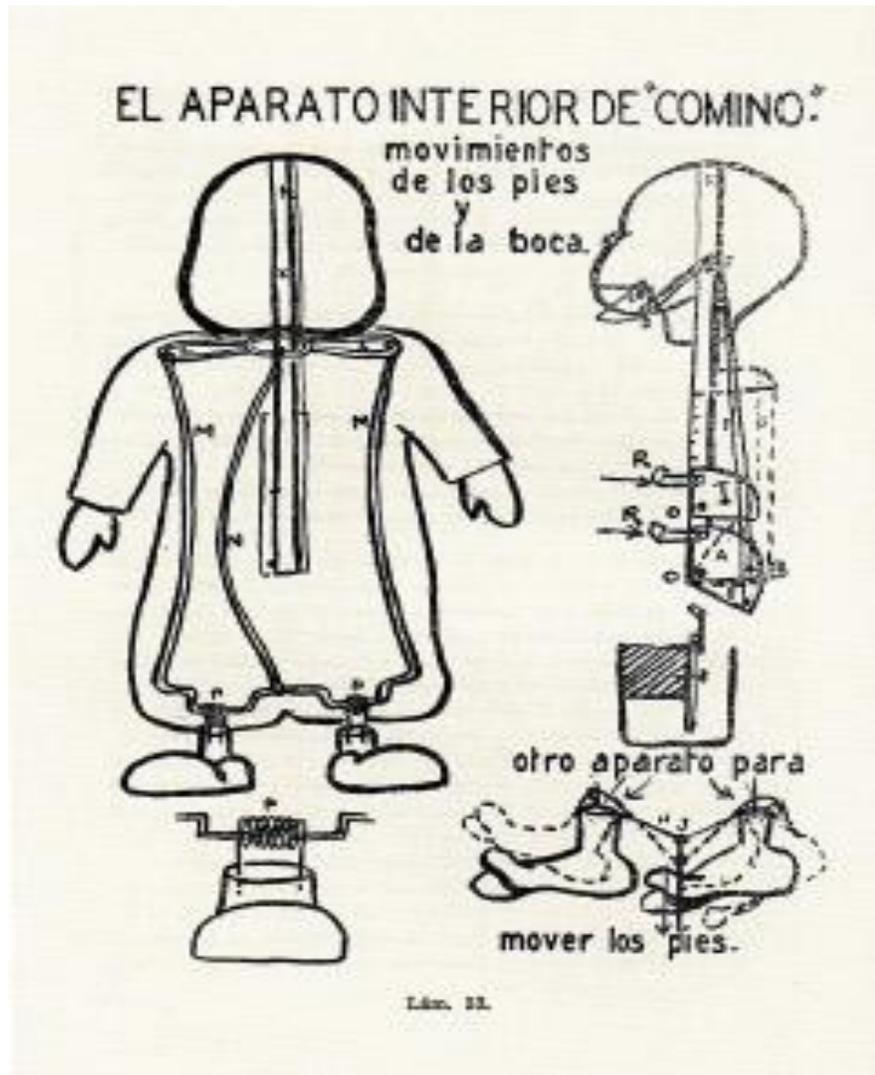
Entre los tres protagonistas del estridentismo, en List Arzubide recae la figura del portador de la voz del movimiento a través del tiempo, a pesar de que él no fue ni pretendió ser el líder del movimiento. El nombre de List Arzubide representa más que sólo el nombre de otro autor, porque también representa un personaje que no sucumbe ante la oportunidad de fama y que no traiciona sus ideales hasta el día de su muerte, que conserva la dignidad y la misma actitud humilde, además del sentido del humor, la actitud en su manera de vivir, el entusiasmo y el sentido cooperativo; lo digo porque en las entrevistas realizadas a List Arzubide, cuando ya era un hombre mayor, siempre se mostraba afable y dispuesto a colaborar en el rescate del olvido del estridentismo, del que continuó siendo partidario. Hasta sus cien años de edad, este personaje conservó el orgullo de haber sido uno de los jóvenes revolucionarios del país y gestores de la vanguardia estética. Más allá de su postura política, lo que el autor mantuvo hasta su muerte fue su sentido de ir contracorriente, en busca de la justicia social, y que no cesó de escribir un arte que proclamara su sentir, como en los cuentos póstumos que se recopilan en *Germán List Arzubide: el ruido de las nueces*. Caso contrario el de Maples Arce, quien incluso en entrevistas declaró que su participación en el estridentismo sólo representó algo así como la acción de un artista inmaduro. Lo que quiero resaltar es que mi autor nunca se desdijo, a pesar de todo el desencanto que la modernidad trajo con su devenir natural, y aunque no todas sus intenciones artísticas llegaron a completarse con gran calidad, sí vale la pena mirar y apreciar su trabajo, y valorar a List Arzubide como el estridentista que conservó su encanto de personaje vital en el quehacer artístico a través de las décadas.

Apéndice I



Ilustración de Comino. Tomada de *El teatro guiñol de las Bellas Artes. Época de oro en México*, México, CONACULTA, 2010, p. 107

Apéndice II



“El aparato interior de Comino”, tomada de BELOFF, Angelina, *Muñecos Animados. Historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y en el mundo*, México, SEP, 1945

Apéndice III



Fotografía de escena, *La Caperucita Roja*, 1947. Acervo Dolores Velásquez de Cueto, en *El teatro guñol de las Bellas Artes. Época de oro en México*, México, CONACULTA, 2010, p. 107

Bibliografía directa

- ❖ LIST ARZUBIDE, Germán, *Arcoiris de cuentos mexicanos*, México, Universidad Obrera de México, 1991
- ❖ LIST ARZUBIDE, Germán, *El movimiento estridentista*, México, SEP, 1967
- ❖ LIST ARZUBIDE, *Teatro guiñol*, México, UNAM/ Coordinación de Difusión Cultural de la Casa del Lago, 1997
- ❖ LIST ARZUBIDE, Germán, *Troka, el poderoso*, México, Federación Editorial Mexicana, 1984
- ❖ *El estridentismo: la vanguardia literaria en México*, selección de textos e introd. Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1999
- ❖ SCHNEIDER, Luis Mario, *El estridentismo. Una literatura de estrategia*, México, CONACULTA, 1997

Bibliografía indirecta

- ❖ ADAME, Domingo, *Teatros y teatralidades en México. Siglo XX*, Jalapa, Grupo Editorial Resistencia, 2004
- ❖ BARBERAN SOLER, Tania, *El teatro mexicano del murciélago: un espectáculo de vanguardia*, Tesis de Licenciatura en Literatura dramática y teatro, FF y L, UNAM, asesor Alejandro Ortiz Bulle-Goyri, marzo, 1997
- ❖ BASILIO, Librado, *Ramón Alva de la Canal*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1992
- ❖ BASIU, Stefan, *Estridentismo, estridentistas*, Veracruz, Gobierno del Estado de Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura, 1995
- ❖ BELOFF, Angelina, *Muñecos Animados. Historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y en el mundo*, México, SEP, 1945
- ❖ BOLAÑO, Roberto, “Tres estridentistas en 1976” en *Plural*, no. 62, Noviembre, 1976
- ❖ HERNÁNDEZ CHÁVEZ, Alicia, *La mecánica cardenista*.

- ❖ CORTÉS JUÁREZ, Erasto, *El grabado contemporáneo (1922-1950)*, Enciclopedia Mexicana de arte no. 12, México, Ediciones Mexicanas, 1951
- ❖ *Cuadernos del Honorable Consejo Universitario: Germán List Arzubide, Doctorado Honoris Causa*. Serie: Reconocimientos y Méritos, Cuaderno no. 26, Noviembre de 1998, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1998
- ❖ *El estridentismo: un gesto irreversible*, México, INBA, CNCA, Museo Nacional de la Estampa, 1998
- ❖ *El teatro guiñol de las Bellas Artes. Época de oro en México*. Edición y coordinación Marisa Giménez Cacho, México, CONACULTA, 2010
- ❖ HERMIDA RUIZ, Ángel J, *Cárdenas y el Petróleo Nacionalizado*, Xalapa, Ayuntamiento constitucional de Xalapa, 1998
- ❖ *Máscara. El actor y la marioneta*. Enero-Abril, Año 10, México, D. F., Escenología, 1999
- ❖ MASON HART, John, *El México Revolucionario*, Alianza
- ❖ MATUTE, Álvaro, *Historia de la Revolución Mexicana 1917-1924: las dificultades del nuevo estado*, México, COLMEX, 1995
- ❖ MAXWELL, Lawrence, “Las vanguardias como contradicción interna de la modernidad” en *Romanticismo e ilustración. Polos de la Modernidad en la obra poética de Mário Sá-Caneiro y Manuel Maples Arce*, UNAM, 2008
- ❖ MORA, Francisco Javier, *El ruido de las nueces: List Arzubide y el estridentismo mexicano*, Alicante: Universidad, Servicio de Publicaciones, 1999
- ❖ Harald Wentzlaff-Eggebert et. al., *Naciendo el hombre nuevo. Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*, Madrid, Iberoamericana, 1999
- ❖ PAPPE WILLENEGGER, Silvia, *Estridentópolis: urbanización y montaje*, México. UAM. Unidad Azcapotzalco, 2006
- ❖ *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, Rafael Olea y Anthony Stanton editores, México, COLMEX/ Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1994
- ❖ PAVLIOUKOVA, Larisa, *Las artes gráficas en México y Rusia en los años veinte*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, FFyL, UNAM, asesra Dra. Ida Rodríguez Prampolini

- ❖ PAZ, Octavio, “Tradición de la ruptura” y “La revuelta del futuro” en *Obras completas*, Tomo I, México, 1994
- ❖ RÓDENAS DE MOYA, Domingo, *Poéticas de las vanguardias históricas. Antología*, Madrid, Marenostrom, 2007
- ❖ ROSADO, Juan Antonio, *Como argumentar. Antología y práctica*, México, Praxis, 2004
- ❖ UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, trad. y adaptación de Francisco Torres Monreal, España, Cátedra, Universidad de Murcia, 1989

Páginas electrónicas

<http://www.revista.agulha.nom.br/bh22arzubide.htm>

<http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/component/content/article/669>

<http://www.revistas.unam.mx/index.php/rlm/article/view/26516>