

Autor: Remei Miralles

Título artículo: “Alejandro Ortiz Bullé Goyri. *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario.*” Reseña bibliográfica

**Ortiz Bullé Goyri, Alejandro.** *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario.* México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2005. 298 pp.

Una vez que México consiguió dejar atrás los años de plena conflictividad, se inició una nueva etapa de construcción de la nación, en la que durante dos décadas –de 1920 a 1940-, los lenguajes artísticos conquistaron los escenarios, con la misma fuerza y ansias de renovación que estaban postulando las vanguardias de otros lugares. Este espacio de tiempo es lo que se entiende como período posrevolucionario. El autor, Alejandro Ortiz, expone la investigación a partir de tres grandes secciones temáticas: la que enmarca la época, destinada a estudiar la relación que se establece entre los momentos de crisis y la búsqueda de nuevos lenguajes artísticos; la que se centra en el surgimiento de los nuevos grupos de teatro; y, finalmente, la que estudia la dialéctica entre la práctica escénica y la práctica discursiva en los diferentes movimientos teatrales.

Como aportación específica, este estudio rastrea la actividad teatral como encuentro y espacio de discusión de determinados discursos, ya sean estos sociales, políticos, educativos o artísticos; porque en ellos se encuentran las huellas de la búsqueda –con sus enfrentamientos- por una identidad artística mexicana moderna y contemporánea; pero, sobre todo, que tiene en cuenta las iniciativas de otros países. Aunque, eso sí, arraigada a la idiosincrasia mexicana que vive en la tradición de la cultura de encuentro entre la civilización indígena, la colonial o hispana y la universal.

La primera sección temática *Renovación nacional y búsqueda de expresiones escénicas* se centra en todas aquellas manifestaciones artísticas de relevancia en el devenir de la historia y la cultura mexicana en el momento en que están surgiendo. Si bien el interés del estudio siempre es la actividad teatral, esta se relaciona con las

manifestaciones artísticas de otros lenguajes, como la pintura, la literatura, el cine y la música.

Dada la complejidad de la historia de México desde finales del siglo XIX hasta los años cuarenta, el autor plantea una panorámica histórica de perfil amplio, más allá del período posrevolucionario (1920-1940), para poder situar los antecedentes claves que incidirán en los hechos posteriores de la etapa posrevolucionaria. Parte, a grandes rasgos, de los momentos de gran enfrentamiento entre los líderes por conseguir implantar “su” modelo de nación y de los compromisos culturales que frenaron la cultura imperante en el Porfiriato, para así poder estudiar con más detalle las diferentes propuestas y manifestaciones artísticas que se dieron en las dos décadas, la de los años veinte y treinta.

Se construye o, mejor, se fue construyendo una nueva idea de nación con la participación de artistas e intelectuales, con la acción política y cultural de las diferentes iniciativas, bastante diferenciadas en algunos casos, aunque todas ellas tenían en común la esperanza de conquistar un futuro de progreso y de modernidad para el nuevo México. En el desarrollo de esta renovación nacional, cabe recordar, en primer lugar, todos los esfuerzos que se movilizaron desde la Secretaría de Educación Pública. Los distintos ministros del período posrevolucionario mantuvieron siempre una alianza estrecha -y a veces muy interesada- con la cultura en general y con el teatro, en particular. Las actividades artísticas se mostraron como los mejores medios propagandísticos al servicio de la causa revolucionaria.

La búsqueda de expresiones escénicas nace de tres propuestas claramente diferenciadas y hegemónicas que pugnan por establecer la supremacía artística en el país y, en definitiva, asimilarse a la idea de nación. Son estas las ideas sustentadas en el indigenismo, las que miran más el colonialismo e hispanismo, y aquellas otras que se alejan de lo local para construir un arte de nación que lo sea porque es universal. Todas ellas rivalizaron por imponerse y de ellas surgieron las formas renovadoras y vanguardistas que modificaron el arte mexicano de la primera mitad del siglo XX, así como también modificaron, para aquel entonces, la idea de nación. Cuando terminó la lucha armada de la revolución, se inició la búsqueda esperanzada de la identidad nacional, hecho que converge con los movimientos artísticos de la época de las vanguardias; de ahí que ideología política y arte, más que nunca, se solapen

constantemente en el acontecer histórico del período posrevolucionario. Es el momento en el que casi todo lo moderno, poco o mucho, aún está por hacer, y más aún en el ámbito teatral, en el que el peso de la tradición hispana era de tal magnitud que implicaba una dicción y fonética a la “española”. Encontrar nuevas formas expresivas y nuevos lenguajes simbólicos era también reconocerse como país con identidad, arraigado en la tradición y en la modernidad.

Era tanto lo que había por cambiar que fueron varias las nuevas propuestas que surgieron y que el autor relata. En primer lugar, la que se originó a partir de unos hechos de relevancia histórica: el primero, el rescate de la zona arqueológica de Teotihuacán promovida y dirigida por el etnólogo y arqueólogo Manuel Gamio. Allí encontraron la fuente de tradición indígena “universal” y “moderna” que más contribuyó a la reflexión sobre la identidad nacional y a las nuevas propuestas teatrales. Nuevos escenarios y nuevas temáticas, de lo indígena o lo folclórico, aparecerán tanto en la revista, en el guiñol, como en montajes multitudinarios inspirados en las propuestas de Piscator. Ejemplos claros de esta influencia serían las obras dirigidas por Rafael M. Saavedra así como las organizadas por el Teatro de Masas de Efrén Orozco Rosales.

Otra propuesta surgió de los intelectuales y activistas del Ateneo. Jóvenes cosmopolitas a los que se les debe la destacada presencia de la cultura clásica griega, su universalidad, como claro referente en las vanguardias. Varios son los nombres relacionados con la institución ateneísta y la actividad teatral, a destacar estas tres personalidades: Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y José Vasconcelos. El magisterio que ejercieron desde los cargos de responsabilidad política contribuyó, aún más, a crear y difundir la nueva cultura de la época en su generación y en las siguientes, tanto en lo político como en lo artístico. El ejemplo más representativo fue la obra *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes, leída en París en 1923 y estrenada en México en 1934 por el Teatro Orientación. Henríquez Ureña colaboró con Vasconcelos mientras este se ocupó de la Secretaría de Educación Pública, momento en que se impulsaron y se crearon las primeras instituciones y movimientos teatrales como el Teatro Folklórico (1922), el Teatro al Aire Libre de San Juan Teotihuacán y el Estadio Nacional. En 1925, Pedro Henríquez Ureña publicó un ensayo *Hacia el nuevo teatro* en el que se constata una idea esencial: la necesidad de construir el país y, por ende, la nación con la ayuda de las nuevas expresiones artísticas renovadoras que estaban cambiando la trayectoria

**Remei Miralles:** “Alejandro Ortiz Bullé Goyri, *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*”.

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

histórica en el mundo; así, afirma: “Si la América española ha de cumplir sus aspiraciones de originalidad artística, está en el deber de abandonar las sendas trilladas y buscar rutas nuevas para el teatro”. Continuarían esta labor el Teatro Ulises (1928) del grupo los Contemporáneos, el Teatro de Orientación (1932) y el Teatro de Ahora (1932).

De los componentes de la *Generación de los siete sabios* y de la *Generación de 1916*, partirían muchas de las iniciativas literarias y culturales aunque sus integrantes estudiaron en la Escuela de Jurisprudencia. En la política teatral destacó Narciso Bassols, quien como ministro de Educación Pública protagonizó una de las etapas de mayor auge en el surgimiento de grupos renovadores ya que no potenció una política partidista sino más bien todo lo contrario, dando voz a grupos de discurso menos oficialista. Aparecieron en aquel contexto: el Teatro de Orientación, el Teatro de Ahora, el teatro educativo de muñecos y de militancia política, así como las experiencias desarrolladas por el director Julio Bracho (Los Escolares del Teatro, Teatro de la Universidad...). Para Bassols impulsar la afición teatral no solo era necesario sino que además requería de políticas adecuadas con carácter de urgencia. En una entrevista de 1934 contestó: “en materia de teatro la educación rural ha avanzado a un paso que, si se sabe proseguir y consolidar en sus resultados, será de inmensa significación artística y humana. En los últimos tres años se han construido en miles de escuelas rurales, así, en miles de escuelas, teatros al aire libre”.

Para finalizar la primera unidad temática, Alejandro Ortiz se centra en la interdependencia que existió entre las políticas de estado y el surgimiento de las propuestas renovadoras, estudiadas como discursos; es decir, traza un límite entre el discurso oficial y los discursos disidentes que se produjeron en el teatro posrevolucionario. El eje vertebrador de todo el período posrevolucionario fue la unanimidad que existió en demandar políticas educativas nacionales.

Si bien fue Vasconcelos quien inició y desarrolló la idea de redención nacional mediante la “cultura nacional” y la educación pública, no hay que olvidar que todos los continuadores de esta labor, aunque con significativos matices, en la Secretaría de Educación Pública, mantuvieron ese mismo discurso y que, de hecho, formó parte de todo el discurso oficial del estado mexicano posrevolucionario. Sin duda, las manifestaciones artísticas como el muralismo, la música y el teatro sirvieron para

legitimar la ideología y las políticas de los gobiernos posrevolucionarios, que en algunos casos no solo fueron permisivos sino que involucraron al Estado con la vanguardia artística, sobre todo, con la pictórica. Aunque se fomentó el discurso oficial y "revolucionario", el autor del estudio nos recuerda que

El espíritu nacionalista que regía los programas y proyectos educativos y culturales del Estado posrevolucionario, no necesariamente tenía que verse como un gesto de magnanimidad y de humanismo de los gobernantes, sino como estrategia que permitía neutralizar, con el discurso nacionalista y de integración nacional, los discursos reivindicadores de las causas populares no cumplidas, y permitía también, en el nombre del nacionalismo y de la necesidad de cerrar filas en defensa de la revolución, escamotear y justificar la falta de democracia y de ejercicio de buen número de derechos constitucionales, como los relacionados con la salud, el trabajo y la tenencia de la tierra (77).

La expresión teatral más identificada con el discurso del Estado fue el llamado Teatro Mexicano de Masas, mientras que la que se distancia del discurso oficial se inicia, sobre todo, a partir de 1931, con las actividades teatrales realizadas en el paraninfo de la Universidad. Allí se inició como autor Rodolfo Usigli, quien llegaría a ser muy crítico con los caudillos de la Revolución mexicana. También Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro fueron críticos con el discurso oficial de la Revolución, al crear el Teatro de Ahora. Este nuevo teatro político, aunque crítico con los avances y resultados del proceso revolucionario, plantea más bien una disidencia de visión "liberal" que un posicionamiento radical de teatro político.

La práctica teatral asociada a un discurso radical, libertario o reivindicador de las causas populares ya existía desde el siglo XIX y alcanzó un protagonismo destacado durante el conflicto bélico revolucionario; buena prueba de ello sería la fundación de la Casa del Obrero Mundial (1912) en la que existía un cuadro dramático, así como las obras *Tierra y libertad* y *Verdugos y víctimas* (1916) de Ricardo Flores Magón (de ideología anarquista) y la dedicada a los zapatistas, *Lágrimas, sangre y libertad* de Ignacio Eduardo Rodríguez. Las ideas socialistas del dramaturgo Rafael Pérez Taylor se difundieron a través de los cuadros sindicales que organizó, mientras que las ideas comunistas tardarían más tiempo en desarrollarse entre los artistas, aunque fue en noviembre de 1919 cuando se constituyó el Partido Comunista mexicano. Así, el

espectro ideológico y los discursos militantes de izquierda ya quedaron configurados antes de iniciarse el período posrevolucionario.

A partir de los años veinte, los creadores artísticos que quisieron participar en la transformación del país y en la radicalización de los ideales revolucionarios asumieron un compromiso político de militancia en organizaciones sindicales o políticas. Más que obreros o trabajadores eran pintores, escritores, músicos, gente de teatro y cine quienes formaron los cuadros y las bases de sindicatos y organizaciones de izquierda. Todos ellos enfrentaron su discurso de lucha social, al discurso oficial. La organización más representativa y con nombres de gran valía fue la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, LEAR (1934); así como su revista *Frente a Frente* que contó con las firmas más reconocidas del ambiente cultural y político.

Las actividades teatrales que se desarrollaron en la LEAR fueron de tendencia militante y educativa. Apoyó a los grupos proletarios interesados en realizar teatro, como en la obra escrita por Luís Octavio Madero *Sindicato* (1936) para el Cuadro Dramático de los Talleres Gráficos de la Nación. Sin embargo, las acciones teatrales más importantes que desarrollaron fueron las de teatro de guiñol que ya habían contado con el respaldo del ministro Narciso Bassols, en 1932. Cuando en 1938 se desintegró la LEAR, hubo una organización, el Sindicato Mexicano de Electricistas, que tomó las riendas del teatro con el apoyo de sus cuadros. Y en 1939 fundaron el Teatro de las Artes a cargo del director japonés Seki Sano, quien acababa de llegar como exiliado político a México, después de haber participado en la renovación teatral en Japón y de ser asistente de dirección de Meyerhold. Las actividades fueron gratuitas ya que contaban con las subvenciones del sindicato, y este teatro se constituyó en una auténtica vanguardia de la escena.

La segunda sección temática, *Grupos y movimientos del teatro político mexicano posrevolucionario*, describe el ambiente en el que surgió una gran pluralidad de voces en el teatro de tendencia política, voces diferenciadas y muy combativas que querían dominar en la expresión de su práctica estética y de su práctica social. En esta parte del estudio se consideran las influencias artísticas que, procedentes del exterior o bien de otras actividades como las artes plásticas y la música, pudieron dejar huella en el desarrollo del teatro político y de búsqueda de identidad nacional.

Grandes personalidades internacionales relacionadas con la vanguardia mundial se interesaron por conocer la situación que estaba viviendo México. Allí acudieron: Gastón Dienner, protagonista del Dada en Zurich, Maiakovski, Serguei Einsenstein, D. H. Lawrence, Malcom Lowry, Valle-Inclán, los fotógrafos Tina Modotti y Paul Weston, líderes sociales como el cubano Julio Antonio Mella, las bailarinas estadounidenses Waldeen y Ana Sokolow, León Trotski y André Breton, entre otros.

En el teatro, destaca la presencia de compañías extranjeras de habla hispana que ya habían iniciado el camino de la transformación y la renovación del hecho teatral, como las de la primera actriz argentina Camila Quiroga (en 1922 y 1924) y la de Margarita Xirgu (en 1922). Más relevancia tendría la presencia de Erwin Piscator a finales de los años treinta, así como la de Antonin Artaud en el 36 y la del exiliado político Seki Sano en 1939.

Las influencias de renovación también procedieron de los mismos artistas mexicanos que durante las primeras décadas del siglo deambularon por Europa y participaron en la irrupción de las vanguardias; sobre todo, los artistas plásticos que fueron testigos de las nuevas experiencias teatrales y que al regresar al país contribuyeron a impulsar la renovación escénica nacional. Aparecen citados veinticinco nombres de artistas plásticos que participaron en alguno de los movimientos de renovación teatral o en el teatro de revista y de carpa. Como ejemplo de la importancia artística que adquirió el arte escénico se nombra la exposición que organizó el Teatro de Ahora, el 19 de enero de 1932, en la galería del periódico *Excélsior*, con pinturas, carteles y bocetos escenográficos realizados a partir de las obras del repertorio propuesto para las temporadas previstas del Teatro de Ahora, dirigido por Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro. Se detalla cada una de las obras del repertorio así como el nombre de cada uno de los responsables del diseño escenográfico.

Ya en los primeros años de la década de los veinte se menciona en las crónicas periodísticas la labor de los escenógrafos en la renovación de los escenarios mexicanos y se comienza a manejar el concepto de *mise en scène*; sin embargo, como afirma Alejandro Ortiz:

No es sino hasta bien entrado el siglo XX, cuando realmente este hecho se da en plenitud, gracias a la labor de directores como Seki Sano, Fernando Wagner o José de Jesús Aceves en los años cuarenta y cincuenta y,

posteriormente, en el ámbito del teatro universitario, como fue el caso de la participación de pintores como Leonora Carrington, Juan Soriano, Vicente Rojo u otros más, que recuperaron para el teatro la importancia capital del artista plástico en su realización (119).

El pintor-escenógrafo Carlos González fue el de mayor transcendencia de entre todos sus contemporáneos del período posrevolucionario y el encargado de la escenografía para inaugurar el Palacio de Bellas Artes (1934). Además, colaboró en todas las propuestas relevantes de los diferentes grupos como: el Teatro Mexicano del Murciélago, el Teatro de Ahora, el Teatro de Orientación, grupos Escolares del Teatro, el Teatro Sintético Mexicano, el Teatro Folklórico, el Teatro de Masas... así como promovió, por su cuenta, experiencias de teatro con orientaciones indigenistas como *Tlhuicole* (1925), *Creación del Quinto sol o Sacrificio gladiatorio*, el ballet *Xochiquetzal*, espectáculos como *Hamarandécua*, y fue, además, director artístico del Teatro Regional de Michocán e impulsor del Teatro Regional de Tehuantepec.

En la elaboración de títeres y escenografías para el Teatro Rin-Rin y El Nahual, de tendencia militante y de revaloración del folclore, hay que recordar los trabajos de Gabriel Fernández Ledesma, quien colaboró también con Seki Sano. Sin olvidar la labor de Germán y Lola Cueto.

En el teatro de tendencia más universalista, el Teatro Ulises y el Teatro Orientación, colaboraron Manuel Rodríguez Lozano, Agustín Lazo, Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard y Julio Castellanos.

. La escenografía del teatro de revista, sobre todo, en la compañía que dirigió Roberto Soto, contó con las propuestas más innovadoras del momento y en ellas colaboraron, también, Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard y Julio Castellanos.

Los grandes maestros de la pintura también llegaron a participar en la renovación escénica, mucho más Diego Rivera que Siqueiro, Orozco y Tamayo. De la variada participación de Diego Rivera hay que destacar: la realización y diseño de la Carpa Morelos (1930), el teatrino del Teatro del Periquillo, las escenografías para *El corrido de Juan Saavedra* (1929), las escenografías de las revistas *El último fresco* (1934), *Rayando el sol* (1937), y los bocetos para el proyecto de construcción de un teatro en Veracruz.



La aportación de los artistas plásticos al teatro de la época permitió desarrollar el lenguaje artístico de la escenografía teatral, como afirma Alejandro Ortiz:

Todos ellos, ya fuese porque vivieron y participaron de las vanguardias de principios de siglo en Europa, ya por su refinada cultura o talento, aplicaron su capacidad a la búsqueda y creación de un teatro mexicano de arte, a veces con una tendencia hacia la experimentación, con estrecha vinculación a lo que muchos otros pintores y hacedores de teatro en distintas partes del mundo realizaban en esa época. Los pintores-escenógrafos mexicanos, en cualquier forma, lograron en la escena un lenguaje propio, a veces matizado por el universalismo, a veces por el nacionalismo o el indigenismo (128).

La música se incorporó, de igual modo que las artes plásticas, al teatro posrevolucionario. En ella también se manifiestan las mismas tensiones por reflejar la nueva identidad de nación, así como los tres ejes de tendencias: la indigenista, la colonial o hispana y la universalista. Se registran en el libro, a modo de esquema, una treintena de músicos así como sus principales composiciones de repertorio. Se citarán algunos de los más representativos que participaron en la renovación teatral, en la que no debemos olvidar la música de revista, zarzuela y ópera.

Francisco Domínguez, conocido más por sus aportaciones como etnomusicólogo que por su obra como compositor; colaboró con el Teatro Regional de Teotihuacán, El teatro Mexicano del Murciélago y para el Teatro Regional de Michoacán; a destacar *La Cruza* (1921) y *Hamarandécua* (1930). De Ignacio Fernández Esperón: *The Garrick Gaites*, en Nueva York (1935), *¿Upa y Apa? Autour d'une mère*, en París, espectáculo con canciones de Tata Nacho y que fue reseñado por Artaud. De Eduardo Hernández Moncada, la revista *Upa y Apa* (1939). De José Pomar *Ocho horas* (1932) con canciones revolucionarias para el Teatro de la Universidad. Y de Silvestre Revueltas, compositor de cine y teatro y máximo representante de la vanguardia musical mexicana: *El renacuajo paseador* (1936), *Los caballeros* (1936), *Upa y Apa* (1939), *La coronela* (1940), inconclusa y terminada por Blas Galindo, y *Troka*.

El autor del libro señala, no obstante, que queda mucho por estudiar y documentar en este aspecto ya que existe escasa información de la música del período posrevolucionario, y que: "quizá lo más interesante de esto sea constatar la importancia que los músicos de mayor renombre y calidad dieron al teatro y a su participación en experiencias escénicas" (137).

La tercera y última sección del libro *Movimientos teatrales posrevolucionarios: práctica artística y práctica discursiva* es la más extensa y la que presenta una descripción más comprensible de todos los referentes culturales de la época, por lo que es mucho más fácil de seguir, incluso por un lector poco conocedor de las vanguardia y del ambiente teatral de los años veinte y treinta. Casi al inicio de esta última parte se cita una entrevista, realizada en 1982, a Gabriel Fernández Ledesma, activista de la vanguardia teatral y artística en pintura y escenografía, en la que él enumera abreviadas las tendencias teatrales de los años veinte y treinta. Por ser un testimonio de uno de sus protagonistas, vale la pena referirse a las tendencias, nutridas y heterogéneas, evocadas por Fernández Ledesma:

1. Teatro proletario de “carpas”.
2. Teatro “frívolo” de “tandas”, ubicado en el teatro Lírico. Los libretos glosaban los acontecimientos sobresalientes de actualidad política y social. Eran siempre oportunos y mordaces.
3. Teatro burgués para familias. Se representaban inocentes comedias de un sentimentalismo decadente.
4. Teatro Universal, de autores extranjeros. En México (1924) se formó un grupo de personas entusiastas, dirigidas por Luis Quintanilla, que se dedicaron a traducir el espíritu y la técnica del Chauve-Souris. Así nació el teatro del Murciélagos. En 1928 nace el “Teatro de Ulises”, animado por un grupo de escritores y pintores a quienes patrocina Antonieta Rivas Mercado. Se representan obras clásicas y se escriben obras por autores mexicanos. Es un teatro culto.
5. Teatro de autores mexicanos, obras del Teatro Revolucionario Mexicano, escritas por Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro; también, Francisco Monterde y la señora Castillo Ledón.
6. Teatro guignol especialmente para niños. Con Germán y Lola Cueto, Roberto Lago y Graciela Amado. Incorporó a escritores como Germán List y Antonio Acevedo y a la pintora Angelina Beloff (146-7).

Esta entrevista le sirve a Alejandro Ortiz para centrar su pensamiento sobre el sentido que adquirieron las vanguardias, por lo que escribe:

La vanguardia en México, y claramente en el teatro, no resulta necesariamente ruptura, como ocurrió con ciertas tendencias europeas, sino también búsqueda de nuevos lenguajes que le dieran sentido a una expresión escénica mexicana. Difícilmente puede pensarse en ruptura con una tradición -como ocurrió con el Dadá e incluso con el naturalismo escénico en Europa-, cuando esa tradición apenas comenzaba a gestarse (147).

Desde el inicio del período posrevolucionario se generaron en la prensa diferentes polémicas sobre la existencia del teatro mexicano, representativo del país y de sus autores, sobre todo en 1922, 1932 y 1937. Al margen de los que defendieron su existencia y riqueza y de quienes declaraban, poco más o menos, su inexistencia, como en el caso de Rodolfo Usigli; para Alejandro Ortiz lo que sí parece no haber habido fue:

Continuidad, ni evolución profunda ni en las experiencias renovadoras, ni en la generalidad de la actividad específicamente escénica. La lucha por la hegemonía de los grupos renovadores significó a veces incapacidad para reconocer en las otras manifestaciones logros genuinos, así como una miopía en cuanto al hecho de asimilar las innovaciones técnicas y los aportes teóricos que en otras manifestaciones teatrales de otras latitudes se habían estado dando (153).

El inicio de los acontecimientos escénicos mexicanos vinculados con la vanguardia mundial se remonta al fin del año, 31 de diciembre, de 1919, con el estreno de *19-20* en el Teatro Principal. Se trataba de una revista escrita por José F. Elizondo con música de Eduardo Vigil Robles en la que se incorporaron lenguajes y recursos cinematográficos al escenario de la revista. Se trataba de la proyección en escena de una película *la llegada de un tren cuya locomotora avanza recta y de frente al público* para crear escénicamente el efecto de la llegada del año nuevo, hecho que se lograba con la superposición del plano cinematográfico y del real, para que la locomotora de escena irrumpiese ante el público tras romper la pantalla fílmica, justo en el momento en que debía hacerlo la de la película. Que el género de la revista, popular y tan convencional, crease escénicamente el efecto de la llegada del año nuevo combinando diferentes lenguajes supondría la utilización de un recurso innovador de la vanguardia, empleado con gran difusión en el teatro constructivista soviético y en el teatro político alemán; hecho este que coincidiría con la nueva etapa de recomposición de las estructuras políticas y sociales porque, también en ese 1920 daría comienzo el período

posrevolucionario. Por ello, las nuevas formas artísticas teatrales, las de las vanguardias, y sobre todo las utilizadas en los géneros teatrales populares y de éxito estuvieron presentes en el devenir del período posrevolucionario, de búsqueda y construcción de una identidad de país moderno y receptivo al acontecer histórico de otros países (sobre todo la Unión Soviética) que, como México, se encontraban en la necesidad de superar la etapa de la revolución.

La labor de los dramaturgos fue, sin duda, la más difícil y la más lenta; pero no obstante desde muy pronto se les planteó, también, la necesidad de renovar las estructuras dramáticas. La influencia más destacada fue debida a la compañía de la española María Palau y, sobre todo, a la compañía argentina de Camila Quiroga que permaneció en México en la temporada de finales de 1921 y principios de 1922 con un repertorio de Florencio Sánchez (*M'hijo el doctor* y *Barranca abajo*). Los jóvenes dramaturgos conocieron, entonces, el ejemplo de los artistas argentinos que ya habían sido capaces de crearse su propio modelo teatral dramático e interpretativo, arraigado a su país y a su misma habla. Y para renovar e impulsar la creación teatral nacional y el montaje de obras de autores nacionales, en 1923 se fundó la Unión de Autores Dramáticos (UDAD) y se determinó crear el Teatro Municipal de la ciudad de México.

En los primeros momentos de renovación escénica, fue el futurismo de Marinetti el que más influyó, en la literatura asimilado al estridentismo y en el teatro al “teatro sintético” con expresiones bastante disociadas: ya como la exaltación de la modernidad y el cosmopolitismo, ya como integrador del folclore nacional en la escena. En el caso mexicano, el teatro sintético se orientó hacia la presentación de obras en un acto sobre costumbres populares en las que texto, música e interpretación debían ser la mejor instantánea de la realidad. Los primeros intentos se debieron al etnólogo y escritor Rafael M. Saavedra, al pintor Carlos González y al músico Francisco Domínguez, quienes iniciaron el Teatro Regional Mexicano (1931), el Teatro Regional de Teotihuacán (1922), el Teatro Regional de Paracho (1923), el Teatro Sintético Mexicano (1923) y, además colaboraron en las experiencias teatrales de la Escuela Rural Mexicana de los años veinte. Este teatro regional llegaría a convertirse en el primer movimiento sistematizado, según Rodolfo Usigli, y para Alejandro Ortiz:

Se trató de una manifestación escénica que no pretendía ser vanguardista, pero que al adoptar a su manera elementos y propuestas

del futurismo resultó serlo, al alejarse del esquema hegemónico de producción teatral para insertarse en la utopía constructivista de incorporar el arte escénico a la tarea de construir una nueva sociedad (177).

Tal fue el éxito y arraigo del teatro sintético, que más que ejemplo fue bandera de cultura popular para la mayor parte de los grupos y movimientos de la renovación teatral en el México posrevolucionario. Y por ello mismo no resulta nada extraño que durante los años veinte y treinta se desarrollase este tipo de teatro, relacionado con otros conceptos artísticos, en las diversas partes del país y con la intención de recuperar la estética popular para el teatro. El Teatro Mexicano del Murciélago (1924) es el ejemplo más interesante en este sentido y, además, muy diferenciado del impulsado por Rafael M. Saavedra ya que estaba más inspirado en el concepto del teatro sintético ruso y estuvo dirigido a un público urbano y culto.

Otro aspecto del teatro sintético fue el desarrollado por los escritores estridentistas, algunas de sus obras se publicaron en *Horizont*, como: *Muerta de hambre (drama de calle)*, *teatro revolucionario en cinco escenas* de Elena Álvarez y *Comedia sin solución* de Germán Cueto; así como por el grupo de los Siete Autores en su primera temporada de 1925. Finalmente habría que destacar la influencia que ejerció sobre el género de la revista en la que muchas de las innovaciones formales de música, danza, canción, drama o parodia se incorporaron con total naturalidad y permitieron renovar y dignificar este género con la participación de los más destacados artistas de la vanguardia.

En torno a 1928, el panorama teatral para los jóvenes intelectuales resultó ser desolador por lo que el grupo los Contemporáneos fundó el mítico Teatro Ulises con el fin de promover el desarrollo de un teatro universalista equiparable al de los teatros libres e independientes de París, Londres, Berlín o Nueva York. Si bien en las vanguardias plásticas fue hegemónica la línea ideológica indigenista, por lo que respecta al ámbito teatral, décadas después, sería más bien la universalista representada por estos intelectuales la que acabaría por ser la dominante, sobre todo, cuando sus representantes (Novo, Villaurrutia, José y Celestino Gorostiza) ocuparon cargos de responsabilidad en el Departamento de Bellas Artes y en el Departamento de Teatro. La efímera experiencia de este teatro tuvo como referente el *Vieux Colombier* de Copeau y los

montajes de Pitoëf y sirvió para iniciar las carreras teatrales de muchos de ellos, como la de Gorostiza y la de las actrices Clementina Otero e Isabela Corona.

Bernardo Ortiz de Montellano, poeta del grupo de los Contemporáneos, no participó en la experiencia del Teatro Ulises; pero en cambio fundó el Teatro del Periquillo que inició una nueva experiencia de teatro de arte utilizando los títeres. Este grupo formó parte de las iniciativas culturales de Amalia G. C. de Castillo Ledón, quien en 1929 trató de llevar el teatro a otros ámbitos de actuación como escuelas, jardines, centros obreros y establecimientos penales. El Teatro del Periquillo fue un proyecto muy interesante que contó con la colaboración de pintores y escenógrafos para la realización de los títeres y escenarios y, que, además, elaboró un teatro de títeres más complejo y artístico en la Casa del Estudiante Indígena.

La siguiente iniciativa teatral que supuso otro esfuerzo por la renovación contó con el patrocinio del Estado y del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública porque se quiso promover un teatro de arte capaz de lograr éxito y repercusión social. El Teatro de Orientación creado en 1931 por Julio Bracho, pasó en 1932 a ser dirigido por Celestino Gorostiza por encargo de su hermano José Gorostiza – director del Departamento de Bellas Artes- y en 1938 sería dirigido, al estar dividido en tres grupos, por Xavier Villaurrutia, Rodolfo Usigli y Julio Bracho. Quienes defendieron este proyecto fueron los componentes del extinguido Teatro Ulises; por ello, como matiza el autor del libro Alejandro Ortiz:

El Teatro de Orientación formó parte de las políticas culturales de la Secretaría de Educación Pública y, sin ser propiamente teatro político, es una muestra palpable de cómo el discurso y la estética teatral de los Contemporáneos fue consolidándose como la práctica escénica patrocinada por el Estado con mayor peso histórico, en comparación con las otras experiencias, como el teatro de masas, el teatro de títeres, así como las diversas actividades teatrales que promovió en el viejo Teatro Hidalgo y en diversos foros del país. Más que una experiencia de teatro político, el Teatro de Orientación resultó ser la implantación de una política teatral que trasciende en México hasta nuestros días: la de promover un teatro de arte en manos de una élite intelectual y artística. Darle así un sentido cosmopolita a la creación teatral y generar con ello cuadros de creadores teatrales con mayor formación

artística y un gusto estético más depurado que el que pudiera tener o desarrollar la gente de teatro proveniente del medio estrictamente comercial (210).

En 1940 entre los meses de marzo y abril surgió otra nueva experiencia de teatro de arte, el Teatro de Medianoche, esta vez dirigida por Rodolfo Usigli con una programación que incluía propuestas dramáticas del panorama mundial y las más recientes creaciones mexicanas.

El grupo Escolares del Teatro dirigido por Julio Bracho también formó parte del movimiento de renovación teatral. Fue en 1931 cuando fundó la sala Orientación, diseñada por el pintor-escenógrafo Carlos González para impulsar el teatro estudiantil. Esta fue la primera experiencia en la que se contó con la presencia de un director de escena según el canon de modernidad europeo ya que Julio Bracho fue uno de los primeros hombres de teatro en México que asumieron el papel de director de escena como figura preponderante del espectáculo teatral. Del repertorio, destacar: *Proteo* de Francisco Monterde, con máscaras de Germán Cueto; *Jinetes hacia el mar* de John M. Synge y *La más fuerte* de August Strindberg. Al año siguiente, en 1932, se nombró a Celestino Gorostiza para dirigir esta sala, de la que tomaría su nombre el grupo Teatro de Orientación ya mencionado.

El trabajo de Bracho realizado siempre al margen de los ámbitos profesionales le llevaría en 1933 a otra experiencia teatral, ahora con obreros aficionados con quienes creó el grupo denominado Trabajadores del Teatro como parte de un proyecto educativo del ministro Narciso Bassols que permitió la creación de talleres teatrales en las escuelas nocturnas de los trabajadores, con quienes escenificó *Lázaro rió* de Eugene O’Neill, *El Santo Samán* de Mauricio Magdaleno, *Los que vuelven* y *San Miguel de las Espinas* de Juan Bustillo Oro y *El sueño de Quetzalma* escrita por él.

Cuando en 1936, Julio Bracho contó con mayor apoyo institucional pudo constituir de manera estable y formal el Teatro de la Universidad, con el que se inició el teatro contemporáneo universitario y que contó para su repertorio con las adaptaciones propias de clásicos griegos. La labor de este director de escena finalizó en la década de los treinta ya que abandonó el teatro para iniciar una brillante carrera como director de cine. Para Alejandro Ortiz la valoración que le merece está claramente diferenciada de otras propuestas:

La labor fundacional de Julio Bracho con los grupos teatrales que formó, implicó una práctica escénica vinculada con una reflexión crítica sobre la realidad nacional. Su propuesta de crear un Teatro de la Universidad y el repertorio con el que inició marcaron una clara diferencia respecto de lo que desde la revista *El Espectador* habían lanzado Celestino Gorostiza y Jorge Cuesta, en el sentido de vincular al teatro con la reflexión social, sin apartarse de una preocupación y de un rigor artístico (222).

Al margen del teatro dirigido a un público culto, universitario o con cierta formación escolar, también se desarrollaron otros tipos de experiencias artísticas que estuvieron dirigidas a un público masivo, en muchas ocasiones adultos que no habían sido escolarizados, que se podría considerar heterogéneo en cuanto a su formación por la posibilidad de convocar a diferentes estratos sociales. Se trataba de un Teatro de Masas que debía recuperar para la escena los grandes mitos de la historia nacional, los episodios de la historia de carácter épico (la Conquista, la Independencia, la Intervención francesa o la Revolución mexicana) y elementos del folclore popular e indígena; pero que debía asumir las nuevas técnicas de puesta en escena. Nuevo en el planteamiento de los temas y en las formas, para unir la tradición con la vanguardia, además de configurarse con una clara intención política e ideológica de rescatar el pasado precortesiano de México, para llegar a amplios sectores de la población en todo el país. Este teatro de masas, representado por cientos de actores en teatros al aire libre, al que también se ha denominado “danza premoderna mexicana” no está relacionado con las ideas estéticas de Marinetti ni de ningún futurismo, sino como dice Alejandro Ortiz:

Con experiencias afines que se dieron tanto en la Unión Soviética, como en Francia, relacionadas en parte con la búsqueda de recuperar las expresiones del folclore popular, y en parte como una forma de espectacularidad para recrear y teatralizar determinados acontecimientos históricos, aunque a diferencia del Teatro Mexicano de Masas, no había el intento de generar sentimientos nacionalistas, ni de adoctrinamiento ideológico del espectador mostrándole que la Revolución venía a ser el gran acto de redención nacional (225).

Esta experiencia de defensa de las estéticas indigenistas, relacionadas con la revolución mexicana o con el nacionalismo fueron defendidas por intelectuales y



artistas como Rubén M. Campos, Carlos González y Francisco Domínguez que crearon una estética teatral propia del México posrevolucionario que se asemeja, en cierto modo, al realismo socialista y al teatro del pueblo de Romain Rolland. Teatro de características didácticas y políticas para difundir la ideología del Estado entre las masas populares. Como director y creador de muchas escenificaciones Efrén Orozco Rosales escribió: “Su técnica teatral intenta ajustarse a las exigencias del teatro moderno de expresiones y sugerencias, presentando en forma plástica los momentos más importantes de nuestra historia; la lucha, el dolor, la opresión, y los símbolos, la indumentaria apropiada, la danza y la música” (228). La eficacia con que difundió los mensajes políticos del Estado le permitieron permanecer en escena, prácticamente sin modificaciones sustanciales, más allá de los años cincuenta. Entre sus obra más importantes destacan: *Liberación* (1929), *Tierra y libertad* (1933), *Creación del Quinto Sol y Sacrificio Gladiatorio* (1935), *El mensajero del sol* (1941), y *Corrido de la Revolución mexicana* (1955).

Y frente a la posición oficialista también surgieron voces muy críticas y políticas con el discurso del poder posrevolucionario como la mantenida por los artistas que fundaron el Teatro de Ahora (1932): los dramaturgos Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro, el pintor-escenógrafo Carlos González y el actor Ricardo Mutio. Quisieron renovar la escena con nuevos planteamientos que todavía no se habían puesto en marcha; esta vez, con una clara influencia de los soviéticos y, mucho más del alemán Erwin Piscator, aunque como afirma Alejandro Ortiz:

Hay que apuntar que este movimiento tiene en realidad elementos más enraizados en una tradición literaria y dramática hispanoamericana –como puede ser la obra del novelista colombiano José Eustasio Rivera-, que con el teatro político alemán, sin que por ello se deban negar las influencias de tipo formal que pudieron haber recibido de Piscator, como se muestra con mayor claridad en la obra de Juan Bustillo Oro, *Masas* (1933) (238 y 240).

Sin duda, porque fue un proyecto de teatro político que quiso subir al escenario la problemática social (de actualidad) del México rural tan olvidado por los líderes del período posrevolucionario. Y aunque resulte paradójico, apostó también por el teatro de revista en la compañía que dirigió Roberto Soto, con quien buscaron colaborar para reivindicar el lenguaje escénico del género frívolo con una nueva visión artística.

Los dramaturgos del Teatro de Ahora se interesaron por crear textos de carácter nacional, enraizados con el medio cultural mexicano, que sin ser localistas llegaron a convertirse, paradójicamente, en referente de universalidad tal como ya lo habían conseguido los pintores mexicanos. Su interés por las artes plásticas marca todo su trabajo de renovación escenográfica. Contaron con la colaboración de trece artistas plásticos para organizar la exposición de carteles y escenografías que mostraron en la galería del periódico *Excelsior*, y que sirvió para realzar la función artística de la escenografía en el teatro. Mauricio Magdaleno estrenó *Emiliano Zapata*, el mayor éxito de público y crítica, y *Pánuco 137*; asimismo se estrenaron *Tiburón* y *Los que vuelven* de Juan Bustillo Oro. En todas ellas destacaron las innovaciones escenográficas de Carlos González.

Sin embargo la incursión más exitosa de público que obtuvieron Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro fue con las obras de teatro de revista que, justamente, se convirtieron en el medio más idóneo para exponer sus ideas teatrales. En el estreno de cada una de ellas se impartió una conferencia para comentar la temática que proponían. Lo que ningún otro grupo de renovación consiguió en público y en propuestas escénicas lo lograrían estas revistas: *El periquillo sarniento*, *El corrido de la Revolución* y *El pájaro carpintero*, con música de Federico Ruiz y representadas por la compañía de Roberto Soto. La experiencia teatral de los dramaturgos del Teatro de Ahora fue bastante efímera aunque muy significativa en la historia del teatro mexicano del periodo posrevolucionario; su labor continuaría en otros ámbitos: el cinematográfico y la escritura.

Mucho más a la izquierda ideológica también existieron propuestas teatrales relacionadas con la denuncia social y las vanguardias artísticas. Los autores y realizadores que participaron en la década de los veinte en el estridentismo siguieron manteniendo una visión crítica con la sociedad, y en la década de los años treinta, una vez superada la etapa del estridentismo, constituyeron otros grupos en los que expresar y desarrollar su actividad teatral. Como dice el autor del libro:

Desde el punto de vista de la efectividad y de sus alcances, el teatro de tendencia militante promovido por los antiguos integrantes del estridentismo es una de las experiencias de mayor trascendencia en la vida teatral del país en la primera mitad del siglo XX. La fundación en 1932 del movimiento de

teatro de guiñol, con el Teatro El Nahual y posteriormente el Teatro Rin Rin y muchos otros grupos y brigadas de teatro, permitió que el teatro y el mensaje político-educativo que venía implícito en estas propuestas llegara a un número considerable de la población, particularmente en el amplio segmento de las clases populares, en escuelas, ejidos, barrios populares, municipios, etc. (260-1).

Fueron Germán List Arzubide, Germán Cueto, Ramón Alva de la Canal, Lola Cueto, Roberto Lago, Graciela Amador, Elena Huerta, Gabriel Fernández Ledesma, Leopoldo Méndez, Angelina Beloff y Enrique Assad quienes iniciaron el movimiento de teatro de títeres de guiñol con mensaje político-social.

La militancia política, particularmente en el Partido Comunista, y el compromiso artístico con las vanguardias fue una de las formas de transformar la sociedad. La diversidad de los lenguajes artísticos de las vanguardias siempre ha ido asociada a la idea y a la búsqueda de libertad. La última y más importante experiencia artística de militancia política fue la creación en 1934 de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, la LEAR, que aglutinó sobre todo a artistas plásticos, músicos, poetas y trabajadores de las artes escénicas quienes realizaron una importante y dinamizadora actividad cultural en la década de los treinta. Sin embargo, la cristalización de las ideas estéticas vanguardistas sobre el nuevo teatro revolucionario creadas e impulsadas por pintores, literatos y trabajadores de las artes escénicas en el seno de la LEAR, se produjo fuera de ésta ya que dejó de existir antes de finalizar la década. Los artistas implicados en la Sección de Teatro no por ello abandonaron su labor de trabajo por una nueva creación en las artes escénicas; más bien todo lo contrario. La nueva dirección se inició en 1939 con la llegada como exiliado político de Seki Sano, militante político y director teatral comprometido con las vanguardias en diversos países. Antes de llegar a México había participado en la renovación del teatro japonés, había trabajado con Meyerhold y había dirigido teatro obrero en Nueva York.

Y en agosto de 1940, con la participación de los interesados por la actividad teatral de la sección de teatro de la extinta LEAR y con el respaldo del Sindicato Mexicano de Electricistas, bajo la dirección de Seki Sano se inició ya una nueva etapa de consolidación del teatro mexicano contemporáneo, al fundarse el Teatro de las Artes, en el que colaboraron artistas como Silvestre Revueltas, Rodolfo Halfter y Jesús Durón (sección de Música del Teatro de las Artes), Germán Cueto (sección de Títeres), Miguel

**Remei Miralles:** “Alejandro Ortiz Bullé Goyri, *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*”.

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

Covarrubias, Xavier Guerrero y Gabriel Fernández Ledesma (sección de Escenografía) y la bailarina norteamericana Waldeen (sección de Danza). Esta última iniciativa, por ser de 1940, marca a modo de epílogo lo que se conoce como periodo posrevolucionario, sin duda el mejor final para esta etapa y, mucho mejor si cabe para la etapa que vendría después, a partir de la década de los cuarenta, ya que como afirma Alejandro Ortiz:

El Teatro de las Artes constituyó seriamente no sólo un intento, sino la creación de una perspectiva sólida de una corriente en el teatro mexicano posrevolucionario, que buscaba renovar desde sus raíces el arte escénico, partir de una concepción diferente del trabajo actoral, al tiempo que promoviese una actitud ética en torno a la función social del arte, estableciendo con ello una simbiosis entre el teatro de tendencia militante de reflexión social y el teatro de arte (271).