



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

**ENTRE EL CUENTO, LA RADIO, LA PANTOMIMA Y LA IMAGEN: *TROKA EL PODEROSO*. UNA RE-CONSTRUCCIÓN HISTORIOGRÁFICA**

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
LUCILA RITA SEGURA TORIZ

TUTORA PRINCIPAL  
DRA. NORMA SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COTUTORES  
DRA. YANNA HADATTY MORA  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

DR. ROBERTO KOLB NEUHAUS  
FACULTAD DE MÚSICA, UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, MARZO 2024



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

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 está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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

## Agradecimientos

Expreso mi gratitud al Consejo Nacional de Humanidades Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT) por la beca otorgada para desarrollar mis estudios de Maestría, así como, a la Universidad Nacional Autónoma de México, y al Posgrado en Historia del Arte por la calidad, integridad y multidisciplinariedad de su programa de estudios.

Este ensayo no hubiera sido posible sin el apoyo de mi tutora, la Dra. Susana González Aktories. Agradezco profundamente todo su tiempo: las revisiones, orientaciones, sugerencias y consejos académicos, además, su paciencia, trato amable y solidario presentado en todo momento. En esta línea, agradezco también el tiempo y apoyo brindado por la Dra. Yanna Haddaty Mora y el Dr. Roberto Kolb Neuhaus, quienes también me otorgaron asesorías, revisiones, lecturas, sugerencias y correcciones para llevar a cabo el presente ensayo. A todos ellos, gracias por su acompañamiento. Ha sido un honor estar cerca de profesores tan destacados intelectualmente y eruditos desde sus diferentes disciplinas.

Agradezco a Gustavo González, mi compañero de vida, su apoyo incondicional, a nuestra pequeña Trilce, generadora de risas, desvelos y vida. También a mis padres, María Paz Toriz y José Luis Segura por brindar aliento y confianza en todo momento. *A ma belle-merè* Victoria González por su auxilio siempre ante cualquier necesidad.

Finalmente, agradezco la oportunidad de pertenecer al Posgrado en Historia del Arte. Ha sido una de las mejores experiencias en mi vida, gracias por la travesía por el Arte Moderno, sin duda todas las materias y seminarios enriquecieron mi formación profesional.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
1. TROKA: ANTECEDENTES PARA UN BORDADO HISTORIOGRÁFICO	11
2. EL VIAJE ENTRE MEDIOS DE TROKA	23
• Los relatos de <i>Troka el poderoso</i> de Germán List Arzubide	23
• <i>Troka el poderoso</i> (cuentos para la radio) de Germán List Arzubide y música de Silvestre Revueltas	29
• <i>Troka. La pantomima infantil bailable</i> para niños de Silvestre Revueltas	35
• El <i>Troka</i> ilustrado por Salvador Pruneda y Julio Prieto y su afinidad con el robot de <i>Ericsson</i>	49
CONCLUSIONES	64
BIBLIOGRAFÍA	74

## INTRODUCCIÓN

Cuando se piensa en el proyecto de Troka,<sup>1</sup> se descubre una historia fascinante que se buscó cristalizar de distintas formas, un viaje cronológico en el que transitó por diferentes medios y expresiones artísticas: desde los cuentos de *Troka el poderoso* que nacen de la pluma de Germán List Arzubide y se escucharon en la radio acompañados de la música incidental de Silvestre Revueltas (del cual no queda registro sonoro como pieza radiofónica),<sup>2</sup> pasando por las composiciones del propio Revueltas que se desarrollaron como creación musical independiente en forma de pantomima —cuyo estreno no se realizó—, hasta llegar finalmente al libro de cuentos infantiles con ilustraciones de Salvador Pruneda y Julio Prieto, publicado por *El Nacional* en 1939.

Debido a que en este recorrido se evidencia una fuerte relación con las políticas culturales y educativas de la época, para hacer esta reconstrucción historiográfica<sup>3</sup> resulta pertinente atender al devenir de aquel proyecto artístico que transitó entre medios como parte de los programas de la Secretaría de Educación Pública en México (SEP). Esto permite reconocer, además, cómo dicha institución recurrió al uso de medios masivos, como la radio, con una función educativa y con la intención de llegar a comunidades remotas. Así, pues, la

---

<sup>1</sup> A lo largo del ensayo me estaré refiriendo a Troka, como proyecto y personaje estará indicado en redondas. Cuando haga aparezca en cursivas me estaré refiriendo la compilación de cuentos o la composición musical.

<sup>2</sup> Sin embargo, existen algunas reconstrucciones que probablemente se acerquen a cómo podría haberse escuchado en su momento. Véase: Miguel Molina Alarcón, *Troka el poderoso (1933) de Germán List Arzubide (texto) y Silvestre Revueltas (música)*. Reconstrucción histórica de la producción radiofónica ‘Troka El Poderoso’, <https://soundcloud.com/miguelmolinaalarcon/troka-el-poderoso-1933-de-german-list-arzubide-texto-y-silvestre-revueltas-musica>. También merece atención la versión creada por el titiritero Germán Cueto, cuya obra toma en cuenta la idea de Revueltas de “pantomima infantil”, en Germán Cueto, “Troka el poderoso” (dirigida y actuada por el mismo), <https://www.youtube.com/watch?v=nCIAYGGW6zg>. Igualmente se encuentra la referencia a la versión de teatro en miniatura que analiza Antonio Benítez, “Troka el poderoso. Espectáculo unipersonal del teatro en miniatura”, en *Educación y Bibliotecas*, núm. 173 (septiembre-octubre), 2009.

<sup>3</sup> Estas obras y sus relaciones se prestarían también a un análisis intermedial o multimedial más pormenorizado, el cual, sin embargo, se vuelve problemático debido a que no sobreviven los registros de varias de sus expresiones tal como se dieron en los distintos medios. Ello también orilló a la presente investigación a desplazar su inicial foco de análisis de lo intermedial hacia lo historiográfico.

transmisión de “Los cuentos de *Troka el poderoso*” se inserta en dicho programa con la idea de difundir un proyecto educativo y cultural.

En relación con el momento en que se desarrolla este proyecto interartístico, la década de 1930, la reconstrucción historiográfica que propongo responde a la necesidad de explicar su génesis y de mostrar cómo Troka, en sus distintas formas y discursos artísticos, estaba enfocado idealmente a apelar a un público infantil y delimitado, desde cada uno de los medios, para difundir una ideología de tinte socialista, aunque esta revisión permitirá dilucidar cómo operaron los diferentes discursos que lo conforman y así mostrar hasta qué punto hubo coincidencias o divergencias.

Troka, pensado como proyecto multidisciplinario, reúne figuras importantes de las bellas artes: Germán List Arzubide desde las letras, Silvestre Revueltas desde la música y, Salvador Pruneda y Julio Prieto desde las artes plásticas. Cada uno de ellos realizó sus propias aportaciones y contribuyó a la pervivencia del personaje y sus historias,<sup>4</sup> unos más y otros menos cercanos a los fines didácticos e ideológicos de las políticas educativas de la SEP.

Encabezada en ese entonces por Narciso Bassols —marxista y defensor del laicismo—, esta institución vio en propuestas artísticas como Troka la posibilidad de que pudieran ayudar a crear las bases y colaborar con la reconstrucción social y económica del país. En este sentido, Troka responderá a dichos planteamientos con una intención de fondo: propagar un discurso ideológico y político de tinte socialista dirigido a un público infantil. No debe asombrarnos, que su personaje principal sea un robot<sup>5</sup> que les habla a los niños con

---

<sup>4</sup> También hay que mencionar a Gloria Campobello y Leopoldo Méndez, desde la propuesta escénica, quienes colaboraron para la realización de la pantomima de Silvestre Revueltas. Sin embargo, dicha presentación tampoco se llevó a cabo, por razones que se mencionarán más adelante.

<sup>5</sup> La palabra *robot* fue usada por primera vez en 1921 por el escritor checo Karel Čapek (1890-1938) cuando estrena su obra *Rossum's Universal Robot*. Su origen viene de la palabra eslava *robota* o *roboti* (en plural), con la que se alude al trabajo forzado. Sin embargo, el concepto ya había aparecido antes, utilizado “en el imperio austrohúngaro hasta 1848 para referirse a los esclavos y la servidumbre”. Esteban Viso, “El origen de la palabra

una intención político-ideológica, persiguiendo el propósito de moldearlos desde pequeños para que se conviertan en adultos de una hipotética sociedad basada en la igualdad y la equidad. En otras palabras, con este tipo de propuestas culturales se pretende ayudar a formarlos desde pequeños como “seres socialistas” que defendieran la vida colectiva y el trabajo.<sup>6</sup> No obstante, si bien *Troka* como proyecto interartístico y cultural contribuyó a enriquecer el programa didáctico de su tiempo, como se verá a lo largo de este trabajo, no todas las propuestas del personaje reflejarán una misma intención estética ni ideológica.

Considero, al confrontar los distintos intereses que rodean la composición de la obra, que *Troka* sería capaz de despertar conciencia, incluso, en un público más amplio al explorar los valores de la Modernidad y el progreso concretados en la nueva industrialización y la urbe. Esto se representa desde la nueva dinámica de la ciudad *moderna*, una que estará unida a la mecanización del trabajo y, como tal, a la relación entre el ser humano y la máquina. Esa idea lleva consigo una concepción utópica, una idea de comunidad, de universalidad y un apoyo al desarrollo tecnológico que promete ayudar, o incluso liberar, a la humanidad del trabajo. De ahí la importancia de su inclusión como proyecto dentro de la SEP, pues permite pensarlo como herramienta pedagógica, buscando sembrar la idea del beneficio de la presencia de las máquinas creadas por las sociedades modernas. Y esto, a su vez, facilita a quienes habían sido parte de los movimientos de vanguardia para analizar la maquinización

---

robot”, *Revista Xataka Ciencia*, 19 de enero de 2006, <https://www.xatakaciencia.com/robotica/el-origen-de-la-palabra-robot>. Actualmente, en el imaginario colectivo, se tiende a asociar al robot con una figura humanoide compuesta por máquinas para realizar diversas tareas de manera automatizada, ya sea de forma autónoma o programada.

<sup>6</sup> Susana Sosensky, “El teatro guiñol de la Secretaría de Educación Pública y la infancia mexicana durante la posrevolución”, en *El proyecto artístico y cultural de la Secretaría de Educación Pública (1921-1946)*. Catálogo de la exposición del Museo Nacional de San Carlos (México: Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2022), 72.



como tema en sus propuestas artísticas sucesivas, con las que alcanzarán cierta influencia en el discurso cultural mexicano durante la década de 1930.

En cuanto al marco teórico y la metodología del ensayo, el texto se orienta por la línea historiográfica, la cual permite reconstruir la génesis de *Troka* y con esto visibilizar los vínculos de todas sus representaciones desde diferentes medios. Al respecto, cabe aclarar que con el término *medio* me refiero no sólo al ámbito sociocultural en el que se presentan; tampoco únicamente a los lenguajes artísticos, sino también a los dispositivos específicos de distribución (radio, medio impreso), los cuales tienen un *soporte* determinado.<sup>7</sup> Medio, además, implica algo que se encuentra “entre dos cosas, es más que un vehículo, pero contribuye a trasladar el sentido de un lugar a otro. Se distingue de las cosas que conecta, pero al mismo tiempo se define solamente en relación con ellas”.<sup>8</sup> Esto es particularmente aplicable al caso de *Troka*, pues refiere a la materialidad de la página, el ámbito sonoro de la radiodifusión o el performativo, como en las propuestas de un teatro guiñol o de una pantomima.

Con esta reconstrucción expongo el proceso de transitar entre las representaciones de *Troka* a lo largo de los distintos discursos artísticos de una manera cronológica, en la que cada nueva etapa contribuye a expandir y a difundir la obra con sus contenidos de manera distinta, como si fuera una nueva *capa* de su propia construcción. A su vez, iluminar su faceta como producto de un proyecto interartístico y cultural, afiliado a la SEP, permite mostrar una relación interdisciplinaria vinculada no sólo a la educación, sino también a los proyectos de

---

<sup>7</sup> José Luis Brea, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales* (Salamanca: Editorial CASA, 2002), 6.

<sup>8</sup> Roberto Cruz Arzabal, “Medio”, en *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas*, eds. Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2021), [https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL\\_UNAM/5830](https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/5830).

desarrollo tecnológico en México, lo cual por otro lado queda manifiesto en la vinculación con la publicidad de la época.

Según afirman los autores del *Vocabulario crítico para los estudios intermediales*, “la llegada de las vanguardias supuso una revolución en tanto que apostó por nuevas referencias, préstamos y formas combinatorias entre los lenguajes artísticos”.<sup>9</sup> Visto el proyecto de *Troka* como una extensión de estas apuestas, esta investigación se suma a la idea de darle sentido a esos esfuerzos de formación artística y cultural que requieren una revisión multidisciplinaria e historiográfica para comprender la diversidad de expresiones, diálogos y enfoques artísticos en la primera mitad del siglo XX en México.

Toda comprensión integral de la obra necesitará plantear el estudio como proyecto interartístico. He ahí la aportación de este ensayo en el que, tras contrastar las diferentes fuentes, presenta una visión integral del discurso multimedial que suscitó *Troka*. Para el caso, será relevante la inclusión de la obra musical compuesta por Revueltas —misma que se menciona en la mayoría de la crítica en relación con los relatos de List Arzubide—, pero que no necesariamente explica cómo se inserta dentro del marco de actividades de la SEP, ni cómo o hasta qué punto el compositor se involucró en dicho proyecto. Algo similar aplica para el caso de los artistas plásticos, Pruneda y Prieto, quienes ilustraron los relatos de List Arzubide.

Considero que este bordado historiográfico mostrará cómo se entretrejen hilos no sólo estético-creativos, sino también históricos, ideológicos y ¿pedagógicos? Así, se buscará responder: ¿Cómo se puede re-construir<sup>10</sup> a la distancia *Troka* desde sus distintos medios

---

<sup>9</sup> Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol Villa Walls, “Intermedialidad”, en *Vocabulario crítico para los estudios intermediales*, eds. Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol Villa Walls (México: Universidad Nacional Autónoma de México), <http://intermedialidad.filos.unam.mx/intermedialidad.html>.

<sup>10</sup> Hago énfasis en ese guion para para recalcar no sólo la recuperación, sino la posibilidad de creación o construcción autónoma de cada uno de los discursos artísticos, mismos que arrojan distintas versiones y experiencias del personaje y el relato.

(textual, musical o sonoro y finalmente visual)? y ¿qué propone este proyecto interartístico representado mediante un hombre-máquina en el contexto educativo y sociocultural en el que surge?

## 1. TROKA: ANTECEDENTES PARA UN BORDADO HISTORIOGRÁFICO

La reconstrucción historiográfica que se presenta a continuación corresponde al periodo en el que se gesta Troka. Si bien éste se circunscribe sobre todo a la década de 1930, resulta conveniente remontarse parcialmente a la de 1920, e incluso un poco antes, dada su importancia para explicar algunos de los contextos del tema de estudio. Un repaso al panorama histórico y social de la época permite mostrar también el viaje entre medios que experimenta *Troka* como relato y la manera en que, a través de ello, se suma desde distintos ángulos y en diferentes momentos, al proyecto educativo de la SEP. Esta institución y muchos de sus programas respondían al esfuerzo por reconstruir el tejido social del país después de la Revolución Mexicana. De esta forma, también es producto de uno de los grandes proyectos de los gobiernos posrevolucionarios para combatir el alto índice de analfabetismo, en un “México [que] se transforma gradualmente de agrícola en urbano; [... y así,] crece la conciencia de la necesidad de extender la educación al campo”.<sup>11</sup>

El 3 de octubre de 1921, por decreto del presidente Álvaro Obregón, se crea la SEP de manera oficial —encabezada por José Vasconcelos como primer secretario—, una dependencia gubernamental que trae consigo la creación de programas de enseñanza, así como de herramientas e iniciativas culturales para hacer que la producción y circulación artísticas dejaran de ser algo accesible sólo para la élite mexicana y, sobre todo, apostando por la educación básica. Se trata de un esfuerzo realizado desde el gobierno al que se incorporan, además de políticos, también intelectuales y artistas, cuyas visiones están en

---

<sup>11</sup> Lilian Álvarez Arellano, “Infancia en la cultura y literatura para niños (1917-1940)”, en *Historia de las literaturas en México. Siglos XX-XXI. La revolución intelectual de la Revolución mexicana (1900-1940)*, coords. Yanna Hadatty Mora, Norma Lojero Vega y Rafael Mondragón Velázquez (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 347.

sintonía con este programa ideológico que va diversificando y consolidando durante más de dos décadas (1921-1946).<sup>12</sup>

Dentro de cada uno de los tres departamentos que conforman la SEP (Escuelas, Bibliotecas y Bellas Artes) surgen diversas iniciativas que incluyen: dibujo, pintura, escultura, diseño editorial y grabado; así como producciones radiofónicas y cinematográficas educativas. Troka se suma como proyecto interdisciplinario<sup>13</sup> dentro de esta estructura, tanto en la parte radiofónica, como en el departamento de Bibliotecas.

Muchos de los programas que se desarrollaron en ese marco también se preocupaban por la enseñanza de las artes plásticas y por la lectura, con lo cual se añadieron las artes performativas como la danza, así como el teatro guiñol y de títeres. Debido a su fácil manipulación y transporte, este último resultó ser un medio muy efectivo para alcanzar lugares alejados de la capital y convertirse en una herramienta didáctica efectiva para apelar a un público infantil, aunque su difusión no estaba exenta de complicaciones.<sup>14</sup> Sin pretender delimitar cuál de los discursos artísticos pudo haber tenido mayor incidencia y penetración en el ámbito nacional,<sup>15</sup> es importante señalar aquí que todas estas destrezas artísticas se

---

<sup>12</sup> Temporalidad acotada por Claudia Garay, *El proyecto artístico y cultural de la Secretaría de Educación Pública (1921-1946)*. Catálogo de la exposición del Museo Nacional de San Carlos (México: Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2022), 20-35. Garay indica que, con la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes en diciembre de 1946, se da una modificación en la SEP, pues ésta asumió parte de las funciones que antes tenía el Departamento de Bellas Artes (uno de los tres creados por Vasconcelos).

<sup>13</sup> Otro proyecto interdisciplinario que une texto, imagen y sonidos del campo es el de Juan de la Cabada, *Incidentes melódicos del mundo irracional*, publicado en 1940. Véase Lilian Álvarez Arellano, “Infancia en la cultura y literatura para niños, 347.

<sup>14</sup> Se sabe que entre las complicaciones se encontraban no sólo los medios de transporte, pues en general se contaba con camionetas rentadas, sino que se debían a diversas circunstancias como: el clima, una mala dirección de las escuelas, falta de coordinación con los planes educativos; pues se llevaban a cabo otras actividades que se cruzaban con la nueva planeación. Esto se conoce gracias a diversas cartas enviadas a los funcionarios para alguna queja o demanda en relación con dichas actividades. Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública, caja 73, expediente 22, f. 70, Ciudad de México.

<sup>15</sup> Cabría incluso considerar aquí el muralismo, una práctica cultural comisionada por José Vasconcelos, que encontraría resonancia y aceptación gracias a que las obras se planearon para adornar espacios en diferentes edificios públicos con gran afluencia. El apoyo al proyecto muralista buscaba utilizar imágenes con un sentido didáctico de forma distinta a los medios impresos, en un sentido más inmersivo, centrándose sobre todo en la enseñanza de la historia y con una perspectiva particular —ideologizada— de ésta.

integrarían a los programas educativo-culturales mexicanos desde la década de 1920, con la esperanza de que contribuyeran a formar ciudadanos alejados de supersticiones y con mejores hábitos:

En México, entre 1920 y 1940, las políticas públicas para la infancia se centraron en escolarizarla, higienizarla, enseñar a las madres estrategias para una sana alimentación [...], desarrollar [en los niños] el gusto y la habilidad por el trabajo manual, liberarlos de fanatismos religiosos y, en lo posible, controlar sus hábitos, formas de expresión, modales y patrones de consumo. Se esperaba que como futuros ciudadanos, niños y niñas integraran sus experiencias de vida en estos valores nacionales que les permitirían convertirse en el ciudadano moderno de México.<sup>16</sup>

En cuanto al teatro guiñol y de títeres, resulta importante reconocer que también List Arzubide se sumó, junto con Lola Cueto, al concebir este proyecto en el marco de las actividades de la SEP de Bellas Artes; tras un viaje a la Unión Soviética a finales de 1929, de donde tomaría esta inspiración. Dicho viaje estuvo vinculado a la militancia política del escritor, quien con ese motivo había asistido al II Congreso de la Liga contra el Imperialismo y esto, “a los efectos del arte, importa, pues son también los años de progresivo establecimiento de una estética ‘comprometida’ (que terminaría consolidando al realismo socialista como estilo canónico en la Unión Soviética y como modelo para los artistas que querían hacer arte revolucionario)”.<sup>17</sup> Así, List Arzubide comparte con Germán Cueto y Alva de la Canal sus impresiones sobre el teatro del Joven Espectador que conoció durante esa visita y a partir del cual, según confirma Alejandro Ortiz Bullé Goyri, “nació la idea de hacer un teatro para los niños de México”.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Sosenski, “El teatro guiñol”, 62.

<sup>17</sup> César Núñez, “La persistencia de la ambigüedad: enseñanzas imprevistas de Comino (sobre *Comino vence el diablo*, de Germán List Arzubide)”, en *Literatura Mexicana*, vol. 28, núm. 2 (2017): 67, <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/933/1038>

<sup>18</sup> Alejandro Ortiz Bullé Goyri, “Don Germán List Arzubide: el último estridentista (una entrevista con el escritor)”, *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 26 (2006): 314-315. Una de las primeras obras de List Arzubide para teatro guiñol es *Comino vence al diablo*, donde se trataban temas sencillos, pero también críticos: por ejemplo: la higiene, la desconfianza hacia instituciones como la Iglesia, temas sobre la riqueza injusta o la

Este tipo de teatro *educativo*, según Sosenski, se basaba en la experiencia soviética, pues tenían una sección pedagógica que observaba qué sucedía con los menores a medida en que la escenificación avanzaba. Los niños debían escribir o dibujar algo para un periódico mural, lo cual permitía a los docentes analizar sus reacciones y su comprensión de los temas. Esto mismo se implementó en México, pues “la SEP solicitó que los directores de los jardines de niños enviaran dibujos de los alumnos para analizar la recepción de las obras”.<sup>19</sup> Esta idea pedagógica también está presente en el *Troka* radiofónico, como se verá más adelante.

Para 1930, el país se encuentra en una etapa de reconstrucción nacional, lo cual queda claro en núcleos de artistas de formaciones muy diversas: “grupos como los estridentistas y ¡30-30!<sup>20</sup> se habían formado de acuerdo con los mandatos político-culturales de la Revolución”.<sup>21</sup> Por su parte, en la literatura los Contemporáneos y los Estridentistas son quienes desde una década anterior dirigen una renovación “moderna”, aunque con marcadas diferencias. Los primeros buscaban crear “el rostro de una nación moderna mexicana [...] más cercana con una estética de vanguardia —según la han definido Peter Bürger y Georg Lukács—”,<sup>22</sup> es decir, ideando obras más herméticas, con un lenguaje particular de conexiones simbólicas,<sup>23</sup> mientras los segundos buscaban componer una literatura para el

---

burguesía. En este sentido puede afirmarse que el discurso también estaba indirectamente dirigido hacia los padres.

<sup>19</sup> Sosenski, “El teatro guiñol”, 501.

<sup>20</sup> Se suele llamar así al movimiento “Treintatrentista” conformado por Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas y Martí Casanovas, quienes fundaron su revista homónima: *¡30-30!*, *Órgano de los Pintores de México*, en la cual el grupo manifestaba su postura antiacadémica y daba a conocer los movimientos vanguardistas europeos.

<sup>21</sup> Rose Corral, “México”, *Latin American Art in the Twentieth Century*, coord. Edward J. Sullivan (Londres: Phaidon, 1996), citada en Elissa J. Rashkin, “Filiaciones artísticas”, en *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia* (México: Fondo de Cultura Económica/Universidad Veracruzana/Universidad Autónoma Metropolitana, 2014), 102.

<sup>22</sup> Fernando Fabio Sánchez, “Contemporáneos y Estridentistas ante la identidad y el arte nacionales en el México post-revolucionario de 1921 a 1934”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 33, núm. 66 (2007): 18, <https://doi.org/10.2307/25485837>.

<sup>23</sup> Fernando Fabio Sánchez, “Contemporáneos y Estridentistas”, 18.

presente, *actualista*, una revolución poética que exaltaba el maquinismo del mundo moderno: fábricas, muelles, puentes y telégrafos, y con influencias estéticas del futurismo, el ultraísmo y el dadaísmo.

Además, varios motivos de la vanguardia en Latinoamérica fueron producto de una influencia y asimilación debidas al contacto de artistas que viajaron a Europa y luego regresaron trayendo consigo nuevas ideas, por lo que durante la primera mitad del siglo XX se da un periodo de cambios y rupturas artísticas. Por ejemplo, “Marinetti y el futurismo habían sido introducidos por Rubén Darío en un diario de Buenos Aires en 1909. [...] el futurismo orientó diversas expresiones dramáticas y escénicas [... en] dos líneas fundamentales: exaltación de la modernidad y de un aire cosmopolita”.<sup>24</sup> Para el caso de México, “al parecer, la aplicación de la vanguardia más importante en los primeros impulsos de renovación escénica en el país estuvo vinculada al futurismo, como también ocurrió en la literatura, bajo el signo del estridentismo”.<sup>25</sup> Es importante recordar que este movimiento fue fundado el 31 de diciembre de 1921 por Manuel Maples Arce, quien rechazó el academicismo y cuyas influencias vanguardistas — sobre todo del futurismo— apostaban por una nueva estética, una nueva belleza alejada de los antiguos cánones. Así, miembros de este movimiento conviven con los muralistas en el mismo espacio y tiempo, aunque estos últimos se ocupan sobre todo por recoger “los modos figurales del arte popular”.<sup>26</sup>

Aun con sus diferencias temáticas y estilísticas, es posible observar cómo los artistas mexicanos ejercían su arte en distintos campos y con diversas finalidades, quienes además

---

<sup>24</sup> Alejandro Ortiz Bullé Goyri, *Teatro y vanguardia en el México Posrevolucionario (1920-1940)*, (México: Universidad Autónoma Metropolitana/ División de Ciencias Sociales y Humanidades. Serie Humanidades, 2005), 173, <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/4986>.

<sup>25</sup> Ortiz Bullé Goyri, *Teatro y vanguardia*, 174.

<sup>26</sup> Ricardo Ferrada Alarcón, “Vanguardia y surrealismo en México,” en *Momentos de vanguardia en México, Literatura y Lingüística*, núm. 16 (2005), [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-58112005000100004](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112005000100004)



coincidieron en tomar de las vanguardias europeas aquellos elementos que permitieran dar forma a una modernidad local. Se afirma esto con la conciencia y bajo la salvedad de que esta generalización no pretende sintetizar lo que las influencias de los movimientos de vanguardia europeos generaron en México, pues referirse al tema implicaría considerar muchos más elementos históricos, culturales y estéticos diferenciados; una labor cuyos alcances exceden el objetivo de este ensayo. No obstante, considero importante mencionarlos, aunque sea de manera aproximativa para complementar el panorama del contexto histórico donde se gestará Troka, ya que le corresponderá el cambio político “del concepto de vanguardia que obliga a los escritores del ‘arte nuevo’ a tomar posición ante lo que se llamó ‘el compromiso’.”<sup>27</sup> Este cambio tendrá relación con la faceta ideológico-política de *Troka*.

Para profundizar en esto último, es preciso atender al desarrollo del sistema educativo federal, que implicó el fortalecimiento de la SEP con la diversificación de proyectos. Es importante recordar, por ejemplo, que durante la primavera de 1938 los planteles fueron convertidos en centros de acopio, propaganda y apoyo a la expropiación petrolera y “[e]n coordinación con la SEP, el STERM y el Congreso de la Unión, el presidente se concentró en lograr [...] crear un sistema educativo unificado”.<sup>28</sup> Así, el término “socialismo educativo”, se mantuvo ligado a la educación en el periodo cardenista:

En 1934 se reformó el artículo 3o. constitucional estableciendo que la educación que impartiera el Estado sería socialista, en el sentido de que excluiría toda doctrina religiosa de sus contenidos y buscaría combatir el fanatismo [...entonces], la idea de fondo era construir, bajo control directo del gobierno federal, un modelo educativo [... por lo que] el término “socialista” [...] se interpretó como “escuela socializada

---

<sup>27</sup> César Núñez, “La vanguardia ante el nacionalismo: Tensiones en la revista *Nos* (1920-1935)”, en *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y Río de la Plata en la década de 1920*, ed., Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender (México: El Colegio de México, 2019), 382.

<sup>28</sup> Susana Quintanilla, “La educación en México durante el periodo de Lázaro Cárdenas 1934-1940”, en *Publicaciones Digitales* (Biblioteca digital de la DGSCA), [http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec\\_31.htm](http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_31.htm).

que [...] actuara en defensa de las clases desposeídas” [...]. El propio presidente lo expresó así: “La educación socialista combate el fanatismo, capacita a los niños para una mejor concepción de sus deberes para con la colectividad y los prepara para la lucha social en la que habrán de participar”.<sup>29</sup>

Según se desprende de lo anterior, la educación pública fue concebida como el instrumento a través del cual los campesinos, trabajadores e indígenas de México podrían conocer sus derechos y alcanzar mejores condiciones de vida. De forma indirecta, esta visión también está presente tanto en los contenidos como en las formas de materialización del proyecto de Troka; pensado como libro ilustrado muestra algunos de los aparatos tecnológicos que harán tener mejores condiciones de vida al ser humano, empezando por el tractor o las grúas que abren los canales para que los ríos no se desborden, pero también el molino, o bien, en un contexto más urbano, el elevador, y en cuanto a su uso personal, las máquinas de escribir, de sumar o de coser, por mencionar algunas de las que aparecen en el texto.

En relación con la tecnología, el rápido crecimiento de la industria entre las décadas de 1920 y 1930 se vio traducido en el ámbito de la comunicación a través de la diversificación de los impresos (diarios y revistas), acompañados de un apogeo en la publicidad. Dicho fenómeno también se hizo notar en el seno de la SEP. Con los talleres de impresión del gobierno bajo control de José Vasconcelos, se vive un auge editorial; por ejemplo, con publicaciones populares entre las que destaca la revista *El Maestro* (1921-1923),<sup>30</sup> pensada

---

<sup>29</sup> Luz Elena Galván Lafarga, “Educación durante el Cardenismo”, en *Lázaro Cárdenas: modelo y legado*, Tomo III, 185-206. (México: INEHRM, 2020), [https://inehrm.gob.mx/recursos/Libros/Lazaro\\_CardenasMLT3.pdf](https://inehrm.gob.mx/recursos/Libros/Lazaro_CardenasMLT3.pdf).

<sup>30</sup> Una suerte de compendio cultural y con diferentes secciones: historia, literatura, una para niños llamada “Aladín”, poesías y ensayos, entre otros, y también un apartado de conocimientos prácticos sobre cuestiones de agricultura e higiene. Cabe mencionar; sin embargo, que esta publicación fue pensada para los docentes, considerando que les ayudaría en la educación de los alumnos.

para los instructores, o las *Lecturas clásicas para niños* dirigidas a un público a un lector formado, apostando además por otros niveles del progreso individual y colectivo.

Durante el Maximato (1928-1934), con los tres cambios de presidentes y nueve secretarios de Educación Pública, la producción de oferta para la lectura se vería disminuida, hasta que fue retomada durante el gobierno de Lázaro Cárdenas. En ese periodo se crearon dos instancias para la producción y para asegurar la gratuidad de los libros de texto a nivel de educación primaria.

Con esto quiero resaltar que es posible observar cómo los impresos atendieron a necesidades del momento, por ejemplo, cuando se le encargó a Arqueles Vela hacer un manual que se distribuyera en todas las escuelas para crear títeres. El auge de los diferentes impresos respondía al propósito de alfabetizar, desde la década de 1920, a una población mayoritariamente analfabeta y, con el transcurso de los años, su principal reto fue ir más allá y contribuir al impulso de la profesionalización mediante el acceso a la lectura y la escritura. De esta forma, algunos diarios, como *El Universal Ilustrado*, darían un espacio privilegiado al Estridentismo, pues este tipo de impresos funcionaron como foros de exposición de tendencias estéticas e ideológicas.<sup>31</sup>

Por otra parte, considero necesario mencionar que, además de las publicaciones impresas y la radiofonía, también es relevante la tecnología desarrollada en la primera mitad del siglo XX, pues no sólo la radio era el medio más avanzado, sino que la telefonía iba creciendo. Es así como Ericsson, en 1905, ya cubría la capital con una red telefónica que

---

<sup>31</sup> Al respecto véase Yanna Hadatty Mora, “*El Universal Ilustrado* en los años veinte: el posicionamiento en el campo cultural”, en *Laboratorios de lo nuevo: revistas literarias y culturales de México, España y Río de la Plata en la década de 1920*, ed. Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender (México: El Colegio de México, 2019), 249.

alcanzaba algunas zonas periféricas.<sup>32</sup> Una revisión a las fotografías de anuncios publicitarios de la época permite reconocer cómo ese hecho probablemente influyó en la concepción que se tendría en ese medio, por ejemplo en las ilustraciones realizadas de Troka, ya que Ericsson en 1930 realizó una exposición para mostrar ante el público los más recientes adelantos tecnológicos en materia de telefonía (véanse al respecto las fotografías en páginas 59 y 61 —figuras 9 y 10—, en contraste con las ilustraciones de páginas 53-54 de este ensayo).

De la misma forma, es importante considerar que la Revolución Industrial, iniciada durante la segunda mitad del siglo XVIII, fue un acontecimiento fundamental, pues a partir de ahí se vuelve ubicuo el trabajo de las máquinas en beneficio de la humanidad y, con la invención de éstas, el *ruido* se impone de una manera casi natural en la vida cotidiana y en las artes.<sup>33</sup> Esto se menciona a propósito de muchos *ruidos* que encontrarán posteriormente alguna catalogación sonora, y serán miméticamente emulados por instrumentos musicales en múltiples composiciones orquestales de la época. Este es el caso del *maquinismo* que se desarrollará en el periodo de entre guerras europeo (1918-1939), marcado por lo político alrededor del bolchevismo prosoviético y los diferentes movimientos fascistas surgidos con el propósito de combatirlo mediante la violencia.

Por otra parte, en línea con propuestas como las del “Manifiesto futurista” (1915) de Filippo Tommaso Marinetti, está el “Manifiesto estridentista” (1921) de Manuel Maples Arce, con sus correspondientes especificidades estéticas y las nuevas creaciones musicales que también responderán a la proliferación en el uso de las innovaciones tecnológicas —

---

<sup>32</sup> En la década de 1920, la compañía Telefónica y Telegráfica Mexicana (TTM) y Ericsson eran competencia. Posteriormente, entre 1931 y 1932, Ericsson se convirtió en co-propietaria de TTM y para 1947, Ericsson de México y la International Telephone and Telegraph Co. se fusionaron para crear Teléfonos de México.

<sup>33</sup> Esto queda de manifiesto en el texto del futurista italiano Luigi Russolo publicado en 1913, *El arte de los ruidos*, donde propone integrar el sonido y el ruido al plano musical.

como la radio—. En este sentido, señala Rafael Fernández que, del mismo modo, “renegará de toda retórica en favor de mensajes más concretos y mundanos. La vida urbana — caracterizada por la libertad, el ruido, las máquinas y músicas populares de ámbito cada vez más global— se convertirá en el referente del nuevo ícono estético: la modernidad”. Al resumir las vanguardias ligadas a la música, el autor menciona además al Futurismo (1909), como “profeta en lo musical del culto al ruido y a la máquina”,<sup>34</sup> lo cual podrá asociarse con *Troka*.

En este sentido, cabe destacar que la SEP se sirvió precisamente de estos avances tecnológicos también para seguir expandiéndose por el territorio nacional. Específicamente se destaca el uso de la radio como medio educativo y cultural. Vale recordar que, si bien había nacido en un inicio como un instrumento para comunicación militar, su desarrollo le permitió diversificar su uso y establecerse como uno de los medios de comunicación más relevantes de su tiempo.

En México la radiodifusión llegó alrededor de 1920 y, después de algunas experimentaciones, se acordó que estuviera estrictamente controlada por el gobierno, y así, la primera transmisión de radio en nuestro país fue la emisión de la celebración de los cien años de la Independencia mexicana, en 1921. Para 1923, el presidente Obregón “permitió acceso al éter a particulares mientras el Estado vigilaba las transmisiones”.<sup>35</sup> Fue así como la

---

<sup>34</sup> Rafael Fernández de Larrinoa, “Música y política en el periodo entre guerras”, *Historia de la música. Las tres edades de la música occidental*, <https://bustena.wordpress.com/historia-de-la-musica-online/el-siglo-xx-y-la-era-del-sonido/unidad-28/>. En el texto se muestra una cronología de movimientos vanguardistas en la música: el dadaísmo (1916), después el surrealismo (1917) al cual conecta con el *Ballet Parade* (1917) de Erik Satie y llega al Constructivismo (1920), al que nombra responsable del culto a la máquina en el ambiente soviético. Menciona también que en Alemania algunos compositores dentro del movimiento “Nueva Objetividad” (1923), como Paul Hindemith o Kurt Weill, le darán forma al concepto de “música utilitaria”.

<sup>35</sup> Sonia Robles, “Instrucción, cultura y música por el éter: una breve historia de la estación CZE-XFX de la secretaria de educación pública”, en *El proyecto artístico y cultural de la Secretaría de Educación Pública (1921-1946)*, Catálogo de la exposición del Museo Nacional de San Carlos (México: Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2022), 143.

radiodifusora particular CYL, propiedad de Raúl Azcárraga, transmitió el 8 de mayo de ese mismo año su primera emisión pública:

[...] el diario *El Universal* y La Casa del Radio, bajo las siglas CYL, realizaron la primera transmisión radiofónica comercial en México donde participaron “el guitarrista Andrés Segovia, quien interpretó a Chopin; Manuel M. Ponce, quien tocó al piano su vals «Estrellita»; por la cantante popular Celia Montalván y por Manuel Maples Arce, quien leyó su poema «T. S. H.», texto que había aparecido en las páginas de *El Universal Ilustrado* días antes [el 5 de abril, según Luis Mario Schneider], escrito ex profeso para la que pasaría a la historia como la primera lectura de poesía en la radio mexicana.<sup>36</sup>

En este sentido, es preciso situar el papel de la radio pública, así como los formatos y repertorios educativo-culturales que se desarrollaron en este medio, partiendo de la presentación que hiciera el estridentista Maples Arce de su poema futurista “T.S.H.” (Telefonía sin hilos), para entender el papel que tendrían posteriormente proyectos como el *Troka* radiofónico, así como la recepción que se esperaba a partir de este tipo de emisiones. Debe resaltarse que en este primer programa de radiotransmisión pública hay un claro contraste entre la estética de Ponce como músico —con todo lo que representa en términos de tradición—, y el poema de Maples Arce, pues por su contenido tematizaba claramente las bondades y la admiración por la tecnología del momento. Es decir, se puede observar la intención de generar una identidad colectiva nacional dentro de un contexto de urbanización que va en aumento, en una mezcla de discursos entre tradición y modernidad.

Es así que a la par de la proliferación de las emisoras privadas, la SEP se valdrá de este medio para difundir sus proyectos educativos y culturales a través de su propia estación (CYE, luego XFX),<sup>37</sup> estrenada el 30 de noviembre de 1924 por iniciativa de Vasconcelos

---

<sup>36</sup> Ángel Orduño, “Manuel Maples Arce, la poesía estridentista y la radio”, *Luvina. Revista Literaria de la Universidad de Guadalajara*, <https://luvina.com.mx/manuel-maples-arce-la-poesia-estridentista-y-la-radio-angel-ortuno>.

<sup>37</sup> En 1937, “se creó Radio Universidad Autónoma de México, primera de una serie de radiodifusoras universitarias que aparecerían con el paso del tiempo. Es importante mencionar que en 1931 se sustituyó el régimen de permisos por el de concesiones”. Fernando Mejía Barquera, “Historia mínima de la radio mexicana

para llevar la educación de una manera más sencilla y rápida que las “Misiones culturales” anteriores (entiéndase las brigadas conformadas por maestros y voluntarios que tuvieran la misión de viajar por todo el país con el objetivo de combatir el analfabetismo). Esto revela una difusión más amplia y popular por este medio tecnológico, asumiendo que en varios de los hogares a los que querían llegar, ya se había popularizado y vuelto accesible la adquisición de un aparato receptor.

Con este recorrido —el cual no pretende ocuparse de todos los medios ni manifestaciones artísticas del momento— me interesa evidenciar las influencias probables que pudieron tener resonancia y repercusiones para el proyecto Troka, más allá de su inserción como proyecto educativo de la SEP, ya que el siglo XX se caracterizó por movimientos políticos, comerciales, tecnológicos y sociales, que influyeron en las expresiones ideológicas desde diferentes disciplinas. Por ello, me propongo mostrar también qué elementos de cada medio configuran a Troka y contribuyeron a hacer de este un proyecto multimedial e interartístico dentro de una temporalidad histórica enmarcada por su inserción en un proyecto artístico y cultural de la SEP. Con ello se llevará además a la reflexión de la utopía de pensar que en la tecnología o en las máquinas están cifradas las esperanzas humanas del progreso.

---

(1920-1996)”, *Escenarios y Convergencias 1*, núm. 1 (2007). Posteriormente, surgieron a lo largo de toda esa década otras emisoras de radio que vendrían populares, como CYB (luego XEB, de José Reynosa) o CYX (luego XEX, del grupo *El Excelsior*).

## 2. EL VIAJE ENTRE MEDIOS DE TROKA

Troka —como se mencionó al inicio del ensayo— es un proyecto problemático porque desafortunadamente no se cuenta con registros de varios de los medios que la conforman (sobre todo en el ámbito performático). Sin embargo, es necesario dilucidar cuál fue la secuencia del viaje de este personaje por los distintos medios a través de los cuales su personaje emblemático se fue conociendo: aunque se mostró públicamente por su aparición en la radio. Hay que considerar primero que nació en los relatos creados por Germán List Arzubide, aun cuando éstos fueran publicados incluso después de las emisiones radiofónicas. Además, con su llegada a la radio, se debe tener en cuenta la composición de música incidental que acompañó las emisiones, y luego la decisión del propio compositor Silvestre Revueltas de crear un ballet-pantomima en torno a este personaje. No sería sino hasta después de estos sucesos que se publicarían los cuentos (varios de los cuales se comentarán en la primera sección de este capítulo), los cuales finalmente quedarán integrados en un libro ilustrado por Salvador Pruneda y Julio Prieto. Siguiendo este orden es como se presentará a continuación también el viaje entre medios recorrido por *Troka*.

### **Los relatos de *Troka el poderoso* de Germán List Arzubide**

Para entender los cuentos de *Troka el poderoso* conviene mencionar de nuevo la relación pedagógica que tuvo, esta vez en relación con otro proyecto impulsado por la SEP en el que List Arzubide tuvo gran injerencia: el teatro de títeres y el teatro guiñol. Su vínculo con otras obras dramáticas del autor como *Comino vence al diablo*, es evidente, pues esta obra contenía un mensaje de “denuncia y una toma de posición con respecto de las relaciones sociales y de



los modos de producción capitalista”.<sup>38</sup> Comino, personaje principal del texto, es un niño que se atreve a cuestionar lo que dicen sus mayores. Esto puede relacionarse con Troka, pues considero que es posible apreciar una continuidad entre los personajes creados por Arzubide; incluso parecería ser una especie de respuesta: *Comino* cuestiona, Troka enseña.

Si bien los relatos de *Troka el poderoso* vieron la luz en forma de libro ilustrado hasta 1939, se puede inferir que fueron escritos previamente al surgimiento del “Troka radiofónico”, pues, “[a]demás, existe una selección de este mismo personaje en Literatura revolucionaria para niños [Ediciones D.A.P.V, 1937]”.<sup>39</sup>

Según se desprende de “Los nuevos cuentos infantiles”, la introducción hecha por el propio List Arzubide que aparece en el libro ilustrado de 1939, la obra persigue la idea de *preparar* a la niñez para que pudieran estar en contacto con su realidad, pues: “El mundo de lo fantástico imaginado, del cual son herencia los cuentos de hadas, de seres falsos y absurdos, sitúan al niño en un ambiente tan distante de aquel al que ha de ingresar cuando crezca, que al llegar esa hora se encuentra el niño, ya convertido en hombre, frente a una realidad que no puede comprender”.<sup>40</sup> Esto se menciona con antelación con el objetivo de mostrar que en efecto, *Troka* representa “una contraposición del modelo de cuentos de hadas típico”.<sup>41</sup> A lo cual Roberto Kolb añade:

---

<sup>38</sup> Ortiz Bullé-Goyri, “El teatro político mexicano de los años treinta”. Este personaje podría considerarse como recurrente, pues está presente en varias obras de teatro de List Arzubide: *Comino va a la huelga*, *Comino va a la luna*. *Comino en el país de los holgazanes*, entre otras.

<sup>39</sup> Sarah Corona Berkin y Arnulfo de Santiago coords., *Niños y libros. Publicaciones infantiles de la Secretaría de Educación Pública* (México: SEP, 2011), 40. Dicha selección de relatos consiste en: “Las escaleras y el elevador”, “La máquina de escribir” y “La montaña y el ferrocarril”, mismos que aparecen en la sección de “Cuentos revolucionarios”. Véase al respecto: León Díaz Cárdenas, *Literatura revolucionaria para niños. 1ª. Parte* (México: Ediciones D.A.P.P., 1937).

<sup>40</sup> Germán List Arzubide, “Segunda aparición de Troka el poderoso”, *Troka el poderoso* (México: Federación Editorial Mexicana, 1985), 9.

<sup>41</sup> Eduardo Contreras Soto, “Troka: la danza que sueña la estridencia”, en *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004), 27.

Toda una gama de indicios que rodean las obras compuestas en este periodo, desde títulos y subtítulos de las composiciones, declaraciones sobre política estética, cartas personales y debates periodísticos, hasta breves apuntes sobre sus obras o al margen de sus pautas, sugieren que los valores implícitos en su música reverberan, muchas veces de manera crítica, en otros discursos culturales de su entorno: la literatura, la plástica, las obras musicales, la recepción musical, la política cultural del Estado.<sup>42</sup>

Con ello, se puede observar que la crítica a los *cuentos de hadas* probablemente sea también a las colecciones de *Lecturas para niños* de Vasconcelos, porque en esta especie de “principios pedagógicos” de List Arzubide, y remarcando la *necesidad* de poner en contacto al niño con la tecnología y lejos de los relatos de los cuentos de hadas, se puede observar una clara idea que se aleja por completo de otras publicaciones para niños las cuales aparecieron en la década de 1920, como los de *Anímula*, donde el interés sí era que los niños conocieran cuentos de hadas para “llegar a interesarse por las montañas azules que ven siempre en el fondo lejano de su calle”.<sup>43</sup> Esta configuración del relato infantil se contrapone a todas las ideas gestadas en proyectos como *Troka*, de izquierda y con una ideología socialista, donde además es posible distinguir cómo también cambian los objetivos de las publicaciones. Por ejemplo, para inicios de la década de 1930, cuando List Arzubide crea la serie de cuentos de *Troka el poderoso*, él ya había abandonado la estética vanguardista del estridentismo para apostar cada vez más por el arte socialista (proletario o revolucionario). Esto resulta muy evidente en dichos cuentos, puesto que toman su inspiración del realismo socialista.<sup>44</sup> Este

---

<sup>42</sup> Roberto Kolb Neuhaus, “1929-1934: el compositor rebelde”, en *Contracanto. Una perspectiva semiótica de la obra temprana de Silvestre Revueltas* (México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Coordinación de Estudios de Posgrado, 2012), 20.

<sup>43</sup> Álvarez Arellano, “Infancia en la cultura y literatura para niños”, 351.

<sup>44</sup> Este término se refiere a una tendencia o corriente artística impuesta en la mayoría de los países socialistas (empezando por la Unión Soviética) durante el siglo XX. Su propósito era expandir la conciencia de clase, considerando que el arte debía referirse únicamente a temas relacionados con la política o el proletariado. De esta forma, la creatividad estaba supeditada pues el régimen propugnaba como ideología la superioridad de la colectividad por encima del individuo, mostrando las ideas que debían guiar a la colectividad.

giro ideológico se hace patente en la obra, así como su vínculo con el teatro guiñol, como lo reconoce claramente Kolb cuando explica:

El *Troka* original [fue] sólo uno de los proyectos literarios de List Arzubide para niños. Es parte de un movimiento artístico y social más grande que involucra la creación de varias compañías de teatro guiñol que se convertirían en una expresión relevante de la cultura postrevolucionaria. List Arzubide contribuyó con no menos de doce obras para el teatro guiñol, recopiladas y publicadas bajo el título *Teatro guiñol* en 1932, algunas de ellas representadas con mucho éxito en su momento. *Troka* es una recopilación de cuentos para niños y encaja completamente con el movimiento del teatro guiñol, con sus metas, acciones y propósitos socializadores. El rol de List Arzubide en el nacimiento de este movimiento es, sin embargo, poco conocido y pocas veces mencionado.<sup>45</sup>

Pasando de estos antecedentes a la trama de estas historias, el protagonista es un robot gigante que le habla a los niños con la idea de *prepararlos* para estar en contacto con “el futuro más ligado al instrumento mecánico que a los elementos atmosféricos, que ha dominado gracias al progreso”;<sup>46</sup> de esta forma también se entiende que Kolb considere que el personaje de Troka pueda ser interpretado como “un robot comunista”.<sup>47</sup> Así, al mostrar que las máquinas estarán al servicio de la humanidad, brinda la idea de un futuro mejor para todos (una utopía con un discurso que también está dirigido a los padres de este pretendido público lector infantil).

Es así como Troka responde a un cambio ideológico:

Lo que List Arzubide asociaba con el maquinismo, derivado a su vez del futurismo de las vanguardias literarias de los años 1920-1930 (como el estridentismo del que formó parte), posteriormente pasó a integrarse en una interpretación marxista del uso de la tecnología y de la industria para el uso del hombre. De la superación del hombre, y en especial, del proletariado.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> Roberto Kolb Neuhaus, “The Lure of the Russian Revolution”, en *Silvestre Revueltas. Sounds of a Political Passion* (Nueva York: Oxford University Press), 213.

<sup>46</sup> List Arzubide, “Los nuevos cuentos infantiles”, 9.

<sup>47</sup> Kolb Neuhaus, “The Lure of the Russian Revolution”, 216.

<sup>48</sup> Contreras Soto, “Troka: la danza que sueña la estridencia”, 27.

En cuanto a la manera de cómo se construye el texto,<sup>49</sup> Juan Solís advierte en *Troka el poderoso* un discurso didáctico donde personaje principal “es un androide que se asume como la antítesis del pensamiento supersticioso [...] es el producto de una estrategia propagandística multimedia [...] es la síntesis metálica del espíritu mecánico [...] de una época a punto de renacer”.<sup>50</sup>

En las ediciones consultadas (1939 y 1985) se observa que son idénticas estructuralmente (las ediciones tanto de 1984 y 1985 son facsímiles de la de 1939).<sup>51</sup> En todos los relatos se observa la utilidad de las máquinas que hablan conjuntamente o con diferentes personajes que van apareciendo y entonces se descubren, a través de sus respuestas o sus acciones, las bondades de la tecnología. El personaje principal y narrador omnisciente es Troka, aunque en los relatos los personajes de que representan máquinas, cuando aparecen por pares, dialogan entre sí o con otros elementos, en una especie de yuxtaposición de sus características y funciones; por ejemplo: “El tractor y el aeroplano”, “La montaña y el ferrocarril” o “El río y el camino”, “La hoz y el martillo”, “Los postes y los árboles”, entre otros. También existen relatos de un solo personaje-máquina, los cuales se identifican con su nombre genérico, como la máquina de escribir o la de coser; en dichos fragmentos narrativos éstos se presentan a sí mismos y siguen hablando acerca de sus cualidades y funciones. Por último, aparecen las máquinas en interacción con algunos personajes humanos que llevan

---

<sup>49</sup> Aclaro que remito a las ediciones de 1939 y 1985, pues, aunque fueron publicaciones posteriores a los relatos de Troka que ya habían aparecido leídos en la radio años antes, no queda registro de dicha transmisión ni de los guiones radiofónicos preparados para ésta.

<sup>50</sup> Juan Solís Ortega, “Troka el poderoso. Disección del espíritu mecánico de una época”, Catálogo de la exposición *Vanguardia en México 1915-1940*, 126.

<sup>51</sup> En la parte final de la edición de 1985 las últimas partes: “erratas notables”, “realizaciones de la Biblioteca del maestro”, el “Colofón” y “Ex libris no aparecen porque no están en el ejemplar (al parecer las hojas fueron arrancadas), pero sí están marcadas en el índice. En la edición de 1939 sí están incluidos, por lo que ambas ediciones son exactamente iguales.

nombre propio e incluso apellido, como Ángel Menéndez, una mujer llamada: María Luisa, y los niños Raymundo y Anselmo.

Por otra parte, encuentro cierta relación semántica que proviene de “T.S.H.”, el poema de Maples Arce que alude a la antena radiotransmisora que transfiere, como una estrella que ilumina la oscuridad, y *Troka*, cuando vence a las sombras en el texto de List Arzubide. Ambos hablan de la sombra, la Tierra, e incorporan referencias a animales específicos, a menudo relacionados con la oscuridad, como un gato, un búho y un murciélago. Esto refiere al hecho de que el ser humano no puede ver nada en la oscuridad y el Sol que está cansado. En la narración, por ejemplo, Troka aparece en las sombras y al escuchar las quejas humanas pregunta: “¿Tienes miedo a la Sombra? Yo puedo vencerla. Te llenaré las noches de pequeños soles, iluminaré tus ciudades con luces brillantes de múltiples colores”.<sup>52</sup> Esto se podría interpretar como una oda a la tecnología, ya que alude a una nueva belleza, una que ya no se busca en fenómenos naturales, sino en los artificiales y creados por el ser humano. Por ello, el propio List Arzubide menciona en otro texto: “Esto llevará a hablar de las máquinas, de la draga, del hierro que forma los edificios de cemento armado, los altos hornos, y todo producto de la inteligencia del hombre, que ya no tiene que recurrir a la rogativa y mucho menos a los sacrificios.”<sup>53</sup>

Con ello, queda claro el sentido antirreligioso e igualmente se observa en los relatos de List Arzubide un sentido didáctico y orientador, al *presentar* diferentes herramientas y aparatos, a manera de un instructivo que ayudara a familiarizarse con ellos y con su uso. En episodios breves y con un lenguaje accesible, Troka y los demás objetos antropomorfos que

---

<sup>52</sup> Germán List Arzubide, “Historia de cómo Troka el poderoso venció a la sombra”, en *Troka el poderoso* (México: *El Nacional*, 1939), 182-183.

<sup>53</sup> Germán List Arzubide, *Práctica de educación irreligiosa. Para uso de las escuelas primarias y nocturnas para obreros*, 2ª ed. (México: Ediciones Integrales, 1934), 33.

aparecen como personajes son capaces de hablar —la máquina de escribir, el elevador, la electricidad o el aeroplano— y están orientados a ofrecer una concepción concreta y mecánica de la modernidad, vista de manera positiva, idealista, desde los paradigmas del progreso, tal como se entendía en esa época.

### ***Troka el poderoso* (cuentos para la radio) de List Arzubide y música de Silvestre Revueltas**

*Troka el poderoso*, como obra radiofónica, irrumpió en el espacio sonoro de la radio alrededor de las 10:00 am, en febrero de 1932. Fue transmitida por la XFX, antecedente de Radio Educación, aunque como ya se señaló, lamentablemente no sobrevive el archivo de este acontecimiento, al tratarse todavía en su mayoría de transmisiones en vivo. En este sentido, repensar la escucha radiofónica vinculada a un proyecto político-educativo implica una consideración que también se refleja en el ámbito sonoro. En concreto, Sarah Corona y Arnulfo de Santiago mencionan que “El personaje de Troka era conocido [...] por radio, en las audiciones especiales para las escuelas primarias, a cargo de la Oficina Cultural Radiotelefónica”.<sup>54</sup> Por su parte, Juan Solís afirma que:

El surgimiento de *Troka* coincide con una de las etapas doradas de la radio cultural en México: aquella en la que el escritor Agustín Yáñez estuvo a cargo de la XFX, [...]. Desde sus inicios, la radiodifusora se propuso educar a los radioescuchas a través de cursos dirigidos a públicos específicos: obreros, campesinos, amas de casa y niños, principalmente.<sup>55</sup>

En cuanto a su valor simbólico-cultural, cabe recordar que la radio ya había sido integrada en la década anterior como tema y medio de expresión por los estridentistas. Por ejemplo, en publicaciones como *Andamios interiores. Poemas radiofónicos* y, en especial, el ya mencionado poema “T.S.H.” de Maples Arce, o “IU IIIUUU IU” de *Radio. Poema*

---

<sup>54</sup> Corona Berkin y de Santiago, coords., *Niños y libros*, 41.

<sup>55</sup> Solís Ortega, “Troka el poderoso...”, 126.

*inalámbrico en trece mensajes*, de 1924, de Kin Taniya, o aun en el título de la revista del mismo grupo: *Irradiador*. Los estridentistas se relacionaban directamente con la radio por su modernidad, ya que “[e]l Estridentismo es hermano de la Radiofonía. ¡Son cosas de vanguardia!”, según escribió Carlos Noriega Hope, director del semanario mexicano *El Universal Ilustrado*, en 1923, para anunciar la primera emisión radiofónica de “T.S.H.”, “quizá el primer poema mundial concebido expresamente para este medio y transmitido a la vez por el propio autor”.<sup>56</sup>

Previamente, en 1931, Narciso Bassols había invitado a intelectuales y artistas vinculados a los movimientos de la vanguardia en México, con el fin de que se definieran las líneas, contenidos y funciones de este medio. No asombra que entre estas figuras estuvieran Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide y Agustín Yáñez, entre otros. Así, desde estas coyunturas, se gesta el *Troka* radiofónico en un contexto pedagógico y cultural:

*Troka* representaba con la radio el nuevo y floreciente poder de la comunicación a grandes distancias para la unidad de los proletariados de todos los países [y en este contexto, un pintor] estaba retomando el tema de un mural que se le había destruido poco tiempo antes fuera de México; un tema que bien podía coincidir con las palabras que usó List para referirse al personaje inspirador de [...] Revueltas: “Las cosas mecánicas que han hecho posibles muchos de los antiguos sueños del hombre”. Rivera estaba pintando al *hombre controlador del universo*. Revueltas, seguramente pensaba en ese mismo hombre cuando compuso *Troka*.<sup>57</sup>

Al seguir lo que sugiere Eduardo Contreras sobre dicho mural de Rivera, se pueden apreciar algunas ideas y elementos también representados en *Troka*; por ejemplo, el carácter

---

<sup>56</sup> Carlos Trilnik, “Actual No. 1”, en *IDIS (Proyecto IDIS -Investigación en Diseño de Imagen y Sonido*, <https://proyectoidis.org/actual-no1/>.

<sup>57</sup> Eduardo Contreras Soto, “Los inicios escénicos ante la infancia”, en *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004), 39. Por cierto, dicho mural es una versión de *Man at the crossroads* (Hombre en la encrucijada) comisionada a Rivera en 1933 para el Centro fotográfico Rockefeller en Nueva York. Se puede observar que es una oda al comunismo (por esa razón se destruyó), pues su tema era político y con claras referencias, por ejemplo, al 1º de mayo, día del trabajador, o por presentar la figura de Vladimir Lenin y Karl Marx, por nombrar sólo algunos. Sin embargo, como una lectura general, se podría decir que representa una crisis social en la que el hombre del centro se debate entre el capitalismo y el comunismo.

ideológico y socialista, el papel de la naturaleza y de la máquina,<sup>58</sup> o la visión de la mujer. Sobre este último punto, es importante mencionar que, en sus relatos, List Arzubide contrapone dos situaciones: por una parte, están las mujeres modernas que “trabajaban colocando transmisiones para unir los números que solicitaban los clientes”;<sup>59</sup> por otra, recurre a un imaginario tradicional cuando refiere a una la mujer rural que hace tortillas. Y, aunque dichas actividades pueden ser sustituidas por máquinas, se insiste en recalcar el beneficio de su ayuda, además de insistir que ésta considera a la mujer en sus diferentes labores. Por ejemplo, en “Las máquinas del hogar”, Troka habla sobre cómo una “tortilladora” ayudaría a que ya no se hagan de modo “tradicional” a mano, en petate y en posiciones incómodas —actividad comúnmente adoptados por mujeres—, sino que la máquina haría el trabajo por ellas, quienes ya sólo las recibirían en sus manos.

Los mismo ocurre con las mujeres de la ciudad, a quienes se presentan como facilitadores de sus labores el molino de café, la máquina para lavar o de coser, concluyendo con una alabanza: “Saludemos a Troka el Poderoso, recordando que con sus máquinas ha hecho la felicidad de nuestras mamás, su descanso y alegría”.<sup>60</sup>

Al planear la lectura de los cuentos en la radio, seguramente List Arzubide tendría que haber considerado las distintas voces de sus personajes (incluidas las de las máquinas que hablaban y explicaban a los niños su funcionamiento), aunque la atención se centrara en Troka, por ser el personaje principal, uno que dejaría escuchar su “música mecánica de

---

<sup>58</sup> “En el mural *El hombre controlador del universo*, Diego Rivera, un artista comprometido con los valores políticos del comunismo, busca mostrar su visión sobre el mundo, a partir de la confrontación entre diversas dicotomías que componen el universo ideológico: Capitalismo y comunismo; Macrocósmos y microcósmos; Tradición y ciencia; Naturaleza y máquina; Hombre y mujer”. Andrea Imaginario, *Mural el Hombre controlador del universo de Diego Rivera*, <http://manualdeestilo.rtve.es/anexos/7-5-glosario-de-terminos-utilizados-en-el-lenguaje-radiofonico/>.

<sup>59</sup> List Arzubide, “Segunda aparición de Troka el poderoso”, 1985, 24.

<sup>60</sup> List Arzubide, “Las máquinas del hogar”, 1985, 160.



motores y hélices.”<sup>61</sup> Además de imaginar el carácter vocal, puede especularse sobre cómo la representación del personaje se complementaría con efectos sonoros y musicales que representarían el sonido de las máquinas.

De hecho, esta versión radiofónica se hizo con unos discos gramofónicos impresos en tiraje limitado, con música original de Silvestre Revueltas, que servía de sintonía.<sup>62</sup> Si bien actualmente no existe evidencia de dichos discos, sí quedó por escrito una versión breve del tema principal del *Troka* orquestado, a manera de música incidental orquestada para un ensamble menor al utilizado para su pantomima infantil. Esta versión está escrita para cinco instrumentos de aliento (piccolo —indicado como flautín—, clarinetes en mib y sib, corno trompeta y trombón) y percusiones (un tambor militar, platillo suspendido —plato en partitura— y bombo).

Esta música incidental (véase figura 1) inicia con elementos de *collage* vanguardista, al igual que otras composiciones,<sup>63</sup> como la pantomima que revisaré más adelante. Este inicio travieso deviene, finalmente, en una marcha triunfal, de sonoridad maquinista.

Esta obra incidental: el “Troka radiofónico”, es una partitura inferida de la pantomima y, al parecer, utilizada sólo para la radio. A diferencia de ese tipo de representación, la música incidental no pretende acompañar ni corporeizar las acciones de los personajes relatados en los cuentos, sino meramente establecer una ambientación mecanicista y triunfal acorde con

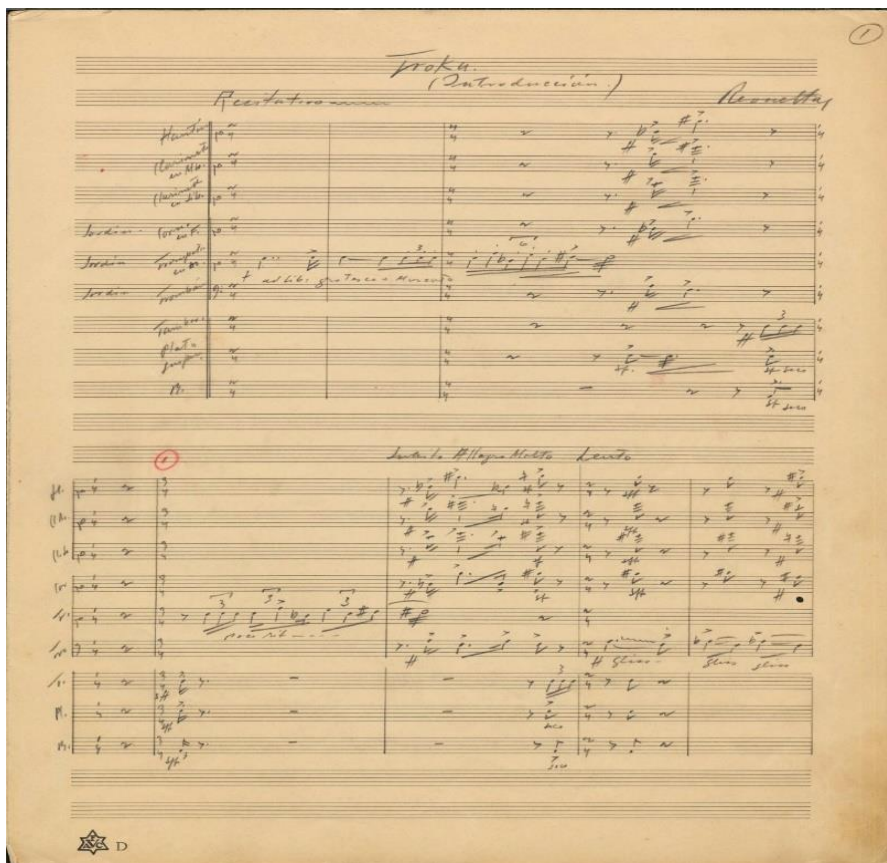
---

<sup>61</sup> List Arzubide, “Tercera aparición de Troka *el poderoso*”, 1985, 30.

<sup>62</sup> Una sintonía se refiere a un fragmento musical, por lo general breve (entre 15 y 30 segundos de duración), que aparece al inicio y al final de un programa radiofónico. Es una “Señal sonora, generalmente una melodía, que marca el comienzo y el final de un espacio radiofónico. Sirve para identificarlo entre los demás. “Glosario de términos utilizados en el lenguaje radiofónico”, <http://manualdeestilo.rtve.es/anexos/7-5-glosario-de-terminos-utilizados-en-el-lenguaje-radiofonico/>.

<sup>63</sup> Como *Esquinas* (1931) en sus dos versiones, *Colorines* (1932) y *Planos* (Danza geométrica). Música para gran orquesta (1934), entre otras; obras que han sido estudiadas por Roberto Kolb. Incluso, muchas de sus obras reflejan un carácter más experimental y vanguardista, como *Dúo para pato y canario*. *Poema en si bemol* (1931) donde los versos son juegos de palabras y de interés acústico. Véase al respecto: Roberto Kolb Neuhaus, *Silvestre Revueltas (1899-1940). Catálogo de sus obras* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998).

la historia y ambiente general en el que se encuentran los personajes principales —Troka y los niños—; hay razones para especular que este pasaje se escucharía solo a manera de cortinilla al inicio y final de los programas de radio. Sobra decir que también por esta razón el manuscrito de la música incidental es más breve y carece de indicaciones coreográficas.<sup>64</sup>

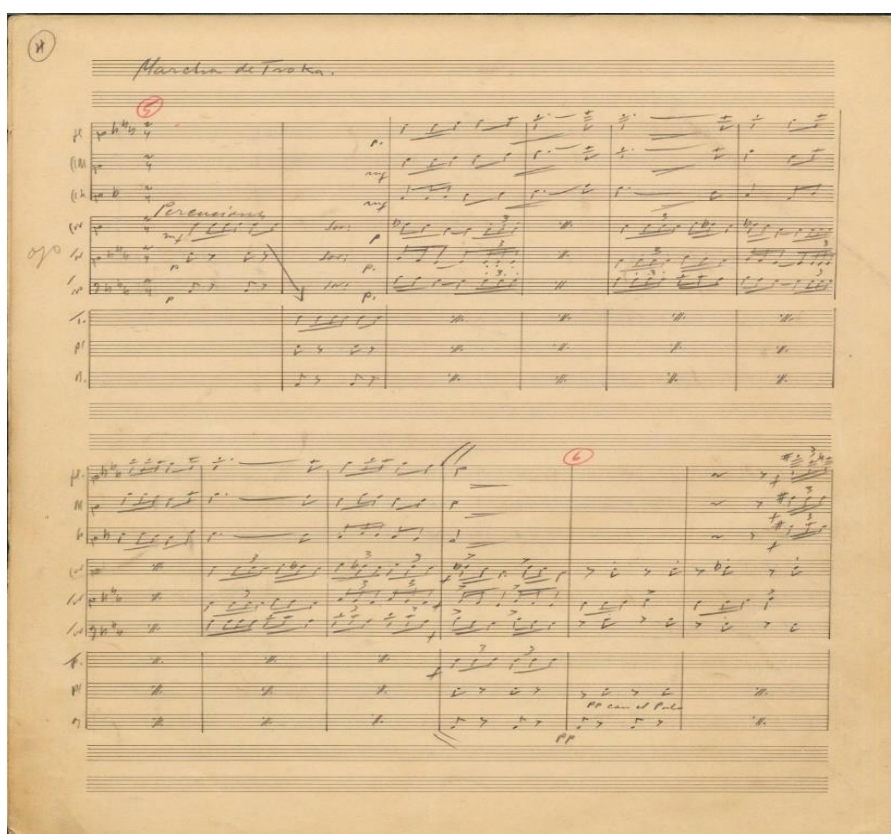


**Figura 1.** Introducción de *Troka* (música incidental)  
 Fuente: Silvestre Revueltas, fragmento de la “introducción” de *Troka* (música incidental), 1933. Archivo Silvestre Revueltas. Reproducción autorizada por Eugenia Revueltas”.

Esta versión está dividida en dos partes: una introducción con diferentes cambios de tiempo, que inicia con un *recitativo*, seguido de un *allegro molto lento* y un segundo *recitativo*, y transita hacia un *Allegro molto* con indicación de  $\text{♩} = 120$ , que va en *crescendo* y *acelerando* hacia el final y con un collage de métricas variables (2/4, 4/4, 3/4 y 7/16). La

<sup>64</sup> Agradezco profundamente a Roberto Kolb, quien me proporcionó una versión digitalizada del manuscrito de la música incidental de *Troka*.

segunda parte corresponde a la Marcha de *Troka* (véase figura 2), programática como lo sugiere esta indicación, la cual, aunque también contempla cambios de compás (2/4, 3/4, 1/8, y terminando en 2/4) es regular y marcial en carácter y no presenta cambios en el tiempo. En la “Introducción”, la poliritmia, asociada a cambios de tempo, funciona para distinguir una serie de gestos musicales contrastantes, aludiendo a escenas y actores distintos de la trama. En la marcha, el sentido rítmico es más constante, haciendo un guiño a la marcha de Troka junto con los niños, en espíritu de celebración.



**Figura 2.** Marcha de Troka (música incidental)  
 Fuente: Silvestre Revueltas, fragmento de la “Marcha de Troka”, de *Troka* (música incidental), 1933. Copia del manuscrito original. Archivo Silvestre Revueltas. Reproducción autorizada por Eugenia Revueltas.

Retomando la programación de la radio, es importante recordar que, en ese entonces, era variada y con horarios específicos para diferentes actividades desde: gimnasia, lecturas, noticias, música y demás. En este marco de programación como se dio a conocer “*Troka el poderoso* [...] que] fue creado como el héroe de un programa infantil de radio [...]. En aquel

programa se escuchaban cuentos acerca de la enorme utilidad de las máquinas para el desarrollo del hombre, así como lecciones acerca del uso de herramientas”.<sup>65</sup>

La radio se prestó, pues, entre otras cosas, como medio para leer cuentos y, en ese sentido, fue también usada por la SEP como vehículo educativo para difundir y apoyar los diferentes programas escolares. Esta función no se limitó sólo al contenido educativo especializado según un programa curricular, sino que se promovió para difundir conocimientos y hábitos de higiene, de buenas costumbres como el ahorro, o de formas de interactuar con la nueva tecnología. Por esa razón, es significativo que Troka sea una especie de maestro que enseña el valor del avance tecnológico, pues representa, a su vez, muchas de las innovaciones técnicas del momento: Troka es, también, el ferrocarril, el automóvil, la radio. Trata de inculcar por ende también que hay que comprender la naturaleza de una manera más racionalista que mitológica y tradicionalista, guiados por el desarrollo y el progreso de la humanidad encarnado en el personaje, quien alienta a una nueva idea de educación orientada por la confianza en la ciencia y la tecnología. En ese sentido representa una mirada positiva hacia el futuro. De esta forma, considero que el discurso emitido desde la radio sí es socialista, pues induce a la formación de técnicos capacitados para el desarrollo industrial, empoderándolos como agentes de un futuro mejor.

### ***Troka: La pantomima infantil bailable de Silvestre Revueltas***

Para entender cómo el compositor Silvestre Revueltas se suma a un proyecto artístico, ideológico y cultural como el de componer la música de *Troka. Pantomima infantil bailable*, mencionaré algunos datos para ubicar sus intereses. Al provenir de una familia que siempre

---

<sup>65</sup> Alejandro Benítez, “*Troka el poderoso*. Espectáculo unipersonal de teatro en miniatura”, 63.

mantuvo contacto con las otras artes, como su hermano, el pintor Fermín Revueltas —quien apoyará a Maples Arce en el movimiento estridentista—, o su hermano, el escritor José Revueltas, miembro activo del Partido Comunista, sería factible pensar la existencia de ciertas afinidades estéticas e incluso ideológicas entre ellos; aun cuando éstas no fueran declaradas por el compositor. Por una parte, una afinidad con conceptos vanguardistas, y por otra, una visión de izquierda. La afinidad vanguardista puede corroborarse por ejemplo en los recursos del *collage* y montaje que está presente en muchas partituras compuestas entre 1931 y 1934. Respecto a la visión de izquierda, la cual se sitúa sobre todo en la segunda mitad de dicha década, se constata, por ejemplo, en su viaje a la España republicana, en plena Guerra Civil. En este sentido no debemos olvidar que en 1937 el músico se sumó a la comitiva mexicana que viajó a España en el marco del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, grupo que estaba conformado por miembros de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), además de otros invitados no militantes del PCM (por ejemplo, Octavio Paz, y su compañera de entonces, Elena Garro).

Al hablar de su estética musical, más que política, el carácter vanguardista de Revueltas se percibe no sólo en elementos compositivos, sino en el antiacademicismo de sus conductas, el tono lúdico y la ironía presentes en muchos de sus títulos, al igual que su postura estética contrapuesta al modernismo perseguido por muchos compositores contemporáneos.<sup>66</sup> Además, si pensamos en su relación con alguna corriente artística no

---

<sup>66</sup> Revueltas es innovador no sólo en técnicas, sino en el empleo de recursos sonoros como la creación de disonancias o el empleo irregular en los acentos, además de recurrir a juegos intertextuales o el no usar compás algunas veces, como sucede en *Tragedia en forma de rábano (no es plagio)*, compuesta en 1924, en referencia a la pieza compuesta para piano por el compositor francés Erik Satie: *Troix Morceaux en forme de poire* (1903). Por otro lado, en cuanto a las “citas musicales”, el compositor menciona en sus apuntes autobiográficos, que no utiliza temas populares en sus obras con el fin de *exaltar* lo nacional, como muchos compositores de la generación en la que se inscribe (por ejemplo, Blas Galindo, Candelario Huízar o Carlos Chávez) que sí buscaban en ese momento exaltar las raíces mexicanas como consecuencia del triunfo de la Revolución

musical, su estética estaría más cercana al Estridentismo que a las propuestas de un modernismo como el del grupo de los Contemporáneos.<sup>67</sup>

Por otra parte y para relacionarlo directamente con la SEP, el nombre de Silvestre Revueltas aparece en tres actividades de las Series de Espectáculos Culturales de 1933: primero como director de la Orquesta del Conservatorio, en cuyos conciertos se programó el estreno de dos composiciones suyas, *8 por radio* y *Janitzio*; segundo, como autor de *Música de feria*, su cuarto cuarteto de cuerda, incluido en los programas del Cuarteto Clásico Nacional; y tercero, como autor de la música de *Troka*, una “pantomima”<sup>68</sup> con coreografía de Gloria Campobello, en el Programa de la Escuela de Danza.

Dentro del programa del “Teatro del Niño”, que también formaba parte de las Series, no se incluye en sus primeros carteles la pantomima *El renacuajo paseador*, de Lola Cueto y Roberto Lago, para la cual Revueltas estaba componiendo la música. Sin embargo, *Troka* pantomima sí apareció anunciado en dichas Series en 1933 como parte “de esos espectáculos [que] se hacían para públicos escolares, sin intención de extenderlas al público en general y, en consecuencia, sin dejar testimonios de tales trabajos para la prensa”.<sup>69</sup>

---

Mexicana. Al respecto son útiles los textos de Revueltas contenidos en Rosaura Revueltas comp., *Silvestre Revueltas por él mismo: Apuntes autobiográficos* (México: Era, 1989).

<sup>67</sup> Sirva recordar que su nombre aparece incluido en el “directorio de vanguardia” de *Actual* núm. 1 de Maples Arce, el manifiesto con el que dio inicio el movimiento estridentista en diciembre de 1921, donde se menciona a más de dos centenares de miembros; desde ultraístas barceloneses, futuristas italianos y algunos representantes franceses. Los nombres pertenecen a figuras representativas de las distintas artes (pintores, escritores, grabadores, escultores, dramaturgos, fotógrafos y músicos), quienes fueron considerados como impulsores de la estética vanguardista en México, o bien propiamente como artistas vanguardistas. Esta inclusión, así como la de otros artistas, fue ideada por Maples Arce y, aunque ciertamente Silvestre Revueltas no fue un miembro activo del movimiento estridentista —el movimiento surgió y perduró en una época en la que el compositor no residía en México— una parte importante de la estética de Revueltas coincide con preceptos del movimiento.

<sup>68</sup> La pantomima es una práctica escénica que apela a la mímica como forma de expresión artística, es decir, es una representación que se realiza mediante gestos y figuras, sin la intervención del lenguaje verbal. El término proviene de un vocablo griego que significa “que todo imita”. Sin embargo, debo señalar que también existe lo que se conoce como baile pantomímico cuando es una propuesta de danza y teatro. Julián Pérez Porto y María Merino, “Pantomima - Qué es, definición y concepto”, <https://definicion.de/pantomima/>

<sup>69</sup> Contreras Soto, “Troka: la danza que sueña la estridencia”, 39.

Silvestre Revueltas al involucrarse, en 1934, en la creación de la música para la película *Redes*,<sup>70</sup> “cuyo propósito es crear un arte para las masas capaz de relacionar música, imagen y texto”,<sup>71</sup> se confirma su vínculo dentro de los programas cinematográficos, pedagógicos e ideológicos de la SEP:

Filmada en locaciones de Veracruz, la cinta ocupó en su rodaje a pescadores de Alvarado, quienes alternaron con actores profesionales. [...] En pleno cardenismo y su vocación pedagógica socialista, *Redes* llegaba a las pantallas como un sólido ejercicio ideológico y cinematográfico, [...] con notables argumentos estéticos: la trágica belleza de la fotografía de Paul Strand, la imponente música de Silvestre Revueltas y la adecuada dirección de Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnemann.<sup>72</sup>

La fecha de composición de *Troka* es 1933, “aunque al manuscrito le falta la última página, en la cual suelen aparecer la firma, lugar de composición y dedicatorias. La edición de Southern Music Publishing Co., contiene la última página resuelta con caligrafía ajena a la del compositor, por lo que se desconoce si corresponde al autógrafo”.<sup>73</sup>

Sin embargo, esta “pantomima infantil bailable” nunca se estrenó y no sobrevivió el guion ni la escenografía ni la coreografía, aunque sí se sabe que se realizaron ensayos para el montaje; la coreografía sería dirigida por Gloria Campobello y Francisco Domínguez, mientras que la escenografía correría a cargo de Leopoldo Méndez, todo ello presumiblemente basado en el pretendido guion escrito por List Arzubide. Si bien se desconocen las causas de la cancelación del estreno, éstas aluden a una presunta falta de

---

<sup>70</sup> Su anuncio de estreno apareció el 15 de julio de 1936 con el título “Hoy es el gran estreno de *Redes*”, película del más fuerte realismo, en *El Nacional*, p. 6.

<sup>71</sup> Julio Estrada, “Revolución cultural: música de México”, en *Canto roto: Silvestre Revueltas* (México: Fondo de Cultura Económica/Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), 37.

<sup>72</sup> Juan Solís, “La pasión según Paul (Strand) Ideología y estética en *Redes*, de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel”, en *El proyecto artístico y cultural de la Secretaría de Educación Pública (1921-1946)*, Catálogo de la exposición del Museo Nacional de San Carlos (México: Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2022), 157.

<sup>73</sup> *TROKA, Pantomima infantil bailable* [Sobre un argumento de Germán List Arzubide], Silvestre Revueltas, (versión digitalizada del manuscrito original) (México: Departamento Editorial/Facultad de Música (FaM)/Biblioteca Digital Silvestre Revueltas (BDREV), en Portal de datos abiertos UNAM (en línea), México, Universidad Nacional Autónoma de México, <https://datosabiertos.unam.mx/FaM:BDREV:MU61>.

compromiso con el proyecto por parte del escritor, o así se infiere de cartas escritas por Carlos Mérida, director de la Escuela de Danza, al director del Instituto de Bellas Artes. Otra causa para la cancelación pudo haber sido presupuestal, puesto que implicaba una orquestación mucho mayor que la de la música incidental. En el caso de la partitura correspondiente a la pantomima, la orquestación es: *piccolo*, oboe, clarinetes en mi y si bemol, fagot, cornos, trompetas, trombón, tuba, timbales, percusiones y cuerdas, lo cual habría implicado costos considerables.<sup>74</sup>

En cuanto a la estructura de la obra, Eduardo Contreras Soto describe la pieza en los siguientes términos:

La obra comienza con un “Preludio” (recitativo), cuyos primeros seis números de estudio constituyen una especie de fanfarria, jocosa por disonante; le sigue un pequeño juego de motivos rítmicos, en “*Tempo di marcia*”, al término de los cuales, con un golpe de gongo, se anuncia una indicación de “Lento” (telón); al leer esto, se puede inferir que toda la música anterior a este punto está cumpliendo la función de obertura, y que apenas aquí debería verse el escenario, cualquiera que éste sea. La marcha de este *Preludio* tiene un valor funcional significativo, del cual se vale el compositor para otorgarle unidad a toda la obra.<sup>75</sup>

Respecto a esto, me parece interesante recuperar la estructura musical de la interpretación de *Troka* transcrita por Roberto Kolb Neuhaus, porque permite conocer las indicaciones escenográficas en la partitura que, aunque son pocas y breves, dan una idea de cómo estaba planeada la trama y cómo probablemente se ensayó la propuesta escénica (véase figura 3).

---

<sup>74</sup> Kolb Neuhaus, “The Lure of the Russian Revolution”, 212-213.

<sup>75</sup> Contreras Soto, “Troka: la danza que sueña la estridencia”, 32.



Estructura musical	Revueltas [y] ¿List Arzubide? Indicaciones anotadas en la partitura
<p><b>Preludio</b>  <i>Recitativo</i>  <i>Moderato</i>  <i>Lento (recitativo)</i>  <i>Tempo di marcia</i>  <i>Vivo</i>  <i>Lento (telón)</i>  <b>Moderato</b></p> <p><b>Ronda infantil</b></p> <p><b>Lento (Fúnebre)</b></p> <p><b>Súbito Allegro</b>  <b>Ronda</b></p> <p><b>Lento (con melancolía)</b>  <b>Súbito Allegro (molto vivace)</b>  <b>Tempo di Marcia</b>  <b>Allegro moderato e molto staccato</b>  <b>Tempo di Marcia</b></p>	<p>El preludio se realiza antes de que se abra el telón.</p> <p>Danza de Troka.  Troka invita a los niños a tomar parte en su danza.  Entran los niños  Troka interrumpe la ronda con un gran salto y movimientos exagerados y se dirige hacia el fondo, donde aparecen unos niños trayendo un muñeco ridículo que representa el cadáver del imperialismo.</p> <p>Llevan al muñeco hasta el centro y lo colocan en el piso. Los demás se precipitan hacia él e inician de nuevo la danza interrumpida.  Dejan caer el muñeco.</p> <p>Empieza la luz a apagarse gradualmente hasta quedar la escena a oscuras. Renuevan la danza  [No hay anotaciones en la partitura]  [No hay anotaciones en la partitura]  Entran los niños obreros  Danza del trabajo  [No hay anotaciones en la partitura]</p>

**Figura 3.** Estructura musical y descripción de la trama en el manuscrito de *Troka*  
Fuente: Roberto Kolb, *Silvestre Revueltas. Sounds of a Political Passion*, 218.

Con esta estructura se puede inferir que en la propuesta escénica habría una ronda infantil, un juego muy popular, actividad frecuente en las escuelas, sobre todo entre los infantes. Por lo general este juego consiste en formar un círculo y girar alrededor del mismo mientras se entonan canciones, de aquí que probablemente Revueltas decida referir una cita musical popular: “La víbora de la mar”, juego de carácter popular y tradicional que responde a este tipo de acciones.

Entonces, *Troka* como pantomima, en cuanto a su uso y función, cumple su objetivo como parte del proyecto artístico y educativo de la SEP, pues “[p]ara 1935 se señaló que los programas (es decir todos los proyectos, desde los editoriales o cinematográficos) debían

contar con ‘una obra de fondo ideológico’, ‘una obra cómica de carácter recreativo’ y ‘una obra rítmica’”<sup>76</sup> La pieza entonces reuniría las tres características.

Sobre el título, es una pantomima porque existió una coreografía, aunque no sobrevivió y se pensó para ser representada con títeres (muñecos). No obstante, con las indicaciones en la partitura descrita por Kolb, se puede inferir que existen escenas largas las cuales que no incluyen referencias escenográficas en la partitura (y donde probablemente hubo más acciones y personajes que los referidos: además de Troka, el muñeco del “cadáver del imperialismo”), además de varios niños representando a los futuros obreros y aludiendo así a que el “trabajo serviría para construir una sociedad ‘feliz’, en la que no existiera la explotación”.<sup>77</sup> Por ello considero que con esto termina la obra con la “Danza del trabajo”, la cual se percibe sonoramente muy festiva. Así, la música de la pantomima se podría interpretar como socialista porque según se infiere de la trama, los niños celebran triunfales la “muerte del imperialismo”, simbolizada por un muñeco.

Por otra parte, al escuchar la pieza musical, se encuentran algunos elementos motivacionales creados para representar la figura de Troka, identificables con un instrumento de viento metálico y de dimensiones masivas acordes con el volumen del personaje: una tuba. Además, en esta versión orquestal, dominan los metales como instrumentos de viento, que en conjunto con las percusiones muestran las condiciones para representar sonoramente a alguien hecho de metal que realiza actos mecánicos. Esto quiere decir que ya desde las características tímbricas en la representación musical se coincide con el personaje.

En el caso de *Troka*, vale la pena observar su construcción, cuyo desarrollo va ilustrando una sucesión de imágenes con un calor simbólico, de acuerdo con las acotaciones escénicas escritas por el compositor; [...] *Troka*, pues, no cuenta con un argumento: ilustra episodios, imágenes, cuadros plásticos, y propone un estado de

---

<sup>76</sup> Sosenski, “El teatro guiñol de la Secretaría de Educación Pública”, 72.

<sup>77</sup> Sosenski, “El teatro guiñol de la Secretaría de Educación Pública”, 83.

ánimo para cada uno de ellos. Si seguimos las acotaciones, tales como se hallan en la partitura, podemos hacernos una idea de las imágenes a las cuales Revueltas asoció su música.<sup>78</sup>

Esta descripción de manera general puede asociarse a la multiplicidad de episodios, actores y planos sonoros que caracterizan la obra orquestal pueden entenderse en términos de una suerte de *collage* vanguardista. Así parece sugerirlo Kolb Neuhaus: “List Arzubide y Revueltas se aferraban a las posturas vanguardistas, que el poeta, y quizá también el compositor, habían adoptado del movimiento estridentista. Esta última coincidencia yace detrás de la versión musical de *Troka*”.<sup>79</sup>

Sin embargo, respecto a la cita previa de Contreras Soto, si bien refiere a la multiplicidad de planos sonoros asociados con un *collage*, elemento muy presente en la obra, exhibe algunas imprecisiones porque sí aparece un argumento, aunque no sobrevivió. Además, respecto a la trama, ésta se puede inferir de las anotaciones realizadas por Revueltas en la partitura, aunque se desconozca el contenido coreográfico de las escenas que carecen de anotaciones descriptivas. Es decir, existe una trama porque hay un conjunto de hechos o acciones que suceden en la obra, por ejemplo (basándome en la tabla propuesta por Kolb): al inicio Troka invita a los niños, se va, regresa e interrumpe la danza y se vuelve a ir. Presenta un hilo cronológico de acciones porque después aparecen niños cargando al muñeco que representa al cadáver del imperialismo, lo colocan al centro y continúan celebrando con la danza. El muñeco cae, porque los otros niños se precipitan sobre él, hay oscuridad y pese a ello los infantes renuevan la danza y la pantomima finaliza con la “Danza del trabajo”, con los pequeños presumiblemente marchando triunfales sobre el muñeco (imperialismo) en hombros.

---

<sup>78</sup> Contreras Soto, “Troka: la danza que sueña la estridencia”, 32.

<sup>79</sup> Kolb Neuhaus, “The Lure of the Russian Revolution”, 215.

En palabras de Carlos Mérida, “Troka, [...] llama a los niños del mundo a danzar con él en un giro solemne y grandioso [...]. Es una pantomimaailable, escrita para niños, y en la cual ellos mismos participan como actuantes, representando espectadores, obreros, etc. [...] Esteailable [...]. Despertará sin duda nuevas sugerencias y visiones nuevas en favor de la danza”.<sup>80</sup>

Además, el carácter ideológico de dicha propuesta queda evocado en la intención de “crear nuevas sugerencias”, es decir, de ampliar posibles inferencias que alimentan el discurso, haciendo énfasis en una visión colectiva, de sentido de igualdad, y con la idea de dar una vida mejor a la niñez. Acaso esto alude la “Danza de los obreros” que propone Revueltas. También llama la atención el “decorado sobrio”, pues quiere decir que se tenía contemplada su realización con pocos elementos escenográficos, sin adornos y con una tendencia que, probablemente, mostraría alguna alusión a la tecnología, correspondiente a una estética constructivista, corriente estética soviética utilizada en el arte con fines propagandísticos e ideológicos. Asimismo, el calificarla como *ailable* definitivamente lo engloba dentro del proyecto artístico y cultural de la SEP, puesto que eran —y todavía siguen siendo— una de las prácticas artísticas más usadas en las escuelas para mostrar danzas específicas de un estado o región con el fin de enaltecer el sentido nacionalista. Si bien el *Troka* pantomima no pretendía sembrar un sentido de nación en los niños, esta práctica usual de losailables en las escuelas parece ser aprovechada por Revueltas para inducir una conciencia social, incluso, política, en los niños.

El incluir el término *ailable* se justifica simplemente porque el género de la pantomima no suele ser de ese tipo. Se trata de una pantomima, porque no se recurre a la

---

<sup>80</sup> Carlos Mérida citado por Contreras Soto en “Troka: la danza que sueña la estridencia”, 31.

palabra hablada: es el cuerpo el que, en asociación con la escenografía, habla. Así, tomando en cuenta el título que le decide dar Revueltas, probablemente pensó en el “ballet de acción” para acompañar o dar mayor énfasis a las acciones del personaje.

Considerando la naturaleza vanguardista de *Troka*, es claro que contrastaría fuertemente con la naturaleza exótica de las otras coreografías [con un sentido más nacional] que se pretendía incluir en la presentación de las cuatro danzas rituales, “Danza de las Malinches”, “Danza del Conchero”, “La virgen y las fieras”, “Danzas orientales” y una coreografía acrobática [que componían el programa en el que estaba originalmente incluida *Troka*].<sup>81</sup>

Las danzas mencionadas sugieren que *Troka* se debió haber representado en el segundo patio de la SEP (en la calle de República de Argentina), sitio que albergaba a la propia radiodifusora de esta Secretaría en ese momento pues: “en dicho sitio se había instalado un tablado que se destinaba para varias producciones de las hermanas Campobello”,<sup>82</sup> donde Nellie era maestra de danza. Además, ella también era una artista activa en los grupos en favor de la clase trabajadora, de ahí que “su mención en el grupo Noviembre<sup>83</sup> merece atención”.<sup>84</sup>

Por estas razones, *Troka* resulta ser una pieza bastante interesante, pues a pesar de que el proyecto buscaba apoyar intenciones didácticas como parte de los objetivos de la SEP, y de la cual la pantomima diferiría, es también una obra que critica sutilmente su entorno social —lo cual interpreto por la personificación del cadáver del imperialismo— y en donde

---

<sup>81</sup> Kolb Neuhaus, “The Lure of the Russian Revolution”, 213.

<sup>82</sup> Contreras Soto, “*Troka*: la danza que sueña la estridencia”, 29.

<sup>83</sup> “Grupo literario surgido en Jalapa, Veracruz, a principios de los años 30 y auspiciado por Lorenzo Turrent Rozas, quien publicó la revista con el mismo nombre. [... posteriormente devendría en la revista *Ruta*]. Se trataba de un grupo en favor de la clase trabajadora y que abogaba por una Literatura de Contenido Social. Entre sus miembros más reconocidos se hallaban José Mancisidor, Armando y Germán List Arzubide, y posteriormente Nellie Campobello”, en *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, coords. Armando Pereira. Colaboración de Claudia Albarrán, Juan Antonio Rosado, Angélica Tornero, 2ª ed. corregida y aumentada (México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas / Centro de Estudios Literarios / Ediciones Coyoacán, 2004).

<sup>84</sup> Kolb Neuhaus, “The Lure of the Russian Revolution”, 215.

Revueltas ofrece una imagen sonora moderna y vanguardista del mecánico personaje de Troka. Siguiendo esta línea, gracias a la música Troka cobra vida y movimiento de una manera en la que no podría hacerse en los relatos donde aparecerían como publicaciones impresas posteriores: podemos *sentirlo* (escucharlo) caminar y actuar, en un sentido potencialmente efrástico-musical en relación con el texto.<sup>85</sup> Por ejemplo, la trompeta hace un llamado al inicio y podría interpretarse como su voz, o bien el sonido de llamado en la fábrica que está por iniciar sus labores. Continuando con esta línea, Roberto Kolb<sup>86</sup> menciona que, dentro de la partitura de la pantomima, ciertos instrumentos como la trompeta permiten evidenciar que, en efecto, en *Troka* se muestran diferentes planos los cuales se yuxtaponen y permiten recrear los *gestos* del robot.

Si regresamos a lo sugerido antes, respecto a la “Danza de Troka” se muestra un ejemplo muy visible de cómo la tuba representa los pasos, marcados con *staccatos* y acentos, en un ritmo *quasi* marcial, pesado y de tesitura grave, simbolizando acaso el peso del robot. Esto se puede observar en el tercer pentagrama de cada sistema —marcado por flechas— donde además el compás es irregular y de uso poco frecuente: 7/8 (véase figura 4).

En este sentido, la pertinencia más relevante de la traducción efrástica se da más adelante en la obra, en las largas escenas de maquinismo musical, en donde el sonido fabril se transforma en colores, gestos performativos y temporalidades musicales. En caso de la sonorización de los pasos de Troka, la traducción efrástica es muy directa. Por lo tanto, hay una éfrasis de la narración, pues el *Troka* musical se convierte en la representación sonora

---

<sup>85</sup> Tomo el concepto de éfrasis musical de Siglind Bruhn, *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting* (Nueva York: Pendragon, 2000), el cual es útil para referirnos a composiciones musicales que refieren o se inspiran en textos literarios. Lo entiendo cercano a una forma de intermedialidad.

<sup>86</sup> Kolb Neuhaus, “The Lure of the Russian Revolution”, 221.

de una fuente externa. Además, esta écfrasis muestra cómo se da la transformación de un mensaje de un medio a otro, no sólo en forma, sino incluso en el contenido simbólico.<sup>87</sup>

Es decir, existe una transformación del concepto o idea de un medio a otro que se traduce en una transmedialización del personaje principal de los cuentos en la música. Podría decirse que Troka, en su versión sonora, tiene también un sentido programático, pues está

The image displays a musical score for a piece titled "Moderato (Danza de Troka)". It consists of three systems of staves, numbered 43, 45, and 48. The first system (measures 43-45) includes staves for Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Eb Clarinet (Eb Cl.), Trombone with mute (Tbn. con sordina), Trombone (Tba.), Suspended Cymbal (Susp. Cymbal), and Bass drum. The second system (measures 45-47) includes staves for Trombones with mutes (Tpts. con Sord.), Horns and Trumpets (Hn., Tpt.), and Trombone (Tbn.). The third system (measures 48-50) includes staves for Trombones with mutes (Tpts. con Sord.) and Horns and Trumpets (Hn., Tpt.). The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*. There are also performance instructions like "poco a poco" and "Piu mosso". Blue arrows point to specific measures in the first and second systems.

**Figura 4.** “Los pasos” del robot en “La Danza de Troka”  
Fuente: Roberto Kolb, *Silvestre Revueltas. Sounds of a Political Passion*, 224.

<sup>87</sup> Hago referencia al concepto de “écfrasis” según lo entiende Siglind Bruhn, porque tiene como base el enlace entre lenguajes que coexisten en un solo objeto, en este caso el personaje de Troka que es quien viaja entre medios.

representando musicalmente una (o varias) escenas y acciones del personaje. Por ello su composición está en ese sentido determinada por una idea extramusical.

De manera general, en la obra destaca el uso del *collage* como técnica musical, la cual se expresa en la yuxtaposición de melodías no necesariamente relacionadas entre sí, a las cuales ya aludía Kolb. Por ejemplo, en la pantomima — en el preludio, antes de la apertura del telón e ingreso de los niños danzantes— se encuentra un *collage* vanguardista muy atrevido donde yuxtapone brevemente los elementos musicales que compondrán la pantomima. Abierto el telón, todo cambia. La música se vuelve danzable y sigue una trama.

Es decir, estamos ante una obra con una superposición asimétrica que le permite moverse entre registros, donde incluso reconocemos alguna *cita* musical popular infantil como “La víbora de la mar” ya mencionada. De esta forma, “*Troka* [la pieza musical ...] podría ser descrita como una suerte de vanguardismo socialista afín al constructivismo soviético”.<sup>88</sup> Este concepto es particularmente claro en la representación de paisajes sonoros fabriles, mediante el *collage* de colores y gestos sonoros maquinistas en la “Danza de los obreros”, hacia el final de la pantomima.

Cabe añadir que el *collage*, por cierto, no funciona para representar igualdad, sin embargo, considero el compositor sí refleja una posición ideológica desde la música —visible por la alusión al cadáver del imperialismo — y porque al inicio de la obra la trompeta hace una especie de “llamado”, el cual interpreto como un grito a despertar la conciencia social. No obstante, esta es solo una interpretación del discurso sonoro considerando la idea de que *Troka* como proyecto cultural buscaría, al ser parte de los proyectos artísticos y culturales de la SEP, formar o sembrar una ideal socialista. Sin embargo, su música resulta ser más

---

<sup>88</sup> Kolb Neuhaus, “The Lure of the Russian Revolution”, 211.



vanguardista que el discurso desprendido de los propios cuentos y dibujos que integrarán la publicación impresa, los cuales claramente siguen la línea de ilustrar y complementar el texto, así como de apoyar su función didáctica con guiños que, además, lo acercan a la tradición popular, como se verá más adelante.

Así, de forma general y a manera de conclusión a este acercamiento musical, se puede decir que los recursos vanguardistas de este medio sonoro son: el deslinde respecto de las sonoridades armónicas tradicionales, porque se puede hablar de imágenes o de planos armónicos múltiples en la música (*collage*). Incluso en el caso de un canto popular infantil (“La víbora de la mar”) Revueltas impide su empleo didáctico, fragmentándolo y sometiéndolo a un contexto híbrido mediante técnicas de montaje y *collage*. Pues la música de la pantomima es diferente de su lenguaje musical vanguardista, plagado de *collages*, en donde las danzas infantiles nunca se desarrollan plenamente, hacen que difiera de los demás medios porque en realidad no se trata de una obra didáctica en sí misma, ya que se aleja de los moldes preestablecidos. Por su parte, las acumulaciones sonoras cercanas al ruido fabril son interpretables como símbolo de un constructivismo social afín al pensamiento de varios miembros del movimiento estridentista. En este sentido, mucho se ha dicho sobre si el *Troka* musical es un pariente del Estridentismo, o sobre si existen en él ecos del futurismo; por los argumentos hasta aquí expuestos, yo consideraría que sí.<sup>89</sup>

En esta obra entonces —y otras obras políticas, como *Esquinas*—) se nota como Revueltas se rehúsa a emplear modelos consolidados, y parte de la premisa vanguardista de que es necesario transformar el arte como parte del intento de transformar la realidad social. De esta forma, el *Troka* musical les da la espalda a todas las expectativas ligadas a una

---

<sup>89</sup> Debemos tomar en cuenta que ambos movimientos no son excluyentes; ciertamente se muestran elementos del futurismo dentro del estridentismo que no se analizan aquí, pues exceden la intención de este ensayo.

propuesta didáctica. Es música futurista y, en ese sentido, sumamente original. Cabe añadir que esto último no contradice al personaje Troka, que, como parte de un proyecto más amplio, buscara apoyar ciertas intenciones didácticas, aunque no se cumplan del todo en esta parte musical. Esto únicamente revela que no todas las representaciones del personaje muestran la misma intención ideológica o estética.

Por último, al *Troka* musical ciertamente le corresponde un lugar dentro del “maquinismo musical”,<sup>90</sup> donde no es posible abundar aquí porque corresponde a otra investigación más amplia, sin embargo, considero, conveniente mencionarlo no sólo por representar sonoramente un robot, sino porque tiene motivos que se relacionan con la obra literaria que representan la máquina y la marcha del trabajo. La pantomima en esta línea ofrece una resolución *feliz*, aludiendo al sonido de las máquinas como actores de la utopía de la liberación de la humanidad.

### **El *Troka* ilustrado por Salvador Pruneda y Julio Prieto y su afinidad con el robot de *Ericsson***

El libro ilustrado de *Troka el poderoso* aparece en 1939, publicado por *El Nacional*,<sup>91</sup> después de haber sido escuchado en la radio y ser concebido como propuesta escénica de

---

<sup>90</sup> Algunos de sus precursores y contemporáneos que utilizan este recurso en su música son Arthur Honegger con la descripción emocional de una gran locomotora de la época en *Pacific 231* (1923); George Antheil con *Ballet mécanique* (1923-1924); John Alden Carpenter con *Skyscrapers* (1924); Aleksandr Mosolov con *The iron foundry* (1926-1927); Serguéi Prokofiev con *Pas d'acier* (1927); y Carlos Chávez con *HP* (Caballos de vapor, 1926-32). Incluso, en México, podría decirse que Melesio Morales y su obra, *La Locomotiva*, es un antecedente del “maquinismo”, pues fue compuesta para la inauguración del Ferrocarril Mexicano en Puebla en 1869. “El maquinismo en la música”, *Música en México*, 3 de noviembre de 2014, <https://musicaenmexico.com.mx/musicomania/el-maquinismo-en-la-musica/>.

<sup>91</sup> “El Nacional Revolucionario, órgano de información y propaganda del Partido Nacional Revolucionario (PNR). Desde ese momento y hasta su último ejemplar, publicado el 30 de septiembre de 1998, [...] cumplió la función de ser un medio de comunicación del Estado mexicano. Desde sus inicios, El Nacional contó con un Departamento de Dibujo, a cargo del caricaturista revolucionario Salvador Pruneda (1895-1986), hijo [...de] Álvaro Pruneda. Salvador y su equipo fueron los encargados de publicar el “Cartón del día”, además de ilustrar diversas secciones, en las que destacó la cultural.” Felipe Ávila, “Gabriela Mistral en los acervos del Instituto

Revueltas, aun cuando, como ya se mencionó, ésta no se llegó a presentar públicamente. Existen tres ediciones del libro de *Troka el poderoso*; la primera publicada por *El Nacional* en 1939, mientras que la segunda y tercera corresponden a ediciones facsimilares hechas por la Federación Editorial Mexicana en 1984 y 1985, respectivamente.<sup>92</sup> Donde resalta el color de la portada como principal diferencia entre ellas.

Con el libro ilustrado ocurre una nueva transposición medial de la figura literaria, en la cual se visibiliza la imagen visual del personaje como resultado de una reconstrucción y un viaje entre medios ahora como parte de las publicaciones de la Biblioteca del Maestro.

Otra colección muy importante en el periodo cardenista fue la Biblioteca del Maestro, que se publicó en coordinación con el diario *El Nacional*. Algunos de sus títulos estuvieron dirigidos a la educación e incluso hay muestras de literatura para niños. En esta serie [es donde aparece] *Troka el poderoso*, de Germán List Arzubide, ilustrado con los grabados de Julio Prieto, que se anunció como un “conjunto de amenos y deliciosos cuentos infantiles con temas del maravilloso mundo mecánico en que vivimos”.<sup>93</sup>

*Troka* se representa, como ya se mencionó, con la figura de un robot, un héroe conformado a su vez por otras máquinas; encarnando la tecnología misma, él además habla, canta a la modernidad y refiere a su utilidad en la vida cotidiana. La publicación de 1939 se hizo “en coordinación con el diario *El Nacional*. Algunos de sus títulos estuvieron dirigidos a la educación e incluso hay muestras de literatura para niños. En esta serie, la SEP cubrió los gastos de los derechos de autor, traductor e ilustrador”.<sup>94</sup>

---

Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México”, *Memórica*, [https://memoricamexico.gob.mx/es/memorica/gabriela\\_mistral\\_en\\_los\\_acervos\\_del\\_instituto\\_nacional\\_de\\_estudios\\_historicos\\_de\\_las\\_revoluciones\\_de\\_mexico](https://memoricamexico.gob.mx/es/memorica/gabriela_mistral_en_los_acervos_del_instituto_nacional_de_estudios_historicos_de_las_revoluciones_de_mexico).

<sup>92</sup> Para este ensayo se consultaron dos ediciones: la de 1939 y la tercera edición de 1985. No se pudo obtener ningún ejemplar de la edición de 1984.

<sup>93</sup> Corona Berkin y de Santiago coords., *Niños y libros*, 40.

<sup>94</sup> Secretaría de Educación Pública, *La educación pública en México*, Tomo I (México: Secretaría de Educación Pública), 303.

Respecto a las imágenes, es interesante pensar que se trata de un libro ideado para la niñez, porque de acuerdo con su representación, la figura es enorme, similar a la de un gigante. Ello sin duda es símbolo de cómo se magnificaban sus atributos, su fuerza y su proyección (vista en perspectiva, incluso como promesa de futuro). Sobre esta conformación, y refiriéndose a este aspecto del *gigante* y una interpretación sobre él, Vicente Quirarte menciona: “Es un resumen de la técnica, pero puesta al servicio de la humanidad”.<sup>95</sup> Pues ciertamente hay una necesidad de exaltar los atributos y beneficios de la máquina, pero al mismo tiempo de *humanizarla*, como se puede observar en las cubiertas de *Troka el poderoso* pues el robot, además de tener rasgos faciales, incluso tiene una pose que sugiere movimiento o acción: Troka sostiene una barra de hierro en su mano derecha y en la izquierda, una especie de turbina de vapor.<sup>96</sup>

En esta línea, considero que su construcción como imagen visual emprendida por dos artistas plásticos diferentes, Salvador Pruneda en la portada y Julio Prieto en las ilustraciones, es el resultado de varias influencias. Algunas de éstas quizá sólo operan como referencia, por ejemplo, la mención de Arqueles Vela —escritor guatemalteco que perteneció al Estridentismo—, quien en una entrevista realizada por Roberto Bolaño en 1976 menciona al “hombre antena” —refiriéndose a una sección en *El Universal Ilustrado*, donde colaboraba— con el siguiente comentario: “Y entonces yo [...] llegué a crear un personaje que es absolutamente electrónico, porque [...] este hombre no solamente captaba las radiaciones,

---

<sup>95</sup> Vicente Quirarte y Daniar Chávez, *Nuevas vistas y visitas al estridentismo* (México: Universidad Nacional Autónoma del Estado de México, 2014), 57.

<sup>96</sup> Este invento fue algo revolucionario cuando tuvo injerencia a nivel industrial, porque cambió la forma de obtener la energía para provecho de la humanidad; cumple con la función de emplear la fuerza potencial del vapor y convertirla en energía mecánica, electricidad, turbinas para motores de barcos o aviones y demás máquinas industriales.

las ondas hertzianas, sino también el pensamiento de los demás hombres; y era casi como el nuevo mesías,<sup>97</sup> el nuevo mensajero, el nuevo apóstol de las ondas, de la transmisión aérea”.<sup>98</sup>

Esa descripción podría aplicar de manera general a Troka, aunque visualmente se refería a una persona con audífonos. Sin embargo, como descripción, es significativo que uno de los dibujos realizado también por Julio Prieto, tal como aparecía en la primera edición del libro, “tuviera como brazos y tocado de su cabeza sendas antenas radiofónicas, y que en los elementos de su cara también pudieran hallar asociaciones radiofónicas: audífonos, ojos de bulbo y nariz o boca en forma de bocina de altavoz de cono”,<sup>99</sup> es decir, es muy cercana la descripción con la imagen referida por Vela.

Respecto a las cubiertas (ediciones de 1939 y 1985), es interesante señalar que hubo diferencias, no en cuanto a la representación del personaje, cuya ilustración es la misma, o el tipo de tapa blanda en ambas ediciones, pero sí en el color de éstas; en la primera puede observarse que está a color, mientras que la segunda emplea dos tintas (véase figura 5).

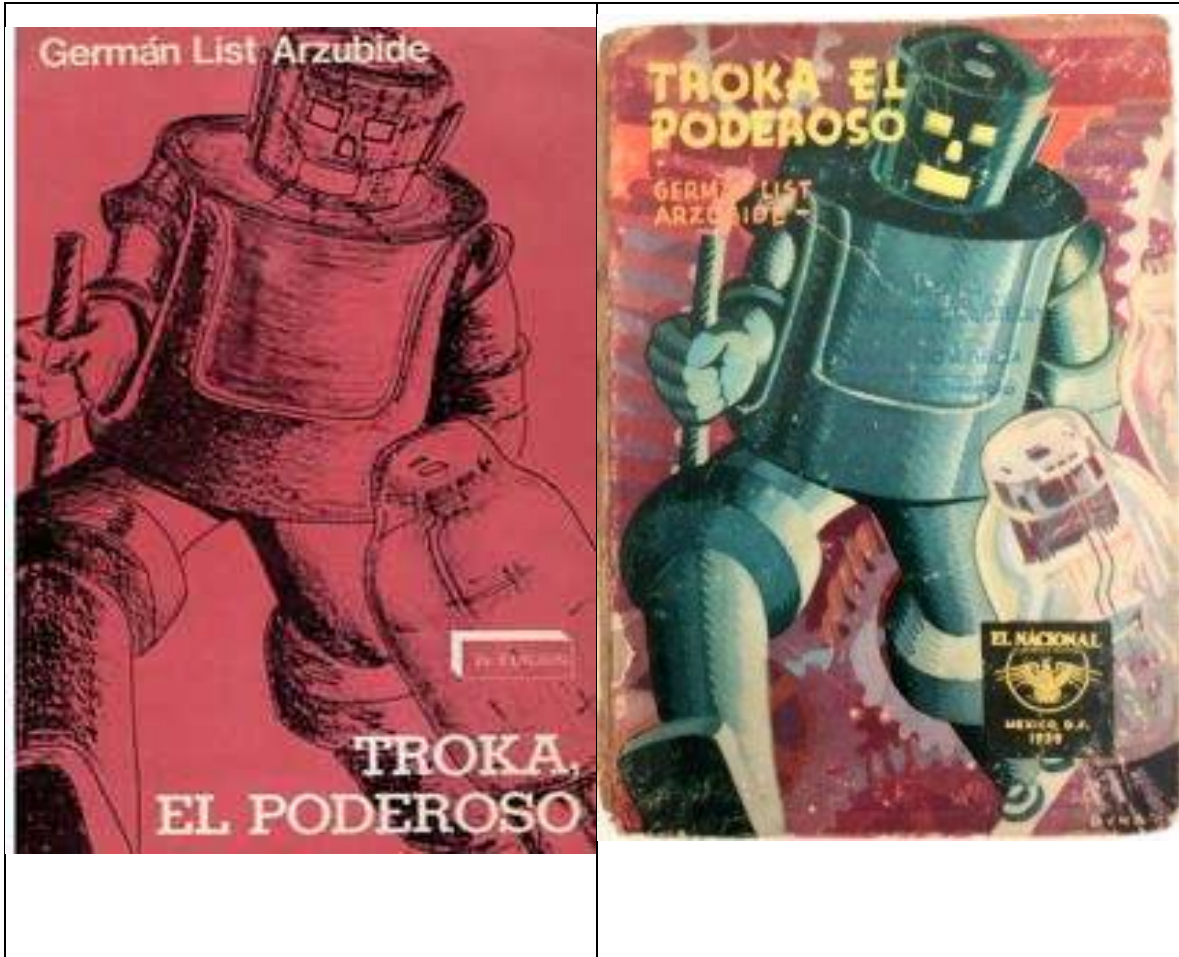
En ambas portadas aparecen el título de la obra y el nombre del autor, aunque en diferentes posiciones; mientras que la edición de *El Nacional* presenta el nombre de la obra en la parte superior izquierda e inmediatamente debajo el nombre del autor. Destaca también que la editorial es visible en la parte inferior derecha; en el lomo solo viene el título. En la contratapa de esta edición se observan engranes a color.

---

<sup>97</sup> Solís Ortega, “*Troka el poderoso...*”, 126.

<sup>98</sup> Entrevista de Roberto Bolaño a Arqueles Vela, citada en Arqueles Vela, *La señorita Etcétera*, edición facsimilar de Rose Corral (México: El Colegio de México, 2020), 289.

<sup>99</sup> Contreras Soto, *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla*, 27.



**Figura5.** Portadas de *Troka el poderoso*

Fuente: ilustraciones de Salvador Pruneda, editadas por *El Nacional* y Federación Nacional Mexicana, 1939 y 1985 respectivamente.

Sin embargo, en la cubierta de la Federación Editorial Mexicana (FEM)<sup>100</sup> el nombre del autor aparece en la parte superior izquierda y en la inferior derecha el título; en el lomo aparecen el autor, título y logo de la editorial. En la contratapa o contraportada aparece la biografía de German List Arzubide y un retrato suyo. El punto focal es Troka, que destaca

<sup>100</sup> Federación Editorial Mexicana fue una editorial independiente que surgió en Xalapa, Veracruz, y cuyo primer título fue *Cartucho*, de Nellie Campobello, publicado en 1931. List Arzubide fue gerente de ese sello editorial pues nació para impulsar las publicaciones de los estridentistas.

en ambas cubiertas, aunque en ésta última, al estar el autor arriba, se le confiere mayor autoridad, mientras que en la versión de 1939 se sitúa al personaje en primer lugar.

En cuanto a los ilustradores, tanto Pruneda como Prieto fueron importantes ilustradores, diseñadores y caricaturistas. Pruneda trabajó para *El Nacional* y Prieto colaboró con la SEP como ilustrador, fue dibujante, pintor, grabador y escenógrafo.



**Figura 6.** Portada de *Troka el poderoso*, Fuente: ilustración de Salvador Pruneda, México: *El Nacional*, 1939.

Las imágenes de las cubiertas y portadas son de Pruneda, por ello existen diferencias respecto a las ilustraciones de los relatos realizadas por Prieto (véase figura 6). Sobre esta línea, presento la portada de la edición de 1939, pues en el ejemplar de 1985 no se encuentra dicha ilustración (probablemente fue arrancada del ejemplar). En ella se logran destacar elementos que relacionados con el progreso y la modernidad: la fábrica, los engranes, el barco, avión. Se presenta como una especie de humanoide, pero si no se conociera la

historia de Troka, pienso que no se asociaría necesariamente con la radio.

Ahora bien, en cuanto a las ilustraciones hechas por Prieto, se puede observar cómo se representa al personaje con una especie de tuerca o engrane en forma de escudo, que corresponde con el motor eléctrico descrito en el texto, el cual, a su vez, simboliza un característico elemento de lucha heroica. Así aparece una representación relativamente fidedigna y correspondiente a la descripción que se da en éste en el relato. Las imágenes de

Prieto podrían considerarse por lo tanto traducciones intersemióticas,<sup>101</sup> porque la imagen también es finalmente un texto: “puede decirse que cualquier texto de la cultura contemporánea se rige tanto por el parámetro discursivo como por el mediático [...] el mismo texto puede existir simultáneamente en diferentes formas semióticas y que el mismo mensaje es expresado simultáneamente en diferentes sistemas sgnicos”.<sup>102</sup>



**Figura 7.** “Troka el poderoso habla”  
Fuente: Ilustración de Julio Prieto en *Troka el poderoso*,  
*El Nacional*, 1939.

Aquí la imagen traduce el texto de “Troka el poderoso habla”.<sup>103</sup>

Soy “TROKA el poderoso”. El espíritu del metal y la electricidad. ¡Qué grande, qué fuerte, qué resistente soy! Formado estoy de duros planos pulidos y brillantes. De aluminio son mis piezas internas que me dan agilidad, ligereza; sobre balas de acero giran mis articulaciones. Mi estructura es de hierro y en su interior zumba como un corazón, el motor eléctrico que me alimenta.<sup>104</sup>

En efecto, Troka es un robot conformado de máquinas: ya se mencionó que su cabeza tiene una

antena de radio (véase figura 7) a modo de sombrero, lleva puestos audífonos (como “el hombre antena” de Arqueles Vela), sus ojos son dos grandes bulbos, su boca, una bocina, su torso y sus piernas, placas de metal. Sus brazos unas torres de electricidad y sus manos, una polea o gancho y una especie de “cucharón”; sus pies, una locomotora y un tractor con una

<sup>101</sup> “La traducción intersemiótica —en el sentido de R. Jakobson— se asocia con todas las manifestaciones de la traducción total. Puede ser autónoma en el caso de la adaptación cinematográfica y complementaria en el caso de una ilustración o una fotografía que acompaña a un artículo de periódico, etcétera”. Peter Torop, “Intersemiosis y traducción intersemiótica” *Cuicuilco* 9, no. 25 (2002): 2.

<sup>102</sup> Peter Torop, “Intersemiosis y traducción intersemiótica”, 3.

<sup>103</sup> List Arzubide, “Troka el poderoso habla”, 16.

<sup>104</sup> List Arzubide, “Troka el poderoso habla”, 18.



especie de tanque de guerra al lado, además, lleva alas de avión en la espalda, Troka representa así la tecnología del momento. Si bien la ilustración muestra más elementos de los que menciona el texto, es casi una traducción visual del mismo.

No obstante, en las siguientes ilustraciones que corresponden a las “apariciones”,<sup>105</sup> cambian los brazos, aquí ya no son estas torres de electricidad, ahora parecen brazos mecánicos con varillajes de levante e inclinación, más cercanos a las ilustraciones de Pruneda (véase figura 8). Incluso en la cabeza del personaje ya no está la torre de electricidad. Sin embargo, en cada una de ellas se puede observar la dimensión de Troka y aun su dinamismo, pues en las ilustraciones se logra apreciar una sensación de movimiento, acción o incluso energía en el caso de la tercera imagen.



**Fig. 8.** “Segunda aparición de Troka el poderoso”, “Cuarta aparición de Troka el poderoso” y “Los grandes inventos mecánicos de Troka”

Fuente: *Troka el poderoso* (México: *El Nacional*, 1939) 21, 33 y 167, respectivamente.

<sup>105</sup> List Arzubide, “Segunda aparición de Troka el poderoso”, “Cuarta aparición de Troka el poderoso” y “Los grandes inventos mecánicos de Troka”, 21, 33 y 167, respectivamente.

En las primeras dos imágenes se muestra un plano general de la imagen, mientras en la tercera está en un plano medio y los picados son interesantes porque desde un enfoque superior del objeto hacen que se vea la magnitud de Troka respecto al paisaje y el entorno, según la cual además va variando, por ejemplo: en un caso sus dimensiones se contrastan con las de los niños; en otro con las de la Ciudad de México; y en el último con el globo terráqueo y la representación correspondiente a América Latina.<sup>106</sup> Considero que a pesar de mostrar su fuerza, no se representa ningún tipo de agresividad en el personaje, sino más bien un estado de atención y de servicio. La prosopografía en los relatos se representa con mucha exactitud en las ilustraciones.

Respecto a las diferencias en la representación de Troka entre los dos ilustradores, Solís Ortiz encuentra cuatro versiones distintas; dos corresponden a las imágenes de Pruneda —cubierta y portada—, en la primera encuentra dinamismo —por medio del fondo y los engranajes— y parece estar esquivando una especie de bombilla que se ubica en la parte inferior derecha y lo adjetiva de “poderoso” debido a su monumentalidad, además de representar fuerza y velocidad; en el caso de la imagen de la portada en el interior destaca su figura antes más redondeada, ahora es estática con el fin de mostrar su artificialidad.<sup>107</sup>

Resalto en este punto pues Solís Ortiz advierte que estas imágenes parecen no coincidir con la construcción alegórica de List Arzubide, sin embargo, encuentra resonancias estridentistas al relacionar algunos rasgos estéticos como las chimeneas de Ramón Alva de la Canal en la revista *Horizonte*. Respecto a Prieto, responsable del resto de imágenes del libro ilustrado, destaca que logra tecnificar el cuerpo de Troka, es decir, representar a las

---

<sup>106</sup> Cuestión que en fotografía sería al revés: por lo general se usan los planos picados, para disminuir el peso visual de los objetos u objetos fotografiados o minimizar lo que se ve. Usó terminología proveniente de la fotografía para hablar de las imágenes.

<sup>107</sup> Solís Ortega, “Troka el poderoso”, 129.

máquinas que lo componen, incluso lo compara con *El hombre de Vitrubio* (1487) de Leonardo Da Vinci en cuanto a la postura del personaje (véase figura 7). Para concluir, la última transformación visual (según Solís Ortega) es “la escenografía al servicio de la patria”,<sup>108</sup> la cual asocia con Troka cuando sobrevuela el Monumento a la Revolución.

Tanto Pruneda como Prieto usaron diferentes técnicas para representar a Troka; el primero a partir del dibujo y el segundo a partir del grabado. Infiero que el hecho de haber sido dos artistas quienes ilustraran a Troka fue resultado de su cercanía con el proyecto; es decir, Pruneda era el caricaturista oficial de *El Nacional*, mientras que Julio Prieto colaboraba con la SEP en distintos proyectos.

Haber sido diferentes técnicas, seguramente tienen que ver con un ahorro en los procesos de impresión. Por ellos, el hecho de ser dos ilustradores hace que la obra se nutra, pues son dos visiones o dos lecturas del personaje, que, aunque con diferencias, son muy cercanas al texto. Concluyo, asimismo, que, en sus representaciones, incluso a la distancia, representan la mutabilidad de la propia tecnología y, en el caso de los grabados, su estética va muy acorde con la de los pintores de las vanguardias: imágenes no estilizadas sino más bien *burdas*, planos rotos en un sentido casi cubista.

Por lo anterior, considero que la ilustración de Pruneda responde a otras influencias más directas y contemporáneas; pues su figura es muy semejante al robot que construyó la empresa Ericsson en la Ciudad de México para promocionar sus avances tecnológicos en la telefonía durante “La Gran Feria Nacionalista” realizada del 10 al 25 de diciembre, donde se invitaba a asistir al público: “La Confederación de Cámaras de Comercio y la Cámara de la Ciudad de México, han invitado a todas las cámaras extranjeras y a todo el comercio [...] de

---

<sup>108</sup> Solís Ortega, “Troka el poderoso”, 132.

esta metrópoli está deseando hacer un alarde de los adelantos alcanzados por nuestra industria”.<sup>109</sup>



**Figura. 9** Propaganda de teléfonos Ericsson en una calle de México.

Fuente: Agustín Casasola, “Propaganda de teléfonos Ericsson en una calle de México”, 1930-1935, fotografía, Colección Archivo Casasola-Fototeca Nacional INAH, Ciudad de México.

Esta exposición se extendió por las calles del centro histórico de la Ciudad de México<sup>110</sup> y había diferentes actividades: conciertos, arte, artesanías e incluso películas. En la calle de Madero se instaló a manera de arco una especie de robot (véase figura 9). Este robot tenía en su pecho grabado: “Teléfonos Ericsson”, con un disco marcador en el centro y entre sus manos llevaba el nuevo modelo de teléfono de disco. Su diseño *futurista* pretendía

<sup>109</sup> Carlos Villasana y Ruth Gómez, “El robot mexicano gigante de los años 30”, *El Universal*, 1 de mayo de 2019, <https://www.eluniversal.com.mx/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/el-robot-mexicano-gigante-de-los-anos-30/>.

<sup>110</sup> Tacuba, Cinco de Mayo, Madero, 16 de septiembre, Capuchinas —hoy Venustiano Carranza—, Cinco de Febrero y República de Brasil.

aludir a dichos avances tecnológicos. En la fotografía se muestra a este hombre-máquina en un plano completo que permite visibilizar el gran tamaño del robot.

En esta primera imagen con encuadre horizontal, de plano completo o general y de ángulo bajo se observa protagonista: el robot Ericsson. En ella se ofrece una vista del robot como punto focal y enmarcado por dos edificios a los lados, lo que permite observar su gran altura y tamaño.

No se sabe de qué material se construyó ni de quién es la realización. Por lo que se observa en la fotografía, probablemente sería de un material lo suficientemente robusto como para sostenerse como la madera, o algún tipo de aglomerado, pues no parece tener un cuerpo metálico —a juzgar por la luz que se reflejaría en él, mientras que aquí se presenta más bien opaco—. En todo caso lo que sí parece ser algo metálico es el tocado sobre su cabeza y que representa pulsos eléctricos. Además, porta una especie de audífonos que son sus oídos y sostiene entre sus manos lo que se conocía popularmente como *bocina*, que es el altavoz (cápsula receptora) y cápsula microfónica.

En la segunda fotografía se aprecia un plano medio y contrapicado donde se observa que el protagonista es muy parecido a las ilustraciones de Salvador Pruneda, incluso, es capaz de girar la cabeza —(en la fotografía anterior está mirando hacia el frente y en la figura. 10, su cabeza está girada hacía su hombro izquierdo—. En esa fotografía el contrapicado funciona para hacer la figura más imponente y dominante (véase figura 10).

El impacto que tuvo esta escultura trascendió el mensaje comercial que perseguía su montaje, pues según *El Universal*:

Tanto llamó la atención, que fotoperiodistas de la importancia de Manuel Ramos y Agustín Casasola se tomaron el tiempo para inmortalizarlo, siendo estos registros gráficos los pocos —si no los únicos— que documentaron su existencia. No existen datos de cuánto medía, de qué estaba hecho y tampoco sobre quién fue su creador, pero gracias a las fotografías de estos

grandes de la lente nacional, se puede suponer que alcanzaba al menos los tres pisos de altura, respecto a las construcciones aledañas.<sup>111</sup>



**Figura. 10.** Imagen de Ericsson en el Centro Histórico.  
Fuente: Autor no identificado, Ericsson en el centro histórico de la Ciudad de México en 1932, fotografía tomada de la página oficial de la marca en México, <https://www.ericsson.com/en/about-us/history/places/latin-america/mexico>.

Todos estos elementos colaboran en la configuración junto con los narrativos de List Arzubide y permiten construir un marco referencial donde se mueve el personaje y, entonces, las ilustraciones hechas por Pruneda y Prieto se vuelven una representación oficial de un proyecto multidisciplinario, artístico y cultural que se reconoce por su sentido ideológico, pedagógico y social. Además, todos los medios conforman a Troka como un ser del futuro, por ser utópico, por crearse como una confrontación permanente contra el mundo que lo antecede, en completa consonancia con algo que está en el espíritu de la época y se manifiesta en muchas otras obras, musicales, sonoras, cinematográficas, no sólo mexicanas sino

---

<sup>111</sup> Villasana y Gómez, “El robot mexicano gigante de los años 30”, *El Universal*, 1 de mayo de 2019, <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/mochilazo-en-el-tiempo/troka-el-super-robot-de-nuestros-abuelos/>.

internacionales, que habrán influido en esos años en los artistas y habrán despertado un horizonte particular de expectativas en sus diversos públicos. Ello puesto que “[e]l alcance de esta nueva cultura se multiplicó por medio de la radio, el cine, la música y la danza, para comunicar valores a los niños de la nueva sociedad que debía construirse con su participación activa”.<sup>112</sup> Pienso que esto se refleja en la parte visual de *Troka el poderoso* (cuentos para la radio) en las cartas y dibujos enviadas a la estación, cuando se replicó la idea pedagógica del proyecto soviético del teatro infantil para que los niños dibujaran lo que escuchaban (entendieran) y enviaran dibujos a la radiodifusora. Como relata Elena Jackson Albarrán:

Como [en] el *Periódico Infantil*, este dibujo [se refiere al dibujo de “La montaña y el ferrocarril”] enviado a las oficinas de la XFX muestra que las hazañas de *Troka* provocaban respuestas escritas de sus escuchas. [Por ejemplo] María Luisa Sáenz, maestra de cuarto año, felicitaba a *Troka* por haber despertado el entusiasmo por la ciencia y las artes en la juventud. La señorita Sáenz observó que los niños apáticos de ayer, hoy se habían vuelto activos y estudiosos, gracias los estímulos de *Troka*. En varias ocasiones, *Troka* pidió a sus escuchas que enviaran dibujos de la tecnología que observaban en su mundo. Los funcionarios de la radio de la SEP veían a los dibujos como la mejor manera pedagógica de involucrar a los estudiantes con los mundos mecánicos que describía *Troka*.<sup>113</sup>

Ahora bien, al considerar que la imagen (visual) por la que se conoce a Troka, creada por Pruneda y Prieto, es una figura compuesta de máquinas, probablemente se consideró al público destino para su representación, pues ésta no resulta amenazadora —curiosamente List Arzubide sí habla del terror—, pero no el que los niños pudieran sentir por Troka, sino del terror de los adultos de encontrarse frente a una tecnología que no conocieran por no estar en contacto con ella. En este sentido, considero que Troka coincide en varios elementos como: la silueta geométrica, el material, los elementos que constituyen partes del rostro como

---

<sup>112</sup> Álvarez Arellano, “Infancia en la cultura y literatura para niños”, 347.

<sup>113</sup> Elena Jackson Albarrán, “A Community of Invisible Little Friends: Technology and Power in Children’s Radio Programs”, en *La historia de las infancias en América Latina* (Tandil: Instituto de Geografía, Historia y Ciencias Sociales (IGEHCs)/Universidad Nacional del Centro (CONICET), 2018), 171-172.

las orejas a manera de altavoces; con la escultura de Ericsson. Además, si “[e]l imaginario social se expresa por medio de ideologías y utopías y, también, por símbolos, alegorías, rituales, mitos y prácticas socioculturales (monumentos, conmemoraciones, museos, obras de arte y demás), elementos que plasman visiones del mundo, modelan conductas y formas de vida”,<sup>114</sup> me parece que el dibujo que representa a Troka logra construirse de esa forma: a partir de referentes extraliterarios y extramusicales provenientes de otras experiencias y acontecimientos urbanos y gracias a la materialidad de algunos de sus medios, quedaran marcados en la memoria colectiva.

---

<sup>114</sup> Claudia Mandel, “Muralismo mexicano: arte público/identidad/memoria colectiva”, *ESCENA. Revista de las Artes* 61, núm. 2, (2007): 37-54, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=561158764005>.



## CONCLUSIONES

El rastrear a Troka desde una reconstrucción historiográfica y tejer sus diferentes procesos interartísticos permite ver cómo este personaje se fue transformando y enriqueciendo conforme transitó entre medios: desde su nacimiento de la pluma de List Arzubide, pasando por discursos radiofónicos, musicales, de puestas en escena y también en las ilustraciones. En ese tránsito siempre logró una relación con lo que se presenta en las narraciones y con los valores que éstas representan en su momento. Por ello, proponer también su afinidad con los avances tecnológicos de su tiempo, como el robot de Ericsson, tiene la intención de evidenciar cómo incluso ciertas estrategias de comunicación —en este caso la publicidad—, funcionan como referencia estética para el caso del Troka ilustrado por Salvador Pruneda. Del mismo modo, el personaje visto a través de las imágenes conlleva a pensar que, si la máquina fue el símbolo por excelencia de la modernidad y del progreso, el protagonista de las historias se concreta en esa idea de imaginar la máquina como metáfora, pues él mismo es producto de la tecnología y el progreso.

La propuesta de revisar Troka como parte del proyecto artístico y cultural dentro de la SEP permite asimismo observar que fue utilizado como estrategia educativa, con las herramientas existentes y considerando las muchas limitantes que había en ese momento, puesto que supuso afrontar dificultades logísticas y técnicas. Por ejemplo, la de equipar zonas marginales del centro del país con receptores radiofónicos, aunado a las carencias económicas y de infraestructura que seguramente determinaron el alcance de varios de estos proyectos. Sin embargo, la radio fue el medio ideal para llegar a comunidades alejadas, a una población mayoritariamente ágrafa. En este sentido, la inclusión de Troka en la radio educativa del momento cumple con los diferentes usos, cometidos y lineamientos de la SEP:

por un lado, la ya mencionada ampliación de la educación incluso en medios rurales; por otro, la difusión de la cultura; y finalmente, la propagación de las ideas que ayudaran a mejorar los hábitos y que *preparan* a las generaciones más jóvenes para el contacto con el mundo tecnológico de su momento, donde el *Troka* radiofónico representa la pretensión de transformar a la sociedad mexicana en una industrializada que dominara dichos avances tecnológicos. Sin embargo, esto permanece como una intención idealizada, vinculada a los contenidos pedagógicos que abordaban mensajes políticos emitidos desde los centros del poder, pues en realidad la tecnología estaba centralizada y ni siquiera todas las máquinas mencionadas o aludidas en estos discursos artísticos eran conocidas fuera de los espacios urbanos (si acaso, podían ser imaginadas por muchas personas al escuchar su descripción o al ver una imagen).

Aunado a lo anterior, es difícil saber qué tan efectivo fue el mensaje ideológico del discurso socialista, el cual apostaba a una educación basada en una sociedad más justa, laica y cooperativa. Sin embargo, más allá de eso, habría que saber si se cumplieron algunos de los objetivos específicos esperados como parte de los proyectos de la SEP como el trabajo o la aceptación de las sugerencias de higiene y ahorro, pues los relatos de *Troka el poderoso* estarían orientados a una transformación social ubicada dentro del paradigma ideológico de una educación en igualdad de condiciones, con la pretensión de impulsar la transformación de los niños en ciudadanos nuevos, más conscientes de sí mismos y del mundo que los rodeaba. Al ser predominantemente a este público al que se dirigía, se reconoce también una apuesta a las nuevas generaciones como protagonistas del cambio. En este sentido, considero que este es uno de los elementos a destacar en *Troka*: el dar un papel relevante y activo al infante, pues “[e]se niño idealizado u observado [...] se convierte en sujeto de derechos y

sujeto de la historia [ya que] se atribuye [a este] una vulnerabilidad conmensurable con su poder para transformar a la sociedad, al grado de equiparlo con el proletariado”.<sup>115</sup>

Con ello, valoro la inclusión de Troka como proyecto artístico y cultural de la SEP en México, pues a pesar de que la travesía de este hombre-máquina no termina aquí, sino que se sigue modificando, funciona como una referencia estética de un momento histórico donde representaba una *utopía*, pues “TROKA es [...] el espíritu de las cosas mecánicas, de lo que el hombre ha inventado. Ha creado, con su inteligencia, con su esfuerzo”.<sup>116</sup> Así, el protagonista no es la máquina que domina a lo humano, sino la que está a su servicio para ayudarlo a aligerar su carga en el trabajo. Con este sentido de fraternidad, este “robot comunista” se asume a sí mismo como una herramienta y muestra una idea positiva de que las máquinas ayudarían a liberar o aligerar el trabajo de la humanidad.

No obstante, lo anterior, visto a la distancia como un proyecto cultural, Troka no está exento de presentar ciertas contradicciones dentro de su propia evolución. Esto se pudo observar al hacer una comparación de cómo es que operaron sus diferentes discursos artísticos, pues hubo varios puntos en común y otros de contraste, tanto en sentido estético, como ideológico e incluso didáctico. Por ejemplo, en la pantomima están casi totalmente ausentes —sonoramente hablando— las posibles referencias a las herramientas del obrero a las cuales se alude en los cuentos de *Troka el poderoso*. Tal es el caso de la máquina de coser en el relato homónimo, o el molino dentro del relato “El trigo, el molino y el pan”,<sup>117</sup> o incluso la hoz y el martillo en el cuento que lleva el mismo nombre y que tiene una intención didáctica e ideológica, como se desprende de la siguiente cita:

---

<sup>115</sup> Álvarez Arellano, “Infancia en la cultura y literatura para niños”, 355.

<sup>116</sup> List Arzubide, “*Troka el poderoso habla*”, 14.

<sup>117</sup> List Arzubide, “La máquina de coser”, 85 y ss., y “El trigo, el molino y el pan”, 77 y ss.

—¡Bien dicho!— grita la fragua. Mírame a mí. ¿Qué soy? Carbón. Salí del fondo de la tierra arrancado por herramientas que has construido tú. Pero al mismo tiempo yo te construyo a ti. Y ese brazo que nos saca de la mima, que nos forja en la herrería, que nos lleva de un lugar a otro ¿quién lo alimenta? Nuestra hermana la hoz, que es la representante del campo.

—Somos una cadena— dice el martillo

—Somos una cadena— sostiene la hoz

—¡Campo y taller! — gritan el hierro y el trigo

—Todos hermanos” — gritan en coro<sup>118</sup>

Las sonoridades maquínicas presentes en la pantomima no se refieren a estos elementos tan concretos de los relatos, sino a la conformación del personaje de Troka cuyas referencias responden a su propio lenguaje musical vanguardista. Y por lo que toca al sentido didáctico que está presente en los textos de Germán List Arzubide, donde Troka es un maestro que enseña las bondades de la tecnología con un lenguaje sencillo y actos claros, en el discurso musical parece no tener tanta relevancia esa intención. En cambio, por más referencias que presentan a esa modernidad, los relatos de *Troka el poderoso* ni en su estilo ni en su forma presentan esos rasgos vanguardistas que se evidencian en las composiciones musicales; por el contrario, se perciben más cercanos a la tradición, pues no hay una ruptura o experimentación en ellos, aun cuando presenten un uso reiterado de onomatopeyas para evocar sonoridad (un recurso que podría considerarse como vanguardista), y aunque se hable de elementos tecnológicos de la época. Tampoco existe una disposición gráfica ni tipográfica de palabras de forma creativa, como sí sucede con otros textos estridentistas. Si acaso, está presente la visión ideológica<sup>119</sup> de List Arzubide, que probablemente compartió —con sus debidos matices— con Silvestre Revueltas e incluso con Julio Prieto y Salvador Pruneda.

---

<sup>118</sup> List Arzubide, “La hoz y el martillo”, 54.

<sup>119</sup> “La visión de List Arzubide en estas narraciones es la del hombre que domina y controla a la máquina, mientras ésta es su fiel y enjundiosa colaboradora; en este contexto, es fácil percibir que Troka y sus narraciones se inscriben cabalmente en un pensamiento moderno alineado con una ideología de izquierda progresista.” Juan Arturo Brennan, “Troka y Revueltas, poderosos”, *La Jornada*, 27 de junio de 2020, <https://www.jornada.com.mx/2020/06/27/opinion/a03a1cul>.

En suma, en Troka es posible observar cómo cada uno de los artistas que participaron en su conformación construyeron y ampliaron el imaginario que lo rodea desde sus propias perspectivas y con sus propios medios, considerando sus respectivas formas de representación y discursos. Así, en algunos casos y considerando ciertos aspectos, se lograron acoplar a las prescripciones y necesidades de la SEP, como los cuentos de *Troka el poderoso* transmitidos por la radio, muy didácticos y cargados de una ideología que buscaba combatir la superstición, preparar a los niños para enfrentarse a su mundo actual y a la vez capacitarlos para poder manejar las herramientas del trabajo. Para este caso, la música incidental que se escucharía al inicio cumpliría la función de acompañar el guion del programa radiofónico, supeditándose a los relatos que leyó el propio List Arzubide. Ello, en cambio, difiere de la música de la pantomima que compusiera el mismo Silvestre Revueltas, pues no parece someterse a las mismas prescripciones: no es didáctica ni muestra herramientas y, salvo el nombre del propio personaje representado sonoramente por los pasajes maquínicos mencionados en el apartado anterior, no concibe otras relaciones con los relatos. Es decir, en esta pieza musical se puede observar que el discurso no corresponde a una representación narrativa específica de ningún capítulo en concreto, pero sí de una idea general del personaje, destacando sonoramente sus atributos, los cuales quedan particularmente evidenciados en la “Marcha de Troka.” Podría decirse entonces que, en el caso de la pantomima, la música responde a un programa narrativo programático que es más fiel a la representación de rasgos que exhibe el personaje, donde Revueltas se permite darle vida a su propio Troka, de estilo más vanguardista y fragmentario, pero capaz de dialogar de la misma forma con otras artes, como la danza. Y aun cuando todo indica que esta pantomima infantilailable no fue representada, fue importante tomarla en cuenta, pues parece comulgar con una de las prácticas del movimiento estridentista: la interdisciplinarietà. En este sentido resuenan

ciertos elementos como las imágenes múltiples (que serían los *collages*) y el énfasis en lo tecnológico (pasajes fabriles o maquínicos), por lo que, leída a la luz de la vanguardia estridentista, se puede considerar cercana a ese movimiento.

Desde otro ángulo vanguardista, la estética de las ilustraciones de Pruneda y Prieto, parece estar más afiliada al constructivismo ruso, donde se puede apreciar la falta de ornamentos y donde se observa que el trazo de las líneas es pesado y se trabaja con el contraste cromático (existe un predominio de la tinta roja o negra —por ejemplo, en la portada de 1985—). En cuanto a su contenido, vemos que las ilustraciones o representaciones visuales aluden al progreso y se apegan a los relatos de *Troka el poderoso* donde hablan las máquinas; y en el caso del protagonista, incluyen los engranes visibles y la turbina de vapor en la portada a color. En todos los acompañamientos visuales de los cuentos se observa, además, la admiración que se tiene por la máquina y las innovaciones tecnológicas de la época. Ello con el objetivo de hacer ver a un pretendido público con orientación proletaria que las mejoras tecnológicas alcanzadas hasta ese momento le iban a traer cambios positivos en sus condiciones de vida. Por tanto, podría afirmarse que estos artistas sí lograron interpretar esa ideología política y social de izquierda, sobre todo transfiéndola al personaje principal.

Se ha insistido en que *Troka* como un proyecto interartístico culmina en una representación que recrea el sentido de un hombre-máquina desde las especificidades de cada discurso artístico que lo compone y le da cuerpo. Esto se observa sobre todo en que los medios artísticos o vías que lo propagaron coincidieron en una característica al representar lo “metálico”. Por ejemplo, se aprecia en la parte narrativa donde el mismo personaje refiere que está integrado por varios objetos y artefactos y cada uno en sí mismo es un elemento de una máquina de la vida real (tractores, antenas, manos como palas de excavadora); también desde la parte descriptiva se destacan sus acciones mediante onomatopeyas e imágenes

sonoras evocativas de lo metálico (como cuando el “tractor refunfuña: “trac-trac-trac”, tan temprano y ya trabajando” o “—Ruuuu... Ruuuu... Ruuu— canta allá el aeroplano con la alegría de ver todos los horizontes”).<sup>120</sup> En el correlato musical estos rasgos se pueden percibir mediante elementos sonoros de la pieza de Revueltas (como el escuchar lo metálico a través de la tuba, uno de los instrumentos que emplea válvulas y ha sido ampliamente utilizado para emular sonidos fabriles). Así, en este caso el compositor consideró la propia materialidad del sonido para crear y darle vida a su propio Troka. De esta forma, el sonido se vuelve un medio para crear sonoramente una sensación que representa ya no sólo una máquina sino particularmente a este androide. Esto también se puede apreciar en el caso de la pantomima, pues mediante la tuba es posible imaginar sus gestos y escucharlo, en particular sus pasos (donde las notas graves de este instrumento dan la entrada a escena de Troka). No obstante, su representación no está sujeta sólo a este instrumento, sino que contempla otros instrumentos de viento y otros sonidos y ritmos que ayudan a característizarlo.

Esa cualidad maquina también queda representada en las imágenes, no solamente porque Troka está compuesto de otras máquinas como ya se dijo, sino porque visualmente las ilustraciones representan también ese aspecto metálico, por ejemplo en el manejo de contrastes (claroscuros) en su cuerpo que, por ejemplo, en la portada de Pruneda, responde a formas cilíndricas con reflejos en los bordes que simbolizan el brillo y reflejo de la luz y de su entorno, remarcando así dicha propiedad.

Ahora bien, en cuanto al discurso iconográfico de Julio Prieto, las imágenes sirven de ilustración de pasajes y son representaciones fidedignas de las narraciones que lo acompañan,

---

<sup>120</sup> List Arzubide, “El tractor y el aeroplano”, 41-42.

pero no muestran una unión indivisible.<sup>121</sup> No ofrecen más allá de lo que se cuenta en el texto, son fieles descripciones del relato. Por tanto, aquí se puede observar que la imagen de Troka hecha por Pruneda se basa en esa memoria colectiva de la tecnología, ya pasada por los medios como el icónico robot de Ericsson (aun cuando dicha cualidad no está presente en la materialidad del robot Ericsson que no parece estar hecho de metal, como ya se comentó al analizar las fotografías). Esto permite dilucidar que este hombre-máquina y Troka tienen algo en común: ambos son una “expresión de su tiempo”, forman parte de la vida moderna y personifican máquinas que a su vez aluden al progreso de su contexto histórico.

Todas estas observaciones que pudieron desprenderse del análisis previo ayudan a entender el significado de la representación de Troka en tantas formas tan distintas y explican por qué se encontró en ello un atractivo, pues su constitución como una máquina conformada por otras refleja una estética mecánica ligada a las vanguardias artísticas del siglo XX. Además, en sus diferentes manifestaciones, muestra un cambio respecto a la Revolución Industrial, pues aquí esta máquina no manifiesta amenaza alguna; por el contrario, representa ayuda y progreso. Además, si algo se ha observado con el paso de las vanguardias históricas es precisamente el no ser un producto homogéneo, y esto es algo que se observa en el Troka conformado por diferentes medios.

En cuanto a las estrategias de representación, considero que tanto Silvestre Revueltas como el artista plástico Salvador Pruneda fueron los más rupturistas, pues del primero ya se aludió su sentido vanguardista musicalmente hablando, pero en el caso del segundo, sus ilustraciones son más acordes con una estética cubista, muy geométrica, con líneas simples y convergencia de planos. Con ello quiero decir que las imágenes de *Troka el poderoso*

---

<sup>121</sup> En este sentido, no serían iconotextos entendidos como refiere Wagner. Véase al respecto Peter Wagner, “Introduction: Ekphrasis, Iconotexts and Intermediality –The State of the Art(s)”, 15.



hechas por Pruneda son cercanas a un cubismo sintético, ya no basado en el análisis detallado de sus formas, sino en captar, a grandes rasgos, la esencia de su fisonomía. Esto se traduce en resaltar a través de formas predominantes las partes más significativas de la figura. Ello contrasta con las ilustraciones de *Troka el poderoso* de Julio Prieto, que son más cercanas al estilo tradicional de los impresos de la época en otros proyectos para la SEP en los cuales colaboró.<sup>122</sup>

Con estos contrastes entre medios, muestro cómo la conformación de Troka permite visibilizar la manera en que funcionaron los distintos discursos artísticos que lo modelaron y enriquecieron. Mediante la reconstrucción historiográfica hecha, demuestro también cómo Troka fue construyéndose y modificándose al ir migrando en cada medio y de esta forma el personaje funciona como un ente generador de significaciones, aunque su representación visual trasciende en la memoria histórica. De esta manera se puede vislumbrar que todas las remediaciones de Troka representan matices importantes en discursos que lo van conformando, pero que como proyecto amplio e integral evidencia coincidencias y rasgos que se mantienen.

Pienso además que la importancia de Troka no radica sólo en su uso y función en cada medio, sino que, como sucede con la tecnología: avanza y se modifica, y como proyecto interartístico sigue viajando y transformándose en nuevas revisitaciones y adaptaciones, aun en otros medios y discursos artísticos. Esto muestra que cada época y entorno específico de comunicación (la radio, la prensa, la propuesta escenográfica, o la propia edición de los

---

<sup>122</sup> Prieto ilustró varios números de la serie de la Biblioteca “Chapulín” (serie de 16 volúmenes impresos entre 1942 y 1946). Los ejemplares son: *La cucarachita Mondinga y el ratón Pérez* (1943), *La hija del dragón* (1943) y *Jesusón* (1945). Cabe añadir que únicamente menciono las primeras ediciones de cada título. En estos cuentos ilustrados se puede apreciar que las ilustraciones son similares en algunas imágenes de los relatos de *Troka el poderoso*, como “Las escaleras y el elevador”, 71.

libros) marcan su propia transformación entre los medios en los cuales aparece y, en este caso, a Troka le correspondió lidiar con las modificaciones de las políticas educativas del momento y el cómo aprovechar los recursos a su alcance.

Para finalizar, considero que proyectos multidisciplinarios como Troka son un legado que permiten observar el cambio no sólo de mentalidades o intereses artísticos, político-ideológicos o culturales, sino cómo también la tecnología y los medios avanzan; cómo el arte se apropia de ellos (o viceversa) y los vuelve también una experiencia estética. Por ello, este ensayo da muestra de cómo el arte desde esa primera mitad del siglo XX, y en un contexto como el mexicano, dejó su condición de objeto fijo para ser un ente que migra y se mueve entre medios para generar diferentes lecturas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Arellano, Lilian. "Infancia en la cultura y literatura para niños (1917-1940)". En *Historia de las literaturas en México. Siglos XX y XXI. La revolución intelectual de la Revolución mexicana. (1900-1940)*, coordinado por Yanna Hadatty Mora, Norma Lojero Vega y Rafael Mondragón Velázquez, 345-366. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- Ávila, Felipe. "Gabriela Mistral en los acervos del Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México". *Memórica*, [https://memoricamexico.gob.mx/es/memorica/gabriela\\_mistral\\_en\\_los\\_acervos\\_del\\_instituto\\_nacional\\_de\\_estudios\\_historicos\\_de\\_las\\_revoluciones\\_de\\_mexico](https://memoricamexico.gob.mx/es/memorica/gabriela_mistral_en_los_acervos_del_instituto_nacional_de_estudios_historicos_de_las_revoluciones_de_mexico) (. consultado el 5 de octubre, 2023).
- Benítez, Alejandro. "Troka el poderoso. Espectáculo unipersonal de teatro en miniatura". *Educación y biblioteca (dossier pliego, papel y tijeras)*, núm. 173 (septiembre-octubre 2009): 63-66.
- Brea, José Luis. *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: CASA, 2002.
- Brennan Hanson, Juan Arturo. "Troka y Revueltas, poderosos". *La Jornada*, 27 de junio de 2020, <https://www.jornada.com.mx/2020/06/27/opinion/a03a1cul> (consultado el 2 de noviembre, 2023).
- Bruhn, Siglind. *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*. Nueva York: Pendragon, 2000.
- Contreras Soto, Eduardo. *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004.
- Corral, Rose, Anthony Stanton y James Valender eds. *Laboratorios de lo nuevo: Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*. México: El Colegio de México, 2018.
- Corona Berkin, Sarah y Arnulfo de Santiago, coords. *Niños y libros. Publicaciones infantiles de la Secretaría de Educación Pública*. México, Secretaría de Educación Pública, 2011.

- Cruz Arzabal, Roberto. “Medio”. En *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas*. Editado por Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol Villa Walls. México: Universidad Nacional Autónoma de México. [https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL\\_UNAM/5830](https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/5830) (consultado el 3 de enero, 2023).
- Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*. 2ª ed. corregida y aumentada. Coordinado por Armando Pereira. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas/Centro de Estudios Literarios/ Ediciones Coyoacán, 2004.
- Estrada, Julio. *Canto roto: Silvestre Revueltas*. México: Fondo de Cultura Económica/Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.
- El proyecto artístico y cultural de la Secretaría de Educación Pública (1921-1946)*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional de San Carlos. México: Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2022.
- Garay Molina, Claudia. “El proyecto artístico y cultural de la Secretaría de Educación Pública (1921-1946)”. En *Catálogo de la exposición en el Museo Nacional de San Carlos*, 20-35. México: Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2022.
- Fernández de Larrinoa, Rafael. “Música y política en el periodo entre guerras”. En *Historia de la música. Las tres edades de la música occidental*, <https://bustena.wordpress.com/historia-de-la-musica-online/el-siglo-xx-y-la-era-del-sonido/unidad-28/> (consultado el 5 de noviembre, 2023).
- Ferrada Alarcón, Ricardo. “Vanguardia y surrealismo en México”. *Momentos de vanguardia en México, Literatura y Lingüística*, num.. 16 (2005): 51-68, [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-58112005000100004](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112005000100004) (consultado el 9 de mayo, 2023).
- Galván Lafarga, Luz Elena. “Educación durante el cardenismo”. En *Lázaro Cárdenas: Modelo y legado*, tomo III, 185-206. México: INEHRM, 2020.

- [https://inehrm.gob.mx/recursos/Libros/Lazaro\\_CardenasMLT3.pdf](https://inehrm.gob.mx/recursos/Libros/Lazaro_CardenasMLT3.pdf) (consultado el 25 de septiembre, 2022).
- González Aktories, Susana, Roberto Cruz Arzabal y Marisol Villa Walls, “Intermedialidad”. En *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas*. Editado por Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol Villa Walls. México: Universidad Nacional Autónoma de México, <http://intermedialidad.filos.unam.mx/intermedialidad.html> (consultado el 3 de enero, 2023).
- Hadatty Mora, Yanna. “*El Universal Ilustrado* en los años veinte: el posicionamiento en el campo cultural”. En *Laboratorios de lo nuevo: revistas literarias y culturales de México, España y Río de la Plata en la década de 1920*. Editado por Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender, 247-270. México: El Colegio de México, 2019.
- Imaginario, María. *Mural el Hombre controlador de Diego Rivera*, <https://www.culturagenial.com/es/mural-el-hombre-controlador-del-universo-de-diego-rivera/> (consultado el 10 de mayo, 2023).
- Jackson Albarrán, Elena. “A Community of Invisible Little Friends: Technology and Power in Children’s Radio Programs”. En *La historia de las infancias en América Latina*. Compilado por Lucía Lionetti, 141-176. Buenos Aires: Tandil/Instituto de Geografía, Historia y Ciencias Sociales (IGEHCs)/Universidad Nacional del Centro (CONICET), 2018.
- Kolb Neuhaus, Roberto. *Silvestre Revueltas (1899-1940). Catálogo de sus obras*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Kolb Neuhaus, Roberto. “El vanguardismo de Silvestre Revueltas. Una perspectiva semiótica”. Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Kolb Neuhaus, Roberto. *Una perspectiva semiótica de la obra temprana de Silvestre Revueltas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Kolb Neuhaus, Roberto. *Silvestre Revueltas. Sounds of a Political Passion*. Nueva York: Oxford University Press, 2023.
- Secretaría de Educación Pública. *La educación pública en México*, Tomo I. México: Secretaría de Educación Pública, 1941.

- List Arzubide, Germán. *Práctica de educación irreligiosa. Para uso de las escuelas primarias y nocturnas para obreros*. México: Ediciones Integrales, 1934.
- List Arzubide, Germán. *Troka el poderoso*. México: El Nacional, 1939.
- List Arzubide, Germán. *Troka el poderoso*. México: Federación Integral Mexicana, 1985.
- List Arzubide, Germán. *Teatro guiñol*. 3ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Difusión Cultural/Casa del Lago, 1997.
- Mandel, Claudia. “Muralismo mexicano: arte público/identidad/memoria colectiva”. *ESCENA. Revista de las artes* 61, núm. 2 (2007): 37-54, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=561158764005> (consultado el 11 de mayo, 2023).
- Mejía Barquera, Fernando. “Historia mínima de la radio mexicana (1920-1996)”. *Escenarios y Convergencias* 1, núm. 1 (2007): 21-26, [https://mexico.mom-gmr.org/uploads/tx\\_lfrogmom/documents/16-1329\\_import.pdf](https://mexico.mom-gmr.org/uploads/tx_lfrogmom/documents/16-1329_import.pdf) (consultado el 12 de abril, 2022).
- Núñez, César A. “La persistencia de la ambigüedad: enseñanzas imprevistas de Comino (sobre *Comino vence el diablo*, de Germán List Arzubide)”. *Literatura Mexicana* 28, núm. 2 (2017): 63-94, <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/933/1038> (consultado el 13 de mayo, 2023).
- Núñez, Cesar A. “La vanguardia ante el nacionalismo: Tensiones en la revista *Nos* (1920-1935). En *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y Río de la plata en la década de 1920*. Editado por Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender, 297-328. México: El Colegio de México, 2019.
- Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro. “El teatro político mexicano de los años treinta: Algunas consideraciones y ejemplos”. En *El teatro mexicano visto desde Europa*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 1994, <https://books.openedition.org/pupvd/8433?lang=es> (consultado 8 de octubre, 2022).
- Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro. “Don Germán List Arzubide, el último estridentista (una entrevista con el escritor)”. *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. (2006): 303-332.
- Ortuño, Ángel. “Manuel Maples Arce, la poesía estridentista y la radio”. *Luvina. Revista Literaria de la Universidad de Guadalajara*, <https://luvina.com.mx/manuel-maples->

- [arce-la-poesia-estridentista-y-la-radio-angel-ortuno/](#) (consultado el 14 de septiembre, 2022).
- Pérez Porto, Julián y María Merino. “Pantomima - Qué es, definición y concepto”, <https://definicion.de/pantomima/> (consultado el 1 de mayo, 2023).
- Quintanilla, Susana. “La educación en México durante el periodo de Lázaro Cárdenas 1934-1940”. En *Publicaciones Digitales* (Biblioteca digital de la DGSCA), [http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec\\_31.html](http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_31.html) (consultado el 13 de octubre, 2022).
- Quirarte, Vicente y Daniar Chávez. *Nuevas vistas y visitas al estridentismo*. México: Universidad Nacional Autónoma del Estado de México, 2014.
- Rashkin, Elissa. *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica/Universidad Veracruzana/Universidad Autónoma Metropolitana, 2014.
- Revueltas, Rosaura, comp. *Silvestre Revueltas por él mismo. Apuntes autobiográficos*. México: Ediciones Era, 1989.
- Robles, Sonia. “Instrucción, cultura y música por el éter: una breve historia de la estación CZE-XFX de la Secretaría de Educación Pública”. En *El proyecto artístico y cultural de la Secretaría de Educación Pública (1921-1946)*, 141-171. Catálogo de la exposición del Museo Nacional de San Carlos, Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2022.
- Sánchez, Fernando Fabio. “Contemporáneos y Estridentistas ante la identidad y el arte nacionales en el México post-revolucionario de 1921 a 1934”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 33, núm. 66 (2007): 207–23. <https://doi.org/10.2307/25485837> (consultado el 3 de noviembre, 2023).
- Solís Ortega, Juan. “Troka el poderoso. Disección del espíritu mecánico de una época”. Catálogo de la exposición *Vanguardia en México, 1915-1940*, [https://www.academia.edu/32684899/Troka\\_el\\_Poderoso\\_Diseci%C3%B3n\\_del\\_esp%C3%ADritu\\_mec%C3%A1nico\\_de\\_una\\_%C3%A9poca?email\\_work\\_card=title](https://www.academia.edu/32684899/Troka_el_Poderoso_Diseci%C3%B3n_del_esp%C3%ADritu_mec%C3%A1nico_de_una_%C3%A9poca?email_work_card=title) (consultado el 30 de mayo, 2022).
- Solís Ortega, Juan. “La pasión según Paul (Strand) Ideología y estética en Redes, de Fred Zinneman y Emilio Gómez Muriel”. En *El proyecto artístico y cultural de la*

- Secretaría de Educación Pública (1921-1946)*, 155-171. Catálogo de la exposición del Museo Nacional de San Carlos, México: Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2022.
- Sosensky, Susana. “El teatro guiñol de la Secretaría de Educación Pública y la infancia mexicana durante la posrevolución”. En *El proyecto artístico y cultural de la Secretaría de Educación Pública (1921-1946)*, 62-99. Catálogo de la exposición del Museo Nacional de San Carlos, México: Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2022.
- Torop, Peter. “Intersemiosis y traducción intersemiótica”. *Cuicuilco* 9, núm. 25 (2002): 2-30, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102502> (consultado el 3 de octubre, 2023).
- Trilnik, Carlos. “Actual No. 1”. En *IDIS (Proyecto IDIS -Investigación en Diseño de Imagen y Sonido)*, <https://proyectoidis.org/actual-no1/> (consultado el 13 de octubre, 2022).
- Vela, Arqueles. *La señorita Etcétera*. Facsímil de la primera edición. Editado por Rose Corral. México: El Colegio de México, 2020.
- Villasana, Carlos y Ruth Gómez, “El robot mexicano gigante de los años 30”. *El Universal*, 1 de mayo de 2018. <https://www.eluniversal.com.mx/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/el-robot-mexicano-gigante-de-los-anos-30/> (consultado el 17 de febrero, 2023).
- Viso, Esteban. “El origen de la palabra robot”. *Revista Xataka Ciencia*, 19 de enero de 2006., <https://www.xatakaciencia.com/robotica/el-origen-de-la-palabra-robot> (consultado el 17 de marzo, 2023).
- Wagner, Peter ed., *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Nueva York: De Gruyter, 1996.

### **Referencias musicales**

- Revueltas, Silvestre. “*Troka* (Música incidental y pantomima infantil bailable)”, 1933. *Archivo Silvestre Revueltas*, partitura.
- Revueltas, Silvestre. “*Troka*. Sensemayá: The Unknow Silvestre Revueltas (1899-1940)”, Camerata de las Américas, dirigido Enrique Arturo Diemecke. Dorian Recordings, 1996, CD.