



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE PEDAGOGÍA

Teatro de títeres. “El Sombrerón” de Bernardo Ortiz de Montellano. Contexto Histórico y análisis de los principales elementos pedagógicos y literarios

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN PEDAGOGÍA

PRESENTA:

Alma Guadalupe Miranda Martínez

DIRECTORA DE TESIS:

Dra. Lilián Álvarez Arellano

Ciudad Universitaria, agosto 2018





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Esta tesis contó con apoyos del proyecto PAPIIT/DGAPA/UNAM
IN401015 “Rescate y análisis de textos: literatura y pedagogía”.

A mis padres y a mi hermana con cariño.

*El trompo que gira músicas menores
movido, sin tregua, por tenue cordón,*

el trompo de siete colores

¿no es un corazón?

Trompo

Bernardo Ortiz de Montellano

Agradecimientos

A mis padres Soledad Martínez y Odilón Miranda, quienes me dieron el don de la vida y que son ejemplo de perseverancia y amor, su guía y comprensión han sido los pilares de mi vida, gracias.

A mi abuelita, tías y tíos por su apoyo y acompañamiento; a mis primas con quienes he crecido y sonreído.

A mi querida hermana Dulce Andrea, quien no duda en ofrecer su ayuda y tiempo, te lo agradezco, eres la mejor.

A la Dra. Lilian Álvarez por la paciencia y el cariño, por las puertas abiertas y su acompañamiento cálido y versado a través de las letras y la educación.

A Daniel Vega, que citando a Octavio Paz, me mostró que “el mundo cambia si dos se miran y se reconocen”, gracias por ser y estar.

A mis sinodales, quienes han se han comprometido con este proyecto y que me han dado su respaldo para concluir esta etapa de mi vida.

A la UNAM por acogerme desde el nivel medio superior, quien me proporcionó una carrera profesional, amigos invaluable, mi primer trabajo y un alma mater del que estar orgullosa.

Índice

Introducción	1
Justificación	4
Marco Histórico	8
La Revolución Mexicana, El Ateneo de la Juventud, José Vasconcelos y los ideales educativos de la nueva Secretaría de Educación Pública.....	8
Los Contemporáneos y sus publicaciones para la difusión de la cultura mexicana y universal.....	15
El teatro en el Sistema Educativo Nacional.....	21
Planes y programas de estudios de 2011 secundaria	22
Marco conceptual.....	25
Lev Semiónovich Vygotsky	25
Friedrich Herbart	30
Bernardo Ortiz de Montellano	33
El teatro.....	37
Teatro Guiñol.....	41
Teatro infantil y juvenil.....	45
Esbozo de la historia del teatro guiñol en México	48
Algunas experiencias de teatro guiñol como medio educativo	55
La educación no formal y el teatro guiñol.....	59
Análisis literario y pedagógico de “El Sombrerón”: eficacia, recursos pedagógicos y literarios.....	65

Fases para el análisis de un texto dramático	65
Fase A. Antecedentes, contexto de la obra, espacio y tiempo.....	66
Fase B. Estructura interna y externa de la pieza dramática.....	72
Fase C. Estudio de los personajes y lenguaje	80
Fase D. Recursos dramáticos e imagen.....	83
Estudio de variantes de las tres ediciones de “El Sombrerón”	84
Conclusiones.....	85
Anexos	90
El Sombrerón. Tercera edición de 1946 con grabados originales de Alfredo Zalce.....	90
Documentos originales sobre B. O. de Montellano en el Archivo Histórico y de concentración de la Secretaría de Educación Pública, resguardado en el Archivo General de la Nación.	109
Bibliografía.....	161

Introducción

El hombre es un ser social e histórico porque tiene consciencia y se transforma a través de la palabra. Para Cornelius Castoriadis en *La institución imaginaria de la sociedad*, el hombre existe en la sociedad y por la sociedad, en parte, debido a nuestra condición animal y, por la psique¹. Esto da como resultado productos culturales para la transmisión de costumbres y conocimientos imprescindibles para vivir en un grupo social.

El teatro es un espacio cultural que ayuda a proyectar el sentido profundo de las inquietudes y pasiones humanas. En el caso de este proyecto de investigación, me centraré en la obra dramática *El Sombrerón*, de Bernardo Ortiz de Montellano, la cual refleja algunas de las preocupaciones de la época posrevolucionaria en México. El autor buscó crear una pieza dramática y literaria que aportara elementos que contribuyeran a hacer la difusión de nuestra identidad nacional. Como funcionario público e intelectual, se preocupó por apoyar la conformación de una nueva idea de nación a través de la educación de la juventud, y siguiendo esa línea, fue maestro de secundaria e impartió clases en la Escuela de Verano de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Bernardo Ortiz de Montellano nació en un momento histórico en que México se encontraba fracturado por los eventos del siglo XIX, tales como las recientes intervenciones extranjeras, las luchas políticas entre conservadores y liberales, el decadente porfirismo, la Revolución Mexicana y los diversos intentos para definir una nueva nación mexicana. A pesar de que puede parecernos lejano el contexto en que vivió el autor mexicano, su obra y en específico, *El Sombrerón* se mantiene vigente. A 85 años, ésta obra contiene influencia de textos clásicos como el *Chilam Balam* y el *Popol Vuh*. Fue escrita con el propósito de buscar facilitar el acercamiento de los jóvenes a la lírica y la literatura prehispánica, al pensamiento

¹ Castoriadis, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad*, Vol. 2, *El imaginario social y la institución*, Barcelona, Tusquets Editores, 1989, Pág. 89.

mágico que enriquecía las cosmovisiones indígenas como una contraposición al sistema positivista bajo el cual le tocó formarse al autor en la Escuela Nacional Preparatoria. *El Sombrerón*, a través de su representación visual, pretende mostrar los elementos que en su época caracterizaban la lógica del pensamiento sobrenatural de las personas que vivían en el interior de la República. Es importante retomar esto en la actualidad porque la obra invita a los sus lectores y espectadores a reflexionar sobre el proceso histórico que ha ido formando el país y a desarrollar un sentido de reconocimiento del “otro”. Es también un punto a partir del cual se pueden llevar a cabo ejercicios de comparación entre la situación en que vivían los campesinos en la época de la Revolución y como viven en la actualidad.

La pieza dramática *El Sombrerón* fue concebida en un primer momento para ser presentada por y para los jóvenes estudiantes de “La casa del estudiante indígena”, lugar que buscaba acercar a los grupos indígenas al proyecto de nación revolucionaria y formarlos para ser maestros rurales en sus comunidades de origen. Las jornadas teatrales que la Secretaría de Educación Pública llevó a cabo en esta institución tuvieron la intención de que los estudiantes no olvidaran sus raíces y que mediante la escritura y presentación de obras de teatro guiñol se pudiera hacer una recopilación de todos los conocimientos, leyendas y mitos que formaban parte de sus cosmovisiones, así como invitarlos a hacer ejercicios de reflexión sobre el papel del hombre en el mundo². Bernardo Ortiz de Montellano organizó el evento junto con Julio Castellanos y Luis Bunin. El autor de *Avidez* asesoró a los jóvenes para que escribieran algunas obras que se presentaron en tal evento y que fueron documentadas en la revista *Pulgarcito*³.

En el presente trabajo de investigación, analizaré el contexto en que fue escrita y presentada la obra de teatro guiñol en tres escenarios *El Sombrerón* en 1930, así

² Hernández Salvador, Rosario, *La incorporación de los grupos indígenas al sistema educativo y la casa del estudiante indígena (1926-1932)*, Tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2007, pág 96.

³ La revista infantil *Pulgarcito* se publicó por parte de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y la Sección de Dibujo y Trabajos Manuales, durante 1925-1932. Era una revista por y para niños, con mediación de los editores, para promover la enseñanza del dibujo entre los niños escolares.

como el marco conceptual e histórico, y realizaré un análisis del contenido pedagógico y literario que el autor buscó plasmar y transmitir a través de la obra.

La pieza dramática en cuestión refleja el interés del autor por tomar elementos de la literatura indígena y transmitirla de manera didáctica y estética a las nuevas generaciones. Considero la obra como, lo que Paulo Freire ha llamado “elemento problematizador”⁴, con el cual es posible cuestionar y entablar un diálogo entre profesor o aplicador, y el sujeto objetivo de la actividad, con el fin de favorecer la enseñanza de diversos contenidos. Entre estos contenidos están, por ejemplo, la historia, las cosmogonías indígenas, y en éste caso la del pueblo maya-quiché, también educación ambiental, artística y estética, el teatro y en general, la visión que el autor tenía de la cultura mexicana.

Bernardo Ortiz de Montellano tuvo una larga trayectoria en el tema de la educación, ya que se desarrolló profesionalmente en diversos departamentos de la Secretaría de Educación Pública. El autor ya estaba familiarizado con el uso del teatro de muñecos guiñol debido a que previamente a escribir la obra, había colaborado en la primera campaña de alfabetización e higiene a través del teatro guiñol implementada por la Secretaría de Educación Pública, con el llamado “Teatro del Periquillo”, proyecto del que hablaré más adelante.

La presente investigación fue desarrollada durante un año y medio en el Instituto de Investigaciones Filológicas, primero durante la realización de mi servicio social en dicho instituto bajo la dirección de mi asesora, la Dra. Lilian Álvarez Arellano. Al terminar el servicio social realicé una estancia como becaria tesista en el Proyecto Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPPIT) IN401015 titulado *Rescate de fuentes y análisis: literatura y pedagogía*. Para la recopilación de bibliografía y documentación para este trabajo

⁴ Éste término de Paulo Freire es una contrapropuesta a la educación bancaria, la cual presupone que los sujetos solamente son repositorios del conocimiento. Freire considera que los elementos problematizadores favorecen el desarrollo del pensamiento crítico, la reflexión y que provee herramientas para que los sujetos puedan interpretar su mundo y transformarlo. Finalmente proporciona las condiciones para desarrollar una relación horizontal entre educador y educando en el que a través del diálogo ambos se transformen. En Freire, Paulo, *Pedagogía del oprimido*. Trad. Jorge Mellado, segunda ed., México, Siglo XXI, 2005.

trabajé en el Archivo de Concentración Histórico de la Secretaría de Educación Pública en el Archivo General de la Nación, ubicado en el Antiguo Palacio de Lecumberri.

Justificación

En la actualidad vivimos un momento de crisis en la formación de los alumnos en las escuelas mexicanas, crisis que se deriva, entre otras acciones, de las políticas nacionales e internacionales que se adoptan sobre la mercantilización del trabajo y el conocimiento. Tales medidas han dado como resultado la pérdida de sentido sobre el por qué, cómo y para qué educar en los planteles educativos⁵. En el contexto nacional, la educación, y en especial las escuelas de educación básica, se ven bombardeadas por innumerables modificaciones en los contenidos y planes de estudio, no siempre articulados ni continuos; que intentan cumplir, sin un verdadero trabajo de reflexión, con las líneas de orientación descritas en el Plan Nacional de Desarrollo 2013-2018:

Un México con educación de calidad propone implementar políticas de Estado que garanticen el derecho a la educación de calidad para todos los mexicanos, fortalezcan la articulación entre niveles educativos, y los vinculen con el quehacer científico, el desarrollo tecnológico y el sector productivo, con el fin de generar un capital humano de calidad que detone la innovación nacional.⁶

La finalidad del presente trabajo de investigación es resaltar la importancia que tiene el teatro como material didáctico para los niños y los jóvenes, así como también rescatar una obra que puede impulsar las asignaturas oficiales de Artes, así como en proyectos de índole no formal. Con el estudio de la obra de teatro guiñol

⁵ Gimeno Sacristán, Jose. *En busca del sentido de la educación*, España, Morata, 2013, pág. 83.

⁶ Plan Nacional de Desarrollo 2013-2018, Presidencia de la República, Gobierno Federal, México, 2013, pág. 16.

El Sombrerón de Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949), es posible generar por la estructura literaria y pedagógica de la obra, así como con el uso de materiales como los muñecos guiñol, condiciones de enseñanza-aprendizaje que lleven a los niños y jóvenes a interesarse por el arte, la literatura, la historia, el medio ambiente y las culturas indígenas.

Como ya se dijo, la obra de teatro guiñol *El Sombrerón* fue escrita para ser presentada en La Casa del Estudiante Indígena en el año de 1930. La intención del dramaturgo mexicano era hacer partícipes a los jóvenes estudiantes, cuya edad oscilaba entre los 14 y 18 años, de una parte de la simbología y el misticismo de la mitología maya-quiché y de las raíces indígenas del mexicano que algunos alumnos compartían y consideraban propias.

El autor pretendía que, con la riqueza de la literatura mexicana, y haciendo un mayor énfasis en la literatura indígena que en la colonial, se fortaleciera el sentido de identidad y pertenencia de los jóvenes mexicanos⁷. Dichos temas se encuentran inmersos en la obra del autor mexicano, quien pretendía suscitar interés en el alumno, y que de ello resultara en una tendencia a favor de ampliar su formación tanto escolar, como cultural y personal.

El presente trabajo de titulación surgió de mi interés por la obra literaria y educativa de Bernardo Ortiz de Montellano, miembro del grupo intelectual mexicano denominado “Los Contemporáneos”, en los inicios del siglo XX. El mencionado grupo vivió en una época posrevolucionaria, donde la mayoría de los intelectuales había huido de la violencia, por lo que asumieron la misión de generar, por sus propios medios en un primer momento, una formación intelectual que pudiera desembocar en la creación de un nuevo proyecto de cultura nacional.

⁷ Ortíz de Montellano, Bernardo, *Literatura indígena y colonial mexicana*. México. Biblioteca Enciclopédica Popular, 1946, pág. 113.

Al terminar la Revolución y comenzar los proyectos que buscaban reconstruir el país, se integraron a la lista personajes como José Vasconcelos, quién recibió la misión de encargarse de la función educativa primero como rector de la Universidad Nacional de México y después como fundador de la Secretaría de Educación Pública. Para llevar a cabo su misión, reunió a un grupo de jóvenes, quienes representaban “la innovación y un futuro libre de los viejos vicios del Porfiriato”⁸. Bernardo Ortiz de Montellano fue parte del grupo de jóvenes que bajo el mando de Vasconcelos comenzaron la misión alfabetizadora de una nación herida desde la Colonia, pero con un gran futuro por venir, en palabras de Vasconcelos⁹.

Este grupo, que se llamó Contemporáneos, tenía un especial interés por difundir la cultura nacional e internacional entre la población mexicana. Respecto a la cultura, sus integrantes consideraban que debía ser retroalimentada a partir de un ejercicio dialéctico entre las distintas corrientes de pensamiento del mundo. Ellos querían erigir un arte de lo mexicano a partir de lo mejor de la cultura universal. Bernardo Ortiz de Montellano, como editor de la revista *Contemporáneos, revista mexicana de cultura* en su segundo y más largo periodo, mantuvo las líneas de apropiación de lo mexicano y extranjero en los escritos de la revista; la tendencia fue publicar textos que mostraran diferentes caras de lo mexicano, del país hacia al extranjero y viceversa, siempre en la búsqueda de plantear una filosofía mexicana y ofrecer, a sus lectores tanto en México como en el extranjero, lo más representativo de la cultura nacional¹⁰.

La primera parte del presente trabajo se lleva a cabo por medio de una investigación documental de corte histórico, con el fin de reconstruir el contexto del autor, así como de la historia del teatro guiñol en México y un repaso por las condiciones actuales del teatro en el Sistema Educativo Nacional en secundaria. Después se establecerá el marco conceptual, partiendo de la teoría de la

⁸ Blanco, José Joaquín, *Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pág. 202.

⁹ Sheridan, Guillermo, *Los Contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pág. 100.

¹⁰ *Ibíd.*

construcción del pensamiento y el lenguaje de Lev Vygotsky, el círculo visual de ideas de Friedrich Herbart, el concepto de teatro guiñol de Bernardo Ortiz de Montellano y un planteamiento sobre el teatro y su incursión como apoyo didáctico en la educación.

Posteriormente llevaré a cabo un análisis de la obra de teatro *El Sombrerón* con base en los lineamientos que establece José Cañas Torregrosa¹¹ en su libro *Didáctica de la expresión dramática*. Elegí el sistema de análisis de textos dramáticos de este autor en particular por el hecho de que la Secretaría de Educación Pública difunde sus ideas en los planes de estudio de la asignatura de *Educación artística* en primaria y la asignatura de *Artes* en el módulo de *Teatro* en nivel básico; además de que la Secretaría de Educación Pública ha reeditado varios libros de éste autor, posibilitando en México el acceso al pensamiento y las distintas obras del dramaturgo español.

Finalmente se llevará a cabo un análisis crítico de las tres ediciones encontradas de *El Sombrerón*; todas editadas en vida del autor, para dilucidar la línea de pensamiento con intención educativa bajo la que fue escrita la pieza dramática en cuestión. Este ejercicio ayudaría a saber si en el lapso de quince años (1931-1946) el autor modificó su pensamiento respecto al mensaje que quería transmitir con la obra, o si se mantuvo en la misma línea.

¹¹ José Cañas Torregrosa es Profesor de Expresión Dramática Infantil y Juvenil. Es director del colectivo de teatro Gianni Rodari y coordinador de la colección *Teatro* de la editorial Everest. También coordina el Congreso Nacional de Literatura Infantil y Juvenil Ciudad de Lucena. Es autor de diversos libros de teatro y expresión dramática y de obras de literatura infantil y juvenil. Colabora en revistas especializadas y en varias televisiones con programas de teatro y educación y animación lectora. También imparte cursos y conferencias sobre el mundo de la infancia y el teatro. Algunas de sus obras son: *Actuando - Guía didáctica para jugar contigo al teatro*. Ed. Octaedro, España, 1993. *Actuar para ser*. Ed. Octaedro, Barcelona, 1999, *Didáctica de la expresión dramática*. Ed. Octaedro, España, 2009. Consultado el 19 de noviembre del 2015 en la página web de *Diccionario de escritores e ilustradores de Literatura Infantil y Juvenil* en http://recursos.fgsr.es/autores/resultados/ver_ficha?id=2114

Marco Histórico

La Revolución Mexicana, El Ateneo de la Juventud, José Vasconcelos y los ideales educativos de la nueva Secretaría de Educación Pública

En este apartado se presenta el contexto histórico en el que Bernardo Ortiz de Montellano creció y adquirió su formación personal y profesional, dando como resultado una figura relevante que participó en el desarrollo del proyecto educativo posrevolucionario que marchó con la recién creada Secretaría de Educación Pública. Es oportuno hacer esta revisión histórica, ya que una obra literaria es un producto histórico, conformado dialécticamente por la historia y la cultura que rodean al autor.

Es en marzo de 1908 cuando Porfirio Díaz dio una entrevista al periodista estadounidense James Creelman para la revista *Pearson's Magazine*, donde manifestó que México ya se encontraba preparado para la democracia, por lo que se retiraría de la presidencia sin buscar su reelección. Tal declaración dio como resultado que diversos grupos de la oposición se prepararan para contender por la presidencia de México, como fue el caso del Partido Nacional Antirreeleccionista, donde militaban Francisco I. Madero y José Vasconcelos, siendo el primero quien asumió la candidatura del partido para presidente de México. De tal manera comenzaron los eventos que prepararían el escenario para la Revolución Mexicana, suceso que afectó la vida nacional en los todos los aspectos sociales, políticos y culturales.

En el ámbito educativo, el positivismo proliferaba como principal paradigma de construcción del conocimiento, de la mano con la ideología cientificista del gobierno del General Porfirio Díaz. El positivismo llegó a México como una corriente de pensamiento que logró filtrarse como contenido ideológico en el partido liberal

mexicano¹². Esta corriente de pensamiento plantea la experiencia como conocimiento supremo, ya que considera que la verdad se deriva sólo de los hechos observables y cuantificables. Con base en lo anterior, Gabino Barreda impulsó el positivismo como medida para combatir los dogmatismos religiosos en la educación y fomentar el pensamiento científico.

El positivismo también fue una doctrina de gobierno, con la premisa de Augusto Comte de “libertad, orden y progreso”. Luego de la victoria sobre Maximiliano de Habsburgo y su imperio, por parte de los liberales, quedó instaurada la República con Juárez y, a partir de ese momento, el positivismo se desarrolló en México¹³ y el gobierno lo adoptó como ideología, circunstancia que dio validez y énfasis al orden social por encima de la libertad. Sin embargo, el orden social sería impuesto por el gobernante en turno¹⁴.

En oposición al sistema positivista iniciado por Gabino Barreda durante el porfiriato, surgió una generación de jóvenes intelectuales que cuestionaron los postulados filosóficos del positivismo¹⁵ y buscaron rescatar obras como las de Schopenhauer y Nietzsche. Clamaron por el rescate de la filosofía y la restauración de su libertad y derechos, eliminando la concepción de que la experiencia es la única forma de generar conocimiento. Tal grupo se denominó “el Ateneo de la Juventud”, creado el 28 de octubre de 1908 e integrado por personajes como José Vasconcelos, Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Alfonso Cravioto, Isidro Fabela, Julio Torri; también Diego Rivera, Manuel M. Ponce, Martín Luis Guzmán, Julián Carrillo, Nemesio García Naranjo y Roberto Montenegro, por mencionar a algunos.

¹² Álvarez Barret, Luis, “Justo Sierra y la obra educativa del porfiriato, 1901-1911”, en *Historia de la educación pública en México (1876-1976)*, coords. Fernando Solana, Raúl Cardiel Reyes, Raúl Bolaños Martínez, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, pág. 98.

¹³ Véase *El positivismo y la circunstancia mexicana* de Leopoldo Zea.

¹⁴ Álvarez Barret, Luis, *op. cit.* 100-103.

¹⁵ Bolívar Meza, Rosendo. *Historia de México contemporáneo I*, cuarta ed., México, Instituto Politécnico Nacional, 2010, pág. 180.

Joaquín Cárdenas Noriega menciona en *José Vasconcelos. Caudillo Cultural* que “las reuniones del Ateneo se verifican regularmente, desviándose hacia la corriente de acción política que dominaba en la época, sin descuidar temas literarios y filosóficos”¹⁶. Los miembros del Ateneo participaron activamente en algunos movimientos políticos, como fue el claro ejemplo de José Vasconcelos, quien intentó unir el grupo del Ateneo de la Juventud a la revolución encabezada por Madero¹⁷. Otros autores, como Álvaro Matute difieren de esta idea, pues “El Ateneo [...] incluso trata de tener un ‘color’ político, lo cual no llega a darse, en virtud de las hondas diferencias de sus integrantes: en una esquina, maderistas de la talla de Vasconcelos, en la otra antimaderistas tan destacados como García Naranjo y Lozano [...]”¹⁸.

José Joaquín Blanco, en *Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica* considera que el Ateneo de la Juventud pasó de ser “un conjunto de talentos elitistas individuales” a un “movimiento nacional” gracias a Vasconcelos, quien “por la gran influencia que tenía en el régimen maderista había logrado el apoyo del Estado y procurado unir el Ateneo a la revolución de Madero”¹⁹, aunque como ya mencioné antes, otros personajes, entre ellos Nemesio García Naranjo, se opusieron a seguir a Madero, alimentando las diferencias dentro del Ateneo.

Por su parte, Guillermo Sheridan afirma, citando a Samuel Ramos y Jorge Cuesta, que la revolución sirvió para que la minoría intelectual se diera cuenta de la urgencia de una clase culta más amplia y más analítica²⁰. Las instituciones educativas del país sufrieron un gran cambio ideológico en éste periodo,

¹⁶ Cárdenas Noriega, Joaquín, *José Vasconcelos. Caudillo cultural*, México, Consejo Nacional para la cultura y las artes, 2008, pág. 98.

¹⁷ Blanco, José Joaquín, *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*, México, Cal y arena, 1996, pág. 162.

¹⁸ Matute, Álvaro, *El Ateneo de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pág. 16.

¹⁹ Blanco, José Joaquín, *Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pág. 44.

²⁰ Sheridan, Guillermo, *op. cit.*, pág. 361.

distanciándose del modo como operaba previamente²¹ y sentando las bases para una educación más humanista.

Si la Revolución buscaba terminar con un sistema dictatorial que agudizaba las diferencias sociales, entonces es racional pensar que la educación que se implementara tras el término del movimiento armado estuviera direccionada en favor de una ideología de justicia social²². Es decir, si la Revolución era popular, la educación debía estar al servicio de las mayorías en la búsqueda del desarrollo de la nación.

La educación era un factor clave en la reconstrucción del país, por lo que, en junio de 1920, el presidente provisional Adolfo de la Huerta nombró a José Vasconcelos rector de la Universidad Nacional de México. Los ejes de la acción de Vasconcelos, según Vázquez Mantecón, fueron el antiimperialismo, la idea de una América integrada, como soñó Bolívar, y el indigenismo; todos como una síntesis cultural capaz de generar una cultura nueva, para impulsar y justificar una cruzada civilizatoria en contra de la barbarie²³.

Mientras tanto, en el contexto social se atienden los diversos problemas urgentes que quedaban de la violencia y podredumbre que dejó la Revolución. En

²¹ Según José E. Iturriaga, la gestión educativa en México estuvo, a partir del término de la independencia de México en 1821, a cargo de la Secretaría del Despacho Universal de Justicia y Negocios Eclesiásticos. Posteriormente en 1941 paso a llamarse Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, en 1943, éste organismo adoptó más gestiones administrativas y pasó a llamarse Ministerio de Justicia, Negocios Eclesiásticos, Instrucción Pública e Industria. En 1861 se restringieron algunas funciones y fue designada como Secretaría de Justicia e Instrucción Pública y así se denominó hasta 1905. Fue entonces que el presidente Porfirio Díaz la dividió para fundar la Secretaria de Instrucción Pública y Bellas Artes y estaría presidida por Justo Sierra. Sin embargo tal institución solo duraría 12 años, su desaparición fue decretada en el artículo 14 transitorio de la Constitución de 1917. Es relevante mencionar que los alcances de esta institución eran sólo para el Distrito Federal, ya que cada estado gozaba de la libertad de elegir cómo llevar a cabo su educación. Ezequiel Iturriaga, José “VI. La creación de la Secretaria de Educación Pública”, en *Historia de la Educación Pública en México (1876-1976)*, Coords. Fernando Solana, Raúl Cardiel Reyes, Raúl Bolaños Martínez, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, pág. 158.

²² Gómez Navas, Leonardo, “La revolución mexicana y la educación popular”, en *Historia de la Educación Pública en México (1876-1976)*, coords. Fernando Solana, Raúl Cardiel Reyes y Raúl Bolaños Martínez, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, pág. 117.

²³ Vázquez Mantecón, Verónica, “El intento redentor de José Vasconcelos”, en *La ideología educativa de la revolución mexicana*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 1984, pág. 20.

El intento redentor de José Vasconcelos, Vázquez Mantecón dice que si la obra de Vasconcelos tuvo un alcance tan profundo en el país, fue debido al apoyo que contaba del gobierno, en la medida en que sus propuestas coincidían con las del proyecto de desarrollo económico y social del momento. Además Vasconcelos contribuyó a crear una idea de nación, una identidad mexicana. Fue en este marco en el que surgió un nuevo Ministerio Federal de Educación Pública, con la publicación del decreto en el *Diario Oficial de la Federación*, el 3 de octubre de 1921. Del 12 de octubre del mismo año hasta el 2 de julio de 1924, Vasconcelos asumió la titularidad de la nueva secretaría con alcance nacional (Secretaría de Educación Pública).

Respecto a los pueblos indígenas, la idea del entonces Secretario de Educación Pública era enseñarles el castellano e incorporarlos al proyecto de nación. José Vasconcelos en su obra *La raza cósmica* concluye que la población mestiza de América Latina tiene como destino ser la primera raza síntesis del globo, cósmica y universal, donde se unan las características de los cuatro troncos raciales: el negro, el indio, el blanco y el mongol. Consideraba que estaba en sus manos una misión redentora, que su deber era “educar a tales seres a quienes tan magnífico destino esperaba”²⁴. En el marco de esta concepción surgen proyectos varios como La Casa del Estudiante Indígena de la cual hablaré más adelante y que es el marco en que surge la obra *El Sombrerón*.

Para Vasconcelos, la civilización era el acceso a la cultura universal, a la belleza y a la elevación espiritual; por barbarie entendía el estado inculto y salvaje, la degradación espiritual del hombre que no conoce los caminos de la creación, o sea, “civilización es cultura y barbarie pobreza de espíritu”²⁵. Asimismo, la educación pública tenía la finalidad de “formar buenos ciudadanos, es decir, hombres y mujeres libres, capaces de juzgar la vida desde un punto de vista propio, de producir su sustento y de forjar la sociedad de tal manera que todo hombre de

²⁴ Vasconcelos, José, *Ulises criollo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pág. 80.

²⁵ *Ibidem*, pág. 87.

trabajo esté en condiciones de conquistar una cómoda manera de vivir [...] educar es capacitar al hombre para el disfrute de la belleza, así como lo bello, lo estético es lo mejor para educar”²⁶.

Tal pensamiento se vio reflejado en las tres direcciones que creó al iniciar su gestión en la Secretaría de Educación Pública: Escuelas, Bibliotecas y Bellas Artes. Es importante mencionar que en esos momentos (1922-1924) el director del Departamento de Bibliotecas designado directamente por José Vasconcelos era Jaime Torres Bodet, quien a su vez empleó a Bernardo Ortiz de Montellano en distintos puestos como “Jefe de sección del Departamento de Bellas Artes” (nombramiento con fecha del 14 de octubre de 1921), “Jefe tercero de sección del Departamento de Bellas Artes” (nombrado el 1 de enero de 1922) y de nuevo “Jefe de sección” del 1 de enero 1923 al 14 de agosto de 1923; de esto queda constancia en los primeros 12 documentos que se pueden consultar en el anexo de este trabajo de investigación. Tales documentos son parte del expediente de Ortiz de Montellano en el Archivo de Concentración Histórico de la Secretaría de Educación Pública que se conserva en el Archivo General de la Nación.

Vasconcelos recurrió a algunos extranjeros que radicaron en México, e invitó a otros como a Gabriela Mistral. Llamó a los jóvenes intelectuales del momento para que le ayudaran en el diseño e implementación de las campañas y nuevas labores de la Universidad y de la Secretaría de Educación Pública, porque la “regeneración moral de la patria” exigía personas “no viciadas” por intereses, ni “habituados a la mezquindad o la rutina en el trabajo”²⁷. Vasconcelos sabía que trabajando con jóvenes inexpertos tal vez se fracasaría, pero con la gente mayor del viejo régimen, el fracaso era seguro. Algunos de estos jóvenes de entre los 18 y los 24 años de edad eran los que en un futuro colaborarían en la revista *Contemporáneos* y de los cuales hablaré detalladamente más adelante.

²⁶ *Ibidem*, pág. 193.

²⁷ Sheridan, Guillermo, *op. cit.*, pág. 42.

Vasconcelos y el grupo del Ateneo de la Juventud (después llamado Ateneo de México al ya no ser tan jóvenes), fueron, a su regreso al país luego de los hechos violentos de la Revolución Mexicana, quienes abrieron camino a la siguiente generación de intelectuales mexicanos, tanto en lo literario como en el ámbito laboral, con la intención de que colaboraran en el proyecto de nación.

Xavier Villaurrutia dice en una entrevista con el académico e historiador José Luis Martínez:

Ante todo, el nuestro fue un grupo [los Contemporáneos] de autodidactas cuyo único maestro fue la curiosidad extremada por las expresiones artísticas. El grupo de Ateneo había tenido sus guías, Henríquez Ureña y [Alfonso] Caso, más en los primeros años de nuestra actuación los maestros mexicanos se encontraban fuera de la capital: Alfonso Reyes, José Vasconcelos [...] eso nos llevó a trabajar solos y a buscar en las lecturas al maestro”.

A este grupo de jóvenes, entre los que se encontraba Bernardo Ortiz de Montellano, se le confió llevar a cabo la labor editorial que diseñó Vasconcelos. No se trataba solamente de la edición de libros clásicos y pedagógicos, sino de la creación de material que sirviera como libros de lectura para todo aquel que estuviera en proceso de alfabetización en el país. Algunos de los proyectos en los que colaboraron fue en la creación de la revista *El Maestro*, y el proyecto editorial de los “libros verdes”, llamados así por el color de sus forros verdes. Fue un proyecto sin precedentes motivado por Vasconcelos, quien decía que era absurdo enseñar a leer sin dar qué leer. De esta manera las escuelas formaban sus bibliotecas con textos seleccionados por Vasconcelos y su equipo, con obras de autores clásicos como Homero, Eurípides, Platón, Dante, Goethe por mencionar algunos. Asimismo, se llevó a cabo la elaboración de dos textos hoy ya clásicos: *Lecturas para mujeres*,

y *Lecturas clásicas para niños*, bajo la dirección de la pedagoga y poetisa chilena Gabriela Mistral²⁸.

Los Contemporáneos y sus publicaciones para la difusión de la cultura mexicana y universal

“Contemporáneos” fue un grupo de jóvenes que se unieron en un primer momento por un interés común: la literatura que descubrían en su paso por la Escuela Nacional Preparatoria. El común denominador en este grupo fue su fe en la modernidad, en la inteligencia, en la personalidad individual, en la sinceridad introspectiva y en la alta cultura²⁹. Con el tiempo se sumaron nuevos miembros, pero nunca conformaron intencionalmente un grupo sólido ni homogéneo, mucho menos siguieron una sola tendencia o forma de proceder.

Los primeros miembros de esta generación en establecer una amistad al conocerse en la Escuela Nacional Preparatoria fueron Jaime Torres Bodet y Bernardo Ortiz de Montellano. Poco después conocieron, también en la Escuela Nacional Preparatoria, a Carlos Pellicer, quien desde muy joven ya incursionaba en el medio literario universitario. Posteriormente se unió al grupo de estudiantes Enrique González Rojo, hijo del poeta Enrique González Martínez. Ellos, a excepción de Pellicer, comienzan a hacer pequeñas publicaciones en periódicos y revistas de la época. En 1917 llega a la ciudad José Gorostiza Alcalá, y poco después se une al grupo su hermano Celestino Gorostiza Alcalá, dos años menor que su hermano³⁰.

Comienza a formarse también otro grupo de ésta generación, el cual estaba conformado en primer lugar por la dupla de Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, quienes desarrollaron una profunda amistad; también coincidieron con Jorge Cuesta y Gilberto Owen, los cuatro un poco más jóvenes que los primeros. Todos fueron

²⁸ Vázquez Mantecón op cit., pág. 30.

²⁹ Blanco, José Joaquín, op cit., *Crónica literaria . Un siglo de escritores mexicanos*, pág. 158.

³⁰ Sheridan, Guillermo, op. cit., pág. 41.

más tarde escritores de peso y herederos de la tradición del Ateneo de la Juventud. Buscaban contribuir a enriquecer la cultura del país, cada uno desde sus distintas ocupaciones y talentos, ya fuera como periodistas, escritores, poetas o diplomáticos³¹.

Los Contemporáneos no era un grupo que tuviera un propósito en común, sino que su proximidad se debía a su distanciamiento individual; en palabras de Jorge Cuesta “se juntaban en el infinito”³². Su edad los hizo coincidir, compartían afinidades artísticas e ideas como el “deseo tácito de no caer en el éxito fácil”³³ por lo que ellos hicieron de la poesía y la literatura de rigor su estandarte. Pero lo que los alejaba al mismo tiempo eran sus personalidades, las ambiciones personales. Gorostiza consideraba que en lo individual la obra del “archipiélago de soledades”, como los denominó Villaurrutia, es la poesía más valiosa [...] que ha habido en México desde el modernismo. En cambio, si sus obras se revisan como parte de un grupo o de un todo, lo único que se puede encontrar es el rigor crítico con el que cada uno marcó su poesía, un ejercicio de “rigurosas disciplinas intelectuales”³⁴.

Vasconcelos lleva consigo a la Secretaría de Educación Pública a Jaime Torres Bodet, José Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano y Enrique González Rojo, quienes en 1924, junto con el Dr. Bernardo J. Gastélum, se fueron al Departamento de Salubridad y conformaron el equipo de editores que se inició con la revista *Contemporáneos*; en el otro grupo estaban Salvador Novo y Xavier Villaurrutia quienes más jóvenes seguían formándose bajo la tutela e influencia de

³¹ Marínez, José Luis, “El momento literario de los contemporáneos”, *Letras libres*, 31 de marzo del 2000. <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/el-momento-literario-de-los-contemporaneos> (Consultado el 20 de agosto de 2017).

³² Ortiz de Montellano, Bernardo, *Una botella al mar. Conversación epistolar a propósito del libro Sueños*, México, Rueda, 1946, pág. 13.

³³ Capistrán, Miguel. “De una carta de Xavier Villaurrutia a Edmundo Valadés (1934)” en *Los “contemporáneos” por sí mismos*. Revista de la Universidad, nº 6 febrero 1967, pág. XII.

³⁴ Gorostiza, José. “La poesía actual de México”, *El Nacional*. Suplemento, 27 de junio de 1937, pág. 2.

Pedro Henríquez Ureña, aunque Villaurrutia tuvo un mayor acercamiento con el grupo de Torres Bodet³⁵.

Novo y Villaurrutia iniciaron la revista *Ulises* (1927-1928) y el Teatro de Ulises. Estos dos grupos interactuaban intermitentemente en un mismo ambiente intelectual, al que posteriormente fueron uniéndose jóvenes talentos tales como Carlos Pellicer, Gilberto Owen, José y Celestino Gorostiza, Samuel Ramos, Octavio G. Barreda, Ermilio Abreu Gómez, Alfonso Gutiérrez Hermsillo, Andrés Henestrosa, Rubén Salazar Mallén, Enrique Manguía, entre otros.

El deseo de divulgar sus trabajos, críticas y nuevos descubrimientos los llevó a la edición y colaboración en diversas revistas. Una de las primeras revistas en las que comenzaron a leerse sus nombres fue *San-ev-ank*³⁶ la cual surgió el 11 de julio de 1918 y apareció semanalmente hasta mediados de noviembre del mismo año. Posteriormente apareció la *Revista Nueva*, la cual apareció dos veces en junio de 1919 y fue la “primera empresa editorial iniciada directamente por la generación [de los Contemporáneos]”, y fue dirigida por Gorostiza y González Rojo³⁷.

Una de las maneras en que los integrantes del grupo se hicieron notar tanto en lo nacional como en lo internacional, fue a través de la publicación de *Contemporáneos. Revista Mexicana de Cultura* (1928-1931), en la cual es posible señalar dos etapas: el inicio bajo auspicios de Bernardo J. Gastélum, y un segundo momento, en el que la revista fue dirigida, a partir del número 8 hasta el 43, por Bernardo Ortiz de Montellano y financiada por Genaro Estrada. La revista tenía un tiraje relativamente pequeño pero elegante, de 1500 ejemplares por número³⁸. En ella se publicaron ensayos, poesía, reseñas, críticas, obras plásticas y pinturas,

³⁵ H. Foster, Merlin. *Los Contemporáneos. 1920-1932. Perfil del un experimento vanguardista mexicano*. Colección Studium, México, Ediciones de Andrea, 1964, pág. 37.

³⁶ Fue dirigida por Luis Enrique Erro y era administrada por Octavio Barreda, según Sheridan, *op. cit.*, pág. 57.

³⁷ *Ibidem*, pág. 70.

³⁸ Sheridan, Guillermo, *op. cit.*, pág. 98.

algunas obras de teatro y adelantos de novelas o libros que estaban por salir a la luz pública.

El autor de *El Sombrero* le envió algunos “datos de interés para los amigos de *Contemporáneos*”³⁹ al poeta y periodista costarricense radicado en México, Alfredo Cardona Peña, donde escribe detalles de la genealogía de la ya mencionada revista.

Dice Cardoña Peña:

1919.- Torres Bodet y Ortiz de Montellano, estudiantes, fundan el segundo Ateneo de la Juventud, con sus amigos, José Gorostiza y Enrique González Rojo, principalmente.

1922.- Torres Bodet y Ortiz de Montellano hacen la revista literaria *La Falange*, en donde publica sus primeros ensayos Xavier Villaurrutia.

1928 (Junio).- Aparece la revista *Contemporáneos*. [Con financiamiento del doctor Bernardo Gastélum]

1928 (Diciembre).- Poco después de la muerte del general Obregón salen para Italia, en misión diplomática, el Dr. Gastélum y González Rojo; y para España, después de su examen para ingresar en la carrera diplomática, Jaime Torres Bodet.

1929, 1930 y 1931.- Ortiz de Montellano sostiene, bajo su dirección, la revista *Contemporáneos*. [Genaro Estrada brinda apoyo económico]

[...]

Esta es la historia. ¿Quiénes son los contemporáneos? En rigor es un grupo de amigos: el que figura en *Una botella al mar*⁴⁰.⁴¹

³⁹ Cardona Peña, Alfredo, *Semblanzas mexicanas. Artistas y escritores de México actual*, Biblioteca Mínima Mexicana No. 10, México, 1955, pág. 125.

⁴⁰ En *Una botella al mar* se encuentran algunas conversaciones epistolares entre Bernardo Ortiz de Montellano y Torres Bodet, Jorge Cuesta, José Gorostiza y Xavier Villaurrutia, a propósito de la publicación del libro *Sueños* de Ortiz de Montellano.

⁴¹ Cardona Peña, Alfredo, *op. cit.*, pág. 125-126.

El ideal de la revista literaria era contribuir a la identidad mexicana, edificar un sentido nacionalista distinto a los sentimientos de nacionalismo dogmático que la revolución reciente alimentaba. “En comparación con los estridentistas, los [jóvenes] de Contemporáneos tenían decoro artístico, más instinto para apreciar los valores de la literatura europea y elegir los modelos [...] no permitían que la agitación social adulterara su arte”⁴². Su afición a las letras francesas e inglesas era calificada por sus grandes críticos y detractores como extranjerismo, pero para el grupo era un intento por colocar a México dentro de la cultura universal en términos de igualdad, con el fin de poder moldear un estilo literario propio con rigor y profesionalismo que no temiera a la crítica internacional. O en palabras de Xavier Villaurrutia “nosotros en nuestra revista [*Contemporáneos*], queremos escribir la palabra México con una pluma fuente de tinta universal, escribir con caracteres universales la palabra México”⁴³.

A pesar de que la crítica consideraba a la revista *Contemporáneos* como malinchista, Bernardo Ortiz de Montellano y sus colaboradores nunca se olvidaron de la realidad mexicana. Al contrario, al revisar esta publicación se encuentran ensayos sobre México: la mayoría de los autores son nacionales. Se publicaban textos de literatura colonial, Sor Juana Inés de la Cruz, varios escritos de Mariano Azuela, textos sobre la filosofía prehispánica, reflexiones sobre la existencia y sustancia de lo mexicano y la misma obra de teatro de la que trata este proyecto de investigación, *El Sombrero*, sólo por mencionar algunos.

Otro de los cometidos de la revista literaria fue el de difundir el ideal de hombre mexicano que plasmaban en sus escritos y críticas, el cual se interpreta como un hombre que no sólo rescatara y se identificara con las raíces prehispánicas e indígenas, sino que pudiera trascender a lo universal. Según Octavio Paz en el libro *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, la generación de los Contemporáneos

⁴² Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana, II. Época contemporánea*. Sexta ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1974, pág. 102.

⁴³ Martínez, José Luis. "Entrevista con Xavier Villaurrutia", *Tierra Nueva*, Universidad Nacional Autónoma de México, no. 2 marzo-abril 1940, pág. 58.

intentó transformar “el gusto, estableciendo junto a un criterio estético [...] normas de rigor y de severidad literaria que nadie podría reprobar”⁴⁴.

A diferencia de algunos miembros del Ateneo de la Juventud que se caracterizaban por haber participado en las luchas de la Revolución Mexicana, “el grupo de soledades”, como Jaime Torres Bodet denominó a sus colegas Contemporáneos, eran muy jóvenes y por ello se dedicaron a las etapas posteriores del México posrevolucionario. Colaboraron en la tarea de reconstrucción cultural de la nación. Se mantuvieron dentro del campo de la literatura y política en una época donde predominaba un ambiente tenso y violento, preocupándose por los límites de su formación cultural. Siendo muy jóvenes, su participación en las tareas que les encomendó Vasconcelos fue una “respuesta brillante a un requerimiento social, inteligentemente planeado, en la etapa de ‘reconstrucción/regeneración’ del país que siguió a la lucha”⁴⁵.

Nuestra misión más importante fue la de poner en contacto, a México con lo *universal*. Tratamos de dar a conocer las manifestaciones contemporáneas del arte; de abrir el camino para el conocimiento de las literaturas extranjeras [...] Por otra parte, somos los únicos que nos hemos preocupado seriamente por el teatro moderno más auténtico y su difusión y expresión en México⁴⁶.

Sin embargo, a pesar de todos los esfuerzos que Ortiz de Montellano hizo para mantener a flote la revista, al quedarse sin el financiamiento dado por Genaro Estrada, sumando el abandono del proyecto por parte de todos sus colegas de generación y la decreciente salud de él mismo, a finales de 1931 se publicó, sin despedida, el último número de la revista.

⁴⁴ Paz, Octavio, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, pág. 13

⁴⁵ Blanco, José Joaquín, *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*, México, Cal y arena, 1996, pág. 127.

⁴⁶ Martínez, José Luis. "Entrevista con Xavier Villaurrutia", *Tierra Nueva*, Universidad Nacional Autónoma de México, no. 2 marzo-abril 1940, pág. 59.

El teatro en el Sistema Educativo Nacional

En las asignaturas de educación Artística en primaria y Artes en los planes y programas de estudio de secundaria en México vigentes desde 2011 en el marco de la Reforma Integral de la Educación Básica (RIEB), y con base en el modelo por competencias, se asigna un solo módulo para abordar el Teatro como tema y dinámica escolar.

Históricamente, la implementación de la educación artística, en la educación básica en México a través de la Secretaría de Educación Pública, tomó impulso en 1993 ya que “con la reformulación del enfoque pedagógico de la educación artística [...] se realizó una importante producción de materiales didácticos para favorecer la enseñanza de la música, las artes visuales, el teatro y la danza en las escuelas”⁴⁷. Sin embargo, no fue sino hasta el año de 2006 cuando hubo un intento de “Orientar [curricularmente] el trabajo [sobre las artes] de la escuela secundaria”⁴⁸.

La asignatura de *Artes* es relevante por el apoyo didáctico que ofrece a las personas para el desarrollo de la sensibilidad artística y de las habilidades sensoriomotoras que ayuda al desarrollo integral de los sujetos. Hay investigadores que siguen a Howard Gardner, quien sostiene en *La inteligencia reformulada: Las inteligencias múltiples en el siglo XXI* que hay varios tipos de inteligencia que las personas pueden desarrollar. Según este autor, los tipos de inteligencia son: la lingüística; capacidad de dominar el lenguaje tanto verbal como escrito y la comunicación oral y gestual; naturalista: es la capacidad de relacionarse con el entorno natural, se relacionan con las especies animales, vegetales y la geografía con soltura; corporal y kinestésica: utiliza las habilidades motrices para expresarse y ejecuta movimientos complejos; visual y espacial: permite observar el entorno e interpretarlo, ayuda a elaborar un criterio sobre lo correcto visualmente y detectar detalles; musical: desarrolla las funciones vinculadas con el ritmo y la interpretación

⁴⁷ *Plan de estudios 2011. Educación básica*, México, Secretaría de Educación Pública, 2011, pág. 7.

⁴⁸ *Ibidem*.

o ejecución de música; interpersonal: facilidad para la comprensión de los sentimientos y emociones así como en la toma de decisiones; intrapersonal: facilita captar e interpretar el lenguaje no verbal y empatizar con los demás, y finalmente la lógica-matemática: como la capacidad de resolver problemás lógicos y razonar ante ellos⁴⁹.

Gardner considera que todas las personas poseemos, en mayor y en menor medida, las ocho inteligencias mencionadas aunque siempre hay una o dos que están más desarrolladas y colaboran en el desarrollo del carácter, las habilidades y la identidad personal. Por ello es importante que el curriculum escolar contenga asignatura como Artes, que a través del teatro, el arte visual, la música y la danza facilitan dar una vía de canalización de los talentos que los alumnos puedan desarrollar y fortalecer.

Planes y programas de estudios de 2011 secundaria

Los planes y programas de estudio de 2011 secundaria pretenden mantener la secuencia, gradualidad y pertinencia de los contenidos a lo largo de la educación básica, así como “el enfoque inclusivo y plural que favorece el conocimiento y aprecio de la diversidad cultural y lingüística de México”⁵⁰, centrandose en un modelo por competencias y respondiendo al planteamiento que se hace en el Plan Nacional de Desarrollo en el área de Educación.

El mapa curricular de la educación Básica se divide en cuatro campos de formación: 1) Lenguaje y comunicación; 2) Pensamiento matemático; 3) Exploración y comprensión del mundo natural y social; y 4) Desarrollo personal y para la convivencia. En el último punto se encuentra la asignatura de *Artes*.

⁴⁹ Gardner, Howard. *La inteligencia reformulada: Las inteligencias múltiples en el siglo XXI*, Paidós, Estados Unidos, 2011, pág. 94-96.

⁵⁰ SEP. *Programas de estudio 2011. Guía para el Maestro. Educación Básica. Secundaria. Artes*. Secretaría de Educación Pública, México, 2011, pág. 65.

En los Planes y Programas de Estudio de secundaria hay un planteamiento didáctico organizado en tres ejes en el módulo de teatro: Expresión, Apreciación y Contextualización⁵¹.

El primer eje está integrado por contenidos que buscan favorecer “el desarrollo de la percepción espacio-temporal, auditiva, visual y vocal de los alumnos”; el segundo eje, Apreciación, busca generar un desarrollo de textos y la realización de proyectos de improvisación teatral en situaciones cotidianas y de representación de obras cortas con personajes reales o ficticios; finalmente, el tercer eje plantea la contextualización y “distinguir los componentes y elementos más representativos del teatro en diversos momentos, espacios, tiempos y lugares”, llevando a los alumnos a un recorrido histórico y reflexivo a través de la evolución del teatro para que a través de ello puedan conocer el contexto histórico que moldea el arte y el impacto que éste tiene en la sociedad.

En el 2011, la Secretaría de Educación Pública renovó su postura respecto al estudio de las artes, y agregaba los siguientes puntos:

- Que los alumnos usen su creatividad y creen personajes ficticios y puedan hacer uso de la comunicación no verbal, con la finalidad de desarrollar la sensibilidad, su conciencia corporal y de movimiento;
- Comuniquen ideas, sentimientos y sensaciones por medio de ejercicios lúdicos de improvisación y representación teatral utilizando la gestualidad, su cuerpo y su voz para desenvolverse dentro del espacio escénico;
- Improvisen escenas con variaciones de género, tiempo y espacio interpretando diversos personajes para explorar las posibilidades de un texto dramático;

⁵¹ *Ibidem*, pág. 67.

- Utilicen el lenguaje teatral para analizar y contextualizar textos dramáticos, interpretarlos y representarlos en escena;
- Aprecien distintas manifestaciones teatrales dentro y fuera de la escuela para emitir juicios y opiniones informadas

Con base en los puntos expuestos, en los Programas de Estudio se describe la manera en que deben ser guiadas las clases, las habilidades que se busca reforzar y cómo evaluar los resultados obtenidos a lo largo del curso. Sin embargo, respecto a los contenidos a utilizar, hay total libertad para que el docente elija con qué obras de teatro, cuentos, novelas, contenidos o recursos llevará a cabo las actividades de la asignatura y perseguir los objetivos propuestos. Tales vacíos representan una oportunidad en el mejor de los casos pero, por otro lado, puede ser un gran punto débil de los planes y programas, ya que si el docente no cuenta con el perfil y la formación requeridos en el área de la educación artística, poco podrá innovar en los contenidos que proponga en clase para desarrollar los objetivos señalados para la asignatura.

En este punto es donde sitúo mi propuesta de la obra de teatro *El Sombrerón* de Bernardo Ortiz de Montellano, ya que en primer lugar la intención del presente trabajo es rescatar del olvido la obra ya mencionada y realizar un estudio de la pieza para demostrar su riqueza didáctica y literaria. También es mi objetivo brindar a los profesores el análisis de una obra dramática que tiene altas probabilidades de apoyar su trabajo para alcanzar los objetivos de la asignatura de artes y en específico en el área de Teatro.

Marco conceptual

Lev Semiónovich Vygotsky

Lev Semiónovich Vygotsky (1896 - 1934) es el exponente de la teoría socio-cultural, donde la idea fundamental es que el desarrollo de los seres humanos puede ser explicado en términos de la interacción social. Tal fenómeno se da a través de la interiorización de instrumentos culturales que inicialmente no poseemos y que pertenecen al grupo humano en el cual nacemos y permanecemos; hay una transmisión de los “productos culturales” para la conservación de la cultura y el entendimiento entre los sujetos. Como Vygotsky propone, siendo él mismo estudioso del teatro, este proceso puede llevarse a cabo a través del teatro en todas sus ramas, ya que es un ejercicio de socialización e introspección de la cultura donde todos, en especial los niños y jóvenes, pueden conversar, reflexionar, conocerse mejor y relacionarse con otras personas.

Expondré a continuación algunos puntos de la teoría socio-cultural de Vygotsky que apoyarán el análisis que realizaré de la pieza teatral en cuestión. Según García González en *La construcción histórica de la psique* (2000), se pueden dividir, con una finalidad didáctica, las aportaciones de Vygotsky en cuatro puntos eje: a) El proceso de construcción del conocimiento de los niños b) La influencia del aprendizaje en el desarrollo c) La importancia del contexto social en el desarrollo y e) El papel del lenguaje en el desarrollo.

Vygotsky considera que durante el proceso de construcción del conocimiento, los niños proceden paso a paso a partir de la interacción con el sitio que los rodea. No son seres en blanco cuya mente es llenada con ideas externas, sino que ellos analizan y exploran las situaciones que se les presentan. El aprendizaje para Vygotsky involucra a “seres humanos que crean sus propias representaciones acerca de la nueva información que reciben”⁵². En otras palabras, el aprendizaje es

⁵² García González, Enrique. *Vygotsky. La construcción histórica de la psique*. Trillas, México, 2000, pág. 18.

social, ya que el conocimiento es “co-construido” entre el niño, el medio social y las personas que lo rodean. Se puede encontrar una similitud con el término “círculo visual” que se menciona en la teoría de Herbart para referirse a la esfera inmediata que forma la cosmovisión de los sujetos⁵³, como se verá en el apartado siguiente.

Respecto a la influencia del aprendizaje en el desarrollo, Vygotsky argumentaba que no existe un “ambiente espontáneo”⁵⁴, sino que el niño se enfrenta a un contexto sociocultural que determina en gran medida sus posibilidades de desarrollo, tanto biológica como intelectualmente. Un ejemplo de la importancia del medio sociocultural, es que para obtener acceso al pensamiento lógico, en términos de una lógica formal, antes es necesario que el niño obtenga cierto dominio sobre el lenguaje⁵⁵.

El medio no es lo único que influye en los sujetos, por lo que Vygotsky acuñó el concepto de “zona de desarrollo proximal”, la cual es el área que existe entre la ejecución espontánea que realiza un niño utilizando su propia iniciativa y recursos personales, y el nivel que puede alcanzar cuando recibe apoyo externo. Y éste es un punto en donde la educación interviene, aunque el autor consideró que los maestros no son los únicos que influyen en la zona de desarrollo proximal, sino también los padres, familiares y toda persona que acompañe al niño en su vida cotidiana; lo que podríamos catalogar como educación informal, la cual puede ser intencional o no. Para aclarar más éste punto se debe distinguir entre los dos procesos de aprendizaje a los que el autor ruso alude⁵⁶.

El primer proceso de aprendizaje se lleva a cabo en la ejecución espontánea en donde el niño debe actuar por sí mismo y por iniciativa propia; se considera que no es deseable ni útil cualquier intervención externa. El segundo proceso es donde

⁵³ Herbart, Johann Friederich. *Pedagogía General Derivada del Fin de la Educación*. Trad. Lorenzo Luzuriaga, Humanitas, España, 1983, pág. 91.

⁵⁴ Papalia, Diane E., Sally Wendkos Olds, y Ruth Duskin Feldman. *Desarrollo Humano*, Editorial Mc Graw Hill, México, 2004, pág. 96.

⁵⁵ García González, Enrique. *Op. cit.*, pág. 19.

⁵⁶ *Ibidem*.

actúa la influencia externa y se le denomina ejecución asistida; ayuda al niño a llegar más lejos, hasta los límites de las capacidades de su edad. En éste segundo punto, también se encuentra el desarrollo de las habilidades sociales, como un apoyo más que se recibe de otras personas⁵⁷.

Podemos situar la zona de desarrollo proximal en el segundo proceso de aprendizaje, aunque con los respectivos límites ante la edad o condición física del niño. Para los pedagogos y maestros, este punto es de vital importancia, ya que nos lleva a reflexionar sobre cuál es la mejor manera de evaluarlo individualmente y cuidar el tipo de experiencias sociales y culturales a las que se va a formar al sujeto para suscitar determinado perfil. En este contexto, para Vygotsky la tarea del profesor es poner a los sujetos en situaciones en las que por sí mismos no se habrían encontrado, y llevarlos a que fueren su pensamiento para intentar obtener una respuesta.

Según Vygotsky, la cultura, aparte de dar actitudes, también da conceptos, contenidos, percepciones y memoria, o sea que la cultura es preponderante para la formación de significados. El autor considera que la estructura mental de todos los seres humanos es similar y comprende dos niveles de funcionamiento: el primero es el proceso mental bajo, el cual está constituido por habilidades como la “atención reactiva”, para reaccionar ante estímulos espontáneos; la “memoria asociativa” y las “formas de pensamiento sensomotor”. García González menciona que estas habilidades son funciones innatas de la herencia biológica, que incluso compartimos con ciertos animales⁵⁸. La segunda estructura mental son los procesos mentales superiores, los cuales son “atención focalizada”, “memoria deliberada” y el “pensamiento simbólico” como producto cultural transmitido por las generaciones anteriores⁵⁹.

⁵⁷ Vygotsky, Lev. *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*, Crítica, España, 1966, pág. 129.

⁵⁸ García González, Enrique. *Op. cit.*, pág. 21.

⁵⁹ Vygotsky, Lev. *Op. cit.*, pág. 182.

El desarrollo intelectual del hombre se ha llevado a cabo a través de estas preciosas herramientas mentales, las cuales nos han permitido acceder a niveles tales como el del pensamiento matemático. Al responder a distintas fuerzas ambientales, las culturas han desarrollado herramientas diferentes. [...] Las herramientas mentales internas están basadas en gran medida en el lenguaje, tales como las técnicas para memorizar algo. Según Vygotsky, la historia de la cultura de la humanidad se basa en la construcción de estas herramientas⁶⁰.

Para el psicólogo ruso lo esencial en el desarrollo cultural de la especie humana es el ingenio con el que ha transmitido sus experiencias de generación en generación. El lenguaje es un mecanismo del pensamiento y quizás la herramienta mental más importante, ya que es el medio por el cual las herramientas culturales se han podido transmitir⁶¹.

Todo el repaso anterior fue para llegar al desarrollo cultural del niño, donde se situó la obra del autor ruso en el marco del presente trabajo de investigación. El sujeto no sólo se apropia de la experiencia cultural de su medio, sino también de los métodos culturales de razonamiento, pero según el exégeta de Vygotsky García González⁶² en primer lugar se deben distinguir las principales líneas de desarrollo en el niño.

La primera es la línea de desarrollo natural del comportamiento, la cual consiste en el crecimiento orgánico y maduración. La segunda, es la línea de perfeccionamiento cultural de las funciones psicológicas, donde se lleva a cabo la apropiación de los métodos culturales de comportamiento⁶³. Lo anterior se puede reflejar en el modo en que un niño mayor desarrolla su memoria comparado con el proceso de un niño más joven.

⁶⁰ García González, Enrique. *Ibidem*.

⁶¹ Vygotsky, Lev Semyónovich, *Pensamiento y lenguaje*, Paidós Ibérica S. A., España, 2010, pág. 160

⁶² García González, Enrique. *Op. cit.*, pág. 22.

⁶³ *Ibidem*, pág. 32.

“[...] la base organizativa de la memoria (*neme*), puede permanecer básicamente inalterada durante el periodo de crecimiento, pero los métodos de memorización pueden cambiar. El niño pudo aprender a usar su memoria de modo más eficaz, pudo haberse adueñado de métodos nemotécnicos y, en particular pudo haber desarrollado un método de memorización mediante signos⁶⁴.”

Con base en lo anterior, puede decirse que Vygotsky propone que el desarrollo cultural consiste en la apropiación de los métodos de comportamiento basados en el uso de señales o signos como medios para alcanzar cualquier operación mental en particular. Si llega a haber un retraso en el desarrollo del razonamiento lógico, es debido a que el sujeto no ha obtenido un dominio suficiente del lenguaje del sitio donde se relaciona, ya que el lenguaje es el “arma principal del razonamiento lógico y de la formación de conceptos”. Si el lenguaje es pobre, se reduce la capacidad psíquica⁶⁵.

Esto llevó a Vygotsky a hacer la siguiente aseveración:

A pesar de su importancia, el desarrollo cultural no crea nada más allá de lo que existe potencialmente en el seno del desarrollo natural del comportamiento infantil. La cultura [...] transforma la naturaleza para adecuarla a los fines del hombre⁶⁶.

Para que pueda existir esa transformación que renueve el desarrollo cultural, el lenguaje cumple un papel muy importante. A partir de un motivo o necesidad, el pensamiento se estructura en una secuencia lógica, primero en un lenguaje interiorizado, luego en signos o significados de palabras y por último en la

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Vygotsky, Lev, *Psicología del arte*, Paidós, España, 2006, pág. 46.

⁶⁶ Vygotsky, Lev Semyónovich, *Pensamiento y lenguaje*, Paidós Ibérica S. A., España, 2010, pág. 80.

verbalización o palabras habladas. Aunque este proceso puede detenerse en cualquier momento.

Vygotsky menciona el complejo sistema establecido dentro de la psicología del arte, tomando precisamente como punto central el proceso actoral que conlleva un sentido didáctico por naturaleza: reflejar la condición del ser humano. Y considera que el efecto final del proceso dramático culmina con el reconocimiento de la realidad, del ser producto de lo experimentado en la situación representada frente al sujeto. En ese sentido, el aprendizaje que se da dentro del teatro permite el desarrollo de las competencias básicas de forma directa, como una experiencia socializadora, de mejor manera que un proceso mental inferido⁶⁷.

Friedrich Herbart

Johann Friedrich Herbart nació en Oldemburgo el 4 de mayo de 1776 y murió en Gotinga el 14 de agosto de 1841. Tuvo una formación racionalista neo humanista en el *gimnasium* de Oldemburgo⁶⁸ y posteriormente profundizó su formación estudiando a los clásicos presocráticos y a Platón. Su encuentro en Suiza con Enrique Pestalozzi detona su pensamiento educativo, y da cauce a las meditaciones sobre el ser de la educación que ya venía gestando.

La decisión de elegir a este autor para analizar la obra de Montellano y el papel del autor y del teatro en la formación de los niños, se basa principalmente en la manera en que conceptualiza la educación, las implicaciones de la cultura y la intervención educativa dentro de la formación de los sujetos. Herbart abarca una gran cantidad de ideas, y retomaré para fines de este trabajo las más útiles para mi análisis de la pieza dramática en cuestión.

⁶⁷ *Ibidem*, pág. 51.

⁶⁸ Gadotti, Moacir, Historia de las ideas pedagógicas, Siglo XXI, Brasil, 1998, pág. 95.

Para Herbart la educación siempre debe perseguir un objetivo que justifique el “perturbar el sosiego de un alma infantil”⁶⁹, así como también considera que “siendo múltiples las aspiraciones del hombre, tienen que ser múltiples también los cuidados de la educación”⁷⁰. De acuerdo con ello, la educación se deberá atender dos fines: los necesarios y los posibles.

Para el escritor alemán, en *Tratado general de pedagogía* educar es formar un círculo perceptivo con el que los sujetos verán los elementos y relaciones que hay en el mundo. Especifica que si queremos incursionar en el ámbito de la educación es necesario trabajar con el “círculo visual” de las personas, y tal concepto lo podemos definir como el conjunto de elementos con los que un individuo ve la vida, lo que implica el encuentro entre lo personal y lo objetivo, lo que conocemos en nuestro entorno inmediato donde crecemos y nos desarrollamos, es el “trato de gentes” que tenemos a diario; es lo que la condición permite. El círculo visual está compuesto por percepciones que generan ideas previas con las que percibimos y contrastamos lo nuevo con lo que nos vamos encontrando en el mundo.

Herbart no deja de mencionar y dar importancia a la complejidad de la naturaleza humana. Considera que las personas somos particulares y que la educación debe buscar ascender de lo particular a lo general, y con base en esto, la educación no debe centrarse en los intereses del educando (idea contraria al paidocentrismo). El deber del docente o pedagogo es, según Herbart, ayudar al desarrollo de la multiplicidad de intereses en el sujeto.

Para educar y ayudar al desarrollo de la individualidad y la multiplicidad se necesita un contrato pedagógico que depende de dos elementos: un alumno con docilidad, interés y compromiso para aprehender un saber, y un maestro que conozca tal o cual saber y se comprometa a enseñárselo al sujeto. Para éste fin la disciplina y la autoridad son elementos inerradicables de la educación.

⁶⁹ Herbart, Johann Friederich, *Pedagogía General Derivada del Fin de la Educación*, Trad. Lorenzo Luzuriaga, Humanitas, España, 1983, pág. 41

⁷⁰ *Ibidem*, pág. 45

Posteriormente en la misma obra ya citada, habla de la vigilancia durante el proceso educativo, la cual sugiere que sea cuidadosa, mas no exagerada, porque termina cansando a los dos sujetos. Una exagerada vigilancia también puede llegar a interrumpir procesos de descubrimiento personal que son importantes para el desarrollo y formación del sujeto.

En *Pedagogía General*, Herbart también nos habla del amor, entendido como la empatía que hay entre educando y educador, y de la autoridad. El autor considera que:

[...] la autoridad se adquiere sólo por la superioridad del espíritu, y es sabido que ésta no se puede reducir a preceptos, ha de subsistir por sí misma. [El docente] ha de observar una conducta consecuente y franca en su propio y justo camino, atenta a las circunstancias, indiferente a la aprobación o desaprobación de una voluntad más débil.⁷¹

Es así que por medio del ejemplo es posible contribuir a la formación de los sujetos. Posteriormente Herbart habla de la simpatía que hay entre el niño y su educador, así como de las ventajas que da una relación armónica, amorosa y constante entre ellos. Sumando la sanción de comportamientos intencionados, una sana vigilancia, una autoridad firme y el cariño implícito, hay mayor posibilidad de incentivar el gobierno de los impulsos y desarrollar una autonomía moral. Según Herbart, el fin supremo de la educación es la moralidad.

Herbart busca incidir de modo sistemático en la pedagogía, “intentando articular armónicamente las decisiones pedagógicas en la estructura general de su sistema”⁷². En otras palabras, busca definir una condición científica, pero entendiendo tal condición como una experiencia fenomenológica y categórica del

⁷¹ Herbart, Johann Friederich, *op. cit.*, pág. 31.

⁷² Ídem.

fenómeno educativo con base en la teoría kantiana. Tal teoría habla de enseñar doctrinas morales y lo que es útil o necesario socialmente con la finalidad de desarrollar pensamiento moral y autónomo en los sujetos para que ellos puedan usar la razón, así como crear o adoptar normas racionales de convivencia.

Es importante mencionar que si se educa al futuro hombre es necesario tomar en cuenta las múltiples aspiraciones o intereses que tiene, al educarlo en su individualidad y su multiplicidad de intereses. La individualidad implica la posibilidad de elección y decisión personales; el hombre se vuelve más humano en tanto tenga acceso a la multiplicidad, ya que se amplían sus intereses, las representaciones de su círculo visual. Es educar para sí y en sí.

La disciplina hace aportaciones a la formación del círculo de ideas. Es necesario que el sujeto esté interesado y concentrado para lograr un aprendizaje, y la disciplina le ayuda al sujeto a controlar tentaciones y distracciones para que pueda concentrarse en sus ideas. Ayuda a desarrollar paciencia y serenidad.

Bernardo Ortiz de Montellano

Bernardo Ortiz de Montellano creyó fervientemente que la cultura debía estar al alcance de las personas. Por ello en diciembre de 1922 junto a Jaime Torres Bodet comenzó a publicar la revista *La Falange*. Posteriormente en junio de 1928 comenzó la edición de la revista *Contemporáneos*, en la que a partir del número ocho, él quedó a cargo del proyecto y de todo el proceso de solicitud, edición y publicación del material de la revista, misma que continuó dirigiendo a pesar de los diversos obstáculos de publicación que le surgían.⁷³

Ortiz de Montellano tuvo maestros como López Velarde, Amado Nervo y José Vasconcelos, figuras que influyeron en él a lo largo de su obra: en la problemática

⁷³ Ortiz de Montellano, Bernardo. "Teatro de títeres. El Sombrerón", en *Obras en prosa*, Ed. Lourdes Franco Bagnouls. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988, pág. 166.

de lo mexicano el primero; en la poesía el segundo; el tercero en la convicción de que la educación era indispensable para levantar una nueva nación posrevolucionaria con el estandarte de la cultura⁷⁴.

Deben considerarse las varias ligas de Bernardo Ortiz de Montellano con la educación, dado que durante su vida laboró en diversos departamentos de la Secretaría de Educación Pública como ya se mencionó previamente. Participó en diversos programas educativos en el Departamento de Bellas Artes como “Jefe de Sección” o “Conferencista de la propaganda cultural”, y colaboró en el Departamento de Bibliotecas como Inspector instalador de bibliotecas, Inspector de Jardines de Niños, y en el servicio de actividades recreativas populares, adscrito a la Dirección Educativa Recreativa y de Reforma Social de manera constante desde 1921 hasta 1924. Esto se puede verificar en el anexo de este trabajo de investigación, donde se reproducen los archivos del expediente personal del autor y que respaldan la información aquí vertida.

En 1924 Jaime Torres Bodet y el futuro autor de *Sueños* se trasladaron a la Secretaría de Salubridad junto con el Doctor Bernardo J. Gastélum, quien ocupó el puesto de Secretario de Educación Pública en el periodo en que Vasconcelos dejó el puesto y entraba José Manuel Puig Casauranc (1924-1928)⁷⁵. Torres Bodet fue nombrado secretario particular del Secretario de Salubridad, el Doctor Gastélum, mientras que a Ortiz de Montellano, el 12 de diciembre de 1924, se le nombra oficial primero encargado de las publicaciones de la Sección V de la Secretaría de Salubridad. El 1 de enero de 1927 es asignado como jefe de sección del Servicio de Demografía, Ejercicio de la medicina, Propaganda y Archivo de la Secretaría de Salubridad⁷⁶.

Bernardo Ortiz de Montellano se desempeñó como profesor de algunas escuelas secundarias en la ciudad de México. Desde el 1 de enero de 1924

⁷⁴ Blanco, José Joaquín, *op cit.*, *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*, pág. 169.

⁷⁵ Sheridan, Guillermo, *op. cit.*, pág. 79.

⁷⁶ *Ibidem*, pág. 83.

comenzó a dar clases de la asignatura “Historia patria y americana” en la escuela Normal Nocturna para Maestros “José María Pino Suarez”⁷⁷. Fue nombrado profesor de literatura “con obligación de dar clase una hora diaria en la Escuela de Verano⁷⁸ de la Universidad Nacional”⁷⁹ el 7 de julio de 1927 en sustitución de Jaime Torres Bodet y Julio Jiménez Rueda. Fue nombrado para impartir clases de diversas materias en la Escuela de Verano desde el 19 de junio de 1928⁸⁰. Del 1° de septiembre al 21 de octubre de 1928 fue nombrado profesor interino de materias generales de la Escuela Secundaria número 4, durante la licencia del C. Enrique Juan Palacios ⁸¹ pero según el acuerdo 1024 se le nombró “Profesor de materias de adiestramiento” de la escuela Secundaria número 4 en sustitución del C. Jaime Torres Bodet”⁸².

Tales experiencias le ayudaron a formular diversas ideas respecto a cuál era su ideal de hombre y cómo alcanzarlo por medios educativos. Así, con una experiencia previa de reflexión educativa usando el teatro, fue que colaboró con diversos grupos, como el proyecto ya mencionado de El Teatro del Periquillo, que iba no sólo a las escuelas y parques de la capital, sino también a centros de obreros, comunidades agrarias y jardines de niños⁸³. También estuvo a cargo del proyecto de teatro en La Casa del Estudiante Indígena, sitio donde tuvo origen la obra *El Sombrerón*.

En la introducción que acompañó la primera publicación de *El Sombrerón*, Bernardo Ortiz de Montellano define al títere como:

⁷⁷ Documento número 13 del anexo “Documentos pertenecientes al Archivo de Concentración Histórica de la Secretaría de Educación Pública en el Archivo General de la Nación”.

⁷⁸ La Escuela de Verano hoy en día es el Centro de Enseñanza del Español Para Extranjeros de la UNAM.

⁷⁹ Documentos 30 al 36 del anexo.

⁸⁰ Documento 37 del anexo.

⁸¹ Documento 42 del anexo.

⁸² Documento 48 al 50 del anexo.

⁸³ Hernández Salvador, Rosario, *La incorporación de los grupos indígenas al sistema educativo y la Casa del Estudiante Indígena (1926-1932)*, Tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2007, pág 94.

[Un] pequeño Ser sin egoísmo [...] [El muñeco] sabe, además, evadir, dentro de los amplios límites imaginativos de su teatro, algunas leyes de la naturaleza que rigen para el hombre, encarnando en la madera de los imagineros la voluntad del personaje. Dentro de sus propias facultades (el títere no podrá ser nunca un hombre, pero puede imitarle en una parte, quizás la mejor, de su realidad) es dueño de su ritmo y de sus habilidades superiores, en muchos aspectos, a las de los mismos hombres. Su creación es más libre y más pura; su intervención más sumisa y menos exigente, en manos de su creador, que la del actor humano; su proporción y ritmo más de acuerdo con el contenido plástico de la escena, puesto que con ella nace y muere; su carácter y gesto más definidos, aunque menos variables, que el del rostro y cuerpo humano. Es siempre el personaje, nunca el actor, y, desde luego, más atractivo su ejercicio, por maravilloso y extraño para la atención de un público, que la de nuestros semejantes⁸⁴.

Es importante mencionar el momento histórico en el que vivió Ortiz de Montellano y el nivel de desarrollo del teatro guiñol en el México posrevolucionario, lo retomaré con mayor detalle en el Capítulo IV-ii “Esbozo de la historia del teatro guiñol en México”. En 1929 Amalia Caballero de Castillo Ledón, encargada del departamento de Recreaciones Populares del Departamento Central, dio impulso a la creación de diversos grupos y proyectos de teatro infantil. Uno de ellos fue el ya mencionado Teatro del Periquillo. En tal proyecto los personajes se llamaban Chupamirto, Mamerto, Mutt y Jeff, los cuales fueron retomados de varias tiras cómicas, con el mismo nombre de los personajes, publicadas en los periódicos de circulación nacional⁸⁵, con la finalidad de que el público los identificara fácilmente.

El objetivo era “educar a la niñez campesina y pueblerina” mediante el rescate de leyendas y mitos indígenas, así como la producción de textos escritos por los

⁸⁴ Ortiz de Montellano, Bernardo. “Teatro de títeres. El Sombrerón”, *op cit.*, pág. 167.

⁸⁵ Hernández Salvador, Rosario, *La incorporación de los grupos indígenas al sistema educativo y la Casa del Estudiante Indígena (1926-1932)*, *op. cit.*, pág 96.

mismos estudiantes, con el propósito de incorporarlos a la vida social y cultural del país y cumplir con el proyecto de nación revolucionario emanado de la Constitución Política de 1917. Por medio del teatro se pretendía documentar datos importantes de las culturas indígenas, conocimiento que favoreciera la interacción entre los grupos étnicos y el resto de la población⁸⁶.

El Sombrerón fue presentada en 1930 en la Casa del Estudiante Indígena, donde la edad de los estudiantes oscilaba entre los 14 a los 18 años, y fue como parte de *El teatro de títeres*, proyecto patrocinado por el departamento de Bellas Artes presidida por Amalia Caballero de Castillo Ledón, bajo la supervisión de Luis Bunín, Bernardo Ortiz de Montellano y Julio Castellanos.

El teatro

El ser humano desde sus inicios fue capaz de percibir las fuerzas indomables de la naturaleza, lo que lo llevó a desarrollar un pensamiento mágico o sobrenatural con el cual buscaba dar respuesta a sus inquietudes. La capacidad de imaginación y creación de instrumentos le ayudaron al hombre prehistórico en la caza y la convivencia: “La caza determinó la división del trabajo según el sexo, fortaleciendo de esta manera el proceso de ‘Hominización’”⁸⁷ (Eliade 1999, 25), entendido como el proceso de transformación progresiva de un grupo de primates a humanos. A partir de la institución de la agricultura y la caza, hubo actividades diferenciadas que con el tiempo fueron desarrollando distintos ritos y ceremonias para su realización.

Según Eliade, quedaron vestigios de dibujos e imágenes que muestran una “función ritual”, con la intención de contar historias y rituales para regir, educar y moralizar consciente o inconscientemente la vida de los sujetos en su sociedad. Con el desarrollo de las costumbres, conocimientos, mitos y cosmovisiones regionales, se fueron conformando las primeras sociedades, y aquello nos conduce

⁸⁶ *Ibidem*, pág. 98.

⁸⁷ Eliade, Mircea, *Historia de las creencias y las ideas religiosas I*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1999, pág. 25.

a hablar de la cultura. El arte es un resultado de la cultura y por ende, el teatro es producto y reflejo de la cultura o condición humana porque expresa y comunica lo que de otras formas no es posible; en palabras del profesor chihuahuense Ricardo Salgado “el arte resume la cultura de una época”⁸⁸.

Defino la cultura como todo aquello que da vida a una sociedad, sus costumbres, su manera de relacionarse entre sujetos y con la naturaleza, es la mediación afectiva que nos permite tener una identidad en común; son las costumbres, las tradiciones, el lenguaje y las creencias sociales. Unas palabras de Bolívar Echeverría:

El ser humano es un animal, es tan material como un animal; es una parte de la naturaleza y no deja de serlo aunque las relaciones que mantiene con el todo de ella sean de un orden muy especial⁸⁹.

Es relevante mencionar que el hombre no está solo, los valores de la cultura donde crece le llenan de vida y sentido. La cultura mantiene y reitera una concepción particular del mundo y de la vida. Es una cosmovisión, una manera íntima y personal de conocer el desarrollo político, estructural, ético y moral de una comunidad, de un grupo social geográficamente determinado. Con ayuda de la cultura el hombre valoriza; crea un conjunto de valores para regir la vida y sus comparaciones en el mundo⁹⁰.

La capacidad creadora y fantástica llevó al hombre a ir complejizando los rituales de su cultura, y conforme desarrolló el lenguaje, fue posible un aumento de sus capacidades mentales. Esto dio como resultado un sistema que otorgó solidez a cada grupo humano enriqueciendo su cultura y los medios con los que humanamente iba a existir en contacto con su medio.

⁸⁸ Salgado Corral, Ricardo, *El teatro: factor de integración cultural*, Secretaria de Educación Pública, México, 1963, pág. 23.

⁸⁹ Echeverría, Bolívar, *Definición de la cultura*, FCE-Itaca, México, 2010, pág. 47.

⁹⁰ Salgado Corral, Ricardo, *op. cit.*, pág. 14.

Esto se relaciona con el teatro de manera que ayuda a transmitir más sobre la cultura que la crea, de lo que a primera vista parece:

De allí su extraordinario valor como factor de integración cultural: la presencia del actor, el ambiente de la obra, el diálogo, las cosas que sugiere la relación con el público, la identificación natural que suscita en cada instante en los momentos anímicos que se plantean y el mensaje sin palabras que se diluye en el hecho mismo de la representación, los modelos de vida que se desprenden de las circunstancias de la obra y de los personajes, la sensación de vida idéntica o distinta que se advierte al penetrar en la secuencia de la obra, el comentario obligado acerca del tratamiento de los problemas de la trama, la personalidad de los personajes definidos en la obra, la actuación misma que denota una doble manera de “vivir” entre el hombre actor y el personaje representado, el gesto, el maquillaje, la música... todo ello para sentir, en forma completa, toda una situación de vida⁹¹.

El teatro ayuda a desarrollar una sensibilidad espiritual para sentir, comprender y proyectar la vida. El teatro despierta un mundo de sensaciones personales que obligan a relacionar situaciones, problemas, personajes y soluciones, con los hechos conocidos de la propia experiencia. Pero sobre todo el teatro tiene la capacidad de educar, de generar una reflexión y un cambio personales. “Encauza profundas tendencias instintivas, dirige la atención, suscita la meditación acerca de problemas relacionados con el propio o el ajeno vivir y dejan la experiencia que se define en el profundizar de los problemas”⁹².

El teatro nos invita a un proceso mental de comparación, estimación y aprecio; sistematiza y organiza el pensamiento, posibilita la creación y el desarrollo interno de valores éticos y estéticos. Las expresiones artísticas fueron evolucionando junto

⁹¹ *Ibidem*, pág. 25.

⁹² *Ibidem*, pág. 26.

con las sociedades, y el arte como resultado de la capacidad de pensamiento del hombre, resume y contiene los elementos clave de la cultura de la época⁹³.

El teatro es complejo de definir por ser una actividad amplia, versátil, antigua y arraigada a la condición humana, pero es posible revisar algunas definiciones que nos pueden ayudar a entender qué es y en qué consiste, para poder abordarlo en el presente trabajo.

Primero es necesario establecer qué se entiende por “Teatro”. El teatro es “la representación, la ceremonia del espectáculo teatral colectivo, es el arte dramático, el quehacer de los actores para interpretar y transmitir, es también el texto, el conjunto de signos teatrales no verbales y la técnica de representación utilizada para la comunicación. Teatro es el lugar teatral, es el espacio escénico...”⁹⁴.

En la dualidad entre el actor y el personaje, Ortega y Gasset (1958), citado por García Barrientos (1991), observa el teatro: “el escenario y el actor son la universal metáfora corporizada, y esto es el teatro: la metáfora visible”⁹⁵. Desde que el ser humano filosofa y se busca a sí mismo para entender sus propias inquietudes y dudas, el teatro ha sido y será la proyección de una íntima sensación de vida que al contemplarse, se siente en carne propia, con un sentido de belleza.

Para este trabajo de investigación tomaré la definición de teatro que da Isabel Tejerina en su libro *Dramatización y teatro*. La autora desarrolla una idea antropológica del teatro como ritual que “plasma los valores e ideales de una comunidad” y que cumple con la función de reflejar al ser humano su realidad, propiciar la reflexión ontológica de su condición y la posibilidad de auto contemplarse y “confrontarse a sí mismo rodeado de testigos”⁹⁶.

⁹³ *Ibidem*, pág. 29.

⁹⁴ Tejerina, Isabel, *Dramatización y teatro*, Siglo XXI, México, 1991, pág. 1.

⁹⁵ García Barrientos, José Luis, *Drama y tiempo. Dramatología I*, Consejo Superior de Investigaciones científicas España, 1991, pág. 78.

⁹⁶ Tejerina, Isabel, *op. cit.* pág. 3.

El teatro es un acto efímero, aunque en la actualidad es posible conservar registros de manera digital, pero la experiencia dialéctica de los espectadores no será la misma. Nunca habrá dos obras iguales, porque siempre habrá una evolución en los actores y en los espectadores, sobre todos los primeros ante la repetición de las funciones. No es posible que el acto teatral sea una producción en serie o comercial por su naturaleza fugaz; y a pesar de que hay un mercado de obras sin aspiración estética ni cultural o educativa, no dejan de ser un reflejo de las problemáticas contemporáneas.

Teatro Guiñol

El teatro tiene gran multiplicidad de formas y técnicas, y, debido a que *El Sombrerón*, la obra que analizaremos en el presente trabajo, está diseñada para ser representada por máscaras y muñecos guiñol, es necesario esclarecer un poco sobre qué son y su historia. Para ello, tomaré como referencia el libro *Introducción e interpretación del teatro de muñecos guiñol* del escritor y periodista Arqueles Vela, quien por encargo de la Secretaría de Educación Pública en 1963 documentó algunas experiencias del teatro guiñol como medio formativo en México y el mundo, sobre todo Rusia. También presentó información clara y detallada sobre los distintos elementos que componen el teatro guiñol, todo con la finalidad de que los profesores de la época contaran con un manual que les guiara en el proceso de utilizar el teatro guiñol como técnica de apoyo para los procesos de enseñanza y aprendizaje.

La principal diferencia entre el teatro y el teatro guiñol es el uso de muñecos, marionetas, máscaras y títeres. El teatro guiñol en sus orígenes estaba dirigido a las comunidades donde se representaban leyendas y tradiciones religiosas regionales; impulsa la interacción y la identificación folclórica con el público, a la que adopta y enriquece su contenido visual. En sus inicios, estos muñecos y figuras eran la personalización de los seres sobrenaturales o deidades fantásticas, que tenían una función principalmente ritual con el fin de transmitir determinados conocimientos

y creencias. Hay diferentes tipos de títeres: marionetas de guante, de hilo, teatro de sombras, bunraku, de varilla, muppet o bocón, entre otros⁹⁷.

El títere es un elemento plástico, creado para representar a un personaje o arquetipo específico, manipulado por un actor titiritero que le presta movimiento y voz⁹⁸. Hay tres partes esenciales que influyen y conforman un títere: el papel dramático, la configuración técnica o estética del títere y el actor que lo manipula. El títere es una expresión artística y cultural, cuyo rasgo principal es la libertad de acción. El movimiento de la marioneta casi siempre irá acompañado de la palabra, porque es posible que el muñeco, con la habilidad del titerero, pueda transmitir un mensaje e idea a través de gestos y sonidos⁹⁹.

En México, durante la primera mitad del siglo XX se usaban dos técnicas en el teatro títere: la marioneta o títeres de hilo y el guiñol o títere de guante¹⁰⁰. Esto se debe a que eran baratos de hacer, ya fuera tallando o armando distintas piezas de madera o barro, para su uso en las escuelas o centros de entretenimiento. Un importante grupo que daba espectáculos con marionetas era la compañía Rosete Aranda, la cual combinaba la tradición de títeres europeos con diversas características de la cultura mexicana¹⁰¹. Otras compañías más pequeñas usaron el títere de guante por su bajo costo y su fácil elaboración.

Según Arqueles Vela, algunas características que el Teatro de muñecos debe cumplir en la medida de lo posible, son las siguientes: simplicidad y precisión en el desarrollo del trama; diálogos vivaces, y evitar si es posible los monólogos. Sugiere que el número de personajes se calculen de acuerdo al número de personas que

⁹⁷ Amorós, Pilar, y Paricio, Paco. *Títeres y titiriteros. El lenguaje de los títeres*, Mira editores, S.A., España, 2000, pág. 26.

⁹⁸ *Ibidem*, pág. 24.

⁹⁹ Amado, Bibiana, y Carlos Szulkin, *Una propuesta de títeres para el uso del teatro de títeres como herramienta socio-pedagógica en las escuelas rurales*, Argentina, Comunicarte editorial, 2009, pág. 23.

¹⁰⁰ Martínez Solís, Luis. *Teatro para títeres*, Primera ed., México, Arte y escena ediciones, 2004, pág. 13.

¹⁰¹ Hernández Salvador, Rosario, *La incorporación de los grupos indígenas al sistema educativo y la casa del estudiante indígena (1926-1932)*, Tesis de licenciatura. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2007.

puedan moverse libremente en el escenario: dos personajes si solamente hay una persona, cuatro personajes si hay dos personas, etcetera. Las acciones de la obra se basarán en la posibilidad móvil de los muñecos, el texto debe ser comprensible y, en el caso de que sea presentado ante un público infantil, simple y alegre. Se debe cuidar que los finales sean fuertes y lógicos. Finalmente, el autor recalca la importancia de iniciar y terminar cada acto, y la obra en general, con música¹⁰².

Con respecto a las características del muñeco, Arqueles Vela indica que se confeccionan los muñecos con una cabeza más o menos del tamaño del doble de una mano empuñada; las manos deben ser de la proporción requerida respecto al personaje que se quiere moldear. Plantea que deberá hacerse un agujero en el cuello de la cabeza y las manos del muñeco, con sus respectivos "canalitos" para la manipulación. Así se podrá introducir el dedo índice en el agujero del cuello y los dedos anular y pulgar en los canalitos de las manos. El vestido del muñero completa el diseño; debe estar bien sujeto en el cuello del muñeco y cubrir el resto del brazo del manipulador hasta la altura del codo¹⁰³. Todo lo anterior debe estar acompañado con la adecuada dirección de los movimientos del títere. Vela exhorta a los interesados en el arte del teatro guiñol a limitar los movimientos al espacio físico del escenario y hace gran énfasis en que no se necesita ser un artista para diseñar un muñeco.

Sobre los escenarios, se considera que pueden ser desde económicos, sencillos y cómodos hasta enormes obras de arte con dibujos monumentales. Una alternativa es fijar una cuerda de dos metros de largo un poco más arriba de la altura normal humana, cubriendo el espacio comprendido entre la altura y anchura que marca la cuerda, con una manta gruesa que caiga hasta el suelo¹⁰⁴.

¹⁰² Vela, Arqueles. *Introducción, organización e interpretación del teatro de muñecos "guiñol"*. Ed. de la Secretaría de Educación Pública del Departamento de Bellas Artes, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1963, pág. 28.

¹⁰³ Vela, Arqueles. *op. cit.*, pág. 28

¹⁰⁴ *Ibidem*, pág. 30.

Finalmente el escritor Arqueles Vela habla sobre el animador o marionetista, el cual será un buen actor cuando:

[...] logre imprimir a su personaje una expresión propia, desarrollando las dotes naturales del muñeco. La naturalidad es la exactitud [de los movimientos]. Los movimientos naturales son los que corresponden exactamente a las actitudes. La actitud no es más que un estado interior¹⁰⁵.

Para Bernardo Ortiz de Montellano, el títere guiñol tiene un lugar especial en la tradición del pueblo mexicano. Él consideraba que “la escuela mexicana del teatro de títeres se distingue por su realismo y su deseo de copiar, con exactitud fidelísima, al hombre, imitando sus acciones por difíciles que sean de ejecutarse con muñecos”¹⁰⁶. Bernardo Ortiz de Montellano eligió el teatro guiñol para escribir la historia de *El sombrero*, porque lo respetaba como un arte visual y consideraba que era bien recibida por las personas de todas las edades y sexos.

En el caso de la pieza teatral *El Sombrero* se especifica en las acotaciones iniciales el modo en que deben ir caracterizados los muñecos guiñol de la representación. También menciona el origen y rol de cada personaje, haciendo una última indicación sobre el ambiente en que se desarrolla la obra, “la arquitectura sensacional”¹⁰⁷. La tercera edición de ésta obra de teatro viene con 40 dibujos de Alfredo Zalce, los cuales pueden dar una idea sobre los escenarios y los ambientes que imaginaban el autor y el ilustrador.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pág. 33.

¹⁰⁶ Ortiz de Montellano, Bernardo. “Teatro de títeres. El Sombrero”, en *Obras en prosa*, ed. Lourdes Franco Bagnouls, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, pág. 164.

¹⁰⁷ Ortiz de Montellano, Bernardo. *El sombrero, La cabeza de Salomé y Martes de carnaval*, México, La estampa mexicana, 1946, pág. 167.

Teatro infantil y juvenil

Uno de los géneros del teatro, es el teatro dirigido a los niños y jóvenes, donde más que buscar una perfección artística, se intenta proporcionar “un espacio lúdico [para] producir un momento mágico donde la abstracción de la realidad da paso a un mundo de imaginación, espontaneidad y creatividad, a través de historias y personajes que transmiten ideas y sentimientos”¹⁰⁸.

El teatro infantil como lo conocemos e interpretamos en la actualidad ha sido el resultado de la evolución del imaginario social que se tiene sobre el concepto de niñez. Durante los siglos XIX y XX el teatro dirigido a los niños y jóvenes tenía una función de adoctrinamiento para transmitir los conocimientos y experiencias acumuladas por las personas mayores para formar a los nuevos miembros dentro de la cultura de su grupo social. En este punto tomo la definición de educación que presenta Durkheim, donde sostiene que la educación es la acción ejercida por los adultos sobre las generaciones jóvenes para insertarlos en la cultura. Según Isabel Tejerina la participación de los niños, en los inicios del teatro infantil, era nula y el espectáculo aburrido y “llamativamente didáctico”. En la actualidad, el teatro infantil y juvenil ha ganado terreno tanto en la educación institucional como en la educación no formal a consecuencia de los movimientos de reivindicación de la educación para la infancia a lo largo del siglo XX, donde se repensó la etapa de la infancia como un momento que requiere atención distinta y formativa, en contraste con el concepto de infancia que venía consolidando la escuela tradicional, el cual decía que el niño solo era una tabla rasa que había que ir llenando de conocimientos.

La escuela nueva representó todo un movimiento de renovación pedagógica donde su mayor aporte a la educación fue la generación de nuevas reflexiones, técnicas y renovados métodos de enseñanza-aprendizaje, así como el incremento de la demanda en centros de educación de corte no formal. Esta corriente de

¹⁰⁸ Zenteno, Sonia Luz, y Victor Manuel Aguilera, *Enseñando valores con el teatro en el salón de clases*, México, Pax México, 2007, pág. ix.

pensamiento promovía el autoaprendizaje y la actividad espontánea, para lo cual se basaba, en un inicio, en las ideas del naturalismo de Rousseau. Este movimiento se caracterizó por su paidocentrismo en la elección de los contenidos y actividades, la modificación del papel tradicional del profesor, la creación de material de trabajo innovador y por añadir actividades manuales y lúdicas que buscaran suscitar experiencias en los niños para estimular el aprendizaje.

El modelo activo considera que la educación debe ser un punto de apoyo para cambios sociales, modificando el modo de ver a los niños, cuestión que ya había comenzado desde el naturalismo de Rousseau. Durante la evolución de la escuela activa surgieron personajes como Johann Heinrich Pestalozzi, Friedrich Fröbel, María Montessori, Ovide Decroly, William Heard Kilpatrick, Édouard Claparède, Adolphe Ferrière, Roger Cousinet, Celestine Freinet y Frederick Skinner sólo por mencionar algunos. Gracias a sus aportaciones teóricas, reflexiones y la difusión de sus obras, la escuela nueva tuvo importantes aportaciones en los sistemas educativos. El teatro formó parte de algunas teorías de la escuela nueva, y para trabajar en el teatro infantil y juvenil, era de suma importancia conocer las condiciones en las que se desarrollan los niños y jóvenes y así saber cómo incidir de manera significativa.

En 1995, Poveda mencionó que hay dos caminos para presentar el hecho teatral al niño: como un hecho estético y como un hecho creativo. Cito a Ion Lucian, director del Teatro Rumano respecto al hecho estético:

El placer estético precede a la comprensión estética y no debe confundirse con ésta. Los excesos estilísticos, intelectualistas, pedagógicos, llevan al pequeño espectador al aburrimiento frente a cosas que no puede ni sentir ni comprender porque están desproporcionadas a sus necesidades artísticas¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Boletín de la Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud, citado por Poveda, Lola, *Ser o no ser: reflexión antropológica para un programa de pedagogía teatral*, Madrid, Narcea, 1995, pág. 46.

El primer punto se refiere a la armonía que debe haber entre condición, edad y contexto del niño frente al acto artístico o teatral con el que se enfrenta. Se debe presentar el acto teatral en la medida de las posibilidades intelectuales del sujeto, lo suficientemente complejo para contribuir a la zona de desarrollo próximo¹¹⁰, pero no demasiado para paralizar al sujeto e impedirlo de comprender el mensaje que se le muestra. El segundo punto parte de la idea de considerar al teatro como juego y exploración, tanto del propio cuerpo como de la ideología que representa la pieza dramática; las problemáticas y los modos en que se abordan.

Algunos elementos susceptibles de causar dificultades y que se pueden encontrar al momento de llevar a cabo una actividad teatral, son la disciplina, el ritmo entendido como la relación entre el tiempo y el desarrollo de la acción dramática, el interés, el material didáctico y los objetivos que se deseen alcanzar.

El teatro infantil y juvenil representa un gran desafío para el pedagogo y el docente que busquen utilizarlo como herramienta didáctica, ya sea dentro de las escuelas oficiales o en proyectos de corte no formal, siempre con la intención de formar y acercar a los jóvenes a nuevas sensibilidades artísticas, humanísticas, históricas, así como a valores éticos y morales.

La toma de conciencia del teatro infantil como elemento educativo ha sido tardía. La Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud nació en 1964 en París, Francia, lugar donde se estableció su sede y donde organizan periódicamente congresos internacionales. No fue sino hasta la primavera de 1970 que en la UNESCO se habló por primera vez del problema del teatro para niños¹¹¹.

¹¹⁰ Vygotsky, Lev, *Pensamiento y lenguaje*, España, Paidós, 2010, pág. 78.

¹¹¹ Poveda, Lola, *Ser o no ser: reflexión antropológica para un programa de pedagogía teatral*, Madrid, Narcea S.A. de ediciones, 1995, pág. 47.

Esbozo de la historia del teatro guiñol en México

La historia del teatro en México, y en específico el de muñecos de teatro guiñol ha sido estudiada por diversos personajes como Mireya Cueto, Angelina Beloff, Armando de María y Campos, Roberto Lago, Arqueles Vela, sólo por mencionar algunos.

Según Mireya Cueto en *El teatro guignol*, en el México prehispánico se llevó a cabo un proceso de invención de los muñecos o marionetas, que eran tallados en madera o barro, movidos por hilos, y que eran usados en secreto para acompañar rituales mágico-religiosos presididos por los sacerdotes. Tomo un fragmento del texto *Historias de las cosas de la Nueva España* de Fray Fernando de Sahagún citado por Mireya Cueto donde se documenta por primera vez sobre el uso de títeres que cumplían una función representativa de la cosmovisión prehispánica:

Otro embuste hizo el nigromántico ya dicho (en contra de Quetzalcóatl): asentóse en medio del mercado, el tinaquitzli, y dijo llamarse Tlacauepan, o por otro nombre Cuexcoch, y hacia bailar un muchachuelo en la palma de la mano (dicen que era Huitzilopochtli); poníalo danzando en sus manos al dicho mozuelo, y como lo vieron los toltecas todos se levantaron y fueron a mirarle, y empujábanse unos a otros y así murieron muchos ahogados y acoceados...¹¹²

Bernal Díaz del Castillo menciona que los primeros titiriteros que llegaron con Hernán Cortes fueron Pedro López y Manuel Rodríguez, quienes solicitaron presentar en Texcoco tres exhibiciones de títeres durante la Pascua¹¹³. Con la llegada de los españoles, la Iglesia Católica Romana buscaba cumplir su misión evangelizadora, lo cual influyó en todos los aspectos de la vida en la Nueva España, hasta llegar al entretenimiento y las diversas técnicas didácticas con las cuales se

¹¹² Cueto, Mireya, *El teatro Guignol*, México, Teatro Estudiantil de la UNAM, 1961, pág. 24-25.

¹¹³ *Ibidem*, pág. 31.

buscó educar y catequizar a los indígenas. Roberto Lago menciona, en *Teatro guiñol mexicano* que, según una tradición popular, el muñeco guiñol en la Nueva España fue usado por un fraile capuchino catalán, como elemento de diversión para amenizar sus prédicas religiosas.

Según De María y Campos, posteriormente se introdujeron los muñecos de funda de Francia cuando el teatro francés se estableció en México introduciéndose entre los criollos. Recorrió el país bajo el nombre de “Teatro juanjuanillo”, formado por dos actores y dos muñecos: Juanjuanillo y Nana Cota. “Trashumantes y miserables, viajando a lomo de asno, no hicieron fortuna, no trascendieron”¹¹⁴.

Eduardo Villegas, en *Titerecuenteando. Muñecos divertidos y educativos* menciona que en el siglo XVII el administrador del Teatro del Coliseo, en el cual se presentaban artistas de carne y hueso, se quejó de que había baja asistencia debido a los pequeños e itinerantes espectáculos de teatro de muñecos en las inmediaciones, y movió sus influencias para que fueran prohibidos estos espectáculos en los límites de la ciudad¹¹⁵. Sin embargo, no pasó mucho tiempo para que clandestinamente volvieran estos espectáculos ambulantes. En esa época, el teatro de títeres logró consolidarse como fue el caso del grupo “Juan de Colonia”, cuyos integrantes realizaban piezas dramáticas dirigidas al público infantil, pero también obras con contenidos políticos y sociales.

Según la artista Angelina Beloff “los títeres eran construidos con barritas de madera y articulados con pedazos de manta, los pies y manos más pesados”¹¹⁶ para facilitar el movimiento en los muñecos y que pareciera lo más real posible. En los eventos populares de mitad del siglo XIX “los pequeños con el alma de su

¹¹⁴ De María y Campos, Armando. *El teatro mexicano de muñecos: 25 piezas de teatro guiñol*, México, El Nacional, Biblioteca del maestro, 1941, pág. 19.

¹¹⁵ Villegas Guevara, Eduardo, *Titerecuenteando. Muñecos divertidos y educativos*, México, Quarzo, 2007, pág. 21.

¹¹⁶ Beloff, Angelina, *Muñecos animados. Historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y el mundo*, México, Secretaría de Educación Pública, 1945, pág. 32.

manipulador no pretendían la gloria ni la inmortalidad, y los periódicos rara vez consignan en sus columnas la existencia de tales espectáculos”¹¹⁷.

Los registros apuntan que en 1906 reaparecieron los muñecos de guante en manos del catalán Julián Gumi, quien presentó sus muñecos, “primero en el Casino Alemán (Calle de López) y luego en el Orfeo Catalá. [Así como] encuentra un valioso colaborador en Juan Guerrero. Pero el espectáculo duró poco tiempo”¹¹⁸. Generalmente era posible encontrar personas que llevaran su espectáculo con títeres de manera ambulante por todos los estados de la república mexicana, pero por su naturaleza efímera, no quedaron grandes registros, en contraste con el trabajo sistematizado que llevó a cabo la compañía Rosete Aranda, fundada por Don Leandro Rosete Aranda y sus cuatro hijos¹¹⁹.

En 1929, Amalia Caballero de Castillo Ledón, como subsecretaria de Asuntos Culturales, creó la Oficina de Educación y Recreaciones Populares, el cual dio como resultado diversos movimientos y grupos teatrales como El teatro Municipal, El Teatro del Periquillo y la Comedia Mexicana. Según Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, muchos de estos espectáculos se presentaban en carpas monumentales y teatros al aire libre, como el Charles Lindbergh en el Parque México de la Ciudad de México. En ese mismo año, Amalia Caballero de Castillo Ledón creó un programa de teatro popular denominado “Recreaciones populares”, donde se montaban obras como *Obreros y Oro Negro*, de Francisco Monterde. Bernardo Ortiz de Montellano tuvo la posibilidad de presentar obras suyas.

“El teatro del Periquillo” contó con la colaboración de Bernardo Ortiz de Montellano y de Guillermo Castillo, para la formación de cinco teatros guiñol que, con el nombre de “Periquillo”, llevaron alegría y entretenimiento a los barrios

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Cueto, Mireya, *op. cit.*, pág. 41.

¹¹⁹ Reyna Martínez, Francisco Carlos, y Laura Elena Roman García, *El teatro del periquillo y la casa del estudiante indígena, dos proyectos de teatro de títeres de Ortiz de Montellano*. Tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letra, 2003, pág. 29.

populosos y a los pueblos cercanos de la capital. Los muñecos cumplían una función educativa y de difusión intencionada y planeada. Dos teatros de los cinco trabajaban permanentemente en Chapultepec y Balbuena; el resto trabajaba por rotación en los distintos barrios de la ciudad, dando funciones los domingos y los sábados¹²⁰.

Según datos de Roberto Lago, quien se dedicó a seguir la huella del teatro guiñol en México durante el siglo XX, el Teatro del Periquillo es considerado como el primer grupo consolidado de teatro guiñol en México:

La compañía Rosete Aranda ya era famosa y tenía tras de sí una larga tradición, pero sus marionetas no permitían el movimiento que el guiñol permite. Montellano escribió las primeras piezas nacionales para el teatro de títeres. La SEP [Secretaría de Educación Pública] inició las primeras gestiones para incorporar los títeres como elementos didácticos, de adoctrinamiento, alfabetización y publicidad, propaganda antialcohólica y de higiene¹²¹.

No hay documentos que certifiquen las fechas de nacimiento o extinción del proyecto del teatro El Periquillo. Pero diversas fuentes apuntan que la relevancia histórica del teatro de El Periquillo radica en que inspiró a Leopoldo Méndez, “el más prestigiado grabador del momento” a iniciar las gestiones para crear un teatro guiñol nacional.

En 1932, Méndez quien dirigía la sección de artes plásticas del Departamento de Bellas Artes, sugiere a las autoridades de la SEP patrocinen un teatro de títeres para niños. Como no existían obras educativas, Angelina Beloff tradujo del ruso folletos de teatro soviético para niños, y Germán List Arzubide escribió *El nuevo diluvio*, obra con

¹²⁰ Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, *Teatro y vanguardia en el México Posrevolucionario*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2005, pág. 157.

¹²¹ Lago, Roberto, *Teatro guiñol mexicano*, México, Federación Editorial Mexicana, 1987, pág. 87.

la que se inicia el periodo conocido como la “Época de oro del teatro guiñol en Bellas Artes [de México]”¹²².

En enero de 1930, el Departamento de Bellas Artes patrocinó un proyecto de teatro en la Casa del Estudiante Indígena, a cargo de Luis Bunin, Bernardo Ortiz de Montellano y Julio Castellanos. Era un proyecto con un objetivo muy claro: educar e integrar a la juventud indígena al proyecto de nación, el rescate de leyendas y mitos indígenas, así como la producción de textos teatrales escritos por los mismos estudiantes, “Por medio del teatro se pretendía conocer datos importantes de las culturas indígenas que favorecieran la interacción con los grupos étnicos y el resto de la población no indígena”¹²³.

Tal proyecto significó el primer esfuerzo sistematizado orientado a ofrecer el teatro de muñecos como un valioso recurso didáctico que podrían emplear los maestros rurales para enriquecer el proceso de enseñanza. También fue diseñado como ejercicio de recuperación de mitos y leyendas de las culturas étnicas de las que provenían los estudiantes de la institución. Fue una experiencia corta, pero que permitió usar el teatro de títeres con fines estéticos y educativos por primera vez en un espacio escolarizado, y de manera sistematizada.

Un par de años después, y sin conexión con la primera labor de la Subsecretaría de Asuntos Culturales, surgió en la capital un grupo de artistas entusiastas que, como en Rusia y algunos países de Europa por esos años, fueron atrapados por la magia de los muñecos guiñol y de las gratificantes experiencias previas de teatro guiñol en México¹²⁴.

¹²² Reyna Martínez, Francisco C., y Roman García, Laura Elena, *El teatro del periquillo y la Casa del Estudiante indígena, dos proyectos de teatro de títeres de Ortiz de Montellano*. Tesis de licenciatura. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2003, pág. 68.

¹²³ Hernández Salvador, Rosario, *op. cit.*, pág. 97.

¹²⁴ Cueto, Mireya, *op. cit.*, pág. 24

En 1932, Lola y Germán Cueto, junto con Graciela Amador, crearon un teatro de muñecos “más humano”¹²⁵. A continuación, la declaración de Graciela Amador en *Teatro mexicano de muñecos. 25 piezas de teatro guiñol*:

Se reunían en una bodega en Mixcalco 12, y se constituyó como grupo. El grupo estaba constituido por Ramón Alva de la Canal, Roberto Lago, Teodoro Méndez y Helena Huerta Múzquiz. La casa de Germán Cueto se transformó en taller y en una bodega se improvisó el salón de espectáculos. Una noche debutamos. Entre el escaso público estaba el licenciado Narciso Bassols, entonces ministro de educación y Carlos Chávez, entonces Jefe del Departamento de Bellas Artes. Germán logró interesarles; amén de que aquella noche se desbordó nuestro entusiasmo por el teatro y a las pocas semanas nuestro guiñol comenzó a recorrer las escuelas del Distrito Federal. La Troupe se dividió en dos grupos: Germán al frente del nuestro y Ramón Alva, excelente marionetista, en el otro¹²⁶.

Por otra parte, también recoge el testimonio de Roberto Lago:

El Teatro de Muñecos Guiñol para la educación del niño, dice por su parte otro gran animador pionero, Roberto Lago, surgió el mes de agosto de 1933. *El gigante Melchor*, obra de tendencia socialista, de Helena Huerta, fue llevada a escena y representada ante el secretario de Educación Pública, el jefe del Departamento de Bellas Artes, otros altos funcionarios de la propia Secretaría [de Educación Pública] y un auditorio compuesto de chiquitines de kindergarten, de artistas, escritores, músicos, pedagogos, pintores etc., con unánime aprobación y aplauso”¹²⁷.

¹²⁵ De María y Campos, Armando, *op. cit.*, pág. 19.

¹²⁶ *Ibidem*, pág. 20.

¹²⁷ *Ibidem*, pág.21.

Otro fragmento de Graciela Amador:

Seguimos funcionando en dos grupos, a los que designamos, para diferenciarlos, con los nombres de Rin-Rin para el nuestro [...] y el de Comino, para el que dirige Alva de la Canal, grupos que sostuvieron el trabajo escolar hasta 1935”¹²⁸.

En 1935, se solicita a Graciela Amador que organice un nuevo grupo, “Teatro del Periquito”, con la colaboración de Angelina Beloff, artista y pintora rusa que radicó y realizó la mayor parte de su obra en México. Asimismo, en la misma fecha se creó el Laboratorio Teatral, que estuvo a cargo del autor Germán List Arzubide, quien escribió una gran colección de obras con acentuado contenido político para el contexto del México posrevolucionario¹²⁹.

Así quedaron constituidos los tres grupos de Teatro de Muñecos Guiñol del Departamento de Bellas Artes. El primer grupo fue “El Nahual”; su director fue Roberto Lago y los animadores eran Lolita Cueto, Francisca Chávez y Guillermo López; el siguiente grupo era “El Periquito”, con Graciela Amador como directora, sus animadores eran Manuel Carvillo, Fausto Contreras y Carlos Sánchez; el tercer grupo se llamaba “Comino”, la directora y animadora era María de los Ángeles Alva de la Canal y el resto del equipo estaba conformado por Alfonso Contreras y Carlos Andrade¹³⁰.

Angelina Beloff trabajó el teatro de muñecos como medio educativo y de propaganda. En junio de 1938 fue comisionada por la Secretaría de Educación Pública para viajar e investigar sobre la historia de las marionetas de teatro en el mundo. De tal encargo resultó el texto *Muñecos animados, historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y en el mundo*, libro que es un clásico e indispensable para todo estudioso del teatro guiñol.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Lago, Roberto., *op. cit.*, pág. 93.

¹³⁰ De Maria y Campos, Armando, *op. cit.*, pág. 25.

Según Armando de María y Campos, en 1936 se celebró en México un congreso de teatro guiñol convocado por la jefatura del Departamento de Bellas Artes. En tal evento se presentaron ponencias de algunos personajes como Graciela Amador, Germán List Arzubide, María Lomelí Jáuregui, Antonin Artaud, Fernando Romane y Francisco Madrigal Solchaga. “Las conclusiones interesantísimas dicen bien de la inquietud de todos estos educadores artísticos, que no es otra sino la forjación de la niñez mexicana en toda su plenitud”¹³¹.

En 1940 culminó el trabajo de todos esos grupos de teatro de títeres con la primera exposición de “Teatro del Niño” llevada a cabo en el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes, en la que fueron exhibidos ciento sesenta muñecos. Duró diez días y a lo largo de todo ese tiempo se ofrecieron presentaciones gratuitas a los asistentes. Según Armando de María y Campos, entre 1932 y 1941 hubo más de mil representaciones de teatro de muñecos guiñol en México¹³².

En 1947 se funda el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y queda como encargado del Departamento de Teatro Salvador Novo, quien se propuso “Educar a la niñez para el teatro; darle a conocer las grandes obras del pensamiento mundial en un idioma adecuado a su edad; imprimir mayor categoría artística al espectáculo”¹³³. Finalmente, para la escritora Blanca Lydia Trejo, autora del libro *Literatura infantil de México. Desde los aztecas hasta nuestros días*, el teatro infantil ha sido uno de los triunfos más grandes de la Secretaría de Educación Pública.

Algunas experiencias de teatro guiñol como medio educativo

La importancia del teatro de muñecos educativo radica en su capacidad de divulgación de las costumbres artístico-estéticas, las tradiciones y la literatura de cada región o país entre sus niños y adultos. También impulsa la comprensión de

¹³¹ *Ibidem*, pág. 28.

¹³² De María y Campos, Armando, *op. cit.*, pág. 88.

¹³³ Trejo, Blanca Lydia, *La literatura infantil en México. Desde los aztecas hasta nuestros días*, México, 1950.

diversos temas de la educación artística con la difusión de costumbres, la higiene, reglas de tránsito, reglas de civismo elemental, etcétera. La artista rusa Angelina Beloff considera que entre niños y adultos no preparados o analfabetas, el teatro guiñol, también puede transmitir nociones científicas y culturales elementales, etcetera¹³⁴.

Para Arqueles Vela, la importancia del teatro guiñol “en la formación de una mentalidad colectiva infantil y adulta”¹³⁵ en México es anterior a 1818. Lo respalda con el ejemplo de la troupe de “Juan de Colonia” en México, y lo ilustra del siguiente modo:

En aquella época de dictadura y mítines [...] Las elecciones se aproximan y las compañías políticas inundan las plazas públicas. Los monopolizadores de los discursos, apoyados por la fuerza, van a ganar las elecciones. Los contrarios, sin armas equivalentes, intentan una defensiva y emplean un instrumento más eficaz: el teatro de muñecos. La troupe de ‘Juan Colonia’ deja de ser sólo diversión e inaugura una temporada de lucha desde su escena ambulante a través de todas las opiniones. [...] entra en escena, intempestivamente *El policero*, la primera pieza con un contenido político. Con esta representación ‘Juan de Colonia’ inicia su campaña contra la policía, durante las elecciones municipales. Se llamó entonces al teatro de muñecos PERIÓDICO VIVIENTE¹³⁶.

Se le llamó de tal forma al teatro de títeres por su capacidad de informar y llevar las noticias más relevantes a los lugares alejados de la capital.

Como se dijo, Armando de María y Campos, “las primeras actividades oficiales [en México] para dotar a los niños de un teatro se inician en 1929”, y considera que

¹³⁴ Beloff, Angelina. *op. cit.*, pág. 168.

¹³⁵ Vela, Arqueles, *op. cit.*, pág. 3.

¹³⁶ *Ibidem*, pág. 3-4.

fue el Teatro del Periquillo, donde participó y dirigió el proyecto Bernardo Ortiz de Montellano. Tal proyecto fue organizado por el Departamento Central, el cual estaba dirigido por Amalia de Castillo Ledón. Era un teatro de títeres ambulante que iba a parques infantiles y jardines de la ciudad, y que poseía a dos muñecos representativos en su espectáculo: Chupamirto y Mamerto¹³⁷. Ortiz de Montellano escribió las piezas; los hermanos Guerrero, titiriteros en la tradición de la compañía Rosete Aranda, construyeron los muñecos; Julio Castellanos pintó los decorados.

Ese mismo año, patrocinado por el Departamento de Bellas Artes, se establece oficialmente el teatro de muñecos movidos por hilos (títeres) en la Casa del Estudiante Indígena. Estuvo bajo la dirección de Luis Bunín y Ortiz de Montellano; Julio Castellanos como escenógrafo; los muñecos fueron hechos por los hermanos Guerrero. Ese fue “el primer paso serio, [y] novedoso para rehabilitar el teatro de muñecos en México, con fines estéticos y educativos”¹³⁸.

Después de los primeros proyectos de teatro de títeres en 1929, la Secretaría de Educación Pública se dio cuenta de que el teatro de títeres cumplía una función educadora, con la cual se podían divulgar diversos temas como el fomento de la higiene y campañas contra el alcoholismo entre otros, además de que los costos eran bajos y los alcances grandes.

Es importante señalar que en otros países también se llevaron a cabo diferentes proyectos que empleaban teatro de muñecos con un sentido educativo. El mayor ejemplo es Rusia, cuyos proyectos educativos inspiraban al entonces Secretario de Educación Pública José Vasconcelos, quien realizó diversas gestiones para acercar las joyas de la literatura occidental al pueblo, con la finalidad de hacerlo partícipe de la alta cultura y así enriquecer sus espíritus. Una de las acciones que se llevaron a cabo para este proyecto, fue el de imprimir los textos clásicos en grandes tirajes y a precios accesible, los famosos “libros verdes” de

¹³⁷ De María y Campos, Armando, *op. cit.*, pág. 18.

¹³⁸ De María y Campos, Armando, *op. cit.*, pág. 19.

clásicos universales. Esa idea era similar a lo que hacía Anatoly Lunatcharsky, comisionado de instrucción en Rusia, quien apoyó el teatro convencional y el teatro guiñol, así como también fue el referente de José Vasconcelos para emprender la tarea de imprimir y difundir material de alta calidad desde la Secretaría de Educación Pública.

Según Angelina Beloff, en Rusia se establecieron dos teatros fijos de muñecos para espectadores jóvenes y adultos. En Moscú el “Teatro Central” y en Leningrado el “Teatro de Jóvenes Espectadores”, los cuales conquistaron al público e interesaron a los encargados de la educación de ese país. El teatro de títeres se usó como herramienta para combatir el analfabetismo, el alcoholismo y para hacer propaganda social contra los “resabios fanáticos ya dispersos”¹³⁹, ya que era fácilmente transportable, de gran concentración de acción y conclusiones rápidas.

Los contenidos se presentaban a través de un lenguaje accesible para todas las edades que fuera acogido con entusiasmo en fábricas, clubs obreros, salas sindicales, escuelas, el campo y centros urbanos. Natalia Satz fue la encargada de esta cruzada en Rusia y fundadora del Teatro del Niño de Moscú¹⁴⁰. En el año de 1938 hubo en Rusia 1800 teatros escolares, en Checoslovaquia 3000, en Alemania 850, en Italia 630, en Francia 600, en Polonia 300 y en Austria 150¹⁴¹.

Un ejemplo de implementación del teatro de muñecos en la educación fue el realizado por Seymour Marks, secretario honorario del “Gremio Británico del teatro de muñecos animados y del teatro modelo”. Marks impulsó el desarrollo de los teatros en las escuelas inglesas, con tanto éxito que se esperaba que estos teatros escolares pudieran influir en el crecimiento del teatro inglés en todos sus aspectos¹⁴².

¹³⁹ Vela, Arqueles, *op. cit.*, pág. 5.

¹⁴⁰ *Ibidem*, pág. 6.

¹⁴¹ Beloff, Angelina, *op. cit.*, pág. 168.

¹⁴² *Ibid*, pág. 172.

En España, Miguel Prieto organizó el teatro de muñecos durante la Guerra Civil. Este personaje tenía una escuela de animadores o marionetistas para formar varios grupos que pudieran extender dicho género teatral por todo el país, aunque la guerra lo impidió. En Estados Unidos de América se daban cursos públicos de enseñanza de la marioneta, porque lo consideraban un potente medio de ayuda a la educación en general. Estos cursos se daban en algunas universidades como las de Columbia, Temple, Washington, Wayne, Pacific, California, Washburn, Oklahoma¹⁴³. Beloff menciona que también en Argentina hay ejemplos, como la escuela “Trapisonda” la cual dirigían los maestros Alfredo Gabalio, Germán Gelpi y José Ucha.

La educación no formal y el teatro guiñol

Para poder explicar en qué consiste la educación no formal es necesario señalar y hablar de cada uno de los tres siguientes tipos de educación: Formal, Informal y No Formal, términos acuñados y difundidos por Philip H. Coombs en su libro *La crisis mundial de la educación*¹⁴⁴ en 1968. Éstas tres categorías se caracterizan por incluir “cualquier metodología, ámbito, agente o institución [...] según las particularidades en una u otra modalidad de educación”¹⁴⁵, sin embargo, teóricos como La Belle consideran que siempre están presentes los tres “modos de hacer educación”, en diferentes proporciones aunque siempre predomina uno, en los tres ámbitos, la educación actúa de manera globalizadora.

La educación formal es representada por el sistema educativo institucionalizado, el cual está organizado de manera intencionada, cronológica y jerárquica; contiene una estructura rígida y se da desde el ingreso al preescolar,

¹⁴³ *Ibid*, pág. 173.

¹⁴⁴ El título original es: *The World Educational Crisis*. Fue editado en Nueva York por la Oxford University Press en 1968, como resultado de las distintas discusiones que se llevaron a cabo en la *Internacional Conference on World Crisis in Education*, en octubre de 1967 en Williamsburg, Virginia (EE.UU.).

¹⁴⁵ Torres Martín, Cesar, y José Pareja Fernández de la Reguera, *La educación no formal diferenciada. Fundamentos didácticos y organizativos*, Madrid, editorial CCS, 2007, pág. 27.

hasta la universidad o posgrado. Está diseñado, reconocido y certificado por el Estado.

La educación informal es el resultado de los distintos estímulos que nos rodean y configuran pero que, en la mayoría de los casos, carecen de intencionalidad y conciencia de ser aplicados y recibidos. Es un proceso continuo y espontáneo que sucede en el marco de la vida diaria, que permite adquirir y acumular conocimientos y habilidades mediante las distintas experiencias, la socialización y la apreciación; la mayoría de las veces de manera inconsciente.

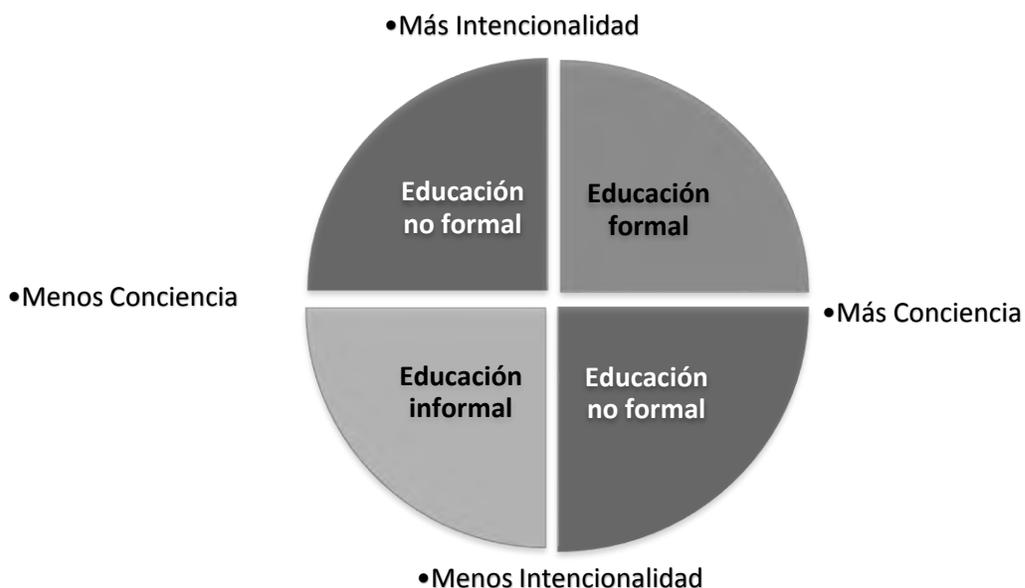
En contraste con los puntos anteriores, la educación no formal es la actividad educativa organizada y sistematizada fuera del currículo formal e institucional, con la finalidad de impartir un determinado tipo de aprendizaje a específicos subgrupos de la población. Tal educación puede llegar a ser reconocida pero no está certificada por el Estado. Frederick H. Harbison considera que la educación no formal “es la generación de habilidades que tienen lugar fuera del sistema de escolaridad formal”¹⁴⁶, en otras palabras, en este tipo de educación que puede ser transitoria u ocasional se pueden llevar a cabo procesos de especialización, ya sea en una actividad determinada o alguna habilidad intelectual, artística o manual específica.

La educación no formal se puede caracterizar por ser compensatoria. Un ejemplo de ello es la alfabetización. Puede cumplir con una función complementaria, tal es el caso de la educación no formal en las artes, pues ayuda a desarrollar competencias artísticas y ciudadanas, así como la apreciación cultural.

Otra de las características de la educación no formal es que se funda en la idea de una educación para la vida y puede tender a la especialización breve o extendida, pero aquello dependerá de quienes organicen los cursos, los talleres etcétera. Es importante señalar que la educación no formal es sobre todo contextual,

¹⁴⁶ Trilla, Jaume, *La educación informal*, 2a ed., Barcelona, Promociones Publicaciones universitarias, 1987, pág. 21.

ya que depende de la ubicación de la población donde se lleve a cabo, el criterio con el cual se seleccionen los contenidos y su profundidad, la metodología, el tiempo previsto, los recursos disponibles, la especialización y los perfiles que se quieran lograr, el personal disponible —entre otros factores materiales y humanos— El siguiente esquema aclara lo que es la educación no formal, basándose en la fórmula sobre “la intencionalidad al educar y la conciencia de ser educado” que propone Jaume Trilla en *La educación informal*:



Elaboración propia con base en Trilla, 1987

A más intencionalidad de educar y más conciencia de ser educado se presenta la educación formal; a más intencionalidad de educar y menos conciencia de ser educado al igual que menor intencionalidad de educar y más conciencia de ser educado, se entra en terrenos de la educación no formal; por último, a menos intencionalidad de educar y menos conciencia de ser educado, estamos en el ámbito de la educación informal.

Antonio Colom distingue entre la educación formal y no formal, que por sus tenues márgenes divisorias llegan a confundirse. El autor menciona que, respecto

a los profesores o personas encargadas de la educación no formal, se les solicita mayor especialización sobre el tema a tratar en el curso, taller o seminario. Hay mayor libertad sobre la elección de los contenidos, metodologías y estrategias a utilizar. En la educación no formal se da mayor énfasis a la acción realizada por los educandos, el desarrollo de determinados comportamientos y valores, así como hay la posibilidad de una relación más equilibrada entre el instructor y los asistentes.

En el ámbito de la gestión institucional, la administración es menos burocrática, tiene mayor capacidad de adaptación y flexibilidad administrativa, y puede contar o solicitar cooperación externa. En la parte física de las intervenciones de educación no formal, los tiempos y materiales son multivariados; los espacios se pueden personalizar y especializar de acuerdo a la situación o contenidos a tratar. Se pueden usar los materiales y tecnologías de manera más accesible que en la educación institucional.

Como puede observarse, la educación no formal sigue algunos lineamientos de la planificación de la educación formal para sistematizarse, pero es necesario enfatizar el papel político que permea la educación no formal, ya que está determinada de acuerdo a los intereses del grupo que dirija o financie los proyectos.

Una ventaja de la educación no formal es que posibilita llevar a cabo proyectos de intervención de todo tipo de contenidos, en especial de aprendizaje sobre las artes, la cual puede facilitar la conformación de la identidad, la renovación estética y el desarrollo cultural en los sujetos. No hay edad límite para iniciarse y formarse en cualquiera de las siete bellas artes.

Es relevante mencionar que el teatro puede ayudar a la formación de una actitud crítica en el niño y en el joven. Es por ello que muchas organizaciones civiles y no gubernamentales buscan a través de la literatura y el teatro, canalizar a los jóvenes con problemas o en situaciones de riesgo para ayudarles a llevar a cabo ejercicios de autoexploración y autoconocimiento. Como señaló Whitehead:

El arte y la literatura no solamente tienen un efecto indirecto sobre las principales energías vitales. Directamente dan visión. El mundo se ensancha, extendiéndose más allá de lo que nos ofrecen los sentidos materiales, con sutilezas de reacción y con vibraciones de emoción. La visión es el escenario antecedente del control y la dirección¹⁴⁷.

No está de más señalar que la percepción del niño y del joven son diferentes a la del adulto, por lo que debe haber una gran flexibilidad al momento de presentarle el acto teatral en los cursos o talleres complementarios. El teatro debe plantear problemas, intrigar, informar y orientar. Puede ayudar a la promoción de valores cívicos, reflexiones, y la exploración de las emociones personales¹⁴⁸.

El teatro constituye uno de los desarrollos artísticos más complejos del ser humano, al reflejar la condición cultural humana y ayudando como recurso educativo. Desde que se reconocieron las bondades del teatro en la formación de los sujetos se ha vuelto parte de distintos proyectos educativos, porque más que buscar una perfección estética, pretende ser un generador de conflictos y experiencias. El teatro guiñol es accesible, es un acto de creación colectiva y cultural, desde el diseño de los personajes hasta la selección y puesta en escena de la obra dramática.

Las organizaciones de corte no formal pueden tener distintos objetivos al incorporar el teatro guiñol dentro de sus métodos didácticos. Como se plantea en el portal de Teatro de la Organización de Estados Iberoamericanos en lo referente a proyectos no formales que usan el teatro como medio educativo, se favorece “el intercambio de información y el trabajo colaborativo entre agrupaciones, instituciones y miembros de la sociedad civil que desarrollen acciones encaminadas a favorecer la integración del teatro en la educación, así como contribuir al

¹⁴⁷ Whitehead, Alfred N., *Los fines de la educación y otros ensayos*, Buenos Aires, Paidós, 1965, pág. 98.

¹⁴⁸ De Maria y Campos, Armando, *op. cit.*, pág. 23.

desarrollo y fortalecimiento de gabinetes o departamentos pedagógicos en los teatros a través del intercambio de experiencias y prácticas significativas y, eventualmente, de la creación de proyectos compartidos”¹⁴⁹.

Asimismo, hay otros objetivos que las organizaciones de corte no formal pueden perseguir, tales como detectar y promover el desarrollo de las aptitudes y los talentos artísticos de los niños y jóvenes a través de las artes escénicas. Trabajar la autoestima de los sujetos, promover la cohesión social y la difusión cultural, así como de piezas dramáticas para su conservación y utilización con valor histórico tanto nacional como internacional.

¹⁴⁹ *Programa Iberoamericano de Teatro Infantil y Juvenil*, Organización de Estados Iberoamericanos. <http://www.oei.es/teatro/> (Consultado el 29 de mayo de 2017).

Análisis literario y pedagógico de “El Sombrerón”: eficacia, recursos pedagógicos y literarios

El teatro infantil y juvenil requiere de una minuciosa planeación para ser llevada al público y un esfuerzo aún más exhaustivo para trabajarlo con niños y jóvenes en el aula de clases. En el caso de *El Sombrerón*, haré un análisis de distintos puntos que conforman la pieza dramática, con la finalidad de posibilitar el acceso a cualquier persona que desee conocer esta obra de Bernardo Ortiz de Montellano y el uso didáctico de la misma.

Para hacer el estudio de la obra, tomé como base los puntos para un estudio de mesa de una obra dramática, de José Cañas Torregrosa, autor español, profesor de expresión teatral, dramaturgo y director teatral, a quien la Secretaría de Educación Pública retoma teóricamente para algunos programas de la materia de Arte y que mencionaré en el siguiente punto.

Fases para el análisis de un texto dramático

Cañas Torregrosa ofrece un conjunto de “Fases-guía para el análisis de un texto de autor”. Las fases que desarrollaré para el análisis de *El Sombrerón*, son las siguientes:

Fase A: Antecedentes, contexto de la obra, espacio y tiempo

Fase B: Estructura interna y externa de la pieza dramática

Fase C: Estudio de los personajes y lenguaje

Fase D: Recursos dramáticos e imagen

Fase A. Antecedentes, contexto de la obra, espacio y tiempo

Es conveniente empezar el análisis de la pieza dramática delimitando el tiempo de la acción y cada uno de los lugares específicos en los que se desarrolla la acción dentro de la obra, (Cañas Torregrosa 2009, 81) así como el contexto histórico que influyó en el autor en la creación y determinación de la obra de teatro.

- Antecedentes.

Bernardo Ortiz de Montellano, heredero de la tradición cultural del Ateneo de la Juventud, se interesó por los movimientos artísticos y literarios de su momento histórico. Adoptó un particular estilo lírico e incursionó en cuestiones oníricas, uniendo o explorando el sueño y la fantasía. No era un escritor surrealista, solamente le interesaba explorar los caminos de la subconsciencia y los sueños. Sin embargo, en contraste con muchos de sus colegas, los Contemporáneos, Bernardo Ortiz de Montellano recuperó el tema de la literatura indígena como parte fundamental de la identidad cultural del mexicano. Plasmó en su obra de teatro *El Sombrerón* aquellas cuestiones sobrenaturales que acompañan las cosmovisiones indígenas que conforman nuestro legado cultural. En el caso particular de la pieza citada, se puede identificar la influencia literaria de la cultura Maya-Quiché y se advierte la presencia de diálogos y figuras metafóricas de textos como el *Popol Vuh* y el *Chilam Balam*¹⁵⁰.

El poeta en cuestión trabajó con jóvenes indígenas asesorándolos en la escritura de obras de teatro que ellos mismos presentaron en las jornadas teatrales que la Secretaría de Educación Pública implementó en La Casa del Estudiante Indígena en 1930, contexto donde se escribió *El Sombrerón*.

¹⁵⁰ Delgado Gutiérrez, Antonio Misael, *La práctica vanguardista en tres obras de teatro mexicano (1913-1939)*, Tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2003, pág. 61.

- *Contexto de la obra*

La manera en que el teatro guiñol se fue desarrollando y expandiendo en los distintos países de América Latina, fue similar, debido a la condición de conquista a la que fueron sometidos por naciones extranjeras. No fue sino hasta el siglo XIX que los movimientos de independencia, junto con las condiciones económicas de cada región, influyeron en la cultura y marcaron las pautas de similitud y diferencia en las características regionales de la expresión cultural, y por ende, teatral de cada país. Sin embargo, a pesar de la posibilidad de reinventar la literatura dramática, los países recién independizados mantuvieron su vista en Europa tratando de imitarlos y seguir sus corrientes de pensamiento.

En contraste, con ideas de renovación y reinvención, a principios del siglo XX tomaron fuerza movimientos nacionalistas masivos, que reflexionaron y buscaron incidir en todos los ámbitos de la vida nacional, con la misión de recuperar las raíces populares. En este momento chocan en México dos grupos con visiones diferentes, y hasta opuestas, sobre cómo debía hacerse la construcción de la cultura nacionalista de México. En el primer grupo podemos encontrar a personajes como José Vasconcelos, Diego Rivera y los Estridentistas, quienes consideraban que la cultura mexicana debía regresar a sus raíces, ya que ahí era donde residía el núcleo de nuestra identidad nacional¹⁵¹.

La otra posición era defendida por el grupo denominado “Contemporáneos”, quienes insistían que era necesario construir la cultura mexicana tomando, reflexivamente, elementos literarios y culturales que ofrecieran otros países, sin una imposición ni malinchismo, sino como una manera de no cerrarse en un nacionalismo dogmático y enriquecerlo de igual manera con la herencia cultural prehispánica y colonial del país¹⁵².

¹⁵¹ Reyna Martínez, Francisco Carlos, y Laura Elena Roman García, *Op cit.*, pág. 39-45.

¹⁵² Ortiz de Montellano, Bernardo, *Obra poética*, Ed. Lourdes Franco Bagnouls, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2005, pág. 26.

En este punto es donde sitúo a *El Sombrerón* de Bernardo Ortiz de Montellano. Como director de la revista *Contemporáneos*, una parte de los escritos que incluía eran traducciones del francés e inglés, así como estudios de personajes extranjeros relevantes, poesía y las nuevas tendencias literarias en Europa. Sin embargo, Bernardo Ortiz de Montellano también elaboraba trabajos como la *Antología de cuentos mexicanos*¹⁵³ con la que buscaba rescatar y reunir a los que consideraba los mejores cuentos de la tradición mexicana. También recuperó textos indígenas, resaltando su riqueza y relevancia en dos libros: *La poesía indígena de México*¹⁵⁴ y *Literatura indígena y colonial mexicana*.¹⁵⁵ Su obra literaria, a pesar de tener influencia de intelectuales extranjeros, nunca pierde de vista el sentido identitario de su país.

- *Espacio*

El espacio teatral se puede delimitar como la progresión de lugares físicos en donde ocurre la acción¹⁵⁶.

El Sombrerón está dividido en tres actos denominados “Escenarios”, y un prólogo. En el escenario I la madre, el hijo y el perro se encuentran en un “lugar boscoso, entre barrancos”, el hijo afila un cuchillo mientras la madre amasa en el metate. Están fuera de su hogar, una choza campesina. Posteriormente ingresan a la choza y salen de escena, llegando el Sombrerón al lugar donde antes estaban la mujer y el hijo. Cuando amanece, entra a escena el padre quien regresa del campo donde trabaja y se encuentra al Sombrerón dormido fuera de la casa. No hay cambios en la escena.

¹⁵³ Ortiz de Montellano, Bernardo. *Antología de cuentos mexicanos*. Editorial Saturnino Calleja, Madrid, 1926

¹⁵⁴ Ortiz de Montellano, Bernardo. *Poesía indígena mexicana*. México: Contemporáneos, 1935.

¹⁵⁵ Ortiz de Montellano, Bernardo. *Literatura indígena y colonial mexicana*. México, SEP-Biblioteca Enciclopédica Popular, 1946, pág. 113.

¹⁵⁶ Cañas Torregrosa, *Op cit.*, 2009, pág. 81.

El escenario II es similar al anterior, pero ahora se encuentran en “un campo de corte de maderas”, el hijo corta leños y la mujer los ata mientras el perro corre. El hijo se dirige al “chaparral” y sale de escena, la madre y el perro se quedan solos; después entra el Sombrerón a escena y la mujer se desmaya; pronto llegan el padre y el hijo al encuentro de la mujer.

El escenario III es más complejo que los dos anteriores. El autor la describe de la siguiente manera:

La escena, dividida longitudinalmente en dos partes. Concédasele mayor altura a la parte inferior. Arriba, el bosque, perdidas las copas de los árboles más allá de la línea de visión. Al centro un gran árbol con oquedad practicable. En el escenario de la parte baja continúan las raíces de los árboles del bosque; estamos descendiendo bajo tierra, y la escena nos presenta el corte longitudinal del lugar en donde se oculta el Sombrerón. El Espíritu que está dentro de la Tierra, con su ojo verde y sus múltiples brazos, raíces de árbol en movimiento, acompaña al Sombrerón. Luz verde, viva, ilumina la parte baja permaneciendo a oscuras la otra, hasta que aparecen en escena el Padre y el Hijo, alumbrándola con la luz amarilla de un hachón¹⁵⁷.

Tal escenario es más complejo, pero el dibujo que acompaña el escenario, ilustrado por Alfredo Zalce en la tercera edición de la obra, ayuda a vislumbrar la división del espacio que nos narra el autor. Es posible consultar la obra en el anexo de este trabajo. El Sombrerón y el Espíritu que está dentro de la Tierra, conversan, hasta que el hijo y el padre llegan a la parte superior. Es un escenario con dos planos, pero la acción es por turnos. Considero que en este acto es cuando mejor se aprecian las características de teatro guiñol de esta obra, los dos escenarios anteriores bien podían ser representados por personas con máscaras, pero el

¹⁵⁷ Ortiz de Montellano, Bernardo, *El Sombrerón, La cabeza de Salomé y Martes de carnaval*, México: La Estampa Mexicana, 1946, pág. 152.

tercero está diseñado para muñecos. El desenlace es llevado hacia una reflexión final: el misterio y lo sobrenatural que están bajo tierra, donde no se puede ver nada, viven aun cuando el hombre cree lo que quiere o le hacen creer, sin saber si es real o no.

Los espacios marcados en la obra, ayudan a determinar los roles, y dan mayor énfasis al papel y significado de cada personaje. Los dos primeros escenarios son lugares comunes que son fáciles de visualizar, pero el tercer escenario presenta una división del espacio inusual para los espectadores, lo cual los invita a dejar volar la imaginación y sentir la incertidumbre de esos lugares ocultos a la vista donde habitan los seres místicos.

- *Tiempo*

El tiempo es el momento histórico, temporal y psicológico que permea a los personajes y acompaña la acción¹⁵⁸.

El primer escenario comienza con el atardecer, cuando las labores del hogar están terminando y es hora de cenar; el Sombrerón no aparece sino hasta que la noche llega. El padre llega al amanecer e intenta matar al Sombrerón, el cual escapa sin problemas.

En el segundo escenario, la mujer y el hijo tienen “luz de la tarde” y de igual manera están concluyendo sus labores. El hijo sale de la escena y cuando anochece, aparece el Sombrerón de nuevo, pero no tardan mucho en regresar el padre y el hijo.

En el último escenario, se menciona que en el plano inferior hay una luz verde y en el plano superior, cuando llegan el padre y el hijo, hay una luz amarilla producto de un “hachón”, es decir, es de noche y llevan una antorcha para iluminar su camino.

¹⁵⁸ Cañas Torregrosa, José, *op. cit.* pág. 81.

Éste acto es seguido del anterior ya que van siguiendo pisadas del Sombrerón y por el sonido del “vuelo del murciélago y cantos de búhos” es que dan con su ubicación, aun cuando está bajo tierra. Por lo anterior se deduce que todo el escenario III es durante la noche inmediata al escenario II.

Respecto a los niveles en el tiempo psicológico de los personajes, no se mencionan edades, solamente que la familia procede de la costa sudeste de México. La mujer parece ser una persona adulta, se preocupa por su hijo ya que no lo deja que se enfrente solo al Sombrerón, tiene respeto y miedo al poder sobrenatural de tal personaje. Cuando el padre llega a la choza, le cuenta lo sucedido, se nota temerosa, pero cuando tuvo a sus dos hijos palomas sufrió cuando los vio irse volar, porque los quería solamente por el hecho de ser hijos que salieron de su pecho; la mujer es fértil como la tierra y por eso el Sombrerón la acecha. Finalmente, la mujer aceptó fácilmente la idea del padre de irse de ese lugar; cuenta un cuento al hijo y se desmaya cuando ve al Sombrerón. No sale en el tercer escenario.

Respecto al padre, éste tiene el perfil de un hombre tradicional campesino, como padre de familia, es quien toma las decisiones, y se encarga de velar por la seguridad de la mujer, es celoso, ya que menciona que no aceptaría tener hijos de aquel ser sobrenatural. Trabaja todo el día fuera de la casa en el campo, cuida del hijo, y le enseña cómo hacer armas y cómo “cazar” al Sombrerón.

En cuanto al hijo, parece ser un adolescente quizás de 12 años, no trabaja donde el padre lo hace, sino que ayuda a la mujer en los quehaceres del hogar que requieren de una mayor fuerza, tiene su propio cuchillo y es muy protector con su madre. Busca imitar al padre y es temerario.

Respecto al Sombrerón, es un ser sobrenatural e inmortal, con “negocios más limpios que sus intenciones” como habla de sí mismo, se guía de los instintos, y su

cuerpo es como el de una serpiente y usa un gran sombrero. Es un ente ancestral y aun así parece ser más joven que el Espíritu que está dentro de la tierra.

El Espíritu que está dentro de la Tierra, quien el autor menciona que puede ser Ah-Mucen-Cab de la mitología maya-quiché, es un ser viejo. El Sombrerón lo llama Abuelo, y demuestra gran sabiduría ya que sabe cómo librar al Sombrerón de la cacería del padre y el hijo.

Fase B. Estructura interna y externa de la pieza dramática

- *Estructura Externa*

Este punto está conformado por la disposición visual y gráfica del espacio, o sea, los actos en que está dividido la obra¹⁵⁹.

El Sombrerón está dividida en:

- Introducción de la obra teatral.
- Acotaciones iniciales dirigidas al público.
- Tres actos denominados por el autor como “Escenarios”.

Gutiérrez Delgado considera que el hecho de que Ortiz de Montellano denominara cada acto como Escenario, no es tanto para señalar la diferencia espacial de donde ocurren las acciones, sino que obedece a la concepción visual del autor para con el ritmo de la obra. Tal ritmo está indicado al inicio donde se sugiere que sea una “acción lenta, con pausas y silencios, un ritmo dramático

¹⁵⁹ *Ibid.*

sostenido” y con el apoyo de las referencias visuales, de los “signos escénicos” integrados en la representación¹⁶⁰.

La obra contiene acotaciones para situar al público a lo largo del texto. En primer lugar, se estipula la forma en que de preferencia deben ser caracterizados los muñecos guiñol:

El Sombrerón es un personaje misterioso de las leyendas maya-quichés, con poderes eróticos sobrenaturales. Representa en este ensayo teatral las virtudes del fuego. En la fragmentaria leyenda lo caracteriza, nada más, el uso de un enorme sombrero de petate (Sombrerón), por lo que con otros elementos, una máscara mexicana y el cuerpo escurridizo de los ofidios¹⁶¹ que abundan en los breñales del trópico, se creó su figura mortal para la escena. [...] Los otros personajes, gente del campo de la costa sudeste de México, no representan dificultades para su caracterización. El diálogo, sobrio y recortado, pretende sostener nada más la arquitectura sensacional de la acción que debe ser lenta, marcando pausas y silencios¹⁶².

Personajes:

El Sombrerón (lleva consigo una máscara).

La mujer.

El padre.

El hijo.

Un perro.

¹⁶⁰ Delgado Gutiérrez, Antonio Misael, *La práctica vanguardista en tres obras de teatro mexicano (1913-1939)*, Tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2003, pág. 107.

¹⁶¹ Según la Real Academia Española “ofidio” se puede entender como: un reptil: Que carece de extremidades, con boca dilatada y cuerpo largo y estrecho revestido de una epidermis escamosa que muda todos los años, y que es venenoso en algunas especies. Consultado el 13 de mayo del 2016

¹⁶² Ortiz de Montellano, Bernardo, *El sombrerón, La cabeza de Salomé y Martes de carnaval*, op cit., pág. 140.

El espíritu que está dentro de la tierra. (Ah-Mucen-Cab)

Así, la obra comienza con una introducción en la cual el autor describe quién es el Sombrerón, lo que representa y cómo sugiere que sea caracterizado, hace lo mismo con El espíritu que está dentro de la tierra y considera que los otros personajes “gente del campo de la costa sudeste de México, no presentan dificultades para su caracterización”. Asimismo, da una observación sobre cómo considera que deben ir el ritmo y el ambiente de la obra: “El diálogo, sobrio y recortado, pretende sostener nada más la arquitectura sensacional de la acción que debe ser lenta, marcando pausas y silencios”¹⁶³.

Seguidamente hay un prólogo, que es un parlamento del Sombrerón, y tiene la siguiente acotación: “La máscara del Sombrerón, que representa al Diablo, asoma entre las cortinas del telón, sin cuerpo que la sustente. Detrás de ella estará la cara que habla” y se dirige a los espectadores. El Sombrerón no tiene la intención de asustar con su apariencia de Diablo, sino que busca acercarse al público con una apariencia con la que sí esté familiarizado, al hablar de fuerzas sobrenaturales.

La intención del Sombrerón al presentarse antes de que se inicie la obra es prevenir y aconsejar. En primer lugar, para advertir que ha “cancelado sus obligaciones con los hechiceros y brujos” para poder ver en vivo la sorpresa en el público ante su recién descubierta presencia; también se queja de que la gente se está olvidando de él y de las creencias en poderes sobrenaturales, en contraposición con la ciencia, pero advierte que él es inmortal y seguirá entre nosotros. Que en la actualidad se mueve con mayor facilidad ya que nadie se preocupa por él. Este monólogo ilustra el pensamiento mágico que caracteriza las leyendas prehispánicas, da profundidad al personaje para que sea posible entender todo cuanto hace en la historia.

Contra toda costumbre, quiere dar un consejo a los presentes:

¹⁶³ *Ibidem*, pág. 140.

Creed en los sueños, en los esfuerzos de los poetas y los sabios, trabajadores en las minas de mi silencio a voces; en las leyes de los hechiceros más que en las leyes de los hombres, y aunque no esté bien que yo lo diga y no sea muy razonable que vosotros lo oigáis, creed en los dioses como creéis en el dinero, en el contrato social y en la velocidad. Creed también en mí y en mis numerosas máscaras, porque hay días y noches en la vida de todo hombre y de toda mujer, en que yo mando con la misma inocencia con que se impone siempre la voluntad del niño, o con la sabia, escultórica mirada con la que se impone el hipnotizador en quien, como yo, no creéis¹⁶⁴.

Esta primera parte de la obra busca generar una reflexión sobre la problemática del tipo de conocimiento que consideramos verdadero y universal. Esta obra fue escrita en la primera mitad del siglo XX, la modernidad y el pensamiento científico tecnológico venían arrasando desde la revolución industrial con otros tipos de conocimiento, y no fue diferente en los países colonizados, donde se despreció e intentó exterminar la sabiduría regional, natural, indígena, y la modernidad, continuaba en la búsqueda de legitimarse como una verdad universal. Dice Bonfil:

Los grupos sociales que han detentado el poder (político, económico e ideológico) desde la invasión europea hasta el día de hoy, afiliado por herencia o por circunstancia a la civilización occidental, han sostenido siempre proyectos históricos en los que no hay cabida para la civilización mesoamericana [...] La presencia de dos civilizaciones distintas implica la existencia de proyectos históricos diferentes [...] porque se trata de proyectos diferentes que descansan en formas distintas de concebir el mundo, la naturaleza, la sociedad y el hombre, que postulan diferentes jerarquías de valores, que no tienen las mismas

¹⁶⁴ *Ibid*, pág. 142

aspiraciones ni entienden de la misma manera lo que significa la realización plena del ser humanos [...] son dos sentidos de trascendencia que son únicos y, por lo tanto, diferentes.¹⁶⁵

Un elemento de la modernidad es el monoculturalismo y que según Raimon Panikkar, la cultura moderna sólo se reconoce a sí misma y piensa a la historia como un proceso lineal que determina “la” evolución. No se suele pensar en crear un proyecto (nacional, cultural, estético o en cualquier índole de la vida) resultado de dos o más culturas, siempre se crean los proyectos pensando en la eliminación de unas culturas y la supremacía de otras. Desde mi perspectiva, *El Sombrerón* defiende los conocimientos que no reconoce la modernidad y se muestra así mismo como un ejemplo “vivo” de la validez y “veracidad” de que también gozan las creencias populares. No busca contraponerse a la ciencia, busca poder convivir junto con otras creencias en el imaginario colectivo de las personas.

El Escenario I comienza con una breve descripción del ambiente:

Exterior de una choza campesina, en un lugar boscoso, entre barrancos. Oscurece. La mujer amasa en el metate, cerca de la lumbre, el hijo afila su cuchillo montés¹⁶⁶.

Al atardecer están la mujer, el hijo y el perro, terminando con sus quehaceres cuando de pronto el can comienza a ladrar efusivamente. El hijo cree que el Sombrerón puede andar cerca; tal comentario asusta a la mujer y le pide que se metan a la casa. El Sombrerón aparece, y a la mujer con sólo verlo, se le desprenden de su pecho dos palomas que se van volando en cuanto abren la puerta de la choza. Cuando el padre llega y ve al Sombrerón dormido alrededor del fuego, intenta darle un machetazo, pero el Sombrerón es resistente y solamente consigue

¹⁶⁵ Bonfil, Batalla Guillermo, *México Profundo. Una civilización negada*, México, De Bolsillo, 2005, pág. 126.

¹⁶⁶ Ortiz de Montellano, Bernardo, *El Sombrerón, La cabeza de Salomé y Martes de carnaval*, op cit., pág. 143.

que el Sombrerón huya en una nube. El padre toma los hechos recientes como un signo de que la Tierra los rechaza y deciden que deben irse.

En este primer escenario es importante resaltar el hecho de que el hombre siempre está en conflicto con las fuerzas sobrenaturales que no entiende. A continuación, hay un diálogo que se repite a lo largo de toda la obra:

PADRE.- ¿Tú eres hijo?

HIJO.- Yo soy, padre.

PADRE.- ¿Tú eres noble, hijo mío?

HIJO.- Yo lo soy, padre.

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

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

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

Tal guión está basado en el diálogo que sostienen el *Gran Verdadero Padre* con sus hijos, los príncipes mayas y que corresponde al capítulo IV titulado *Libro de las pruebas del Chilam Balam*, y se refiere al día en que será destruido el mundo para la creación de uno nuevo¹⁶⁷.

Para Ortiz de Montellano el lenguaje figurado es “el lenguaje intrínseco de la poesía”¹⁶⁸. Y suele ser utilizado, en textos como el *Chilam Balam* de Chumayel, para fijar el mecanismo de la imagen indígena, de la poesía indígena. Desde la perspectiva de Delgado Gutiérrez, *El Sombrerón* es una obra “apocalíptica” que, de acuerdo a la mitología maya, trata sobre el tercer mundo, el mundo de los seres humanos, que comienza con la aparición de El Sombrerón.

¹⁶⁷ Delgado Gutiérrez, Antonio Misael, *op cit.*, pág. 111.

¹⁶⁸ Ortiz de Montellano, Bernardo. *La poesía indígena de México*. México, 1935, pág. 28.

Puede ser que en este punto se dude de que la obra en cuestión sea un texto escrito para un público infantil y juvenil por la dificultad para entender qué dicen algunos de los diálogos metafóricos que emplea Ortiz de Montellano, emulando los que se usaban en la literatura prehispánica. Pero precisamente con la problematización que representa esta obra es que se pueden abrir caminos para una reflexión e interés personal de los jóvenes para conocer textos como *Popol Vuh*, *Chilam Balam*, poesía o literatura prehispánica, de los cuales hay un desconocimiento en la sociedad y que sin embargo ayudan al conocimiento, reflexión y formación de los sujetos. El conocimiento de nuestras raíces prehispánicas nos impulsa a reencontrar nuestra identidad, y ayuda a que con ella nos enfrentemos al mundo de tendencias globales. Obras como la que se presenta en este análisis, fomentan la expansión del círculo visual de ideas, y como decía Herbart, a desarrollar mayor bagaje cultural.

El Escenario II, comienza así: “Un campo de corte de madera. Luz de tarde. La madre y el hijo en escena, trabajando. El perro corretea”¹⁶⁹. Comienza de una manera similar, la mujer y el hijo terminando las labores domésticas, mientras la mujer narra al hijo el cuento de Tamazul. Después de eso, el hijo sale de escena y la mujer se queda sola con el perro llamado Canelo, cuando de pronto aparece el Sombrerón y esto ocasiona que la mujer se desmaye. Cuando anochece el Sombrerón se esconde en el hueco de un árbol, pero pronto el padre e hijo están de regreso, y en cuanto notan su presencia, persiguen al ser sobrenatural.

El Escenario III lleva una descripción inicial muy larga donde se detalla la manera gráfica en que debe ir el escenario. Tal forma y diseño ya fue descrita en la Fase A en la parte del Espacio. En el plano inferior está El Sombrerón curando las alas de un murciélago y conversando con Ah-Mucen-Cab, cuando en poco tiempo llegan el padre y el hijo dejando caer un tronco con “pedernales afilados” para matar al Sombrerón. El Espíritu que está dentro de la Tierra le dice al Sombrerón que se

¹⁶⁹ Ortiz de Montellano, Bernardo, El sombrerón, La cabeza de Salomé y Martes de carnaval, *op cit.*, pág. 148.

arranque pedazos de uñas y piel, y que mande a las hormigas a que las lleven hacia el exterior para que así el padre y el hijo piensen que ya han matado al ente que perseguían, para que se vayan y dejen en paz a los dos seres sobrenaturales.

- *Estructura interna*

La estructura interna está constituida por el planteamiento, momento en que se presentan la lógica de la historia a contar; después está el nudo, el cual es el eje de la propia acción, su pieza fundamental, incluso puede consistir en la acción misma; finalmente se encuentra el desenlace, la culminación de los hechos que le han dado vida y pleno sentido a la historia; en otras palabras es el argumento, tema y trama¹⁷⁰.

Planteamiento: La madre de una familia de la costa suroeste de México recibe la visita de El Sombrerón y da a luz a dos hijos palomas.

Inicio: El Sombrerón llega hasta donde vive una familia campesina, atraído por la fecundidad de la mujer.

Desarrollo o nudo: La mujer da a luz a dos palomas por intervención del Sombrerón. La familia se confronta con el Sombrerón pero éste se escapa. Se mudan, pero el Sombrerón aun los sigue.

Desenlace: El padre y el hijo deciden ir tras el Sombrerón, quien a su vez está con el Abuelo Espíritu de la Tierra, Ah-Mucen-Cab, quien le da al Sombrerón una idea de cómo fingir su muerte y que los hombres lo dejen en paz.

Argumento: Un ser sobrenatural es atraído por la mujer, ante su condición de tierra fértil o dadora de vida.

¹⁷⁰ Cañas Torregrosa, José, *op. cit.*, pág. 81.

Trama: Una familia conformada por la mujer, el padre y el hijo, recibe la visita de un ser sobrenatural llamado el Sombrerón, quien va tras los pasos de la mujer. Debido a ello el padre y el hijo deciden matar al ente creador.

Tema: Un ser de la tierra se enfrenta contra el hombre y su hijo, por la fecundidad de la mujer.

Fase C. Estudio de los personajes y lenguaje

- *Estudio de los personajes*

En este punto se propone un análisis de todos los personajes, que se verán envueltos en un conflicto central¹⁷¹.

La mujer, el padre y el hijo son una familia campesina donde cada uno cumple un rol: el hombre trabaja, la mujer hace comida y quehaceres domésticos, el hijo ayuda a los quehaceres y cuida a la madre; finalmente el perro cumple el rol de un perro de verdad sin modificaciones fantásticas.

La mujer le teme al Sombrerón, por sus “poderes eróticos sobrenaturales”, no le gusta ni oír hablar de él. El Sombrerón busca a la mujer, ella es su objetivo. El Sombrerón le habla de manera anhelante cuando ella está desmayada. Se puede apreciar el creciente interés del Sombrerón por la mujer, en las palabras que le dice mientras está fuera de la choza: “[...] ¡Mujer, voz de cenote oscuro, senos de jícara, mis manos serán las hojas de tu sueño y mis ojos los ojos de tu despertar! [...]” Delgado señala que en este momento se puede hablar de una trilogía tierra-naturaleza-hombre, elementos de la cosmogonía maya-quiché para plantear el conflicto, el padre, el Sombrerón y la mujer¹⁷². Según esto, el Sombrerón busca

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² Delgado Gutiérrez, Antonio Misael, *op cit.*, pág. 111.

poseer a la mujer, que es la Tierra, y recuperar así sus dominios de manos del hombre, ya que el Sombrerón, es el dios creador.

El hijo y el padre tienen una actitud hostil hacia el Sombrerón, lo echan lejos de la mujer, se mudan lejos de él, y cuando el Sombrerón vuelve a aparecer, deciden ir tras él y matarlo. Asimismo, el Sombrerón se declara enemigo de los hombres y huye. El Sombrerón considera al padre y al hijo como la humanidad, quienes se enfrentan a lo desconocido al ir tras de él¹⁷³.

El Sombrerón y el Espíritu que está dentro de la Tierra tienen una relación muy cercana, y familiar, ya que el Sombrerón lo llama “Abuelo Ah-Mucen-Cab”. Asimismo, el Espíritu que está dentro de la Tierra tiene una actitud de cansancio ante el hombre “alucinado con su poder”, es muy sabio y es quien tiene la idea de cómo despistar al padre y al hijo de su cometido de matar al Sombrerón.

- *Lenguaje*

Como ya mencionaba en el apartado sobre Vygotsky, el lenguaje es un mecanismo del pensamiento y la herramienta mental más importante, ya que es el medio por el cual es posible la transmisión de los conocimientos de generación en generación. El lenguaje, como expresión y comunicación, proyecta la vida. Es un fenómeno humano, y como humano, implica los aspectos que lo integran: desde el ambiente geográfico, la personalidad, los valores culturales y los mecanismos lingüísticos que lo proyectan en la convivencia humana.

El lenguaje que conforma la obra tiene el mismo estilo poético que proviene de la específica concepción artística y fantástica de Bernardo Ortiz de Montellano, que, junto con la proyección de imágenes poéticas, confirma la necesidad de la representación para así, con el poder evocativo de las palabras, recuperar una

¹⁷³ *Ibidem*, pág. 113.

grandeza espiritual abandonada¹⁷⁴. La grandeza de la obra no reside solamente en su riqueza literaria, sino en su representación visual, con los elementos estéticos que describe el autor a lo largo de toda la obra.

Con la finalidad de esclarecer el origen y la intención de este tipo de diálogos metafóricos que se mantienen a lo largo de la obra, es importante señalar una cuestión de la que el autor habla en *La poesía indígena de México*. En tal texto él hace una distinción entre la canción y la poesía. Dice que la canción proviene de los sentidos y que es resultado de un ritmo físico, que sólo es melodía y carece de profundidad poética, “[...] pertenece, digámoslo al mundo sensible y su fuerza, que se queda en la melancolía, es emotiva y sentimental”¹⁷⁵.

En cambio, para el autor de *Muerte de cielo azul*, la poesía va más allá de la canción, pues contiene una preocupación metafísica. Considera que su ritmo es más profundo y recóndito, norma el sentido de la imagen y su contaminación espiritual. A la poesía se le aprecia con los ojos en un primer momento y con la melodía al momento de escucharla “en rumbo impalpable al pensamiento y en el goce perfecto y total de la belleza”¹⁷⁶.

La canción – valor lingüístico – tiene el color de la carne que lo dice. La poesía tiene un valor estético cuya esencia es la imagen – el descubrimiento de un nuevo sentido oculto entre las cosas –, centro de la intuición creadora¹⁷⁷.

El autor defiende el uso de recursos literarios como las figuras metafóricas diciendo que si nos damos a la tarea de elegir un texto poético auténtico, de cualquier época, y vamos desentrañando y acumulando sus metáforas, ritmos,

¹⁷⁴ *Ibid*, pág. 120.

¹⁷⁵ Ortiz de Montellano, *La poesía indígena de México, op. cit.*, pág. 26.

¹⁷⁶ Ortiz de Montellano, *Literatura indígena y colonial mexicana*, México, Biblioteca Enciclopédica Popular, 1946, pág. 24.

¹⁷⁷ Ortiz de Montellano, *La poesía indígena de México, Ibid.*

ideas y sugerencias en nuestro propio espíritu, nos identificamos con su realidad estética para gozarla en plena posesión y llevar a cabo un proceso de aprendizaje que lleve a la reflexión y el enriquecimiento de la cultura personal o grupal¹⁷⁸.

Como ya decía antes, “El lenguaje intrínseco de la poesía”¹⁷⁹ suele ayudar para fijar la imagen de la poesía indígena. Pienso que Ortiz de Montellano trató de emular la cultura indígena en la pieza dramática, con los diálogos que sostienen el padre y el hijo, que aunque en un principio pueden no tener sentido, al momento de leer o trabajar la pieza dramática, es necesario que se explique el papel que desempeñaba la metáfora en la literatura indígena y cómo Ortiz de Montellano rescata ese estilo para presentarlo en su obra teatral.

Fase D. Recursos dramáticos e imagen

- *Recursos dramáticos e Imagen*

Qué proyecta la obra, escenografía y utilería¹⁸⁰.

Según Cañas Torregrosa, en una obra de Teatro Guiñol lo más importante para la representación son los títeres, el escenario puede ser desde una cuerda que delimite el espacio escénico y cubrir la cuerda con una manta que llegue hasta el suelo, o puede usarse un escenario de madera que sirva para representaciones de teatro de muñecos.

Queda en la imaginación del encargado el diseño de los títeres y la ambientación de los escenarios. Anexo en este trabajo, la tercera edición de *El Sombrerón con 40 grabados de Alfredo Zalce*. Tal edición fue hecha en conjunto por el autor y el ilustrador, por lo que presenta una imagen de cómo podrían ser los ambientes.

¹⁷⁸ Ortiz de Montellano, *La poesía indígena de México, op. cit.*, pág. 58.

¹⁷⁹ *Ibidem*, pág. 28.

¹⁸⁰ Cañas Torregrosa, José, *op. cit.*, pág. 81.

Al ser seis personajes en total, se recomienda que haya por lo menos tres marionetistas, y dentro del grupo, si se puede, una mujer, para darle vida a los personajes. Pero todo depende del espacio disponible tras el escenario.

Estudio de variantes de las tres ediciones de “El Sombrerón”

Se llevó a cabo una revisión de las tres ediciones que se publicaron de la obra de Teatro *El Sombrerón*. La primera publicación fue en enero de 1931 en el número 32 de la revista *Contemporáneos*; la segunda fue en el libro *La poesía indígena de México* en 1935. Finalmente, usé la tercera edición para las citas y el análisis de la obra dramática. La tercera edición se encuentra en el libro *Dos obras. El Sombrerón. La cabeza de Salomé. 40 grabados originales de Alfredo Zalce* de 1946, se incluye esta edición en el apartado de *Anexos*.

Lo que resultó de la revisión de las tres ediciones fue que no hubo ningún cambio en la obra. Las primeras dos ediciones, fueron iguales en estructura y diseño, la única diferencia que encontré es que en la primera edición, la cual fue editada en una revista de difusión cultural, la obra fue precedida por un ensayo donde Bernardo Ortiz de Montellano plasma sus reflexiones filosóficas y educativas de por qué había elegido el teatro guiñol o de títeres como recurso didáctico. La segunda edición estuvo situada en un libro donde el autor presentó un análisis de la poesía indígena mexicana prehispánica y colonial, de sus formas y significados metafóricos. Desde mi perspectiva, el autor colocó su pieza teatral en este ensayo porque algunos diálogos contienen influencia de diversos libros que recuperan textos indígenas, como el *Chilam Balam* y el *Popol Vuh*. Y considero que la intención del autor fue hacer una obra teatral al estilo de los poemas y la literatura indígena, como una manera de recrear la tradición literaria prehispánica y su riqueza literaria.

En la tercera edición se editan dos piezas dramáticas de corte sobrenatural, junto con el poema “Martes de Carnaval”. Esta última edición, en vida del autor,

contiene ilustraciones que dan un enfoque didáctico para que la obra sea más amable al lector y atractiva visualmente. Si bien no cambió el contenido de la obra, en esta edición cambió la intención del autor al publicarla en un libro donde la obra es el núcleo, colaborando con el artista Alfredo Zalce, para hacer una publicación más atractiva para su goce y distribución.

Conclusiones

El pedagogo es el mediador entre las personas y la cultura, por ello es una labor ineludible rescatar y estudiar a autores, que, a través de su trabajo, vivencias y propuestas, aportan elementos valiosos que pueden impulsar la labor educativa a pesar de no haberse dedicado a la reflexión sistemática y pedagógica de la educación. En el caso de éste proyecto de investigación realicé una revisión histórica, pedagógica y literaria de la pieza dramática *El Sombrerón* y su autor.

Bernardo Ortiz de Montellano vivió a inicios del siglo XX, un tiempo en que México trataba de recuperarse de los estragos de la Revolución y constituirse como un país soberano e independiente. Ortiz de Montellano fue parte del proyecto cultural que emprendió José Vasconcelos, el cual tenía el objetivo de crear y difundir una idea nueva de nación mexicana y hacer accesible la cultura a todos los ciudadanos.

Fue cofundador de las revistas *La Falange* y *Contemporáneos*. *Revista mexicana de cultura*, y la dirigió a partir del número 8 hasta el número 43 y última. En esta publicó *El Sombrerón*, pieza dramática de teatro guiñol con la que el autor pretendía retomar algunas características metafóricas de la literatura prehispánica.

Se buscaron documentos originales para llenar huecos de la biografía de Bernardo Ortiz de Montellano con respecto a su carrera profesional en la cual además de literato, ejerció y se formó en tareas relativas a la educación. De ellos se concluye que en el marco de las reformas de Vasconcelos, fue nombrado jefe de

sección del Departamento de Bellas Artes el 14 de octubre de 1921; para el 24 de enero de 1922 se le ratifica en el puesto de jefe tercero de sección del Departamento de Bellas Artes; el 8 de enero de 1923 vuelve a tomar protesta como jefe de sección en Bellas Artes y el 7 de julio de 1924 es nombrado inspector instalador del Departamento de Bibliotecas y organizador de la feria del libro, al ser Jaime Torres Bodet quien firma su nombramiento¹⁸¹.

Son varios los factores que dan importancia a rescatar del olvido piezas dramáticas como *El Sombrerón* para que puedan ser usadas como material de apoyo en los nuevos proyectos de educación a través del teatro. Retomar a autores que no son tan conocidos abre una gran gama de posibilidades para explorar los caminos de la educación en México. Es necesario contribuir con diversos temas para poder generar un conocimiento colectivo más completo y complejo. Como pedagogos tenemos la misión de entender la educación desde su historia para poder vislumbrarla a futuro. Un camino para lograrlo es escarbar en la historia y rescatar obras y contenidos que a pesar del tiempo continúan siendo vigentes y aportan algo al fenómeno educativo contemporáneo, sin olvidar el valor histórico de piezas dramáticas, para fomentar su conservación y utilización.

El análisis que realicé sobre los planes y programas de estudio de la asignatura de Educación Artística de la secundaria, mostró que la Secretaría de Educación Pública solamente señala cómo debe ser abordado cada tema de la asignatura, las habilidades y competencias a desarrollar, así como la evaluación de las actividades que se lleven a cabo en el módulo de teatro, omitiendo por completo cualquier índice o sugerencia de los contenidos a utilizar. Esto no sucede únicamente en el módulo de Teatro: también en los cuatro módulos de la asignatura de Educación Artística (Artes visuales, Danza y expresión corporal, Música y Teatro). En este punto sitúo mi propuesta, ya que con el análisis de “Fases-guía

¹⁸¹ Estos datos los tomé de la cronología que Lourdes Franco Bagnouls elaboró para la recopilación de la obra poética de Bernardo Ortiz de Montellano (2005) y los corroboré revisando el expediente que se encuentra en el Archivo General de Concentración Histórica de la Secretaría de Educación Pública en el Archivo General de la Nación, los cuales añadidos en un anexo del presente trabajo.

para el análisis de un texto de autor” de Cañas Torregrosa, pretendo facilitar el acceso de los profesores y encargados de la asignatura de Artes a la obra dramática *El Sombrerón*.

Con tal ejercicio fue posible desmenuzar cada una de las características de la obra de teatro guiñol *El Sombrerón*, de manera tanto histórica, cultural y didáctica, al igual que la intención con la que busca transmitir el autor determinados valores y la estética de la obra.

El Sombrerón enseñó, en la época en que fue escrita, la cosmogonía Maya-Quiché a los alumnos de la Casa del Estudiante Indígena, para que ellos pudieran comparar sus propias cosmovisiones y darse cuenta de que a pesar de que pudiera cada uno tener una lengua madre distinta, todos poseían elementos culturales que les hacía compartir un sentido identitario. Ortiz de Montellano buscaba invitarlos a plasmar por escrito sus ideas y sentimientos, para así preservar y compartir sus raíces culturales. Cuando la obra fue publicada en la revista *Contemporáneos*, tuvo más una función de difusión de la habilidad escritora de Bernardo Ortiz de Montellano, mostrando en los círculos de la alta cultura la manera en que había adaptado fragmentos de textos clásicos de la literatura prehispánica a una obra de teatro guiñol, que se sumaba al éxito que esta técnica estaba teniendo en la difusión y formación de las personas en la educación popular mexicana.

En la actualidad la obra puede servir a dos propósitos: el primero es considerar la riqueza de la obra como un documento histórico que puede ayudar a llevar a cabo ejercicios de comparación histórica, entre la concepción de la lírica, la historicidad y la descripción del indígena que presenta el autor en la obra teatral, haciendo énfasis en los simbolismos y valores como el respeto a la naturaleza. “El Sombrerón” da un acercamiento a los jóvenes a las mitologías indígenas y la lírica prehispánica y mediante la representación visual (con el apoyo de muñecos guiñol) aporta elementos que los llevan a reflexionar si realmente le damos la importancia debida al legado cultural que los pueblos prehispánicos dejaron en manos de los

cientos de pueblos indígenas que hoy en día conviven en el país, frecuentemente marginados en las periferias de las ciudades. En segundo lugar, *El Sombrerón* puede proveer al maestro la posibilidad de llevar a los educandos a reflexionar sobre la importancia del otro en la construcción de la identidad propia.

Con base en las teorías de Vygotsky, Johann Friedrich Herbart y el propio Bernardo Ortiz de Montellano, sostengo mi propuesta de teatro guiñol *El Sombrerón* trabaja y apoya el desarrollo de los niños y jóvenes, aportando elementos de estudio, mediante los cuales propicia espacios de reflexión y aprendizaje histórico, filosófico, ético y moral, sobre la naturaleza y su preservación. Respecto a la Educación No Formal, el teatro guiñol es una herramienta y recurso didáctico que puede ayudar a alcanzar objetivos como detectar y promover el desarrollo de las aptitudes y talentos artísticos de los niños y jóvenes, trabajar la autoestima de los niños y adolescentes, proveer de espacios autónomos donde los jóvenes puedan tener acceso y ser parte de la cultura.

De acuerdo a lo anterior, se da ejemplo en esta investigación de cómo usar el teatro guiñol como técnica didáctica y medio para rescatar obras que yacen en el olvido a pesar de su riqueza literaria y que pueden aportar diversos elementos a la cultura y la formación de los sujetos. Cabe agregar que el proyecto de investigación y el análisis de mesa, se hizo con el objetivo de facilitar el acceso a cualquier persona interesada en retomar la pieza dramática *El Sombrerón* y usarla en sus proyectos educativos, para desempolvarla y ponerla al servicio de la formación de los sujetos.

En la actualidad, el teatro de muñecos guiñol ha sido relegado por nuevas formas de entretenimiento, expresión y proyección de inquietudes humanas, como los medios de comunicación masiva o los videojuegos. Pero hay ejemplos de intervenciones exitosas del uso del recurso teatral con muñecos, como el programa chileno “31 minutos” creada por la productora Aplaplac, propiedad de Pedro Peirano y Álvaro Díaz, el cual “se centra en las aventuras del equipo de un noticiero de poco

prestigio, donde siempre ocurre algo inesperado”.¹⁸² En él predominan el humor y los contenidos educativos relacionados a distintas áreas como la educación ambiental, el civismo y los valores. Su éxito internacional los ha llevado a realizar shows en vivo en distintos países, entre ellos México, donde han logrado agotar las entradas¹⁸³. “31 minutos” es un ejemplo de que el teatro guiñol no se perdió, sino que ha evolucionado usando medios como la televisión, el internet y las redes sociales para darse a conocer y transmitir su mensaje.

Este tipo de intervenciones nacidas en organizaciones no formales como la de “31 minutos” en Chile y “Sesame Street” en Estados Unidos, muestran que el teatro guiñol ha logrado trascender el papel que las instituciones le habían asignado en el siglo pasado. Sigue siendo un medio educativo y propagandístico, pero el mensaje ahora está definido por particulares que se centran en las necesidades sociales en entornos no formales, sin embargo son un recurso de apoyo para la educación institucionalizada.

Con este ejemplo se acentúa la necesidad de seguir investigando el teatro guiñol, el cual continúa desarrollándose, y sería relevante realizar un estudio para conocer cuáles son sus condiciones y características en la actual sociedad globalizada, donde gracias al internet es posible conseguir y compartir contenidos de todo el mundo. Finalmente, es un ejemplo de rescate y revalorización de las culturas ancestrales por medio del arte y la escuela, problema complejo que se encuentra en todo el mundo.

¹⁸² *31 minutos*, 8 de octubre del 2017. https://es.wikipedia.org/wiki/31_minutos (Consultado el 08 de marzo del 2017)

¹⁸³ *'31 minutos' llegará a Jalisco el próximo 23 de noviembre*, 1 de octubre del 2014. <http://www.excelsior.com.mx/funcion/2014/10/01/984668> (Consultado el 20 de abril del 2017)

Anexos

El Sombrerón. Tercera edición de 1946 con grabados originales de
Alfredo Zalce

BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO
DOS OBRAS
EL SOMBRERÓN



LA CABEZA DE SALOMÉ

40 GRABADOS ORIGINALES
DE
ALFREDO ZALCE



El Sombrerón es un personaje misterioso de las leyendas maya-quichés, con poderes eróticos sobrenaturales. Representa en este ensayo teatral las virtudes del fuego. En la fragmentaria leyenda lo caracteriza, nada más, el uso de un enorme sombrero de petate (sombrerón), por lo que con otros elementos, una máscara mexicana y el cuerpo escurridizo de los ofidios que abundan en los breñales del trópico, se creó su figura mortal para la escena.

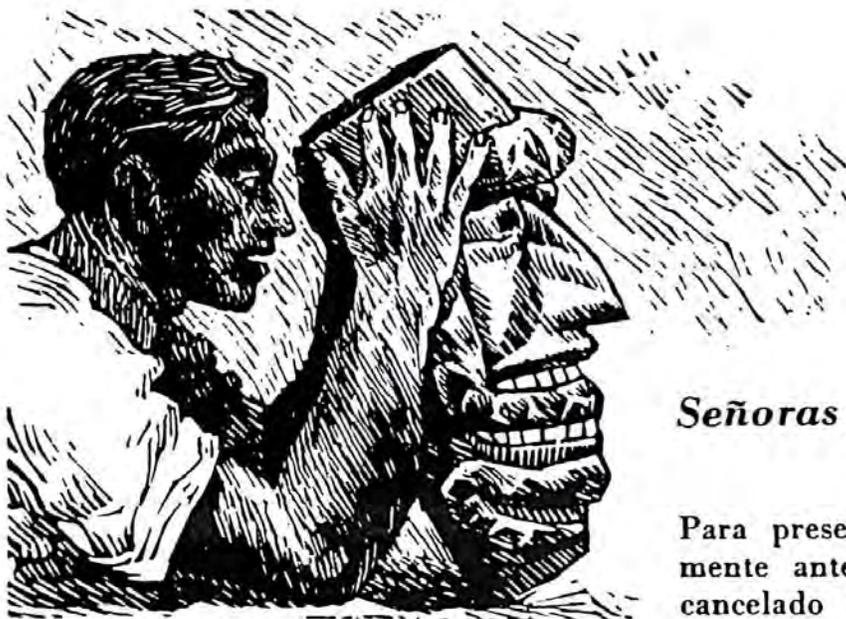
El Espiritu que está dentro de la Tierra, puede ser Ah-Mucen-Cab, de la mitología maya, que quiere decir: el que está oculto bajo la tierra. Su representación arbitraria en esta farsa, es: una cara hecha con un globo de hule delgado, que le preste movimientos elásticos, con un solo ojo verde y vidrioso, rodeada de raíces de árbol, como enorme pulpo de la tierra.

Los otros personajes, gente del campo de la costa sudeste de México, no presentan dificultades para su caracterización.

El diálogo, sobrio y recortado, pretende sostener nada más la arquitectura sensacional de la acción que debe ser lenta, marcando pausas y silencios.

PROLOGO

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



Señoras y Señores:

Para presentarme dignamente ante vosotros, he cancelado mis obligaciones con los hechiceros y los

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

Antes de presentaros a mis dos personajes en esta farsa oscura, quisiera, si me lo permitís, puesto que me intereso sobre todo por aquellos

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

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



ESCENARIO

I

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



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

HIJO.—Ya mero, madre, antes de que brillen los ojos del tigre estará listo. (*Pausa*)

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

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

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

HIJO.—¿No andará cerca el Sombrerón?

MUJER.—Cállate, hijo; no lo mientes queriendo, que si ése llega a venir, tu madre está en peligro.

HIJO.—Para eso estamos contigo mi machete y yo.

MUJER.—No es eso, hijito; no es eso. ¡Tú no sabes lo que a mí me puede suceder!

HIJO.—(*El perro, inquieto, aúlla.*) ¿Pues qué peligro corres?

MUJER.—No puedo decírtelo. (*Crepitan, sordamente, los leños del hogar. Se rasga la tela del viento.*)

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

MUJER.—(*Rápida a detenerlo.*) ¡No, hijo! ¡No! Ya es hora de cenar, vamos mejor adentro.

HIJO.—Pero si es el Sombrerón, yo tengo que esperarlo.

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

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

SOMBRERON.—En el hueco imperceptible de la sombra de la mujer descansaré. ¡Junto a la llama roja, lengua de tigre que lame el frío! . . . ¡Descansaré, velando, porque las piedras verdes son dos, como los ojos de los hombres, y en medio de ellas se alza una cruz delgada! . . . ¡Mi cuerpo divide las sombras para no dormir, y en mis ojos no hay huecos para la ceniza! (*Se tiende alrededor del fuego, en círculo, como serpiente.*) ¡Uf! ¡Des. . . can. . . sa. . . ré, calcinador de piedras, sobre las raíces de todos los árboles y los venenos de todas las serpientes amarillas! . . . (*Arrastrándose en dirección de la puerta de la choza, con voz baja y silbante.*) ¡Mujer, voz de cenote oscuro, senos de jícara, mis manos serán las hojas de tu sueño y mis ojos los ojos de tu despertar! (*Oscuro. Pasan ex-*

trañas luces por la escena. La silueta del Sombrerón, fosforescente, brilla en la noche. Cae el telón breves momentos; parpadeo para cambiar de imagen. Poco a poco el amanecer devuelve la luz a la escena.)



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

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

PADRE.—Ya veo, hija, que el Sombrerón estuvo por aquí molestándote.

MUJER.—(*Llorosa*) Sí... pero lo malo... es que...

PADRE.—(*Con temor y cólera.*) ¿Lo viste?... Dime... ¿Lo viste?

MUJER.—Sí... nomás de verlo... fueron dos... caídos de mi seno.



PADRE.—¡Pronto!... ¿Adónde están esos niños?

MUJER.—Aquí en la casa; voy a traerlos. (*Abre la puerta. Salen volando dos palomas verdaderas. Procúrese que no se queden en la escena.*) ¡Míralos, ya se van mis palomitos!... ¡Ay!... ¡Ay, mis niños ya se fueron!... ¡Ya no los veré más!

PADRE.—¿Pero, por qué lloras? De todos modos habría tenido que matarlos, porque yo no quiero hijos de Sombrerón.

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

PADRE.—(*Después de un silencio, preocupado*) Malos signos nos persiguen... La tierra nos rechaza... tenemos que abandonar este lugar.

MUJER.—De veras, Pelucho; vámonos de aquí.

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

HIJO.—(*Saliendo de la choza.*) ¡Padre!

PADRE.—¿Tú eres, hijo mío?

HIJO.—Yo soy, padre.

PADRE.—¿Tú eres noble, hijo mío?

HIJO.—Yo lo soy, padre.

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

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

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

TELON



ESCENARIO

II



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

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

HIJO.—Sí, madrecita; siéntate un rato. Yo solo acabaré la labor.

MUJER.—Está bien, hijo, no te tardes. (Pausa) ¡Es bonito este lugar y nuestra nueva casa!... ¡Con tantos árboles!...

HIJO.—A mi también me gusta y estoy contento lejos de los peligros que por allá pasamos... (Pausa.) ¡Uy, mira cuántos sapos!

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

HIJO.—Como lo dice el cuento...

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

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



MUJER.—Por eso las serpientes se comen a los sapos y las águilas a las serpientes. (Pausa.) (El perro va y viene.)

HIJO.—Bueno, madre, ya vuelvo. Voy ahí al chaparral.

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

SOMBRERON.—(Con voz negra, que va creciendo como el humo.)
¡Mujer, mazorca tierna en el corazón de mis caminos! ¡Como los maíces nuevos herida por el relámpago del hacha que separa los



crótalos del huracán! . . . ¡Collar de tu cuello, te persigo! . . . Recuerda . . . Aquellos no eran dioses, porque no decían lo que amaban, y tú me temes, porque no me escuchas . . . Entre riberas de dos labios camina la palabra como el rayo en la boca de la serpiente . . . Así fué dicho a los venados y a los pájaros. (*Acercándose hasta tocar el cuerpo de la mujer.*) ¡Mi calor transforma en gusanos el cuerpo de los que marcharon . . . Da vida a tus hijos . . . Siembra en el surco del relámpago y en el corazón del cielo . . . Respiración del agua serás entre mis manos, para mis ojos, para mi boca . . . sedienta . . . (*Regresan los leñadores. A lo lejos, la canción con que dibujan sus pasos —canción de los antiguos mayas—, va acercándose a la escena. Encorvado, el Sombrerón pasea.*) ¡Enemigos de la tierra! ¡Cortadores de la Madre Ceiba y el zapote rojo! ¡Enemigos de mi aposento de hojas eternas! ¡Eh, ja, jay! Por las raíces de todas las piedras se arrastrará mi savia creadora . . . Al pie de todos los árboles crecerán mis palabras, verdes hierbas venenosas . . . Es inútil buscar la joya en el cenote. Es inútil hallarme. (*El Sombrerón se pierde por el hueco de un árbol. Cae la noche, y un juego de luciérnagas distrae los malos pensamientos del espectador. A la incierta luz de las luciérnagas —que puede imitarse con fáciles medios eléctricos— se ven las sombras del padre y el hijo, que vuelven.*)

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

PADRE.—¿Tú eres, hijo mío?

HIJO.—Yo soy, padre.

PADRE.—¿Tú eres noble, hijo mío?

HIJO.—Yo lo soy, padre.

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

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

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

TELON



ESCENARIO

III

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



SOMBRERON.—(Remendando las alas de un murciélago.) No volverás a disgustarte con el hermoso Buho, entrecejo de las sombras, que lleva una guadaña en el pico. (El murciélago repite constantemente estas palabras: quilitz... quilitz...) Mejor destroza la espalda helada de los ríos que sangran peces. No siempre he de estar remendando tus alas con mis prodigiosas gomas, joven murciélago. (No debe extrañar el cambio de tono en las expresiones del

Sombrerón, cuando sabemos que en la intimidad hasta los seres misteriosos se humanizan.) Y ahora, puedes volver a tus sagradas cuevas. . . Nos veremos mañana cuando traigas en tu cerbatana el silbido del viento. (Por el hueco del árbol se escapa el murciélago, diciendo siempre: quilitz. . . quilitz. . . que puede significar: muchas gracias.) ¡Abuelo! (Al Espíritu que está dentro de la Tierra.) Están secas las marmitas del efluvio. . . Palidecen las raíces de la guanábana y el fruto ha perdido su olor. . . El camote de pezón negro y la jícama y la pitahaya y el zapote rojo necesitan frescuras de tu mano. ¿Qué haces, abuelo, que olvidas tu esclavitud y tu reinado?

EL ESPIRITU DE LA TIERRA.—(*Voz de anciano.*) Ya soy viejo, y no me basta el invierno para descansar.

SOMBRERON.—Pero todavía adornan tu frente las abejas, y tus cabellos son de lluvia.

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

SOMBRERON.—¡Descuida! Yo te ayudaré, abuelo. . . ¡Inventaremos frutos de mi estación!

EL ESPIRITU DE LA TIERRA.—Cuando se sequen en la jícara todos los pájaros y todas las mariposas. . . Cuando se calcinen los huesos que no tengo. . . Entonces. (*Se ilumina la parte alta de la escena. Primero entra el Hijo. Le sigue el Padre llevando en el hombro un enorme tronco de árbol.*)

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

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

HIJO.—(*Se oyen vuelos sordos de murciélagos y cantos de buhos.*)
¿Oyes el vuelo del murciélago y el chillido del tecolote?

PADRE.—Sí, pasan rozándome.

HIJO.—Aquí es, padre. Escondido detrás de las hojas está el agujero que hice para verlo. ¡Aquí es!

PADRE.—Ayúdame entonces. *(Con el tronco del árbol golpean hasta hacerlo pasar al fondo del segundo escenario.)*

SOMBRERON.—*(Repentinamente iluminado.)* ¿Quién golpea mi puerta con la encendida rama de pino de la aurora?



EL ESPIRITU DE LA TIERRA.—Es el hombre. alucinado con su poder.

PADRE.—¿Afilaste bien las puntas de los pedernales. hijo?

HIJO.—Sí, y las hundi. como hojas de cuchillo. profundamente en el tronco.

PADRE.—Ayúdame entonces a machacar bien el cuerpo del Sombrerón. Empuja más de ese lado. . . Así. . . Ahora hacia adentro. . . para dejarlo caer con fuerza.

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

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

SOMBRERON.—¡Y temblará la tierra a mi alrededor!

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

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

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

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



PADRE.—Asegúralo, hijo, ¡asegúralo para dicha nuestra!... (*Jubiloso.*) ¡Ha muerto el Sombrerón!... Mira: ya las hormigas acarrear sus despojos.

HIJO.—¡Qué bueno, tata! ¡Qué bueno!... Ya no nos perseguirá.

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

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

PADRE.—Y entonces el tigre estaba pasando, muerto, por delante de ellos.

(*Una cortina de humo desvanece la escena. En primer término, brotando del humo, la máscara del Sombrerón sonríe y calla.*)

TELON



Documentos originales sobre B. O. de Montellano en el Archivo Histórico y de concentración de la Secretaría de Educación Pública, resguardado en el Archivo General de la Nación.

Documentos pertenecientes al Archivo de concentración Histórica de la Secretaría de Educación Pública en el Archivo General de la Nación.

Secretaría de Educación Pública

Dirección de recursos materiales y servicios

Dirección de servicios

Departamento de Archivo Histórico y Reprografía

Fondo: Secretaría de Educación Pública

Sección: Personal sobresaliente

Serie: Expediente personal

Subserie: Bernardo Ortiz de Montellano

Años: 1921 – 1942

Lugar: México, DF.

No. de expediente: 02 / 15

Observaciones: -----

No. de Folios: 74



SECRETARIA
DE
EDUCACION PUBLICA

En la Ciudad de México, a los atorce días
del mes de octubre de mil novecientos veintiuno
presente en esta Secretaría el C. Bernardo Ortiz de
Montellano,
nombrad por acuerdo del C. Presidente de los Estados
Unidos Mexicanos, en uso de la facultad que le confiere
la fracción II del artículo 89 de la Constitución Fede-
ral, fué interrogad por el C. Secretario de Educación
Pública que suscribe, en los términos siguientes: "¿Pro-
testais guardar y hacer guardar la Constitución Políti-
ca de los Estados Unidos Mexicanos de 31 de enero de 1917,
y las leyes que de ella emanen, y desempeñar leal y pa-
trióticamente el cargo de Jefe de Sección del Departa-
mento de Bellas Artes, de esta Secretaría,

que el C. Presidente Constitucional os ha conferido, mi-
rando en todo por el bien y prosperidad de la Unión? Y
habiendo contestado el interpelado: "Sí protesto." El
C. Secretario repuso: "Si no lo hicieréis así, la Nación
os lo demande." Con lo que concluyó el acto, levantándose
la presente por cuadruplicado que firman los que en ella
se mencionan.

El Interesado,

B. Ortiz de Montellano.

ACUERDO.

México, 14 de octubre de 1921.

Expídase nombramiento en favor del C. Bernardo Ortiz de Montellano, como Jefe de Sección del Departamento de Bellas Artes, de esta Secretaría, con el sueldo diario de \$15.00 que se le pagará con cargo a la partida 12735 del Decreto expedido el 3 de agosto último.- Comuníquese y tómesese nota.

3

Al C. Bernardo Ortiz de Montellano.
e s e n t e .

EL C. PRESIDENTE CONSTITUCIONAL DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS, en uso de la facultad que le concede la fracción II del artículo 89 de la Constitución Federal, promulgada el 5 de febrero de 1917, ha tenido a bien nombrar a usted Jefe de Sección del Departamento de Bellas Artes, de esta Secretaría, con el sueldo diario de \$15.00 que se le pagará con cargo a la partida 12735 del Decreto expedido el 3 de agosto último.

MESA DE PERSONAL.

NUM. ... 525

Comunico a usted para su conocimiento.

SUPLENTE EFECTIVO. NO REELECCION.

México, 14 de octubre de 1921.

EL SECRETARIO.

Pagador. 527

1 Bernardo Ortiz de Montellano.
e s e n t e .

526



SECRETARIA
DE
EDUCACION PUBLICA

104

En la Ciudad de México, a p r i m e r o --
del mes de e n e r o -- de mil novecientos veintidós
presente en esta Secretaría, el señor Bernardo Ortiz -
de Montellano, -----
nombrado, por acuerdo del C. Presidente de los Estados
Unidos Mexicanos, en uso de la facultad que le confiere
la fracción II del artículo 89 de la Constitución Fede-
ral, fué interrogado por el C. Secretario de Educación
Pública que suscribe, en los términos siguientes: "¿Pro-
testais guardar y hacer guardar la Constitución Políti-
ca de los Estados Unidos Mexicanos, promulgada el 5 de fe-
brero de 1917 y las leyes que de ella emanen y desempeñar
leal y patrióticamente el cargo de JEFE TERCERO DE SEC
CION, del Departamento de Bellas Artes de esta Secreta-
ría, ----

que el C. Presidente Constitucional os ha conferido, mi-
rando en todo por el bien y prosperidad de la Unión?"
Y habiendo contestado el interpelado: "Sí protesto." El
C. Secretario repuso: "Si no lo hicieris así, la Nación
os lo demande." Con lo que concluyó el acto, levantándose
la presente por cuadruplicado que firman los que en ella
se mencionan.

Yadete Gráfica de la Nación—México

El Interesado,

B. de Montellano



SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

I-[131(111)]

75
1835

ACUERDO

México, D.F., a 24 de enero de 1922.

Expídase nombramiento, a partir del 10. del actual, a favor del señor Bernardo Ortiz de Montellano, como JEFE TERCERO DE SECCION del Departamento de Bellas Artes de esta Secretaría, con el sueldo diario de \$15.00 que se la pagará con -- cargo a la partida No.10008 del Presupuesto de Egresos vigente.

comuníquese.



SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

168

I/131(III)/17

En la Ciudad de México, a primero del mes de enero de mil novecientos ~~veintitres~~ ~~xxxxxxxx~~ presente en esta Secretaría el C. Bernardo Ortiz de Montellano, - - - - -

nombrado por acuerdo del C. Presidente de los Estados Unidos Mexicanos, en uso de la facultad que le confiere la fracción II del artículo 89 de la Constitución Federal, fué interrogado por el C. Secretario de Educación Pública que subscribe, en los términos siguientes: "¿Protestais guardar y hacer guardar la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, promulgada el 5 de febrero de 1917 y las leyes que de ella emanen y desempeñar leal y patrióticamente el cargo de Jefe de Sección del Departamento de Bellas Artes, de esta Secretaría, - - - - -

que el C. Presidente Constitucional os ha conferido, mirando en todo por el bien y prosperidad de la Unión?" Y habiendo contestado el interpelado: "Sí protesto." El C. Secretario repuso: "Si no lo hicierais así, la Nación os lo demande." Con lo que concluyó el acto, levantándose la presente por cuadruplicado que firman los que en ella se mencionan.

El Interesado,

B. Ortiz de Montellano

Mexico 9.º. Ciudad

En Gráficas de la Nación.—México



SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

ACUERDO

129

I/31 (II) 14

México, 6 de enero de 1923.

Expídase nombramiento en favor del C. BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO, como Jefe de Sección, del Departamento de Bellas Artes, de esta Secretaría, con el sueldo anual que asigna a ese empleo la partida respectiva del Presupuesto de Egresos vigente, a partir del primero del actual.- Comuníquese.

EL SECRETARIO.

[Handwritten signature]

348

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA
DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO
RECIBIDO
ENE 8 1923
Sección de Personal
eof.



SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA
DEPARTAMENTO
ADMINISTRATIVO

SECCION
de
PERSONAL

MESA Primera.
NUM. 1450
EXP.

I/111(III)/17

EL C. PRESIDENTE CONSTITUCIONAL DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS, en uso de la facultad que le concede la fracción II del artículo 89 de la Constitución Federal, promulgada el 5 de febrero de 1917, ha tenido a bien nombrar a usted a partir del primero del actual, Jefe de Sección del Departamento de Bellas Artes, de esta Secretaría, -----

con el sueldo anual que asigna a ese empleo la partida respectiva del Presupuesto de Egresos vigente.

Lo comunico a usted para su conocimiento y efectos consiguientes.

SUFRAGIO EFECTIVO. NO REELECCION.

México, D. F., a 8 de enero de 1925.

EL SECRETARIO,

AL C. BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO.
Presente.

RBM.

Se comunica
nombramiento del C. Bernardo Ortiz
de Montellano.

Administrativo//
Personal//
primera. 14

7886

I/151(III)/17

Al C. Jefe del Departamento
de Bellas Artes.
P r e s e n t e .

EL C. PRESIDENTE CONSTITUCIONAL DE LOS ESTADOS UNI-
DOS MEXICANOS, en uso de la facultad que le concede la frac-
ción II del artículo 59 de la Constitución Federal promulga-
da el 5 de febrero de 1917, ha tenido a bien nombrar al C. -
Bernardo Ortiz de Montellano, Jefe de Sección del Departamen-
to de su cargo, con el sueldo anual que asigna a ese empleo
la partida respectiva del Presupuesto de Egresos vigente, a
partir del primero del actual.

Lo comunico a usted para su conocimiento, reiterán-
dole las seguridades de mi atenta consideración.

SUFRAGIO EFECTIVO. NO REELECCION.

México, a 5 de enero de 1923.

C. Jefe del Departamento,



SECRETARIA
DE
EDUCACION PUBLICA
DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES

ASUNTO:—Se toma nota del nombramiento
relativo al C. Bernardo Ortiz
de Montellano.

Sección
Mesa
Núm. 755

15
12

5/31/17

Al C. Jefe del Departamento Ad-
ministrativo de esta Secretaría.
P r e s e n t e .

Por el atento oficio de usted, número 7886, fechado el 5 del actual, quedo enterado de que el C. Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, ha tenido a bien nombrar al C. Bernardo Ortiz de Montellano Jefe de Sección del Departamento a mi cargo, con el sueldo diario de, que se le pagará con cargo a la partida número del Presupuesto de Egresos vigente.

Tomo nota de su atento comunicado y le protesto las seguridades de mi distinguida consideración.

SUFRAGIO EFECTIVO. NO REELECCION.

México, D. F., a 30 de enero de 1923.

El Jefe del Departamento,

Juan Palacios

SV



SECRETARIA
DE
EDUCACION PUBLICA

C. ^{hna.}
ACUERDO

18 13

México, 14 de agosto de 1923.

Al C. Jefe del Departamento Administrativo.
P r e s e n t e .

No come por orden C. ^{hna.}

2/10/17 (17) / 17

Por las razones que expone y a partir del 16 del actual, se acepta la renuncia que como Jefe de la Sección Primera del Departamento de Bellas Artes, presenta el C. Bernardo Ortíz de Montellano, dándosele las gracias por los servicios prestado en dicho Departamento.

Comuníquese.-

EL SECRETARIO.

[Handwritten signature]



SECRETARIA
DE
EDUCACION PUBLICA

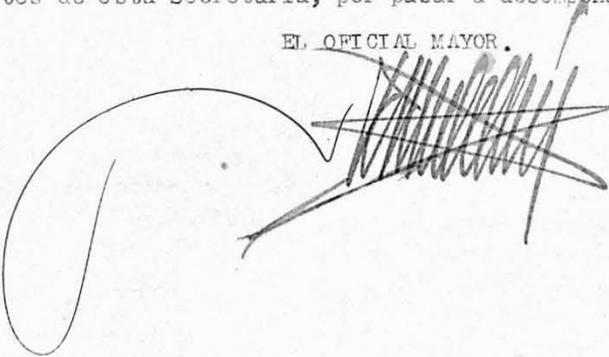
131 (2) / 17
19 19

ACUERDO

México, 14 de agosto de 1923

Comuníquese que con esta fecha cesa el C. Bernardo Ortiz de Montellano, como Jefe de Sección del Departamento de Bellas Artes de esta Secretaría, por pasar a desempeñar otro empleo.

EL OFICIAL MAYOR.





SECRETARIA
DE
EDUCACION PUBLICA

49 15 7

1/5-12-21/0. 19

En la Ciudad de México, al primer día _____
del mes de enero de mil novecientos veintidós ^{cuatro} ~~veintidós~~
presente en esta Secretaría el C. Bernardo Ortiz de Mon
tellano,
nombrado por acuerdo del C. Presidente de los Estados
Unidos Mexicanos, en uso de la facultad que le confiere
la fracción II del artículo 89 de la Constitución Fede-
ral, fué interrogado por el C. Secretario de Educación
Pública que subscribe, en los términos siguientes: "¿Pro-
testais guardar y hacer guardar la Constitución Políti-
ca de los Estados Unidos Mexicanos, promulgada el 5 de fe-
brero de 1917 y las leyes que de ella emanen y desempeñar
leal y patrióticamente el cargo de Profesor de HISTORIA
PATRIA Y AMERICANA en la Escuela Normal Nocturna para Maes
tres "JOSE MARIA PINO SUAREZ"."

[Handwritten signature]

que el C. Presidente Constitucional os ha conferido, mi-
rando en todo por el bien y prosperidad de la Unión?"
Y habiendo contestado el interpelado: "Sí protesto." El
C. Secretario repuso: "Si no lo hicieréis así, la Nación
os lo demande." Con lo que concluyó el acto, levantándose
la presente por cuadruplicado que firman los que en ella
se mencionan.

S. L. P.

El Interesado,

B. Ortiz de Montellano

*Orizaba 9. H.
Domicilio*

[Handwritten signature]

Talleres Gráficos de la Nación - México



SECRETARIA
DE
EDUCACION PUBLICA

40
16

5

ms

S. S. P.

En la Ciudad de México a prime-
ro del mes de enero de mil novecientos
veinticuatro presente en la Secretaría el C. Bernar-
do Ortiz de Montellano,
 nombrado por acuerdo del C. Presidente de los Estados
 Unidos Mexicanos, en uso de la facultad que le confiere
 la fracción II del artículo 89 de la Constitución Fede-
 ral, fué interrogado por el C. Secretario
 que subscribe, en los términos si-
 guientes: "¿Protestais guardar y hacer guardar la Consti-
 tución Política de los Estados Unidos Mexicanos, pro-
 mulgada el 5 de febrero de 1917 y las leyes que de ella
 emanen y desempeñar leal y patrióticamente el cargo de
Conferencista de la propaganda cultural dependiente del
Departamento de Bellas Artes, de esta Secretaría,
 que el C. Presidente Constitucional os ha conferido, mi-
 rando en todo por el bien y prosperidad de la Unión?"
 Y habiendo contestado el interpelado: "Sí protesto." El
 C. repuso: "Si no lo hi-
 ciereis así, la Nación os lo demande." Con lo que concluyó
 el acto, levantándose la presente por
 que firman los que en ella se mencionan.

J. V.

El Interesado,

B. Ortiz de Montellano

Urnapan 9. A.

Talleres Graficos de la Nación - Mexico

Bernardo Ortiz de Montellano



SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

ACUERDO

México, D. F., a 18 de enero de 1924

AL C. JEFE DEL DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO.

Presente.

Expidase nombramiento de Conferencista de la pro
paganda Cultural dependiente del Departamento de Bellas -
Artes de esta Secretaría, - - - - -
en favor del C. Bernardo Ortiz de Montellano a partir ---
del primero del actual, - - - con cargo a la partida res
pectiva del Presupuesto de Egresos vigente

Comuníquese.
EL SECRETARIO,

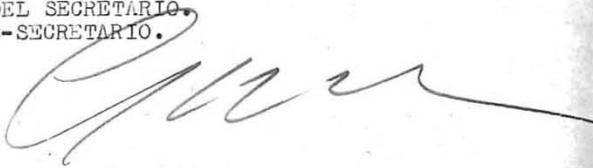
A C U E R D O .

México, 21 de enero de 1924. ¹²⁻¹⁸ ~~15~~

Expídase nombramiento en favor del C. Bernardo Ortiz de Montellano, como PROFESOR DE HISTORIA PATRIA Y AMERICANA EN LA ESCUELA NORMAL NOCTURNA PARA MAESTROS "JOSE MARIA PINO - SUAREZ", a partir del primero del actual y con el sueldo -- anual que asigna a ese empleo la partida respectiva del Pre supuesto de Egresos vigente.

Comuníquese y tómesese nota.

P.O. DEL SECRETARIO.
EL SUB-SECRETARIO.



jm.



PROVISIONAL.

EL C. PRESIDENTE CONSTITUCIONAL DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS, en uso de la facultad que le concede la fracción II del artículo 89 de la Constitución Federal, promulgada el 5 de febrero de 1917, ha tenido a bien nombrar a usted, PROFESOR DE HISTORIA PATRIA Y AMERICANA EN LA ESCUELA NORMAL NOCTURNA PARA MAESTROS "JOSE MARIA PINO SUAREZ", a partir del primero del actual, y ----- con el sueldo anual que asigna a ese empleo la partida respectiva del Presupuesto de Egresos vigente.

DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO

SECCION de PERSONAL

MESA _____

NUM. 6941

EXP. _____

[Handwritten signature]

Lo comunico a usted para su conocimiento y efectos consiguientes.

SUFRAGIO EFECTIVO. NO REELECCION.

México, D. F., a 21 de enero 1924

P.O.D EL SECRETARIO,
EL SUBSECRETARIO.

[Handwritten signature]

C. Bernardo Ortiz de Matallana.

Presente.

J. D. H.



SECRETARIA
DE
EDUCACION PUBLICA

ASUNTO: Se comunica el nombramiento de C. Bernardo Ortiz de Montellano.

Departamento de Administrativo
Sección de Personal. 20
Mesa
Número. 6947 47

Minuta

A C. Director de la Escuela Normal Nocturna para Maestros, "José María Pino Suárez". --
P r e s e n t e .

EL C. PRESIDENTE CONSTITUCIONAL DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS, en uso de la facultad que le concede la fracción II del artículo 89 de la Constitución Federal, promulgada el 5 de febrero de 1917, ha tenido a bien nombrar a C. Bernardo Ortiz de Montellano como Profesor de Historia Patria y Americana, en la Escuela Normal Nocturna para Maestros "J.M. Pino Suárez" a partir del 1º del actual y con el sueldo anual que asigna a ese empleo la partida respectiva del Presupuesto de Egresos vigente.

Lo digo a usted para su conocimiento

Reitero a usted mi atenta consideración.

SUFRAGIO EFECTIVO. NO REELECCION.

México, D. F., a 21 de enero de 1924.

P. O. DEL SECRETARIO,
EL JEFE DEL DEPARTAMENTO,

c.c. para el C. Jefe del Departamento Escolar.

J.D.H.

6948

Al contestar este oficio, cítese el número del mismo. Departamento, Sección y Mesa que lo gira, a fin de facilitar el trámite.

DEPARTAMENTO
ADMINISTRATIVO

SECCION
de
PERSONAL

PRIMERA.

MESA

NUM. 395-

EXP.

EL C. PRESIDENTE CONSTITUCIONAL DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS, en uso de la facultad que le concede la fracción II del artículo 89 de la Constitución Federal, promulgada el 5 de febrero de 1917, ha tenido a bien nombrar a usted a partir del primero del actual, Conferencista de la propaganda Cultural dependiente del Departamento de Bellas Artes de esta Secretaría, ----- con el sueldo anual que asigna a ese empleo la partida respectiva del Presupuesto de Egresos vigente.

Lo comunico a usted para su conocimiento y efectos consiguientes.

SUFRAGIO EFECTIVO. NO REELECCION.

México, D. F., 22^a de Enero de 4 192

EL SECRETARIO,

ARCHIVASE

AL C. BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO.
Presente.

lm.

ASUNTO: Se comunica
nombramiento de C. Bernardo
Ortiz de Montellano.

Administrativo.
de Personal.
Primera.
556-

39
22

4

A C. Jefe del Depto. de Bellas Artes.
Presente.

mf

S. L. P.

EL C. PRESIDENTE CONSTITUCIONAL DE LOS ESTADOS UNI-
DOS MEXICANOS, en uso de la facultad que le concede la
fracción II del artículo 89 de la Constitución Federal,
promulgada el 5 de febrero de 1917, ha tenido a bien nom-
brar ~~partir~~ partir del primero del actual, al C. Bernardo Ortiz
de Montellano, Conferencista de la propaganda Cultural de-
pendiente de ese Departamento a su digno cargo, -----
con el sueldo anual que asigna a ese empleo la partida
respectiva del Presupuesto de Egresos vigente.

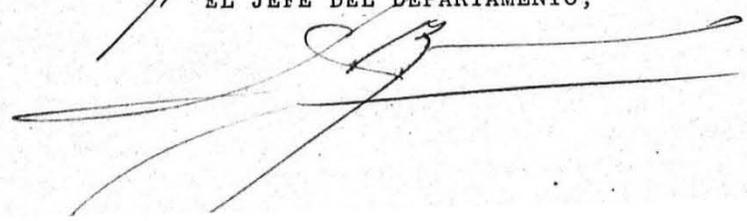
Lo digo a usted para su conocimiento

Reitero a usted mi atenta consideración.

SUFRAGIO EFECTIVO. NO REELECCION.

México, D. F., a 22 de Enero de 1924.

P. O. DEL SECRETARIO,
EL JEFE DEL DEPARTAMENTO,





ASUNTO: -Enterado del nombramiento del C. Bernardo Ortiz de Montellano. 5

1/11-12-1/19. 4823

Al C. Jefe del Departamento Administrativo.
Presente.

Número--87--

FEB 13 1924

Quedo enterado, por oficio número 6945, girado por la Sección de Personal de fecha 21 de enero próximo pasado, de que el C. Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, ha tenido a bien nombrar al C. -- Bernardo Ortiz de Montellano Profesor de Historia Patria y Americana, en esta Escuela Normal Nocturna para Maestros "José María Pino Suárez", a partir del primero de enero último.

Reitero a usted las protestas de mi atención y respeto.

SUFRAGIO EFECTIVO.-NO REELECCION.

México, a 9 de febrero de 1924.

EL DIRECTOR



Handwritten initials or signature

ASUNTO: - Se comunica la toma de posesión del C. Bernardo Ortíz de Montellano.

50²⁹

E/11-12-1/19

Al C. Jefe del Departamento Administrativo.
Presente.

Número--114--

FEB 14 Ref

Personal

Tengo la honra de comunicar a usted que el C. Bernardo Ortíz de Montellano, tomó posesión del empleo de Profesor de Historia Patria y Americana, en esta Escuela Normal Nocturna para Maestros "José María Pino Suárez" a partir del primero de enero próximo pasado.

Reitero a usted las protestas de mi atención y respeto.

SUFRAGIO EFECTIVO.-NO REELECCION.
México, a 12 de febrero de 1924.

EL DIRECTOR

Handwritten signature of the Director



SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

11/105 56
25

5

MT

En la Ciudad de México a primero
 del mes de julio de mil novecientos
veinticuatro presente en la Secretaría el C. Bernar-
do Ortiz de Montellano
 nombrado por acuerdo del C. Presidente de los Estados
 Unidos Mexicanos, en uso de la facultad que le confiere
 la fracción II del artículo 89 de la Constitución Fede-
 ral, fué interrogado por el C. Secretario
 que subscribe, en los términos si-
 guientes: "¿Protestais guardar y hacer guardar la Cons-
 titución Política de los Estados Unidos Mexicanos, pro-
 mulgada el 5 de febrero de 1917 y las leyes que de ella
 emanen y desempeñar leal y patrióticamente el cargo de
Inspector Instalador del Departamento de Bibliotecas de
esta Secretaría, en substitución del C. Emilio Baz,
 que el C. Presidente Constitucional os ha conferido, mi-
 rando en todo por el bien y prosperidad de la Unión?"
 Y habiendo contestado el interpelado: "Sí protesto." El
 C. Secretario repuso: "Si no lo hi-
 ciereis así, la Nación os lo demande." Con lo que concluyó
 el acto, levantándose la presente por
 que firman los que en ella se mencionan.

El Interesado,

[Signature] *[Signature]*

Uruapan 9.7.

Talleres (Litografía) de la Nación, México



SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

~~MEMORANDUM~~

ACUERDO .

México, D. F., a 10. de julio de 1924.

Al C.
Jefe del Departamento Administrativo.
Presente .

Sírvase usted ordenar se nombre Inspector del Departamento de Bibliotecas, en el puesto que dejó vacante el Sr. Emilio Baz, al Sr. Bernardo Ortiz de Montellano, a partir de esta fecha.

EL SUBSECRETARIO DE EDUCACION PUBLICA.

*11910
11.00*

Complacido

Gu

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA
DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO
RECIBIDO
RECIBIDO
Seccion de Personal



SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

1/IV/1924 53
7579-26

~~MEMORANDUM~~

ACUERDO .

México, D. F., a 10. de julio de 1924.

Al C.
Jefe del Departamento Administrativo.
Presente .

Sírvase usted ordenar se nombre Inspector del Departamento de Bibliotecas, en el puesto que dejó vacante el Sr. Emilio Baz, al Sr. Bernardo Ortiz de Montellano, a partir de esta fecha.

EL SUBSECRETARIO DE EDUCACION PUBLICA.

11910
11.00

Complacido

Gu

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA
DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO
ACORDADO
ACORDADO
Seccion de Personal

DEPARTAMENTO
ADMINISTRATIVO

SECCION
de
PERSONAL

MESA.....

NUM. 39400

EXP.....

mf

EL C. PRESIDENTE CONSTITUCIONAL DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS, en uso de la facultad que le concede la fracción II del artículo 89 de la Constitución Federal, promulgada el 5 de febrero de 1917, ha tenido a bien nombrar a usted, a partir del primero del actual, Inspector Instalador del Departamento de Bibliotecas de esta Secretaría, en substitución del C. Emilio Baz, -----

con el sueldo anual que asigna a ese empleo la partida respectiva del Presupuesto de Egresos vigente.

Lo comunico a usted para su conocimiento y efectos consiguientes.

SUFRAGIO EFECTIVO. NO REELECCION.

México, D. F., a de 7 Ju 1920 4

EL SECRETARIO,
EL SUBSECRETARIO ENC. DEL DESPACHO.

J. P. de Mateluna

ASUNTO: Se comunica
nombramiento de
1 C. Bernar-
do Ortiz de Montellano.

Administrativo
de Personal
Primera

55
78

39401-

3

A
1 C. Jefe del Dpto. de Bibliotecas.
Presente.

M

EL C. PRESIDENTE CONSTITUCIONAL DE LOS ESTADOS UNI-
DOS MEXICANOS, en uso de la facultad que le concede la
fracción II del artículo 89 de la Constitución Federal,
promulgada el 5 de febrero de 1917, ha tenido a bien nom-
brar a
1 C. Bernardo Ortiz de Montellano, a partir del
1º del actual, Inspector Instalador de ese Departamento a
su cargo, en substitución del C. Emilio Baz, - - - - -
con el sueldo anual que asigna a ese empleo la partida
respectiva del Presupuesto de Egresos vigente.

Lo digo a usted para su conocimiento
, recomendando
le se sirva comunicar la fecha en que el interesado haya
tomado posesión de su empleo.

Reitero a usted mi atenta consideración.

SUFRAGIO EFECTIVO. NO REELECCION.

México, D. F., a de de 192
7 julio 4
P. O. DEL SECRETARIO,
EL JEFE DEL DEPARTAMENTO,

8

Al C.
Secretario de Educación Pública.
P r e s e n t e.

Ruego a usted muy atentamente se sirva aceptar mi renuncia al empleo de Inspector Instalador de Bibliotecas, Comisionado como Jefe de la Sección de Revistas del Departamento de Bibliotecas, a fin de que mi permanencia en él no dificulte los probables nuevos nombramientos.

Doy a usted las gracias más cumplidas, y le reitero las seguridades de mi alta consideración.

México, D.F. 10. de diciembre de 1924.

B. Ademontellano



SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

ACUERDO

68 31
11/15/24
México, D. F.
Diciembre 4 de 1924.

C. OFICIAL MAYOR DE LA
SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA.
Presente.

Acéptese, con esta fecha, la renuncia que ha presentado el C. Bernardo Ortiz de Montellano, como Inspector Instalador de Bibliotecas, nombrando en su lugar al Profesor Pedro Suárez.

Atentamente

EL SECRETARIO

jc.



SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

27134

42 32

ACUERDO

12/6. 7

México, a 8 de diciembre de 1924.

Al C. Jefe del Departamento Administrativo.
Presente.

[Handwritten signature]
CMC.TM

Expídase cese a partir del 11 de los corrientes al C. Bernardo Ortiz de Montellano, Conferencista de la Propaganda Cultural, dependiente del Departamento de Bellas Artes.

Comuníquese.

EL OFICIAL MAYOR DE ESTA SRIA.

Mosés Sáenz



SECRETARIA
DE
EDUCACION PUBLICA

72-33

EXP. I.-./131/-

16251

En la ciudad de México, D.F. a los 7 días del mes de julio de mil novecientos veintisiete presente en esta Secretaría el C. Bernardo Ortiz de Montellano nombrad por acuerdo del C. Presidente de los Estados Unidos Mexicanos, en uso de la facultad que le confiere la fracción II del artículo 89 de la Constitución Federal, fue interrogad por el C. Oficial Mayor _____ que subscribe, en los términos siguientes: "¿Protestáis guardar y hacer guardar la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, promulgada el 5 de febrero de 1917, y las leyes que de ella emanen y desempeñar leal y patrióticamente el cargo de Profesor de literatura con obligación de dar clase una hora diaria en la Escuela de Verano de la Universidad Nacional, y en substitución del C. Jaime Torres Bodet, que el C. Presidente Constitucional os ha conferido, mirando en todo por el bien y prosperidad de la Unión?" Y habiendo contestado el interpelado: "Si protesto," el C. Oficial Mayor _____ repuso: "Si no lo hicieréis así, la Nación os lo demande." Con lo que concluyó el acto, levantándose la presente por _____ que firman los que en ella se mencionan.

[Handwritten mark]

[Handwritten signature]

El interesado,
B. Admontellano

Domicilio: Muapam 9. A.

Talleres Gráficos de la Nación - México - 1917

mtr.



SECRETARIA
DE
EDUCACION PUBLICA

EXP. I-131/-

16251

34
6835

En la ciudad de México, D.F. a los
7 días del mes de Julio de mil novecientos
veintisiete presente en esta Secretaría el C.
Bernardo Ortiz de Montellano

nombrad por acuerdo del C. Presidente de los Estados Unidos Mexicanos, en uso de la facultad que le confiere la fracción II del artículo 89 de la Constitución Federal, fue interrogado por el C. Oficial Mayor

que subscribe, en los términos siguientes: "¿Protestáis guardar y hacer guardar la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, promulgada el 5 de febrero de 1917, y las leyes que de ella emanen y desempeñar leal y patrióticamente el cargo de Profesor de literatura con obligación de dar clase una

hora diaria, en la Escuela de Verano de la Universidad

Nacional, en substitución del C. abog. Julio Jiménez Huéda,

que el C. Presidente Constitucional os ha conferido, mirando en todo por el bien y prosperidad de la Unión?"

Y habiendo contestado el interpelado: "Si protesto," el C. Oficial Mayor repuso: "Si no lo hicieréis así, la Nación os lo demande." Con lo que concluyó el acto, levantándose la presente por

que firman los que en ella se mencionan.

My

*Arg
Montellano*

El interesado,

B. Ortiz de Montellano

Domicilio: Muapam 9. A.

REGISTRADO

str.



SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

70-35

AGUERDO

México, D. F., a 1° de agosto de 1927.

Al C. Jefe del Departamento Administrativo.

Presente.

Trámítese lo relativo al asunto que se indica:

*Partida 10114
sueldo \$ 450*

Asunto: Nombramiento.

Nombre: C. Bernardo Ortiz de Montellano

Empleo: profesor de literatura en la Escuela de Verano de la Universidad Nacional, con obligación de dar clase una hora diaria, en substitución del C. abog. Julio Jiménez Rueda.

Fechas: 7 de julio último al 20 de agosto, inclusive.

EL SECRETARIO,

c. c. p. el C. Rector de la Universidad Nacional.

EC.



SECRETARIA DE
EDUCACION PUBLICA
DEPARTAMENTO
ADMINISTRATIVO

SECCION
de
PERSONAL

MESA _____
Primera.
NUM. 1- 34619
EXP/131/-

EL C. PRESIDENTE CONSTITUCIONAL DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS, en uso de la facultad que le concede la fracción II del artículo 89 de la Constitución Federal, promulgada el 5 de febrero de 1917, ha tenido a bien nombrar a usted del 7 de julio último al 20 del actual, Profesor de literatura, con obligación de dar clase una hora diaria en la Escuela de Verano de la Universidad Nacional, en substitución del C. abog. Julio Jiménez Rueda, - - - - - con el sueldo anual que asigna a ese empleo la partida respectiva del Presupuesto de Egresos vigente.

Lo comunico a usted para su conocimiento y efectos consiguientes.

SUFRAGIO EFECTIVO. NO REELECCION.

México, D. F., a de 192 1º. agosto de 7.

EL SECRETARIO,

P.O.D
Y A. DEL SUBSECRETARIO
EL OFICIAL MAYOR.

Alfredo E. Juchurta
Alfredo E. Juchurta.

Al C. Bernardo Ortiz de Montellano.
P r e s e n t e .
STR.

Talleres Gráficos de la Nación - Méx. - C.S.



UNIVERSIDAD NACIONAL

ASUNTO:

Se comunica toma de posesión del C. Bernardo Ortiz de Montellano.

ADMINISTRACION.
Sec. de Tram. y Archivo.
Mesa de personal.
Núm.VIII-02-3949.

Exp.núm.VIII-02/131/-432.

16251

Al C. Jefe del Departamento Administrativo de la Secretaría de Educación Pública. presente.

para los efectos correspondientes en ese Departamento al merecido cargo de usted, me es grato participarle que con fecha 7 de julio último, el C. Bernardo Ortiz de Montellano, tomó posesión del empleo de profesor de literatura, con obligación de dar clase - una hora diaria en la Escuela de Verano, dependiente de esta Universidad, en substitución del C. abog. Julio Jiménez Rueda.

25465

CONTROL ADMINISTRATIVO
07 31-8

Reitero a usted mi consideración muy atenta.

SUFRAGIO EFECTIVO. NO REELECCION.

México, D. F., a 6 de agosto de 1927.

EL JEFE DEL DEPARTAMENTO.

Salvador Carrón

Tómese nota y comuníquese.

Al contestar este sujeto, adrese el número del mismo, Dirección y Mesa que lo gira, a fin de facilitar el trámite.

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA
DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO
RECIBIDO
AGO 15
RECIBIDO
Seccion de Personal

REGISTRO

BL.



UNIVERSIDAD NACIONAL

ASUNTO:

Se comunica toma de posesión del C. Bernardo Ortíz de Montellano.

ADMINISTRACION.
Sec. de Tram. y Archivo.
Mesa de Personal.
Núm.VIII-02-3948.

Exp.núm.VIII-02/131/-432.

16251

Al C. Jefe del Departamento Administrativo de la Secretaría de Educación pública.
P r e s e n t e .

para los efectos correspondientes en ese Departamento al merecido cargo de usted, me es grato participarle que con fecha 7 de julio último, el C. Bernardo Ortíz de Montellano, tomó posesión del empleo de profesor de literatura, con obligación de dar clase - una hora diaria en la Escuela de Verano, dependiente de esta Universidad, en substitución del C. Jaime Torres Bodet.

Reitero a usted mi consideración muy atenta.

SUFRAGIO EFECTIVO. NO REELECCION.

México, D. F., a 6 de agosto de 1927.

EL JEFE DEL DEPARTAMENTO.

Salvador Carrón

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA
DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO
RECIBIDO
AUG 18 1927
RECIBIDO
Sección de Personal

BL.

Tómese nota y comuníquese.

Al constatar este oficio, cítese el número del mismo, Sección y Mesa que lo gira, a fin de facilitar el trámite.

[Handwritten mark]

25484

CONTROL ADMINISTRATIVO
07/31-8



SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO

SECCION de PERSONAL

MESA Primera.
NUM. I-34618
EXP. /131/-

[Handwritten signature]

EL C. PRESIDENTE CONSTITUCIONAL DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS, en uso de la facultad que le concede la fracción II del artículo 89 de la Constitución Federal, promulgada el 5 de febrero de 1917, ha tenido a bien nombrar a usted del 7 de julio último al 20 del actual, Profesor de literatura, con obligación de dar clase una hora diaria en la Escuela de Verano de la Universidad Nacional, en substitución del C. Jaime Torres Bodet, - - - - - con el sueldo anual que asigna a ese empleo la partida respectiva del Presupuesto de Egresos vigente.

Lo comunico a usted para su conocimiento y efectos consiguientes.

SUFRAGIO EFECTIVO. NO REELECCION.

México, D. F., a de 192

11 agosto de 7.
EL SECRETARIO,

P.O.D
Y A. DEL SUBSECRETARIO.
EL OFICIAL MAYOR.

[Handwritten signature]

Alfredo R. Urduarzu.



SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

16251

76 41

AGUERDO

México, D. F., a 19 de junio de 1928.

Al C. Jefe del Departamento Administrativo.

Presente.

Trámite lo relativo al asunto que se indica:

Asunto: Nombramiento

Nombre: C/ Bernardo Ortiz de Montellano

Empleo: profesor de materias diversas en la Escuela de -
Verano de la Universidad Nacional, con obligación de dar
clase una hora diaria.

Fechas: del 4 de julio al 17 de agosto próximos.

P. O. D EL SECRETARIO,
EL SUBSECRETARIO.

c. c. p. el C. Rector de la Uni-
versidad Nacional.
EC.

450
m



SECRETARIA DE
EDUCACION PUBLICA

DEPARTAMENTO
ADMINISTRATIVO

SECCION
de
PERSONAL

MESA.....
Primeros.
NUM. I- 53859
EXP. /131/-

EL C. PRESIDENTE CONSTITUCIONAL DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS, en uso de la facultad que le concede la fracción II del artículo 89 de la Constitución Federal, promulgada el 5 de febrero de 1917, ha tenido a bien nombrar a usted del 4 de julio al 17 de agosto próximos, profesor de matemáticas diversas, con obligación de dar clase una hora diaria, en la Escuela de Verano de la Universidad Nacional, - - - con el sueldo anual que asigna a ese empleo la partida respectiva del Presupuesto de Egresos vigente.

Lo comunico a usted para su conocimiento y efectos consiguientes.

SUFRAGIO EFECTIVO. NO REELECCION.

México, D. F., a de²⁵ junio de 192 8.

EL SECRETARIO,
EL SUBSECRETARIO.

Morises Sáenz

AL C. BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO.
PRESIDENTE.



El suscrito, Jefe de la Sección de Personal del Departamento Administrativo de la Secretaría de Educación Pública, hace constar que con esta fecha hizo entrega del presente nombramiento al interesado, que firma al calce.

México, D. F., 7 de julio de 1928.

Antonio del A. Castillo

29 junio
D. Castellanos
M. Castellanos



SECRETARIA
DE
EDUCACION PUBLICA

78 43

En la ciudad de México, a los cuatro días del mes de julio de mil novecientos veintiocho, presente en esta Secretaría, el C. Bernardo Ortiz de Montellano, nombrado por acuerdo del C. Presidente de los Estados Unidos Mexicanos, en uso de la facultad que le confiere la fracción II del artículo 89 de la Constitución Federal, fué interrogado por el C. Subsecretario, que suscribe, en los términos siguientes: “¿Protestáis guardar y hacer guardar la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, promulgada el 5 de febrero de 1917, y las leyes que de ella emanen y desempeñar leal y patrióticamente el cargo de profesor de materias diversas, con obligación de dar clase una hora diaria en la Escuela de Verano de la Universidad Nacional, que el C. Presidente Constitucional os ha conferido, mirando en todo por el bien y prosperidad de la Unión?” Y habiendo contestado el interpelado: “Si protesto,” el C. Subsecretario repuso: “Si no lo hicieréis así, la Nación os lo demande.” Con lo que concluyó el acto, levantándose la presente por que firman los que en ella se mencionan.

El interesado,

B. Ortiz de Montellano

Domicilio: Guapán 9. A.



UNIVERSIDAD NACIONAL

ASUNTO:

Se comunica toma de posesión del C. Bernardo O. de Montellano.

16251

ADMINISTRACION.

Sección de Tram. y Archivo.

Mesa de Personal.

Número VIII-02-4839.

Exp. núm. VIII-02/131/-432.

Al C. Jefe del Departamento Administrativo de la Secretaría de Educación Pública. Presente.

Para los efectos correspondientes en ese Departamento al merecido cargo de usted, me es grato participar le que con fecha de ayer, el C. Bernardo O. de Montellano, tomó posesión del empleo de profesor de materias diversas en la Escuela de Verano, con obligación de dar clase una hora diaria.

Reitero a usted mi consideración muy atenta.

SUPRAGIO EFECTIVO. NO REELECCION.

México, D. F., a 5 de julio de 1928.

EL JEFE DEL DEPARTAMENTO.

Salvador García

Al contestar este oficio efesq el número el mismo, Departamento, Sección y Mesa que lo gira, a fin de facilitar el trámite.

TOMESE NOTA Y COMUNIQUESE

BL.



40 24897
~~24898~~
DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO
07/23-7.
SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA
DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO
RECIBIDO
JUL 11 1928
SECRETARIA DE PERSONAL



SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

2392

En la ciudad de México, al primer día del mes de septiembre de mil novecientos veintiocho, presente en esta Secretaría el C. -----
----- BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO, -----
 nombrado por acuerdo del C. Presidente de los Estados Unidos Mexicanos, en uso de la facultad que le confiere la fracción II del artículo 89 de la Constitución Federal, fue interrogado por el C. OFICIAL MAYOR ----- que subscribe, en los términos siguientes: "¿Protestáis guardar y hacer guardar la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, promulgada el 5 de febrero de 1917, y las leyes que de ella emanen y desempeñar leal y patrióticamente el cargo de Profesor interino de materias generales de la Escuela Secundaria número 4, durante la licencia del C. ENRIQUE JUAN PALACIOS, ----- que el C. Presidente Constitucional os ha conferido, mirando en todo por el bien y prosperidad de la Unión?" Y habiendo contestado el interpelado: "Sí protesto," el C. OFICIAL MAYOR, repuso: "Si no lo hiciéreis así, la Nación os lo demande." Con lo que concluyó el acto, levantándose la presente por ----- que firman los que en ella se mencionan.

Recibe la circular
B. Ortiz de Montellano

Edad: 29 años

Al Sr. [Signature]

El interesado,

B. Ortiz de Montellano

Domicilio: Munapan 9. Ciudad.

Acdo. 2737. 1rt.



SECRETARIA
DE
EDUCACION PUBLICA

16251

81

46

ACUERDO 2737.

México, D. F., a 4 de septiembre de 1928.

Al C. Jefe del Departamento Administrativo.

Presente.

Trámite lo relativo al asunto que se indica:

Asunto: Nombramiento durante la licencia del C. ENRIQUE -
JUAN PALACIOS.

Nombre: BERNARDO ORTIZ DE MOTELLANO.

Empleo: Profesor de materias generales de la Escuela Secun-
daria n'úmero 4.

Fechas: 10. del actual.

~~EL SECRETARIO~~
EL SUBSECRETARIO ENC.
DEL DESPACHO.

c. c. p. Ens. Secundaria.



SECRETARIA DE
EDUCACION PUBLICA

DEPARTAMENTO
ADMINISTRATIVO

SECCION
de
PERSONAL
3/a.

MESA

NUM. 1316-141

EXP.

[Handwritten signature]

El C. PRESIDENTE CONSTITUCIONAL DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS, en uso de la facultad que le concede la fracción II del artículo 89 de la Constitución Federal, promulgada el 5 de febrero de 1917, ha tenido a bien nombrar a usted a partir del primero del actual, Profesor interino de materias generales, de la Escuela Secundaria número 4, durante la licencia del C. ENRIQUE JUAN PALACIOS, - - - - - con el sueldo anual que asigna a ese empleo la partida respectiva del Presupuesto de Egresos vigente.

Lo comunico a usted para su conocimiento y efectos consiguientes.

SUFRAGIO EFECTIVO. NO REELECCION.

México, D. F., 4 de septiembre de 192

DEL SECRETARIO,
P. O. DEL SUBSECRETARIO INTC.
DEL DESPACHO.
EL OFICIAL MAYOR.

[Handwritten signature]

Alfredo W. Uruchurtu.

BERNARDO GONZALEZ
SECRETARIO



SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA

El suscrito, Jefe de la Sección de Personal del Departamento Administrativo de la Secretaría de Educación Pública, hace constar que con esta fecha hizo entrega del presente nombramiento al interesado, que firma al calce.

México, D. F., 12 de septiembre, de 1928

Antonio del A. Castillo

Antonio del A. Castillo

B. Urdemontellaur



SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

ASUNTO: Se comunica toma de posesión del C. BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO.

Enseñanza Secundaria. ⁸⁴
Escuela Sec. # 4. ⁴⁸
Mesa de correspond.
Número 784

16251

Al C. Jefe del Departamento Administrativo.
P r e s e n t e .

Para su conocimiento y fines consiguientes, comunico a usted que el C. BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO tomó posesión del empleo de Profesor Interino de materias generales de esta Escuela, con fecha primero del actual, durante la licencia concedida al C. Enrique Juan Palacios.

Reitero a usted mi atenta consideración.

SUFRAGIO EFECTIVO. NO REELECCION.

México, D.F., a 10 de septiembre de 1928.

EL DIRECTOR,

J. Calvo
JOSE CALVO.

CONTROL ADMINISTRATIVO
07 28-9.

TOMESE NOTA PARA SU INTERES

AGOSTO 14 1928
SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

c.c.p. el C. Director de Enseñanza Secundaria.
con referencia a su oficio número 6168, Exp. A-5/131/-756.
sr.



SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

16751

ACUERDO 3318. 49

México, D. F., a 6 de noviembre de 1928.

Al C. Jefe del Departamento Administrativo.

Presente.

3^o

Trámítese lo relativo al asunto que se indica:

Asunto: Cese por haber reanudado sus labores la persona a quien sustitúa.

Nombre: HERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO.

Empleo: Profesor interino de materias generales de la Escuela Secundaria No. 4.

Fechas: a partir del 21 de octubre próximo pasado.

EL SECRETARIO EL OFICIAL MAYOR.

[Handwritten signature]

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA. RECIBIDO NOV 7 1928 DIR. DE ENSEÑANZA SECUNDARIA.

c.c.p. el Jefe de Ins. Secundaria.



SECRETARIA
DE
EDUCACION PUBLICA

3250

En la ciudad de México a los 16 días del mes de marzo de mil novecientos veintinueve presente en esta Secretaría el C. - - - - - BLNARDO ORTIZ DE MONTELLANO - - - - -

nombrad por acuerdo del C. Presidente de los Estados Unidos Mexicanos, en uso de la facultad que le confiere la fracción II del artículo 89 de la Constitución Federal. fue interrogad por el C. OFICIAL MAYOR - - - - -

que subscribe, en los términos siguientes: "¿Protestáis guardar y hacer guardar la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, promulgada el 5 de febrero de 1917, y las leyes que de ella emanen y desempeñar leal y patrióticamente el cargo de Profesor de materias de adiestramiento de la Escuela -- Secundaria #4, en sustitución del C. Jaime Torres Bodet.

que el C. Presidente ^{Provisional.} ~~Constitucional~~ os ha conferido, mirando en todo por el bien y prosperidad de la Unión?" Y habiendo contestado el interpelado: "Sí protesto," el C. OFICIAL MAYOR, - - - repuso: "Si no lo hicieréis así, la Nación os lo demande." Con lo que concluyó el acto, levantándose la presente por

que firman los que en ella se mencionan.

El interesado,

B. Ortiz de Montellano

Domicilio: *Uruapan G.D.*

*Recibir la circular
Bernardo Ortiz de Montellano y Ruiz*



SECRETARIA
DE
EDUCACION PUBLICA

16251

50
51

ACUERDO 1024.

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA
DIR. DE ENSEÑANZA
ABR 5 1920

México, D. F., a 4 de abril de 1920.

Al C. Jefe del Departamento Administrativo.

Presente.

5.00

Trámite lo relativo al asunto que se indica:

Asunto: Nombramiento.

Nombre: BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO.

Empleo: Profesor de materias de adiestramiento de la Escuela Secundaria # 4 en sustitución del C. JAIME TORRES BODET.

Fechas: 16 de marzo ppdo.

P. O. DEL SECRETARIO.
EL OFICIAL MAYOR.

En. Secundaria.



SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA
DEPARTAMENTO
ADMINISTRATIVO

SECCION
de
PERSONAL

MESA 3/A
NUM. 27660
EXP. I-131/.....

PROVISIONAL

EL C. PRESIDENTE CONSTITUCIONAL DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS, en uso de la facultad que le concede la fracción II del artículo 89 de la Constitución Federal, promulgada el 5 de febrero de 1917, ha tenido a bien nombrar a usted a partir del 16 de marzo próximo pasado Profesor de materias de adiestramiento de la Escuela Secundaria No. 4, en sustitución del C. Jaime Torres Bodet, - - - - -

con el sueldo anual que asigna a ese empleo la partida respectiva del Presupuesto de Egresos vigente.

Lo comunico a usted para su conocimiento y efectos consiguientes.

SUFRAGIO EFECTIVO. NO REELECCION.

México, D. F., a 5 de abril de 19 29.

P. O. EL SECRETARIO,
EL OFICIAL MAYOR.

Alfredo E. Uruchurtu.

Al C. BERNARDO CITIZ DE
presente.

Bibliografía

- Álvarez Barret, Luis, "IV. Justo Sierra y la obra educativa del porfiriato, 1901-1911" en *Historia de la educación pública en México (1876-1976)*, Coords. Fernando Solana, Raúl Cardiel Reyes, Raúl Bolaños Martínez, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 83-115.
- Amado, Bibiana, y Carlos Szulkin. *Una propuesta de títeres para el uso del teatro de títeres como herramienta socio-pedagógica en las escuelas rurales*, Argentina, Comunicarte editorial, 2009.
- Amorós, Pilar, y Paco Paricio, *Títeres y titiriteros. El lenguaje de los títeres*, España, Mira editores S.A., 2000.
- Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana, II. Época contemporánea*, sexta ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Beloff, Angelina, *Muñecos animados. Historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y el mundo*. México, Secretaría de Educación Pública, 1945.
- Blanco, José Joaquín, *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*, México, Cal y arena, 1996.
- _____, *Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Bolívar Meza, Rosendo, *Historia de México contemporáneo I*, cuarta, México, Instituto Politécnico Nacional, 2010.
- Bonfil, Batalla Guillermo, *México Profundo. Una civilización negada*, México, De Bolsillo, 2005.
- Cañas Torregrosa, José, *Didáctica de la expresión dramática. Una aproximación teatral en el aula*, España, Octaedro, 2009.
- Capistrán, Miguel, "De una carta de Xavier Villaurrutia a Edmundo Valadés (1934) en Los 'contemporáneos' por sí mismos." *Revista de la Universidad XXI*, no. 6, febrero 1967, xi-xii.
- Cárdenas Noriega, Joaquín, *José Vasconcelos. Caudillo cultural*, México, Consejo Nacional para la cultura y las artes , 2008.

- Cardona Peña, Alfredo, *Semblanzas mexicanas*, Vol. X, México, Biblioteca Mínima Mexicana, 1955.
- Castoriadis, Cornelius, "El imaginario social y la institución", en *La institución imaginaria de la sociedad*, España, Tusquets Editores, 1989.
- _____, *Una sociedad a la deriva. Entrevistas y debates (1974-1997)*, Argentina, Katz editores, 2006.
- Cerda G, Enrique, y Hugo Cerda G, *El teatro de títeres en la educación*, Chile, Andres Bello, 1989.
- Chaves Salas, Ana Lupita, "Implicaciones educativas de la teoría sociocultural de Vigotsky", en *Educación*, 2001, p. 59 - 65.
- Colom Cañedas, Antonio J, "Continuidad y complementariedad entre la educación formal y no formal", *Revista de educación, núm 338*, 2005, p. 9-22.
- Coombs, Philip H, *La crisis mundial de la educación*, España, Ediciones Península, 1978.
- Cueto, Mireya, *El teatro Guignol*, México, Teatro Estudiantil de la UNAM, 1961.
- De María y Campos, Armando, *El teatro mexicano de muñecos: 25 piezas de teatro guiñol*, México, El nacional, Biblioteca del maestro, 1941.
- Delgado Gutiérrez, Antonio Misael, *La práctica vanguardista en tres obras de teatro mexicano (1913-1939)*. Tesis de licenciatura. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2003.
- Echeverría, Bolivar, *Definición de la cultura*, México, FCE-Ítaca, 2010.
- Eliade, Mircea, *Historia de las creencias y las ideas religiosas I*, España, Paidós Ibérica, 1999.
- Ezequiel Iturriaga, José, "VI. La creación de la Secretaria de Educación Pública", en *Historia de la Educación Pública en México (1876-1976)*, Coords. Fernando Solana, Raúl Cardiel Reyes, Raúl Bolaños Martínez, México, Fondo de Cultura Económica , 2014, p. 157-165.
- Gadotti, Moacir, *Historia de las ideas pedagógicas*, San paulo, Brasil, Siglo XXI, 1998.
- García Barrientos, José Luis, *Drama y tiempo. Dramatología I*, España, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.

- García González, Enrique, *Vygotsky. La construcción histórica de la psique*, México, Trillas, 2000.
- Gardner, Howard, *La inteligencia reformulada: Las inteligencias múltiples en el siglo XXI*, Estados Unidos, Paidós, 2011.
- Gimeno Sacristán, Jose, *En busca del sentido de la educación*, España, Morata, 2013.
- Gómez Navas, Leonardo, "La revolución mexicana y la educación popular", en *Historia de la Educación Pública en México (1876-1976)*, Coords. Fernando Solana, Raúl Cardiel Reyes y Raúl Bolaños Martínez, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 116-156.
- González, Margarita Esther, *Se abre el telón*, México, Santillana / SEP Libros del rincón, 2003.
- Gorostiza, José, "La poesía actual de México", en *El Nacional*. Suplemento, 27 de junio de 1937.
- H. Foster, Merlin, *Los Contemporáneos. 1920-1932. Perfil de un experimento vanguardista mexicano*, Colección Studium núm. 46, México, Ediciones de Andrea, 1964.
- Herbart, Johann Friederich, *Pedagogía General Derivada del Fin de la Educación*, Trad. Lorenzo Luzuriaga, España, Humanitas, 1983.
- Hernández Salvador, Rosario, *La incorporación de los grupos indígenas al sistema educativo y la casa del estudiante indígena (1926-1932)* Tesis de licenciatura. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2007.
- Iglesias Cabrera, Sonia, y Murria Prisant, Guillermo, *Piel de papel, manos de palo*, México, Espasa-Calpe, 1995.
- Jackson Albarrán, Elena, "Los niños colaboradores de la revista Pulgarcito y la construcción de la infancia, México 1925-1932", *Revista Iberoamericana*, 2015, p. 155-168.
- Jaramillo, Leono, "Concepciones de infancia", *Zona Próxima*, 2007, p. 108-123.
- Lago, Roberto, *Teatro guiñol mexicano*, México, Federación Editorial mexicana, 1987.

- Martínez Solís, Luis, *Teatro para títeres*, primera ed., México, Arte y escena ediciones, 2004.
- Martínez, José Luis, "Entrevista con Xavier Villaurrutia", *Tierra Nueva*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, no. 2, marzo - abril 1940, p. 74-75.
- _____, *Letras libres*. Marzo de 2000.
<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/el-momento-literario-de-los-contemporaneos> (último acceso: 20 de Agosto de 2016).
- Matute, Álvaro, *El Ateneo de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*, España, Cuadernos de América, Universidad de Alicante, 2007.
- _____, *Teatro y vanguardia en el México Posrevolucionario*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2005.
- Ortiz de Montellano, Bernardo, *El Sombrerón, La cabeza de Salomé y Martes de carnaval*, México, La estampa mexicana, 1946.
- _____, *Obras en prosa*, Lourdes Franco Bagnouls, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Estudios Literarios, 1988.
- _____, *La poesía indígena de México*, México, 1935.
- _____, *Literatura indígena y colonial mexicana*, México, Biblioteca Enciclopédica Popular, 1946.
- _____, *Obra poética*, ed. Lourdes Franco Bagnouls, México, Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Estudios Literarios, 2005.
- _____, "Teatro de títeres. El Sombrerón", en *Obras en prosa*, ed. Lourdes Franco Bagnouls, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, p. 165-167.
- _____, *Una botella al mar. Conversación epistolar a propósito del libro Sueños*, México, Rueda, 1946.

- Panikkar, Raimon, "Filosofía y Cultura: una relación problemática", en *Primer Congreso de Filosofía Intercultural*, Ciudad de México, Marzo 1995. 21.
- Papalia, Diane E., Sally Wendkos Olds, y Ruth Duskin Feldman, *Desarrollo Humano*, México, Editorial Mc Graw Hill, 2004.
- Paz, Octavio, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Poveda, Lola. *Ser o no ser, reflexión antropológica para un programa de pedagogía teatral*, España, Narcea, S.A. de ediciones, 1995.
- Plan Nacional de Desarrollo 2013-2015, Presidencia de la República, México, 2013, s.f., <http://pnd.gob.mx/> (último acceso 16 de abril del 2016).
- Programa Iberoamericano de Teatro Infantil y Juvenil, *Organización de Estados Oberoamericanos*. 09 de febrero de 2015, <http://www.oei.es/teatro/> (último acceso: 29 de mayo de 2015).
- psicopedagogia.com*. s.f.
<http://www.psicopedagogia.com/definicion/teoria%20del%20aprendizaje%20de%20vigotsky> (último acceso: 20 de agosto de 2014).
- Rea Spell, Jefferson, "Mexican literary periodicals of the tewntieth century", *PMLA*, Septiembre de 1939, p. 840.
- Reyna Martínez, Francisco Carlos, y Laura Elena Roman García, *El teatro del periquillo y la casa del estudiante indígena, dos proyectos de teatro de títeres de Ortiz de Montellano*. Tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letra, 2003.
- Rivera Carbó, Anna, "Campesinos y obreros en la revolución mexicana. Entre la tradición y los afanes modernizadores", en *La Revolución Mexicana, 1908-1932*, Ignacio Marván Laborde. México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Salgado Corral, Ricardo, *El teatro: factor de integración cultural*, México, Secretaria de Educación Pública, 1963.
- Secretaría de Educación Pública, "Historia de la SEP. Creación de la Secretaría de Educación Pública", 23 de Diciembre de 2013,

- http://www.sep.gob.mx/wb/sep1/sep1_Historia_de_la_SEP#.VTWLVNKqp8M (último acceso: 21 de enero de 2015).
- _____, *Educación básica. Secundaria. Artes. Teatro. Programas de estudio 2006*, México, SEP, 2006.
- _____, *Programas de estudio 2011. Guía para el Maestro. Educación Básica. Secundaria. Artes*. México, Secretaría de Educación Pública, 2011.
- Sheridan, Guillermo, *Los Contemporáneos ayer*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Sormani, Nora Lía, "El teatro para niños. Del texto al escenario", en *Imagina. Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*. 07 de Julio de 2004. <http://www.imaginaria.com.ar/13/2/teatro.htm> (último acceso: 20 de Agosto de 2014).
- Tejerina, Isabel, *Dramatización y teatro*, México, Siglo XXI, 1991.
- Torres Aguilar, Morelos, *Cultura y revolución mexicana. La universidad popular mexicana*, primera ed, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2009.
- Torres Martín, Cesar, y José Pareja Fernandez de la Reguera, *La educación no formal diferenciada. Fundamentos didácticos y organizativos*, España, CCS, 2007.
- Tracón, santiago, *Teoría del teatro: bases para el análisis de la obra dramática*, España, Editorial Fundamentos, 2006.
- Trejo, Blanca Lydia, *La literatura infantil en México. Desde los aztecas hasta nuestros días*, México, 1950.
- Trilla, Jaume, *La educación informal*, Segunda ed., España, Promociones Publicaciones Universitarias, 1987.
- Vasconcelos, José, *Ulises criollo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- _____, *La raza cósmica*, México D.F., Espasa Calpe, 1948
- Vázquez Mantecón, Verónica, "El intento redentor de José Vasconcelos", en *La ideología educativa de la revolución mexicana*, Graciela Lechugo, México, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 1984, p. 19-32.

- Vela, Arqueles, *Introducción, organización e interpretación del teatro de muñecos "guiñol"*, Ed. Secretaria de Educación Pública, departamento de Bellas Artes, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1963.
- Villegas Guevara, Eduardo, *Titerecuentaendo. Muñecos divertidos y educativos*, México, Quarzo, 2007.
- Vygotsky, Lev Semyónovich, *Pensamiento y lenguaje*, España, Ediciones Paidós Ibérica S. A., 2010.
- _____, *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*, España, Crítica, 1966.
- _____, "La imaginación y el arte en la infancia Capítulo VII", en *Vigotsky*. 1934. http://www.vigotsky.org/la_imaginacion_y_el_arte_en_la_infancia_capitulo7.asp (último acceso: 20 de Agosto de 2016).
- _____, *Psicología del arte*, España, Paidós, 2006.
- Whithead, Alfred, *Los fines de la educación y otros ensayos*, Argentina, Paidós, 1965.
- Zenteno, Sonia Luz, y Victor Manuel Aguilera, *Enseñando valores con el teatro en el salón de clases*, México, Pax México, 2007.
- '31 minutos' llegará a Jalisco el próximo 23 de noviembre, 1 de octubre del 2014, <http://www.excelsior.com.mx/funcion/2014/10/01/984668> (Última consulta 20 de abril del 2017)
- 31 minutos, 8 de octubre del 2017, https://es.wikipedia.org/wiki/31_minutos (Última consulta 08 de marzo del 2017)