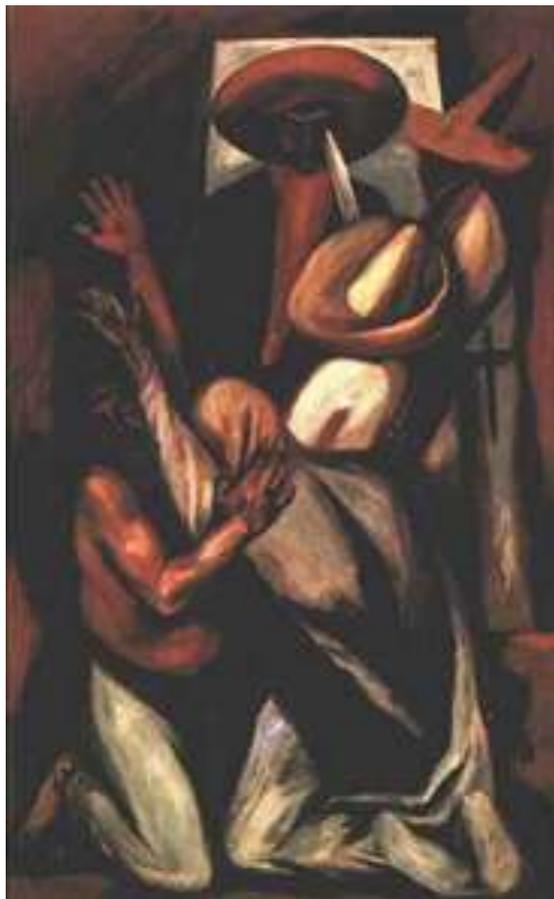


Olga Martha Peña Doria y Guillermo Schmidhuber

*La revolución y el nacionalismo en el teatro mexicano*

— *Celebración del centenario de la revolución mexicana* —



## Índice

Prólogo

Capítulo I: Las ideas de la revolución mexicana en dos obras de Rodolfo Usigli: *Las madres* y *El gesticulador*, de Guillermo Schmidhuber de la Mora

Capítulo II: Tradición y herencia en el corrido mexicano teatralizado, de Olga Martha Peña Doria

Capítulo III: Un experimento nacionalista para forjar el teatro mexicano: El Teatro de Ahora de Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, de Guillermo Schmidhuber de la Mora

Capítulo IV: Un presidente mexicano como personaje teatral en dos obras escritas por mujeres en los años veinte y treinta, de Olga Martha Peña Doria

Capítulo V: Elena Garro, una dramaturga revolucionaria en el teatro mexicano, de Olga Martha Peña Doria

Capítulo VI: Dos escritores en búsqueda de plasmar una patria: Miguel N. Lira y Rodolfo Usigli, de Guillermo Schmidhuber de la Mora

Capítulo VII: Francisco Navarro, un dramaturgo jalisciense en busca de la identidad nacional, de Guillermo Schmidhuber de la Mora

## Prólogo

El advenimiento del teatro mexicano sobrepasa en trascendencia a sus límites geográficos, porque ejemplifica los primeros años del devenir teatral latino-americano; solamente encuentra paralelo en el desarrollo del teatro argentino, que durante esos mismos años vivió su periodo formativo. En las primeras décadas del siglo XX, las dos capitales del teatro hispanoamericano eran México y Buenos Aires, ciudades que habían entronizado al teatro como el centro de su vida cultural. Hoy, a un siglo del inicio de la Revolución mexicana 1910-2010 conviene revisar el impacto que ese movimiento tuvo en las artes. Lugar común resulta memorar el muralismo mexicano de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco que pasaron la imagen de patria del lienzo al muro; o la toponimia de la narrativa mexicana que crea lugares y recrea sucedidos, como *En los de abajo*, de Mariano Azuela; al arte dancístico que integró lo que antes se distanciaba: la danza clásica y las danzas populares, con la creación de grupos folklóricos que bailaron en los espacios en donde anteriormente era vedado; y la música sinfónica que bienversó melodías y sonos pueblerinos para convertirlos en piezas de concierto, con la obra de Manuel M. Ponce, José Rolón, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. Los personajes de la Adelita y los soldados de la “refolufia” fueron enmarcados en un nicho como héroes.

Antes de la Revolución mexicana, ya existían desarrollos de la pintura, la literatura, la danza y la música, que aunque seguían las formas europeas, era consideradas mexicanas, aunque sus raíces no lo fueran, pero la conflagración revolucionaria intensificó su nacionalismo. En periodo cercano a la Revolución, lo que no había en nuestro país era un teatro que pudiera ser calificado de intrínsecamente mexicano, por sus características y su valor hegemónico. Había en la primera década del siglo XX, un teatro para la clase pudiente con obras de influencia española cuyos temas eran la desintegración matrimonial o la tentación del adulterio femenino; otras piezas llevaban a la escena lo mejor del teatro europeo, sobretodo francés; mientras que el habla “a lo mexicano” no subía a los escenarios, ni menos la música de los parianos y el testimonio de los pauperizados no cabía en el recinto teatral. Sin embargo, pasada una década del movimiento revolucionario empezó la creatividad de los dramaturgos a proponer temas y personajes nacionalistas, y por vez primera subieron a los escenarios el habla y los sentires populares. Se había fundado el teatro mexicano.

Rodolfo Usigli fue el integrador de esos esfuerzos nacionalistas en *El gesticulador*, la primera obra teatral que pudiéramos llamar mexicana “hasta la cachas”. Este dramaturgo tuvo conciencia de su logro y deja escrito su sentido de autorrealización al escribir de México para México y deja testimonio escrito en su *Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática*: “Hasta este momento estoy serena pero firmemente convencido de que, corriendo los más grandes riesgos, he creado un teatro mexicano. En otras palabras, y con toda modestia, estoy seguro de que México empieza a existir de un modo redondo y crea

su teatro propio a través de mí, instrumento preciso en la medida humana”. El teatro mexicano había quedado fundado”.<sup>1</sup>

El presente libro conforma seis ensayos sobre la fundación del teatro mexicano, con análisis de obras con la temática de la revolución mexicana, unos porque subieron a la escena personajes que fueron testigos presenciales de este movimiento; otros porque teatralizaron el alto o bajo impacto del conflicto bélico en la vida de aquellos que no vivieron la revolución pero que heredaron sus consecuencias.

El primer capítulo se titula “Las ideas de la revolución mexicana en dos obras de Rodolfo Usigli: *Las madres* y *El gesticulador*” y analiza las dos obras que dejó el fundador del teatro mexicano sobre la revolución, ya que él vivió esa conflagración en la ciudad de México y se propuso como personaje niño de su obra, *Las madres*. Es importante subrayar el papel que tuvieron las madres de la revolución, no únicamente las Adelitas. Un segundo ensayo presenta el hecho insólito de que al surgir el nacionalismo, no únicamente los humanos se unen y se reúnen, sino también las artes, con un cruzamiento del teatro con la forma popular del corrido mexicano: “Tradición y herencia en el corrido mexicano teatralizado”.

El capítulo tercero indaba sobre Juan Bustillo Oro, excelente escritor que es hoy mayormente conocido como cineasta, particularmente por la dirección de *Aquí está el detalle*, de Cantinflas, pero pocos conocen su excelente dramaturgia que escribió en compañía de Mauricio Magdaleno: “Un experimento nacionalista para forjar el teatro mexicano: El Teatro de Ahora de Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno”.

De todos los personajes sobrevivientes de la revolución mexicana, nadie es más indescifrable que Plutarco Elías Calles, pues dos dramaturgas mexicanas, Antonieta Rivas Mercado, en *Un drama*, y Amalia de Castillo Ledón, en su pieza *Cubos de noria*, lo subieron a la escena como personaje: “Un presidente mexicano como personaje teatral en dos obras escritas por mujeres en los años veinte y treinta”. Cabe recordar que el mismo Calles fue a ver una de las funciones de *Cubos de noria* y esa noche hubo presidente en las tablas y también entre el público.

Del ambiente teatral de los años treinta, nadie fue dramaturgo más nacionalista que Miguel N. Lira y que Rodolfo Usigli. Nunca habían sido comparados hasta ahora: “Dos escritores en búsqueda de plasmar una patria: Miguel N. Lira y Rodolfo Usigli.”

La sociedad mexicana posrevolucionaria es presentada por dos ensayos. El primero muestra el lugar que la mujer campirana tuvo en el nuevo país, en obras dramáticas de la mejor dramaturga del siglo XX en México: “Elena Garro, una dramaturga revolucionaria en el teatro mexicano”. Paralelamente, se presentan las oportunidades para los mexicanos en tres espacios posrevolucionarios con una trilogía sobre el mar, la montaña y la ciudad: “Francisco Navarro, un dramaturgo jalisciense en busca de la identidad nacional”. Este dramaturgo nacido en Lagos de Moreno merece integrarse a la historia de la dramaturgia mexicana porque, a pesar de haber estrenado obras en Europa, en su ciudad natal no es recordado.

---

<sup>1</sup> Rodolfo Usigli, *Teatro completo* (México: FCE, 1979), vol. 3, p. 497.

Sociedad y revolución. País y nacionalismo. Conceptos para pensarse y temas para escenificarse. Junto a los grandes muralistas, los literatos de la novela de la revolución, la música y la danza que pintaron una patria, hoy debemos aceptar los dramaturgos que subieron a la escena obras que señalan, desde lo trágico hasta lo fársico, lo mucho que significó para la Revolución Mexicana.

Olga Martha Peña Doria y Guillermo Schmidhuber de la Mora,  
Miembros del Sistema Nacional de Investigadores  
Universidad de Guadalajara, México  
a 16 de septiembre de 2010

## Capítulo I

### **Las ideas de la revolución mexicana en dos obras de Rodolfo Usigli: *El gesticulador* y *Las madres***

Guillermo Schmidhuber de la Mora

El aprecio de la obra de Rodolfo Usigli ha ido en aumento después de su muerte acaecida en 1979, especialmente porque este autor escribió en los cuatro géneros: drama, poesía, narrativa y ensayo. En un balance actual podemos afirmar que para los amantes del teatro, Usigli se ha convertido en uno de los dramaturgos latinoamericanos por excelencia; no hay antología poética mexicana que no lo integre entre los grandes; su novela *Ensayo de un crimen* sigue siendo leída y sobretodo apreciada por escritores de las generaciones siguientes; y en cuanto al ensayo acaba de ser reeditado un volumen con sus textos principales. Como coronación diremos que México celebró el centenario del natalicio de este autor en 2005.

El propósito de este ensayo es hacer un comentario sobre el concepto de revolución que está integrado a dos de las obras de Usigli: *El gesticulador*, escrita en 1938 y *Las madres*, pieza iniciada en 1949 y terminada en 1960. Las dos obras son juicios críticos del encuentro bélico que México tuvo en la segunda década del siglo XX y del proceso social posterior. Los historiadores califican a esta conflagración “revolución mexicana” al querer encontrar un paralelismo entre la revolución rusa y la mexicana que sucedieron en la misma década, pero el conflicto ruso cumple plenamente con el requerimiento teórico que afirma que una revolución interrumpe la evolución histórica; es decir, el proceso hegeliano de tesis-antítesis-síntesis, al instaurar una antítesis como única realidad histórica al desarticular el pasado para iniciar un nuevo ciclo histórico. En México el proceso de cambio no fue tan rotundo, la llamada “revolución mexicana” fue una guerra civil que actuó como antítesis del México decimonónico para crear una síntesis que constituye el México moderno.

La obra de teatro de Usigli titulada *Las madres* presenta la vida cotidiana de unas familias que viven en la ciudad de México durante esa revolución, y elabora dramáticamente sobre el movimiento social con el que este país intentaba crear un orden nuevo. Como en toda guerra civil, el presente caduco debía ser destruido para crear un futuro promisorio. Los protagonistas de la pieza son los niños de un barrio central de ciudad de México, quienes, como el Rodolfo Usigli en su infancia, iban pasando su infancia en plena lucha y hasta se entretenían en “una calle populosa”, como pide la acotación inicial, con el juego de las “guerritas”, mientras que su país sufría un conflicto que costó un millón de vidas y mientras que Europa cruzaba el umbral no menos doloroso de la primera guerra mundial. Sobre la escena y al lado de los niños protagonistas, están

sus madres, a quienes Usigli otorgó el título de la pieza, acaso porque ellas heroicamente sobrevivían mientras enseñaban a sus hijos el arte de vivir.

La estructura de la obra teatral tiene tres actos: el primero ostenta el título de “La muerte” y lleva la fecha de 1915; el segundo acto sucede al siguiente año y su título es “El sueño y la angustia”; mientras que el acto tercero tiene la fecha de 1917 y el título de “La esperanza”.

El mismo Usigli nos habla de la concordancia de los personajes de *Las madres* con su propia biografía. Para comprender este último drama, hay que relacionar el personaje de doña Julia con doña Carlota Weimar, la madre del autor, y a Ricardo con el mismo Usigli niño, quien pasa de los 10 años a los 12 dentro de la trama dramática; así como también Luis es un retrato dramático del mejor amigo del Rodolfo niño durante el conflicto revolucionario. El mismo autor afirma en uno de sus numerosos ensayos el biografismo incorporado a la obra:

Un niño de una generación que vio morir seres humanos y arder cadáveres en las calles de la ciudad: que comió el pan ácimo y bebió el vinagre de la revolución: que no tuvo otra diversión ni escape romántico que la primera guerra mundial, y que, por esto, cree en la necesidad de la revolución como idea, tiene, cuando menos, derecho a opinar. Pero lo tiene, sobre todo, porque ha visto también a la revolución traicionada: porque ha visto subir la hez en la marea política, y porque ha visto la cultura y la vida del espíritu pospuestas diariamente por la obra de los malos políticos y la de los falsos revolucionarios. Y más aún, porque ese niño y esa generación llevan la revolución en la sangre, y la quieren limpia: sin trucos, sin dados emplomados, sin vergüenza alguna, y llevar la revolución en la sangre significa, por supuesto, llevar en sí una insatisfacción perpetua, ser indisciplinado en clase, rebelde al medio y a los dogmas en el trabajo; ser independiente en la opinión, desdeñar lo convencional y poseer una voz que suena siempre a protesta, especialmente si se la alza para que salga de uno ese fuego devorador que es la verdad y que, paradójicamente, infunde tan supersticioso terror al mexicano.<sup>2</sup>

Podemos agregar varias concordancias biográficas del niño Usigli: Tanto la madre del autor como la del personaje son extranjeras. La acotación que introduce al personaje de Julia dice: “Doña Julia, mujer de unos treinta años, europea, hermosa todavía, pulcramente peinada y vestida, con cuello alto de tira calada, que cose a mano detrás del mostrador” (*Teatro de Rodolfo Usigli*, p. 125). Ricardo, su hijo, quiere ser escritor y habla de trabajar como meritorio en una oficina, puesto que el mismo Usigli menciona en uno de sus ensayos como el primero que tuvo en su vida profesional. Así que podemos pensar que la perspectiva de Ricardo es la perspectiva del Rodolfo Usigli niño que nació en una vecindad, acaso como la que pide de escenografía para la pieza.

---

<sup>2</sup> Rodolfo Usigli, “Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática” (Teatro Completo (México: FCE) vol 3, pp. 259-60.

Por otra parte, con *El gesticulador* Usigli presenta la encrucijada del México posrevolucionario a veinte años de haber vivido la etapa crítica, cuando esos niños de la primera obra teatral han llegado a la juventud y son responsables del legado social que esa guerra igualitaria ha legado a todos los mexicanos. La obra nos presenta el conflicto de César Rubio, un profesor universitario especialista en la revolución, que regresa a su pueblo en compañía de su familia. Su fracaso personal y la amargura de sus dos hijos jóvenes, le impulsan a hacerse pasar por un héroe de la revolución ya muerto y que tenía su mismo nombre. Los temas denuncian la corrupción política y la hipocresía de la sociedad, y proponen la búsqueda de la verdad como Nación.

*El gesticulador* integra varios motivos dramáticos que presentan la cuestión de la autenticidad humana: César Rubio sufre el dilema entre la mediocridad y el heroísmo; Julia, su hija, está viviendo el descubrimiento de su naturaleza femenina; Miguel, su hijo, vive el encuentro con la demandante responsabilidad del género humano; los tres personajes pasan por un proceso purificador que los inicia en diversos grados en el “linaje de la verdad,” contrariamente al proceso vivido por los antagonistas—Navarro y los políticos gesticuladores, quienes trastocan los ideales revolucionarios por la pervertida mueca oportunista. El tema de la autenticidad humana muestra sus polos, ya que el protagonista parte de una identidad falsificada y llega a tener una identidad verídica: ya no importa si César Rubio fuera o no el héroe, lo importante es el testimonio esperanzador que prueba que la humanidad conserva todavía la facultad de vivir con autenticidad un ideal, no solamente entre los personajes del linaje de la verdad, sino también entre los embaucadores como César Rubio.

Usigli propone su propia protesta e indignación cuando César Rubio afirma en un parlamento con a su esposa:

Todo el mundo aquí vive de apariencia, de gestos. Yo he dicho que soy el otro César Rubio... ¿a quién perjudica eso? Mira a los que llevan águila de general sin haber peleado en una batalla; a los que se dicen amigos del pueblo y lo roban; a los demagogos que agitan a los obreros y los llaman camaradas sin haber trabajado en su vida con sus manos; a los profesores que no saben enseñar, a los estudiantes que no estudian. Mira a Navarro, el precandidato... yo sé que no es más que un bandido, y de eso sí tengo pruebas, y lo tienen por un héroe, un gran hombre nacional. Y ellos sí hacen daño y viven de su mentira. Yo soy mejor que muchos de ellos. ¿Por qué no?<sup>3</sup>

Y, más adelante, cuando el protagonista dice al general Navarro: "Puede que yo no sea el gran César Rubio. Pero, ¿quién eres tú? ¿Quién es cada uno en México? Dondequiera encuentras impostores, impersonadores, simuladores; asesinos disfrazados de héroes, burgueses disfrazados de líderes; ladrones disfrazados de diputados, ministros disfrazados

---

<sup>3</sup> Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, ensamble de parlamentos del acto II y III.

de sabios, caciques disfrazados de demócratas, charlatanes disfrazados de licenciados, demagogos disfrazados de hombres. ¿Quién les pide cuentas? Todos son unos gesticuladores hipócritas?”

Como poder comprobar, la cuestión de la autenticidad humana es uno de los temas tratados en *El gesticulador*: César Rubio sufre el dilema entre la mediocridad y el heroísmo; Julia, su hija, está viviendo el descubrimiento de su naturaleza femenina; Miguel, su hijo, vive el encuentro con la demandante responsabilidad del género humano; los tres personajes pasan por un proceso purificador que los inicia en diversos grados en el “linaje de la verdad,” contrariamente al proceso vivido por los antagonistas—Navarro y los políticos gesticuladores, quienes trastocan los ideales revolucionarios por la pervertida mueca oportunista. El tema de la autenticidad humana muestra sus polos, ya que habiendo partido de una identidad falsificada, se ha llegado a una identidad verídica; ya no importa si César Rubio fuera o no el héroe, lo importante es el testimonio esperanzador que prueba que la humanidad conserva todavía la facultad de vivir con autenticidad un ideal, no solamente entre los personajes del linaje de la verdad, sino también entre los embaucadores como César Rubio.

*El gesticulador* pertenece a la línea de pensamiento indagatorio sobre la identidad y el ser del filósofo mexicano de Samuel Ramos. Usigli cita al autor de *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) en el “Epílogo sobre la hipocresía del mexicano” cuando acababa de barruntar el primer acto de *El gesticulador*; a este pensador lo califica de “el único filósofo crítico que hemos tenido en este siglo,” y agrega la opinión de que el “mexicano es incapaz de objetivarse sinceramente” (*Teatro* 3:458). En otra famosa indagación sobre el mexicano, *El laberinto de la soledad* (1950), Octavio Paz intenta definir la “máscara del mexicano,” para lo cual analiza el teatro de Juan Ruiz de Alarcón como tipificación de una manera de ser del mexicano, y termina por citar a *El gesticulador* como una pieza que es una reflexión de la autenticidad:

La preferencia de la forma, inclusive vacía de contenido, se manifiesta a lo largo de la historia de nuestro arte...El hombre nos dice (Alarcón) es un compuesto, y el mal y el bien se mezclan sutilmente en su alma. En lugar de proceder por síntesis, utiliza el análisis: el héroe se vuelve problema... Al plantearse el problema de la autenticidad, Alarcón anticipa uno de los temas constantes de reflexión del mexicano, que más tarde recogerá Rodolfo Usigli en *El gesticulador*. (30)

En el Epílogo a la edición de 1944 Usigli escribió: "Es inútil añadir que *El gesticulador* no es precisamente César Rubio, sino que tiene una semejanza impresionante con México".<sup>4</sup> Así que México es quien personifica la gesticulación y la búsqueda de la autenticidad.

---

<sup>4</sup> Rodolfo Usigli, “Epílogo sobre la hipocresía del Mexicano” p. 204.

El tema mexicano en Usigli alcanza tres niveles de abstracción, de la simple repetición escénica de la realidad mexicana, pasa a indagar las razones psicológicas y sociológicas del mexicano; hasta alcanzar a perfilar la esencialidad de lo mexicano. Su teatro y sus numerosos prólogos y epílogos estudian a México desde la triple perspectiva que aportan las ciencias naturales, las antropológicas, y las filosóficas; en este proceso cognoscitivo, este dramaturgo conceptualiza al teatro como un medio excepcional del aprendizaje humano.

En 1943, Usigli incluye en sus “Doce notas” sobre *El gesticulador* una de las afirmaciones más categóricas de sus indagaciones en el género trágico: “Creo poder afirmar que, hasta ahora, *El gesticulador* constituye el primer intento serio de una tragedia contemporánea realizado en el teatro mexicano” (*Teatro 3*: 492). Los elementos trágicos de *El gesticulador* son incuestionables. Es un intento de llevar al hombre anónimo desde la anagnórisis o descubrimiento de sus limitaciones, hasta la ambición de alcanzar toda la potencialidad de su vida. Su hamartia, o defecto trágico, está en creer que de la gesticulación se puede pasar a la acción. La catástrofe sucede cuando el partido revolucionario aspira a tener más gesticuladores que héroes.

A manera de conclusión, habría que apuntar que Usigli recrea fidedignamente en *Las madres* la ciudad de México durante el periodo revolucionario sin que ningún personaje tenga la conciencia social del devenir histórico que viven el país. Podemos afirmar que es una Metonimia en cuanto constituye un retrato realista de algunos niños y sus madres; el proceso de personificación es de tal manera que los personajes pudieran ser intercambiados con los verdaderos mexicanos que vivieron ese periodo histórico. Así el personaje de Ricardo es el adolescente Rodolfo Usigli. Además, en una mirada en conjunto, el grupo social del barrio populoso presentado por la obra pudiera ser entendido como una Sinécdoque, tropo literario que hace que una de las partes sea igual al todo, como un microcosmos similar a la totalidad del cosmos, como si mirásemos a México con unos binoculares al revés. Por el contrario, *El gesticulador* presenta una metáfora del México que nace a la modernidad y César Rubio no es Rodolfo Usigli sino todo mexicano pensante que debe abandonar su vieja piel de hombre poco verídico para dar vida mediante una revolución interior a un nuevo mexicano.

Hoy que estamos acercándonos al centenario de la llamada “revolución mexicana”, ya que dentro de nueve años se cumplirá el centenario de la fecha con que Usigli inicia *Las madres*, vemos con tristeza que la sociedad mexicana no ha cambiado internamente, pocos mexicanos han llegado a vivir un proceso de renovación interior que les permita ser comparados con el César Rubio del final de *El gesticulador*. Por eso la obra de Usigli no es teatro del pasado sino del raudo presente que grita esperanzado por soluciones sociales para los 110 millones de mexicanos. Cierro este texto con las palabras esperanzadoras que sirven de clausura a *La madres* en boca de un adolescente de doce años:

Ricardo.- Mamá... mamacita...

Julia.- ¿Qué pasa, hijo?

Ricardo.- Nada, mamá. Es que siento raro, ¿sabes? Siento... como esperanza.

## Capítulo II

### **Tradición y herencia en el corrido mexicano teatralizado**

Olga Martha Peña Doria

El teatro mexicano recibió una valiosa contribución de dramaturgos y teatristas en las décadas de los años veinte y treinta, llegando a consolidar el advenimiento de un teatro con características propias y con identidad nacional, al confluir las tres corrientes formadoras que lo integraron. En la línea del teatro con influencia española, aún influido por los españoles Jacinto Benavente y Gregorio Martínez Sierra, sobresalía la Comedia Mexicana, organizada por dramaturgos pero entre los cuales había un grupo importante de mujeres como Catalina D'Erzell, Amalia de Castillo Ledón, Conchita Sada y María Luisa Ocampo, Julia Guzmán, Magdalena Mondragón, Concha Michel y Chabela Villaseñor. Paralelamente existía la corriente vanguardista, especialmente propuesta por el Teatro de Ulises, con su mecenas Antonieta Rivas Mercado; y el incipiente teatro mexicanista que había surgido del fenómeno folclórico que buscaba llevar a la escena la riqueza mexicana de sus tradiciones, danzas y cantos, como sucedió en el llamado Teatro del Murciélago<sup>5</sup>. Los dramaturgos de fama en esas décadas eran Federico Gamboa, Marcelino Dávalos y José Joaquín Gamboa. Las tablas teatrales también incluían las apreciadas zarzuelas, los sainetes y la revista popular, en las que no era extraño aplaudir cuadros que escenificaban leyendas indígenas.

La dramaturgia escrita por mujeres en las primeras tres décadas buscó también la esencia de lo mexicano. Varias obras fueron escritas dentro de la corriente mexicanista del teatro y fueron aportaciones determinantes para el desarrollo y la consolidación de un teatro intrínsecamente mexicano. Para lograr esta contribución utilizaron en sus obras la música mexicana, trasmutaron la estructura del corrido en estructura dramática y la trama de sus piezas presentó la situación social de la mujer.

El corrido es una forma popular de expresar a través de la música y del canto los acontecimientos del pueblo mexicano; asimismo, permite que la imaginaria popular visualice crónicas con escenas casi teatrales mientras se narran eventos vividos por algún personaje o sucesos de importancia acaecidos a la comunidad. Al ser México un país con una larga tradición cultural, la creatividad musical ha sido una de las constantes entre todos los mexicanos; aún la letra de las canciones presenta la parte contextual de la problemática de la época y constituye una forma de llegar al alma popular. Entre todos los géneros de música popular es el corrido mexicano el más revelador. Bien es sabido que deriva de los romances originarios de Córdoba y Granada, en España, aunque en nuestro país adquieren un carácter de periódico para los analfabetas desde el siglo XIX.

---

<sup>5</sup> Schmidhuber de la Mora, Guillermo, *El teatro mexicano en ciernes*, p. 3

Esta expresión musical ha sido profundamente estudiada por investigadores con el fin de determinar la claridad de su origen, así como las distintas formas como es conocido este género; “romance, historia, narración, ejemplo, tragedia, mañanitas, recuerdos, versos y coplas. Estas diversas maneras de distinguirlos derivan no de las formas musicales, sino de los asuntos que tratan”.<sup>6</sup> Se conocen corridos desde la Independencia de México, la Reforma, la intervención francesa con el fusilamiento de Maximiliano y la entrada de Juárez a México, al relatar las luchas que tuvieron lugar en el país hasta la revolución mexicana. En esta forma musical se enfatiza sobremanera el machismo mexicano al presentar siempre a hombres valientes que realizaron alguna hazaña importante o cometieron un crimen en defensa de su honra como es el engaño por parte de alguna mujer.

El corrido es un género épico-lírico-narrativo, en cuartetos de rima variable, ya asonante o consonante en los versos pares, forma literaria sobre la que se apoya una frase musical compuesta generalmente de cuatro miembros, que relata aquellos sucesos que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes; por lo que tiene de épico deriva del romance castellano y mantiene normalmente la forma general de éste, conservando su carácter narrativo de hazañas guerreras y combates, creando entonces una historia por y para el pueblo. Por lo que encierra de lírico, deriva de la copla y el cantar, así como de la jácara, y engloba igualmente relatos sentimentales propios para ser cantados, principalmente amorosos, poniendo las bases de la lírica popular sustentada en coplas aisladas o en series.<sup>7</sup>

El período posrevolucionario invitaba a la búsqueda de las raíces mexicanas que aún permanecían mezcladas con las influencias provenientes del arte europeo y las primeras manifestaciones con carácter nacionalista que surgieron fueron la pintura muralista y la música de carácter vernáculo.

Se observan diversas constantes en la caracterización de los personajes del corrido para definir al héroe de la historia como: “la religiosidad, la valentía, la lealtad, la presunción, la relación el padre o la madre, la generosidad, lo enamora, el machismo, la afición al alcohol, la venganza, la crueldad, el orgullo, etcétera”.<sup>8</sup> Este género ha prevalecido en todos ámbitos sociales debido a su tradición literaria popular y su carácter anónimo. Andrés Henestrosa en su libro *Espuma y flor de corridos* afirma que:

Como es propiedad colectiva, como no expresa sentimientos o ideas individuales, parece natural que sea anónimo, no en el sentido de que nadie lo

---

<sup>6</sup> Vicente Mendoza, *El corrido mexicano*, pp. IX-X.

<sup>7</sup> Vicente Mendoza, *El corrido mexicano*, p. IX.

<sup>8</sup> Vicente Mendoza, *op. cit.*, p. XXXVII.

haya hecho, sino en el sentido de que lo hicimos entre muchos, tantos, que no hay manera de firmarlo, sino por excepción. Un corrido se hace de un día para otro, igual que una gacetilla de periódico, pues, como está dicho, tiene un fin informativo, es medio de propagar noticias.<sup>9</sup>

Hacia el final de la segunda década del siglo XX, aparecen varias obras teatrales inspiradas en este género; y no es coincidencia que son tres dramaturgas mexicanas quienes escriben textos dramáticos cuya estructura fue tomada del corrido al ser esta forma musical la base para desarrollar un conflicto dramático.

## México en el inicio del siglo XX: la búsqueda de una identidad nacional

Durante las dos primeras décadas del siglo XX México se encontraba sumergido en las ideas del siglo XIX, que fueron propiciadas por Porfirio Díaz, además de haberle impreso un sello afrancesado al país. Para comprender la importancia de las aportaciones que se hicieron al teatro, es necesario hacer un recorrido por las artes que prevalecían en la época. Tanto en la literatura como pintura, música y arquitectura se habían ido perdiendo las tradiciones mexicanas por lo que en los años veinte se dieron a la tarea de apoyar la búsqueda por forjar un nuevo México. Fueron años de luchas internas entre los intelectuales, artistas, obreros y campesinos que dejó como saldo la creación de diversos partidos políticos y fuerzas antagónicas. Entre los forjadores de este nuevo período se encuentran los pensadores de la generación de 1915, grupo conformado por Antonio Caso, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Antonio Castro Leal, Manuel Gómez Morín, Vicente Lombardo Toledano, Diego Rivera y otros más,<sup>10</sup> quienes se dieron la tarea de construir un México posrevolucionario con la modernización de las ideas de lo que constituía una sociedad, con la esperanza que en una nueva década lo mexicano entrara definitivamente en el carácter de lo valiosamente universal. Estos mexicanos de excepción publicaron sus obras, pintaron sus ideas, dieron conferencias y escribieron en revistas y periódicos con el objetivo final de forjar una patria con un nuevo espíritu. Sin embargo, en todo ese valioso esfuerzo poco intervenía la mujer.

En este período calificado de Nacionalismo hubo un cambio sin precedente tanto en la educación como en la cultura. Vasconcelos se preocupó porque éstas llegaran al mayor número de la población. Se iniciaron los trabajos de los muralistas representados por los mejores pintores de la época en donde trataron de imprimir los valores típicamente mexicanos. Siqueiros, Rivera, Orozco, fueron las figuras clave de este período que fue patrocinado por el gobierno de la República

---

<sup>9</sup> Andrés Henestrosa, *Espuma y flor de corridos*, p. 10.

<sup>10</sup> Este grupo fue llamado los Siete sabios, según afirma Esther Cimet Sholjet en *Movimiento muralista mexicano*, p.103.

Se puede afirmar que de 1920 a 1940 hubo un crecimiento de las artes como en ningún otro período anterior que permitió poner a México en un lugar importante dentro de la cultura. Desafortunadamente en las artes plásticas no hubo mujeres que se distinguieran por su trabajo artístico tal vez debido al machismo existente en el país o bien que ellas no se pudieron desarrollar a la par que el hombre. No se puede dejar de lado la presencia de Frida Kalho quien fuera esposa de Diego Rivera y activista reconocida pero en opinión de Jorge Alberto Manrique, “en su pintura se mantiene en un ámbito ajeno y propio: el de su introspección personal, el de su relación íntima con la realidad de su propio medio, a lo que accede a través de la fantasía soñada o revelada”.<sup>11</sup> También se considera en este período a María Izquierdo pero en su momento no alcanzó la fama que logró posteriormente. Asimismo Chabela Villaseñor, autora del texto dramático *Elena la traicionera*, fue una destacada pintora que triunfó con sus grabados en madera, dibujos, aguafuertes, estampas y ante todo en la pintura mural<sup>12</sup> Fuera de estas artistas no se localiza a ninguna mujer que haya sobresalido en este campo.

La obra musical de Manuel M. Ponce y la de los jaliscienses José Rolón y Ramón Serratos abrieron el siglo XX y esta es la primera generación de compositores totalmente mexicana. Las composiciones de Ponce tuvieron un éxito sin precedente no sólo en México sino en Europa, debido a las aportaciones que hizo a la música del país. Canciones como *Estrellita* remiten a los últimos años del porfiriato que fue cuando cosechó más éxitos. Al inicio de los años veinte, Ponce comenzó a modernizar su lenguaje musical; después aparecieron otros compositores que estaban más cercanos a la música mexicanista, como el caso de Carlos Chávez. A Chávez se le debe la evolución de la música mexicana, pero en opinión de Moreno Rivas: “El nacionalismo de Ponce es geográfico y sentimental y lo popular es considerado como un valor a priori”.<sup>13</sup> Sin embargo, existe dificultad para clasificar la obra del compositor debido quizá a que inició su vida artística en los inicios del siglo XX y se embonó durante el nacionalismo. Su obra es muy extensa y compuso más de sesenta y cinco canciones de todo tipo, enfatizando, según el artista, en lo mexicano. En 1925 de nuevo decidió pasar una temporada en París, ciudad considerada en ese período la cuna de la música, para dedicarse a estudiar con los grandes compositores de la época. A su regreso impartió cátedras de “folklore” de 1934 a 1939.

En el campo musical tampoco se encuentra a ninguna mujer compositora que haya logrado el éxito de los artistas citados. No se duda que hubo muchas que componían pero nunca dieron a conocer su obra, más bien se dedicaron a dar clases de piano que era la moda estudiar pero no participaron en ningún movimiento artístico durante estas décadas. Este fenómeno se ha venido repitiendo en nuestro país durante siglos, sin dejar lugar a que se desarrollen las mujeres y puedan triunfar en la

---

<sup>11</sup> *El nacionalismo y el arte mexicano*, p. 265.

<sup>12</sup> Chabela es considerada como una de las primeras muralistas al haber realizado junto con Alfredo Zalce, un mural en una escuela rural federal en Ayotla, según lo afirma Judith Alanís en su *Chabela Villaseñor. Exposición retrospectiva*.

<sup>13</sup> Yolanda Moreno Rivas. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana un ensayo de interpretación*, p. 16.

composición. Desafortunadamente en ese período no sobresalió ninguna mujer como intérprete de importancia internacional.

En el campo dramático hubo muchos intentos por hacer un teatro mexicano con carácter universal. La mayor preocupación de los dramaturgos era ver representada su obra pero eso no era fácil. En 1923 fue el primer intento nacionalista para dar a conocer el teatro escrito por mexicanos y con muchos esfuerzos se representaron las siguientes obras: *La caída de las flores* y *Sor Adoración del divino verbo* de Julio Jiménez Rueda. *Cosas de la vida* de María Luisa Ocampo. *La agonía* y *La esclava* de Ricardo Parada León. *La que volvió a la vida* de Francisco Monterde. *El novio número 13* de Alberto Michel y *Up to date* de Federico Sodi. En estos mismos años se une un grupo de dramaturgos apodados inicialmente como “Los siete” y poco después como “Los Pirandellos”. El grupo estuvo conformado por José Joaquín Gamboa, cuyo teatro se caracteriza por el fuerte realismo, Francisco Monterde se distinguió, según Magaña Esquivel, por su “talentoso, prudente alivio de lo mexicano, de limpia composición y carácter realista en torno al tema de comportamiento moral y conflicto amoroso”.<sup>14</sup> Ricardo Parada León fue el autor que tuvo más influencia de la comedia española. Víctor Manuel Díez Barroso es el único dramaturgo de este grupo que se sale del realismo. Carlos Noriega Hope, cuya “característica fundamental de su teatro sea la ironía”<sup>15</sup> y Carlos y Lázaro Lozano García se distinguieron por su esfuerzo por apoyar esta etapa del nacionalismo en el teatro. Todos lucharon porque las compañías teatrales montaran sus obras “habladas ya a la mexicana”; sin embargo, sus obras dramáticas siguen los mismos cánones del teatro español benaventino por lo que su éxito no fue como lo esperaban. Ellos organizaron también el grupo de “La Comedia Mexicana” en donde se unieron más dramaturgos en esta empresa e hicieron varias temporadas de teatro a partir de 1929 bajo la presidencia de la dramaturga Amalia de Castillo Ledón. Los escritores que se acercaron a este grupo fueron Alberto Michel, Adolfo Faz B., Carlos Barrera, Antonio Mediz Bolio y Carlos Díaz Dufoo, este último autor de dos obras importantes para el teatro mexicano, *Padre mercader*, estrenada en 1936 que fue “la primera comedia de autor mexicano que alcanzó, en este siglo, un centenar de representaciones ininterrumpidas”<sup>16</sup> y *Sombra de mariposas* que fue censurada y retirada de escena por tratar el tema del sindicalismo.

En 1928 surge El teatro de Ulises, cuyo grupo organizador estuvo conformado por Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Celestino Gorostiza, Gilberto Owen y como mecenas Antonieta Rivas Mercado. Ellos no presentaron sus textos dramáticos sino obras de autores extranjeros traducidas y montadas por ellos con un nuevo sentido de la interpretación. Fue un teatro elitista formado por poetas que después fueron dramaturgos y que buscaban nuevas formas de representación con el fin de acabar con la influencia del teatro español. Xavier Villaurrutia escribió un teatro diferente a lo que se había hecho. “Son temas sencillos, ligeros, impregnados de humor, donde los

---

<sup>14</sup> Antonio Magaña Esquivel, *Breve historia del teatro mexicano*, p. 109.

<sup>15</sup> Antonio Magaña Esquivel, *Medio siglo de teatro mexicano 1900-1961*, p. 35.

<sup>16</sup> A. Magaña Esquivel, *idem*, p. 43.

personajes aparecen dueños de sí y el diálogo está preñado de sutilezas”.<sup>17</sup> Algunas de sus obras más importantes escritas en la tercera década son *Parece mentira*, *¿En qué piensas?*, *Sea usted breve*, *Ha llegado el momento* y *El ausente*. Salvador Novo también incursionó en la dramaturgia con obras como *Divorcio* y *La señorita Remington*, publicadas en 1924 y es hasta 1937 cuando edita en París una obra “que él llama “inconfesable”<sup>18</sup>, titulada *El tercer Fausto*. Celestino Gorostiza surgió como dramaturgo durante su incursión en el Teatro de Orientación, y escribió en 1933 y 34 *La escuela del amor* y *Ser o no ser*. En 1931 surge Escolares del teatro dirigido por Julio Bracho que estaba dedicado a la enseñanza teatral y al año siguiente surge el Teatro Orientación bajo la dirección de Celestino Gorostiza. Este grupo también se dedicó a la representación de obras buscando nuevos elementos para su montaje.

El Teatro de Ahora fue un esfuerzo que realizaron Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro en 1932 con el fin de mostrar temas no explorados como el de los obreros, campesinos y asuntos rurales de la vida mexicana. Desafortunadamente no gustó, tal vez por ser un teatro político. Mauricio Magdaleno escribió tres obras importantes en ese período: *Pánuco 137*, *Emiliano Zapata* y *Trópico*. El teatro de Juan Bustillo Oro versa también sobre asuntos de la revolución como *Los que vuelven*, *Masas* y *Justicia S.A.* publicadas en 1932. Al año siguiente estrenó *San Miguel de las Espinas* cuya anécdota gira sobre los problemas de la tierra.

De entre la generación de dramaturgas mexicanas de los años 20 y 30 que fueron testigo de este advenimiento del teatro mexicano se considera a tres autoras que de una manera más conciente contribuyeron al Nacionalismo: María Luisa Ocampo (Chilpancingo, Guerrero, 1899-1974), Concha Michel (Villa Purificación, Jalisco, 1899-1992) e Isabel Villaseñor (Guadalajara, Jalisco, 1909-1953). El interés de estas autoras estuvo enfocado, además de en el teatro, en otras ramas de la cultura. Chabela Villaseñor, como ella misma prefería ser llamada, fue importante pintora e investigadora de la música vernácula; y por su parte Concha Michel fue una militante socialista y también interesada en el rescate de la música popular.<sup>19</sup>

## María Luisa Ocampo

Las tres dramaturgas escribieron sus piezas nacionalistas en el mismo año de 1929; sin embargo María Luisa Ocampo fue la única autora que logró ver estrenada su pieza durante ese año. La escasez de montajes mexicanos era uno de los problemas más graves que vivía el teatro; para facilitar la ascensión de obras al escenario, la autora

---

<sup>17</sup> A. Mañaga Esquivel, *idem*, p. 130.

<sup>18</sup> A. Magaña Esquivel, *idem*, p. 138.

<sup>19</sup> Fueron muy pocos dramaturgos que también incursionaron en este género, como Antonio Acevedo Escobedo con *Ahí viene Gorgonio Esparza*, y Rubén Bonifaz Nuño con *El corrido del hijo desobediente*, obras que fueron montadas junto con *Elena la traicionera* de Chabela Villaseñor por el grupo del Teatro Estudiantil Autónomo (TEA) en 1947 bajo la dirección de Xavier Rojas.

colaboró con el grupo de La Comedia Mexicana. La primera actividad fue presentar una temporada de teatro en donde se dieron a conocer las mejores obras de ese momento escritas por autores del país. De esta forma Ocampo estrenó *El corrido de Juan Saavedra* el 24 de mayo de 1929, pieza que versa sobre las aventuras de Juan, luchador infatigable en contra de las injusticias sociales. La obra estrenó la temporada de La Comedia Mexicana y recibió comentarios favorables del público aunque la crítica no la aceptó, tal vez debido a la cercanía del hecho histórico; sin embargo fue reconocida porque;

Era la primera vez en el siglo que se representaba un corrido en el teatro, así lo afirmó Agustín Heredia, especialista en corridos, quien se lo hizo saber a Ocampo en una carta, felicitándola por su obra y porque se ponían en la escena del teatro de comedia y drama signos y símbolos nacionalistas avalados por el gobierno a través de Acción. La escenografía estuvo a cargo de Diego Rivera.<sup>20</sup>

Es pertinente reafirmar la importancia de esta obra para el período del Nacionalismo ya que el tema y el comportamiento del personaje de Saavedra se acerca a los parámetros que había establecido el gobierno para iniciar un proceso de recuperación de las raíces mexicanas que se habían ido perdiendo. Ocampo utiliza a un personaje de la revolución mexicana que fue un hombre más preparado puesto que sabía leer y escribir y que tenía ideas muy firmes en cuanto a la injusticia social que imperaba durante el porfiriato. Esta obra corresponde a los ideales posrevolucionarios porque

Desde los versos cantados presenta a un Saavedra honrado y soñador, deseoso de que todos “fueran iguales a los ojos de Dios” como rezan los principios católicos y los conceptos sobre el Estado que se tenían antes del establecimiento de los Estado-Nación; sin embargo este concepto se incorpora a los derechos del hombre, y el derecho a la tierra que les pertenece, así como el restablecimiento de un orden que había sido alterado por la revolución. El corrido mezcla los signos como suelen hacerlo las canciones populares; mientras que, en el contexto dramático se nota la influencia de los postulados vasconcelianos sobre la revolución, en el sentido de proponer una revolución constructora que sucediera a la destructora, obtener la redención como fruto de la liberación

La autora toma un hecho histórico, la revolución mexicana y un corrido emanado de la tradición popular con personajes del entorno rural para presentarnos la vida de un grupo de campesinos comandados por Juan Saavedra. Ocampo ubica su

---

<sup>20</sup> Socorro Merlín, *María Luisa Ocampo mujer de teatro*. p. 76.

obra en Tixtla, Guerrero en los años 1912 y 13. Saavedra fue un rebelde al gobierno del régimen porfiriano de ahí que cobró importancia como defensor de los desprotegidos. La letra del corrido fue escrita por María Luisa Ocampo y la música de Francisco Domínguez.<sup>21</sup>

La dramaturga recurre a la idea de fiesta, con el canto de “Las mañanitas,” conocida canción popular con la que se acostumbra celebrar los cumpleaños, en este caso de Chole, la novia y luego esposa de Juan, pero la canción es combinada con cantos litúrgicos de letanías religiosas entonadas por mujeres del pueblo. Los versos de las mañanitas difieren de los tradicionalmente conocidos al cantar lo siguiente:

No vengo a que te alevantes  
Ni a que abandones tu cama,  
Sólo te vengo a decir  
Que oigas cantar al que te ama.  
Llorar, corazón, llorar,  
Llorar si tienes por qué,  
Que no es afrenta en el hombre  
Llorar por una mujer.<sup>22</sup>

Asimismo los músicos interpretan “Sobre las olas”, el vals mexicano más conocido original de Juventino Rosas; durante el festejo bailan “La Valentina”, “El palomo” y “La chilena”, típicas danzas mexicanas, mostrando con ello que aunque sufran de injusticias y pobrezas, la música y la fiesta siempre estarán presentes en la vida de los mexicanos. Los seis cuadros que nos presenta son independientes entre sí y cada uno cuenta con conflictos dramáticos diferentes, aunque todos relacionados con la injusticia social que se vivía en el país y la lucha de Juan Saavedra en la revolución por acabar con estos males. El último cuadro nos presenta el regreso de los revolucionarios, todos con la esperanza de iniciar una nueva vida, alejados del dolor de la separación y de la injusticia y con esta misma esperanza cierra el corrido tradicional.

Al ser originaria Ocampo del estado de Guerrero, ubica su obra en Tixtla, y “recrea el ambiente sureño con sus personajes, sus fiestas y costumbres en el contenido dramático y en la escenografía y vestuario que sugiere”.<sup>23</sup> El acotar con tanta precisión la escenografía y el vestuario de los personajes permite conocer el ambiente pueblerino con sus mujeres rezando, cantando y lamentándose de su tristeza, así como la vida y

---

<sup>21</sup> Comentarios sobre la obra realizados por Socorro Merlín en *María Luisa Ocampo, mujer de teatro*, texto que da a conocer toda la obra literaria de la escritora y que fueron donados por la doctora Adoración Sánchez Randolph al Centro Nacional de Investigación Documentación e Información teatral Rodolfo Usigli. Agradezco al director Mtro. Rodolfo Obregón y a la investigadora Socorro Merlín por la ayuda proporcionada a mi persona para conocer la obra literaria de Ocampo.

<sup>22</sup> María Luisa Ocampo, *El corrido de Juan Saavedra*, pp. 17-8.

<sup>23</sup> Socorro Merlín, *op. cit.*, p. 154-155.

costumbres de sus lugareños, la injusticia y la pobreza en la que viven, para así justificar la lucha armada.

La estructura dramática está compuesta por un prólogo en el que cantan el Corrido de Juan Saavedra tres personajes, un viejo, una ciega y un muchacho semi-idiota. La autora describe a los tres personajes y solicita trajes populares, como es el calzón de manta y sombrero para los hombres y para Encarnación “falda azul de rayitas y blusa amarilla con un rebozo de Chilapa y un sombrero de palma en la cabeza.”<sup>24</sup> La autora acota con mucha precisión el vestuario de cada uno de los personajes, remarcando su clase social. En el caso de Juan la autora pide que vista pantalón, camisa y sombrero, pero no calzón de manta y sarape como el resto de los personajes masculinos. En cambio a Chole la viste con un vestido de color rosa con grandes flores, moño, zapatos de tacón. Asimismo la escenografía que acota ayuda a crear el ambiente de un pueblo de Guerrero. El canto es interrumpido para dar inicio a la teatralización de la anécdota que presenta seis Cuadros y cierra con un Epílogo, también cantado por los mismos personajes del Prólogo. En éste los cantantes hacen un relato pormenorizado de Juan Saavedra así como de su lucha a favor de los pobres y dicen:

Este es el mero corrido  
del valiente Juan Saavedra,  
un hombre como no hay muchos  
que allá por el sur vivió.

Allá en el año del trece  
triste y lleno de dolor,  
Juan Saavedra, el soñador,  
era vecino de Tixtla.

Dicen que dicen, señores,  
que en su pueblo lo querían  
por honrado y valeroso  
y cumplido valedor.

[...]

Dicen que dicen, señores,  
que allá en el año de trece.<sup>25</sup>

Aunque el texto dramático está centrado en la figura de Saavedra los personajes femeninos tienen mucha importancia ya que centra parte de la acción en ellas. Desde que inicia la obra aparece Encarnación la ciega, una joven que junto al padre y el hermano cantan de pueblo en pueblo y venden objetos religiosos como promesa para lograr la curación de la joven. En el primer cuadro la autora nos presenta una escena en donde Pancho, un joven del pueblo le lleva serenata a Chole a pesar de saber que es la novia de Juan Saavedra. Chole es el prototipo de la mujer sumisa, fiel, abnegada, que al casarse con Juan e irse él a la lucha armada, se queda a cargo de las tierras mientras regresa su marido. Ellos discuten pero la escena se cierra con la llegada de un grupo de jóvenes que le van a cantar a la festejada y al mismo tiempo un grupo de mujeres atraviesa la escena rezando letanías.

---

<sup>24</sup> María Luisa Ocampo, *op. cit.*, p. 5.

<sup>25</sup> María Luisa Ocampo, *idem*, p. 8.

En el segundo cuadro de nuevo las mujeres son el centro del conflicto al presentar todo un ambiente pueblerino de fiesta, baile y canto y con ello la autora hace un retrato muy preciso de la vida de un pueblo del sur de México. Sin embargo, la fiesta se acaba con la llegada de un Teniente con sus soldados, quienes entran golpeando y abusando de los pobladores. La autora muestra una escena de violencia al asesinar al padre y hermano de Encarnación la ciega y llevársela para abusar de ella sin importarle su deficiencia. Esto enardece al pueblo, principalmente a Juan, y provocará la búsqueda de justicia por medio de la lucha armada.

Al estar los hombres en la lucha armada, en el cuadro quinto, la autora presenta a la mujer como parte de los revolucionarios pero desempeñando un papel poco gratificante; es la prostituta pero de mal corazón, que es capaz de mandar matar a su pareja para unirse al poderoso; de ahí que uno de los personajes masculinos le dice a una de las mujeres:

“El Hombre Segundo.— (*A Mujer Primera*) Todas las indinas viejas tienen la culpa de las desgracias que suceden”.<sup>26</sup>

Esta aseveración la confirma de nuevo el mismo personaje al oír quejarse a una mujer al estar herida de muerte y le dice; “Cállese: ¿pa qué se meten las mujeres en lo que no les importa? Estas son cosas de hombres”.<sup>27</sup> Es decir que la mujer no tiene derecho a participar en la lucha y su presencia deberá ser solamente como objeto de deseo pero no de acción. Esta aseveración se confirma cuando aparecen tres personajes, un viejo y dos mujeres que han sido apresados para robarlos y abusar de ellas de una forma grotesca. En esta escena presenta a las mujeres caídas, víctimas de la violencia masculina y cuya honra no podrán recuperar. Esta visión que nos muestra la autora obliga al lector a reflexionar sobre el papel que desempeñó la mujer durante el movimiento armado.

La última escena presenta a las mujeres del pueblo esperando la llegada de sus hombres después de terminar la lucha armada. Todas discuten por tenerles el café listo, el chocolate y la comida por ser la única forma de halagarlos. Sin embargo una de las jóvenes que espera no deja de percibir su papel como mujer al afirmar:

Pepa.— Luego se hace uno vieja y ni quién le haga caso.

Como dice la canción:

Vámonos para mi tierra  
Que mi tierra está en bonanza.  
Dan dos muchachas por medio  
Y una vieja de ganancia.<sup>28</sup>

En la obra la autora nos muestra el nivel educativo tan bajo del pueblo, pero ante todo la injusticia, la pobreza, y la ignorancia, situación que justifica el porqué de la

---

<sup>26</sup> María Luisa Ocampo, *op. cit.*, p. 73.

<sup>27</sup> María Luisa Ocampo, *idem*, p. 74.

<sup>28</sup> María Luisa Ocampo, *op. cit.*, p. 94.

revolución. Sin embargo el regreso a su tierra les da felicidad por disfrutar de nuevo su entorno, su mundo y así lo confirma Juan; “Cómo ansiaba estar en mi casa, contigo, Chole... yo prefiero mi pueblo y mi rancho, porque en ellos estoy contento”.<sup>29</sup> El último cuadro nos muestra la alegría de Juan por su regreso y los logros que obtendrán con el final de la revolución; asimismo nos presenta la espera de las mujeres por su hombre al que no le reprochan su ausencia por andar en la bola, al haber vivido ellas con la esperanza de iniciar una nueva vida alejadas del dolor de la separación y de la injusticia, y con esta misma esperanza cierra el corrido tradicional en el que no aluden al dolor de la espera de las mujeres, ni el tiempo de abandono sin saber si vivían o morían, solamente se limitan a cerrar el corrido despidiéndose del público y prometiendo volver.

Aquí se acaba el corrido  
del valiente Juan Saavedra.  
Buenas tardes, buenas noches,  
ya nos vamos, con Dios quedan.

Hasta pa'l año que viene  
nos volveremos a ver,  
hasta pa'l año que viene  
les cantaré otra canción.<sup>30</sup>

En cuanto al texto dramático, la autora presenta en la última escena a todos los personajes dando la bienvenida a los que se fueron a la revolución. Juan, el protagonista y luchador social explica la razón y los beneficios de la lucha armada y da consuelo a don Nicanor que ha perdido a su hijo y cierra la obra con una gran esperanza para el futuro de los desposeídos:

Don Nicanor.- La revolución la hicieron los perros sarnosos  
que no querían trabajar.

Juan.- No, los había que echaban los bofes y no conseguían nada. Estaban  
vendido siempre, y morían como el ganado cuando hay sequía. Ellos  
también tenían derecho a su parte, a trabajar lo suyo, a aprender a leer. No  
puedo explicar. Era necesario esto, estábamos podridos.

D. Engracia.- ¿Pero y tantas gentes que mataron, y las  
siembras que se acabaron sin que nadie las recogiera?

Juan.- Queda la tierra, madrecita. La tierra espera siempre.  
¡Vaya, alegrémonos! Todo se ha acabado. Empezamos una  
nueva vida.... Ahora todos podrán estar en paz, no serán  
como un ganado que se lleva al matadero sin saber por  
qué.<sup>31</sup>

De esta forma Ocampo presenta la injusticia social pero ante todo el papel de la mujer dentro de la lucha o en la espera, en donde deberá de permanecer pasiva y abnegada

---

<sup>29</sup> María Luisa Ocampo, *idem*, p. 99.

<sup>30</sup> María Luisa Ocampo, *op. cit.*, p. 103.

<sup>31</sup> María Luisa Ocampo, *idem*, p. 101.

esperando el regreso de su hombre. Se puede dividir el papel que desempeñan las mujeres en:

- Chole, la mujer buena, típica de un pueblo que viven bajo el yugo religioso, el dominio de la madre y el qué dirán de su entorno.
- Encarnación, la mujer víctima por su ceguera, pobreza y violación
- La madre de Chole, la controladora, dominante, que quiere resolver todo por medio del llanto.
- El resto de mujeres son las que conforman el pueblo y cuya única labor es rezar y esperar el regreso de sus hombres.

Los personajes femeninos no tienen crecimiento dramático por lo que no se da la evolución y transformación de sus personajes a pesar de que transcurre un tiempo largo para el regreso de los hombres después de ir a la lucha armada.

## Chabela Villaseñor

Chabela Villaseñor fue otra de las intelectuales testigo de este proceso teatral y político a pesar de haber sido más que dramaturga una pintora que triunfó en ese ámbito. Nació en Guadalajara, Jalisco, en 1909 y murió en la ciudad de México en 1953. Muy joven ganó la Flor Natural de un concurso de poesía organizado por *El Universal Gráfico*. Estudió en el Centro Popular de Pintura de San Antonio Abad, bajo la dirección de Gabriel Fernández Ledesma, con quien años después contrajo matrimonio. En 1930 presentó su primera exposición individual en la Biblioteca Nacional. En 1931 recorrió el estado de Hidalgo como maestra misionera, y Sergei Eisenstein, el director de cine ruso, la seleccionó para que desempeñara el papel principal en su película *Tormenta sobre México*. Sus óleos, tintas y grabados en madera acusan apego al costumbrismo. A su pluma dramática le debemos *Elena la traicionera*, pieza en un acto cuya importancia estriba en la utilización del corrido mexicano como base estructural, en la dramatización de una anécdota que anteriormente era sólo cantada, y en la selección de numerosos elementos mexicanistas que anteriormente se podían encontrar en la plástica de ese período. Villaseñor fue una profunda conocedora de este género y a ella le debemos la recuperación de música jalisciense olvidada. Asimismo la autora se dedicó a dar conferencias, no sólo en México sino en la República Mexicana sobre los corridos. Una de estas conferencias la tituló “La canción popular mexicana” que ofreció en 1941 en ciudad de México y en donde afirmó que:

El corrido es un género derivado del romance y de uso corriente en México; un canto narrativo popular que sigue exaltando la figura del hombre valiente, héroe o caudillo, o refiere las hazañas de algún bandido de esa época. A veces el corrido pinta, con vivos colores, un suceso de

importante magnitud: un descarrilamiento en donde pierde la vida mucha gente, el paso de un cometa, la inundación de una ciudad, el azote de la peste [...]<sup>32</sup>

El corrido de Elena es un romance que deriva de los cantares de gesta que se caracterizaban por una melodía, pero carente de rigor en la métrica, con el fin de que el pueblo pudiera seguir la historia y no se olvidara del suceso; asimismo el estribillo permite reforzar la definición del conflicto a base de repetir una estrofa cuyas primeras líneas dirán “vuela vuela palomita”.

El tema elegido para su obra está tomado de un corrido de la tradición mexicana del que no se conoce la fecha de composición;<sup>33</sup> sin embargo, se puede ubicar en el período posterior al Imperio de Maximiliano de Habsburgo (1864-1867). La trama de esta obra gira alrededor de la traición que Elena hace a su marido con un amante francés — don Fernando— y la venganza por parte del ofendido, que asesina a la pareja, primero al amante y luego a la esposa. Villaseñor le pone el nombre de Benito al marido ya que no aparece el nombre en ninguna de las versiones anteriores.

Como signos de identidad nos presenta a un francés, Fernando, a quien describe como alto, rubio, joven y apuesto. A la mujer, Elena, de tipo pueblerino, regordeta y bonita; y al marido, don Benito, charro rural, bigotón, prieto. Por otra parte nos establece el origen del suceso; un pueblo del interior de México y la escenografía con una casa típica de un pueblo.

El texto que es cantado, sigue exactamente la historia del corrido del que hay muchas versiones pero éste fue escrito por la autora y hace cambios sustanciales con el fin de presentar una anécdota con planteamiento, desarrollo, clímax y desenlace. La obra se inicia con la llegada del amante quien se acerca a la puerta de la casa de Elena y que la autora solamente afirma que vive en una casa vieja de pueblo. Ahí se observa cómo se remarca su origen económico y social; es una casa no una pequeña choza y el hombre dice:

Ábreme la puerta, Elena  
sin ninguna desconfianza  
yo soy Fernando, el francés

---

<sup>32</sup> Estos datos están en el archivo de la autora que posee su hija Olinca Fernández Ledesma y que amablemente me los proporcionó así como el texto del corrido que permanece inédito.

<sup>33</sup> En los archivos de Villaseñor se localizan tres versiones del mismo corrido con mínimas variantes: un corrido arreglado por Eduardo Guerrero; el ballet-corrido adaptado por Daniel Castañeda con música de Rodolfo Halffter y coreografía de la bailarina rusa Waldeen, quien vivió en México y era la pareja del director teatral Seki Sano, y el incluido en la colección discográfica del Instituto Nacional de Antropología e Historia, bajo el título de “Sones y gustos de la tierra caliente de Guerrero” (1982). Arturo Warman anota en esta última grabación de “Elena la traicionera” que “esta pieza, que en realidad es en sus orígenes un romance tradicional español anterior al siglo de oro, presenta un buen número de variantes en México” (INAH, disco # 10).

venido desde la Francia.<sup>34</sup>

Y doña Elena le responde:

¿Quién es ese caballero  
que mis puertas manda abrir?  
Las puertas se le abrirán:  
Muchacho, prende el candil

La autora enfatiza el por qué de la visita cuando ella pregunta:

Óigame usted, don Fernando,  
aunque no me importe a mí  
¿tiene usted amores en Francia  
que los quiera más que a mí?

Pero el amoroso amante contesta:

Te juro que a nadie quiero  
en el mundo más que a ti.  
Que nadie me espera en Francia  
ni en ningún otro país.

La importancia de esta obra estriba en la presencia de una paloma que cruzará la escena y de un coro que nunca aparece y que solo canta el estribillo, elemento utilizado para adelantar la acción dramática. La invocación que se hace de la paloma se localiza en corridos del final del siglo XIX y fue muy utilizado por los trovadores de esa época. Andrés Henestrosa afirma que la frase “Vuela, vuela, palomita” encuentra el origen en las canciones de boda del folklore leonés, regiones de Margatería, la Bañeza, y la Montaña de Murias”.<sup>35</sup> La acotación dice: *(Vuela una gran paloma de izquierda a derecha y se pierde por una de las ventanas. Al mismo tiempo los coros internos dicen:)*

Vuela, vuela palomita  
a la punta de una peña,  
anda a ver cómo se quieren  
don Fernando y doña Elena.

---

<sup>34</sup> Isabel Villaseñor, *Elena la traicionera*, las citas son continuadas. No se da número de página debido a que no está publicada, solamente transcrita por mí.

<sup>35</sup> Felisa de las Cuevas, *Revista de Tradiciones Populares, Cuadernos 3º y 4º, t. I, p. 573, 1945.* Citado en Andrés Henestrosa, *op. cit.*, p.XXI.

La aparición de la paloma se repetirá de nuevo; sin embargo antes de salir de casa de Elena ellos presienten su cercano final y así lo dice Fernando.

Adiós, Elena querida  
el dejarte me desgarras,  
de que no te vuelvo a ver  
me da una corazonada

Y ésta se ve cumplida al asesinar don Benito al amante y es la paloma la encargada de adelantar los hechos y así lo acota la autora: *(Al empezar esta escena de la lucha, pasa una paloma que se esconde entre el follaje de un árbol, y los coros internos dicen:)*

Vuela, vuela palomita  
a la punta de un ciprés.  
Anda a ver como le fue  
a don Fernando el Francés.

Después del asesinato y al ir don Benito a su casa, volvemos a escuchar el mismo estribillo con el paso de la paloma que vuela en la misma dirección que el ofendido marido. Los coros internos de nuevo adelantan la acción diciendo:

Vuela, vuela palomita,  
vuela si sabes volar,  
y avísale a doña Elena  
que ya la van a matar.

Se cumple la venganza y es de nuevo por la voz del coro y el paso de la paloma como nos enteramos del suceso. La acotación dice: *(En ese momento atraviesa la escena de derecha a izquierda la paloma mensajera con un listón negro atado al cuello. Los coros internos dicen):*

Vuela, vuela palomita,  
aviolenta tu volido,  
anda a ver cómo le fue  
a Elena con su marido.

El personaje de doña Elena es el eje central y temático del texto dramático. Se puede considerar como la mujer rebelde que rompe con la sociedad al tener relaciones extra-matrimoniales con don Fernando, mientras el marido está ausente del hogar. Es una transgresora de la sociedad cuya desobediencia le costará la vida. De acuerdo a las reglas que marca la sociedad ella no tiene derecho a ser perdonada aunque le pida misericordia:

Doña Elena.- Perdóname esposo mío  
perdona mi desventura  
mira no lo hagas por mí  
hazlo por mis criaturas.

Ni como madre ni como esposa logra ser redimida porque “tú tienes la culpa, que me has jugado traición”. Esto implica que la mujer no tiene derecho al perdón si engaña, en cambio al presentar un conflicto similar pero con personaje masculino la mujer jamás asesinaría a su pareja. La protagonista vive un sentimiento de pasión por Fernando y no tiene visión para medir las consecuencias. Se limita a disfrutar su momento y su placer. El personaje de Elena vive una corta evolución al pasar de la amante enamorada y feliz a la mujer suplicante y arrepentida de su error que pide misericordia por sus hijos.

La autora acota un espacio típico de un pueblo con una casa vieja con puerta grande y aldabón de fierro con el fin de crear el ambiente rural. Extrañamente no pide vestuario para Elena, solamente para los varones a quienes viste a la usanza de la época. Dentro de la escenografía pide, aparte de la casa, un espacio oscuro por donde pasará Fernando y será asesinado, esto con el fin de que el público no vea la escena del crimen, solamente las figuras en la oscuridad.

La música que se interpreta fuera del corrido cantado por los personajes, es una canción muy antigua titulada “La casada”, que hace suponer que la temática tiene que ver con el conflicto dramático<sup>36</sup>, debido a que la autora acota que al pasar don Benito cerca del lugar en donde están tocando esa canción “aviva más el deseo de venganza de don Benito”. El período de la pieza es fijado por su autora en 1870 y es un retrato histórico posible de esa época ya que algunos soldados franceses que lucharon durante el imperio de Maximiliano de Habsburgo, optaron por permanecer en México. El vestuario que acota la autora confirma esta aseveración y que dice que es un francés suave con uniforme.

La primera presentación de esta obra, se realizó en 1931 en el Centro Popular de San Antonio Abad, en la ciudad de México, lugar donde Chabela estudiaba arte. La autora cantó las estrofas y mostró sus grabados, todos relacionados con el corrido mexicano y tres jóvenes estudiantes del Instituto hacían la mímica siguiendo el texto.<sup>37</sup> La segunda puesta fue la que realizó Xavier Rojas, por el TEA (Teatro Estudiantil Autónomo) en 1947, con la escenografía realizada por Gabriel Fernández Ledesma, siguiendo la idea del montaje de 1931 y la música del compositor Blas Galindo, hoy desafortunadamente perdida.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Desafortunadamente no se logró localizar esta pieza para este estudio, pero la autora acota que solamente es interpretada “con un organillo de boca”.

<sup>37</sup> Información proporcionada por Olinca Fernández Villaseñor, hija de la autora.

<sup>38</sup> Datos proporcionados por el Xavier Rojas quien actuó y dirigió esta obra. Agradezco profundamente la información proporcionada por Rojas para esta investigación. Durante la entrevista el director recordó que la escenografía estaba pintada sobre una “tela de lustrina negra, con líneas de colores, que se enrollaba en los extremos en dos carretes, a manera de ciclorama”, con el fin de ir recorriendo el horizonte a medida que la trama se desarrollaba, y en

## Concha Michel

La tercera dramaturga en utilizar por primera vez el corrido mexicano como estructura teatral, es Concha Michel quien nació en Villa de Purificación, Jalisco, en 1899 y murió en ciudad de México en 1992. La escritora dedicó su vida a estudiar los cantos indígenas de origen prehispánico así como los que pertenecen al período mestizo. En 1931 publicó un libro que tituló *Obras cortas de teatro revolucionario y popular* en donde incluye “La Güera Chabela”,<sup>39</sup> obra tomada del corrido del mismo nombre y temática que gira sobre la muerte de la Güera Chabela a manos de su novio Jesús Cadenas, por bailar y coquetear con Pancho, un galanteador de la joven. El corrido fue escrito por la misma autora en 1929 y aparece publicado en la parte final del texto, aunque existen muchas versiones de origen desconocido. A diferencia de *Elena la traicionera*, esta obra no es cantada ni sigue exactamente las líneas del corrido sino que es escrita de forma temática, es decir que al desarrollar el conflicto dramático de la Güera agrega escenas que no aparecen en la crónica presentada en la canción.

La pieza está formada por tres cuadros: en el primero en la casa de Chabela a donde llega Pancho, el enamorado, a llevarle serenata por ser su cumpleaños acompañado de un salterio, un bajo, un violín y flauta y extrañamente interpretan un vals. En el segundo cuadro aparece ya la fiesta en donde Pancho es uno de los invitados y con el que baila alegremente. El baile comienza y el coqueteo de la Güera continua, pero aparece en escena Jesús Cadenas el novio diciendo; “Hay nomás con Chabela.. Que a esa Güera yo la mando... Pero los amigos le dicen.....”Pues no lo parece... ya lleva todo el baile divirtiéndose con otro”. Chabela sigue bailando sin darse cuenta de la proximidad de la tragedia a pesar de los ruegos de las amigas para que desistiera de bailar. Sin embargo, Jesús ciego de rabia, dispara sobre ella y cae herida mortalmente y

---

éste estaba pintada la paloma que cuatro veces atraviesa la escena. Esta escenografía permanece en exhibición en el museo Regional de Historia en Aguascalientes, de donde es originario Fernández Ledesma. El crítico teatral Antonio Magaña Esquivel apunta que el TEA es un grupo que “ejercita la forma popular del sainete, de la farsa, y aún dramatizaciones de corridos en las plazas públicas, los barrios de la metrópoli y pequeñas poblaciones del interior del país con escenario, cortinas y trastos improvisados, siguiendo la idea del dramaturgo español Federico García Lorca. Monta dramatizaciones de corridos mexicanos como “El corrido de Elena la traicionera” de Isabel Villaseñor, “El corrido del hijo desobediente” de Rubén Bonifaz Nuño, “¡Ya viene Gorgonio Esparza!” de Antonio Acevedo”.(Antonio Magaña Esquivel, *Medio siglo del teatro mexicano.*, pp. 86-87) Por su parte Margarita Mendoza López incluye el estreno del corrido de Villaseñor con el siguiente reparto: Elena, Eva Monzón; el Francés, Xavier Rojas, y don Benito, Juan Carbó. Escenografía de Gabriel Fernández Ledesma, esposo de Chabela y la música de Blas Galindo (*Primeros renovadores del teatro en México*, p.122).

<sup>39</sup> Michel tiene una obra en donde teatraliza otro corrido, la que tituló *Escenificación del corrido histórico de Demetrio Jáuregui. Acontecimientos ocurridos entre los años de 1860 a 1868(Época de la Intervención Francesa)*. Este texto está incluido en el mismo libro publicado por la autora por lo que se supone que fue escrito en esa época. La temática gira alrededor de Demetrio un ladrón “hombre de gran corazón”, que robaba a los ricos para ayudar a los pobres. La obra sigue los mismos parámetros que la anterior y por la importancia de la temática se incluye en este libro.

sus últimas palabras son: “Pongan cuidado...muchacha...miren cómo van viviendo”.<sup>40</sup>

En el tercer cuadro nos presenta el velorio de la Güera y el regreso de los hermanos quienes como símbolo de muerte traen la pistola de Jesús, entendiéndose con ello que ya lo han asesinado. Los acompañantes al duelo, principalmente las mujeres comentan sobre el suceso culpando de ello a la Güera:

Comadre 1.– Quien sabe qué resultados vaya a haber; si los hermanos de mi comadre la dijuntita alcanzan a Cadenas, lo truenan.

Comadre 2.– Válgame Dios... Todo lo que hace una mujer coqueta...

Comadre 1.– Cállese, no hable tan juerte...

Comadre 2.– Pos fíjese... también... a quién le gusta que lo mancuernen.

[...]

Un Viejo.– Uy... Uy... las mujeres de mi tiempo no hacían esto.<sup>41</sup>

La autora incluye en la obra la música así como la letra del corrido original compuesto por ella y que forma parte del conflicto dramático. Algunas estrofas dicen;

Andaba Jesús Cadenas  
paseándose en un fandango  
y les dice a sus amigos:  
a esa Güera yo la mando.

Les decía Jesús Cadenas:  
a esa Güera yo la mando,  
les daré satisfacción,  
no se anden equivocando.

Decía su comadre Antonia:  
Chabela, no andes bailando  
que hay anda Jesús Cadenas  
y nomás te anda tanteando.

Ay –le contestó Chabela–,  
soltando juerte risada:  
no tenga miedo comadre,  
ya conozco a mi güeyada.

Pero este Jesús Cadenas,  
como era hombre de sus brazos,  
metió mano a su pistola  
para darle de balazos

No quiso corresponder  
por ninguna distinción,  
cuatro balazos le dio  
del lado del corazón.

Salió su papá de adentro  
con las lágrimas rodando;  
¿qué tienes, Güera Chabela  
por qué te vienes quejando?

Ay, le contestó Chabela:  
sólo Dios sabrá hasta cuándo;  
esto me habrá sucedido  
por andarlos mancornando.

Decía la Güera Chabela,  
cuando se estaba muriendo:

Ya con esta me despido,  
con la flor de la cirguela

<sup>40</sup> Concha Michel, “La Güera Chabela”, pp. 50-51.

<sup>41</sup> Concha Michel, *op. cit.*, p. 51.

-pongan cuidado, muchachas,  
miren cómo van viviendo-

y aquí se acaba el corrido  
de Cadenas y Chabela.<sup>42</sup>

En este texto dramático la autora muestra el ambiente campirano y el machismo mexicano al acotar con mucha exactitud el espacio, vestuario, objetos y música. La Güera es una joven que disfruta las serenatas que le llevan, primero el pretendiente y luego el novio, sin medir las consecuencias. Transgrede las reglas del noviazgo al bailar con Pancho y divertirse mientras está ausente Jesús el novio pero al presentarse a la fiesta muestra su acentuado machismo con la frase: “Hay nomás con Chabela... Que a esa Güera yo la mando”.<sup>43</sup> Esto confirma que los personajes protagónicos son opuestos: mientras la Güera es una mujer feliz que no mide consecuencias, Jesús es el típico macho mexicano, por lo que la tragedia se anuncia desde ese momento. La autora no llega a evolucionar al personaje femenino al dejarlo en la misma situación desde el inicio del texto. Es una mujer que vive feliz, pero que precipita el devenir de su vida al bailar con otro y ser asesinada por Jesús; infaustos eventos que no le permiten transformarse en una mujer responsable que defienda sus derechos.

La autora acota espacios domésticos centrados en una calle de un pueblo del Bajío con una casa llena de macetas y flores, con ventana para que aparezca la protagonista a recibir la serenata. En el segundo cuadro pide que la fiesta sea en el interior de la casa de la Güera y que esté adornada con papel de china y flores. De la misma forma en el segundo cuadro pide que los personajes vistan “trajes de fiesta al estilo de los de Jalisco”.<sup>44</sup> En cambio para Jesús pide que traiga espuelas y pistola, objetos comunes en los campesinos.

Dentro de los objetos que aparecen en la obra pide bebidas alcohólicas, olla con ponche y durante el velorio de la Güera la autora acota “Unas mujeres reparten las hojas con vinito. Unas toman el agua caliente, otras fuman cigarros en hoja de maíz”.<sup>45</sup> Esta petición de cigarros que fuman mujeres no se había encontrado en ningún texto dramático escrito por mujeres por lo que resulta interesante esta acotación.

La presencia de la música es permanente en esta obra. Desde que se inicia aparece un grupo musical compuesto por un salterio, bajo, violín y flauta que interpretan el vals “Alejandra” durante la serenata que le lleva Pancho. Posteriormente este mismo canta “Hoy por ser última vez”, una vieja canción popular en que se despide de la amada anunciando que no volverán a encontrarse, esto como preludio a lo que vendrá posteriormente. Al retirarse aparece un mariachi con cantadores y cantadoras que interpretan Las mañanitas de Jalisco a solicitud de Jesús. Durante la fiesta Antonia la amiga canta “Hay un ser”, canción que afirma la Güera que es de Guadalajara, misma que de nuevo tiene que ver con los problemas amorosos de la protagonista. De la misma

---

<sup>42</sup> Concha Michel, *idem*, p. 44.

<sup>43</sup> Concha Michel, *op. cit.*, p. 50

<sup>44</sup> Concha Michel, *op. cit.*, p. 87.

<sup>45</sup> Concha Michel, *idem*, p. 40.

forma, bailan jarabes y chotis, típicos bailes mexicanos. De esta forma la autora recrea todo un ambiente de fiesta con música, baile, vestuario y bebidas del país.

Se puede observar cómo estas dos últimas obras presentan a la mujer atrevida que engaña a su pareja, situación que no es permitida por el hombre por lo que se siente con el derecho de acabar con sus vidas. Estos corridos son clasificados como tragedias pasionales, según Vicente Mendoza, en los que el amor es la causa de la tragedia debida principalmente a que el hombre no tolera humillaciones ni desprecios por parte de la mujer

Las aportaciones de estas dramaturgas mexicanas comienza apenas a revalorarse al haber sido las iniciadoras de una nueva corriente teatral en la que la música, el baile y la tradición mexicana son elementos clave para presentar conflictos dramáticos. En *Elena la traicionera* Isabel Villaseñor transformó un corrido tradicional en una pieza representable, con el aporte de un coro que no aparece en la escena y que sirve de narrador, como lo hiciera en esos años el dramaturgo alemán Bertolt Brecht y el teatro épico lo hiciera con la canción alemana. Asimismo utiliza elementos pictóricos que son prestados del grabado de la escuela mexicana, como la paloma que personifica con su imagen las diferentes etapas de la obra, como un animal sabedor de los destinos humanos que entiende el amor en su primera aparición y que comprende el dolor al aproximarse la tragedia. La relación del teatro con las artes plásticas ha sido una de las directrices que han marcado al siglo XX, con la mayor plasticidad de la imagen y la proxemia casi coreográfica de los movimientos escénicos.

Concha Michel, con su obra “La Güera Chabela” nos deja un teatro con profundas raíces mexicanas valiéndose de un corrido de la tradición popular como base temática para su obra, pero enriquecido por la autora para conformar un conflicto dramático, sin que por ello cambie la idea original de la canción. De la misma forma nos hereda un teatro comprometido con las tradiciones mexicanas así como textos dramáticos de carácter revolucionario con el fin de enseñar al pueblo las doctrinas vigentes en los años veinte.

Por otra parte con *El corrido de Juan Saavedra*, María Luisa Ocampo nos permite conocer el mundo campesino del México revolucionario, con la utilización del corrido como base temática pero con el apoyo de tres narradores cantantes que nos relatan el conflicto dramático y que a su vez son parte de la acción.

La temática utilizada en estos textos demuestra que la mujer siempre será la que sufre, la que espera y si no lo hace le costará la muerte, demostrando con ello la sumisión extrema al haber vivido subordinadas eternamente al hombre; de ahí que se comprenda con claridad la aseveración: “si España tiene su Don Juan, e Inglaterra su Otelio, México tiene sus machos. Y éstos, no cabe duda, son más puntillosos que Otelio y menos saciables que Don Juan”.<sup>46</sup>

Estos logrados textos experimentan acertadamente con tres estructuras dramáticas diferentes, pero unidas por el deseo de mostrar la tradición popular en el que la música, el canto y la fiesta son elementos indispensables para conocer el

---

<sup>46</sup> La cita de María Elvira Bermúdez está tomada de Anna Macías, *Contra viento y marea. El movimiento feminista en México hasta 1940*, p. 17.

comportamiento y actitud de la mujer y la carga de la tradición mexicana. Asimismo las dramaturgas inciden en utilizar lenguaje popular adecuado a la clase social media baja en el ámbito rural. El vestuario y la escenografía muestran claramente el ambiente campirano. La violencia física que se observa en los tres textos llega a extremos como el asesinato. La mujer vive subordinada al hombre pero al desobedecer las reglas o bien rebelarse ante la fuerza opresora tanto Elena como la Güera pagarán con su vida. Dentro de la imagen humana que presentan las dramaturgas de sus protagonistas se considera que son rebeldes al atreverse a engañar a su pareja; en cambio Chole es el ángel del hogar al ser sumisa, abnegada y pasiva. Los tres personajes protagónicos femeninos no llegan a desarrollar una evolución ni transformación, debida en parte a la solución de conflicto tan rápida como es asesinar a la Güera y Elena y dejar a Chole cuidando las tierras y posteriormente recibiendo al marido ausente.

Las búsquedas mexicanistas en el teatro no volvieron a ser tema de textos dramáticos debido en parte al rechazo del público por la cercanía con la revolución mexicana y posteriormente por el largo período nacionalista; sin embargo hoy es necesario estudiar las aportaciones que hicieron estas dramaturgas al haber experimentado con dos elementos como fueron el corrido mexicano con conflictos dramáticos que aún tienen vigencia. Sin embargo, a más de ocho décadas de distancia permite hoy valorar las aportaciones que estas dramaturgas hicieron para el teatro mexicano.

## Bibliografía

- DE MARÍA Y CAMPOS, Armando, *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España*, México, México, Costa-AMIC, 1954.
- . *El teatro de género dramático en la Revolución Mexicana*, México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1957.
- FERNÁNDEZ LEDESMA Villaseñor, Olinca, Entrevistas llevadas a cabo por Olga Martha Peña Doria, en mayo y junio de 1997, Guadalajara, Jalisco.
- HENESTROSA, Andrés, *Espuma y flor de corrido*, México, Ed. Porrúa, 1977.
- MACÍAS, Anna, *Contra viento y marea. El movimiento feminista en México hasta 1940*, México, Col. PUEG-UNAM, 2002.
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio y Ruth S. Lamb, *Breve historia del teatro mexicano*, México, Ediciones De Andrea, 1958.
- . *Medio siglo del teatro mexicano*, México, INBA, 1964.
- MENDOZA LÓPEZ, Margarita, México, *Primeros renovadores del teatro en México*, IMSS, 1985.
- MENDOZA, Vicente T., *El corrido mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, Col. Popular, 1976.
- . *El corrido de la Revolución Mexicana*, México, UNAM, 1990.
- MERLÍN, Socorro, *María Luisa Ocampo mujer de teatro*, México, Ed. Lama, 2000.
- MICHEL, Concha, *Obras cortas de teatro revolucionario y popular*, México, Jalapa-Enríquez, 1931

- MORENO RIVAS, Yolanda, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana un ensayo de interpretación*, México, UNAM, Escuela Nacional de Música, 1995.
- OCAMPO, María Luisa, *El corrido de Juan Saavedra*, México, Imprenta Mundial, 1934.
- SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo, *El teatro mexicano en ciernes 1922-1938*, USA, Peter Lang, 1992.
- . *El teatro mexicano del siglo XX: Fundación y herencia*, México, Universidad de Guadalajara, 2007.
- VILLASEÑOR, Chabela, *Elena la traicionera. 1929* (sin publicar).

### Capítulo III

## **Un experimento nacionalista para forjar el teatro mexicano: el Teatro de Ahora de Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno**

Guillermo Schmidhuber de la Mora

Un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad.

Rodolfo Usigli, *Epílogo sobre la hipocresía del mexicano*

Hace setenta y dos años que se llevó a cabo el primer experimento de teatro mexicano para tratar de presentar en una temporada teatral un balance histórico de aquello que podíamos hoy calificar del México post revolucionario. El Teatro de Ahora de 1932 fue la labor de dos jóvenes mexicanos, Juan Bustillo Oro (México, D. F., 2 de junio de 1904-México, D. F., 10 de abril de 1989) y Mauricio Magdaleno (Tabasco, Zacatecas., el 13 de mayo de 1906; México, D.F., el 30 de junio de 1986). Este año estamos festejando el centenario del nacimiento de Juan Bustillo y en el 2006, el de Magdaleno. Este artículo intenta ser un homenaje al centenario del natalicio de Bustillo Oro.

Antes de hablar del Teatro de ahora, quisiera mencionar algunos antecedentes de la búsqueda de lo mexicano en nuestro teatro. Al terminar el periodo bélico de la revolución mexicana en 1917 e iniciar el país una etapa de cierta tranquilidad, el teatro se encaminó por rumbos diferentes de los que llevaba en el cambio de siglo. Antes de la contienda había habido varios intentos de buscar lo mexicano con obras costumbristas, como *Guadalupe* (1903) de Marcelino Dávalos, y con piezas premonitorias de la revolución mexicana, como *La venganza de la gleba* (1905) de Federico Gamboa, y *La sirena roja* (1908) de Marcelino Dávalos. Después de la gesta revolucionaria, el teatro recreó en la escena la lucha fratricida, como en *Aguilas y estrellas* (1916), también de Dávalos. La tendencia nacionalista se acentuó, no sólo en el teatro popular de las “carpas,” en donde se presentaban pequeños sainetes y “sketches” eslabonados con bailables frívolos y folkloristas, sino principalmente en los escenarios con obras que hacían eco de búsquedas más conscientes de la mexicanidad. Así el teatro se unió a la exaltación de lo mexicano, como también se celebraba en la letras, las artes plásticas y la música. El género lírico gozaba de gran público, con piezas como *Chin-chun-chan* de Rafael Medina y José Elizondo (1904), mexicanizando la zarzuela; mientras que en la parodia política descollaba el poeta José Juan Tablada, con *Madero-Chantecler* (1910), sobre la figura del presidente revolucionario.

En el teatro también se reflejó la inquietud de la identidad nacional acorde con el nuevo periodo histórico que se iniciaba. Rafael M. Saavedra fundó el Teatro Regional Mexicano en 1921, año del centenario de la independencia mexicana, y con su iniciativa se construyó un teatro al aire libre en la zona arqueológica de San Juan Teotihuacan, en

un lugar donde la tradición azteca localizaba el nacimiento de los dioses y no lejos de donde Hernán Cortés tuvo una de sus más significativas batallas (Otumba).

En agosto de 1923, aparece otro intento de eslabonar el teatro con lo mexicano: el Teatro Sintético, con la colaboración de Rafael M. Saavedra, Carlos González y Francisco Domínguez. Usigli describe al Teatro Sintético con las siguientes palabras: “Este espectáculo, clasificable dentro del género estilista, utiliza motivos mexicanos en cuya representación se busca la armonía entre los movimientos y frases de los actores y la música y los decorados” (*México en el teatro* 129). Este intento estrenó “El cántaro roto,” *La cruz, La chinita y Un casorio*, todas de Rafael M. Saavedra, con decorados de Carlos González y música de Francisco Domínguez. Estas sencillas piezas son iniciadoras del teatro costumbrista de temática mexicana que llegaría a formar una corriente en el teatro mexicano.

Estas dos experiencias del teatro nacionalista dieron fruto en una actividad de mayor importancia: Teatro Mexicano del Murciélago, organizado por Luis Quintanilla en 1924. Este grupo culmina los incipientes intentos de recuperar el rito, la danza y la música popular de raigambre prehispánica, con un teatro folklórico lejano de la tradición del sainete español que, desde Lope de Rueda hasta Ramón de la Cruz, imperaba en el teatro peninsular. Se experimentó escénicamente con la presentación de tipos, maneras de hablar y temas mexicanos, pretendiendo acercarse al ideal estético del inalcanzable y desaparecido teatro protomexicano. No hay que olvidar que el murciélago era considerado divino entre los pueblos prehispánicos, especialmente entre los mixteco-zapotecas de Oaxaca. El nombre del grupo se prestó a confusión al interpretarse en relación con la opereta homónima de Johann Strauss, y por su técnica novedosa que desconcertó a los críticos. Varios escritores contribuyeron con obras para este intento: *Ventana en la calle* (1924), pieza dramática del poeta José Gorostiza (1901-1973), además de obras de Manuel Horta (“Juana”) y Fernando Ramírez de Aguilar (*La tona*). En una entrevista de prensa, Luis Quintanilla trató de definir el Teatro Mexicano del Murciélago y el origen de la idea, la cual partió de la experiencia de presenciar el espectáculo de un teatro ruso: “Un día en Nueva York conocí el teatro ruso de “La Chauve Souris” y éste me hizo recordar que México tiene más color que Rusia. Desde aquel día la idea de crear un espectáculo semejante en mi país, con elementos exclusivamente nacionales y desarrollando temas de la vida mexicana, se fijó en mí como obsesión”.<sup>47</sup>

Una diferente apreciación del Teatro Mexicano del Murciélago es apuntada en un artículo periodístico (1925) de José Gorostiza, quien niega que este experimento pertenezca al reino del teatro, a pesar de ser este poeta uno de sus colaboradores: “Nos basta saber que no es teatro. En una mínima porción del diálogo, caben apenas las emociones elementales —miedo, muerte, peligro— que no implican la individualidad. Sócrates, yo y un animal cualquiera reacciona-remos al estallido de una bomba de dinamita igualmente poseídos de pánico. Y si el teatro es un arte, y el arte una particularización, un distinguir y concretar la belleza, este teatro sintético no es artístico

---

<sup>47</sup> El Caballero Puck, “Entrevista a Luis Quintanilla” *Universal* 5 junio 1924: 33.

en lo absoluto” (“Glosas” 31). Esta consideración es pionera de la actual polarización del discurso teatral entre texto y escenificación.

En la historia del teatro mexicano, José Gorostiza es una figura ignorada, a pesar de que tuvo un papel importante en la organización del Teatro de Orientación y del Ciclo Post-Romántico, y que escribió para el teatro. Su única pieza publicada, *Ventana a la calle*, presenta una escena callejera observada desde una ventana, y es un experimento mexicano del teatro sintético de Marinetti. José Gorostiza tenía la capacidad y el conocimiento para haber llegado a ser un dramaturgo de primera importancia, mas la presencia de su hermano Celestino en el mundo del teatro y su propia vocación de poeta se lo deben de haber impedido. Antes de su muerte, José Gorostiza pidió que todos sus apuntes y manuscritos inconclusos fueran destruidos; su voluntad iba a ser llevada a cabo por su viuda, cuando uno de sus hijos, José, hijo, por fortuna logró rescatarlos en secreto. Su obra poética que permanecía inédita ha sido recientemente editada, no así sus apuntes dramáticos que aún esperan la imprenta.

Resultaban imposibles los sueños de resucitar al teatro protomexicano o los deseos de subir a la escena lo mexicano transubstanciado en teatro. El experimento más asertivo del teatro mexicanista —anterior al estreno de *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli— es el Teatro de Ahora. Sus fundadores fueron Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, dos jóvenes llenos de inquietud política y de creatividad. Los estudiosos del teatro mexicano han minimizado su importancia, quizá basados en la corta duración de sus labores teatrales y en el cambio vocacional que alejó a estos dramaturgos del mundo del teatro. En este estudio de la década formadora del teatro mexicano, el Teatro de Ahora merece una consideración más detenida y detallada.. Usigli escribió con palabras esperanzadoras sobre el Teatro de Ahora, en el mismo año de la temporada: “Todavía no hay una revolución técnica en este movimiento, pero es porque aún no hay un dominio total de los pies clásicos del teatro. Más adelante ¿por qué no?”<sup>48</sup>

Bustillo Oro dejó un testimonio de su infancia en sus interesantes memorias. Había nacido en un ambiente familiar que lo predisponía a la escena. Su padre era administrador del teatro Colón, en la ciudad de México, un importante espacio teatral de la época: “La diversión casi única de mi familia, en la comodidad de la entrada gratuita, era la asistencia constante a ese lugar que yo tenía por maravilloso. Debo de haberlo traído en la sangre, porque desde la primera vez que vi levantarse el telón, se hicieron de mí los duendes que lo levantaron. Ahí mismo y en el acto, empezó mi educación como autor y director”.<sup>49</sup> En adición al tiempo pasado en este “palacio de la fantasía” —como él lo llama en su biografía— jugaba largos ratos a los títeres, como también lo hicieron en su infancia Rodolfo Usigli y los hermanos Gorostiza. Desgraciadamente el teatro Colón fue convertido en cine en 1924, pero los quince años de continua convivencia con el mundo del teatro sembraron en aquel niño el gusto por el espectáculo, a pesar de que sus estudios posteriores lo encaminaron a la abogacía y, al final de la década de los veinte, a la aventura política frustrada del vasconcelismo. En esos avatares de la vida política universitaria,

<sup>48</sup> Juan Bustillo Oro, *México de mi infancia* (México: Colección Metropolitana, 1975), p. 134.

<sup>49</sup> Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica* (México: Cineteca Nacional, 1984), p.13.

Bustillo Oro conoció a Mauricio Magdaleno, también abogado, al que describe como “otro pájaro de la derrota y ave nocturna de las cuevas escénicas” (*Vida* 82). Juntos decidieron olvidarse de la política e iniciar una aventura teatral: “Apartarnos radicalmente del teatro en uso e intentar uno de sentido social, antiburgués, revolucionario. Lo titulamos Teatro de Ahora. Un maestro anticonformista, don Narciso Bassols, nos apadrinó desde la secretaría de Educación, nos cedió el caduco teatro Hidalgo de las calles de Regina” (*Vida* 82).

La única temporada del Teatro de Ahora comenzó el 12 de febrero de 1932. Se presentaron cuatro obras: *Emiliano Zapata y Pánuco* 137 de Magdaleno; *Tiburón*, una trasposición de *Volpone* (Jonson), elaborada por Bustillo Oro siguiendo la escenificada en el Théâtre de l’Atelier de París,<sup>50</sup> en 1928 y *Los que vuelven* de Bustillo Oro que se estrenó el último día de la temporada (12 de marzo). Las crónicas teatrales de la época califican al título del Teatro de Ahora de “pomposo” y le niegan a este magnífico esfuerzo todo posible éxito: “Nueva tentativa para crearle ambiente a los autores locales, fracasando más que por nada por el espíritu de egolatría que la engendró”.<sup>51</sup> Otro cronista tiene un comentario más aprobatorio: “Es una real aportación que ha sido sentida y percibida *por todos*, y el hecho que más patentemente lo demuestra es su discusión inicial, no importa que luego la tática consigna del silencio haya hecho el vacío final en su entorno” (Mota 9). Bustillo Oro apuntaría en sus memorias una impresión similar: “Apenas tuvimos espectadores. Recientes los estragos y sufrimientos de nuestra revolución, la gente parecía resistirse a renovarlos en un espectáculo que forzosamente tenía que remover aquellas amarguras. Nos sentimos heridos directamente por nuestra patria, y pensamos en emigrar a parajes menos hostiles”.<sup>52</sup> El pobre impacto que tuvo el Teatro de Ahora en el público no hizo pensar a sus organizadores en la inutilidad del intento, sino que con renovados bríos parecieron querer continuar a pesar de las circunstancias.

Los organizadores del Teatro de Ahora pensaban organizar una segunda temporada, según lo informa un artículo del 10 de abril de 1932, en el que se incluye la definición del nuevo teatro propuesto: “Un teatro sustancialmente nuestro.” Se anunciaban “Éxito” y “Vivir,” sin diferenciar quien de los dos era el autor, así como *Justicia, S.A.* y *Masas, S.A.*, ambas de Bustillo Oro; por desgracia de las dos primeras obras no existe referencia posterior. Además se incluían dos obras de otros autores: “Cuentas viejas del pueblo de Dios,” de Jorge Ferretis (1905-1962),<sup>53</sup> y “Barro nativo,” de Hernán Robleto (1892-1969). A pesar de que este artículo periodístico prometía una segunda temporada del Teatro de Ahora, sus organizadores no lograron llevarla a cabo.

Los dos dramaturgos invitados al Teatro de Ahora no eran desconocidos en el mundo de la literatura. El mexicano Jorge Ferretis escribió novela y cuento de tema

---

<sup>50</sup> Según observación de Madeleine Cucuel, “Les recherches théatrales au Mexique 1923-1947”, en *Les cahiers du CRIAR* (Université de Rouen 127 1987), p. 52.

<sup>51</sup> Roberto Núñez y Domínguez, “Nuevo ciclo del teatro de Ahora” (*Revista de revistas* 10 de abril de 1932), p. 21.

<sup>52</sup> Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, p. 82.

<sup>53</sup> Para un comentario sobre la narrativa de Jorge Ferretis ver Luis Leal, *Historia del cuento hispanoamericano* (México: Ediciones de Andrea, 1971) 92; también Fernando Alegría, *Historia de la novela hispanoamericana* (México: Ediciones de Andrea 1974) 163-164.

mexicanista, y fue director del departamento de Cinematografía. Su obra narrativa ha sido estudiada por Luis Leal y Fernando Alegría: *Tierra caliente* (1935), publicada en España, *El sol quema* (1937), *Cuando engorda Don Quijote* y *San Automóvil* (1938); y las colecciones de cuentos *Hombres de tempestad* (1940), *El Coronel que asesinó un palomo* (1952) y *Libertad obligatoria* (1967), esta última publicada con un prólogo de Mauricio Magdaleno. Por su parte, el nicaragüense Hernán Robleto, quien vivió muchos años en México y allí murió en 1969, fue autor de una abundante obra narrativa, incluyendo sus novelas *Los estrangulados*, sobre los avances norteamericanos en su país y *Sangre en el trópico*, editada en Madrid por Cenit (1930), editorial que también publicó las obras de Bustillo Oro y Magdaleno. Su teatro cuenta con los siguientes títulos que fueron pioneros en su país: *La rosa del paraíso* (1920), *El vendaval* (1925), *La señorita que arrojó el antifaz* (1928), editada en México y *Tres dramas*, que incluye *La cruz de ceniza*, *La niña Soledad* y *Muñecos de barro*, posiblemente la pieza mencionada. En su país, este dramaturgo llevó a cabo los primeros pasos en la creación de un teatro nicaragüense. Es una pena que la circunstancia que rodeó este magnífico esfuerzo no permitió la continuidad, porque podría haberse convertido en la primera colaboración teatral latinoamericana; no en balde Magdaleno fue el único dramaturgo representado en América del Sur (Argentina) en el periodo cubierto por este estudio.

Desilusionados o no, Bustillo Oro y Magdaleno embarcaron en Veracruz rumbo a España el 10 de julio de 1932 (*Vida* 83). Irónicamente se había estrenado el 1 de julio su adaptación a teatro de revista de *El periquillo sarniento*, en la que “los bisoños libretistas... triunfaron ruidosamente,” apreciación que aparece en la misma crónica que los acusaba de egolatría.<sup>54</sup> La estancia en España de los dos jóvenes dramaturgos se prolongó hasta abril de 1933. Tuvieron oportunidad de convivir con algunas de las personalidades del mundo intelectual, conversaron con Unamuno, Valle Inclán y Lorca. Se hicieron asiduos al café de La Granja el Henar, en donde intimaron con el novelista Ramón J. Sender. En el saloncito del teatro Español conocieron a Margarita Xirgu y a Enrique Borrás, así como a Alejandro Casona y a Paulino Masip. Cipriano Rivas Cherif, por entonces director del teatro Español, aceptó montarles una obra a cada uno, pero complicaciones con la puesta de *El estupendo cornudo* de Crommelynck lo impidieron. Sender les ayudó a publicar, de nuevo paralelamente, sendos volúmenes de teatro en la editorial Cenit; de Mauricio Magdaleno incluyeron *Pánuco 137*, *Emiliano Zapata* y *Trópico*, y de Bustillo Oro, *Los que vuelven*, *Masas*, S.A. y *Justicia*, S.A.; ambos libros llevan dedicatorias a Bassols y a Sender (Bustillo Oro, *Vida cinematográfica* 83-86). El regreso de los viajeros a México marcó un cambio de derroteros lejano del teatro, Magdaleno escribiendo narrativa y guionismo, y Bustillo Oro dedicándose a la dirección cinematográfica. La explicación de este repentino cambio puede encontrarse en un comentario de Magdaleno con motivo del estreno de *Pánuco 137* en Buenos Aires en

---

<sup>54</sup> Núñez y Domínguez, “Nuevo ciclo” 21.

1937, con la dirección de Edmundo Barthelemy: “[Porque México] no ofreciera alguna oportunidad de verter al drama su conciencia social y sus angustias”.<sup>55</sup>

Un análisis actual de las obras de Bustillo Oro presenta una de las mejores dramaturgias en los años treinta a nivel Iberoamericano. La más conocida hoy de sus piezas es *San Miguel de las Espinas*, sobre el problema agrario y la reivindicación de la tierra. Su autor la llama *trilogía dramática de un pedazo de tierra mexicana*; sus cuarenta personajes nominales, además de grupos de rurales, campesinos y soldados, y de dos coros de mujeres y de hombres, no llegan a constituirse en protagonistas, cediendo ese lugar a la tierra mexicana. La pieza es vigorosa y bien dialogada, muy cercana al arte pictórico revolucionario y a las imágenes cinematográficas sobre la revolución mexicana de las décadas siguientes. Es la única de sus piezas que ha alcanzado el estreno y tres ediciones.

La primera obra teatral de temática chicana es *Los que vuelven*. La perfección de su estructura dramática y el grado de humanización de sus personajes es el más logrado de Bustillo Oro. La trama narra la desmembración de una familia paupérrima mexicana que había emigrado a los Estados Unidos para huir de la revolución y del hambre, pero que es deportada con violencia por la gran depresión económica norteamericana. José María Toro (Chema) y su esposa María intentan escapar de la ley migratoria y huyen más al norte en busca de un hijo mutilado por un accidente fabril y de una hija casada con un obrero norteamericano de origen irlandés. Este delata a la pareja a la oficina de migración y los viejos son deportados con violencia; en el trayecto muere la madre. En el tercer tiempo, José María, casi loco, comparte su infortunio con un grupo de repatriados a la orilla del desierto mexicano:

HOMBRE EN EL SUELO. Yo dejé una mujer...Y todas las noches me hago figuraciones de si todavía estará allí. Cuando la dejé para jalarle con los braceros, pensé que en unos cuantos meses mandaba yo por ella o volvía con harta plata...Se fueron dos años...y ni mandé ni volví. Ni supe más de ella. A lo mejor está ya entre gusanos y en lo obscuro.  
(*Fuma tristemente.*)

HOMBRE DE LA GUITARRA. Algo me da en el corazón que lo que es a mi madre sí la encuentro. Cuando me bendijo para que saliera, le juré que volvería a verla morir, a lo menos.

CRESCENCIO. (*Encogiéndose de hombros.*) Yo, hace tanto que salí que ni recuerdo si dejé a alguien...Todavía la revolufia estaba en lo más macizo cuando crucé la frontera después de que me habían querido fusilar dos veces. ¡Me aburrí de los diablazos! Ya ven, entonces eran los buenos tiempos de los yanquis. Y nunca hice nada. No más dejé el sudor y el trabajo...No saqué nada.

---

<sup>55</sup> Antonio Magaña Esquivel, *Imagen del teatro. Experimentos en México* (México: Letras de México, 1940), p. 78).

CHEMA. (*Interrumpiendo su constante fumar, sin volver la cabeza ni los ojos hacia el grupo.*) No niegues a tu tierra la humedad de tu sangre, los huesos de tus hijos, el sudor de tu frente. (*Todos se vuelven hacia él, sobrecojidos.*)<sup>56</sup>

José María es llevado hasta la frontera mexicana, allá descubre el cadáver de su hijo en una pira crematoria. Al fin de la pieza el viejo provoca a un guardia mexicano para que lo mate, mientras observa un grupo de repatriados. Chema creía tener una deuda con su patria, porque cuando más lo necesitaba él había huido a los Estados Unidos, por eso quiere ser enterrado en su terruño, como todos los caídos en la revolución. Chema muere en paz, aunque su cuerpo nunca llega a reposar en tierra mexicana:

SOLDADO. (*Al oficial.*) Teniente...¿Qué hacemos con el cuerpo?

OFICIAL. Pues llévenselo para el montón, ¡qué han de hacer!

SOLDADO. ¿Para quemarlo?

OFICIAL. ¡Claro! ¡Como a todos! (p. 84)

Esta pieza presenta un crudo realismo remarcado con tintes de aguafuerte, que genera un verismo escénico desconocido en el teatro mexicano anterior. Su lenguaje logra una gran efectividad dramática, con la atinada utilización de expresiones populares con visos líricos. A pesar de que la pieza posee algunos elementos melodramáticos que perjudican su contenido social, la inclusión del detallismo en la acción —se fuma marihuana— y la peculiaridad de los personajes —la falta de la mano derecha del hijo permite el reconocimiento de su cadáver— hace que la pieza se acerque más al teatro testimonial. Aunque que nunca ha sido estrenada, *Masas* (1932) es la obra maestra de Bustillo Oro por ser pionera en la literatura latinoamericana en utilizar al dictador como personaje. Por su temática, esta pieza antecede a *En la luna* de Vicente Huidobro (1934) y a *Saverio el cruel* de Roberto Arlt (1936), así como la novela de Asturias *El señor Presidente* (1946); únicamente es precedida por *Tirano Banderas* (1926) de Valle Inclán. *Masas* presenta la vida política de un país latinoamericano durante la caída de una dictadura a causa de una revolución, la cual desemboca posteriormente en otra dictadura. Los personajes están excelentemente humanizados: Porfirio Neri es el idealista que después del triunfo revolucionario pasa a ser un político saboreador del poder; Máximo Forcada es el eterno idealista social que personifica la conciencia de la lucha popular; y Luisa Neri, hermana del claudicante revolucionario y esposa del idealista sacrificado, es un personaje femenino que por su madurez psicológica y por su activa volición, resulta inusitado en el teatro latinoamericano de entonces.

*Masas* hace derroche de nuevas técnicas teatrales: utilización de la radio y el cinematógrafo, de altoparlantes y grabaciones, con entradas de actores por el foro, y

---

<sup>56</sup> J. Bustillo Oro, *Tres dramas mexicanos: Los que vuelven, Masas y Justicia*, S. A. (Madrid: Editorial Cénit, 1933), p. 69-70.

muchas aplicaciones más del teatro de Erwin Piscator, cuyas ideas eran aún mundialmente consideradas vanguardia. Coincidentemente, la misma editorial Cenit de Madrid había publicado en 1930 el *Teatro político* de este director alemán. Sin embargo, el aspecto más logrado de la dramaturgia bustillana es la capacidad volitiva de sus personajes, indudablemente de herencia ibseniana, característica dramática que no tuvo paralelo en México hasta la aparición de *El gesticulador*.

*Justicia, S.A.* trata la responsabilidad y la integridad de un juez. La pieza logra cierta efectividad escénica gracias a que Bustillo era abogado. Entre los casos jurídicos mencionados sobresale el del aborto, por su novedad sobre el escenario. Esta pieza hace uso de recursos surrealistas, cuando el juez se ve a sí mismo en el acto de cometer el delito que juzga en otro; además se sirve de recursos expresionistas, que hacen que el juez se observe a sí mismo mientras trabaja como obrero en la Compañía de Justicia Incorporada, símbolo del sistema jurídico, en una máquina que acuña monedas de oro y que es lubricada con sangre y carne humanas. Esta escena posee recursos nunca utilizados en el teatro mexicano, como muñecos y proyecciones. Por la técnica de reflejar el conflicto en el mundo onírico tiene ciertas concordancias con *Trescientos millones* (1932) de Roberto Arlt, y la máquina traga-hombres constituye un verdadero fetiche dramático que corporiza el conflicto en un objeto, recurso dramático que logra la efectividad escénica del altar de Baal de *La fiesta del hierro* (1940), también de Arlt.

Por su parte, el teatro de Mauricio Magdaleno experimenta en forma menor con las nuevas formas de llevar el conflicto dramático a la escena y, además, hace que éste sea demasiado explícito, hasta el punto que los personajes actantes —protagonista y antagonista— se acercan a una enfrentación maniquea. La estructura dramática de sus piezas consiste en una trama de índole social y una subtrama de carácter amoroso no lejana del melodrama, mezcla que perjudica el impacto del tema social. Su selección temática es de gran oportunidad: los abusos de una compañía chiclera norteamericana en territorio chiapaneco son presentados en *Trópico*, pieza terminada en Madrid en 1932; del mismo año es *Pánuco 137*, pieza que trata sobre la explotación extranjera del petróleo mexicano. Ambas obras abusan de convertir el espacio dramático en el verdadero protagonista del drama, inversión bienvenida en la novela, pero que desdibuja el conflicto dramático, ya que éste nunca puede ser entre la naturaleza y el hombre, es decir, “extrateatral... porque todo lo que pase en escena tiene que ser obra del hombre”.<sup>57</sup> Su pieza *Emiliano Zapata* es pionera de un nuevo teatro histórico más cercano al realismo, en el que los personajes son simplemente hombres y no héroes.

Al regreso de los viadantes, Bustillo Oro inició su carrera de guionista con una adaptación cinematográfica del *Tiburón* volponiano y, en seguida, de *El compadre Mendoza*, utilizando un cuento que había escrito Magdaleno; mientras este último se iniciaba como novelista y trabajaba en un puesto burocrático. Nuevamente el teatro los persiguió con una última ironía, el grupo recientemente fundado de Los Trabajadores del Teatro llevó a la escena *Trópico* y *San Miguel de las Espinas*; esta última pieza fue

---

<sup>57</sup> Rodolfo Usigli, *Teatro completo* (México, FCE, 1979) tomo 3, p. 280.

oficialmente retirada de escena al encontrarle paralelismo con un asesinato reciente en la vida política mexicana. Además de las obras citadas, Magdaleno escribió “El santo Samán,” estrenada en 1935, “Ramiro Sandoval” (1936) y “Los vampiros,” inéditas. Otros títulos de Bustillo Oro, inéditos y sin estreno, son “Charlot,” “El gachupín,” “La honradez es un estorbo,” “El triángulo sin vértice,” “Un perito en viudas,” “La presa Bravo” y “Rifles.” En 1934 la Comedia Mexicana escenificó “Una lección para maridos” en su séptima temporada (1936). Posteriormente en 1953, Bustillo Oro escribió *Mi hijo el mexicano*, publicada en 1966 y aún sin estreno. Para el teatro frívolo, ambos escribieron “El corrido de la revolución,” “El pájaro carpintero” y “El periquillo sarniento,” por desgracia hoy perdidas; su estreno fue en 1932 con la compañía de Roberto Soto, en el teatro Esperanza Iris, en el mismo año del Teatro de Ahora. Además Bustillo Oro había colaborado en la revista ligera “Kaleidoscopio” (1930), con la coautoría de Tirso Vigil y Joaquín Castillejos, y la música de Eduardo Vigil, estrenada en el teatro Colón en 1931.

En los años siguientes no hubo interés en la dramaturgia, en buena parte porque ambos lograron triunfar en sus nuevas profesiones: Magdaleno se convirtió en uno de los narradores más sobresalientes en el periodo anterior a Agustín Yáñez, especialmente con su novela indigenista *El resplandor* (1937); como guionista logró un alto nivel de excelencia, en filmes del Indio Fernández y de Luis Buñuel. Por su parte, Bustillo Oro dirigió cincuenta y ocho películas, y de setenta intervenciones cinematográficas entre dirección y argumentos para el cine; algunas han sido consideradas clásicas del cine mexicano, como *Ahí está el detalle* que consagró a Cantinflas; sobresalen sus adaptaciones cinematográficas de múltiples autores de la literatura universal: Marivaux, Pedro Antonio de Alarcón, Sardou, Galdós, Rómulo Gallegos, Arniches, Rubén Romero, Armando Mook y otros.

En el mismo mes y año del Teatro de Ahora, Rodolfo Usigli cierra su magistral ensayo crítico *México en el teatro* con estas palabras de tono profético: “Finalmente, el momento teatral de México no tardará mucho. Pertenece a la próxima generación sin duda. No es posible poner mayor trabajo ni mayor dolor en la herencia que para ella se está preparando, y su expresión, caudalosa y rica, habrá de ser la expresión de este trabajo y de este dolor” (157). Pronto estaría el Teatro mexicano fundado como un movimiento hegemónico nacionalista, y nunca más se hablaría del movimiento teatro mexicano como de un apéndice del teatro europeo. Si Rodolfo Usigli es el fundador del teatro mexicano, con *El gesticulador*, Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, son también cofundadores con el Teatro de Ahora.

## Capítulo IV

### *Un presidente mexicano como personaje teatral en dos obras escritas por mujeres en los años veinte y treinta*

Olga Martha Peña Doria

Al hablar del teatro mexicano en las primeras décadas del siglo XX hay que recordar a una de las pioneras en el campo político, social e intelectual, Amalia de Castillo Ledón, (Santander Jiménez, Tamaulipas, 1898-1986) quien junto con Antonieta Rivas Mercado les tocó vivir el movimiento cultural mexicano llamado Nacionalismo, período iniciado en 1920 en el que se dio un vuelco en el campo artístico con el fin de encontrar las raíces mexicanas que se habían perdido. Ambas dirigieron sus objetivos para presentar textos dramáticos de carácter político en donde mostraron el devenir político del México en las tres primeras décadas del siglo.

Cinco fueron los textos dramáticos de Castillo Ledón dados a conocer a partir de 1929, desafortunadamente su labor en el campo político le impidió dedicar más tiempo a este género. Su primer éxito fue *Cuando las hojas caen* y es hasta 1934 que escribe y estrena *Cubos de noria*, con la que vuelve a triunfar. La obra se estrenó el 28 de abril del mismo año en el teatro Virginia Fábregas de la capital mexicana, siendo considerada por su autora como la primera obra dramática de carácter político, al poner en escena a un personaje de importancia como fue el ex-presidente mexicano Plutarco Elías Calles, quien gobernó al país de 1924 a 1928. Armando de María y Campos hizo una crítica de esta obra y señaló que “alcanzó éxito de taquilla y de expectación pública por su carácter eminentemente político” (Armando de María y Campos 263). El Director así como el primer actor de este estreno fue Alfredo Gómez de la Vega, quien también estrenó *El gesticulador* de Rodolfo Usigli en 1947. El elenco de *Cubos de noria* estuvo formado por Isabela Corona, Isabel Sánchez Peral, Miguel Angel Ferriz, Francisco Jambrina, María Luisa Álvarez, Áurea Porcel, María del Carmen Martínez Rafael Icardo, Rafael Gutiérrez, Emilio Romero, Paulino Quevedo y el dramaturgo y en ese entonces actor, Rodolfo Usigli quien desempeñó el papel de Altamirano, uno de los seguidores del General. Es precisamente Usigli quien en 1963 escribió una nota-carta-ensayo, dirigido a Amalia de Castillo Ledón en donde pondera la obra y reflexiona acerca de la presencia en el teatro de un personaje histórico-político que a su juicio es el primero que se presenta en el teatro mexicano. Debido a la importancia histórica de esa carta que me fue proporcionada por Beatriz Castillo Ledón, hija de doña Amalia, doy a conocerla en su totalidad:

Primera en muchos órdenes de la cultura, la sensibilidad y la acción social en México, Amalia Castillo Ledón no es nuestra primera escritora en términos cronológicos. De sor Juana a Isabel Prieto de Landázuri, hay mujeres mexicanas a quienes la poesía dramática ha atraído y fascinado como una forma de literatura mayor y, sobre todo, como la más alta de la expresión humana, y para quienes el amor de un teatro en sueños que no alentaba nuestro ambiente nacional era como el amor de la patria en gestación, bajo una tiranía secular para nuestras heroínas históricas.

Antes de que Amalia Castillo Ledón estrenara *Cuando las hojas caen* en la temporada de la Comedia Mexicana que le debió en rigor su nacimiento y su vida, habían escrito y presentado piezas de teatro otras dramaturgas como María Teresa Farías de Isassi, Eugenia Torres, Catalina D'Erzell, María Luisa Ocampo. Después vendrían Julia Guzmán, Margarita Urueta, Margos de Villanueva, Luisa Josefina Hernández, Elena Garro y otras.

Pero sí corresponde a Amalia el derecho a ser considerada la primera mexicana que escribió una pieza política en la que, a la vez que se llevaba limpiamente la psicología y la sensibilidad de nuestras mujeres, se criticaba a un régimen político que minaba la moral del país y era nocivo por igual para sus mujeres y para sus hombres. En el prólogo a mis Tres comedias impolíticas, rindo homenaje a Amalia como precursora del género. Alberto Bianchi fue a la cárcel por haber escrito una pieza contra la leva en el régimen de Sebastián Lerdo de Tejada; Rodolfo Usigli, mucho más tarde, sufriría persecuciones de diferentes órdenes por “El gesticulador”. Amalia Castillo Ledón, belleza y adorno de México en todos los aspectos—el plástico, el intelectual, el moral, el cívico—recibió injurias y amenazas de vitriolo por su comedia *Cubos de noria*, que planteaba con acierto el conflicto entre el ser humano y la política. Su lugar dentro del teatro mexicano está ganado a pulso y a sonrisa. Una sonrisa que cantó más de un poeta ilustre, y un pulso que le permitió luchar sin desmayo, y victoriosamente, por la conquista de la plenitud de derechos cívicos para las mujeres de México.<sup>58</sup>

Usigli, escribió esta carta a petición de Amalia para acallar las críticas suscitadas por un comentario que hizo la autora respecto a su obra, al haber dicho que era la primera pieza de ambiente dramático político que se llevaba a escena. Armando de María y Campos, en su libro *El teatro de género dramático en la Revolución Mexicana*, dedica un capítulo a esta obra y aclara que “No tiene ejemplares a máquina de él ni su autora, ni el director de la compañía que llevó a escena esta comedia, Alfredo Gómez de la Vega. Todos los datos que presento en esta información se los debo a la autora...” Es decir que a

---

<sup>58</sup> La carta original forma parte de los archivos de la autora y están en posesión de su hija Beatriz.

pesar de no tener el texto asevera lo contrario de la autora. Sin embargo aclara el crítico que “la obra causó revuelo entre los elementos políticos de aquella época. Se pidió inclusive, la suspensión de la puesta por algún diputado que se creyó directamente aludido; pero el Departamento del Distrito Federal encontró que no había motivo para suspenderla por no faltar al respeto, a la vida privada, a la moral o a la paz pública, de acuerdo con el artículo VII de la Constitución, referente a los derechos del hombre” (de María y Campos, 1957: 264).

El texto inédito de *Cubos de noria* me fue proporcionado por la hija de la autora y así pude conocer la obra, aunque cabe aclarar que el cuarto acto no fue localizado pero me baso en el relato que hizo la autora a De María y Campos.

*Cubos de noria* está dividida en cuatro actos, los personajes son: Chole, joven maestra de una escuela y su hermana Rosa, huérfanas de padres pero debido a su mundo de amistades reciben ayuda y favores de un personaje de mucha influencia política como era el General Gómez Partida que no es otro que el ex-presidente Plutarco Elías Calles. El otro personaje protagónico es Andrés, el novio, un joven con muchos deseos de ascender en el mundo de la política, Eva, otro de los personajes, es la sobrina del General, y después esposa de Andrés, Eric, novio de Rosa y a su vez secretario privado del General, así como amigos y grupo de políticos, como diputados, senadores y el Gobernador de Zacatecas y su esposa.

El General Gómez Partida está muy bien caracterizado en su papel como “el hombre más influyente en la política”.<sup>59</sup> Asimismo la autora pone en las acotaciones que hable exactamente igual como hablaba Elías Calles, a quien el anecdotario histórico recuerda como un poco tartamudo y arrastrando las palabras. Para Eva, el General representa el poder, el temor pues así se expresa de él “¡Quién sabe qué pasa con los que perjudican a mi tío! Parece que Dios los castiga, porque se los traga la tierra; no los vuelve uno a ver jamás. No te creas, quién sabe si tengan miedo, porque mi tío sabe hacerse respetar” ...Una vez le pregunté por Nicolás y me contestó que “le había dado garantías” (p.184).

Chole, la protagonista, es una mujer fuerte, con ideales socialistas, que ha tenido que luchar en la vida para salir adelante y que quiere ser líder del movimiento feminista, por eso para Andrés ella representa “una dualidad de fuerza y rebeldía hermanada con una gran ternura, capaz de todos los sacrificios y del amor más puro” (p. 182). En cambio Andrés es un joven ambicioso que prefiere acabar con el amor a una mujer con el fin de ver cumplidas sus aspiraciones políticas, mismas que las logra a través de Eva, de quien no está enamorado, pero es el gancho que le ayudará a ascender a la vida pública. Al triunfar en su cometido es nombrado diputado pero no por ello llega a ser feliz. Pronto se da cuenta que la política es muy diferente a los ideales que él tenía por ayudar al pueblo. Aquí es donde se encuentra con mayor fuerza la crítica social al

---

<sup>59</sup> Todas las citas del texto fueron tomadas del libro *Amalia de Castillo Ledón. Sufragista, feminista, escritora. El alcance intelectual de una mujer*, libro que reúne los cinco textos dramáticos de la autora y fue publicado por Olga Martha Peña Doria.

gobierno de esa época. A los políticos, representados por el General, les interesa el poder y el dinero pero no ayudar al país a salir adelante.

Eva, la sobrina del General es una mujer con poca inteligencia que solamente piensa en enamorar políticos, aunque ella está comprometida con el gobernador de Puebla. Según comentarios de Beatriz Castillo Ledón, hija de la autora, este personaje es un retrato de una de las hijas de Elías Calles, quien era una chica coqueta y escasa de inteligencia. Andrés al hablar sobre ella se expresa así; “Es bella, frívola, inconstante, sensual. Es una de esas criaturas que nacieron para agradar, como una gata de angora, y que no necesita pensar para ser importante” ( p. 204)

Durante el tercer acto, que es el único que se desarrolla en el mundo de los políticos, la autora presenta una escena en casa de Andrés y Eva en donde están el General, el gobernador de Zacatecas y su esposa, así como diputados y senadores quienes tienen dos mesas de poker para divertirse. Ya ha sido eliminado de su puesto como diputado Andrés, debido a que defendió una ley que no fue aceptada por el General y sus secuaces. La autora muestra el poder, la ambición y la falta de lealtad entre el mundo legislativo, quienes abandonan a Andrés al ver que cayó de la gracia de su líder político por no aceptar la corrupción ya que él es un hombre honesto y cree que por esa vía va a ayudar al país. El líder del partido nos muestra la frialdad con que se manejan los políticos al decirle a Andrés; “¡Hermano, la política es un hecho práctico, no un gesto sentimental” (p.225) Asimismo presenta a un jugador de frontón que estaba de moda en esa época y lo pone como el nuevo amante de Eva pero a su vez da una visión de la corrupción existente en el mundo de ese deporte. Asimismo se hace referencia muy clara al problema religioso que hubo en el país entre los años 1926 a 1930, aunque la obra se desarrolla en 1934, y a pesar de que la guerra cristera ya había terminado pero no así la persecución religiosa. Cabe aclarar que el ex-presidente Calles fue el que más luchó en contra de la iglesia en México y así cuando, el jugador Sarachaga hace un juramento para indicar que no sabe nada acerca de quien ganará el juego del día siguiente el General le dice fuertemente la palabra mocho. De la misma forma cuando llega su secretario particular a avisar que ya llegaron las personas de la comisión a hablar con él responde; “Son los...los...e.. los disgustados con la ley de cultos?” .... y cuando decide por fin ir a recibirlos dice “...e...e.. mejor me voy a torear a los curas”.( p. 215).

Otro personaje histórico al que se hace referencia es al General Álvaro Obregón, asesinado en 1928 y es a través del diputado Chagüina que hace el papel del gracioso-antipático de la obra, quien imita al ex-presidente presentándose ante el grupo con el brazo derecho escondido, que recuerda la falta de mano del General quien la perdió en una contienda. La autora lo describe así; “Preocupado exclusivamente de su parecido ilustre, sólo trata de esconder en la espalda el brazo derecho, de mostrar su papada y de no quitarse el sombrero “tejano” para acentuar el parecido. De vez en cuando se acaricia los bigotes hirsutos, que lo acercan físicamente al héroe de Celaya. Habla ampulosamente” (p. 218).

La puesta en escena de *Cubos de noria* tuvo mucho éxito y Beatriz Castillo Ledón relata en las memorias que escribió sobre la vida y obra de su madre, -todavía inéditas- el incidente de la visita del ex-presidente; “La inusitada obra atrajo a todos los políticos de la época que deseaban desengañarse de no estar mencionados en ella. La obra transcurría dentro del marco del callismo, ya que don Plutarco era la figura fuerte del momento. Amalia lo estimaba y cultivaba amistad con sus hijas. Ocurrió que a los pocos días del estreno y ante el asombro de todos, se presentó en una platea el propio General Calles con su familia, quien rió de buena gana, encontrando la obra deliciosa. En el entreacto Amalia fue a saludarlo, y él la invitó a permanecer con ellos hasta el final. El incidente, como era de esperarse, dio más popularidad a la pieza, pues se comentó en todos los diarios”.<sup>60</sup>

José María González de Mendoza, escritor, después Embajador, y en ese momento muy interiorizado en la política, le envió a Amalia un minucioso análisis de su obra en una carta fechada el 8 de abril de 1934 diciendo:

La obra está escrita con soltura, armada con habilidad; presenta tipos bien plantados, vivos, abunda en “remarques” ingeniosos, en réplicas ligeras; mezcla sagazmente la sentimentalidad, a la ironía y aún a la sátira. En fin, a los hombres nos revela secretillos de la psicología femenina—que todos nos jactamos de conocer ilusoriamente en muchos casos—, y a las mujeres les presenta en Chole un paradigma que ganará sus simpatías. En el fondo la pieza es intensamente feminista, y solo una mujer pudo haberla escrito. Me parece que la obra supera la soltura de diálogo y en teatralidad a la anterior *Cuando las hojas caen*.<sup>61</sup>

Armando de María y Campos comenta en su libro *El teatro de género dramático en la Revolución Mexicana*: “*Cubos de noria* tuvo “buena prensa”, como se dice cuando no hay nota periodística discordante. Y no podía haberla por la calidad de los políticos aludidos y por la condición de dama de la autora” (De María y Campos, 267). Asimismo incluye un comentario de un reconocido crítico de teatro como fue Roberto el Diablo, quien comenta con azoro los cambios que se están dando en el teatro y en el país:

“Halaga, en verdad, observar que, como fruto sazonado del “régimen institucional”, ya sea posible, en nuestro medio abordar el examen de los personajes y los hechos que constituyen el mundo oficial. Lo que todavía no se permite decir a los lectores de la prensa, se tolera ya que lo escuchen los espectadores teatrales. Y eso no puede dudarse que es un positivo avance en nuestra vida cívica.

Quienes conocemos de tiempo atrás a la triunfante comediógrafa tamaulipeca, sabíamos que la trayectoria que había de seguir como autora

---

<sup>60</sup> La hija de Castillo Ledón me proporcionó una copia del libro que publicará sobre sus recuerdos de su madre.

<sup>61</sup> Archivos de la autora

era esta que señala en su segunda producción. Primero, su temperamento artístico, luego, la posibilidad que ha tenido de ver de cerca las altas esferas gubernativas, la llevaban como de la mano para cristalizar en la escena el fruto de sus observaciones a través de su fina sensibilidad de mujer, que siente bullir en su espíritu románticos impulsos de reivindicación colectiva. Porque esa es la fuerza motriz que generó *Cubos de noria*: el generoso anhelo de una humanidad mejor.

Por eso las sátiras en que abunda el diálogo de los intérpretes, respecto a hombres y procedimientos de nuestra realidad circundante, no son sólo prurito de marcar defectos y censurar errores, sino apasionado deseo de que se subsanen tales vicios y corruptelas. Y ha tenido que ser una voz femenina la que se levante primero en tal sentido, como para desvirtuar toda dolosa intendencia de baja y torpe politiquería.

¡Ojalá que los que pretenden seguir sus huellas sepan también inspirarse en similar alteza de miras, y no tomen el escenario como válvula de escape para vaciar sólo su impotencia o su despecho”. (de MARÍA Y CAMPOS, p 269)

A pesar de haber recibido buena crítica la obra tuvo corta temporada en escena, siguiendo la tradición del teatro mexicano.<sup>62</sup>

La autora repite el final desolador de su primera obra, *Cuando las hojas caen*, con el final de *Cubos de noria*, al dejar que Chole se quede en la absoluta soledad y sin esperanza de encontrar la felicidad. Le cierra la salida al dejarla en un contexto de ayuda social muy loable pero en un poblado de la sierra en el que podrá sufrir en silencio pero sin ningún hombro para compartir su dolor y ante todo vivirá con la humillación que le infringió Andrés, quien ciego de ambición decidió cambiar el rumbo de su vida uniéndose a una mujer que no era para él. Ambos expiarán la culpa pero separados por el destino.<sup>63</sup>

Por otra parte, la intelectual y también mecenas de México, Antonieta Rivas Mercado escribió poco después del asesinato del General Álvaro Obregón una pieza que solamente tituló *Un drama* en donde presenta a un personaje histórico en la escena apodado el Turco, que viene a ser el presidente de la República del momento histórico de la obra, así como de la vida real, Plutarco Elías Calles. Aunque la obra por razones políticas nunca se representó, sí se publicó en la revista *La Antorcha* en 1932. La autora la ubica en “una república hispanoamericana de la zona sometida al imperialismo... en

---

<sup>62</sup> La primera obra que logró cien representaciones fue *Cuando las hojas caen* de la misma autora por la que recibió la pluma de oro por la crítica de México en 1929.

<sup>63</sup> Cuando comencé a estudiar esta obra recurrí a su hija Beatriz para solicitar el texto pues don Armando de María y Campos había declarado en su libro que no se localizaba ninguna copia. Al entregarme la copia me di cuenta que eran tres actos y no cuatro como lo relataba doña Amalia. Hablé con su hija y buscó el cuarto acto. En el otoño del 2000, me dio la noticia de haberlo encontrado. Para mi sorpresa éste difiere en su totalidad de lo que la autora narró a De María y Campos, aunque tengo en mi poder la crítica de algunos periodistas de la época y coincide con lo que la autora narró y no con lo encontrado actualmente. Es posible suponer que este acto fuera escrito por Beatriz, la hija, y no la autora.

época contemporánea” (p. 199).<sup>64</sup> Al pertenecer el texto dramático a lo que se llama teatro testimonio, que es la primera obra dramática mexicana que se escribe siguiendo esta técnica, los personajes pertenecen al momento histórico. Y así pone en la escena a José de León Toral, asesino de Álvaro Obregón, candidato presidencial y ex-presidente de México, a la madre Conchita, la supuesta cómplice, así como magistrados, abogados, ministros, diputados y policías quienes se convierten en los narradores de lo que no vemos en la escena como es la tortura que le están infringiendo a Toral. En la vida real el presidente nunca habló con el asesino ni le ofreció ningún tipo de garantías para que no declarase como sucede en la obra. Los abogados acusador y defensor tienen largos y monótonos monólogos en donde se atacan y se lucen con su conocimiento. Estas extensas acusaciones y defensas fueron tomadas por la autora de los periódicos de la época al ser muy exhaustivo el manejo de los parlamentos de los personajes.

De las cinco escenas, solamente la cuarta no es teatro testimonio. La autora presenta un enfrentamiento entre el primer Magistrado y el segundo en donde le va a dar la orden para que lo declare culpable y pedir la muerte para el asesino y veinte años de prisión para la madre Conchita, como lo fue en la realidad.

Queda patente que las dos primeras piezas de carácter político que se escribieron en el período nacionalista de los años veinte y treinta fueron resultado de la pluma de dos mujeres que presentaron en la misma década al personaje del presidente mexicano saliente quien fue el fundador del Partido Nacional Revolucionario, que duró en el poder por más de setenta años, por lo que la pertinencia de estas obras rebasa la historia pequeña para adentrarse en la historia con mayúscula que forjó el siglo XX en México.<sup>65</sup>

## Bibliografía

- De MARÍA Y CAMPOS, Armando, 1957. *El teatro de género dramático en la Revolución Mexicana*. México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.
- PEÑA DORIA, Olga Martha. 2005, *Amalia de Castillo Ledón. Sufragista, feminista, escritora. El alcance intelectual de una mujer*. Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, México,
- SCHNEIDER, Luis Mario, 1987. *Obras completas de Antonieta Rivas Mercado*. México, Lecturas Mexicanas, Ed. Oasis.

---

<sup>64</sup> Las citas están tomadas del texto de la autora publicado por el investigador Luis Mario Schneider.

<sup>65</sup> Rodolfo Usigli escribió su cuarta comedia política, la que tituló *Noche de estío*, entre 1933 y 1935, en donde pone como personaje a Plutarco Elías Calles.

## Capítulo V

### **Elena Garro, una dramaturga revolucionaria en el teatro mexicano**

Olga Martha Peña Doria

El siglo XX fue un período de gran muy importancia para el teatro escrito por mujeres en América Latina. Aunque ha sido poco estudiado fue un género que favoreció el despertar de la mujer. En México, a pesar de que se considera que solamente habían existido dos grandes escritoras como sor Juana Inés de la Cruz e Isabel Angela Prieto de Landázuri, en el periodo postrevolucionario hubo un grupo importante en los primeros veinte años del siglo XX, como María Teresa Farías de Isassi y Julia Nava de Ruisánchez y, posteriormente, conformando la primera generación de dramaturgas mexicanas del siglo XX: Catalina D´Erzell, Amalia de Castillo Ledón, Conchita Sada, María Luisa Ocampo, Julia Guzmán, Magdalena Mondragón, y otras más.

En la década de los cincuenta, pocas dramaturgas hispanoamericanas destacaban a pesar de su excelente trabajo en el ámbito teatral. En los años treinta en Argentina Alfonsina Storni, iniciaba una prometedora carrera no sólo en el ámbito poético sino en el dramático con obras como *Cimbelina en el 1900* y pico texto que a pesar de haber sido escrito en 1931 tomaba elementos metateatrales acaso bajo la influencia de Pirandello. En ese mismo período triunfaron varias escritoras teatrales como Salvadora Medina Onrubia, Malena Sándor, Carolina Adelia Alió, Lola Pita Martínez y Alcira Olivé.<sup>66</sup> Posteriormente surgió Griselda Gambaro, quien vino a revolucionar el teatro del medio siglo. En Chile había una dramaturga iniciando una prometedora carrera; Isidora Aguirre quien se dio a conocer con la comedia musical *La pérgola de las flores*, estrenada en 1960 que le valió un gran éxito comercial y la fama en toda Latinoamérica. Esta fecha es considerada el año de partida de la dramaturgia de pluma femenina en ese país. De la misma forma triunfaron en ese período con su teatro, Mirna Casas en Puerto Rico, Elisa Lerner y Elizabeth Schorn en Venezuela, Josefina Plá en Paraguay y muchas más escritoras. Después de esta generación tan abundante de dramaturgas el camino se abrió en toda Hispanoamérica y hoy se puede afirmar con certeza que no hay diferencia entre la dramaturgia masculina y la femenina ya que los triunfos de ambos van paralelos.

La figura femenina más importante del teatro mexicano en el siglo XX y quien realiza una nueva propuesta es Elena Garro, 1917-1998, nacida al final de la revolución mexicana. Es esclarecedor situar en la dramaturgia mexicana del medio siglo a esta excelente escritora, quien abandonó las reglas vigentes y buscó otras formas de presentar conflictos dramáticos que obligaran al público a reflexionar sobre el dolor de

---

<sup>66</sup> Datos tomados de. *Drama, divorce and dissent: Women's rights and theatre en Argentina. (1914-1950)* de May Summer Farsworth, (sin publicar)

ser mujer. Elena Garro transgrede los cánones de la época con un teatro de búsqueda, centrado en el mundo femenino perteneciente a las clases sociales más lastimadas de la sociedad. Sus textos obligan al lector a adentrarse en el mundo de la injusticia, abuso y autoritarismo masculino.

El debut teatral de Elena Garro fue en el Cuarto programa de Poesía en Voz Alta, en el Teatro Moderno, Marsella 23, cercano a la Avenida Reforma, en la Colonia Juárez. El programa abrió el 19 de julio y duró hasta el 11 de agosto de 1957. [el año pasado celebramos con júbilo los cincuenta años del debut de Elena Garro como dramaturga]. Octavio Paz fue el responsable del Cuarto programa, como lo había sido del primero. Dos piezas de Garro abrieron la noche y una lo cerró. La primera pieza de Garro fue *Andarse por las ramas* y cerró la función el estreno de *Un hogar sólido*<sup>67</sup>

Dentro de sus textos dramáticos de carácter mexicanista Garro nos presenta una imagen histórico-social de la mujer de la clase baja mexicana, con su imposibilidad de emancipación al vivir subordinada al hombre. La autora enfatiza en la herencia cultural de esa clase marginada y la repetición eterna de la “maldición” de ser mujer, al nacer predeterminada para vivir en ese mundo cíclico. Los personajes femeninos alcanzan un protagonismo importante debido a que la autora fue una activista social que se preocupó siempre por los menos favorecidos.

Elena Garro hace un retrato perfecto del México de la clase marginada, al ser un mundo desigual en donde la mujer ha sido excluida y silenciada eternamente. En su obra *Los perros* presenta la injusticia, el machismo, la opresión y el silencio en el que han tenido que vivir al estar incapacitadas para luchar contra su opresor.

Estudiar este texto dramático desde una perspectiva de género permite observar detenidamente los roles que desempeñan los personajes femeninos y masculinos. Manuela y Úrsula, pertenecen a la tradición de la clase social baja, las que siempre han vivido en la opresión y sin esperanza de mejorar su condición de vida para ver por sí mismas. La madre carece de la capacidad de cambiar el destino al haber sido educada para aceptar y soportar el sufrimiento. Ella permanece en el rol que le ha sido asignado, esto debido a la pequeña visión de mundo que le tocó vivir. Manuela es el prototipo de la mujer abnegada, que fue víctima del hombre y Úrsula representa el imaginario de la madre al tener que vivir la misma situación por ser la tradición en el pequeño mundo en que viven y ser consideradas como mujer-objeto o mujer-posesión del hombre.

Ellas nacieron para convertirse en objeto sexual, objeto del deseo, pero al perder la honra perderán la credibilidad de la sociedad. Ellas viven en un mundo de impedimentos y carecen de habilidades para solucionar o bien cambiar el sistema. Sin embargo, saben que tienen que cumplir reglas que marca su sociedad. Es la fiesta del santo y deben de ir vestidas para la ocasión y de ahí parte el conflicto dramático. Úrsula deberá planchar el vestido pero se niega a vestirse para la ocasión. Manuela no acepta la rebeldía de la hija y así observamos el siguiente diálogo:

---

<sup>67</sup> Unger Roni, *Poesía en Voz Alta*. INBA-UNAM, México, 2006.

Úrsula.- ¡No quiero ponerme el vestido rosa!

Manuela.- ¿Qué dices? ¿Quieres ir como llaga de perro sarnoso? ¿Para que todas nos vean el hambre en los vestidos? ( p.148) <sup>68</sup>

Antonio Rosales y Jerónimo son los personajes antagónicos omnipresentes pero ausentes en la obra; sin embargo, ejercen un dominio total sobre las dos mujeres. Ellos tienen asegurada la supremacía en el mundo patriarcal y someten e inferiorizan a ambas mujeres al mantenerlas en una opresión total. Ellos obtienen la propiedad y cosifican a Manuela y Úrsula logrando con ello una ausencia total de libertad genérica.

Tanto Hipólito como Javier, los primos de ambas, son los encargados de avisar y aterrorizar a las mujeres al cumplir con la promesa de entregarlas al enemigo. Es en el hogar el espacio en donde son silenciadas. Toda la acción tanto en el pasado dramático de Manuela como en el presente de Úrsula transcurre en el espacio doméstico. Ahí es donde pierden su identidad al quedar subordinadas al opresor. Sin embargo al haber sido objeto de capricho no podrán rebelarse. Rosales les da las gracias a sus cuates “por haberme ayudado en el capricho” y Jerónimo “está encaprichado” pues “Me gusta la mujer tiernita, no me gustan las macizas” (p. 150). Pues “es hombre hecho, ya trae designios formados”

Úrsula reconfirma su debilidad ante Javier al decir “si me agarran me quedo calladita. ¿No digo nada? “ Y Manuela recuerda “Yo no podía decir ni una palabra”. Es decir ellas tienen conciencia de que el silencio es su única arma para sobrevivir.

El problema es la falta de credibilidad. La madre de Manuela no creía que la iban a robar, como tampoco ella le cree a la hija. Es una historia que se repite, al ser cíclica. De ahí que se puede afirmar que Garro escribe una tragedia, debido a que las mujeres saben que van a ser robadas y abusadas, luchan incesantemente por su integridad física pero perderán. El imaginario social les obligará a vivir su destino predeterminedo. Los primos son los agoreros de la tragedia, los que avisan la desgracia y las mujeres, los héroes que lucharán por cambiar su destino a sabiendas de que van a perder.

Los “perros” son los que ven venir la muerte pero la ven con sus aullidos por lo que son los más difíciles de controlar y así lo recuerda Manuela cuando comenta con Úrsula. Ella escuchó la conversación de los queditos cuando se la llevaron y recuerda el comentario que hicieron “fue más fácil darles a ellos que sacar a esta mocosa”, y decidieron matarlos y cortarles las patas.

En los dos personajes femeninos no se observa ninguna evolución ni transformación al estar sujetas al conflicto dramático que marca Garro. Ellas permanecen hablando sin prisa, alargando el tiempo y esperando que llegue la desgracia. El comportamiento que presenta Manuela es igual al que tuvo su madre, así como su posición con respecto al varón. Manuela se caracteriza por su abnegación, silencio y carencia de autoestima. En Úrsula se observa a la víctima, la mujer caída que

---

<sup>68</sup> En todas las citas de los textos dramáticos se pondrá el número de página correspondiente de la obra analizada que fue tomada de *Teatro de Elena Garro*, Edición y prólogo de Patricia Rosas Lopátegui.

vive sometida a la tradición y así se lo dice la madre ; “¡Mala suerte tendrás!” (p. 154) y efectivamente se cumplirá su designio.

Garro no caracteriza a sus personajes femeninos sino que le da la voz a Manuela para que el lector pueda conocer a Úrsula: “Manuela.- ¡Marimacha! Trepada a los árboles....” Todas las aseveraciones que le hace son negativas: “¡Ahí estás flaca y sin crecer, escamoteando a la hermosura! (p.147)”.

En cambio de los personajes masculinos no sabemos nada pues no da ninguna descripción de ellos.

En contraposición con estas mujeres encontramos a Martita, la señora rica de *El árbol* que es un personaje altamente femenino, contrario a Luisa que carece de feminidad, de coquetería, al ser una mujer que perdió la razón y se dedicó a perseguir a su esposo Julián. Ella fue feliz en la cárcel porque servía a los demás; se dedicaba a preparar la comida y trabajar sin descanso para servir a los presos y con ello evitar pensar en ella. Vivió para los otros pero jamás para ella debido a su carencia de autoestima.

Martita presenta una evolución paulatina muy bien trabajada por la autora. El miedo es el eje del conflicto dramático. De tratar con asco, desprecio y prepotencia a Luisa, va cambiando hasta transformarse en una mujer temerosa por la violencia silenciosa que va ejerciendo la sirvienta. En cambio Luisa presenta una evolución psicológica; de ser sumisa, y temerosa pero siempre justificando su proceder con el asesinato que cometió, poco a poco comienza a recordar las visiones diabólicas que tenía y la violencia que tuvo contenida durante su estancia en la cárcel; esto se revierte y ve en Martita al “malo” que ella golpeaba incesantemente. Al provocarla Marta con frases llenas de odio como: “cuando el hombre sale bueno le toca mujer perra. Y usted, Luisa, persigue a su marido como una perra”. Estos comentarios despertarán la ira de la mujer y poco a poco comenzará a dominar a Marta y así lo afirma Garro en la acotación “(Dominada por la india la lleva frente a la puerta del baño)”

En *El árbol* Garro nos presenta la injusticia social, la diferencia de clases: los pobres y los ricos. De ahí que Luisa no puede encontrar su lugar fuera de la cárcel “No es lo mismo, Martita, no es lo mismo. Allí estaban mis compañeras y todas éramos iguales y nos reconocíamos en el pecado En otro momento afirma Luisa “La vida del pobre no es el baile, la vida del pobre son las caminatas en el polvo, Martita. (p. 168). Estos comentarios permite al lector conocer el mundo interior de Luisa así como su evolución y transformación como personaje. De ser una india llorosa y sufrida se va transformando en un ser misterioso que va relatando la forma cómo asesinó a la mujer que decía cosas de ella. Esta situación provocará la evolución de Marta hasta transformarse en una mujer aterrorizada por el miedo a Luisa.

En los dos textos dramáticos los personajes femeninos protagónicos relegan a un segundo plano a los personajes masculinos a pesar de que ellos son los provocadores de los conflictos dramáticos presentados. Todo el planteamiento, nudo y desenlace se construye en función de ellos.

María Asunción Blanco de la Lama propone en su artículo “El personaje femenino y la teoría feminista” una visión triple del personaje literario; la imagen social de un personaje femenino, que es la que viene determinada por la repercusión que tiene la mujer y su supremacía o subordinación al varón, dentro del modelo social que ha diseñado el escritor-ra. La imagen humana de un personaje femenino viene marcada por su naturaleza, dando lugar a varios y diferentes modelos femeninos como la mujer pasiva, que es infeliz, silenciosa, callada, que está en el plano de la ignorancia, que son las mujeres sometidas al yugo masculino y no tienen derecho a buscar su felicidad. La sumisa, la abnegada, la débil, la heroica, la víctima, la caída, que son los prototipos de estos personajes femeninos; y por otra parte Blanco de la Lama presenta a la imagen literaria, que es la que la autora muestra a través de dos modelos de mujer; las del estrato bajo y Martita en el estrato alto. En ambas se observan los dos mundos con mucha claridad al darnos los espacios adecuados; la casa elegante de Martita y la humilde vivienda de Manuela. En la primera se observa la abundancia y en la segunda la injusticia social

Los personajes femeninos tienen un papel más significativo que el masculino. Debido a la tradición, los varones ocuparán el papel de traidores y abusadores, en contraposición a los personajes femeninos que se verán obligadas a asumir su destino.

La imagen humana nos ofrece ese mundo femenino que no tiene capacidad para abandonar su medio ambiente y se quedan detenidas ante la desgracia. Las tres mujeres humildes vivirán en la misma situación y repetirán los mismos errores. Son mujeres que nacieron para el sufrimiento y no cuestionan su destino. Son mujeres víctimas que han caído en la desgracia y no podrán recuperarse. El motivo recurrente de los textos es la soledad en la que viven los cuatro personajes y la imposibilidad de salir de ello. Martita a pesar de pertenecer al estrato social alto carece de familia nuclear como se observa en la obra. Jamás menciona marido ni hijos; en cambio los personajes del estrato bajo si tienen familia aunque no por ello les brindaron seguridad ni protección. De ahí que el eje temático de ambos textos muestra diversos conceptos como la carencia de amor, la soledad, el abuso, al que han estado sujetas eternamente.

Manuela, al igual que su madre, vivirá una catársis de purgación al presenciar el castigo y abuso de sus hijas para de ahí morir a manos del abusador, como sucedió con la madre de Manuela quien fue asesinada por Rosales después de siete años de buscar a su hija. De ahí que se considera que el presente dramático que gira alrededor de Úrsula tendrá un carácter inevitable; tendrá que suceder. Lo contrario al héroe trágico, las mujeres no buscan la verdad, más bien, aceptan su destino, de ahí que la incomunicación en que viven, en específico madre-hija le da un sentido trágico a la obra. Ambas trataban de acusar a su asecador ante la madre pero no son escuchadas y tendrán que cumplirse los designios. El sentido de culpa que tiene Luisa la llevará a redimirse ante el árbol, lugar donde curará su sentimiento como un sentido catártico para pagar el mal que ha hecho. Cuatro horas conversarán ella y Martita, las mismas que duró la catársis de Luisa para confesarse y al regresar encontrar seco el árbol. De la misma forma volverá la sirvienta para secar la vida de Marita y cerrar el ciclo.

En las dos obras garrianas la incertidumbre y el tiempo van unidos. En el presente dramático, Úrsula vivirá con el temor ante lo que vendrá al haber sido avisada por Javier y para ello la autora maneja un tiempo elongado que provocará angustia; esta misma situación la vivió Manuela en el pasado dramático y que lo sabemos por la voz de ella. De la misma forma Martita vivirá una situación similar desde la llegada de Luisa hasta su muerte. A estos dos elementos se les unirá el miedo que viven las dos mujeres y que lo escuchan hasta en la voz de Javier cuando le avisa a Úrsula: “Las casas están apagadas y las voces andan lejos. (Baja la voz) ¡Oye como se escucha la mía! Y Úrsula le contesta en voz muy baja: “Muy sola, muy grande, muy pecadora” (153).

En México ha aumentado de forma considerable la cantidad de escritoras para el teatro pero, a pesar de que ha habido muy buenas dramaturgas, ninguna ha logrado escribir textos superiores a Elena Garro. Es importante recordar a todas las escritoras de teatro de la generación de los cincuenta quienes se consideran las forjadoras del teatro escrito por mujeres en nuestro continente.

Garro debe ser aceptada como la más importante dramaturga mexicana después de Sor Juana Inés de la Cruz. Esta escritora, sin proponérselo, llegó a ser la primera gran dramaturga mexicana del siglo XX y la pionera del nutrido y valioso grupo de mujeres que hoy escriben teatro sobre la vida del mexicano cuando México celebra un siglo de su Revolución.

## Capítulo VI

### **Dos escritores en búsqueda de plasmar una patria: Miguel N. Lira y Rodolfo Usigli**

Guillermo Schmidhuber de la Mora

Rodolfo Usigli y Miguel N. Lira nacieron al comienzo de un siglo que parecía ser una prolongación del anterior. Así como algunos historiadores proponen que el siglo xix siguió imperando en Europa hasta el término de la primera guerra mundial, el México moderno no nació hasta después de la revolución. Nacer en 1905 es como haber nacido en un mundo antes de que fuera creado. Sus años de infancia pasaban plácidamente como si hubieran sido vividos en el siglo decimonónico, cuando irrumpió un movimiento revolucionario que vino a dar fin a su dulce infancia. Su adolescencia transcurrió cuando en todo el país había revueltas, Miguel viviendo en Tlaxcala y Rodolfo en la ciudad de México. Su primera juventud fue vivida en un país que sanaba sus heridas fratricidas mientras intentaba construir una patria. En la segunda década del siglo xx, el mundo entero parecía buscar con la brújula política el nacionalismo. En Europa varios estados, como Rusia, Italia, Alemania y Portugal, se deslizaban en un intenso nacionalismo, mientras México intentaba definir su condición de país. En esa década decisiva se forjaban las bases políticas que conducirían a un monopartidismo que si bien no le dio toda la democracia plena, sí le permitió la estabilidad para comprenderse y comprender el nuevo siglo. El México posrevolucionario quería encontrar su esencia en las artes, con los murales de Diego Rivera y José Clemente Orozco, algunos leían buscando afirmaciones en la novela de la revolución y otros encontraban placentera la música de concierto Silvestre Revueltas con armonías populares que antes se escuchaban sólo en cantinas o plazas de pueblo. Pocos buscaban la respuesta a la identidad nacional en la literatura y, hay que decirlo que ninguno buscaba en el teatro.

Al cabo de la contienda. las letras mexicanas estaban desperdigadas, no había ni un grupo, ni menos un estilo que unificara artísticamente al ya desgranado país. En la literatura aparecieron Los contemporáneos y algunos otros que únicamente eran contemporáneos, porque a pesar que los primeros se definían como un "grupo sin grupo", no permitían la intromisión de los que consideraban incompatibles, especialmente cuando no eran pequeños. En el teatro había tres corrientes paralelas con públicos y espacios independientes: el teatro de influencia española, el teatro mexicanista y el teatro vanguardista. En esta confluencia histórica nacieron, vivieron y murieron los dos escritores a quienes celebramos hoy a cien años de su nacimiento.

De los dos autores homenajeados, el primero en nacer fue Miguel. En Tlaxcala vio la primera luz en 1905 y la última en 1961. Por su parte, Rodolfo nació el mismo

año y murió en 1979 en la capital nacional, con la sobrevivencia de 18 años sobre Lira. Ambos fueron testigos de los peligros del exacerbado nacionalismo, cuyos frutos fueron la creciente creatividad de quienes se sentían mexicanos y además tenían educación; y como peligro tuvieron el caer en la tenación de cerrar fronteras y guardar en el alma nacional sentimientos xenofóbicos. Cuando apenas sobrepasaban dos décadas de vida, ambos sintieron un entusiasmo de hacer historia con el vasconcelismo que abría senderos demócratas a mexicanos pensantes, y ambos rumiaron la desilusión de perder al candidato y a sus promesas de un rumbo cultural y no únicamente político. Hablaremos de cada uno para destacar sus logros y también comentar los defectos que la crítica ha querido ver en la obra de estos dos magnos escritores.

Miguel N. Lira sobresalió como poeta, narrador y dramaturgo; aunque no se le considera un ensayista con voluntad de estilo, también escribió textos históricos y en prosa. Toda su obra tiene un profundo sentido poético, acaso porque su cultura era muy superior a la de sus contemporáneos; su conocimiento de la cultura popular y de las tradiciones, le permitían crear cosmos posibles a partir de su espacio vital. Leyó antes que otros la poesía española que en ese entonces era vanguardia: García Lorca, Juan Ramón Jiménez, Alberti y Altolaguirre, pero siempre permitió las voces localista que había escuchado en la Tlaxcala provinciana de su infancia. Los rasgos de la tradición indígena están presentes en su literatura, como si antes de ser mexicano del siglo xx, fuera mexicano del siglo xvi.

En 1925 publicó su primer libro: *Tú*, con un prólogo de Francisco González León. Posteriormente aparecieron *La guayaba* (1927), el *Corrido de Domingo Arenas* (1932), *Segunda soledad* (1933), *México-pregón* (1933), *Coloquio de Linda y Domingo Arenas* (1934), *Tlaxcala, ida y vuelta* (1935), *Retablo del niño recién nacido* (1936) y *Corrido-son* (1937), *En el aire del olvido* (1937), *Carta de amor* (1938). Años después editó el *Corrido del marinerito* (1941), *Romance de la noche maya* (1944), *Corrido Manuel Acuña* (1953) y *Corrido de Catarino Maravillas* (1960).

Junto a sus propias creaciones, publicó en Editorial Fábula numerosos libros de otros autores, a quienes imprimía tratando de establecer parámetros editoriales de calidad. Como inquieto promotor cultural, fue director de varias revistas literarias: *Fábula* (1934) y el *Correo Amistoso* (1954), espacios abiertos en donde hicieron sus primeras intentonas literarias varios escritores hoy famosos en la literatura mexicana. En esos tiempos, ser literato era ser nadie, así que Lira siguió estudios de abogacía, que al terminar le ganó la designación como juez de Distrito en Tapachula, Chiapas, y de Tlaxcala. En el campo editorial ocupó jefaturas en el departamento editorial de la Secretaría de Educación Pública y fue fundador de la imprenta de la Universidad Nacional.

Junto a la poesía antes mencionada, su interés por la dramaturgia fue perenne, como *Sí, con los ojos* (1938), que fue su primer aporte dramático; luego vivieron sus mejores dramas: *Vuela a la tierra* (1940), *Linda* (1942), *Carlota de México* (1944), *El diablo volvió al infierno* (1946), *Tres mujeres y un sueño* (1955) y *El camino y el árbol* (1942), Para escenarios infantiles escribió *La muñeca pastillita* (1942). En el ensayo,

su producción fue reducida: una biografía breve de *Andrés Quintana Roo* (1936) y a dos texto más, *Itinerario hasta el Tacana* (1958) Y *Yo viajé con Vasconcelos* (1959). En colaboración con otros autores publicó dos libros de lecturas para escolares: con Antonio Acevedo Escobedo, *Mi caballito blanco* (1943), y con Valentín Zamora, *Mis juguetes y yo* (1959). Su última novela fue *Mientras la muerte llega* (1958).

La crítica ha destacado dos elementos en la obra de Lira: gracia espiritual andaluza, e indigenismo y revolución. Yo no estaría tan seguro de que andalucía anduviera papaloteando en la imaginación creativa de Lira, sino que tanto Lorca como Lira fueron herederos del romancero español y de la poesía de los siglos de oro, ¿por qué Lorca sí es aceptado como heredero y Lira como copiadador? En *Vuelta a la tierra* queda patente su facilidad para el diálogo dramático en verso. Como prueba patente de su creatividad dialógica propongo la siguientes diez líneas:

VOCES QUE CANTAN.

Es aquí, o no es aquí,  
o será más adelante,  
donde vive esa mujer  
para el amor inconstante.  
Unos dicen que es aquí  
y otros que más adelante.  
La muerte en el cementerio,  
debe estar cortando flores,  
mientras nosotros buscamos  
las huellas de los traidores.

La crítica de Xavier Villaurrutia causó no poca controversia cuando, al referirse al lenguaje poético que utilizan los indígenas de los dramas de Lira, escribe estas palabras poco fundamentadas:

Cuando los indios o los hombres de campo empiezan a hablar —pongamos por caso— en versos octosílabos de ascendencia española, salpicados de metáforas de primer o segundo grados, el espectador no puede menos que pensar que el autor de una obra, como la que escucha, les está haciendo mucho favor a los indios; o bien, -como yo pienso-, que les está haciendo muy poco favor. Y cuando, en vez del lenguaje primario y simple, único que usa el indio en la vida, el autor les hace hablar, como en la más reciente de las obras de Miguel N. Lira, “El camino y el árbol”, en una prosa más o menos rítmica, el artificio no es menos evidente”.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Crítica de Xavier Villaurrutia a *Vuelta a la tierra*, de Miguel N. Lira, s.p.

También le critica Villaurrutia a Lira el uso de danzas y motivos musicales que incluye en sus obras:

El crítico se pregunta ¿no ha escrito Miguel N. Lira, mejor que un drama rústico, un libreto para una obra musical?.. Los dúos y los cuartetos simétricos ¿no están pidiendo una partitura musical que les acompañe y complete? Ya las danzas de faroleros y Concheros que surgen en la acción nos anticipan las posibilidades de redondear el suceso plástico, coreográfica y musicalmente. Ya el decorado del tercer acto nos trasladó al escenario de la revista musical.

La mordacidad villaurtiana era flagelante cuando podía reirse posteriormente con su amigo Novo de sus agudezas. Ambos podían perder una amistad pero nunca la oportunidad de hacer un mal chiste. Hoy esas críticas suenan poco autorizadas por el desconocimiento de la obra de Lira. Para quienes no conocían la obra completa de este autor, era imposible comprender la raíz de su casticismo y el interés en el arte popular.

Por su parte, En 1933 debutó como director en *El candelero*, de Alfred de Musset, puesta en la que también actuó; y en 1936 y principios de 1937 es becado en la Escuela de Arte Dramático de la Universidad de Yale, en los Estados Unidos, con la beca Guggenheim, junto con Xavier Villaurrutia. Paso a paso fue descubriendo su vocación de escritor, labor a la que dedicaría toda su vida y de la que hablaremos en los capítulos sucesivos. En forma paralela trabajó primero dramaturgia y poesía, y años más tarde, ensayo y narrativa.

En las dos décadas siguientes Usigli ocupó varios cargos: Profesor de historia del teatro mexicano y Director en la Escuela de Verano de la UNAM, de 1933 a 1947; Director del Teatro Radiofónico de la Secretaría de Educación Pública; así como profesor de la Academia Cinematográfica en 1942; Director de Prensa de la Presidencia de la República en 1936; Director del Teatro Radiofónico de la Secretaría de Educación Pública (1938) y del Departamento de Teatro de la Dirección de Bellas Artes (1938-39), y Director del Teatro Popular Mexicano (1972-75). En el campo del cine, Usigli fue delegado de México en los festivales cinematográficos de Bélgica, Checoslovaquia, Venecia (1950) y Cannes (1949 y 1950).

En un sendero paralelo al del escritor, Usigli prosiguió una exitosa carrera como diplomático. Conviene recordar los puestos que tuvo: Fungió como segundo secretario de legación en Francia (1944-1947), y aprovechando su estancia europea en marzo de 1945 se entrevista con Bernard Shaw. Fue posteriormente Enviado extraordinario y Ministro plenipotenciario de México en Líbano (1956-1959); Embajador de México en Líbano (1959-1962); y paralelamente Ministro y Embajador en Etiopía (con sede en Beirut) y Embajador de México en Noruega (1962-1971). También hay que mencionar su labor diplomática en la fundación del Instituto de Relaciones Culturales Franco-Mexicanas.

La poesía no fue el propósito literario de Usigli, sino su eterno acompañante. Escribió apuntes poéticos desde sus inicios de escritor sin que nunca considerara seguir el sendero que lo conducía a ser un poeta; más sin embargo, algunos de sus textos en este género han sido comparados sin menosprecio entre los mejores logros poéticos de un período en donde compartía tiempo y espacio con una pléyade de escritores de la talla de José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jorge Cuesta y otros más. Durante su vida, Usigli publicó dos antologías de su poesía: *Conversación desesperada*, en 1938, y *Sonetos del tiempo y de la muerte*, 1954.<sup>70</sup> En forma póstuma, se han editado dos volúmenes; el primero en 1981 titulado *Tiempo y memoria en conversación desesperada (Poesía 1923-1974)* —con selección y prólogo de José Emilio Pacheco—, y el segundo en 2000 con una antología de poesía que cubre los años de 1926 a 1972, también titulada *Conversación desesperada*, está última con selección e introducción de Antonio Deltoro.<sup>71</sup> Además, su poesía ha sido incluida en antologías compartidas. Públicamente Usigli se presentó como dramaturgo e incipiente poeta, pero nunca se autodefinió como poeta; sin embargo sus logros como poeta le van otorgando un espacio entre los poetas mexicanos, en una generación particularmente rica en este género, tan rica o más que entre otros hispanoamericanos, como Huidobro, Borges, Neruda y Vallejo, generación que debe ser sumada a la de los poetas españoles del 27: Jorge Guillen, Pedro Salinas, García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Dámaso Alonso y Gerardo Diego. Ninguno de ellos pretendió descollar en los cuatro géneros: teatro, ensayo, novela y poesía.

*Ensayo de un crimen* es la primera novela urbana que pretendió y logró pintar los espacios y los habitantes de las colonias centrales de ciudad de México. Los recorridos de los personajes pueden ser seguidos en un mapa del DF de los años cuarenta. Los espacios sociales de moda son reconstruidos con preciosismo — Sanborn's, Lady Baltimore, el hotel Reforma, etc. — Varios personajes son retrato de personas vivientes. La trama de la novela pertenece al género *noir* —que erróneamente es llamado detectivesco. El protagonista no es un detective, sino un aprendiz de asesino que quiere convertirse en un genio “del asesinato gratuito” y que ve frustrado su intento porque aunque planea estéticamente las muertes, no llega a ejecutarlas porque otro se le adelanta, y cuando llega a matar, lo hace con tan poco arte que el investigador adjudica el despropósito a otra mano. Esa novela fue publicada en Argentina en 1968 por el Centro Editor de América Latina de Buenos Aires.<sup>72</sup>

*Ensayo de un crimen* no es una novela que dibuja un paisaje tradicionalmente campirano, ni en la que los personajes sean considerador paradigmas de nada, no hay

---

<sup>70</sup> R. U., *Sonetos del tiempo y de la muerte*. México: Secretaría de Educación Pública, 1954.

<sup>71</sup> R. U., *Conversación desesperada* (1938); *Tiempo y memoria en conversación desesperada, Poesía 1923-1974* (México: UNAM, 1981), selección y prólogo de José Emilio Pacheco; y *Conversación desesperada*, (México: Seis Barral, 2000), con selección e introducción de Antonio Deltoro.

<sup>72</sup> *Ensayo de un crimen* (México, Editorial América, 1944; en Argentina: Centro Editor de América Latina, 1968; y en Colección Lecturas Mexicanas. México, D. F.: SEP, 1986).

lucha de clases ni reivindicación social. Se presenta un habitat urbano frívolo y descarnado, donde los personajes buscan su felicidad sin importarle ninguna creencia ni principio. Es interesante apuntar que los novelistas consagrados de la misma década, como Agustín Yáñez, con *Al filo del agua* (1948) o de la década anterior, como Mauricio Magdaleno, con *El resplandor* (1937), no lograron entusiasmar a un grupo de seguidores que recrearan su estilo conformando una corriente de narrativa. Toda una generación de escritores mexicanos parte de esta novela como paradigma primero: *Ensayo de un crimen* es la novela que sirve de punto de partida para la gestación de un piélagos de meritorias novelas, con escritores tan afamados como Rafael Bernal, Jorge Ibarguengoitia, Vicente Leñero, Paco Ignacio Taibo II y Sergio Pitol. En otra vertiente y sin pertenecer al género noir, la novela de Usigli es pionera de la literatura de la Onda y de la novelística mexicana publicada a partir de los años sesenta; por ejemplo de la obra de José Agustín, Gustavo Sainz, Salvador Elizondo y José Emilio Pacheco. Ninguno de estos autores le debe influencias a Yáñez o Magdaleno, a pesar de que estos escritores fueron los que alcanzaron el reconocimiento oficial.

Usigli escribió y publicó en vida treinta y ocho obras dramáticas. Una más ha sido publicada póstumamente: *Estreno en Broadway*. De todos los personajes dramáticos creados por Usigli sobresalen por su excelencia dramaturgica: César Rubio, de *El gesticulador*, y Erasmo Ramírez, de *Corona de sombra*, estos dos personajes son anti-históricos porque son seres imaginados dentro de una circunstancia histórica determinada para mejorar la comprensión de la Historia y poseen una biografía que contradice la historia —Ningún revolucionario se llamó César Rubio, ni existió un periodista con el nombre de Erasmo Ramírez—. Junto a estos personajes ficticios, está la larga nómina de las mejores protagonistas femeninas: Carlota de *Corona de sombra*; Elena, la esposa de *El gesticulador*, y las madres de varias obras: *Medio pelo*, *La familia cena en casa* y *Las madres*. Carlota fue una mujer histórica y este autor no la trabaja antihistóricamente; mientras que las demás mujeres son personajes humanos pertenecientes a una realidad histórica, diríamos mujeres de carne y hueso, aunque pudieran haber existido o no. En una palabra, los personajes masculinos son metáfora y los personajes femeninos, metonimia. También sobresalen El Dramaturgo Viejo, de *Los viejos*, y El Hombre Maduro de *El encuentro*, ambos pertenecen a la realidad histórica en cuanto son retratos dramáticos de Usigli. Así, los máximos personajes usiglianos son varones anti-históricos, mujeres de carne y hueso, y unos viejos que perfilan la dolorosa edad propecta de su autor.

Para terminar un comentario de otra coincidencia. Tanto Lira como Usigli subieron al escenario la figura histórica de Carlota de Bélgica. Carlota de México y Corona de sombra, respectivamente se titulan las piezas. Son dos mujeres diferentes, la de Lira es mujer y luego personaje histórico; mientras la Carlota de Usigli es primero personaje y después mujer. . Tanto la Carlota de Lira como la de Usigli mueren en escena, pero ambas saben que han cumplido con su destino, aunque lleven roto el corazón. Ambas obras son excelentes y merecen hoy volver a la escena. Es una pena que la obra del austriaco Franz Werfel, titulada *Juarez y Maximiliano*, haya sido

representada en varias capitales del mundo y que llegó al cine norteamericano, con Bette Davis en el papel de Carlota y Paul Muni, en el de Juárez. Mientras las dos obras mexicanas siguen escondidas en bibliotecas

Como corolario pudiéramos decir que pocos escritores de su generación trabajaron en los cuatro géneros literarios: poesía, narrativa, teatro y ensayo., con la creación de obras valiosas. Lira y Usigli coincidieron en querer salvar a México con su literatura, escribieron letras para el alma nacional. Lira volvió su mirada al terruño y a la tradición popular, mientras Usigli aprendía en el mundo a escribir pero escribía para su país. Eran soldados de la pluma. Ambos querían descubrir la verdad mexicana, si la hay. Ambos fueron hombres de su tiempo y tuvieron puestos políticos, sin que esas actividades le sorbieran mayormente su creatividad. Ambos también sufren hoy un poco de olvido, no porque su obra no valga, sino porque el centralismo cultural admira únicamente a quienes le sirvieron. Hay que leer a Lira y hay que leer a Usigli, montarlos, enseñarlos en las universidades y también admirarlos. Dos mexicanos en excepción en un siglo en que la creatividad fue generosa pero las oportunidades pocas. Usigli y Lira no han recibido el reconocimiento y el homenaje que se merecen, no porque su obra sea menor, sino porque nuestra alma nacional se ha ido empequeñeciendo por no alimentarse de la creatividad mexicana.

## Capítulo VII

### **Francisco Navarro, un dramaturgo jalisciense en busca de la identidad nacional**

Guillermo Schmidhuber de la Mora

Han pasado más de cinco décadas desde que el teatro mexicano vivió sus años formadores, por lo que es provechoso volver la mirada al pasado con un escrutinio crítico para revalorar los movimientos y los teatristas que sirvieron de punto de partida al teatro en México. La intención del presente estudio es el análisis de las aportaciones llevadas a cabo por un dramaturgo jalisciense, Francisco Navarro Carranza, quien desde la perspectiva de hoy, fue junto a Rodolfo Usigli, co-fundador del teatro mexicano y propugnador de la dramaturgia nacionalista.

Es bueno apuntar que el advenimiento del teatro mexicano durante los años veinte y treinta sobrepasa en trascendencia a sus límites geográficos, porque ejemplifica los primeros años del devenir teatral latino-americano; solamente encuentra paralelo en el desarrollo del teatro argentino, que durante esos mismos años vivió su periodo formativo. Las dos capitales del teatro hispanoamericano en esos años eran México y Buenos Aires, ciudades que habían entronizado al teatro como el centro de su vida cultural. Los dramaturgos que propusieron con sus obras el advenimiento teatral hispanoamericano pertenecen a la generación de 1924, según el conteo generacional propuesto por José Juan Arrom en su estudio *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*.<sup>73</sup> Francisco Navarro pertenece a la primera mitad de la generación de 1924 calificada de "vanguardistas y posvanguardistas," es decir, la decimoquinta de creadores de una literatura en forma continuada, con fechas de nacimiento de 1894 a 1923 y con un periodo de predominio de 1924 a 1953.

Diversos trabajos críticos han estudiado el desarrollo y los logros de este periodo en México, destacando especialmente aquellos esfuerzos que proponían la escisión entre el nuevo teatro y el teatro tradicional, por lo que algunas apreciaciones críticas han puesto sordina a la contribución individual de dramaturgos y teatristas, que desde su plataforma personal, trataban de contribuir a la evolución del teatro mexicano. Es ejemplificador apuntar que algunos de los autores verdaderamente experimentalistas, como Víctor Manuel Díez Barroso, Juan Bustillo Oro, Mauricio Magdaleno y Francisco Navarro, no estuvieron involucrados en los grupos promotores de un nuevo teatro. De igual manera, Rodolfo Usigli fue un creador en soledad, ajeno a todo gremio. Por otro lado, las valiosas contribuciones de actores como María Teresa Montoya y Alfredo Gómez de la Vega, por citar sólo dos, han pasado a un olvido inmerecido, ya que los estudios dedicados al teatro

---

<sup>73</sup> José Juan Arrom, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977) 15-24.

mexicano de estos años han destacado la importancia indudable de la dramaturgia y de los grupos teatrales, pero han señalado con parquedad la contribución escénica de actores y directores.

La mayoría de los estudios críticos han analizado los frutos del trasplante cultural europeo, en un intento de comprender la trascendencia de la vanguardia de esos años en tierra mexicana, sobre todo la del Teatro de Ulises; sin embargo, también habría que otorgar a la tradición teatral mexicana una importancia al menos semejante al constituir el elemento *sine qua non* del desarrollo teatral. Tan cierto es que el teatro en México alcanzó supremacía dramática como consecuencia de los esfuerzos, como también que la tradición heredada y las labores de creación de la dramaturgia nacional constituyeron la piedra angular sobre la cual las ideas importadas de Europa pudieron construir un nuevo teatro esencialmente mexicano y no sólo merecedor de este calificativo en razón del espacio geográfico en que se llevaba a cabo. Durante la segunda y la tercera décadas del siglo XX, pueden ser identificadas tres corrientes paralelas en el teatro mexicano:

- 1) el teatro tradicional influido por el teatro español
- 2) el teatro mexicanista
- 3) el teatro experimentalista o de vanguardia

El análisis del teatro como fenómeno vivo en el escenario ha sido estudiado con grandes aciertos por la semiología. Hay que destacar cuatro códigos de recepción que sirven de instrumentos de medida de la plausibilidad escénica de todo teatro y que en esta ocasión utilizaremos para analizar el teatro de Francisco Carranza:

- 1) **Código psicológico.** Conviene estudiar el teatro en relación con el fenómeno de la percepción humana y los medios necesarios para que el mensaje sea recibido;
- 2) **Código ideológico.** Es recomendable considerar el conocimiento de la realidad representada en el teatro, con que el público evalúa el mundo escenificado;
- 3) **Código estético-teatral.** Es pertinente analizar la comprensión del público de los aspectos estéticos de su obra dentro del género teatral;
- 4) **Código de lenguaje.** Conviene evaluar la efectividad que poseen los parlamentos del texto para poder ser convertidos en vocablos entendibles por el público.<sup>74</sup>

Estos códigos serán utilizados como criterios de la plausibilidad escénica de las obras de Navarro Carranza en el período de creación y en la actualidad.

Francisco Navarro es un dramaturgo olvidado que en su obra ejemplifica las tres búsquedas formativas del teatro mexicano, y que por su importancia merece hoy un comentario especial. Nació en 1902 en Lagos de Moreno, Jalisco, y es autor de diez obras

---

<sup>74</sup> Este modelo es una adaptación del propuesto por Patrice Pavis, *Diccionario del teatro* (Barcelona: Paidós, 1980) 406.

teatrales. La existencia de este dramaturgo ha pasado casi desapercibida en la historia del teatro mexicano, a excepción de las someras menciones de Nacci, Nomland y Oursler, de que sus libros se enlistan en las bibliografías del teatro mexicano de Lamb y de Mendoza López, y de la publicación en inglés de su pieza *La ciudad*, en traducción de Knapp Jones.<sup>75</sup> Sus labores en la diplomacia lo llevaron a Colombia en 1925, y un año después, a Costa Rica; en 1929 fue nombrado segundo secretario de la Embajada mexicana en Cuba, y ese mismo año formó parte en la misión de apertura de relaciones ante el gobierno dominicano. En Alemania presencié el inicio de la segunda guerra mundial hasta su deportación en 1943; esta experiencia la relata en su ensayo *Alemania por dentro*, que alcanzó varias ediciones. En 1930 publicó su primer libro de teatro en Cuba: *La rebelión del hombre*, subtitulada *Un drama del futuro*, y dos "sketches" titulados *Despertar y Desequilibrio*. En 1931 estrenó *El mundo sin deseo* en el teatro de la Comedia de La Habana, obra publicada en Madrid en 1935, junto con *La senda oscura*, *Trilogía (La ciudad, El mar y La montaña)* y *El crepúsculo, cuadro de la vida hispanoamericana en tres retablos*. Esta última obra fue llevada a escena en el Schiller Theater de Berlín. Posteriormente en 1941, publicó en México *Muerte en el bosque*, que había sido estrenada en Madrid por Margarita Xirgu y montada posteriormente en Suecia. Murió en Haití en 1967, en donde fungía como embajador. Sus obras nunca han sido nuevamente editadas ni montadas, a pesar de que aún conservan interés para la escena de hoy, como veremos más adelante.

La característica que singulariza a Navarro del resto de los dramaturgos de su generación, es su intento de escribir en las tres corrientes antes mencionadas del teatro mexicano. La vertiente vanguardista está representada por *El mundo sin deseo* que sucede en el planeta Marte en el año 2,500 y es una de las primeras búsquedas de llevar al teatro mexicano la ciencia ficción. La situación de la vida terrícola es amenazante, los mongoles han invadido todo el mundo occidental; así lo explica un personaje que viene de Marte:

F-2. En Europa hay hambre. Ese continente se despuebla rápidamente, azotado por la guerra y las epidemias. Asia está estallando; su población ya no cabe dentro de sus fronteras y ha invadido a Europa y América, a pesar de la resistencia desesperada que le hacen. El día de ayer murieron dos millones de mongoles frente a Nueva York. Tokio se defiende todavía, a pesar de estar sitiado por todas partes. Australia se prepara a hacer una resistencia desesperada; pero llegará un momento en que la inundación sea más fuerte que el dique, y entonces...

---

<sup>75</sup> El único ensayo crítico sobre el teatro de Francisco Navarro es de John B. Nomland, *Teatro mexicano contemporáneo 1900-1950* (México: INBA, 1967) 226 y 259-60. Otros críticos lo citan someramente, ver Anna L. Oursler, *El drama mexicano desde la revolución hasta el año de 1940* (México: Edición de autor, 1947) 41; y Chris N. Nacci, *Concepción del mundo en el teatro mexicano del siglo XX* (México: Impresora Económica, 1051) 13. También es incluido en Margarita Mendoza López et al, *Teatro mexicano del siglo XX, 1900-1986. Catálogo de obras teatrales* (México: IMSS, 1987) tomo II, 82-83; y en Ruth S. Lamb, *Bibliografía del teatro mexicano del siglo XX* (México: Ediciones de Andrea, 1962) 89. Sobre las labores diplomáticas de Navarro ver Gabriel Agraz García de Alba, *Jalisco y sus hombres* (Guadalajara: EDA, 1958) 178-79.

#### A-4. Me temo que no dejen piedra sobre piedra. (12)

Marte es un planeta pacífico y sin enfermedades, mientras la Tierra vive en continua guerra: "El hombre que en la Tierra inventó las fronteras echó, sin saberlo, los cimientos de las más grandes catástrofes." Hasta Marte llegan un grupo de terrícolas, dos hombres y una mujer llamada María; son seguidos por Kalín, el jefe de los mongoles, quien llega a derrotar al poderío marciano y capturar a María, de quien está enamorado. Los diálogos parecen más apropiados para un tratamiento melodramático de un triángulo amoroso; además, no se experimenta con otros elementos teatrales, como la estructura y el estilo, que pudieran ayudar a alcanzar un mejor equilibrio entre la trama de ciencia ficción y el género melodramático. Kalín conduce a María a su tienda de campaña. María acepta entrar, pero sus promesas amorosas son falsas; una vez adentro, ella lo asesina. Hay ecos bíblicos de la historia de Judit y Holofernes, pero el conflicto dicotomiza la tensión dramática entre los buenos y los malos en una guerra por el amor a una mujer, entre el antagonista Kalín, jefe mongol, y el héroe F-2, jefe supremo de los marcianos. La última acotación de la pieza anuncia el asesinato y es ejemplo de los tanteos infructuosos por buscar un nuevo teatro:

Repentinamente se escucha un grito ahogado de KALIN, seguido de un nuevo silencio. Entonces asoma la cara pálida de MARIA. En sus ojos está impreso el sello negro de la tragedia. Ve fijamente sus manos y deja caer con un gesto de repugnancia el puñal que oprime en la diestra, sin cesar de ver la tienda, se aleja hasta desaparecer. (62)

Esta acotación pudiera cerrar más de una obra del romanticismo. En esta pieza hay que reconocer una búsqueda temática, pero indudablemente está aherrojado al melodrama tradicional. Si se retiran los elementos de ciencia ficción, encontramos una obra tradicional: el triángulo amoroso cuyo vértice es la mujer. Respecto a los códigos mencionados hay que puntualizar que tanto los códigos psicológico, estético-teatral y lingüístico eran perfectamente comprensibles para el público de entonces, no así el código ideológico que presentaba un mundo globalizado que en el período de entreguerras aún no era escenario mundial. Por esta razón, esta pieza nunca fue estrenada en México y únicamente tuvo una puesta en Cuba, aunque fue publicada en Madrid, como ya decíamos en 1935. Hoy, por el contrario, el público pudiera descodificar el código ideológico, aunque encontraría problemas con el código estético-teatral que propone un melodrama.

Otras piezas de Francisco Navarro alcanzan un mayor nivel de evolución. *Desequilibrio* y *Despertar* son ejemplos de teatro sintético de Filipo Tommaso Marinetti con temática mexicana; la primera presenta la diferencia de la distribución de la riqueza— un hombre empobrecido que ve un valioso collar en una joyería—, y la segunda es un trozo del diario vivir de un policía que muere cuando intenta cumplir con su deber. Otra de sus obras, *La rebelión del hombre*, es una excelente pieza sobre la degradación humana: un doctor intenta liberar de la tragedia social a un hombre y a su esposa, anulando el deseo

sexual del cónyuge. El desenlace presenta cómo el paciente no soporta la impotencia y, al descubrir el fracaso médico de volverlo a la normalidad, se suicida. Nomland considera esta pieza como "un interesante ensayo del carácter del hombre y su resistencia natural a todo cambio" (*Teatro* 259). Aunque *La senda oscura* posee una trama poco novedosa—una mujer que se enamora del hijo de su marido—, la ausencia de tonos melodramáticos y de valores moralizantes otorga más veracidad a la circunstancia de una mujer honrada que descubre, como Fedra, una pasión que ella no ha sembrado. *Muerte en el bosque* es una pieza bíblica que interpreta el drama de la traición de Judas por el amor a María Magdalena. Estas piezas poseen un realismo desconocido en los años treinta, con dificultades de descodificación de lo psicológico, lo ideológico y lo estético-teatral; no así del código lingüístico. Por estas razones, nunca fueron estrenadas en México; sin embargo, los cuatro códigos pudieran ser familiares al público de hoy.

La obra maestra de Navarro es *Trilogía*. En ella se presentan tres espacios mexicanos: la ciudad, el mar y la montaña. *La ciudad* es un drama naturalista que lleva al escenario un momento de la vida de un burdel. "El Chueco" obliga a Natalia a quedarse a su lado a pesar de la resistencia de la chica; ella propone una apuesta: si él gana ella se entrega al "El Chueco," pero si pierde, ella lo matará. Natalia gana y le da muerte al obrero, a pesar de que ella hubiera deseado ser la víctima. La obra de este autor más sobresaliente es *El mar*, drama que recrea un doble adulterio en un pueblo de pescadores, con un doble castigo ideado por Damián, uno de los maridos. Este hace subir a una barca de pesca a su esposa Lupe y al amante de ella, Juan, y también a la esposa del ofensor, Chole, a quien Damián había seducido anteriormente. Estando en alta mar, llegan al acuerdo de despedazar el piso de la barca, como única manera de resolver la doble ofensa. Los parlamentos finales de la obra son prueba de la maestría de Navarro al crear una atinada combinación de diálogo y acción teatral:

JUAN. Acabemos de una vez.

DAMIAN. Como quieras. (*Permanece un momento inmóvil y luego se dirige hacia su mujer, a la que se le queda viendo fijamente, como esperando una palabra, un ruego. Lupe sigue impassible, con la mirada perdida.*) Está bien. (*Va hacia la pared de estribor, donde estaba colgada el hacha, la levanta y la deja caer con gran fuerza sobre el pavimento. El golpe hace estremecer a Lupe, cuyos ojos denotan un gran terror. Un nuevo golpe y otro más acaban con sus fuerzas.*)

LUPE. (*No pudiendo contenerse. Con voz suplicante.*) ¡Damián!

DAMIAN. ¿Qué?

LUPE. (*Después de una pausa. Con decisión.*) No... ¡Nada!

(*El hacha continúa entonces su obra destructora. Las astillas saltan y la herida de la barca se agranda. Juan está de pie, con los ojos fijos en Lupe, cuya mirada denota que ya sólo sabe escuchar los golpes de la muerte. Chole, sentada sobre el pavimento, con la cabeza derrotada sobre el pecho, espera, espera... Afuera, el mar con su murmullo eterno...Y los golpes*

*continúan, inflexibles, demolidores...tan...tan...tan...)* TELON LENTO.  
(154-155)

El final resuelve el conflicto del adulterio con gran originalidad, siguiendo la tradición popular que obliga al marido ofendido a vengar su honor, acción dramática que logra visos de tragedia por lo demandante del código de honor en una paupérrima aldea de pescadores. La destrucción de la barca en escena y el pacto suicida de los personajes otorgan a esta pieza gran efectividad escénica.

La última pieza de la trilogía presenta otra geografía mexicana, *La montaña*, con un drama sobre la pobreza y la falta de solución para alcanzar la felicidad social. Una joven, que pertenece al ínfimo estrato social, escucha su futuro en la lectura de cartas de una bruja: si se casa, tendrá tres hijos y ninguno vivirá; si no se casa, su novio la matará. Concha, la protagonista, decide asesinar a su novio y con esto romper la ineludibilidad del futuro, pero al final descubre otra salida y opta por su propia muerte. Este tríptico merece un lugar entre las obras breves más logradas del teatro mexicano, su tema es la violencia que no es gestada por los movimientos sociales, sino generada por la condición humana, concepción de la violencia que preludia los dramas urbanos que escribiría posteriormente la generación de 1984 (por ejemplo *Las armas blancas* de Víctor Hugo Rascón Banda, 1981). El lenguaje guarda un equilibrio entre el mimetismo del habla popular y la poetización de la comunicación oral. El realismo que envuelve las tres piezas las hace verosímiles, pero permite la transparencia de otra realidad, la interior de los personajes, plena de insatisfacción, dolor e ignorancia. Indudablemente la más lograda de las tres piezas es *El mar*, por llevar el drama del adulterio hasta las últimas consecuencias y por el uso imaginativo del espacio escénico. En los años treinta, estas tres piezas resultaron de imposible descodificación, porque estéticamente el realismo sobrepasaba lo aceptado por el público, y los demás códigos eran ininteligibles para el público mexicano de entonces.<sup>76</sup> Por el contrario, los cuatro códigos se polarizan positivamente cuando estas piezas son vistas el público de hoy más acostumbrado al realismo y a crudos temas urbanos.

*El crepúsculo* de Francisco Navarro es "un cuadro de la vida hispano- americana en tres retablos." Esta pieza lleva una generosa dedicatoria: "Para ti, América Latina,/ Grupo de Pueblos en Nebulosa,/ Continente Niño, que un día dominarás al Mundo." La trama presenta el desarrollo de un militar hasta que, pasados muchos años, llega a ser dictador. En el prólogo, el joven e ingenuo Rogelio deja su casa y se despide de sus padres antes de unirse al ejército. El primer acto sucede veinte años después, cuando el general Rogelio Dávila es el secretario de guerra de "un país imaginario." Su ascensión por medio de la corrupción y la contemporización con la inversión extranjera lo ha llevado a ser el máximo representante de su país. Una revolución nace y el dictador es demovido y fusilado. En la única apreciación crítica escrita anteriormente sobre este autor, Nomland rechaza el realismo escénico que preludia la pieza política de hoy: "*El crepúsculo* es una impresionante visión del, oportunismo dominante en tantos países latinoamericanos.

---

<sup>76</sup> Es interesante notar que la dificultad de descodificación de los cuatro códigos fue el motivo por el cual el Teatro de Ahora de Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno tuvo su fracaso de público en 1932.

Navarro no señala un camino hacia la rehabilitación, sino que presenta una imagen descarnada de dudoso gusto, pero fuerte y convincente" (*Teatro* 260). El tema del dictador, tan importante en la literatura latinoamericana, logra en esta pieza uno de sus primeros tratamientos en los años treinta; como antecedentes hay que citar a *Masas*, S.A. de Bustillo Oro. Los cuatro códigos analíticos presenta un total polarización negativa para el público mexicano de entonces, ya que una posible dictadura militar no estaba en la perspectiva histórica de entonces, por lo que nunca fue llevada a la escena mexicana; sin embargo, es importante notar que en esos años tuvo su entreno en el Teatro Schiller de Berlín en el período de entreguerras porque desde el perspectiva del público alemán nacionalista, sí era tema importante para comprender el devenir histórico de Latinoamérica y también su propio destino político que llevaría al nazismo a la segunda guerra mundial.

Las historias del teatro muchas veces son selectivas al sólo incluir las contribuciones de aquellos dramaturgos de primera línea que aportaron una obra trascendente, infravalorando la contribución de otros dramaturgos que tuvieron, como Francisco Navarro, la conciencia del devenir teatral, aunque no alcanzaron a desarrollar un teatro frente a su público, pero que desde la perspectiva del teatro, alcanzar una confluencia sobresaliente de los cuatro códigos antes mencionados. La obra de Navarro logró cultivar las tres corrientes formativas del teatro, aunque sus mejores creaciones pertenecen a las búsquedas mexicanistas, su *Trilogía* y sus dos piezas de teatro sintético. Fue pionero en escribir una obra de temática latinoamericana, *El crepúsculo*, en una década que se había pronunciado por los teatros nacionales. *La senda oscura* es una pieza que prelude los grandes dramas que Villaurrutia escribiría en la década de los cuarenta, como *La hiedra* y *El hierro candente*. En una palabra, el teatro de Navarro entrelaza las diferentes corrientes formativas del teatro mexicano que habían permanecido bastante independientes hasta el final de los años treinta, logro dramático que anuncia la dramaturgia de Rodolfo Usigli, cuya pieza *El gesticulador* inicia el teatro mexicano con la integración total de las tres corrientes forjadoras y la posibilidad de descodificación total de los cuatro códigos utilizados en el presente trabajo. Así en *Trilogía* mezcla la estética de la tradición teatral de raigambre española con los temas y los espacios mexicanos, y en *El mundo sin deseo* está presente el experimento temático junto a una estructura y una estética tradicionales. De igual manera hay una amalgama del teatro nacionalista con el drama de la moral burguesa en *La senda oscura*. Por todo esto, es pertinente hacer hoy un reconocimiento a Francisco Navarro como un autor preusigliano que anunció con su dramaturgia el advenimiento del teatro mexicano, por todas estas razones su obra amerita una revisión crítica para que sea integrada, aunque tardíamente, a la historia del teatro mexicano como uno de los más grandes dramaturgos de los años treinta y porque varias de sus piezas son hoy perfectamente descodificables por un público latinoamericano.

## Bibliografía

NAVARRO, Francisco. *La rebelión del hombre, Despertar y Desequilibrio*. La Habana, Cuba: Hermes, 1930.

- . *Teatro mexicano: El mundo sin deseo, La senda oscura, Trilogía: La ciudad, El mar, La montaña, y El crepúsculo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1935.
- . *Muerte en el bosque*. México: Ediciones Botas, 1941.
- . *Trilogía, tres dramas del pueblo*. Jalisco: Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 1999. Con prólogo de Guillermo Schmidhuber.