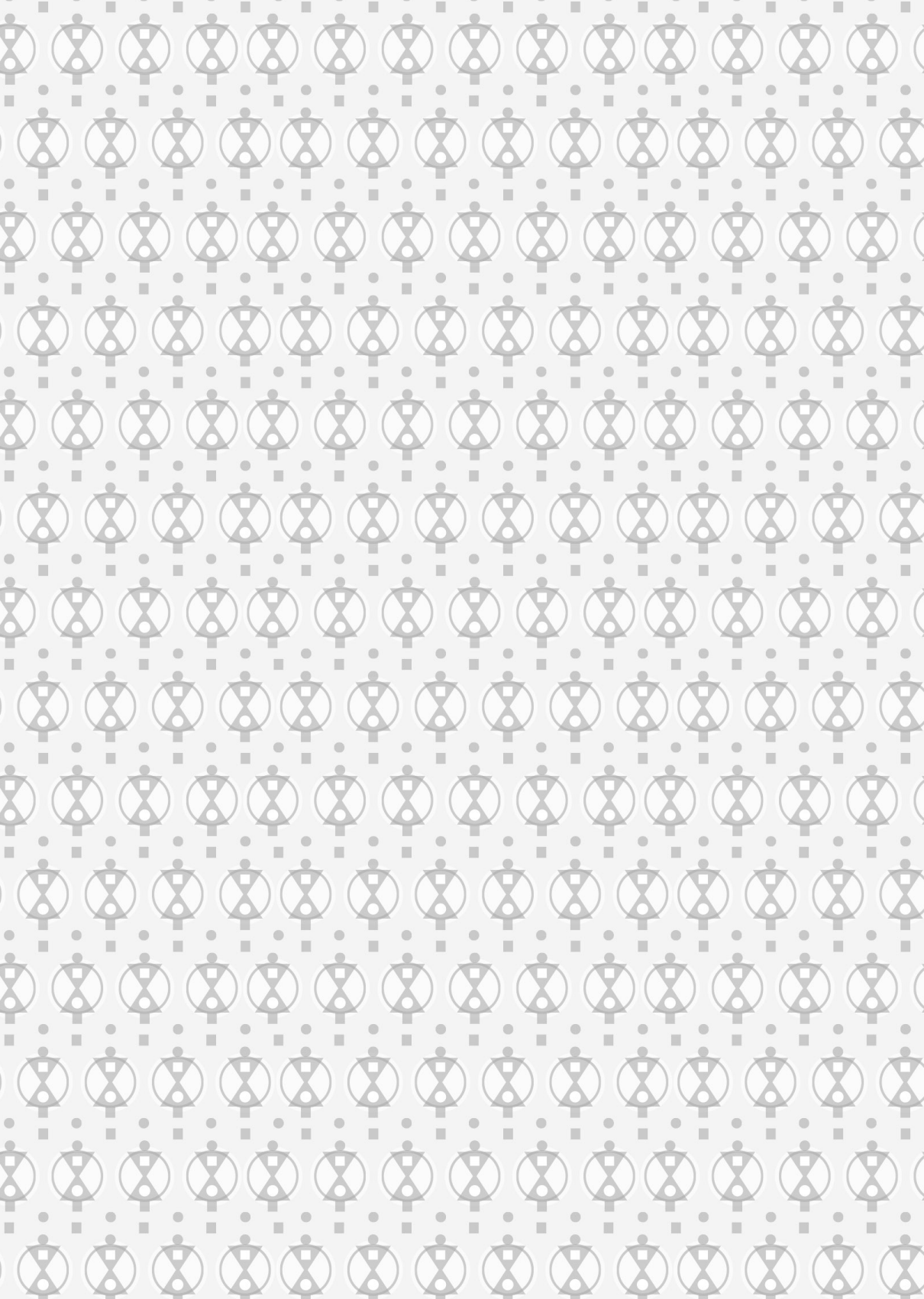


El *vasconcelismo* y el teatro mexicano

GUILLERMO SCHMIDHUBER DE LA MORA
OLGA MARTHA PEÑA DORIA



Universidad de Guadalajara



El *vasconcelismo* y el teatro mexicano

El *vasconcelismo* y el teatro mexicano

GUILLERMO SCHMIDHUBER DE LA MORA*
OLGA MARTHA PEÑA DORIA



* Medalla Vasconcelos 1995 del Frente de
Afirmación Hispanista, A. C.

Esta publicación fue dictaminada favorablemente mediante el método doble ciego por pares académicos y financiada con el Programa a la mejora en las condiciones de producción SNI (PROSNI 2021).

Primera edición, 2021

D.R. © 2021, Universidad de Guadalajara
Centro Universitario
de Ciencia Sociales y Humanidades
Coordinación Editorial
Guanajuato #1045
Col. Alcalde Barranquitas, C.P. 44260
Guadalajara, Jalisco, México

ISBN: 978-607-571-385-4

Editado y hecho en México
Edited and made in Mexico

*A nuestra familia,
Guillermo y Marielena, y Alex y Emma,
Marthita y Miguel, y Marianne
Erika y Fernando, y Zoe.*

*A Marcela Magdaleno Duchamps, nieta de Mauricio Magdaleno, porque nos recomendó escribir este libro.**

*A los hijos de Rodolfo Usigli, Nicole Usigli
Martínez y*

*Alejandro, Lavinia y Leonardo Usigli Casas,
por la amistad que nos une.*

*A José Gorostiza Ortega, hijo del poeta José
Gorostiza Alcalá, por habernos permitido leer los
apuntes dramáticos de su padre.*

* El presente libro es una realidad por la sugerencia a los autores hecha por la nieta de Mauricio Magdaleno, Marcela Magdaleno Deschamps, narradora, poeta, dramaturga y extraordinaria mujer.

Contenido

Proemio	11
I. Víctor Manuel Diez Barroso, dramaturgo	27
II. Antonieta Rivas Mercado y otras dramaturgas	41
Amalia González Caballero de Castillo	
Ledón, dramaturga	54
Concha Michel, dramaturga	56
Isabel <i>Chabela</i> Villaseñor, dramaturga	65
III. José Gorostiza, dramaturgo en cierne	69
IV. Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, dueto de dramaturgos	87
V. Alfonso Gutiérrez Hermosillo, como dramaturgo . . .	117
VI. Rodolfo Usigli y el <i>linaje de la verdad</i>	129
VII. VII. José Vasconcelos, como dramaturgo	151

Proemio



José Vasconcelos en su juventud.

La primera centuria enteramente mexicana fue el siglo xx. En el siglo anterior México había pertenecido aún 21 años a España, y en la centuria siguiente —la nuestra— apenas va emprendiendo el sendero de su seguro devenir. Al término del primer siglo entero de libertad 1821-1921 hubo un grupo de dramaturgos que llevaron a cabo la fundación del teatro mexicano. Ésta es su historia, entreverada con el vasconcelismo.

El siglo xx fue escindido tres veces con periodos álgidos, por no calificarlos de mayormente dolorosos: la Revolución Mexicana y el *maderismo*; la guerra cristera y el *vasconcelismo*, y el 68 y las masacres universitarias. Al comparar estos tres periodos álgidos, el *vasconcelismo* es notoriamente

menos estudiado por los historiadores, acaso porque los otros dos periodos han recibido gran atención al señalar la rápida influencia que tuvieron en el devenir social del país. El periodo que abarca el final de años veinte y el inicio de los treinta alcanzó, como uno de sus resultados, el esfuerzo tan vigoroso como trascendente de un grupo de dramaturgos que fundó el teatro mexicano como un arte nacional y, simultáneamente, de gran apreciación por la crítica mundial.

La Historia parece exigir bibliotecas enteras para analizar las campañas presidenciales de éxito político y no sobre aquellas que fueron ensombrecidas con su nulo triunfo. Escribir sobre el fracaso de la candidatura presidencial de José Vasconcelos Calderón (27 de febrero 1882 - 30 de junio 1959) —no sobre su exuberante personalidad— parecería requerir un capítulo brevísimo que recordara la oportunidad política para una verdadera democracia que se abrió tras el asesinato de Álvaro Obregón, el 17 de julio de 1928, el único presidente que pretendió gobernar por un segundo periodo presidencial en el siglo xx. Magnicidio que hoy parecería de impacto exiguo en la vida social de los mexicanos, pero la importancia de esa conmoción política crece hasta convertirse en devenir triunfante si consideramos las consecuencias del *vasconcelismo* en la dramaturgia nacional. ¿Qué era el teatro en México antes de estos acontecimientos y qué llegó a ser en la década tercera del siglo xx debido al benéfico influjo de las ideas nacionalistas de Vasconcelos en la creatividad de un grupo de incipientes dramaturgos?

Para poder comprender el paso de la segunda década a la tercera había que recordar el intríngulis histórico en las décadas segunda y tercera del siglo xx. El crítico vasconceliano Claude Fell ha narrado las vicisitudes vividas por Vasconcelos en esos años y es necesario recordarlos en secuencia cronológica:¹

¹ Claude Fell, *José Vasconcelos: Los años del Águila (1920-1925)* (México: UNAM, 1989). <https://archive.org/stream/ClaudeFellJoseVasconcelosLosAnosDelAguila/ClaudeFellJoseVasconcelosLosAnosDelAguila/ClaudeFellJoseVasconcelosLosAnosDelAguila.pdf>

En 1914 fue nombrado director de la Escuela Nacional Preparatoria, pero pronto tuvo que huir a Estados Unidos para evitar ser arrestado por sus severas críticas en contra del gobierno del presidente Carranza. A su regreso asistió a la Convención de Aguascalientes y desempeñó el cargo de secretario de Instrucción Pública durante el breve lapso de dos meses en el gabinete de Eulalio Guzmán. En 1920 se entrevistó con Álvaro Obregón y ofreció su apoyo al Plan de Agua Prieta. Escribió artículos para justificar el golpe de Estado contra Carranza. El presidente interino Adolfo de la Huerta lo designó jefe del Departamento Universitario y de Bellas Artes. En este cargo impuso a la Universidad Nacional el actual escudo y el lema *Por mi raza hablará el espíritu*.

Bajo la presidencia de Álvaro Obregón fue nombrado Vasconcelos secretario de Educación Pública al crearse esta dependencia, y fungió del 12 de octubre de 1921 hasta su renuncia el 2 de julio de 1924. Desde este puesto impuso la educación popular, trajo a México educadores y artistas destacados, creó numerosas bibliotecas populares y los departamentos de Bellas Artes, Escolar y de Bibliotecas y Archivos; reorganizó la Biblioteca Nacional, dirigió un programa de publicación masiva de autores clásicos, fundó la revista *El Maestro*, promovió la escuela y las misiones rurales, propició la celebración de la primera Exposición del Libro y patrocinó el naciente movimiento muralista. Después de la firma de los Tratados de Bucareli condenó el asesinato del senador Field Jurado y se vio obligado a renunciar a su puesto en la Secretaría de Educación Pública. Con la inquietud de siempre, Vasconcelos intentó presentar en un acto de trapecismo político su candidatura independiente a la gubernatura del estado de Oaxaca, pero esta predecible derrota lo obligó a exiliarse nuevamente del país. En París y Madrid publicó la primera época de la revista *La Antorcha* (1924-1925).

de%20Fell%20%20Jos%C3%A9%20Vasconcelos,%20Los%20A%C3%B1os%20
Del%20%C3%81guila_djvu.txt

A su regreso a México, Vasconcelos se presentó homéricamente como candidato a la Presidencia de la República por el Partido Nacional Antireeleccionista. Como documento imprescindible se incluye a continuación el primer párrafo y el último del Discurso de aceptación de la candidatura a la Presidencia de la República, el 5 de julio 1929:

Por primera vez desde 1910 logra reunirse en nuestro país una Convención en la que están representados los anhelos del pueblo mexicano. Desde hace dieciocho años, y en medio de la ola de corrupción que nos ahoga, la palabra misma, el nombre mismo de la Convención ha sido corrompido más de cien veces para aplicarlo a conciliábulos de incondicionales o a grupos de facciosos que defienden intereses de imposiciones o de continuismo, o bien, pequeños o grandes intentos de perpetuación del despotismo y del caudillaje. Ahora por fin se reúne una convención como la de Madero [...]

El secreto de la paz está en una elección libre; está en el hecho de que nos resolvamos todos a obrar conforme a nuestra conciencia. Por lo pronto, y ratificando mi protesta de cumplir todos y cada uno de los compromisos que me habéis impuesto en esta histórica asamblea y Convención de Partidos Independientes, me comprometo de la manera más solemne, a poner al servicio de la causa de la redención nacional, mis energías todas; me comprometo a provocar al Destino, si es necesario, para que se produzca el advenimiento de una era mejor; para la creación de un México rico de personalidad, generoso en la acción y en el ideal espléndido.²

El parangón de Madero y de Vasconcelos fue el punto de partida para esta candidatura derrotada, sin que su resultado llegara a “provocar al Destino”. Al anunciarse el triunfo del candidato oficial Pascual Ortiz Rubio, los antireeleccionistas denunciaron el fraude electoral y Vasconcelos proclamó

² Discurso de aceptación de la candidatura de Vasconcelos a la Presidencia de la República, el 5 de julio 1929. <https://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolucion/1929jvd.html>

en Sonora el llamado Plan de Guaymas, convocando a un levantamiento armado que nunca llegó a prosperar. Encarcelado por la promulgación de su plan, se autodesignó “única autoridad legítima” y desconoció a las autoridades federales, estatales y municipales que “burlan el voto público desde hace treinta años”. Ya liberado decidió nuevamente partir hacia un tercer exilio, decisión que acaso le salvó la vida; ya en París pertinazmente publicó de nuevo su revista *La Antorcha*, ahora por segunda temporada.

Altamente ilustrativo del pensamiento de Vasconcelos es el primer párrafo de su Discurso de toma de posesión como rector de la Universidad Nacional el 4 de junio de 1920, que fue el siguiente. Es un diagnóstico tan doloroso como esperanzador:

Llego con tristeza a este montón de ruinas de lo que antes fuera un Ministerio que comenzaba a encauzar la educación pública por los senderos de la cultura moderna. La más estupenda de las ignorancias ha pasado por aquí asolando y destruyendo, corrompiendo y deformando, hasta que por fin ya sólo queda al frente de la educación nacional esta mezquina jefatura de Departamento que ahora vengo a desempeñar por obra de las circunstancias; un cargo que sería decorativo si por lo vano de sus funciones no fuese ridículo; que sería criminal si la ley que lo creó no fuese simplemente estúpida. Doloroso tiene que resultar para toda alma activa venir a vigilar la marcha pausada y rutinaria de tres o cuatro escuelas profesionales y quitar la telaraña de los monumentos del pasado, funciones a que ha sido reducida nuestra institución por una ley que debe calificarse de verdadera calamidad pública.³

A continuación se agregan las palabras de Vasconcelos que siguieron al último discurso de Obregón como presidente electo, el 15 de julio de 1928. Nótese el lenguaje filosófico ajeno a la arenga política acostumbrada:

³ Discurso de toma de posesión como secretario de Instrucción Pública y rector, el 4 de junio de 1920. <https://www.memoriapoliticademexico.org/textos/6revolucion/1920jvdun.html>

Los hombres han pasado y seguirán eclipsándose, pero queda en pie la exigencia de un pueblo que sabe labrar su tierra, que posee capacidad para el comercio y para la industria, que cultiva la poesía y el arte, que es inteligente para asimilar la más alta cultura, y que por lo mismo no puede conformarse con seguir retrasado en la política. Nuestra vieja cultura exige de nosotros un esfuerzo esclarecido. En resumen, lo que pedía la Revolución era un avance cívico asentado en el progreso económico. Además, y como consecuencia del sistema democrático de vida, la conquista de la justicia social y de la libertad. Recordamos que de acuerdo con la promesa una vez cumplida, la justicia, los demás beneficios de orden privado y público, se nos darán por añadidura. La revolución, todas las revoluciones son medios para acelerar el progreso. Por encima de la revolución está el pueblo que la hace y la deshace, la orienta y la corrige o la encarna, pero el fin de la brega social es el bien público dentro de la patria común. Por sobre las patrias se anuncia ya el Estado Universal, que será bienvenido siempre y cuando se nos presente también como servidor y no como amo. Todo porque al fin y al cabo el arbitrio del hombre sólo es fecundo cuando lo pone en armonía con las normas de Aquel que hizo la creación y regula el curso de las estrellas y el destino de las almas.⁴

El presente libro no trata de la vida política de Vasconcelos, ni menos intenta ser una biografía de tan inextricable persona, celebrada por unos y vilipendiada por otros, sino un recuento de su influjo en el ánimo de una pléyade de “muchachos” que ampliaron su mirada juvenil bajo la óptica estética y la filosofía política de su mentor. Varios de ellos conocieron a Vasconcelos como maestro de la Escuela Nacional Preparatoria y otros en los periodos en que fungió como secretario de Educación. Por muy controvertibles que parezcan hoy el pensamiento y las aportaciones vascon-

⁴ Palabras de Vasconcelos que siguieron al último discurso de Obregón como presidente electo, el 15 de julio de 1928. <https://www.memoriapoliticademexico.org/textos/6revolucion/1928-ultdisc-ao.html>

celianas, hay que apreciar su sentido de panamericano de la cultural, don el que pretendía unir al pensamiento de la América Latina; además, de su original teoría del mestizaje universal que purificaba las razas al heredar las características que las hacían aventajadas —la aristocracia del espíritu—, al haber logrado sobrevivir al disolver aquello que les pudo impedir el certero desarrollo. Era una tentativa para implementar un orden civilizado en contra de una barbarie de índole militar que pretendía acaudillar la Historia sin lograrlo del todo. El lema que creó para la Universidad de México y que todavía permanece habla por sí mismo tanto dentro como fuera del ámbito universitario: “Por mi raza hablará el espíritu”, palabras sabias que apuntaban a una mirada secular de lo espiritual alejada de lo religioso, y un llamamiento a la acción política por medio de la educación. No en vano fue llamado Vasconcelos: “El apóstol”, en expresión del dramaturgo Rodolfo Usigli, como se verá al final de este ensayo.

En *La raza cósmica*, Vasconcelos propuso el seguimiento para toda nación de tres estados de desarrollo social: 1) el material o guerrero; 2) el tecnológico o político, y 3) el espiritual o estético, etapas en donde lo material, lo tecnológico y lo espiritual son considerados aspiraciones alcanzables y convenientes. Con ánimo de caballero andante se propuso guiar al país para pasar los dos primeros estados con rapidez y efectividad mediante la educación, hasta alcanzar el tercer estado en el que el país tendría paz y desarrollo:

Los tres estados representan un proceso que gradualmente nos va libertando del imperio de la necesidad, y poco a poco va sometiendo la vida entera a las normas superiores del sentimiento y de la fantasía. En el primer estado manda sólo la materia [...] En el segundo tiende a prevalecer la razón que artificiosamente aprovecha las ventajas conquistadas por la fuerza y corrige sus errores. Las fronteras se definen en tratados y las costumbres se organizan conforme a las leyes derivadas de las conveniencias recíprocas y la lógica [...] En el tercer periodo, cuyo advenimiento se anuncia ya en mil formas, la orientación de la conducta no se buscará en la pobre razón, que explica pero no descubre; se

buscará en el sentimiento creador y en la belleza que convence. Desgraciadamente somos tan imperfectos, que para lograr semejante vida de dioses, será menester que pasemos antes por todos los caminos, por el camino del deber, donde se depuran y separan los apetitos bajos, por el camino de la ilusión, que estimula las aspiraciones más altas (*La raza cósmica*, 1925: 37-39).⁵

Erróneamente, en el segundo estado la ciencia y la tecnología ya no estaban siendo destinadas a buscar la verdad, sino particularmente a incrementar la producción para satisfacer a las sociedades capitalistas, y la razón era porque esos logros técnicos habían sofocado el ansia humana de la sabiduría total. Desde la cúspide de la Secretaría de Educación su programa pretendía sobrepasar los dos estados inferiores y culminar con la consolidación de lo estético. Para Vasconcelos no era un esteticismo vacuo y vano, sino un emprendimiento del espíritu clásico de la belleza según la definición de Platón de lo bueno: “lo hermoso es un resplandor y rayo de lo bueno en las cosas que percibe la vista, el oído y el entendimiento”, y no alejado de la comprensión de la belleza según Aristóteles: “armonía, proporción y orden”. Pero ¿cómo enseñar la belleza a un pueblo analfabeta y pauperizado? Ése fue el reto vasconceliano. Acaso se pudiera opinar que en la segunda década del siglo veinte ese proyecto del desarrollo mexicano resultaba inalcanzable; sin embargo, lo ilusorio de esa aspiración era lo que más atraía al joven secretario en su intento posrevolucionario de transformar una revolución política en una evolución cimentada en la educación. Para avocarse a ello hubo que cubrir las paredes de los edificios públicos de murales que ilustraran y que invitaran a desarrollar el entendimiento, con la obra de los muralistas Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro y Jean Charlot. Habría que convertir a los artistas en maestros visitantes de las comunidades de menor desarrollo con las

⁵ El libro más conocido de Vasconcelos es, tal vez, *La raza cósmica*, publicado en 1925, donde expone algunas de sus reflexiones sobre el mestizaje y el indigenismo.

llamadas jornadas culturales. También los teatros deberían ser planteles que en vez de ventanas tuvieran escenarios en los que se percibiera la realidad mexicana y se ilustraran los retos sociales. La ciudad de México con su millón de habitantes debería actuar como una macroescuela.⁶

En ese mismo periodo y a nivel nacional se siguió un debate abierto a la incipiente prensa posrevolucionaria. El inicio de la polémica se produjo a raíz de un artículo de Julio Jiménez Rueda: “El afeminamiento en la literatura mexicana”, publicado el 21 de diciembre de 1924 en *El Universal*. Salvador Novo participó en la polémica con dos artículos: “Algunas verdades acerca de la literatura mexicana”, publicado el 19 de enero de 1925 en *El Universal Ilustrado*, y “Notas sobre la literatura en México”, publicado el 21 de marzo en *La Antorcha*, el periódico fundado y patrocinado por Vasconcelos. El resultado de la controversia fue que los murales que estaban siendo pintados por Orozco en el ex claustro jesuita de San Ildefonso transformado en la Preparatoria pública, se convirtieron en blanco de la polémica y Vasconcelos, en un intento de liberar la tensión, renunció a la Secretaría de Educación, en fecha casi coincidente con el cambio de poder de la presidencia de Obregón a Calles.⁷ Al tomar el poder, el nuevo presidente optó por José Manuel Puig Casauranc como titular de la Secretaría

⁶ El Conapo informa que en 1920 la ciudad de México contaba con 906,063 habitantes, y en 1930 con 1'229,576 (Consejo Nacional de Población, *Evolución de las ciudades de México de 1900 a 1990*, México, 1994).

⁷ Colegio Nacional: al triunfo de la rebelión de Agua Prieta, Vasconcelos fue rector de la Universidad Nacional del 9 de junio de 1920 al 12 de octubre de 1921. Adolfo de la Huerta lo designó jefe del Departamento Universitario y de Bellas Artes del 11 de diciembre de 1920 al 11 de octubre de 1921. En este cargo impuso a la Universidad Nacional el actual escudo y el lema “Por mi raza hablará el espíritu”. Continuó en el cargo bajo la presidencia de Álvaro Obregón, quien lo designó titular de la Secretaría de Educación Pública, al ser creada esta dependencia (periodo del 10 de octubre de 1921 al 2 de julio de 1924).

de Educación. A sus 19 años, Mauricio Magdaleno no participó directamente con ningún artículo, pero meditó el camino que iba a recorrer por los dos años siguientes a favor de la novela de compromiso social, es decir, aquella que había sido identificada como literatura viril en un artículo de Francisco Monterde: “Existe una literatura mexicana viril”, que había sido publicado en el periódico *El Universal* el 25 de diciembre de 1924. Estas dos posturas contrarias seguirían vigentes por varios años: Novo y los Contemporáneos propugnaron por lo estético *per se*, mientras Magdaleno y sus amigos proseguían por un arte nacional que reflejara la renovación que el país debería enfrentar. Indiscutible es que el influjo y el pensamiento de Vasconcelos había servido de guía para esta segunda corriente estética de índole nacionalista y de raigambre social.

Conrado J. Arranz, en su extraordinario artículo subtítulo “Salvador Novo y Mauricio Magdaleno: polémicas y encuentros”, presenta el inicio y la continuación de la polémica:

Durante los meses de la polémica, Novo ya había publicado su libro *Ensayos* (1925) que, en realidad, es una compilación de algunos de los artículos que ya había publicado en el suplemento cultural *El Universal Ilustrado*. Ese mismo año también había dado a conocer su poemario *xx poemas* (1925), en el que observamos el uso privilegiado de la primera persona en la voz poética, un llamativo lirismo ante diferentes aspectos de la cotidianidad, así como la observación de la naturaleza y el desarrollo de anécdotas de valor simbólico. Los poemas son ajenos al contexto histórico y social en el que surgen; sin embargo, representan la visión que tiene Novo de sí mismo.⁸

⁸ Conrado J. Arranz, “¡Oh confusión extraordinaria de géneros gramaticales! Salvador Novo y Mauricio Magdaleno: Polémicas y encuentros”, *Revista de El Colegio de San Luis*, VII(14), julio a diciembre de 2017. file:///C:/Users/Usuario/Downloads/774-2750-1-PB%20(1).pdf

Por su parte, Magdaleno logró publicar en 1927 una novela de tinte nacionalista, *Mapimí* 37, gracias al apoyo de Pedro de Alba, director de la Escuela de Filosofía y Letras de la UNAM (desde 1927 hasta mediados de 1929) y, posteriormente, de la Escuela Nacional Preparatoria del 13 de julio de 1929 hasta el 11 de febrero de 1933; también es digno de recordar la guía de este mentor en la fundación de la Universidad de Nuevo León en 1933 (UANL) en Monterrey, triunfo universitario que sería recordado por Rodolfo Usigli al escribir la trama de su máxima obra, *El Gesticulador* (véase nota 100).

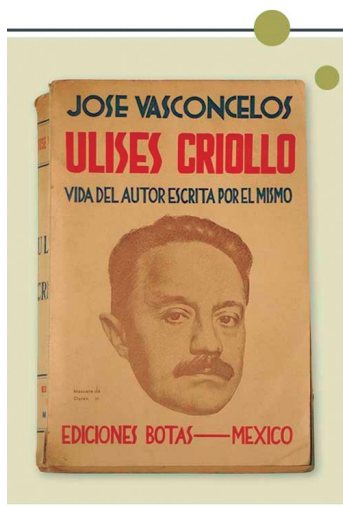
En los años siguientes la controversia entre la literatura *per se versus* la literatura social continuó vigorosa y hasta fue subida a la palestra de los escenarios teatrales: El *Teatro de Ulises* de 1928 con Novo y Villaurrutia *versus* el *Teatro de Ahora* de 1932 de Magdaleno y Bustillo Oro.

Vasconcelos aprovechó los años de su tercer exilio para redactar y publicar cuatro libros que constituyeron una crónica autobiográfica: *Ulises criollo*, *La tormenta* (ambas en 1936), *El desastre* (1938) y, finalmente, *El proconsulado* (1939);⁹ un éxito editorial publicado por Editorial Botas en cuatro volúmenes que hoy es considerado la mejor prosa de la primera mitad del siglo xx.¹⁰ Por varios años el exilio de Vasconcelos continuó y no logró su regreso hasta que en 1940 recibió la venia política del presidente Ávila Camacho. Ya en México, fue director de la revista *Timón* —a la que se señaló como subvencionada por la Embajada de la Alemania nazi—, y un

⁹ De forma póstuma se publicó el quinto volumen biográfico de Vasconcelos titulado *Letanías del atardecer* (1959), que escribía cuando murió reclinado sobre su escritorio y frente a este papel.

¹⁰ Octavio Paz escribió que Vasconcelos suscitaba “adhesiones y repulsiones, de cóleras y simpatías, que lo hacía el escritor más vivo de México”. Véase Paz, Octavio, “Las páginas escogidas de José Vasconcelos”, en *Primeras Letras (1931-1943)*. México: Vuelta, 1988, pp. 196-198. También véase Octavio Paz, El jinete del aire, en *Obras completas 4, Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano* (Ciudad de México: FCE, 1994, pp. 226-233).

año después fue nombrado director de la Biblioteca Nacional, cargo que desempeñó por seis años.



Portada de *Ulises criollo*.

El interés de Vasconcelos por el teatro y el imán de su personalidad política despertaron amistad tan creativa como duradera de varios dramaturgos en ciernes, quienes en orden cronológico de nacimiento son: Víctor Manuel Díez Barroso (1890-1936);¹¹ Antonieta Rivas-Mercado Caste-

¹¹ Salvo Antonieta Rivas Mercado y Mauricio Magdaleno, los amigos “dramaturgos” no estaban tan cercanos al mundo político de Vasconcelos, sino pertenecían a su cosmos intelectual. Lorenzo Meyer cita a los siguiente “amigos políticos” de Vasconcelos: “Mencionemos, en desorden, para no ser injustos, algunos de los ‘muchachos’ vasconcelistas: el poeta Gutiérrez Hermosillo, Octavio Medellín Ostos, los Magdaleno, Raúl Pous, Bustillo Oro, Herminio Ahumada, Alfonso Taracena, Alejandro Gómez Arias, Manuel Moreno Sánchez, Carlos Pellicer, Samuel Ramos, Adolfo López Mateos, Salvador Azuela, Rodolfo Uranga, Méndez Rivas, Enrique González Rubio, Germán

llanos (1900-1931); José Gorostiza Alcalá (1901-1973); los amigos Juan Bustillo Oro (1904-1988) y Mauricio Magdaleno Cardona (1906-1986);¹² Alfonso Gutiérrez Hermosillo (1905-1935), y Rodolfo Usigli Waimer (1905-1979). Siete forjadores del teatro mexicano como un género artístico fundacional que llegó a ser tan mexicanamente hegemónico como valioso para la apreciación extranjera. Su injerencia en el vasconcelismo fue de diferente intensidad, la mayoría actuaron como activistas de este movimiento, mientras otros únicamente fueron vasconcelianos al mostrar en sus dramas la influencia libertaria y democrática inspirada por su mentor.

En actividades que otrora parecerían inocuas hubo un marcado influjo vasconceliano; como por ejemplo el ciclo de conferencias presentadas en la Escuela Nacional Preparatoria en 1927: 15 de febrero, Julio Jiménez Rueda sobre *El teatro en la Universidad*; 22 de febrero, Diez Barroso con el título *El teatro mexicano*; 1 de marzo, Diego Rivera sobre *El teatro en Rusia*; y 8 de marzo, Antonieta Rivas Mercado, acerca de *Las necesidades del momento actual*. Hoy estos temas y estos conferenciantes asegurarían el éxito cultural de un ciclo.¹³

El presente estudio no trata el final de Vasconcelos, alejado de la vida política y dando muestras de un cristianismo *sui generis*, mientras parecería habitar en una isla, alejado de sus amigos y siendo vilipendiado por sus no pocos enemigos, sin haber conservado ningún rastro del liderazgo ideológico como años atrás había ostentado con tantas consecuencias en el

del Campo, Vázquez del Mercado, Miguel Palacios Macedo, Manuel Gómez Morín, Luis Calderón, Andrés Henestrosa, Roberto Medellín, José C. Valadés, y ¿por qué no? Úrsulo Galván y Luis Cabrera que ya no eran muchachos, pero sí “buenos”. Véase tomo 12 de la *Historia de la Revolución Mexicana*, El Colegio de México, 1978, pp. 101 y 102.

¹² Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno estarán siempre unidos por su entrañable amistad y colaboración artística, por esta razón en el presente libro van enlistados juntos.

¹³ Franck informa sobre las conferencias sin precisar el año; suponemos 1927 (p. 57).

incipiente México posrevolucionario. Su muerte acaeció el 30 de junio de 1959 en la ciudad de México y hay que afirmar ahora que cumplirá un siglo el *vasconcelismo* en 2021, del que su legado no ha sido totalmente evaluado. Su primogénito, Héctor Vasconcelos Cruz, hijo del segundo matrimonio de José Vasconcelos con la pianista Esperanza Cruz, explicó en una entrevista con estas palabras los años finales de su padre:

Creo que después de la campaña de 1929 cuando fue candidato presidencial [mi padre] entró en una profundísima crisis psicológica ante la forma en que fue combatido por el régimen del naciente Partido Nacional Revolucionario (PNR). Desarrolló una aversión en contra de todo lo que fueran movimientos revolucionarios e izquierdistas, entre comillas, y ahí empieza a virar hacia la derecha, lo cual a mí me parece la peor tragedia de su vida. Creo que esto fue una catástrofe personal, un increíblemente desafortunado desarrollo psicológico, porque él se podría haber mantenido en oposición al régimen, pero sin girar a la derecha. Además de cariño, siento una inmensa admiración por el Vasconcelos anterior a 1930, pero deploro intensamente su viraje conservador de los años treinta.¹⁴

Sin ser dramaturgo pero sí un poeta de gran aliento, Carlos Pellicer (1897-1977) fue también un vasconcelista fervoroso. En sus primeros años habitó varios ambientes, desde el provinciano Tabasco de su nacimiento hasta la ciudad de México a partir de 1908 por la compra familiar de una botica; su educación fue jesuítica en el Instituto Científico San Francisco de Borja, gracias a una beca; luego Jalapa, Mérida, Campeche, y en 1915 de nuevo la capital, en donde ingresó a la Escuela Nacional Preparatoria. En 1918 fue enviado por el gobierno de Venustiano Carranza como líder estudiantil de

¹⁴ “Nada que ver con el nazismo, la influencia de José Vasconcelos sobre Gómez Morín” (*La Jornada*). Consultado el 7 de octubre de 2019. <https://www.jornada.com.mx/2013/06/24/politica/012n1pol#texto>

la Federación de Estudiantes Mexicanos a Colombia y Venezuela. Pellicer llegó a ser secretario de Vasconcelos y colaborador de la revista *El Maestro*. Acompañó a Vasconcelos por América del Sur (1921).¹⁵ En los archivos de Romain Rolland se conservan textos sobre Pellicer:

Algunos vasconcelistas, como Carlos Pellicer, tuvieron una actitud admirable. Encerrado en el cuartel de San Diego (Tacubaya), Pellicer encontró por compañero de celda a un adolescente comunista de 16 años llamado José Revueltas. Pellicer no se doblegó ni siquiera ante Ortiz quien lo acusaba de haber vuelto de Europa a fin de matar a Calles. Afortunadamente Genaro Estrada, secretario de Relaciones, salvó de la muerte a Pellicer al convencer a Calles de que era un gran poeta y su ejecución dañaría la imagen internacional del país, y como el presidente respetaba a los escritores, Pellicer quedó libre. Mientras Revueltas había sido enviado a las Islas Marías para continuar por su propio camino como escritor inquieto.

Vasconcelos, como líder y mentor, sufrió no sólo la pérdida de su candidatura sino también la pérdida de la vida de muchos de sus seguidores; algunos fueron congregados en el cuartel del 51 Regimiento de Caballería a las órdenes del general Maximino Ávila Camacho. La verdad de los números nunca pudo ser comprobada, serían aproximadamente unos cien y se sospecha que una veintena fueron asesinados en la carretera a Cuernavaca cerca de Topilejo, en el Ajusco. Doloroso resulta saber que las víctimas fueron primero obligadas a cavar sus tumbas.

En el capítulo VII del presente libro se incluye un análisis de la dramaturgia de la pluma de Vasconcelos, especialmente de su tragedia *Prometeo victorioso* (1916).

¹⁵ Gabriel Zaid, “Los años de aprendizaje de Carlos Pellicer”, en *Letras Libres*, 31 julio 2001.



Carlos Pellicer juvenil.

I. Víctor Manuel Diez Barroso, dramaturgo



Víctor Manuel Diez Barroso.

Alto, blanco, esbelto, el rostro bien afeitado, largo y buido, los oscuros ojos llenos de vivacidad y mansedumbre, los delgados labios en los que con harta frecuencia se aposentaba el amable sonreír, el pelo castaño oscuro echado atrás y cuidadosamente peinado siempre; el vestir elegantes, aunque sin rebuscamiento y —para rubricar esto la alongada y fuerte y afinada mano cordial que se tendía en auténtico ademán amigo; todo en su externa traza revelaba al hombre de salud, al hombre feliz y a tono con la vida. ¡Y por dentro! Yo no lo oí jamás hablar mal de nadie, ni menospreciar a nadie. Jamás la acritud, ni menos la envidia, lo emponzoñó. Celebraba los aciertos ajenos. Disimulaba y pasaba por alto los propios.

Retrato escrito por su amigo Carlos González Peña en su "In Memoriam", *El Universal*, 3 de septiembre de 1936.

De entre los dramaturgos estudiados en el presente libro, Víctor Manuel Diez Barroso Govantes¹⁶ acaso sea el más olvidado a pesar de que fue considerado el dramaturgo más prometedor de su generación (Monterde 294). Perteneció a una familia de prosapia: su padre don Fernando Diez Barroso y Fernández de Córdova fue el contador General de la Nación en el periodo final del Porfiriato y sobresalió por haber sido el primer contador con título universitario del país; a su muerte en 1907, el presidente asistió al funeral. Su madre fue Victoria Govantes. Tres fueron sus hijos, en orden de edad: Fernando, Francisco y Víctor Manuel. Sus estudios básicos fueron en la Escuela Nacional Preparatoria, pocos años antes de que Vasconcelos fuera el director. Luego inició estudios de ingeniería en la UNAM pero pronto los suspendió para dedicarse al periodismo y la dramaturgia. Una pareja creativa constituyó su matrimonio en 1917 con la pianista Leonor Boesch Huguet (Monterrey 1892 - Ciudad de México 1982), tanto que ella colaboró en la musicalización de su drama *Estampas* con composiciones propias que en el estreno en 1932 en el teatro Arbeu fueron interpretadas por el conjunto de cámara del Conservatorio Nacional, bajo la dirección de José Revueltas.

Francisco Monterde, dramaturgo y crítico de su generación escribió un sentido *In memoriam* a la temprana muerte de Diez Barroso, hace referencia al manifiesto del grupo llamado Los Siete Autores a que ambos pertenecieron:

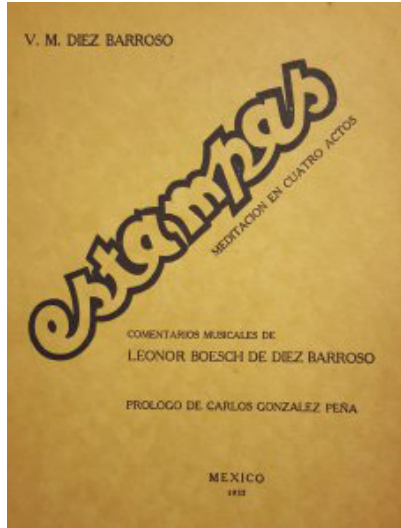
Si nos hubieran sido otorgadas, en lo espiritual percepciones equivalentes a las más finas de los sentidos —que quizá capten sólo quienes los agudizan en profundo contacto con la soledad—, en medio de la firmeza con que Víctor Manuel Diez Barroso estaba asentado en la vida, habríamos intuido su brusco aniquilamiento. Nada nos decía la mate blancura del rostro, de rasgos precisos,

¹⁶ Este dramaturgo escribió su apellido sin acento que permite unir su segundo apellido en una palabra: Diezbarroso, pero su familia optó con acento: Diez Barroso, que marca dos palabras.

porque ese momento, definir la paternidad de cada una de sus frases pudiera decir que las suyas fueron de las más incisivas. El aportó principalmente, con el conocimiento oportuno de las obras que de opuestos rincones del mundo llegaban a su escritorio, el arsenal de dramaturgos que esgrimía el manifiesto, en sus pasajes demostrativos. Porque él, que había arribado antes que nosotros al enfoque del diálogo eficazmente sostenido hasta el mutis final, marchó siempre, en esa ruta, adelante de todos los que reconocíamos su derecho a ocupar un sitio de vanguardia en el avance. Se ausentó de manera inesperada, también, con otros de los dramaturgos recordados ahora; se alejó así, como quien ha avanzado siempre en la vanguardia, hasta el punto de mayor peligro, en una brega definitiva [...] Sabemos bien que por ello su mensaje quedó trunco, y sentimos que no haya pronunciado todas aquellas palabras que guardaba sigilosamente y que habríamos escuchado satisfechos; mas alentamos la certeza de que aquello que dijo quedó bien expresado, en el instante en que debía decirse. De las frases contenidas en ese manifiesto algunas de las mejor apuntadas y de miras bien puestas, para que el estrago resultase como se deseaba, fueron de seguro aquellas con que colaboró en su redacción, en 1926, Víctor Manuel Diez Barroso. Por eso las recibimos plenamente de su manos fraternas, queremos tenerlas presentes ahora, con su recuerdo vivo, como al hacernos entrega de su legado. Por su obra que palpita humana, el dramaturgo está aún en pie de lucha, erguido entre nosotros —para nosotros—; en plenitud, como lo vimos alejarse un día al mediar el año de 1936, sin que vientos contrarios llegaran a agitar, en torno a su frente, cenizas precoces.¹⁷

¹⁷ Francisco Monterde, “El dramaturgo Víctor Manuel Diez Barroso”, *Revista de la UNAM*, s/f. http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/6747/7985

Los principales estudios críticos sobre Diez Barroso son: Wilberto Cantón, 1968-1969, La querrela de las generaciones en el Teatro Mexicano, revista *Deslinde*, núm. 23, pp. 36-54, México: Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL); Frederick W. Franck, 1954, *La vida y obra de VMDB*, tesis, México: UNAM (<http://132.248.9.195/>



Estampas, de Diez Barroso, con música de Leonor Boesch.

Palabras que conmueven entonces tanto a aquel que las escribió como hoy al lector. ¿Quién fue este dramaturgo tan amado y tan olvidado hodierno?

Diez Barroso (1890-1936) nació en la ciudad de México y dedicó su vida al periodismo y a la dramaturgia. Formó parte del grupo de los Siete Autores Dramáticos apodados *Los Pirandelos*. Su *corpus* dramático no es extenso; acaso su temprana muerte debió de impedirlo. Tres de sus primeras

ptd2014/anteriores/microformas/0718746/Index.html); Carlos González Peña, 1945, *Historia de la literatura mexicana desde los orígenes hasta nuestros días*, México; Antonio Magaña Esquivel, 1964, *Medio siglo de teatro mexicano 1900-1961*, México: INBA; Francisco Monterde, 1956, Prólogo y selección, *Teatro mexicano del siglo XX*, México: FCE, vol. 1; J. B. Nomland, 1967, *Teatro mexicano contemporáneo 1900-1950*, México: INBA; y Antonieta Bethsabe Ortega Calderón, s/f, *Él y su cuerpo, de VMDB: El reverso y el anverso de la figura del héroe*, tesis de la Maestría en Estudios de Literatura Mexicana, Universidad de Guadalajara. Director: Guillermo Schmidhuber).

piezas fueron publicadas en 1914: *Entre cuentos*; *La muñeca rota*, y *Niños*.¹⁸ A los 19 años escribió con habilidad sorprendente *Entre cuentos* por la soltura y naturalidad del diálogo. Su trama es sencilla: Jorge, un joven autor, duda de su casamiento con Victoria, una actriz, o con Leonor, una doncella sencilla amiga de su familia; al leer dos de sus cuentos frente a todos los personajes, el primer texto hace que estalle el conflicto dramático al cerrar el primer acto porque los oyentes sospechan que la dama mencionada es Victoria, y al final del tercer acto, el segundo texto titulado “Fidelfa” resuelve el conflicto al informar el protagonista a su grupo familiar que ha decidido su casamiento con Leonor.

La muñeca rota lleva una dedicatoria de autor fechada en octubre de 1912, a los 22 años del autor. Su trama se desarrolla en un acto: una familia celebra el aniversario de bodas de los padres, quienes comentan un recuerdo de cuando sus dos únicas hijas eran niñas y una vivió la confusión de creer que una muñeca de regalo era para ella, pero era para la otra hermana; al comprenderlo, generosamente se la entregó, y ésta con desprendimiento la regresó, y así varias veces hasta que la muñeca cayó y se rompió. Los padres comentan sobre la visita a la casa del doctor Pablo, un compañero médico del padre a quien ha citado en infinidad de conversaciones, acompañando siempre con elogios. Las dos hermanas comentan en la intimidad estar enamoradas de alguien que nunca han visto y descubren que ambas han imaginado amar al doctor Pablo. Nuevamente ambas renuncian a ese amor y se lo ceden mutuamente. Cuando aparece de visita el tan esperado varón, las hijas descubren que es un hombre de edad madura y ríen divertidas. La escenografía deberá mostrar una casa burguesa de gran jardín.

Niños es una comedia en dos actos. Su trama no podría ser más simple: Rosaura, es hija de la familia adinerada que vive en un “palacio”. Al anuncio

¹⁸ Al ser una edición de autor, esta publicación es de casi imposible localización; el ejemplar en la biblioteca Schmidhuber Peña fue conseguido en la Librería Pranava Books, Delhi, India.

de la llegada del vizconde Claudio, con intenciones de cortejar a la doncella, las habladurías de sus amistades señalan a Claudio como padre de una niña que acaba de ser aceptada por su recomendación en el orfelinato fundado por Carlos, un viejo solitario tío de la dama. Rosaura pregunta la verdad a su pretendiente y él niega la paternidad. La pareja se reconcilia y planean su matrimonio.

Las primeras tres obras publicadas por este autor pertenecen a la alta comedia tan en boga en España al cambio de siglo y, además, los diálogos utilizan la forma de hablar de ese país, requisito indispensable sobre la escena mexicana en esos años. Las tres piezas recrean una alta burguesía sin sociedad circundante y ningún elemento pudiera calificarse de mexicano. Posteriormente descollaron sus obras dramáticas de mayor extensión y complejidad: *Véncete a ti mismo* (1925); *Uno de tantos ensayos*; *Una farsa*; *Estampas, meditación en cuatro tiempos* (1932); *Él y su cuerpo* (1934); *Nocturno* (1934) y *Siete obras en un acto*, publicadas en 1935. Al menos dos de sus obras no llegaron a la imprenta: *Las pasiones mandan* y *¡Adiós, manito!* (comedia con un prólogo y tres actos).¹⁹ Las últimas piezas suceden en un

¹⁹ Bibliografía de Diez Barroso: *Entre cuentos, La muñeca rota y Niños*. Edición de autor (México: Imprenta Müller: 1914, pp. 5-186, 187-250, 251-374, respectivamente); *Véncete a ti mismo* (México: Talleres Gráficos de la Nación, 1926); *Estampas* (México: Mundial, 1932; estrenada el 17 de septiembre de 1932 en el teatro Arbu); *Una farsa* (México: Talleres Gráficos de la Nación, 1932; estrenada 5 de septiembre de 1926 en el teatro Fábregas); *Él y su cuerpo* (México: Mundial, 1934) y *Siete obras en un acto* (México: Mundial, 1935: *La muñeca rota*; *Buena suerte* (estrenada el 27 de diciembre de 1925 en el teatro Fábregas); *El riego* (estrenada 19 de junio de 1929); *E ó F*; *Nocturno*; *Qué le hace que no sea cierto* y *Verdad o mentira* (estrenada en 15 de septiembre de 1934 en el teatro Fábregas)). Dos de sus piezas no fueron publicadas: *Las pasiones mandan* (estreno 22 de agosto de 1925, teatro Fábregas) y *¡Adiós, manito!* (1936: interrumpido su estreno en el Palacio de Bellas Artes por la muerte del autor). Ambas en Franck, 1954 (Apéndice, pp. 1-46; 47-70 respectivamente).

México real de marcado nacionalismo y muestran el interés de su autor por indagar sobre el carácter del mexicano.

Como autor Diez Barroso fue responsable de la introducción del expresionismo europeo en México con su traducción de *R. U. R. (Rossumovi univerzální roboti)*, del checo Karel Čapek (1920), una obra teatral de ciencia ficción cuyo estreno había sido en el Teatro Nacional de Praga en 1921 y en Nueva York en 1922; la premier mexicana fue el 11 de septiembre de 1926. Este drama es recordado por haber globalizado el término *robot* en todas las lenguas. Dicha palabra había sido ideada por el hermano del autor, Josef Čapek, a partir de la palabra checa *robota*, que significa *trabajo*. En 1926 estrenó esta pieza el grupo de la Comedia Mexicana con su traducción. Esta obra de vanguardia europea introdujo en todas las lenguas el vocablo *robot*, que significa en el *Diccionario de la RAE*: Máquina o ingenio electrónico programable que es capaz de manipular objetos y realizar diversas operaciones. Otras traducciones de Diez Barroso permitieron que éxitos vanguardistas europeos llegaran a escenarios mexicanos. *Muchachas de uniforme* fue una traducción de la adaptación de la novela de Christie Winsloe (*Mädchen in Uniform*), con estreno el 28 de octubre de 1933 en el teatro Fábregas con Sagra del Río en el papel protagónico; el filme alemán había salido apenas dos años antes y hoy ha sido considerado el primer filme lésbico de la cinematografía mundial. Otra traducción fue *No te conozco*, de Aldo de Benedetti (*Non ti conosco più*, 1932), con estreno en el teatro Fábregas el 29 de septiembre de 1934. Y un año antes de la muerte del traductor presentó el 25 de mayo de 1935 en el Teatro de la SEP de la ciudad de México, *Entre los bastidores del alma*, del afamado dramaturgo ruso Nicolás Evreinoff. Todos triunfos europeos para escenarios mexicanos.

Para comprender la importancia de Diez Barroso como traductor habría que recordar cómo fue incorporada la vanguardia europea al teatro en México en las segunda y tercera décadas. En esos años la dirección teatral fue aceptada en México como labor *sine qua non* del teatro al otorgarle la conducción actoral. Las aportaciones de Erwin Piscator (1893-1966), en lo referente al teatro testimonio y a la integración de fotos y filmes fueron

introducidos por Bustillo Oro en su obra *Masas* (1932). El expresionismo alemán apareció en México con las puestas de *Gas* (1918) y *Un día de octubre* (1928), ambas de Georg Kaiser, y *Los destructores de máquinas* (1922), de Ernst Toller, en la temporada del Teatro Post Romántico de 1932. El surrealismo francés aportó el factor más influyente en el teatro mexicano experimentalista con las ideas de André Breton y de las piezas de Jean Cocteau que dejaron huella permanente en el teatro no realista de Celestino Gorostiza, Francisco Monterde y Villaurrutia. Las teorías de Stanislavski del “actor creativo” fueron introducidas por medio de los mexicanos que presenciaron las puestas parisinas de George Pitoëff (1884-1939), director ruso que había conocido al genio ruso en su país antes de su partida en 1915. Por otra parte, las teorías de dirección de teatro de masas de Max Reinhardt (1873-1943) fueron puestas a prueba en algunas producciones mexicanas llevadas a cabo en exteriores, como la puesta de *Lázaro rió*, de O’Neill, bajo la dirección de Julio Bracho (1928). En una palabra, el teatro en México trataba de seguir el derrotero teatral europeo.

Los artículos publicados por Díaz Barroso presentan su pensamiento como hombre de letras y como dramaturgo.²⁰ No escribió periodismo político. De la larga lista de publicaciones, se incluyen comentarios de tres artículos como muestra. “De ensayo sobre el teatro actual”, se cita un párrafo:

En la gran época del dramaturgo griego, Esquilo pintó dioses, Sófocles héroes, Eurípides, hombres. En la gran época del Teatro Francés, Corneille pintó héroes, Racine y Moliere, hombres. Ya rara vez se pintan dioses. Ahora sólo se

²⁰ Diez Barroso colaboró en diversos diarios y revistas: *El Globo*, *El Universal*, *El Universal Ilustrado*, *El Universal Gráfico*, *Revista de Revistas* y *El Redondel*. En 1925 tuvo a su cargo la sección de teatro de *El Globo*, y en 1932 escribió en *El Universal* un conjunto de artículos bajo el título de “Ideas sobre el arte teatral”. En su labor periodística presentó un panorama de sus ideas sobre la dramaturgia mundial y su pensamiento desde el año 1925 hasta 1934 (Franck, 1954: 42).

presentan hombres, ya no se pintan héroes. Es prueba que hoy, como nunca, existe la imperfección humana. Tal vez, pero de todos modos, el que la haya no quita el deseo de una elevación moral. Actualmente se ve como inverosímil, como idealista, si se presenta, ya no un conjunto de seres superiores, sino simplemente un hombre, una mujer que lo sean; pero en cambio, sí interesa, si se enseña lo que todavía queda al hombre de menos malo. Esa lucha del deseo de perfeccionamiento contra el dominio de la pasión es una fuente inagotable y creadora de arte. Y lejos del teatro griego, con pensamientos y vidas tan distintas, hay, sin embargo, algo que hoy como entonces preocupa y seduce a los autores: el destino humano (Revista de Revistas, 23 de agosto de 1925).

Su amplia cultura universal y la predilección por la síntesis, sumados a la aportación personal, son tres de las virtudes de la prosa diezbarrosina. Otro ejemplo es el ensayo “De la inutilidad del autor dramático”:

El autor sufre y se gasta, su carrea está llena de espinas y es ingrata, más tiene, en medio de todo eso, grandes compensaciones. Las tiene cuando, tras de un acierto, ve al público, a esa masa impersonal que aprueba y premia su labor con el deseado aplauso que, por misterio, no se escucha sino que se siente. Mas, existe otra compensación aún más grande todavía: la que el autor tiene al crear lo que va sintiendo cuando solo, abstraído, mientras tantas almas duermen y muchas van muriendo, él, va sacando de la nada a ciertas figuritas; el placer que experimenta cuando observa que se agitan y viven a semejanza de los hombres; cuando contempla las pasiones que van teniendo, sus conflictos; cuando admira él mismo al ver que esas creaciones piensan y desean lo que el autor nunca pensó decir y ejecutan actos hasta en contra de la voluntad de quien les diera el ser. El autor en esos momentos es padre, porque da hijos: hermosos o feos, buenos o malos, pero hijos al fin, tan suyos que sufre cuando los tiene que matar y llora cuando los hace llorar. Entonces, el autor se siente creador y se mira con una parte infinitamente pequeña de quien creó el universo, ya que él también ha dado vida aunque sea a muñecos que parecen hombres. Cosa esta que no encierra ni átomo de soberbia, que no es querer igualarse ni leja-

namente a Él, pero tal vez sirva para comprenderlo más al vislumbrar lo que será crear, ya no una figura en papel, sino almas sobre la tierra (El Universal, 7 de mayo de 1932).

Aunque estas ideas sobre la labor dramaturgica hayan sido escuchadas antes, su decir es pleno de sinceridad y sirve de testimonio personal de autor.

Del ensayo *Decadencia y nacionalismo* que analiza el estado del teatro en México y cita en su inicio la frase del poeta español romántico Gaspar Núñez de Arce: “Por dondequiera que la vista extendiendo, sólo contemplo ruinas”, va abajo citado el párrafo final:

Nuestra época de nacionalismo exige una ayuda amplia, eficaz, definitiva al teatro nuestro; no una subvención que no baste para cubrir un modesto presupuesto y dado más al amigo que al artista; no, hay que darla a quien dé las mayores garantías de seriedad, a quien presente un programa digno de ser patrocinado por el Gobierno nuestro. El teatro en México está por morir; la tarea para salvarlo es ardua, pero el momento es magnífico, pues nuestro suelo tiene en estos instantes miles de asuntos dignos de llevar a la escena; nuestro teatro está en formación, sólo unos cuantos autores están dedicados a él, pero seguramente, si hay un movimiento franco y decidido, muchas nuevas plumas aportarán valioso contingente y al cabo de no muchos años se habrá cimentado para siempre. El nacionalismo debe vencer a la pretendida decadencia y con ello, al pasar de los días, podrá extenderse la vista al panorama teatral de nuestro suelo y ya no verán ruinas algunas. La frase del poeta quedará como un recuerdo y ha de pensarse en ella con gran satisfacción al mirar que lo que era campo muerto se ha convertido en florecimiento teatral (*El Universal*, 8 de mayo de 1933).

El programa cultural vasconcelista no era diferente del arriba propuesto: renacer las artes con movimiento franco y decidido con “miles de asuntos dignos de llevar a la escena” nacidos de un nacionalismo tan acérrimo como esperanzado que construyera un país sin ruinas.

De entre las obras del *corpus* dramático de Diez Barroso sobresalen dos piezas: *Véncete a ti mismo*, escrita en 1925, que marca la culminación de su primer periodo creativo; y *Él y su cuerpo*, de 1934, que es considerada su mejor obra, ambas escritas con el habla mexicana y no influenciadas por el teatro español. Comparar estas dos cimas permitirá conocer el avance logrado en su pensamiento dramaturgico en una década. *Véncete a ti mismo* ganó un premio importante de dramaturgia organizado por *El Universal* (Usigli, *TC.*, vol. 4: 206), fue estrenada al menos en tres producciones: en el teatro Virginia Fábregas (26 de diciembre de 1925), en Monterrey en el teatro Independencia (15 de junio de 1926) y en el teatro Regis de ciudad de México (29 de mayo de 1929), siempre con gran aceptación crítica y de público. La trama pertenece al teatro psicológico tan en boga en esos años: un doctor es autor incipiente de teatro y lleva a cabo una lectura de atril de su obra, *Véncete a ti mismo* en casa de una pareja de amigos: “Ella” y “Él”, con la presencia de un actor y una actriz que han de interpretarla. Al final del primer acto la lectura se interrumpe porque el señor de la casa, director de un periódico, se ve obligado a salir debido a una inesperada llamada telefónica. El segundo acto presenta a los mismos personajes en la misma sala; cuando quedan solos, “Él” se siente dominado por instintos asesinos; al abrazar a su esposa —“Ella”— siente un irrefrenable impulso de ahorcarla, como anteriormente lo hizo su abuelo, y para vencer su obsesión se corta las manos. En el tercer acto, “Ella” queda profundamente impresionada con la lectura y teme la repetición de lo sucedido en la obra y el público se da cuenta de que el segundo acto era la lectura de la obra y no la realidad. En el tercer acto, todo ha vuelto a la normalidad, pero “Ella” guarda en su mente el temor de que su marido la asesine como en la pieza que aún no lee su esposo. Todo ha sido un juego entre la mentira teatral y la realidad; en su estreno fue tachada como pieza pirandelliana. El diálogo es sagaz y bien escrito al lograr provocar terror en el público, que ignora que el posible intento de asesinato y la amputación de las manos es teatro dentro del teatro; como segunda treta dramaturgica, el autor pide que los tres actos sean presentados sin descanso para no perder la tensión escénica.

Es una obra que resume el teatro que el periodo anterior calificaba de alta comedia burguesa, y lo entrevera con un nuevo teatro que subraya el sicologismo y la percepción humana; Segismundo Freud es mencionado en uno de los parlamentos. La individualidad de los personajes es adentrada a su yo instintivo. Además, experimenta con la magia de la cuarta pared que es removida en el segundo acto por el dramaturgo sin que el público lo perciba y crea que lo que está viendo es realidad y no ficción. A pesar de la categoría dramática del texto, sorprende que no haya un concepto de sociedad circundante, los personajes pudieran pertenecer a la burguesía de cualquier país del mundo.

En 1927 se abrió la temporada teatral calificada de *Pro Arte Nacional* creada por el *Grupo de los Siete Autores* y encabezada por Diez Barroso, en su papel de coordinador. El proyecto pretendió llevar al público teatro escrito por mexicanos para que el público pudiera conocer lo que se escribía en el país. En 1931 hubo una lectura de obras en la sociedad “Amigos del Teatro Mexicano”, con piezas de Diez Barroso, María Luisa Ocampo, Magdaleno y Bustillo Oro, entre otros (Usigli, *TC.*, vol. 4: 209).

En forma contraria, *Él y su cuerpo* es una obra que sintetiza el teatro anterior —por utilizar una estructura de tres actos y el espacio escénico de una casa de huéspedes tan en boga y por otorgarle mayor importancia al personaje de la Madre, y que simultáneamente abre el camino para el futuro del teatro mexicano: con una trama inusitada que invita al público a comprender la verdad social mientras los personajes sobre la escena la ignorarán siempre (exactamente lo opuesto al grupo de *Véncete a ti mismo*). Su trama indaga sobre la esencia del mexicano: después del triunfo internacional que marca un hito en la historia de la aviación mexicana, el aviador Rafael Ávalos regresa volando la misma nave, cuando es azotado por una fuerte ventisca y, al recordar un pavor similar sufrido en su infancia, decide aterrizar en una playa desierta; ya abajo y cubierto de vergüenza y miedo, decide huir y esconderse. Al ser localizado el avión y confundido un cadáver de un ahogado con el del aviador, el pueblo mexicano en pleno reconoce a un héroe y el Gobierno prepara un entierro apoteósico. Sorprende que el

protagonista aparezca en escena hasta el final del tercer acto, mientras la presencia del grupo social y la sombra del país han sido constantes en los cuatro actos. El destino hace que el protagonista asista a su propio entierro y al no poder aceptar su fracaso, decide suicidarse antes que empañar la imagen heroica que todos le señalan. Esta pieza fue escrita en tiempo de los vuelos de Charles Lindbergh y los mexicanos Francisco Sarabia y Emilio Carranza; este último murió el 12 de junio de 1928 al caer su avión al regreso de un viaje sin escalas México-Washington.

Este drama es una polifonía de aciertos. El tema del héroe y la identidad del mexicano recuerdan la Revolución Mexicana apenas sucedida hacía dos décadas, y presenta una indagación del carácter distintivo del mexicano. Varios textos se escribieron al respecto: Antonio Caso con su texto *El problema de México y la ideología nacional* (1924); Vasconcelos con *La raza cósmica* (1925); y Samuel Ramos que recientemente había publicado en la revista vasconcelista *La Antorcha* un artículo “*Incipit vita nuova*” (1925),²¹ y otro titulado “La cultura criolla”, publicado en *Contemporáneos* (1931), y para coronar su pensamiento dio a la luz su ópera magna, *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934). El mismo Vasconcelos afirma la esencia del mexicano:

Pienso que corresponde a una raza emotiva como la nuestra, sentar los principios de una interpretación del mundo en acuerdo con nuestras emociones. Las emociones no se manifiestan ni en el imperativo categórico ni en la razón, sino en el juicio estético, en la lógica particular de las emociones y de la belleza.²²

¿Cómo explicar de otra manera la sicología del protagonista de *Él y su cuerpo*? La lógica personal de sus emociones está fundamentada en su sen-

²¹ “*Incipit vita nuova*” (*La Antorcha*, 13.37, 1925, pp. 5-8).

²² José Vasconcelos, *El pensamiento latinoamericano* (México: UNAM, 1978, Col. Cuadernos de la Cultura Latinoamericana, núm. 13).

tido ético al haber querido ser héroe y de sentirse fracasado; su suicidio fue debido a que acabó sumido en la desesperación por pertenecer a una “raza emotiva como la nuestra”.

La relación de Diez Barroso con Vasconcelos fue únicamente tangencial, pero indudablemente las ideas vasconcelistas influyeron en su dramaturgia nacionalista del final, sin que nunca hubiera llegado a ser un militante político.

II. Antonieta Rivas Mercado y otras dramaturgas



Antonieta Rivas Mercado en plenitud.

En *El proconsulado*, Vasconcelos describe a Antonieta Rivas Mercado²³ con las siguientes palabras en el capítulo titulado “Aparece Valeria” (Antonieta Valeria era su nombre completo):

²³ Bibliografía de Antonieta Rivas Mercado: *Un drama y Episodio nacional* (París: Revista *La Antorcha*, 1932); *Cartas a Manuel Rodríguez Lozano (1927-1930)* (México: SEP Setentas núm. 206, 1975); *87 cartas de amor y otros papeles*. Compilación, edición y notas de Isaac Rojas Rosillo (México: Universidad Veracruzana, 1984); *La campaña de Vasconcelos* (México: Editorial Oasis, 1985); *Obras completas de Antonieta Rivas Mercado*. Compilación, edición y notas de Luis Mario Schneider (editorial Oasis,

La llamaremos con un segundo nombre, que ella gustaba de usar, aunque no tenemos por qué hacer ocultación de su identidad. Se trata de una de las más grandes mujeres que el país ha producido en los últimos tiempos. Hallábase, cuando se nos presentó en Toluca, en el ocaso de una carrera social ilustrada con su talento, su hermosura y una fortuna de bastante consideración, que había despilfarrado, parte en malos negocios, parte en dádivas, ya para el sostenimiento de una sinfónica, ya para la edición de revistas literarias selectas, o para los trabajos de un teatro de minorías titulado “Ulises”. Morena, bien hecha y elástica, ejemplar de fina raza nativa, su fuerza, sin embargo, estaba en su espíritu. De ojos grandes, comprensivos, conversación atrayente, seducía, no obstante cierta ironía escéptica, agravada con el prurito de frivolidad que enfermó a su generación turbia de la posguerra. La réplica mexicana de aquellos grupos que Ortega y Gasset, con petulancia sublime, llamó equipos de selección, tenía a Valeria por musa. Pero valía más que eso y que todo el grupo. Un divorcio pendiente la había lanzado entre las que se dicen emancipadas. Lo cierto es que hacía vida de trabajo y de estudio, acompañada siempre de un hijo de diez años, preciosa criatura, despierta y fina. Y según les precisó, cierta ocasión, a unos murmuradores: “Si yo quisiera divertirme, no andaría con intelectuales, que son tan feos, sino con pelotaris”.

Vasconcelos deja la pluma en manos de Antonieta para que ella termine el texto: “Sobre lo que fue aquella jornada gloriosa dejó la palabra a la propia Valeria, que nadie podrá superarla en el estilo severo que capta por el fondo las situaciones más complicadas y, a la vez, sorprende con la novedad del giro,

1981; también en México: SEP, *Lecturas Mexicanas*, Segunda Serie núm. 93, 1987); y *Correspondencia Antonieta Rivas Mercado*. Compilación, preámbulo y notas de Fabienne Bradu (México: Universidad Veracruzana, 2005). Como personaje teatral véase G. Schmidhuber, “Antonieta, fantasma de Notre-Dame” (monólogo), en *Cinco décadas de dramaturgia* (Guadalajara: Consejo Estatal de la Cultura y las Artes, 2019).

el acierto y lucidez de las imágenes”. Como coautora Antonieta/Valeria inicia con un epígrafe sacado de la traducción francesa de *Prometeo*, de Esquilo:

En la ciudad muerta.

Prométhée: J’ai placé chez eux l’espérance aveugle.

Le chœur: Don précieux que tu as fait aux mortels!

Prométhée: De plus, je leur ai fait part du feu céleste.

E chœur: Le feu! Les mortels possèdent ce brillant trésor?

Prometeo: Albergué en ellos esperanzas ciegas.

Corifeo: ¡Gran favor otorgaste a los mortales!

Prometeo: Además de esto, yo les regalé el fuego.

Corifeo: ¿Y ahora los efímeros tienen el fuego resplandeciente?²⁴

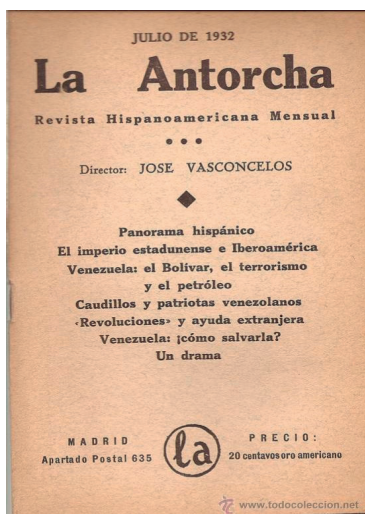
Antonieta/Valeria equipara a Vasconcelos como un Prometeo mexicano que atenta contra el poderoso para otorgar al pueblo lo ganado; la tiranía *versus* el fuego raptado en bien de la democracia. ¿La antorcha?

Cuando Antonieta se suicida dentro de Notre-Dame en 1931 con la pistola de Vasconcelos, nadie recordó que además de ser una mujer con intereses feministas y una generosa mecenas, era también una escritora. Vasconcelos confiesa:

“Fue un silencio doloroso de sus amigos, que más bien respondían a una suerte de etiqueta social. Vasconcelos habla de ella hasta 1937, pero nunca la menciona por su nombre, siempre le dice el seudónimo de ‘Mi amiga Valeria’, porque en su fe de bautismo —de la cual obtuve una copia—, Antonieta nació el 28 de abril, día de San Valerio, y ahí la mamá le puso María Antonia Valeria, pero en su acta de nacimiento es María de la Luz Antonieta”, explica Acosta

²⁴ En la edición de *El Procónsul* los textos de Vasconcelos van con letra grande y los de Antonieta, en letra pequeña.

Gamas, que justo incluyó el acta de nacimiento y la fe de Rivas Mercado en la edición de Siglo xxi para despejar dudas sobre el nombre.²⁵



Portada de *Un drama*, de Antonieta Rivas Mercado, en *La Antorcha*, julio de 1932.

En su libro *Pensamiento y pintura*, Manuel Rodríguez Lozano dejó breve testimonio de su relación con ella:

Por el año de 1928 tuve el alto honor de conocer a Antonieta Rivas Mercado, mujer extraordinaria desde todos los puntos de vista por su excepcional inteligencia, su fuerza, su carácter, su nobleza, su generosidad y su distinción. Por afinidad de intenciones, se estableció entre nosotros una positiva amistad, y esta extraordinaria mujer, que replanteaba constantemente interrogaciones sobre las cosas, y me hablaba de sus deseos de realizar una labor constructiva

²⁵ Tayde Acosta Gamas, *Antonieta Rivas Mercado, Obras*, 2 vols. (México: Secretaría de Cultura/Siglo xxi Editores, 2019).

en favor de México, y que tenía profundo sentido estético arraigado desde su infancia por la práctica de la danza, me propuso alguna vez crear un teatro moderno que colocara a México, por su intención, al nivel de los países de Europa, de donde acababa de llegar [...] Por aquella época, Antonieta Rivas Mercado llegó a ser el centro del movimiento artístico mexicano.²⁶



Federico García Lorca y Antonieta en Nueva York, 1929.

Para comprobar su permanencia póstuma, dos meses después de su muerte dio a la luz su traducción de *L'école des femmes*, de André Gide, con la cola-

²⁶ Antonieta Rivas Mercado, *87 cartas de amor y otros papeles* (Veracruz: Universidad Veracruzana, 1984: 1). Citado por Ana María González Luna, s/f, *Escritura y biografía en las cartas de Antonieta Rivas Mercado*. https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/15/15_409.pdf

boración de Villaurrutia; sin embargo, poco se conoce en profundidad de su labor de escritora.²⁷



José Vasconcelos y Antonieta Rivas Mercado.

No es tan conocido el dato de que Antonieta fue editora mecenas de tres novelas: *Dama de corazones*, de Villaurrutia; *Como nube*, de Gilberto Owen, y *Los hombres que dispersó la danza*, de Andrés Henestrosa. Como autora publicó colaboraciones en *El Sol de Madrid*, *La Antorcha* y *Ulises*. Algunos de sus textos fueron publicados en *Ulises criollo* y *El Proconsulado* de José Vasconcelos. Fue adaptadora al teatro de la novela *Los de abajo*, de Mariano Azuela, estrenada en el teatro Hidalgo en 1929 (hay una segunda adaptación por su autor, 1938). Su contribución en la historia del teatro en México hasta hace poco no había sido reconocida, sólo se le mencionaba como mecenas del Teatro de Ulises. Su aporte a la dramaturgia puede demostrarse con sus traducciones y sus dos piezas: *Episodio electoral*, obra en un acto sobre el abuso policial durante las elecciones políticas en los años treinta, y *Un drama*,

²⁷ *La escuela de las mujeres*, de André Gide, traducción de Antonieta Rivas Mercado y Xavier Villaurrutia, edición de autor, 1931; y en Puebla: Premiá Editora, 1990.

obra inconclusa sobre el asesinato de Obregón (“Olerón”, en la pieza); ambas fueron publicadas en *La Antorcha*, de Vasconcelos. La segunda obra pertenece al realismo testimonial, los personajes son tomados de la historia —el presidente Calles, el asesino León Toral y la aparente instigadora, la madre Conchita—. Destaca la cercanía de la trama con el suceder político y el uso efectivo de la violencia escénica, además la efectividad del diálogo.

Toral: La solución del conflicto estaba en matar al que mandaba cosas injustas; así, le di la razón a Sepúlveda. Desde que fusilaron a Luis [Pro] yo me alteré, cambié mi actitud: de indiferente, me volví activo; lo tomé como mérito de su muerte, y desde entonces dediqué todo mi tiempo para procurar levantar el ánimo y que cediera la indiferencia. Por eso conocí a la Madre. Lo digo porque nuestra relación se ha prestado a malas interpretaciones. Me sirvió mucho conocerla, pero sólo tratamos de actividades religiosas. Dejé de verla durante dos o tres meses. En julio volví a su casa una tarde en que tuvo lugar la conversación que está en las actas, por la cual el acusador la señala como directora intelectual (p. 239).

Este mismo magnicidio fue llevado a la escena posteriormente por dramaturgos pertenecientes a una generación posterior: Jorge Ibargüengoitia, en *El atentado*, y por Vicente Leñero, con *El juicio*. Es de sentir que la dramaturgia de Antonieta nunca haya llegado a la escena, particularmente en esos años; ya que fue la única dramaturga que colaboró como mecenas y como actriz en la corriente experimentalista y que su pluma muestra más cercanía con las búsquedas mexicanistas del teatro. Se han conservado otros de sus escritos, una novela inconclusa, *El que huía* (1931) y varios cuentos, *Un espía de buena voluntad*, *Equilibrio*, *Incompatibilidad* y *Páginas arrancadas*. El diario que llevó en sus últimos años tuvo su última entrada en la madrugada del día de su suicidio en la iglesia de Notre-Dame en París, el 11 de febrero de 1931. En años recientes se han publicado dos ediciones de sus obras, lo que permite por primera vez una apreciación crítica; primero se editó *87 cartas de amor y otros papeles*, resultado de las admirables labores

de Isaac Rojas Rosillo, y posteriormente vieron la imprenta sus *Obras completas*, meticulosamente publicadas por Luis Mario Schneider. El reciente interés crítico y biográfico sobre esta autora apunta a su importancia como una de las figuras feministas pioneras de México.

El Teatro de Ulises fue organizado por Novo y Villaurrutia, contó con el mecenazgo de Antonieta, quien recientemente era heredera de la fortuna de su padre, el arquitecto Antonio Rivas Mercado, fallecido el 3 de enero de 1927. Esta iniciativa pionera contó con cuatro programas de enero a julio de 1928. Los tres primeros tuvieron lugar en un inmueble particular (calle Mesones 42) y la última función el 6 y 7 de julio en el teatro Fábregas (Magaña, *Imagen*, 84(6); Mendoza, *Primeros renovadores*, pp. 27-30). “Su salida a la calle parece señalar su muerte”, diría más tarde Antonio Magaña Esquivel (*Imagen*, núm. 85). La iniciativa respondía al entusiasmo de Antonieta Rivas Mercado por el teatro, resultado de un reciente viaje transatlántico, pero que realmente respondía a la iniciativa de Novo y Villaurrutia de montar un teatro que mereciera el adjetivo de vanguardista. Las palabras de Novo en la noche del estreno en el teatro Fábregas hablan por sí mismas:

Este grupo de Ulises fue en un principio un grupo de personas ociosas. Nadie duda, hoy día, de la súbita utilidad del ocio. Había un pintor, Agustín Lazo, cuyas obras no le gustaban a nadie. Un estudiante de filosofía, Samuel Ramos, a quien no le gustaba el maestro Caso. Un prosista y poeta, Gilberto Owen, cuyas producciones eran una cosa rarísima, y un joven crítico que todo lo encontraba mal y que se llama Xavier Villaurrutia. En largas tardes, sin nada mexicano que leer, hablaban de libros extranjeros. Fue así como les vino la idea de publicar una pequeña revista de crítica y curiosidad. Luego, ya de noche, emprendían ese camino que todos hemos recorrido tantas veces y que [va] por la calle de Bolívar, desde el Teatro Lírico por el Iris, mira melancólico hacia el Fábregas, sigue hasta el Principal, no tiene alientos para llegar al Arbeu y, ya en su tranvía, pasa por el Ideal. Nada que ver. La diaria decepción de no encontrar una parte en qué divertirse. Así, les vino la idea de formar un pequeño teatro

privado, de la misma manera que a falta de un buen salón de conciertos o de un buen cabaret, todos nos llevamos un disco de vez en cuando para nuestra victrola. Como dije antes, y deseo insistir sobre ello, el primitivo grupo de ociosos que constituyeron [*sic*] la revista de *Ulises* primero y la intención del teatro después, no pensó jamás en llevar a la escena pública la intimidad de los juegos dramáticos que ocuparían [*sic*] sus frecuentes ocios. Yo he creído siempre que unas personas deben decir las cosas convenientes, pero que deben hacerlas por respeto propio, ya que alabar una cosa y hacerla después ruboriza la dignidad, sus amigos, pocos y leales, y se aventura en público por la primera vez, tiene toda esa significación. Quiere ver si es cierto que la gente no iría a ver a O'Neill porque se halla contenta con Linares Rivas. Todos nosotros hemos renunciado a la pequeña vanidad de nuestros nombres literarios para vestir, por una noche, la máscara un tanto grotesca del actor, del que finge por dinero, y a costa de ello, interviniendo en terrenos que no son ni serán nunca los nuestros, queremos, advirtiéndolo desde un principio hacer comprender que nuestro objeto es sólo que se conozcan las obras que hemos consentido en representar. Que ustedes olviden que somos Villaurrutia, la señora Rivas o yo, éstos que van a ver llamarse [*sic*] Orfeo, Miguel Cape, Eleonora. Como quien dice, hemos pasado al pizarrón a demostrar el binomio de Newton. Que el profesor, el empresario, nos deje luego volver a nuestros pupitres y seguir observando; si lo hemos convencido, que llame luego a los que viven de eso y que éstos adelanten en el camino. Será, si sucede, nuestro mejor galardón. Teatro Fábregas, mayo de 1928 (Magaña Esquivel, *Medio siglo de teatro mexicano*, pp. 60 y 61).

En resumen, Novo citó en las palabras inaugurales del Teatro de Ulises a su paso de Mesones 42 al Teatro Fábregas, nombró a algunos de los colaboradores y recordó la razón de reunir a un grupo de “personas ociosas” que por no tener “nada mexicano que leer, hablaban de libros extranjeros”, luego les vino la idea de “formar un pequeño teatro privado”, aunque nunca pensaron “llevar a la escena pública la intimidad de los juegos dramáticos que ocuparían sus frecuentes ocios”. Es inútil la contraposición entre

O'Neill y el peninsular Linares Rivas, dramaturgos de naciones diferentes y de época dispar.

La temporada consistió en que cada obra fue representada en dos ocasiones solamente, y por vez primera se utilizó un programa de mano de “magnífico papel importado, impreso a dos tintas, de 37 por 53 cm., doblados en cuatro y con excelente tipografía y diseño, un verdadero lujo”, en lugar de la tradicional “tira” de papel corriente (Mendoza López, *Primeros renovadores*, p. 29). Los pintores Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellanos y Roberto Montenegro hicieron las “decoraciones” valiéndose de yute como único material. Los integrantes del Teatro de Ulises eran aficionados, únicamente Julio Jiménez Rueda pertenecía al mundo profesional, aunque su contribución se redujo a dirigir el primer programa; otros directores fueron Salvador Novo, Villaurrutia y Celestino Gorostiza. El primer espacio escénico era improvisado en un conjunto de apartamentos de dos pisos con un patio central y una hermosa escalera que se bifurca en la segunda planta, en la calle Mesones número 42, que pertenecía al padre de Antonieta, el arquitecto Rivas Mercado y que él mismo había diseñado.²⁸ En la

²⁸ El repertorio del Teatro de Ulises: 1) Primer programa: *Simili*, obra en un acto, de Claude Roger-Marx (1888-1977), en traducción de Gilberto Owen, y *La puerta resplandeciente*, obra en un acto, primera obra de Eduard John Moreton, Barón de Dunsany (1878-1957), autor irlandés apodado Lord Dunsany. En traducción de Enrique Jiménez Domínguez, ambas dirigidas por Julio Jiménez Rueda. 2) *Ligados (Welded)*, 1924, obra en cuatro escenas de Eugene O'Neill, en traducción de Salvador Novo. Primera ocasión que O'Neill se presentó en México. No se anuncia en el programa al director, ni al traductor, ni al escenógrafo. Intérpretes: Antonieta Rivas Mercado, Lupe M. Quiroga, Salvador Novo y Gilberto Owen. 3) El tercer programa: *El peregrino* de Charles Vildrac (1882-1971), en traducción de Gilberto Owen, y *Orfeo* (1926) de Jean Cocteau (1889-1963), en traducción de Corpus Barga. 4) El cuarto programa: *El tiempo es sueño* (1919; seis escenas) de Henry René Lenormand (1882-1951), en traducción de Antonieta Rivas Mercado y Celestino Gorostiza, con dirección de Xavier

actualidad este espacio fue afectado por un sismo; sin embargo, hay otro edificio de igual diseño contiguo a la izquierda de la entrada. Además de ser mecenas del Teatro de Ulises, Antonieta actuó en el segundo programa con la obra *Ligados* de O'Neill; además en el cuarto programa fue traductora del francés junto con Celestino Gorostiza de *El tiempo es sueño*.

Como autora Antonieta escribió una pieza a inicios de 1930 que tituló *Un drama*,²⁹ cuyo conflicto dramático gira alrededor del asesinato del presidente por segunda ocasión electo, Álvaro Obregón, situación política que favoreció la aparición del *vasconcelismo*. La autora utiliza el teatro testimonio —el realismo testimonial— para presentar en escena a los supuestos personajes que pudieron haber estado en la vida real durante el juicio: el asesino, José León Toral y su supuesta cómplice la monja Conchita Acevedo de la Llata; sobre la escena también aparece el *Turco*, a quien el público-lector identifica como Plutarco Elías Calles, el presidente saliente y líder nacional, 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 infligiendo a Toral (Rivas Mercado, 1987: 185-195). En esta obra la autora hace una crítica muy severa al sistema judicial del país y los métodos macabros que utiliza para que el reo confiese el hecho que se le imputa. Todo lo que le hacen al asesino, el público lector lo sabe debido a que los personajes son los narradores de la historia, de ahí que sea un teatro testimonio. Desafortunadamente la obra quedó inconclusa y por razones políticas jamás se representó.

Antonieta escribió otra obra política que tituló *Episodio electoral*, que es una crítica a la violación antidemocrática que se cometió contra la campaña

Villaurrutia y Celestino Gorostiza. Con los actores Clementina Otero, Isabela Corona, Lupe M. Ortega, Gilberto Owen y Delfino Ramírez Tovar. Los decorados fueron de Roberto Montenegro. Nótese que ninguna de las obras estrenadas por el Teatro de Ulises llegó a convertirse en paradigma de la vanguardia mundial.

²⁹ Rivas Mercado, 1987: 197-247.

vasconcelista a la presidencia de 1929. Ambas piezas fueron publicadas en *La Antorcha*, el periódico político de Vasconcelos: *Episodio electoral* el 2 de mayo de 1931 y *Un drama* en los números de mayo, junio y julio de 1932. El posterior suicidio de esta autora en la Catedral de Notre-Dame en París, con la pistola de su amante Vasconcelos, guarda un lugar especial en el anecdotario biográfico mexicano. El amante furtivo llegó a escribir después del suicidio: “La quise, la amé, la respeté, lo concedo: viví eternamente agradecido por haber invertido cuantiosos recursos heredados de su padre en mi campaña. De ninguna manera fue mi responsabilidad que haya agotado su enorme fortuna, ni mucho menos lo es que se haya quitado la vida.”³⁰

Como cierre a este capítulo dedicado a Rivas Mercado y a su generación de dramaturgas, hay que mencionar que “El clavel encendido, rojo sangre, flor del *vasconcelismo*” era su fórmula. Vasconcelos la llamaba “Valeria” en *El Proconsulado*; este último libro guarda la pluma de Antonieta hasta el punto que se le ha conferido el papel de coautora. En sus *Obras completas* se encuentran las hermosas líneas que ella escribió en diciembre de 1930 y en febrero de 1931 sobre sus relaciones con Vasconcelos. Van citadas las palabras de Antonieta para ayudar a entender lo que fue el *vasconcelismo* para la mujer mexicana:

El fenómeno de contagiarse, provocado por la presencia de Vasconcelos en un medio determinado. Contagio o mejor, incitación. Fue como un vino añejo, del cual breves gotas bastan para embriagar a la gente. Y la gente que se embriaga así es gente profundamente insatisfecha de la realidad cotidiana, que está dispuesta a soñar el sueño que la anima, en cuanto la realidad le da la menor base.

³⁰ Frase de Vasconcelos citada por Juan Pablo Reyes, “Un Prometeo mexicano”. <https://www.excelsior.com.mx/2011/09/25/nacional/770460>

Si México cae con Vasconcelos, tendremos que agradecerle habernos dado, en lugar de una última vergüenza, un primer título de honra.³¹

La intelectualidad mexicana respetó a Antonieta en su final y su nombre ha quedado entre las inmortales. Su cercanía con Vasconcelos la hizo cambiar de ser una joven pudiente con vanidad cosmopolita, a madurar como mujer intelectual interesada en descubrir la mexicanidad y el camino que debería retomar el proceso político para lograr la felicidad social. Vasconcelos ha ganado el nicho de “apóstol de lo político”. Alfonso Reyes, en su *Oración fúnebre* (1959) afirma: “A ti que dejaste una cicatriz de fuego en la conciencia”. Jorge Cuesta resume que “la biografía de Vasconcelos es la biografía de sus ideas. Este hombre no ha tenido sino ideas que viven: ideas que aman, que sufren, que gozan, que sienten, que odian y se embriagan; las ideas que sólo piensan, le son indiferentes y hasta odiosas”. José Emilio Pacheco concluye que las memorias de Vasconcelos son “el más grande monumento de amor que existe en la literatura mexicana”. La Revolución Mexicana tuvo grandes caudillos pero pocos pensadores, como Madero, Felipe Ángeles y Vasconcelos, quienes constituyen la cara amable de la conflagración revolucionaria, con la ortodoxia de sus ideas y su plena conciencia humanista en esa guerra civil que hoy, con platillos y tamborazos, quieren vanamente que alcance lo mítico.

En la segunda década del siglo xx apareció una generación de dramaturgas que dirigieron su labor personal y dramaturgica a concientizar a la mujer en su derecho a la igualdad y en su lucha por el voto político. Algunos de sus nombres son: Amalia de Castillo Ledón, tamaulipeca, y Concha Michel y Chabela Villaseñor, ambas jaliscienses. Ninguna fue vasconcelista pero todas lucharon en esos años álgidos para que la mujer mexicana obtuviera el derecho al voto democrático. Sin embargo, la presencia femenina entre los seguidores de Vasconcelos fue altamente notoria

³¹ A. Rivas Mercado, Carta del 1º de septiembre de 1929, en campaña cerca de Tampico, a Manuel Rodríguez Lozano (*Obras completas*, 442s).

y uno de los temores del oficialismo político era que si el voto femenino fuera aceptado, iba a cambiar el devenir político y las elecciones pudieran ser menos manipulables.

Amalia González Caballero de Castillo Ledón, dramaturga



Amalia González Caballero de Castillo Ledón.

Amalia de Castillo Ledón³² (1898-1986) militó en las filas del PRM —antecesor del PRI— y desde ahí luchó siempre a favor de la mujer mexicana. Fue dramaturga, poeta, ensayista y una de las mujeres más reconocidas en el México de los años veinte a los ochenta. A ella y un grupo de mujeres como Concha Michel, se le debe el voto femenino durante la presidencia de Adolfo Ruiz Cortines el 27 de diciembre de 1953.

Como dramaturga escribió una obra de carácter político titulada *Cubos de noria*, que fue estrenada el 28 de abril de 1934. Los personajes son

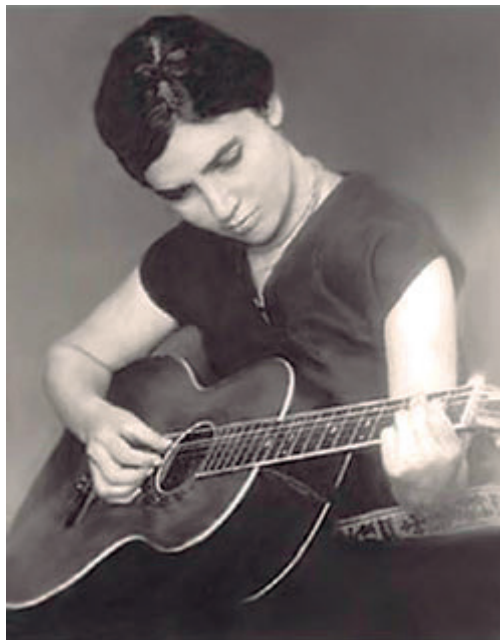
³² Bibliografía: Olga Martha Peña Doria, *Amalia de Castillo León, sufragista, feminista, escritora: El alcance intelectual de una mujer*, 2 vols. (Tampico: Instituto Tamaulipeco de Cultura, 2005).

una pareja de jóvenes con ideales socialistas, tanto que el protagonista se mete en la política y se olvida de sus sueños. Más tarde se da cuenta de su error pero ya la figura de poder lo había retirado por ser un soñador y así se lo hacen saber sus compañeros legisladores: “Hermano, la política es un hecho práctico, no un gesto sentimental” (Peña Doria, 2005: 225). La fuerza política de esta obra está en el tercer acto, en donde aparece como personaje el presidente Plutarco Elías Calles, en cuyo gobierno sucedió la guerra cristera de 1926 a 1929. Fue la primera obra subida al escenario de una dramaturga que constituye una acerba crítica a la política mexicana. La obra tuvo mucho éxito y más cuando la presencié el ex presidente con su familia, quien, según Beatriz, la hija de doña Amalia, rió de buena gana al verse subido a la escena.³³

Su pieza más conocida fue *Cuando las hojas caen*, que pinta las dificultades que una mujer inteligente tenía que sufrir para abrirse campo en su trayectoria vital aun cuando fuera de la clase alta: fue estrenada por la Comedia Mexicana en su quinta temporada que duró de mayo a noviembre de 1929 en el teatro Regis y el teatro Ideal. En 1928 se había oficializado ante notario este grupo, con la siguiente directiva: presidenta doña Amalia, secretaria María Luisa Ocampo, gerente Lázaro Lozano García y vocales los demás integrantes del Grupo de los Siete Autores. Doña Amalia fue la mayor promotora del voto femenino y actuó como primera oradora en la ceremonia oficial cuando este derecho le fue conseguido a la mujer mexicana el 17 de octubre de 1953; una vez superado el trámite legislativo, el presidente Ruiz Cortines promulgó las reformas constitucionales para que la mujer mexicana gozara de plena ciudadanía. En las elecciones federales de 1955, las mujeres acudieron por primera vez a las urnas a emitir su voto.

³³ Lo anterior fue declarado por Beatriz Castillo Ledón, hija de doña Amalia, en una de las entrevistas que la coautora del presente libro realizó en 2004 y que se conserva en la Biblioteca Schmidhuber Peña Doria.

Concha Michel, dramaturga



Concha Michel y su amiga la guitarra.³⁴

Concha Michel (1895-1991),³⁵ originaria de Villa de Purificación, Jalisco, fue una escritora revolucionaria de raigambre comunista que luchó a favor

³⁴ Michel no fue solamente compositora sino una profunda investigadora de la música mexicana. Ella y un grupo de estudiosos se dedicaron a investigar música indígena de todas las etnias del país y fue publicado su trabajo con el título *Cantos indígenas de México*, antología en que pusieron la canción más popular de cada etnia, incluyeron la letra en esa lengua, así como la música y su traducción.

³⁵ Bibliografía: Olga Martha Peña Doria, *En busca de la dualidad, la obra literaria de Concha Michel* (Guadalajara: Editorial Silla Vacía, 2015); O. M. Peña Doria, “Concha Michel, una escritora que visibilizó a la mujer por medio de su obra dramática”, en

de los obreros, los campesinos y principalmente las mujeres. La infancia de Concha debió de afectar en su comprensión de lo social, ya que se sintió rodeada de injusticia y problemas de género. La autora fue enviada a los siete años a un convento de monjas en un pueblo cercano al suyo, Ejutla, en donde al no adaptarse, se rebeló contra el sistema religioso que imperaba. La nieta de esta escritora, Citlali Rieder Michel, comentó en una entrevista que realizó Peña Doria, que su abuela quería quemar a los santos de la iglesia del convento y trató de convencer a las monjas para que huyeran de ese sistema dictatorial. Fue expulsada y a los 13 años decidió salir del pueblo porque le ahogaba la injusticia sobre todo en contra de las mujeres. Coincidentemente su familia salió del pueblo debido a la proximidad de la revolución y los peligros a los que se tenían que enfrentar los terratenientes, como lo era el padre de Concha (Peña Doria, 2015, 2019).

Desde muy joven fue una activista política y anticlerical y una de las primeras mujeres que fue miembro del Partido Comunista Mexicano y, posteriormente, del Frente Único Pro Derecho de las Mujeres, desde donde luchó activamente durante muchos años hasta que fue desplazada junto con la activista Juana Belén Gutiérrez de Mendoza, por ser voces disidentes. El FUPDM³⁶ luchaba más por el voto femenino, pero estas dos mujeres lucha-

Estudios regionales con la perspectiva de género (Autlán: Universidad de Guadalajara-Centro Universitario de la Costa Sur, 2019). Bibliografía general: Carmen Ramos Escandón, *Género e Historia* (México: UNAM-Instituto de Investigación José María Luis Mora, 1992); Natura Olivé, *Mujeres comunistas en México en los años treinta* (México: Editorial Quinto Sol, 2014); Tamara Vidaurrázaga, “Subjetividades sexogenéricas en mujeres militantes de organizaciones político-militares de izquierda en el Cono Sur”, en *Revista de Estudios de Género La Ventana*, 21(41), vol. V, enero-junio (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2015).

³⁶ El Frente Único Pro Derechos de la Mujer (FUPDM) fue un organismo en la defensa del voto femenino en México. Estuvo activo de 1935 a 1939 y es considerado como

ban por la educación, la salud y la justicia social hacia el sector femenino. El Frente había sido fundado el 11 de octubre de 1935 con

[...] las mujeres del Partido Nacional Revolucionario así como las del Partido Comunista Mexicano, dieron comienzo a la organización de un organismo que representase a las mujeres en forma conjunta, en base no a una filiación de partido sino a su organización como grupos de mujeres militantes [...] Fue el momento más importante del feminismo y del movimiento organizado de mujeres (Ramos Escandón, 1992: 161 y 162).

Al paso del tiempo se convirtió en un grupo sectario que no apoyaba las demandas de las mujeres pro la igualdad de derechos políticos y civiles, pero fue perdiendo fuerza política al iniciar el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho, a pesar de haber estado constituido por más de 50 mil mujeres mexicanas.

La investigadora Natura Olivé afirma que las mujeres comunistas, entre ellas Concha, tuvieron “una actividad muy importante en los años treinta al presentar su sentir ante la injusticia que vivían, y gana espacios para expresarse como mujer. Crea organismos propios, como el Ateneo de Mujeres, que agrupa a destacadas intelectuales” (Olivé, 2014: 37); la labor de Michel estaba centrada en las obreras y las campesinas. Durante el mandato como secretario del Partido Comunista de Hernán Laborde (1929-1940), Concha mantuvo una relación amorosa con ese líder; pronto se dio cuenta de que las mujeres del partido eran utilizadas solamente para la limpieza, repartir y pegar propaganda y servir a los hombres. Olivé en su libro *Mujeres comunistas en México en los años treinta*, entrevistó a varias mujeres militantes que aún vivían, y ellas comentaron que: “A los compañeros se les atendía en la comida y en la ropa. Nosotras les lavábamos, les arreglábamos

la culminación del esfuerzo de las sufragistas mexicanas en la época de la Revolución. Contó con el apoyo del Partido Comunista.

la ropa, les dábamos de comer”; y otra de ellas llegó a afirmar que “Me mandaban a la Penitenciaría a llevar comida a los presos, allí estaba preso Valentín Campa. Y allí iba yo con mi canasta” (Olivé, 2014: 28). De nuevo afirma Olivé que “Hay que señalar que la represión policiaca de que son víctimas las mujeres se origina en el activismo cotidiano, el que se da a un nivel base” (Olivé, 2014: 29). El problema de todas estas mujeres activistas es que vivían en una triple marginalidad: por su posición social, la mayoría era de escasos recursos, por ser mujeres y por ser leales al partido. Michel no soportó esta situación de injusticia, forzó a que públicamente se pusiera de pie en una asamblea a exigir el derecho femenino, pero Laborde contestó que no había programa para las mujeres. Este abandono la enardeció y la obligó a romper su tarjeta como militante del partido; sin embargo, siguió siempre luchando por las más desfavorecidas. Ella y muchas de sus compañeras “transitaron entre al menos dos sistemas sexo-genéricos diferentes: el de la sociedad en que vivían, y el que predominaba en las organizaciones en que militaban” (Vidaurrázaga, 2015: 8). Situación similar fue vivida por multitud de mujeres que creían en el Partido, ya que “La historia de la militancia de las mujeres en el PCM, durante los años treinta es la historia del conflicto que se vive cuando se es militante de un partido revolucionario y mujer” (Olivé, 2014: 92). Se puede comprender el porqué ni la izquierda ni la derecha apoyaron el voto femenino y solamente se pudo lograr tras años de lucha incansable de las mujeres. Concha fue de las pocas mujeres que entraron triunfantes al edificio del Congreso acompañando a doña Amalia de Castillo Ledón, quien fue la encargada de agradecer la labor de los diputados por haber aceptado el conceder el voto a la mujer, en diciembre de 1952; tras los trámites protocolarios oficiales, el voto fue concedido el 17 de octubre de 1953. La situación de marginación de la mujer y de subordinación ante la figura patriarcal continuó porque el engranaje social gravitaba sobre lo masculino y dejaba menospreciada a la mujer.

Carlos Monsiváis en el prólogo del libro *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, apunta que:

Las feministas de las décadas de 1920 y 1930 son aguerridas y vehementes. En la defensa y promoción de sus derechos disponen de la persistencia (el coraje) y no mucho más. La mayoría pertenece al Partido Comunista (como Michel) y su fervor las hace soportar el machismo de los camaradas que ven en las mujeres sólo “Adelitas”, las compañeras fieles negadas para el liderazgo [...] A las militantes se les vedan los cargos importantes, se administra su arrinconamiento político, se frenan sus impulsos y sus ideas (pp. 32 y 33).³⁷

Bajo ese medio hostil le tocó vivir a Michel, de ahí que respondiera con un teatro contestatario y de profunda crítica social.

A pesar de su lucha en el Partido Comunista, ella se dedicó mayormente a trabajar con las obreras y campesinas, con quienes emprendió una heroica tarea contra el analfabetismo y la ignorancia. Concha fue muy respetada por quienes compartían sus ideas comunistas, pero también en otros ámbitos que sin compartir sus ideales políticos, sí la admiraban como valiente feminista. En una entrevista que le realizó la investigadora Beth Miller para su libro *26 autoras del México actual*, doña Amalia comentó lo siguiente:

Beth Miller: ¿Usted escribió un ensayo sobre la mujer obrera del futuro?

Amalia de Castillo Ledón: Sí.

Beth Miller: ¿Conoció a Concha Michel, que nació en el 95?

Amalia de Castillo Ledón: Sí, cómo no. Nos estimamos mucho. Ella fue de las primeras feministas. Otra de las pioneras fue Esther Chapa. Michel es grande, pero sigue muy valiente. Trabaja con obreras.

Beth Miller: ¿Aurora Reyes fue también política socialista?

Amalia de Castillo Ledón: Sí, son muy amigas ellas dos. Son socialistas muy inteligentes que hicieron mucho por las mujeres. Ese grupo se reunía en el Sanborn's de Madero cuando yo me uní. Allí se juntaban Esther Chapa, Concha Michel, Aurora Reyes, Adelina Zendejas y varias otras. A pesar de que yo

³⁷ Citado por Natura Olivé, *Mujeres comunistas en México en los años treinta*, 2014.

no soy comunista, me gustaba ese grupo por sus ideas sobre los derechos de la mujer (Peña Doria, 2015: 16).

El teatro de Michel se sale de los cánones establecidos en los años treinta y cuarenta, ya que sus obras distan mucho de ser mero entretenimiento, son un vehículo para concientizar a las clases trabajadoras de ideas sociales y de apreciaciones críticas en contra de los abusos del Gobierno. Es la única dramaturga de su generación que sube a la escena una memoria dolorosa de la situación política y social del periodo postrevolucionario. Sin temor se apropia de un discurso literario de carácter izquierdista al lanzarse a criticar al sistema dominante, haciendo a un lado los parámetros que tenía marcado el teatro de esa época. Fue una escritora subversiva que desempeñó diversos papeles: desde ser defensora de las mujeres obreras y campesinas, hasta la maestra dentro de la misiones culturales que organizaba Vasconcelos; también el papel de la cantante, compositora, poeta y ensayista, así como también la madre y la abuela amorosas. Su referente era la injusticia social, la marginación de los desposeídos y el apoyo hacia las mujeres. Afirma la investigadora Gabriela Díaz Villa que “El feminismo es un camino de ida. Los feminismos son los marcos teóricos o ideológicos que nos permitieron pensarnos políticamente en el mundo. Desnaturalizarlo todo, dinamitarlo todo”.³⁸ Y eso fue lo que Michel realizó, exigir al poder político ser un elemento de ayuda en defensa de la mujer.

Tres piezas políticas de Michel llevaron el título de *Organismo*, *De nuestra vida* y *Doña Reacción*, mismas que fueron publicadas junto con otras de sus obras, *Imágenes*, *La Güera Chabela* y *Demetrio Jáuregui, corrido histórico*, en su primer libro titulado *Obras cortas de teatro revolucionario y popular*, impreso en Xalapa en la editorial Enríquez (1931). En estos textos la

³⁸ Gabriela Díaz Villa, “Pura política feminista. Prácticas de libertad y construcción de nuevos sentidos del mundo”, en *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano* (Argentina: En la Frontera, 2010: 199).

dramaturga hace una severa crítica al sistema político mexicano con la utilización de personajes simbólicos que aparecen siempre en forma dual, como Inteligencia y Cerebro, Secta y Dogma, Fuerza y Músculo, etc., junto con personajes de humanidad completa, con el fin de contraponer sobre la escena a aquellos abusadores del pueblo contra aquellos pensantes rebeldes en una sociedad fundamentada en el sometimiento de arriba hacia los de abajo con el yugo del poder.

En *Organismo*, la autora utiliza entes simbólicos y abstractos como Secta y Dogma, Fuerza y Músculo, Sensibilidad y Corazón, Inteligencia y Cerebro. De esta forma se observa cómo la autora construye y deconstruye a sus personajes con el fin de mostrar la injusticia social. Estos personajes les piden que saquen para siempre a la Secta y el Dogma, así como a todos los vicios que habían entrado a su partido, tales como soberbia, avaricia, gula, envidia, pereza e hipocresía. Como se ha observado, esta obra es una severa crítica social al sistema político imperante que no permitía la alternancia en el poder, provocando con ello el caos de una sociedad. Sin embargo, Michel da una esperanza de futura libertad por medio de Inteligencia y Cerebro, quienes para ella son los únicos que podrán poner orden en una sociedad.

Otra de sus obras de carácter político es *De nuestra vida*, en donde de nuevo recurre a personajes simbólicos para buscar la solución a la problemática que viven el Obrero y el Campesino, la Madre y la Maestra, quienes se empeñan en interrogar al Tiempo y a la Inteligencia sobre sus destinos y la causa de la miseria de los trabajadores. Son estos tres personajes quienes cuestionan al Tiempo y éste tendrá un inmenso libro en donde está escrita toda la historia de la humanidad. Este personaje les narrará la historia, desde la primera etapa, que fue el matriarcado y de cómo el hombre llegó a convertir a la mujer en esclava con el feudalismo, la monarquía y el capitalismo. La alegría invade al grupo y salen cantando la segunda estrofa de *La Internacional*, el himno comunista que dice:

¡Avante, nuestra es la victoria!

¡Avante nuestro el porvenir!

¡Qué recta y justa es la historia;
Nueva era brilla al fin! (Peña Doria, 2015: 143).

La pieza titulada *De nuestra vida* es una reflexión sobre el sufrimiento humano y las soluciones para remediarlo, de tal manera que después de haber conocido el origen de sus males, llega la solución utópica de que solamente por medio del gremio campesino, el agrónomo, el técnico obrero y las profesoras rurales podrán salvar al proletariado. Es de nuevo el personaje femenino que representa a la madre abandonada y a la mujer trabajadora del medio educativo, quien levanta la voz para pedir la participación de todos para ir a la lucha por sus derechos. La Maestra impugna a las autoridades masculinas del poder absoluto, los bajos salarios de las maestras y las deplorables condiciones en que viven en las escuelas campesinas, marginando a la mujer a las únicas opciones que tiene en la vida: el burdel, la esclavitud o el convento. Nuevamente Michel ofrece un final lleno de esperanza y justicia social para todos, incluyendo a la mujer, que “se ha dignificado y lleva la dirección moral”.

Estas dos obras son producto de la formación liberal de Michel, quien dedicó su vida a la dignificación de los menos favorecidos de la sociedad con la firme idea de que era la única forma de lograr que la equidad y la armonía en el mundo formaran parte de la sociedad. Esto difiere con los ideales que tuvo el Partido Comunista Mexicano en esos años, sin preocuparse por la mujer y sin desarrollar programas de equidad de género. Estos textos recuerdan a los personajes de los *Autos sacramentales* de Pedro Calderón de la Barca y de sor Juana Inés de la Cruz, quienes también utilizaron este tipo de entes teatrales que son más esencia y símbolo que humanidad.

Doña Reacción es una obra breve de profunda crítica social a los políticos que sometieron al proletariado. Doña Reacción, representada por una mujer ya decrépita, les muestra los tres grandes poderes para tener sometido al pueblo: la religión, que refrena las pasiones humanas; la ciencia, que transmite conocimientos y desarrolla facultades; y la ley, que hace factible el funcionamiento de la sociedad. Estos tres poderes están representados por la

mano de hierro del presidente Porfirio Díaz, “que tan sabiamente castigaba la ambición y la soberbia. De ahí que mantenía al pueblo analfabeta, sectario, fanático y muerto de hambre”, porque “Ahora el pelado más infeliz se postula para [presidente de] la República”. Al recordar a Victoriano Huerta, saca un puñal “que hacía que nadie fuera capaz de rebelarse”. Luego saca unos pantalones del tío Sam con mucho dinero, quien es la síntesis del saber de estos tres amantes: “La secta que ofusca... el arma que impone y el oro que somete” (Peña Doria, 2015: 146 y 147). Al enfrentarse con el proletariado se ha dado cuenta de que el clero, la burguesía y el ejército han sido los causantes de la opresión y la destrucción del proletariado, pero queda la esperanza de que la ciencia difunda los conocimientos y la educación llegue a todos para que la mujer sea liberada de su yugo económico y degenerante y pueda vivir en una verdadera sociedad. Al apartarse de los cánones que marcaba el teatro mexicano, estos tres textos dramáticos no pudieron ser montados en teatros comerciales y únicamente se hicieron lecturas de atril ante grupos de obreros y campesinos. Desafortunadamente en los archivos de la autora no existe ningún programa o comentario sobre montajes.

Michel poseía una cultura amplia y supo demostrar sus conocimientos e infinitas lecturas con sus composiciones musicales, ensayos, poesía y teatro; asimismo fue un personaje que rompió las reglas con su vestuario fuera de la moda al utilizar desde muy joven ropa confeccionada por indígenas de diversas etnias y fue enterrada con un vestido de tehuana, como siempre lo había rogado a su nieta. Desafortunadamente el teatro de Michel fue olvidado a pesar de que sus obras son un referente necesario para conocer la vida política femenina de los años treinta, porque desafortunadamente el mundillo teatral de entonces nunca tomó en cuenta estas piezas que hoy son consideradas de importancia capital para conocer el devenir histórico y político de la mujer en México en el siglo xx.

Isabel *Chabela* Villaseñor, dramaturga



Isabel *Chabela* Villaseñor.

Isabel Villaseñor fue otra de las intelectuales testigo de este proceso teatral y político a pesar de haber sido menos dramaturga que pintora, ya que fue mayormente reconocida en este ámbito.³⁹ Nació en Guadalajara, Jalisco (1909) y murió en la ciudad de México (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 esa misma época intervino en la ejecución de un mural exterior en la Escuela Primaria de Ayotla, en el Estado de México.

³⁹ Bibliografía: Olga Martha Peña Doria, *La dramaturgia femenina y el corrido mexicano teatralizado* (Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2010; incluye *Elena la traicionera*).

En 1931 recorrió el estado de Hidalgo como maestra misionera y Sergei Eisenstein la seleccionó para que desempeñara el papel protagónico en su afamada película *Tormenta sobre México* (1933). Sus óleos, tintas y grabados en madera acusan apego al costumbrismo.

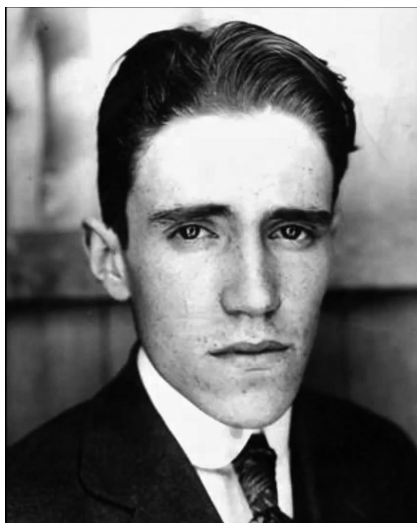
A su pluma dramática le debemos una única pieza: *Elena la traicionera*, cuya importancia estriba en la utilización del corrido mexicano como base estructural, en la dramatización de una anécdota que anteriormente era sólo cantada, y en la selección de numerosos elementos mexicanistas que anteriormente se podían encontrar sólo en la plástica de ese periodo. Villaseñor fue una profunda conocedora del corrido mexicano y se le debe la recuperación de música jalisciense olvidada, que promovía en conferencias.

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 (47); sin embargo, se puede ubicar en el periodo posterior al Imperio de Maximiliano de Habsburgo (1864-1867). La trama de esta obra gira alrededor de la traición que Elena comete 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. El texto es cantado y sigue exactamente la historia del corrido. La obra se inicia con la llegada del amante, quien se acerca a la puerta de la casa de Elena y dice: “Ábreme la puerta, Elena/ sin ninguna desconfianza/ yo soy Fernando, el francés/ venido desde la Francia”; y doña Elena le responde: “¿Quién es ese caballero/ que mis puertas manda abrir?/ Las puertas se le abrirán: Muchacho, prende el candil” (48). 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 sólo 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 folclor leonés (49). Otros pasos de la paloma son malos augurios del asesinato perpetrado por don Benito al amante de doña Elena y al de su esposa: “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 como la mujer rebelde que rompe con la sociedad al tener relaciones extramatrimoniales con don Fernando, mientras el marido está ausente del hogar: ella es una transgresora de la sociedad, cuya desobediencia le costará la vida. El tiempo de la pieza es fijado por su autora en 1870 y es un retrato histórico posible de esa época, pues aparecen algunos soldados franceses que lucharon durante el Imperio de Maximiliano de Habsburgo. 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 (51). 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 con la música del compositor Blas Galindo, partitura hoy desafortunadamente perdida (52).

Hoy la dramaturgia escrita por mujeres en los años veinte y treinta del siglo pasado está siendo desenterrada tras décadas de olvido. Las cuatro mujeres presentadas en este ensayo constituyen un testimonio de las luchas de la mujer durante el *vasconcelismo*, fueran como colaboradoras de este movimiento o, paralelamente, como activistas en favor de la mujer.

III. José Gorostiza, dramaturgo en cierne



José Gorostiza en plena juventud.

José Gorostiza nació en Villahermosa, Tabasco, en 1901, y murió en la ciudad de México en 1973. Muy joven se trasladó con su familia a la ciudad de México y en 1920 concluyó los estudios de bachiller en Letras. En 1929 era profesor de Literatura Mexicana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, y en 1932 de Historia Moderna en la Escuela Nacional de Maestros. Bajo el liderazgo ministerial de Vasconcelos, laboró como jefe del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública. De 1958 a 1963 trabajó como subsecretario de la Secretaría de Relaciones y como secretario de la misma

en 1964. Fue miembro del servicio diplomático como canciller de primera en el servicio exterior, para lo que se trasladó a Londres en 1927. De 1937 a 1939 fungió como segundo secretario de la Legación en Copenhague y como primer secretario en Roma de 1939 a 1940.⁴⁰ Como autor, fue el más independiente del grupo Los Contemporáneos (1928-1931), pero al haber conocido a Vasconcelos y meditado sus ideas, se interesó por la democracia y la literatura con tinte nacionalista. Publicó únicamente cuatro libros: *Canciones para cantar en las barcas* (1925) y 14 años más tarde apareció *Muerte sin fin* (1939), uno de los más importantes poemas de largo aliento escritos en español del siglo xx. En 1964 se publicó el tercer volumen bajo el lacónico título *Poesía*. Por fin, en 1969 publicó un volumen de prosa.

Así como la poesía del joven Gorostiza acusa las influencias del modernismo por la vía de González Martínez, fue también importante la influencia que tuvo en su pensamiento la filosofía y el proyecto cultural del Vasconcelos. Colaboró con su cruzada nacional por la alfabetización y la lectura, con la impresión de libros clásicos; llegó a ser el director editor de la revista *El Maestro* con un tiraje mensual de 75,000 ejemplares, que había fundado Vasconcelos para impulsar al magisterio. De esa revista dice José Joaquín Blanco:

La mejor de todas las publicaciones de Vasconcelos fue la revista *El Maestro* (1921-1923); estaba planeada como un pequeño manual de cultura general, con secciones fijas: información nacional e internacional, historia universal,

⁴⁰ En 1944 se desempeñó como ministro plenipotenciario y director general de Asuntos Políticos y del Servicio Diplomático; en 1946 fue asesor del representante de México ante el Consejo de Seguridad de la ONU. De 1950 a 1951 fue embajador de México en Grecia. De 1953 a 1964 participó como delegado en muchas conferencias internacionales y de 1965 a 1970 ocupó la presidencia de la Comisión Nacional de Energía Nuclear. El 14 de mayo de 1954 fue elegido miembro de la Academia Mexicana de la Lengua, correspondiente de la española, y el 22 de marzo de 1955 lo fue de número, en la silla número xxxv.

literatura, sección de niños, conocimientos prácticos, poesía y “temas diversos” (ensayos de todo tipo).

En forma paralela a su creación poética, el interés de José Gorostiza por el teatro fue un contrapunto constante de su creación. Este poeta fue un observador agudo del devenir teatral en las décadas segunda y tercera del siglo xx, porque le tocó en suerte convivir con la generación fundadora de un teatro esencialmente mexicano. En la segunda y tercera décadas del siglo xx coexistieron tres vertientes teatrales en el teatro mexicano: 1) la tradicional, en la que aún pervivía la influencia española; 2) la mexicanista, que pretendía llevar a la escena el ser mexicano en su espacio, y 3) la vanguardista, que intentaba experimentar con la vanguardia dramática y escénica de Europa.⁴¹ Gorostiza se interesó y profundizó en las tres corrientes.

José Gorostiza fue hermano de Celestino, el afamado dramaturgo que estuvo cercano al Teatro de Ulises y que escribió en su juventud obras de teatro semejantes al vanguardismo europeo, como *El nuevo paraíso* (1930), *La escuela del amor* (1935), *Ser o no ser* (1935) y *Escombros del sueño* (1939).⁴² El temprano éxito de su hermano mayor (nacido en 1904), hizo que José permaneciera ajeno de la escena. Sin embargo, a su muerte se encontraron entre sus papeles personales abundantes textos autógrafos de piezas no escritas del todo.

El disfrute teatral fue parte de la infancia de los hermanos Gorostiza. Celestino recuerda en uno de sus escritos que durante los años que vivieron

⁴¹ Para un estudio sobre el periodo formador del teatro mexicano véase Guillermo Schmidhuber, *El teatro mexicano en ciernes 1922-1938* (Nueva York: Peter Lang, 1992); también en *Dramaturgia mexicana: Fundación y herencia* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2006).

⁴² Años más tarde su pluma dramática se acercó al teatro social con *La mujer ideal* (1943), *El color de nuestra piel* (1953), *Columna social* (1956) y *La leña está verde* (1958).

en Aguascalientes (1913-1917) jugaban al “Teatro-Salón Napoleón”, como lo habían bautizado. Las representaciones eran precedidas de un desfile como los circos

[...] con un automovilito de pedales en el que hacíamos el convite por toda la casa y por enfrente de las casas vecinas. La música la tocaba José, con la boca naturalmente, y así realizábamos el sueño que Bernard Shaw nunca llegó a realizar, de salir algún día por las calles de la ciudad al frente de una comedia teatral.⁴³

Este goce incipiente llegó a dar frutos en la dramaturgia de Celestino y en las labores silentes pero fecundas de José. La primera colaboración en el mundo del espectáculo de José Gorostiza fue con el teatro de vertiente mexicanista, recientemente iniciado por el Teatro Regional Mexicano y el teatro Sintético, ambos fundados por Rafael M. Saavedra en 1921 y 1923, respectivamente. A partir de estas experiencias del teatro nacionalista nació en 1924 un segundo grupo de mayor importancia titulado Teatro Mexicano del Murciélago, que fue organizado por Luis Quintanilla, con la representación de obras originales, incluyendo una pieza de José Gorostiza, *Ventana en la calle* (1924), junto a otras de Manuel Horta (*Juana*) y Fernando Ramírez de Aguilar (*La tona*). En una entrevista de prensa, Quintanilla trató de definir el Teatro Mexicano del Murciélago y el origen de esta idea:

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 [...] Murciélago indica un género especial y nuevo del arte teatral. Es su última transformación [...] empleamos en él casi todos los recursos de la estética; el canto, la música, la danza, la mímica, y la pintura. Todos estos elementos emotivos armoniosamente

⁴³ Celestino Gorostiza, *El trato de escritores* (México: INBA, 1964: 98 y 99).

ordenados provocan en el auditorio, a medida que el espectáculo avanza, una exquisita emoción de arte que invade el corazón de los espectadores. El Teatro del Murciélago Mexicano es una tienda de juguetes para el Alma. ¿Quién no ha comprado aún su Jugquete?⁴⁴

Con este grupo culminaron los intentos de recuperar el rito, la danza y la música popular, con un teatro folclórico lejano a la tradición del sainete español. Se experimentó con la presentación de tipos, maneras de hablar y temas mexicanos, pretendiendo acercarse al ideal estético del desaparecido teatro protomexicano. Hay que recordar que el murciélago era considerado divino entre los pueblos prehispánicos, especialmente entre los mixtecozapotecas de Oaxaca. Cuando se presentó el Teatro de Ulises en la ciudad de México, José no colaboró porque estaba en Londres como primer escribiente en el Consulado General de México. En una carta a su hermano Celestino, este autor menciona esta temporada y hace una evaluación de la “combatividad” teatral del grupo de Ulises:

Lo que me gusta de Xavier es su combatividad. Gasta mucho talento en la guerra y puede llegar a encontrarse pobre en la paz. El teatro de Ulises, por ejemplo —Ulises todo más bien—, siendo como es un esfuerzo magnífico, corre el riesgo de perderse en armar al enemigo para encontrar que es demasiado fácil derrotarlo, y quedar de pronto sin objeto. Sin embargo, no sé hasta qué punto sea México el culpable de este simulacro de simulacros. Hay ahí mucha mala fe y mucho armamento innoble. Espero que tú sabrás distinguir y aparentar al mismo tiempo que no te das cuenta, porque el solo darse cuenta en México ya es tomar partido.

En el caso de Xavier y sus amigos, yo distingo primero que nada entre su inteligencia y su conducta. Estimo en ellos la inteligencia, y la conducta ni la estimo ni la desestimo, sino que la respeto con la misma naturalidad que pido

⁴⁴ El Caballero Puck, “Entrevista a Luis Quintanilla”, en *El Universal*, 5 junio, 1924: 33.

respeto para la mía, por ser conducta, es decir ni buena ni mala, pero mía. Y sólo cuido de que no se confunda una cosa con otra ante los ojos de los demás, que ante los propios ellos saben que cuanto nos une la inteligencia nos separa la intimidad. Yo no sería capaz, por nada en el mundo, de rechazar una obra de cualquiera de ellos, hecha de buena fe y con entusiasmo, a título de que no tienen calificación moral. La moral es tan elástica que a lo mejor le pega a una en la cara, y ya podría uno de ellos criticar o desdeñar en principio una obra nuestra ¡por ser cosas de hombres! Londres 7 de febrero de 1928.⁴⁵

Esta misiva es testimonio de la relación que los hermanos Gorostiza pudieron tener con algunos de los miembros del Teatro de Ulises. En otra carta (17 de mayo de 1928) le reclama a su hermano su silencio en la correspondencia: “Supe que pusiste *El peregrino* de Vildrac. Me dicen que ya se acabó [el Teatro de] Ulises [...] En general, no tengo noticias de México”.⁴⁶ A su regreso de Europa, José Gorostiza tuvo un papel importante en la fundación y organización del Teatro de Orientación (1932-1934) y del Ciclo Post-Romántico (febrero de 1932 - abril de 1933). En 1932 había sido nombrado jefe del Departamento de Bellas Artes, de la Secretaría de Educación Pública, cargo del que pronto renunció a consecuencia del alboroto en torno a la revista *Examen*; sin embargo, las actividades teatrales que él inició continuaron con éxito. En el Teatro de Orientación se produjeron 23 obras, bajo la dirección de Celestino Gorostiza y la asesoría de Villaurrutia, con piezas pertenecientes a la vanguardia mundial (O’Neill, Cocteau, Pellerin, Chejov, Moliere, Cervantes, Synge, Romain, Gogol, Shakespeare, Achard, Lenormand y Moinar), y se incluyeron obras de los incipientes dramaturgos mexicanos: Villaurrutia (*Parece mentira* y *¿En qué piensas?*), Celestino Gorostiza (*La escuela del amor* y *Ser y no ser*), Carlos Díaz Dufoo Jr. (*El barco*) y Alfonso Reyes (*Ifigenia cruel*). El Ciclo Post-

⁴⁵ Carta de José Gorostiza a su hermano Celestino, Londres, 7 de febrero de 1928. Incluida en *Cartas de Celestino Gorostiza* (México: Ediciones del Equilibrista, 1988: 10).

⁴⁶ Cartas de Celestino Gorostiza, 1988: 13.

Romántico llevó a la escena una obra mexicana, *La hoguera* de María Luisa Ocampo, compartiendo temporada con obras de envergadura mundial (Ibsen, Strindberg, Dostoievski, Shaw, Frank, James Barrie, Galsworthy, Toller, y dos de Kaiser). Entre la correspondencia inédita de José Gorostiza hay una carta en que explica los motivos de este esfuerzo:

Se inició con la intención de cubrir el hueco que se registra en la historia de nuestro teatro comercial, entre el teatro romántico o de origen romántico que se representaba preferentemente en los años anteriores a la Revolución, y el teatro de nuestros días, a fin de que el público se diera cuenta de la evolución experimentada y pudiera comprender más fácilmente el teatro moderno.⁴⁷

En la historia del teatro mexicano José Gorostiza es una figura ignorada, a pesar de que su participación fue determinante en el desenvolvimiento del teatro mexicano en su etapa fundacional, sobre todo en los experimentos del Teatro de Orientación y del Ciclo Post-Romántico que propusieron las bases de la promoción conjunta de la dramaturgia nacional y de la europea. Su visión dramática como otros poetas que se han aproximado a la creación dramática —como Huidobro, Storni y Vallejo—, Gorostiza fue un pensador del devenir teatral que se adelantó a los gustos estéticos del momento y apuntó hacia los rumbos que el teatro recorrería en el futuro. La apreciación de José Gorostiza del Teatro Mexicano del Murciélago es recogida en un artículo periodístico en 1925:

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 reaccionaremos al estallido de una bomba de dinamita igualmente poseídos de pánico. Y si el teatro

⁴⁷ Carta inédita de José Gorostiza a Santiago R. de la Vega, 20 de febrero de 1936. Propiedad de la familia Gorostiza Ortega.

es un arte, y el arte una particularización, un distinguir y concretar la belleza, este teatro sintético no es artístico en lo absoluto.⁴⁸

La negación de que el experimento pertenezca al reino del teatro es pionera de la actual polarización del discurso teatral entre lo textual y lo escénico. Su concepto de teatro partía del deseo de sobrepasar la aprehensión de la verosimilitud escénica por un nivel mayor de realismo, ideas no alejadas del concepto futurista del teatro, según lo entendía Marinetti en su manifiesto futurista de 1915 —II Teatro Sintético Futurista— que proponía piezas que demostraran la esencia dinámica de la percepción al reducir la duración del tiempo escénico y al liberar a los personajes del sicologismo. Como consecuencia de la traducción de “Maya” de Simón Gantillón en 1930,⁴⁹ Gorostiza escribió un artículo titulado “Los símbolos del teatro”, donde dejó patente sus preferencias teatrales y su aprecio por esta pieza que “carece de asunto y por consiguiente de unidad de acción [...] [con] un realismo agudo, un recrudescimiento romántico que no se podrá conseguir si la técnica literaria no se fragmenta y dispersa de antemano para multiplicar, al tiempo que la afina, su capacidad de aprehensión”. Con el mismo enfoque cita a O’Neill: “El americano es el primero en descubrir que de un fragmento cualquiera de acción, así carezca de intriga, se puede obtener la más pura substancia dramática”; percepción que podemos no compartir pero que lleva a entender la estética dramática de Gorostiza. Para él, la poesía es “una investigación de ciertas esencias —el amor, la vida, la muerte, Dios— que se produce en un esfuerzo por quebrantar el lenguaje de tal manera que, haciéndolo más transparente, se pueda ver a través de él dentro de estas esencias”.⁵⁰ Parafraseando esta definición es posible

⁴⁸ “Glosas al momento teatral”, en *El Universal ilustrado*, 10 de diciembre de 1931: 31.

⁴⁹ José Gorostiza, “Glosas al momento teatral”, *El Universal ilustrado*, 10 de diciembre de 1931: 31.

⁵⁰ José Gorostiza, “Notas sobre poesía”, en *Poesía* (México: FCE, 1988: 10 y 11).

entender su teatro como la quebrantación/fragmentación de la realidad para hacerla más transparente.

Estas consideraciones fueron aplicadas a su única obra dramática terminada, *Ventana a la calle*, al calificarla de “Teatro Anónimo de México” y describirla como “una serie fija de estampas giratorias que son como el paisaje o la transcripción pictórica de México, el México estático: un traje, un baile, una canción, un corrido, una portada, una reja, un taller, una fuente, una faena agrícola, una fiesta popular, un velatorio, un deporte, un idilio, una serenata, una ronda”. Además la ventana a la calle mira a “Las estampas de la ciudad”:

Humanidad confusa, humanidad en su sentido genérico. Más tarde, cuando se encuentra a la precisa distancia de nuestra frecuentación, comenzamos a distinguir las líneas individuales que componen, proseguidas, el panorama de la Multitud: El cargador de número. ¿Un chofer? El chafirete (cobrador) que grita interminablemente la ruta de su camión [...] El remendón chismoso y enamorado. El gendarme, alfiletero de mentadas. El bolero (limpiabotas), maldiciente prematuro, que apostado a la puerta de los salones de baile da un último toque, el trapazo, a la elegancia endurecida del fífi [...] El gachupín galanteador de gatas [...] o el gringo, mentalidad inválida de idioma, blanco de las tanteadas más pintorescas. La quintopatiera (manuscrito sin página).

Esta visualización del barrio pertenece al costumbrismo hiperrealista cuyo ideal pudiera ser el testimonio fotográfico o fílmico, y se acerca a la definición de teatro sintético de Marinetti.

Posteriormente los intereses estéticos de Gorostiza variaron bajo la influencia del teatro poético de ideas iniciado por Maeterlinck y continuado, en el periodo de entre guerras, con dramaturgos como Claudel, Lenormand y Giraudoux. En México descuellan varias piezas pertenecientes a esta estética teatral, *Prometeo vencedor* de Vasconcelos (1916) —pieza de la que se hablará más adelante—, *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes (1922), *Proteo* (1931) de Francisco Monterde, y *Ser o no ser* (1934) de Celestino

Gorostiza. Estas obras son “moralidades”, según la definición de Enrique Diez Cañedo, porque ofrecen “una pintura moral de la vida del hombre, puesto por su Hacedor en la tierra y entregado a sus cinco sentidos, entre la inocencia, su compañera, y la tentación, su enemiga”,⁵¹ con personajes que son alegorías humanas, en un espacio que bien pudiera ser el de la conciencia y en un tiempo lento que se precipita a la llegada de la muerte. Dos de los apuntes autógrafos de José Gorostiza, “Ulises” y “Simbad”, pertenecen a esta estética teatral.

La obra dramática de José Gorostiza es exigua, únicamente una pieza ha sido editada, *Ventana a la calle*.⁵² Antes de su muerte, el poeta tabasqueño pidió que todos sus apuntes y manuscritos inconclusos fueran destruidos; su voluntad iba a ser llevada a cabo por su viuda, cuando su hijo José logró por fortuna rescatarlos. La obra poética que permanecía inédita ha sido recientemente editada, no así sus apuntes dramáticos, que hasta hoy se publican. En propiedad de la familia Gorostiza Ortega existen apuntes autógrafos de cuatro piezas inconclusas e inéditas: *Ulises*, *Hipótesis dramática*, *Simbad*, *Los comunistas* y *El mentiroso*.⁵³

⁵¹ Artículos de crítica teatral. *El teatro español de 1914-1936*, núm 5, p. 114 (México: Joaquín Mortiz, 1968).

⁵² Bibliografía de José Gorostiza: *Ventana a la calle* (*El Universal Ilustrado*, 27 noviembre 1924: 20. Reimpresa en Luis Mario Schneider, “José Gorostiza, escritor de teatro” (*Revista de la Universidad de México*, 25.5, 1971: 34 y 35); y en José Gorostiza, 1988, *Poesía y poética*, ed. Edelmira Ramírez (España: Colección Archivos, 1988: 113 y 114). Esta obra breve volvió a ser escenificada en la Universidad de Louisville en 1991, en un curso de Theater Practicum, bajo la dirección de Guillermo Schmidhuber.

⁵³ Con mi agradecimiento a José Gorostiza Ortega por haberme permitido estudiar y publicar los manuscritos teatrales de su padre. El hijo menor del poeta es director de orquesta y compositor, actualmente radica en Guadalajara, Jalisco, donde tuve la suerte de conocerlo gracias a la amistad que compartimos con Carlos Eduardo Gutiérrez Arce, para quien también va mi gratitud. Para la obra poética inédita de

Ventana a la calle presenta una escena callejera observada desde una ventana, los personajes son transeúntes: una señorita y su acompañante, un viejecito, un billettero de lotería, una mujer pintarrajeada y su compañera de oficio, un comerciante, una voz perdida, etc., con uno o dos parlamentos cada uno. Abruptamente hay un rompimiento de la ilusión teatral con la caída del telón y la aparición de un tramoyista aparentemente sin razón dramática, quien se descuelga con una soga, saluda con “prolongada genuflexión de cirquero” y pronuncia un monólogo:

El Tramoyista: Había señales de barro en las manos del Todopoderoso, cuando el mundo, rebasado de juventud, quiso escapar a la infinita sabiduría. Los príncipes del cielo le condenaron a tener historia; nunca a escribirla. Y he lo aquí, huérfano como un décimo de lotería, coreado estruendosamente por los Primeros Ministros, las Iglesias, los Filósofos; encarecido por los amantes; odioso a los ebrios consuetudinarios. Jugaremos a él un peso de buena voluntad [...] ¡Oh, la función de mañana abundará en sorpresas!⁵⁴

La escena primera pertenece a un realismo de cuarta pared desde la perspectiva de una ventana, como su título lo indica, mientras que la segunda escena experimenta con otro grado de realismo, al presentar un humano con un parlamento alejado del lenguaje cotidiano y cercano a lo poético. El resultado escénico de contraponer dos grados de realismo es que los signos escénicos se invierten, con la consecuente ficcionalización de la realidad, ya que lo teatral ha adquirido mayor verosimilitud. Los apuntes gorostizianos de piezas dramáticas constituyen una media centena de pliegos, algunos con escritura en ambas caras. A continuación se incluye un comentario de

Gorostiza, véase Mónica Mansur, *Armar la poesía, José Gorostiza, poesía y poética*, ed. Edelmira Ramírez (Madrid: Colección Archivos, 1988: 273-304).

⁵⁴ *Ventana a la calle*, p. 20.

cada uno, con la transcripción del apunte autógrafo del argumento y una muestra de los diálogos existentes:

1. *Ulises, hipótesis dramática* (nueve folios) es una transcripción situada en México (1930) del mito de Penélope. Sus protagonistas son Ulises Brandt, de 46 años, su esposa Penélope, de 40 años, y su hijo Telémaco. Su autor resume la trama con este apunte:

Ulises ha regresado a su casa. En 1914 se fue a Europa, a la guerra. Amaba a Francia. Dejó en México a su mujer, que ha esperado su regreso durante 15 años. Al principio esperanzada por la idea de un abandono inexplicable; después excusada en su propósito de fidelidad. Ulises ha permanecido en Suiza, yendo de país en país, de mujer en mujer, a causa de una fuerza interior (fatum, anauké) que no le permitía regresar, pero su único deseo, su meta obligada, era volver a Penélope. Este deseo —obsesión— le impidió disfrutar de sus aventuras [...] El hijo lo ha buscado en Europa sin éxito [...] De regreso ya, Ulises se da cuenta de que la realidad no corresponde a la que él imaginaba: Penélope no es lo que él ama. Ella a su vez comprende que Ulises no es el que esperó tanto tiempo. El ardid de deshilar de noche la tela que hilaba de día —para engañar a los pretendientes— se ha convertido ya en un hábito. Ahora le sirve para engañar a Ulises, para engañarse a sí misma. Ulises cree que ella estima, más que a él, al esfuerzo de ella por encontrar su virtud; ama a su virtud —representada por la tela— más que a ninguna otra cosa. Ella, en cambio, le reprocha que no la amaba a ella, sino a una imagen de ella que simbolizaba su deseo de regresar [...] Ella seguirá —su destino— engañando a sus pretendientes, defendiendo su virtud, su lealtad a ese Ulises que ha de enfrentar toda la vida y que no es éste que tiene ante sí [...] Va a salir Ulises. Nadie le dice, como él quiere, que se quede. Regresa, se desploma en un sillón. Tiene razón Telémaco: es un viejo ya terminado. Su destino fue, como el de todos los hombres, la soledad (manuscrito sin página).

Dos alteraciones al mito griego original se encuentran en esta obra: la imposibilidad del regreso de Ulises y la preferencia por el esperar de Pené-

lope, al ser inversiones de las motivaciones originales, porque los medios —viajar y tejer— se han convertido en la finalidad, y el destino de los protagonistas desemboca irremediabilmente en la soledad. En un apunte sobre la sicología de Penélope, el autor menciona que en el siglo xvii habría ingresado en un convento. Habría sido una santa. En el siglo xx necesitó desentrañar ante sí misma su papel heroico, ya que ante los demás —ella lo sabía— era una mujer entristecida (manuscrito sin página). En una de sus cartas el autor se refiere a Ulises como “símbolo a un solo tiempo de la curiosidad y de la cordura”,⁵⁵ razón que pudiera explicar el porqué la figura del aventurero griego fue tan apreciada por los Contemporáneos, dándole el nombre a su revista y a su grupo de teatro.

2. *Simbad* (cinco folios mecanografiados y 20 folios manuscritos) iba a ser una obra en cinco escenas, pero solamente existe la primera, conservada con la elaboración total del diálogo. El manuscrito incluye la descripción autógrafa del argumento:

El pueblo de Tamba está sobre una colina, a la orilla del mar. Se sabe, por tradición oral que enseñaban los ancianos, que el pueblo fue un barco naufragado. Los marineros utilizaron sus restos —palos, puestos, cuerdas y velas— para edificar la población. Todavía en ciertas calles se aprecia claramente el origen de Tamba, parecen puentes de barco, tienen casas pequeñas como camarotes, con ventanas redondas. En las azoteas, los palos y sogas de las cruces de velas, fingen [el] aparato de los mástiles. De noche, en alta mar, los navegantes miran en el horizonte una inmensidad extraña que flota casi prendida al cielo.

Vista con atención es un duplicado en luz de la ciudad. El fenómeno es acompañado de catástrofes, enfermedades, locuras y azares [ilegible]. Ningún barco se acerca a Tamba, sino cuando las tempestades los obligan [*sic*], Los habitantes saben todo esto, pero no lo han visto nunca. También está encantada. Se sostiene en la vida de una muchacha a quien nadie conoce, pero todos

⁵⁵ J. Gorostiza, *Poesía y poética*, 1988: 324.

presienten. Ella no envejece nunca. Cuando alguien la vea y se enamore de ella, el encanto será roto. Así sucede, y la ciudad se irá hundiendo en el mar (manuscrito sin página).

El plan de trabajo de *Simbad* está delineado en cuatro escenas: Primera bruma. Los viejos relatan la tradición, presentes el héroe y Simbad; II Segunda bruma. El joven es conducido a la casa de Tamba; III Tercera bruma. Noche de tormenta. Arribo de Aum. Cuarta bruma. Tamba en el mar (manuscrito sin página).

Como sucede en el teatro poético de ideas, los diálogos están alejados del mimetismo oral:

Ialek (decidido a disputar): Los hombres del mar [...] Ellos tienen la culpa. Lo sé. Desde que el mar los trajo a la playa, lo sé muy bien, se respira aquí una atmósfera de [...] (*se interrumpe para no decir muerte*) de [...] aniquilamiento.

Efraín: Coincidencias.

Ialek: No, nada de eso, no. Todo es una misma cosa. Hace muchos años, muchos, cuando nuestros cuerpos jóvenes reflejaban las conciencias como en un espejo, nosotros, sí, nosotros mismos, hubiésemos echado a correr. ¡Por qué nos posee un miedo incontenible, un angustioso miedo!

Aum: ¿Tú crees esa tontería de que el mar los engendra?

Ialek: Sí la creo, sí [...] y además, no es una tontería. Ya sé [...] Tú dices que son naufragos [...] Tú dices muchas cosas que no entiendes. ¿Por qué? ¿Porque lo dicen también esos manuscritos mentirosos?

Aum: Paciencia.

Efraín: Por amor de Dios.

Ialek: ¡No ahora, no! ¿Quieren que calle cuando puedo decir algo mío, enteramente mío?

Efraín: ¿Que no sea enteramente estúpido?

Ialek: Tú eres un filósofo [...] La gente dice que eres filósofo porque has envejecido. Pero veamos, ¿en qué consiste tu filosofía? ¿En imaginar otras tierras,

otros hombres, otros mares que nadie conoce? Yo sé que esto no es una razón, por lo menos una razón legítima. ¡Pero nadie puede conocerlos tampoco!

Aum: Pero los náufragos —tú los viste— son hombres, otros hombres.

Efraín: Les ha visto la ciudad entera.

Ialek: ¿A los náufragos?

Efraín: A ellos, sí, a los otros hombres [...]

Aum: Que no son más mi fantasía, el esqueleto de una realidad imposible, sino la carne ¡óyelo! la carne de mi fantasía.

Ialek: Sin embargo [...]

Efraín: Distintos de nosotros ¿no es eso? Tienen no sé qué de artificial, de mecánico, como si fueran nada más que dos sombras.

Ialek: Sí, pero no es eso. Todo el mundo les toma por hombres [...] claro, puesto que lo parecen [...] Pero venir ahora, en plena civilización, con el mito (embuste) ése del naufragio [...] no, la buena gente sonrío. ¿De dónde vinieron los otros hombres? (se pregunta) ¿Del mar? Pues son los hombres del mar [...] Esto, por lo menos, es rigurosamente lógico (manuscrito sin página).

La atmósfera marina de esta pieza es cercana a la del poemario de Gorostiza, *Canciones para cantar en las barcas*, especialmente en los poemas “Pescaador de luna”, “Pausas I” y “Borrasca”.⁵⁶

Las situaciones dramáticas son metáforas de la vida humana, como sucede en las obras abstractas del teatro poético de ideas en donde el espacio es ficticio y el tiempo está alejado de la cronología real.

3. *Los comunistas* (seis folios) es una comedia que sucede en la época posrevolucionaria. El manuscrito incluye solamente el argumento, algunos apuntes y un plan escenográfico:

El héroe (Ernesto Ponce de León), un aristócrata [de la] época [de] D. Porfirio, exiliado en 1910, a los 30 años, edad actual 54. Una hija de éste, 20 años,

⁵⁶ *Canciones para cantar en las barcas* (México: Editorial Cultura, 1925).

soltera. La señora de edad (48-50), rica, a cuya mano aspirará el héroe, como una manera de resolver su pobreza.

(Antecedente de otro romance en la juventud). El comunista, pintor o médico, invitado a la cena de esa noche, para iniciar el plan que ha fraguado el héroe con su secretario (administrador o abogado) para explotar el comunismo como un negocio (manuscrito sin página).

La ironía de la pieza estriba en “el plan de recuperación: en casarse o en adaptarse a la época” (manuscrito sin página). En uno de los folios, su autor juega a hacer anagramas de Novo:

“Novador Solva”, “Salomón Niava” y “Nalmogov Sala”;⁵⁷ en el mismo folio se incluye el nombre de Diego Rivera. Al anverso de una hoja el autor hace un listado de posibles personajes: “1. Secretario de Estado; 2. Director de Orquesta; 3. Pederasta, poeta; 4. Pintor; 5. Jefe Operacional, político; 6. Periodista; 7. Político, diputado o gobernador” (manuscrito sin página).

Es una lástima que esta comedia haya quedado inconclusa porque podría haber sido un testimonio del pensamiento político del periodo posterior a la Revolución Mexicana, como lo son las *Comedias Impolíticas* de Usigli.

4. *El mentiroso* (dos folios) es un drama sobre las relaciones de la pareja de Jaime y Martha, que están desintegrándose por la falta de verdad interior. Solamente existe el plan dramático de seis escenas del primer acto; el autor apunta su interés de incluir un epígrafe de Browning (¿Robert?).

Además, existen apuntes de otras obras no dramáticas de Gorostiza. Un argumento para ballet: “La creación del hombre”, siguiendo al Popol Vuh (tres folios mecanografiados). Otro apunte de 10 folios a máquina sobre un espectáculo total —ballet, cantata, pastorela—, basado en el auto “La adoración de los reyes”, representado el 6 de enero de 1587, en Tlaxomulco, Jalisco. Los personajes son los tres Reyes Magos, la Sagrada Familia, el rey Herodes, pastores, soldados, y sacerdotes, junto al Indio del Chicuitle y una cuadrilla de danzantes indígenas. Las tres escenas siguen el siguiente plan

⁵⁷ José Gorostiza no menciona un chascarrillo de la época: Nalgador Sovo.

dramático: 1) presentación de un nacimiento y del templo de Herodes; 2) la llegada y adoración de los Reyes Magos, y 3) la ejecución de la degollación de infantes ordenada por Herodes, de la que se salva el niño Jesús porque un ángel ha avisado a José.

Además, Gorostiza mismo menciona en una entrevista una obra dramática más, “Siete juegos”, pero no ha sido posible su localización.⁵⁸

La existencia de dos argumentos cinematográficos inéditos señala el interés del poeta por el séptimo arte: *Huracán*, basado en una leyenda de amor entre los mayas, y *El gusano y la estrella*, un melodrama. Asimismo había que mencionar dos artículos que son testimonio del interés gorostiziano sobre personalidades del teatro mexicano: “María Teresa Montoya” y “Alfonso Gutiérrez Hermosillo”, amigo también de Vasconcelos.⁵⁹

La benéfica influencia de Gorostiza como organizador teatral en los años treinta es innegable, sin ella no hubieran existido el Teatro de Orientación y el Ciclo Post-Romántico, con la posible consecuencia de que el teatro mexicano hubiera sufrido un retraso en su periodo de formación. Gorostiza tenía la capacidad y el conocimiento para haber llegado a ser un dramaturgo de primera importancia, pudo impedirlo su propia vocación de poeta y, acaso, la presencia triunfante de su hermano mayor Celestino sobre la escena como autor de numerosas piezas, pero ajeno al *vacancelismo*. Al final de esa década Gorostiza publicó su obra magistral, *Muerte sin fin*

⁵⁸ “Siete juegos” es mencionada en dos ocasiones, en *El Universal ilustrado* (27 de noviembre 1924: 20, y 10 diciembre 1925: 31 y 63). También se conoce el título de otra obra: “Don Juan”. Bien es sabida la colaboración de José Gorostiza en varios sketches para el teatro Lírico. El autor mismo retiró las obras del archivo de la Sociedad de Autores para destruirlas, como lo menciona en su entrevista con L. Terán (“Habla José Gorostiza”, *El Gallo Ilustrado*, 1º de marzo 1970: 1).

⁵⁹ J. Gorostiza, María Teresa Montoya y los críticos, “Torres de señales”, en *El Universal Ilustrado*, 25 de diciembre 1930: 5; y J. Gorostiza, “Alfonso Gutiérrez Hermosillo”, en *Letras de México*, 16 de julio 1937: 3.

(1939), cuando se llevaba a cabo el advenimiento de un movimiento teatral que logró integrar las tres vertientes formadoras del teatro en México, con piezas como *El gesticulador* (1938) de Rodolfo Usigli, e *Invitación a la muerte*, de Villaurrutia (1940), que fueron la culminación de dos décadas de búsqueda para fundar un teatro intrínsecamente mexicano. La colaboración como dramaturgo de José Gorostiza en la vertiente mexicanista, así como sus labores de apoyo a la escena, lo hacen merecedor de ser incluido entre los fundadores del teatro mexicano.

IV. Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, dueto de dramaturgos



Usigli bajo un lienzo de Rodríguez Lozano, 1967, Oslo. Fotografía dedicada a Cordelia-Nicole Usigli.

A la usanza de su maestro Vasconcelos, dos de sus discípulos también escribieron memorias. Magdaleno⁶⁰ rememora el año 1929 en *Las palabras perdidas*, cuyo prólogo lleva la fecha de 1956, es decir cuando el escritor

⁶⁰ Bibliografía del teatro de Mauricio Magdaleno: *Teatro Revolucionario Mexicano* (Madrid: Editorial. Cenit, 1933. Incluye *Pánuco 137*, *Emiliano Zapata* y *Trópico*); Guión cinematográfico *Porfirio Díaz* (México: Plaza y Valdés, 1995); y teatro

tenía cincuenta años, casi coincidente con su mentor quien contaba con cincuenta y cuatro años cuando inició *Ulises criollo*. Por otra parte, Bustillo Oro⁶¹ inició la publicación periodística de sus artículos biográficos en *México en la Cultura* en 1966, cuando este memorioso escritor contaba con 62 años; posteriormente seleccionó algunos de esos textos y los publicó en dos volúmenes: *México de mi infancia* (1975) en que narra su niñez y su descubrimiento del cine, y *Vientos de los veintes* (1973)⁶² que cubre los años de que hace mención en el título y que coincidían tanto para la vida del autor como para el siglo.

Las palabras perdidas es una crónica que narra un itinerario democrático de un grupo de apoyo a un candidato independiente del partido oficial, ir y venir de ciudad en ciudad con la esperanza de salvar a un México dormido al instarlo a tomar conciencia de su responsabilidad política. La nómina de los vasconcelistas citados es grande, por momentos aparecen Antonieta y ‘Juanito’ Bustillo Oro. En la *Introducción* aparece la primera cita de Vasconcelos con palabras contundentes:

Vasconcelos constituyó, en toda la extensión del rigor verbal, uno de los astros indiscutibles del mundo hispanoamericano. Durante los tres años en que diri-

completo: *Teatro de ahora. Dramatismo de México en silencio*. (Zacatecas: Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde, 2017).

⁶¹ Bibliografía del teatro y la narrativa de Bustillo Oro: *Tres dramas mexicanos: Los que vuelven, Masas, Justicia, S.A.* (España: Editorial Cenit, 1932. Volumen existente en la Biblioteca Cervantes Virtual); *Vida cinematográfica* (México: Cineteca Nacional, 1984); la novela *Lucinda del polvo lunar* (México: Editorial Domés, 1985). Como colaboradores Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, *Cuatro obras de revista política para el “Teatro de Ahora” (1932): El periquillo sarniento, Corrido de la revolución, El pájaro carpintero, Romance de la conquista* (Universidad Autónoma Metropolitana, 2008).

⁶² En este título se utiliza la forma mexicana de calificar a los ‘veintes’, a pesar de que los numerales no tiene plural: los años veinte.

gió la educación pública dio a México un impulso extraordinario. El pulso más vital en lo atañadero a los superiores intereses de la República lleva su marca [...] Su actitud y su obra escrita aceleraron muchas tempranas inquietudes. Conforme sentíamos achaparrarse la realidad ambiente, su figura se dilataba en lo más vivo de nuestra sensibilidad. Estábamos preparados para coincidir con él activamente. (8)

La sola presencia y la capacidad de liderazgo de Vasconcelos apabullaba a los grupos con su eléctrica personalidad y su fervorosa oratoria. En noviembre de 1928, Magdaleno fue uno de los oradores jóvenes del Frente Nacional Renovador en la primera aparición pública de Vasconcelos después de su destierro; en su primer discurso dijo un mensaje que, según apunta Magdaleno, “los seguidores aprendimos de memoria de tanto leerlos”:

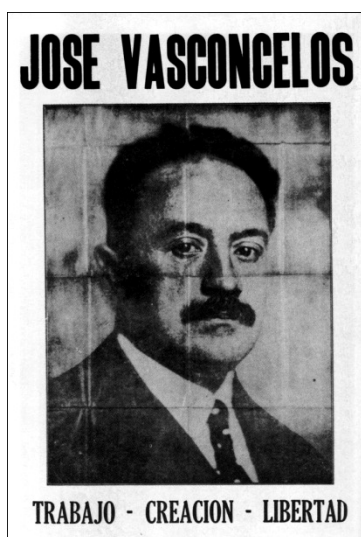
Vuelvo a la Patria después de uno de esos lapsos de dolorosa ausencia y desesperanza y me sorprende la fortuna al llegar; me sorprende tocando a las puertas de mi imaginación para revelarme la fuerza que late en el pueblo, para decirme que la voz de todos los compatriotas aquí congregados y por las voces de otros muchos hermanos nuestros en diversas regiones del país, que es la hora del destino la que vuelve a ofrendarnos todos afanosamente si va a pasar otra vez en balde la ocasión. Por eso he venido, porque no es digno eludir las citas del destino y porque todos y cada uno debemos en este instante deliberar brevemente, para obrar en seguida largamente (26)

Magdaleno dio la bienvenida públicamente al candidato con “términos en que se aludía al candidato [que] no dejaban lugar a dudas sobre los que para nosotros significaba”:

Saludamos en José Vasconcelos, la más alta figura de América según las palabras de Romain Rolland, el despertar de la raza que ha encontrado su prototipo y con él las más seguras formas de su anhelo. “Limpio de sangre y de prevaricación, poderoso de capacidad intelectual, mundialmente admirado y

amado, lleno de generosas bondades, de cristiana inquietud y, a la vez, de una extraña mezcla de energía y austeridad, y de una visión iluminada de la realidad y de los hombres; tan grande como Sarmiento en la Argentina, tan total como Bolívar y tan puro como Mazzini.⁶³

En los últimos párrafos de *Las palabras perdidas* tras de haber narrado la pérdida de la candidatura por la traición antidemocrática del partido oficial, en la mente de Magdaleno resonó el percance con los ecos de un poema de Pellicer y otro de Fernando de Herrera *El divino*, con palabras que desfallecen y pierden su fuerza arrolladora al diluirse en la punzante nostalgia:



Cartel presidencial de la campaña de José Vasconcelos.

La vida. Nada quedaba de cuanto soñamos. La realidad se desenvolvía abyectamente rastrera. El año bobo se arrastraba como una lombriz. Un grito, al pronto, proferido a mitad de un poema de Pellicer, sublimó la lumbre de mi

⁶³ Mauricio Magdaleno. *Las palabras perdidas*, México, FCE, 1956: 26.

herida: *¡Tengo vida para mil años hoy!* Lloro aquellos días que no volverán nunca. No volverán, es verdad, pero vuelven cada vez que los evoco [...] Me importaba muy poco cuanto ocurriese en el gran vacío de México. Vacío sin la menor esperanza de una luz. El verso de Herrera —*¡Ya pasó mi dolor, ya sé qué es vida!*— produjo en mí una suerte de revitalización. Ha-bíamos soñado un sueño hermoso, tan hermoso que muchos de los que lo destruyeron nos reiterarían, posteriormente, en tantas y tantas ocasiones: “Su derrota fue la única y verdadera victoria de 1929 y contará un día en México” [...] Por demás está decir que los compases que reglaron aquél girón de la vida de México siguieron determinando el curso del reloj. El cacicazgo ancestral, las burdas caricaturas de analfabetos cacicazgos provinciales, el hambre de dinero de los triunfadores de cada oleada electoral y los contados años que les quedaban a los que fueron nuestros adversarios para admitir finalmente que en la cuestión de 1929 se ventilaron altas consideraciones. Un buen día todo fue historia. Una vieja historia en la que se fue, al cabo, como algo ocurrido en sueños, la flor de un sueño largamente soñado” (121-22).

Por su parte, *Vientos de los veintes* de Bustillo Oro fija en el papel la crónica de su propia historia; en la *Nota preliminar* el autor afirma que el texto pertenece:

A las postrimerías del romanticismo liberal un poco tocado de anarquista, que se inició al nacer la década de los veintes y ocupó por completo la década que arborece en el nacimiento universitario presidido por José Vasconcelos y Antonio Caso, y que culmina en el sacrificio político de toda una generación” (*Vientos de los veintes*: 5).

Al comparar ambas crónicas de los buenos amigos, Magdaleno describió el movimiento vasconcelista con un lenguaje más líquidamente periodístico para ser leído con brincoteos de lector ansioso y apresurado, con la presentación de recuerdos acelerados e inquietos que buscan en los recovecos de la memoria la palabra perdida por el secuestro perpetrado por el partido

oficial de ánimo más belicosamente militar que con sabiduría política. Al final de su crónica las palabras perdidas se vuelven silencio. De ese silencio reparador partió el recuento de Bustillo Oro con un lenguaje más literariamente construido al utilizar la paleta total del diccionario hispánico y con una sintaxis abigarrada digna del mejor de los ensayos; con el titular de uno de sus capítulos titulado *La palabra hallada*, necesariamente hace un guiño literario entre los dos amigos.

La aparición de Vasconcelos en la crónica bustiliana es preparada hasta la página 70, que como personaje de teatro con un parlamento en defensa de los vapuleados por los golpeadores que había enviado el poder para impedir el arribo a Guadalajara del líder democrático al salir de la estación del tren y, también, por su propio bochorno por haber salido ileso del atentado:

Vasconcelos.— ¡Entre ustedes estaba mi lugar, y entre ustedes quería yo mantenerme, así y arriesgase la vida! La vida se la di en prenda al destino cuando me arrojé a esto.

Estaba aquel hombre en completa llenura de energía corporal y de fuerza espiritual, cerca de cumplir los cincuenta años; cargado de tanto ímpetu idealista y tan decidido a entregarse a la renovación de su país, que nadie podía escapar de la percepción de su grandeza. Por él, cuando nos dirigía la palabra, parecía estar hablando una autora preñada de patriótica esperanza realizables. (*Vientos de los veinte*: 76)

En el capítulo titulado *El filósofo y el agonista*, se encuentra otra descripción de Vasconcelos, con palabras esclarecedoras:

No era José Vasconcelos hombre cuya proceridad se menoscabase con su trato. Muy al contrario: cuando más acceso se tenía a su intimidad, más evidente resultaba la tempestuosa grandeza en que se agitaba su clarividente espíritu, siempre solicitado a un mismo tiempo por poderosas fuerzas opuestas; las fuerzas que rigen lo fundamental del drama de la existencia, en lo particular y

en lo universal en las angosturas de la práctica y en los dilatados dominios de la mente. Y pronto se advertía que, para arrostrar este ingente conflicto, despreciaba esa especie de embozo con el que la mayoría acostumbra cobijarse para atenuar el terror que emana de las contradicciones propias de las corrientes anímicas, metafísicas e históricas que perturban el fondo del alma [...] Quizás por eso, lo que en Vasconcelos era probidad, para los demás so-lía ser ligereza. *Su pasión por la verdad* era tan tenaz que lo hacía pasar por inconstante a los ojos de los observadores superficiales; pues tan pronto se tropezaba uno con el Vasconcelos de catolicismo ortodoxo como con el Vasconcelos herético, nunca falta de fe, pero sí capaz de revolverse contra de sí, de negar el absolutismo de la autoridad eclesiástica y de condenar la explotación del pueblo a la que se entregan “los arzobispos coludidos con los banqueros”. Tan pronto dominaba en él la inclinación filosófica, el amante de la paz de la biblioteca y del paciente trabajo del gabinete y de la pluma, como el Vasconcelos tribunicio, revolucionario, combatiente, a quien un arranque demoníaco de acción pública sacaba de entre los libros para arrojarlo a una aventurada peregrinación de misionero político. (*Vientos de los veintes*: 86-7; cursivas nuestras)

En el capítulo titulado *Adiós a los jóvenes*, se encuentra una descripción del Vasconcelos cercano al fracaso urdido por el militarismo político el domingo 16 de noviembre de 1929:

Su jefatura era violenta y autoritaria, pero a la par indulgente, atenta y amorosa. Así y le irritasen las diferencias de nuestro criterio y la independencia de nuestra conducta, accedía a escucharnos con sumo interés, dándonos trato de sus iguales en juicio y experiencia, cuando no menospreciaba con rudas frases nuestras opiniones, tildándolas de pueriles. Siempre fue Vasconcelos *hombre de sinceridad aterradora*, al que no le importaba discutir en público, sin rodeos ni tapujos, las íntimas contradicciones que lo atormentaban, todo aquello que la mayoría oculta celosamente para que no se rompa la máscara pública que le da protección. Vasconcelos aireaba, ante nosotros con libertad todavía mayor, su intimidad de pensamientos. Parecía muy seguro de nuestra comprensión y de

que le oíamos sabiendo que dirimía consigo mismo, ayudado por su franqueza, los graves problemas que su situación política y moral le planteaba. (*Vientos de los veintes* 159; cursivas nuestras)

Los dos últimos párrafos de la crónica del fracaso político le otorgan el esperanzado cariz de un triunfo:

Los vientos civilistas que el movimiento de 1929 desató, conmovieron a la estructura misma del gobierno. El militarismo fue desmoronándose poco a poco en el descrédito de que lo rodeamos, y el ideal cívico de la nación fue abriéndose amplia desembocadura hasta permitir la era de los presidentes civiles. Aquella llamada que se levantó en la década de los veintes dentro del hogar universitario y que cundió luego por calles y plazas, en gran medida dio terminación a una época histórica y principio a otra.

No se remediaron totalmente, por supuesto, los grandes vicios de nuestro modo público; pero, a lo menos, como eco de aquel año de vigorosa protesta juvenil, cobraron nueva vida el desiderátum de limpieza gubernamental y el decoro revolucionario, siquiera externo, de nuestras formas democráticas. Finó entonces la preponderancia pretoriana y adquirieron mayor influencia en el poder la clase media y la clase proletaria. (*Vientos de los veintes*: 182)

La Historia del *Vasconcelismo* cuenta con tres miradas relatoras, como un cinematógrafo que propone tres dimensiones, con la penetración de Vasconcelos mismo, la de Magdaleno y la de Bustillo Oro.

El primer tomo de sus memorias *México de mi infancia*, Bustillo Oro escribe la crónica de su despertar al mundo urbano. Había nacido en un ambiente familiar que lo disponía a la escena. Su madre doña Virginia había sido cantante de ópera y su padre don Juana 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”.⁶⁴ 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 a la aventura del *Vasconcelismo*.

Por su parte, Magdaleno fue escritor por vocación, periodista internacional por afición y político cultural por participación. Su infancia la pasó en un pequeño pueblo, en donde su padre lograba sobrevivir con el *Tenda-jón La florida*; la familia buscó refugio de la revolución en Aguascalientes a partir de 1912, allí siguió los pasos de su hermano mayor, Vicente, y se dedicó al estudio. En 1920 emigraron a la Ciudad de México. El padre de Mauricio conocía a Vasconcelos, quién le pidió que le permitiera el ingreso a Mauricio a la preparatoria, Mauricio siguió los cursos de preparatoria que terminó en 1924, en los que conoció a ‘Juanito’. Cuando cinco años más tarde, Vasconcelos se postula a la candidatura presidencial y cuenta con el entusiasmo de muchos de los jóvenes intelectuales, Mauricio se siente incluido; en este movimiento concuerda con Bustillo Oro. Ambos jóvenes llevaron amistad con Narciso Bassols, intelectual de izquierda muy allegado al presidente Plutarco Elías Calles y quien fue nombrado secretario de Educación en la presidencia de Pascual Ortiz Rubio (1930). Magdaleno es descrito por su amigo como “otro pájaro de la derrota y ave nocturna de las cuevas escénicas” (*Vida* 82).

Después de la derrota del *Vasconcelismo*, decidieron olvidarse de la política y juntos iniciar una aventura pero esta vez dentro del mundo teatral: “Apartarnos radicalmente del teatro en uso e intentar uno de sentido social,

⁶⁴ Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica* (México: Cineteca Nacional, 1984): 13.

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 búsqueda de una patria nueva los guió a seleccionar los temas entre los grandes problemas que adolecía México y al tener fe en la virtud curadora del teatro pretendieron dar nuevo aliento a los deseos no cumplidos de su lucha juvenil anterior.

La única temporada del Teatro de Ahora⁶⁵ 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,⁶⁶ 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”.⁶⁷ 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

⁶⁵ Varios críticos se han interesado en el Teatro de Ahora: Antonio Magaña Esquivel, *Imagen del teatro. Experimentos en México* (México: Letras de México, 1940); *El Teatro de Ahora: un primer ensayo de teatro político en México*, Antonio Escobar e Israel Franco, editores (México: CONACULTA/ INBA-CITRU, 2011); y Guillermo Schmidhuber, *Dramaturgia mexicana: Fundación y herencia* (México: Universidad de Guadalajara, 2006).

⁶⁶ Según observación de Madeleine Cucuel en, “Les recherches theatrales au Mexique 1923-1947”, en *Les cahiers du CRIAR* (Université de Rouen 127 1987) : 52.

⁶⁷ Roberto Núñez y Domínguez, “Nuevo ciclo del teatro de Ahora” (*Revista de revistas* 10 de abril de 1932): 21.

la tácita consigna del silencio haya hecho el vacío final en su entorno”.⁶⁸ 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” (*Vida cinematográfica* 82). 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),⁶⁹ y “Barro nativo,” de Hernán Robledo (1892-1969). A pesar de que este artículo periodístico prometía una segunda temporada del Teatro de Ahora, sus organizadores no lograron llevarla a cabo.

El Nuevo Ciclo del Teatro de Ahora fue anunciado por Bustillo Oro y Magdaleno en un manifiesto a manera de afiche; sin embargo, no logró llevarse a estreno:

⁶⁸ Fernando Mota, “Nuevo ciclo del Teatro de ahora”. *Revista de Revistas* (10 abril 1932: 9).

⁶⁹ 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.

Próximamente vamos a reanudar nuestro intento. La labor que iniciamos el 12 de febrero, al cerrar nuestro primer ciclo el doce de marzo no había quedado terminada, no ya ante el público, sino ante nuestro propósito.

Este segundo ciclo del Teatro de Ahora lo iniciaremos en breve: posiblemente en la semana próxima o en la otra... Pero, antes de hablar de lo que pretendemos en este nuevo intento, conviene resumir lo que constituyó el anterior, en propósito y en resultado, y dicho, franca, sinceramente, para los demás:

Si tienen en cuenta los modestísimos elementos con que hubimos de contar para emprender esta jornada, es forzoso empezar afirmando que no escatimamos a la tarea un ápice de nuestra voluntad y de nuestra inventiva. Sin embargo, sabíamos a lo que íbamos, y no teníamos demasiadas ilusiones. Sabíamos, por ejemplo, que a lo más que podíamos aspirar era a marcar un camino firme a la producción del teatro en México, en momento como los actuales, en que ante todo es preciso atender al papel histórico deparado al escritor— y mucho más al escritor teatral—. Sabíamos, también, que la gente en México no viene al teatro, y la que viene hace ascos al manufacturado en el país, y mucho más cuando se trata de un espectáculo como el que ha estado brindando el Teatro de Ahora, en que no se halaga la sensiblería de las *flappers*, en que no sazonan baratos almíbares para hacer la digestión y en que se está dispuesto a hacer la menor concesión al gusto ciudadano, anestesiado por el cine y el radio. Y precisamente ése ha sido uno de los máximos pecados del Teatro de Ahora: el destierro que hizo de temas dulzones en que ambienta un porcentaje muy elevado de nuestra vida actual, a través de la influencia del cine —del cine yanqui, propiamente—. Habríamos sido algo más que ilusos si hubiéramos tenido la idea de lograr una victoria completa en este medio achatado por la densa y egoísta temperatura social de estos días, en que un sistema económico flaquea antes de derrumbarse. Pero en momentos tales es exactamente cuando un arte útil debe dejarse sentir, a despecho de quienes todavía creen que el papel del arte se reduce a adormecer los oídos de los hombres, y que un teatro sin conflictos amorosos no es teatro.

Hemos tratado de realizar el primer ensayo de un teatro sustantivamente nuestro. A la tara de la nacionalidad de su factura agréguese la otra mayor

de su ausencia, de sensiblería y su actitud intransigente ante la realidad social de nuestros días, y se tendrá un saldo de fracaso económico, por lo menos si nos ponemos a entender la cosa con un criterio de empresario de astracanes españoles o cine yanqui. Románticamente, valdría repetir que aramos en el viento y sembramos en el mar. Pero con un sentido realista —y así hemos estado siempre dispuestos a tomar el rumbo de los acontecimientos— sabemos que la siembra la chupa la tierra y la devuelve un día, aunque ese día tarde. Y qué más quisiéramos sino que las circunstancias estuvieran ya lo suficientemente maduras para hacer sentir nuestro cometido social por la fuerza, si fuera preciso. Por lo demás, no nos importa el valor que se asigne a esta labor, sino en cuanto significa un aporte a la transformación social de nuestro país. Para nosotros, que jamás tomamos estos días como una aventura, hay un fin concreto, sobre el que estaremos insistiendo tan frecuentemente como nos sea posible, hasta hacernos oír por todos lo que ahora se tapan los oídos. Teatro de Ahora, primera escaramuza que se libra en México por un teatro definido, cuya valía —pobre o rica— entregamos en manos de gentes definidas.

En nuestro segundo ciclo, que empezará una vez que se venzan las serias dificultades que se le oponen, habremos de ofrecer las cuatro piezas restantes de nuestro movimiento, completando así la primera fase de nuestra actividad dramática; y habremos también de sentirnos fortalecidos en nuestro propósito al presentar dos nuevos autores cuya aptitud los coloca al lado del entusiasta y sincero objeto de nuestro “asalto” al escenario. La crítica ha dicho suficientemente lo que se propusieron las cuatro obras ya estrenadas y hasta dónde lograron su objeto. Por lo que se refiere a las próximas, sólo anticiparemos los temas que tratan ambiciosamente de recoger.

Éxito glosa la consigna de triunfo comercial de la época; la ambición absurda en que se basa nuestra sociedad, de alcanzar la riqueza salvando no importa qué clase de nobles obstáculos se opongan; *Vivir* recoge el afán contemporáneo de lujos y placer que aplasta cualquier otro recto sentido de la vida y que nuestra generación da el nombre de “vivir”; *Justicia, S. A.* se realiza alrededor de todo un sistema administrador de la “justicia” creado en beneficio de la clase social privilegiada; y *Masas* es la tragedia de las multitudes que ahora

se lanzan a las calles de las grandes ciudades a cumplir el dramático destino que les fija la época.⁷⁰

Desilusionados 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 libretistas¼ triunfaron ruidosamente,” apreciación que aparece en la misma crónica que los acusaba de egolatría.⁷¹

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 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). Un artículo de Rivas Cherif —cuñado de Manuel Azaña, presidente de la Segunda República— fue publicado el 8 de noviembre de 1932:

Tanto Bustillo Oro como Magdaleno, en sus dramas y comedias mejor intencionados, a mi entender, se proponen no tanto exponer cuadros vivos de un

⁷⁰ *Revistas de Revistas* 1143/10, abril de 1932: 9-10).

⁷¹ Roberto Núñez y Domínguez El Diablo, “Nuevo ciclo del teatro de Ahora”. *Revista de Revistas*, 10 de abril de 1932): 21.

museo mejicano de tipos y paisajes, cuando reflejar la verdad humana simplemente, tal y como ellos la han visto —en el pozo de petróleo o en el éxodo doloroso— bajo del cielo de Méjico o en la línea terriblemente incierta de la frontera con los Estados Unidos, con la fuerza fatal de la tragedia y el correctivo de la sátira [...] Claro que una otra dramática no es una intención ni un deseo. Ni puedo afirmar tampoco que las comedias y dramas que me ha sido dado conocer en lectura particular de estos jóvenes autores mexicanos sean muestras definitivas de un arte perfecto. Pero sí que en el empeño de los señores Bustillo Oro y Magdaleno [...] hay acaso por primera vez en México, la iniciación de un camino seguro hacia un teatro propio.⁷²

La temática de las piezas de ambos dramaturgos intentaba subir a la escena los problemas sociales y políticos que vivía la sociedad mexicana de entonces (acaso mismos de ahora). 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 1937, con la dirección de Edmundo Barthelemy: “[Porque México] no ofreciera alguna oportunidad de verter al drama su conciencia social y sus angustias”.⁷³

⁷² Cipriano Rivas Cherif, “Dos autores mexicanos: Teatro de Ahora” (*Periódico El Sol*, Madrid, 8 de noviembre de 1932).

⁷³ Antonio Magaña Esquivel, *Imagen del teatro. Experimentos en México*: 78).



Bustillo Oro y Magdaleno (ambos izquierda) y un grupo de amigos.

Entre mayo y junio, Magdaleno y Bustillo Oro aprovecharían la redacción de *El pájaro carpintero*²⁸ —una de las obras de revista escrita para Roberto Soto— para atacar a Novo. En el sexto cuadro, cuando la acción transcurre en un tren que se dirige al penal de las Islas Marías, en el que intentan meter a ladrones y a maricas juntos, aparece la imagen de un ladrón que “tiene ya movimientos afectados”; uno de los afeminados de la representación también afirma: “¡Nomás por mis sonetos inmortales (*Se toca el trasero lleno de papeles en las bolsas*) yo, el poeta Nabol”.⁷⁴ Muchos años después, Magdaleno recordaría en una entrevista el ataque que Novo dirigió a su forma de hacer teatro: “Nos dijeron que éramos el Teatro de Nunca, los

⁷⁴ Magdaleno y Bustillo Oro en: Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro, *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario, 1920-1940* (Cuadernos de América sin nombre, Prólogo de Óscar Armando García Gutiérrez. Universidad de Alicante, 2007: 196 y 197).

jovenzuelos del Teatro de Nunca. Claro que yo contesté desde el Hidalgo, hablé de los jotos. Después respeté a los Contemporáneos”.⁷⁵

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 alcanzó el estreno y tuvo 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:

⁷⁵ Entrevista a Magdaleno, en Emmanuel Carballo, *Protagonista de la literatura mexicana* (México: Porrúa, 1994: 359).

Hombre en el suelo.— Yo dejé una mujer¼Y 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 plata¼ Se fueron dos años¼ 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 alguien¼ 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 trabajo¼No saqué nada.

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, sobrecogidos.*).⁷⁶

José María es llevado hasta la frontera mexicana, allá descubre el cadáver de su hijo en una pira crematoria. Al final 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.*) Teniente¼¿Qué hacemos con el cuerpo?

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

Soldado.— ¿Para quemarlo?

Oficial.— ¡Claro! ¡Como a todos! (*Tres dramas mexicanos: 84*)

⁷⁶ J. Bustillo Oro, *Tres dramas mexicanos: 69-70.*

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 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*. En una nota adjunta a la

obra dramática el autor punta: “Masas glosa uno de tantos movimientos sociales de la América Hispánica, en ambiente imaginario, para extender el alcance internacional del comentario; y a través de sucesos y frases registrados aun en países europeos, para colocar mejor destino de la situación mundial presente, de agudización de la lucha, acontecimientos que el autor no ha querido enmarcar en los límites de una nacionalidad. Se advertirá por ello, en el diálogo o en las noticias del radio, que proceden a cada tiempo, por ejemplo, alguna frase de Mac Donald o de algún editorial de un gran diario europeo o americano (89). Lo profético de este drama está en dos de los personajes, el revolucionario y su colaborador y amigo intelectual. La revolución socialista triunfa y Máximo Forcada se va transformando en un nuevo dictador. Su alter ego político, Porfirio Neri, es asesinado y la revolución pierde su objetivo ante un nuevo dictador y, acaso, ante la necesidad de una revolución. La trama de esta obra alcanza el nivel de una parábola, repetida varias veces en la historia latinoamericana, sobre todo en el caso de Cuba. Leer la pieza es hoy una sorpresa. Porfirio tiene matices del Che Guevara y Máximo Forcada de Castro Ruz. Es triste que esta pieza perfile paradigmáticamente el futuro de toda revolución que no es congruente con sus principios, sea de izquierda o derecha. Esta magnífica obra no ha sido estrenada ni nuevamente publicada. Acaso por eso no hemos aprendido cuando los procesos de cambio y las ventanas hacia la libertad se convierten de nuevo en estancamientos y en claustros.

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 pro-

yecciones. 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 en *La fiesta del hierro* (1940), también de Arlt.

Cabe la pregunta, ¿cómo lograron estos jóvenes dramaturgos tener una visión tan completa de los problemas que México iba a tener en el futuro? Hay que recordar que Bustillo Oro y Magdaleno participaron en el *Vasconcelismo*. Los temas de estas obras teatrales apuntan a los problemas más importantes que setenta años después seguimos en México sin solución: el petróleo, la emigración, la corrupción, Chiapas, y la relación con los Estados Unidos, etc.

Al regreso de los viandantes, 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 Mauricio iniciaba su Licenciatura en Letras en la UNAM y se dedicaba a la enseñanza, impartiendo clases de historia y literatura española en escuelas públicas. Como incipiente periodista comenzó a escribir en *El Nacional* y *El Universal* de la Ciudad de México, e internacionalmente en *Estampa de Madrid* y *La Nación* de Buenos Aires. Siempre atento a la difusión de la cultura, años más tarde colaboró con la Secretaría de Gobernación, en donde dirigió por años “La Hora Nacional” (1943-1950), única oportunidad radiofónica para unir a México cuando menos en un programa. Paralelamente siguió la vida creativa de escritor, mientras laboraba en diversos puestos públicos en los que era exitoso: Jefe de Bibliotecas y de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, y Jefe de Acción Social del Departamento del Distrito Federal; más tarde se desempeñó en diversos cargos de elección popular como Diputado Federal, Senador por Zacatecas y subsecretario de Asuntos Culturales de la SEP durante el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz. Fue miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua (1979) y en 1981 galardonado con el Premio Nacional de Lingüística y Literatura.

De todas las labores compartidas por los dos amigos, el *Teatro de Ahora* (1932) fue el proyecto más trascendente de creatividad compartida. Juntos decidieron olvidarse de la frustración política del *Vasconcelismo* 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” (Bustillo 1984 82).⁷⁷

Al regreso de los viajeros a México en noviembre, los dos amigos experimentaron con dos obras teatrales que habían escrito en España: *Trópico*, de Magdaleno, y *San Miguel de las Espinas*, de Bustillo Oro, nuevamente con el apoyo de Bassols, pero esta vez con el grupo Trabajadores del Teatro de la SEP. Posteriormente, este grupo repuso en 1935. *Los que vuelven*, de Bustillo Oro, cuyo estreno había sido en la clausura del *Teatro de Ahora*, y además subió a escena *Santo Samán*, de Magdaleno (Schmidhuber 95-6). Los estrenos no fueron un hito, pero sí marcaron un cambio en los derroteros vitales de los autores alejándolos del teatro: Magdaleno para escribir narrativa y guionismo, y Bustillo Oro para dedicarse a la dirección cinematográfica. La explicación de esta repentina mudanza puede encontrarse en un comentario de Magdaleno con motivo del estreno de *Pánuco 137* en Buenos Aires en 1937 (primer estreno de una pieza de dramaturgo mexicano en Argentina), bajo la dirección de Edmundo Barthelemy: “[Porque México] no ofreciera alguna oportunidad de verter al drama su conciencia social y sus angustias” (Magaña Esquivel 78).

⁷⁷ La ubicación del teatro Hidalgo es Regina 52, esquina con el 1º callejón de Mesones. Coincidente la casa familiar de Bustillo Oro estaba ubicada en la calle de Regina. Hoy es un foro de ensayos de la ópera y la sinfónica nacional; en este espacio se guarda la biblioteca de las partituras musicales. Ha sido alterado arquitectónicamente para adelantar el foro. No existe ningún indicio del *Teatro de Ahora*. Debería haber en este sitio una placa de bronce.

En 1933 fue la primera colaboración cinematográfica de los dos amigos en el naciente cine mexicano, con la filmación de *El compadre Mendoza*, dirigido por Fernando de Fuentes y con fotografía de Alex Phillips, guión de Magdaleno y diálogos de Bustillo Oro y el mismo director. Este nuevo medio de divulgación cultural interesó sobremanera a Magdaleno y señaló el inicio de su colaboración con el mejor *team* cinematográfico de entonces, bajo la dirección de Emilio *El Indio* Fernández y la lente de Gabriel Figueroa. Los mejores films de la llamada época dorada fueron: *Flor Silvestre* (1943), *María Candelaria* (1944), *Río Escondido* (1947), *Salón México* (1948), *Pueblerina* (1948), *La malquerida*, según la obra teatral de Benavente (1949) y *Duelo en las montañas* (1949). Con Luis Buñuel colaboró con el guión de *Gran casino* (1946).⁷⁸

Con su amigo Bustillo hubo una colaboración más con el filme *Vino el remolino y nos levantó*, con argumento y guión de los dos y dirección de Bustillo (1949). Como literato, Magdaleno se convirtió en uno de los narradores más sobresalientes en el periodo anterior a la aparición de Agustín Yáñez: *Campo Celis* (1935); *Concha Bretón* (1936); de tema indigenista *El resplandor* (1937); *Sonata* (1941); *La Tierra Grande* (1948); *Cabello de Elote* (1949) y *La noche cerrada* (inédita). Descuellan también sus cuentos: *El compadre Mendoza* (1934) y *El ardiente verano* (1954).

Por su parte, Bustillo Oro tuvo setenta intervenciones cinematográficas como director y guionista; algunos de sus filmes han sido considerados clásicos del cine mexicano, como *Abí está el detalle* (1940), película que consagró

⁷⁸ Magdaleno dirigió cuatro películas: *El intruso* (1944), *Su gran ilusión* (1944), *La fuerza de la sangre/Del mismo barro* y *La herencia de la llorona* (1946), experiencia que recordó tiempo después: “[...] En realidad jamás volví a dirigir y nunca lo haré otra vez: Fue una experiencia muy frustrante, yo no dominaba el oficio. Podía visualizarlo, cerrar los ojos e imaginar las escenas, a la hora de llamar: ¡Cámara! me daba cuenta de que no era lo que yo deseaba”, ver: <https://www.proceso.com.mx/130267/mauricio-magdaleno-el-ultimo-de-los-novelistas-de-la-revolucion>

a Cantinflas. En años posteriores la buena pluma dramaturgica volvió a brillar en 1966 con una obra de teatro titulada *Mi hijo el mexicano, tres tiempos dramáticos*: Presenta a una familia escindida entre dos horizontes, el asturiano del padre y la hija, y el mexicano la madre y el hijo. El terruño personifica a un ser anímico que influye como si fuera destino en la vida de los personajes, similarmente como en otros de los dramas de este autor, *Los que vuelven* y *San Juan de las Espinas*. ¿En cuál de los terruños será posible alcanzar la paz? ¿En el México violento en donde ha quedado enterrado frente al mar Juan el hijo mexicano, o en Asturias de la casa paterna a la que se han mudado los padres y la hija embarazada? Al final el sentimiento paterno que nunca demostró a su hijo mientras vivía, hace que don Íñigo cumpla con el destino de volver a América. Un drama agridulce, con diálogo de oralidad cuidada que registra los acentos regionales del castellano en ambos continentes. Las acotaciones son más cinematográficas que escénicas, en los dos primeros tiempos con la vista del mar en el horizonte desde el occidente del aquí mexicano, y en el tercer tiempo desde el allá peninsular del mar cantábrico. Debido a su aparición tardía este drama nunca ha llegado a la escena.

Casi dos décadas después, Bustillo Oro publicó una novela *Lucinda del polvo lunar*, que fue su primera y única incursión en la narrativa con el final fechado el 8 de agosto de 1983. ¿Sería su iniciación años atrás? Si así lo fuera, bien pudo haber sido novela pionera del realismo mágico, imposible es saberlo; sin embargo, esta aparición erótica fantasmagórica tiene paralelismos en cuanto a su trama con *Aura* de Carlos Fuentes (1962), pero no con respecto al lenguaje que en *Lucinda* cumple a plenitud con la paleta narrativa de pintar imágenes con palabras. Pocos leyeron la novela y su maestría pasó inadvertida; hoy es casi imposible lograr su localización.⁷⁹

⁷⁹ Los autores del presente libro agradecen a Marcela Magdaleno el haber localizado un ejemplar de *Lucinda del polvo lunar*. Hallazgo que parecía imposible.



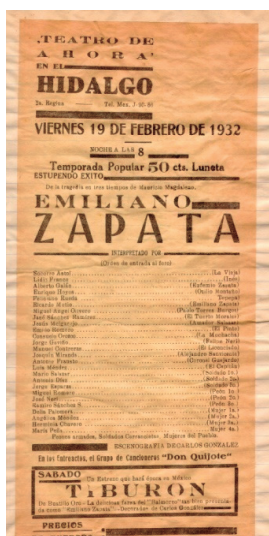
Magdaleno y su grupo de actores y técnicos cinematográficos.⁸⁰

La pluma de Magdaleno cuenta con cuatro piezas teatrales y un guión cinematográfico:

Doña Nieves, obra breve terminada a inicios de 1932, escenifica la seducción de Dorotea por don Matías y la consecuente ejecución de este hombre ricachón por dos matones enviados por doña Nieves, una india vieja. La escena última sucede en la antesala del juzgado del pueblo y los investigadores no logran escuchar el secreto de los vengadores. Otra Dorotea violada la hay en Lope, y otra en Cervantes, pero ésta es una india joven. Hubo justicia, aunque no por los caminos legales, sino por la represalia popular,

⁸⁰ Agradezco las fotos y los afiches de Magdaleno a su nieta Marcela Magdaleno, también escritora.

como en *Fuente Ovejuna*. Los parlamentos van engarzados con expresiones populares que recuerdan los guiones cinematográficos posteriores de Magdaleno.



Afiche de *Emiliano Zapata*, de Magdaleno (1932).

Emiliano Zapata, pieza pionera de una nueva conceptualización del teatro histórico más cercano al realismo, en la que los personajes son simplemente humanos y no héroes. Es el mejor personaje de Zapata, superior a todos los filmes y a las numerosas obras teatrales con este personaje como protagonista. De las obras teatrales de Magdaleno, es la más representable hoy.

Santo Samán es una fábula teatral escrita en 1933, cuya trama presenta la dinámica del poder en su esencia prístina, cuando no ha llegado la “sabia” civilización. El protagonista es el gran Samán y el antagonista es un obeso dictador llamado Lan. Esta pieza fue estrenada por Trabajadores del Teatro en 1935. Hoy es pertinente la publicación de *Santo Samán* porque su autor invita al público a pensar que la lucha por el poder aparece en el inicio de todo núcleo social, como parte constitutiva de cualquier conglomerado humano, por más pequeño y primitivo que sea. En la España de 1932 que

acababan de visitar, los dos amigos pudieron comprobar las dificultades de la Segunda República Española sólo por ser un gobierno débil, aunque legítimamente democrático, mismo que sería derrocado tres años después por una guerra civil que crearía una de las dictaduras más largas de la historia.



Afiche de *Pánuco 137* de Magdaleno (1932)

Pánuco 137 es admirable por su selección temática y por su atinada pertinencia: la trama trata sobre la explotación extranjera del petróleo mexicano y propone anticipadamente la necesidad de una nacionalización. Además, brilla el espacio escénico como el verdadero protagonista del drama. Esta obra experimentó con las nuevas formas de llevar el conflicto dramático a la escena con una estructura dramática de una trama de índole social y una subtrama de carácter amorio no lejano del buen melodrama y que pudiera ser muy efectivo para la narración cinematográfica.

Porfirio Díaz, es un guión cinematográfico que presenta a un Porfirio joven enamorado de Delfina, su primera esposa; un militar que es felicitado por Juárez por haber sido el primero en entrar a la capital de la República tras la caída de Maximiliano de Habsburgo; y luego el presidente casi vitalicio. La obra no pretende hacer una apología del personaje, sino presentar

varios momentos de su vida para que sirvieran de metáfora dramática con el presente político del periodo en que el autor lo escribía. Este guión es uno de los pocos ejemplos publicados de los argumentos de excelencia en que colaboró Magdaleno. A pesar de su calidad no logró pasar al celuloide, acaso porque la crítica de sabor dictatorial amargaba a más de un paladar político viviente. Aún hoy podría convertirse en un buen filme.

El teatro de 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 confrontación maniquea. La estructura dramática de sus piezas consiste en una trama de índole social y una subtrama de carácter amorio 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, “extrateatral¹/₄ porque todo lo que pase en escena tiene que ser obra del hombre”.⁸¹ 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.

Para el teatro frívolo, ambos escribieron “El corrido de la revolución,” “El pájaro carpintero” y “El periquillo sarniento”; su estreno fue en 1932 con la compañía de Roberto Soto, en el teatro Esperanza Iris, en el mismo año del Teatro de Ahora. Según afirma Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, las cuatro obras de teatro de revista, escritas a cuatro manos por parte de ambos autores, tienen como característica común referirse a grandes aconteci-

⁸¹ Rodolfo Usigli, *Teatro completo* (México, FCE, 1979, vol. 3: 280).

mientos de la historia de México, son por tanto “historicistas”, aspecto que comparten, por ejemplo, con la obra muralista de Diego Rivera, en cuanto a la narratividad.⁸²

Por su parte, Magdaleno informa en una entrevista que: “El *Vasconcelismo* fue una de las páginas más hermosas de nuestra historia, tanto más por cuanto se perdió. Si hubiéramos ganado, habríamos caído en errores que ahora nos condenarían. Para fines de la posteridad, a veces es preferible perder que ganar”. Y reitera: “Seguimos un ideal —¿qué joven no lo debe tener?— inclusive a sabiendas de que íbamos a perder Yo creo que la huella del *Vasconcelismo* es un hermoso ejemplo”. A la pregunta de quién fue Vasconcelos respondió: “Fue un hombre conflictivo y contradictorio. Eran muchos vasconcelos en una sola persona. Le guardé y le guardo veneración, y cuando disentí de él opté por el silencio. En todo caso los juicios, buenos y malos, sobre su persona, han enriquecido su memoria”. “La Revolución había sido traicionada. Los principios fueron arrojados a un lado, Obregón y la no reelección de Calles y el asesinato de Serrano. Con Vasconcelos íbamos a purificar la Revolución, a quitarla de las manos de los generales corruptos que medraban con ella”.⁸³

Alfonso Reyes escribió en una carta este comentario del Teatro de Ahora: “Amigos Magdaleno y Bustillo Oro: su teatro mexicano me impresiona singularmente como uno de los más nobles esfuerzos por sacar de los pañales nuestra literatura nacional”.⁸⁴

En la literatura mexicana nunca ha vuelto a haber una amistad tan unida y colaboradora entre dos artistas. Ambos murieron en la ciudad de México,

⁸² Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, 2008: 39.

⁸³ <https://www.proceso.com.mx/130267/mauricio-magdaleno-el-ultimo-de-los-novelistas-de-la-revolucion>

⁸⁴ Conrado J. Arranz, “¡Oh confusión extraordinaria de géneros gramaticales!” Salvador Novo y Mauricio Magdaleno: polémicas y encuentros”, *Revista de El Colegio de San Luis*, año VII, número 14 de julio a diciembre de 2017.

Magdaleno a sus ochenta años, y Bustillo sobrevivió a su amigo por dos años al fallecer a sus ochenta y cuatro años. Su calidad humana nos hace imaginar que todo mexicano debería tener un abuelo pensante como don Mauricio, y un tío con imaginación como don Juanito. Así para México, el siglo XX hubiera sido mejor.

V. Alfonso Gutiérrez Hermosillo, dramaturgo



Retrato de Alfonso Gutiérrez Hermosillo.

El recuerdo de Gutiérrez Hermosillo se ha ido diluyendo, la memoria cultural nacional ya no lo cita. Lejanos parecen su nacimiento en Guadalajara, el 15 de agosto de 1905 y su muerte en la Ciudad de México el 22 de junio de 1935 en un accidente tranviario. Desde Jalisco se le recuerda como egresado de derecho de la Universidad de Guadalajara y fundador y director de *Bandera de Provincias* (revista quincenal 1929 y 1930, bajo la gerencia de Agustín Yáñez) y la *Revista Campo* (1930 y 1931), que tuvo relevancia en su terruño pero parca aceptación a nivel nacional. Su colaboración con otras revistas es poco anotada, como en *Contemporáneos* y *El Hijo Pródigo*. Su habilidad de escribir versos fue descubierta desde su primera juventud cuando viajó a la capital como campeón de Oratoria de su Estado en 1926. Emigró como tantos valiosos mexicanos a la capital mexicana después de

recibir su título de Abogado en 1930, con la tesis titulada “Observaciones criminológicas”.⁸⁵

Agustín Yáñez recordaría por escrito escenas de la juventud compartida:

Fue así como, sin pensarlo, sin formular un programa previo, sin solemnidad alguna, atraídos por la pura estimación personal, fuimos reuniendo en la calle, en los jardines, en la redacción de algún periódico, para platicar, para leer algunos libros en común y, más tarde, para darnos a conocer mutuamente y comentar nuestro propios trabajos. Aquellos meses de la primavera y el estío de 1927 Alfonso venía a casa todas las tardes; en la luminosidad crepuscular de mi aposento dado de cal, resplandecía leyéndome su primer intento dramático, una tragedia con Carlota y Maximiliano como protagonistas: poesía adolescente ligeramente teñida de melancolía (Campo, núm. tres, en Sandoval Godoy: 27 y 28).



Retrato de Alfonso Gutiérrez Hermosillo, año de 1924,
de Rubén Mora Gálvez, Colección de Iván Cordero.

⁸⁵ Bibliografía de Gutiérrez Hermosillo: *Teatro* (México: Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, Imprenta Universitaria: 1945. Con prólogo de Agustín Yáñez); *Poesía reunida, Compilación y estudios de Luis Alberto Navarro* (México: Secretaría de Cultural, Gobierno de Jalisco, 2010).

En otro texto de Yáñez es citado en “AGH por Agustín Yáñez”, en *Mi tío Jesús y otros relatos* de Gutiérrez Hermosillo, ediciones Occidente, México 1945.

Una entrañable aspiración de toda la vida se consuma el penúltimo día de 1933: Berta Orendáin, tesorera de la poesía de Alfonso, desde la infancia, recibe del poeta el símbolo de las arras e intercambian los anillos de oro. La existencia se magnífica; ábranse nuevos rumbos; el cumplimiento del destino sustancial se facilita en compañía de la electa [...] Nace un heredero, Jaime Javier. La producción artística, copiosa en este período de felicidad, llega a la plenitud. Los proyectos se suceden con alegre vértigo. La mano va a coger el fruto maduro y el laurel en sazón.⁸⁶

Otro texto de Yáñez describe a su amigo:

Alfonso Gutiérrez Hermosillo era el crítico inflexible sobre aciertos y excesos de cada tranco, hijo de hacendado, también conocía el campo, más desde ángulo distinto; su padre, a la vez abogado, de fina sensibilidad y maestro afamado de derecho internacional, le había inculcado los dones de medida urbana, de distinción y pulcritud, que se reflejaban en su vasta obra producida en breve vida y con los cuales acrisoló arrebatos juveniles en cada uno de sus compañeros.⁸⁷

El joven Alfonso murió repentinamente en un accidente en ciudad de México a bordo de un tren eléctrico el 22 de junio de 1935; el destino hizo que coincidentemente en sus últimos momentos fuera leyendo un libro del dramaturgo Eugene O'Neill. Contrariamente ha sido ampliamente

⁸⁶ “Alfonso Gutiérrez Hermosillo”, por Agustín Yáñez, 1945; citado en *Al Filo de Yáñez*, de Luis Sandoval Godoy (Jalisco: Imprejal, 2004).

⁸⁷ Escrito en 1931, citado por Luis Sandoval Godoy, *Al filo de Yáñez*, 2004.

reconocida su labor de traductor; sobresale su trabajo de *Cementerio marino*, de Paul Valery.

Escuchemos varias voces más de quienes conocieron y admiraron a Gutiérrez Hermosillo.⁸⁸ Rafael Solana, quien compartió los años mozos, apunta palabras esclarecedoras:

Antes de tiempo y casi en flor cortada, la vida de Gutiérrez Hermosillo no tuvo apenas ocasión de hacerse ejemplar. Lo es su obra, tímida y recogida, modelo de discreción y honestidad poética. No fue Alfonso el llamado a derribar las murallas de Jericó con ningún trompetazo detonante y novedoso. Sus versos no calzaron coturno. No fue un autor de fácil publicidad, ni pudo ser la suya una de esas popularidades de ruleta, que tan pronto se ganan como se pierden. Hay destinos semejantes a cohetes, que suben en un vértigo, estallan, atronando el espacio de clamor y de humo, para precipitarse en una anónima caída, a confundir su seca vara con basura. Otros, y Gutiérrez Hermosillo fue de éstos, crecen despacio como la yerba en las junturas de las piedras. Sin prisa y en silencio, sin flores, quizás, y sin aroma, mantienen su hermosura siempre verde, ganan pasos contados, y al fin derriban, en ruina y polvo, las murallas de la muerte. Con un golpe, con violencia injusta, la muerte derrotó al poeta cuando sólo se abría. Cogió sin tiempo el grano de la espiga. Pero Gutiérrez Hermosillo, desde el silencio, mudo y apagado, se está levantando y gana cada día. Sus versos le perpetuarán”. (Rafael Solana, Reseñas 268 y 269)

Y desde su supremacía creativa, José Gorostiza afirma el logro poético de su colega:

⁸⁸ Reseña a *Coro de presencias (Poésía)*, de Alfonso Gutiérrez Hermosillo (México, 1939): <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/929/1165>

Obra poética, que sus amigos deseábamos admirar en el cielo de perfección a que Gutiérrez Hermosillo la destinaba, ¿no lo ha alcanzado ya por sí sola, ahora que desprendida del hombre se nos muestra pura y diáfana como él, aérea, cual si se hubiese adueñado íntegramente de su sencilla perfección humana? He vuelto a leer, al acaso, poemas de Gutiérrez Hermosillo que me afianzan en la convicción de que no ha muerto.⁸⁹

Y Efraín González Luna escribió en su prólogo a *Itinerario, antología cronológica de Gutiérrez Hermosillo*, editada por *Ábside*, en 1937:

¡Qué gran artista verdadero! No se ha hablado de su vocación, palabra profanada para explicaciones o justificaciones a posteriori. El no dejó de escuchar ‘sus voces’. Por eso era distante y distinto... Gutiérrez Hermosillo era poeta de tipo sacramental. Esa actitud de búsqueda, de exploración y de tanteo, esa tenacidad de neófito impaciente por la iniciación, dibuja mucho de su fisonomía personal y el perfil y el tono de su poesía... Poesía para espíritus despiertos, no sopor de siesta... La mejor poesía, la auténtica, es la que hay que leer muchas veces, siendo en cada una el escalón siguiente de sí misma, y nos deja en todas como recién bautizados”.

Y de Mauricio Magdaleno son las siguientes líneas que afirman perennidad para su poesía: “Poeta fue Gutiérrez Hermosillo, y el paso de los años pondrá fulgores nuevos en su exacto y difícil acento, sin temor a que lo afeen los harapos de las doctrinas que se hacen viejas de una a otra generación” (269).⁹⁰

⁸⁹ *Letras de México*, núm. 11, 16 de julio de 1937:3. Reeditado en *Poesía y Prosa de Gorostiza* (México: Siglo XXI, 2007: 207).

⁹⁰ Citado por Agustín Yáñez, “Reseña” de A. Gutiérrez Hermosillo, *Coro de Presencias (Poesía)*. Edición Homenaje, México, 1939, en *Revista Iberoamericana*, vol. II, núm. 3, abril 1940).

Tres de los ensayos del dramaturgo poeta han recibido reconocimiento: “El amor, el genio y la liberación de Sor Juana”, texto pionero en la reevaluación de la décima musa;⁹¹ un prólogo sobre Alfredo R. Plasencia, “Glosa a un poeta desconocido”;⁹² y “Problemas del teatro en México”; los tres publicados con el seudónimo de ‘Demetrio Bernal’ en los suplementos dominicales de *El Nacional*. Además, dos ensayos: “El mestizaje como problema de Iberoamérica” y “Catolicismo y sociedad de naciones”. Extraño parece que nunca le dedicara un poema a Vasconcelos, mientras que dedicó versos a varios de sus amigos. En su arte poético no se permea la conflagración de lo real sino únicamente la poetización de la percepción humana en lo más íntimo.

Como autor teatral Gutiérrez Hermosillo escribió cinco piezas: *Cuento de abuela*, *La sombra de Lázaro*, *La escala de Jacob*, *La justicia, señores...*, y *El día de su muerte*. Su primera obra es un poema escénico que consta de un prólogo, tres actos y un epílogo, fue escrita en 1927; pertenece al lindero entre la poesía y la escena; su trama es el trágico cuento de Maximiliano y Carlota en un tono menor. Después de una lectura de atril en Guadalajara, en casa del músico José Rolón, el incipiente dramaturgo dio un carpetazo al manuscrito y cambió de visión escénica para sus siguientes obras.

La escala de Jacob fue escrita en 1931 en la ciudad de México; escenifica las fuerzas que rigen el interior de la cabeza de El hombre, personaje sin nombre o acaso representante de todos los nombres, quien sufre mientras piensa o piensa mientras sufre, primero un temor al adulterio de su esposa que parece ser más imaginario que real, y después a un desengaño profesional que lo ha enfrentado a una economía precaria. Visualmente la obra sucede en una “habitación oscura del último piso de una casa cualquiera” pero en el segundo acto el personaje experimenta una pesadilla y se agregan mamparas en medio de la oscuridad que esconden a los personajes

⁹¹ *Bandera de Provincias*, No. 5 julio de 1929.

⁹² *El Libro del Pueblo*, nos. 8 y 9 del tomo XI, agosto y septiembre de 1933.

del sueño y permiten su aparición y desaparición instantáneas, además de otros trastos escénicos que hacen que la fantasía esté presente de manera novedosa. Los parlamentos son efectivos por su brevedad y, de tanto en tanto, un parlamento largo a manera de monólogo permite interiorizar a cada personaje. Al inicio hay una escena muda de La mujer esperando a su marido hasta la media noche, mientras escucha los pasos del pasillo externo del apartamento. Luego El Subconsciente “penetra por un muro, es hombre delgado que viste un traje fosforescente de acróbata, con gran cinturón negro”; es el demiurgo que orquesta y comenta a los otros personajes no reales que en forma grupal constituyen el antagonista de la obra: como un inquietante Yago acosa a El hombre hasta convertirlo en un celoso Oteló; en otros de los diálogos ironiza lo dicho por los demás personajes con la intención de destruir la menguada reciedumbre del protagonista. El logro mayor de la pieza es la creación de un microcosmos dramático con otro concepto de tiempo y de percepción humana; inicia realista el primer acto, pero sólo en apariencia porque la pieza constituye una escala de Jacob que no conduce al cielo sino al infernal subconsciente. Un epígrafe prelude la pieza: “Porque presto vendrá días en que se diga: Dichosas las estériles” — Lucas XXIII, 29—; tan estéril es la pareja sin hijos como estéril es la vida del El hombre, sin obras ni concierto, sólo un vacío existencial pleno de voces internas que como ecos de sí mismo revuelve sus recuerdos gratos, como su relación con sus alumnos, en una danza macabra sin solución del conflicto enconchado en todos y en cada humano. Yáñez ha opinado: “Este interés para traer al drama lo subjetivo, dándole, por antropomórfosis, la entidad objetiva, alcanza plenitud, donde las fuerzas subconscientes urden la acción de los personajes reales: El Hombre, La Mujer, El Amigo, El Ama, devienen los otros doce personajes de la obra: El Subconsciente, El afianzador, cuatro dobles del Subconsciente, Cuatro alumnos de El Hombre, El Loco, El Coro, aparte el desdoblamiento personal de El Hombre y La Mujer que se opera durante el sueño, cuando en el segundo acto abandonan en el lecho sus formas corporales; discurriendo en el sueño, El

hombre es un viejo de barba completamente blanca y crecida; La mujer, una casquivana”.⁹³

La sombra de Lázaro es una evocación trágica en tres actos de la campiña mexicana. La trama presenta a un marido que regresa al hogar campirano después de diez años de ausencia, para descubrir que su antigua mujer, Justina, es ahora madre de un hijo ajeno. Al final, el marido está dispuesto a aceptar al niño aunque no es suyo, mas la mujer no lo acepta y el hombre regresa a su vida de curandero trashumante. Agustín Yáñez prologó la edición de esta obra, y apunta que su autor la escribió entre 1928 y 1932, después de cuando menos cuatro versiones, y agrega que “la fábula, en la primeras formas tuvo un desarrollo realista, en las últimas versiones, el drama difiere radicalmente de la forma primitiva. Está dividido en siete cuadros, tres de ellos construidos surrealísticamente” (“Nota preliminar” en Gutiérrez Hermosillo, Teatro ix). La estructura de la pieza y la personificación del pueblo a más de un crítico ha recordado las tragedias rurales de Lorca, aunque en un escrutinio crítico apunta que el lenguaje no es lorquiano y que la trama hace eco del regreso de Ulises; imposible parecería hacer un deslinde entre la posible influencia lorquiana y la propia evolución del teatro mexicano, porque ambos teatros partieron de un tronco común. Es una tragedia rural —para el caso como *La malquerida* de Benavente—, y sólo en eso estriba su paralelismo; la crítica pudo recordar que un año después de la muerte del dramaturgo mexicano, la compañía de Margarita Xirgu visitó México y presentó *Yerma* de Lorca (1936). Como un ejemplo de la efectividad escénica del lenguaje en *La sombra de Lázaro* puede citarse el parlamento que cierra la obra. Martina, la nana de Justina, quien ha observado desde lejos la tragedia, llega a negar también la identidad del marido. Nótese que no es verso:

⁹³ Agustín Yáñez, *Alfonso Gutiérrez Hermosillo y unos amigos*: 48.

Martina.— Yo no podía dar mi opinión, pues ya soy vieja, no tengo buenos mis ojos. ¿Has descubierto que era un embuste todo lo que te contaba, y que es una mentira que él fuera tu marido? ¿Tenías razón Engracia? ¿Ese hombre se ha disfrazado para engañar? ¡Qué terrible cosa! (*Pausa. Martina corre a la ventana. Vuelve.*) No llores, güerita. Deja a ese hombre infeliz que te ha burlado, ya se fue. ¿Has visto? Se lo llevaron todos los diablos^{1/4}y esta vez ha sido de verdad.

Justina.— Calla, nana. Calla, Martina. (*Telón.*) (138)

La pieza poetiza lo mexicano y alcanza un estadio superior de evolución teatral que el logrado por los intentos mexicanistas folclorizantes de la misma década, ya que ostenta un cambio estético alejado del realismo social al utilizar el género trágico y elaborar un valioso sublimado de la temática mexicanista sin intenciones de redención social.

La justicia, señores... es una farsa ubicada en una comisaría de policía; su trama es sencilla y presenta el robo de un collar a una Señora Gorda y su presentación de una reclamación, su investigación del caso y la liberación del El Acusado mediante un cohecho, y dado lo apresurado de su salida, sufre el contratiempo de un choque automovilístico con la muerte del chofer. Al ser Gutiérrez Hermosillo un abogado con experiencia ministerial, los parlamentos están primorosamente coloreados con palabras eficaces profesionales y con críticas acervas a la deshonestidad policial. El diálogo es acelerado y de cortas intervenciones, los personajes son concentrados hasta tipificarlos: El Acusado, Los Policías 1º y 2º, El Fiscal, El Escribiente, Las Señoras Gorda y Flaca, etc. La pieza escenifica humorísticamente el cohecho y apunta la falta de honestidad de la policía mexicana; el aparente realismo inicial es suplantado por la abstracción fársica del espacio y por el uso de un lenguaje cargado de ironías y de efectivos sarcasmos. Su estreno fue anunciado en el repertorio del Teatro de Orientación de la Secretaría de Educación, pero la puesta quedó frustrada en forma definitiva por los vaivenes burocráticos del año 1934.

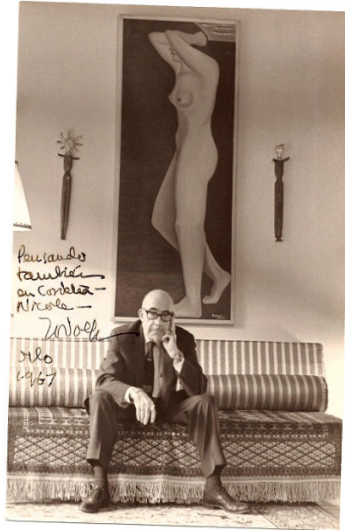
El drama en un acto *El día de su muerte* lleva a escena el conflicto interno de una familia de alcurnia que enfrenta su empobrecimiento. Por dos generaciones han querido ocultar el haber procreado descendencia con una mujer de clase inferior: Antonio con una mujer llamada Victoria y por respecto social mintió a su regreso sobre la maternidad informado que su esposa había muerto en el extranjero y presentó a la madre como sirviente y nana; y años después, Jorge, su hijo, repite la historia ya que ha procreado una niña con una mujer de menor clase social y niega consolidar una familia. Cuando creen haberse salvado al ganar un litigio que ha aportado a su favor una buena cantidad de dinero, la niña en un juego quema el documento de pagaré. Antonio abandona la casa y se suicida, como lo prometía el título de la pieza. El melodrama que plantea la trama es matizado por Victoria, quien al haber guardado el secreto de su maternidad, ha sufrido como consecuencia la soledad y el desamparo.

Yáñez, en su *Prólogo*, tacha a estas dos últimas piezas de “breves ejercicios de expresión dramática” (XIII), porque ambas podrían tener una mayor elaboración para incrementar la tensión dramática; además, testifica que “Entre los papeles póstumos hay abundantes notas relativas a asuntos dramáticos, algunos diálogos inconexos, proyectos de escenografías, que acusan la férrea voluntad de conquista que impulsaba el talento de Gutiérrez Hermosillo hacia el Teatro” (XIII). Cabe la pregunta: ¿Qué hubiera sucedido si Gutiérrez Hermosillo hubiera sido longevo? Hubiera sido un poeta nacional y un dramaturgo consumado con influencia en las nuevas generaciones, pero la parca interpuso su guadaña y la vida de un joven de treinta años quedó suspendida. De que fue un poeta y un dramaturgo de gran promesa, duda no cabe; de que fue alguien que supo ser amigo, testimonios sobran; de que la suerte no le favoreció, su final trágico lo señala.

Su cercanía al pensamiento de Vasconcelos nació desde los años en que estaba en Jalisco, en donde prevalecían las presencias de Manuel Gómez Morín y Efraín González Luna, quienes guardaban un gran respeto a Vasconcelos como pensador y político. Gómez Morín se sumaba entre sus discípulos más distinguidos y animaba a su mentor a formar un grupo

permanente que luchara contra el régimen por la vía institucional, pero Vasconcelos dudaba de antemano de la legalidad política sin fraudes electorales y no llegó a respaldar la idea. Gómez Morín perseveró en su propósito y en 1940 se realizó la asamblea constituyente para protocolizar y registrar al PAN en Jalisco. Ambos políticos jaliscienses destacaron como fundadores de este partido; sobresalió González Luna como su primer presidente estatal (1940-1951) y el primer candidato propio del PAN a la Presidencia en las elecciones de 1952. Como prueba de su amistad con Gutiérrez Hermosillo está el hecho de que *Bandera de Provincias* publicó traducciones de Kafka, Claudel y Joyce llevadas a cabo por González Luna.

VI. Rodolfo Usigli y el *linaje de la verdad*



Usigli bajo un lienzo de Rodríguez Lozano, 1967,
Oslo. Fotografía dedicada a Cordelia-Nicole Usigli.

En el mismo mes y año del Teatro de Ahora, Rodolfo Usigli⁹⁴ cierra su magistral ensayo crítico *México en el teatro* con estas palabras de tono

⁹⁴ Bibliografía: Rodolfo Usigli, *Teatro Completo*, vols. 1-5 (México Fondo de Cultura Económica, 1979-2005). Bibliografía crítica: Ramón Layera, “Rodolfo Usigli”, en *Latin American Writer’s* (EUA: Charles Scribner’s Sons, 1989, vol. 3); G. Schmidhuber, *Apología de Rodolfo Usigli* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2005); G. Schmidhuber, *Dramaturgia mexicana. Fundación y herencia* (Guadalajara: Universidad

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” (*TC.*, vol. IV: 191). 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.

Imagen y prisma de México fue un ensayo que partió de una conferencia leída en Bruselas en 1969 y que fue publicado por primera vez en México en edición del seminario de Cultura Mexicana, con una presentación de Amalia de Castillo Ledón. Al citar a los grandes narradores de la revolución mexicana culmina con el nombre de Vasconcelos:

Para mí, sobre todo José Vasconcelos, que pasa de las disciplinas de la filosofía, la ética y la estética a los azares y al libre vuelo de la novela, y nos da en su *Ulises criollo* una verdadera odisea de la vida mexicana; un libro a caballo que galopa como los relatos de Dostoiewsky. (*OC.*, vol. 4: 390)

Dos páginas después, Usigli agrega un largo párrafo para enlistar los méritos:

Vasconcelos fue un filósofo activo y un hombre de indisputable genio, fundador de la Universidad Nacional y del Ministerio de Educación posrevolucionario. Desgraciadamente se sobrevivió y sufrió una completa metamorfosis de personalidad y de pensamiento, después de una noble y vana tentativa para llegar a ser presidente de la República, tentativa en la cual lo acompañó toda la juventud mexicana. Pero creó la educación rural, las misiones culturales que han recorrido el país, sembrando clásicos universales a precios populares —

de Guadalajara, 2006); y Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario, 1920-1940*. Cuadernos de América sin nombre, Prólogo de Óscar Armando García Gutiérrez (España: Universidad de Alicante, 2007).

cincuenta centavos el volumen bellamente encuadernado—, para ponerlos al alcance del pueblo. *La raza cósmica* es una obra maestra y su [acto] de fe en el indio del Continente y en su destino. Su ética y su estética son textos vivos de estudio. Sus ensayos sobre la Indología y sobre el Bolívarismo y Monroísmo sacudieron al continente. Fue el primero en ser nombrado maestro de la juventud de América (*OC.*, vol. 4: 393)

Usigli apreció el *Vasconcelismo* y conoció a fondo la personalidad de este mentor de la juventud. Cuando el joven Rodolfo contaba con 24 años, el *Vasconcelismo* llegaba a su derrota política. Claude Fell,⁹⁵ quien puede ser calificado como el especialista mayor en la persona y la obra de Vasconcelos, reconoce que Usigli estuvo cercano a Vasconcelos y apunta que: “el grado más alto de su mexicanidad reside en el contraste, que fue su elemento natural; en la contradicción, que fue su atmósfera propia” (p. 895). Y si la sensualidad fue uno de sus grandes ‘pecados’, su relación con las mujeres tuvo también realizaciones de largo alcance, como lo apunta el mismo Usigli: Las mujeres [...] lo seguirían denodadamente en la increíble aventura de 1929, y considero que trabajando a su lado cobraron o perfeccionaron la conciencia de la lucha por sus derechos cívicos” (p. 884). Si nada más fuera por eso, ¿quién podría dudar de la relevancia del papel de Vasconcelos en nuestro siglo?

En la obra dramática de Usigli existen un tipo de personajes que teatraliza su búsqueda de su verdad interior. Esta reincidencia de motivación de personaje aparece en obras sucesivas: como EL DESCONOCIDO en *La última puerta* (1936); como ALCESTES en la pieza homónima (1936); como CESAR RUBIO en *El Gesticulador* (1938); y posteriormente como OSVALDO REY en *La exposición* (1955-1959). Todos estos personajes

⁹⁵ El coautor del presente libro recuerda haber tenido una ilustrativa entrevista privada con Claude Fell, en París, en 1990; agradece al Dr. Osvaldo Obregón el haberla concertado.

buscaron el sendero de la verdad, lo alcanzaran o no, pero mientras lo intentaban se dieron cuenta de la pauta de su destino que no era otro que vivir para enseñar, fundamentando su guía en la infinita generosidad y en el sentido de compasión. Queda comprobado que el *linaje de la verdad* bien pudiera ser el mejor de los linajes porque conduce, más temprano que tarde, a la Verdad. El autor bautizó de *linaje de la verdad* únicamente Alcestes, a César Rubio y a Osvaldo Rey, como lo dejó escrito en “Nota marginal para Alcestes”, redactada en Beirut en 1960:

Ya señalé que hay en *Alcestes* algunos fragmentos de *El gesticulador* en paradójica tangencia [...] A estos años de distancia encuentro que Osvaldo Rey, el héroe de La exposición, es también de la familia de Alcestes, que pertenece, en la poesía dramática, al *linaje de la verdad*. (*TC.*, vol. 3: 302).

Además, Usigli mismo dejó testimonio escrito de que esbozó escribir un drama biográfico sobre Vasconcelos que, por desgracia, no llegó a la tinta.⁹⁶ A continuación se presenta un recorrido por las cinco piezas usiglianias en que aparece un personaje perteneciente al *Linaje de la verdad*:

1. La primera obra de la pluma del entonces incipiente dramaturgo fue *El Apóstol*, que fue calificada por su autor como “un fracaso honorable que acusaba la fatal facilidad para el diálogo, el interés en el carácter y cierta frescura dramática” (*TC.*, vol. 1: 286); este primer drama había sido iniciado desde 1926 y al publicarlo tuvo la fecha de 1931. El protagonista Enrique Valdivia es descrito con las siguientes palabras: “Veintiocho años. Alto, delgado, flexible, Es el hombre que se busca a sí mismo en los demás. Es el perfecto esclavo de sí mismo. Viste tan bien que es difícil notarlo” (*TC.*, vol.1: 13). La trama presenta una alta comedia

⁹⁶ Claude Fell cita en su prólogo a *Ulises Criollo*: “Varias veces Usigli intentó adaptar al teatro episodios de la vida de Vasconcelos”, y cita a Usigli que opina: “Conflictos dramáticos de primer order” (LXII).

de tipo shaviano —Bernard Shaw era su dramaturgo favorito— con personajes de sofisticación urbana que se han congregado en la casa de campo de Diana, una bella y adinerada joven que se siente atraída por Enrique Valdivia, aunque éste sea un idealista sin asidero económico. Un terremoto sorprende al grupo y pone en crisis a todos los invitados. En el instante de la catástrofe Diana siente querer a Enrique pero pronto regresa el rumbo de su vida al camino que siempre ha privilegiado. En uno de los últimos diálogos aparece por primera vez en el teatro usigliano la idea del *Gesto* como expresión íntima y definitiva, cuando el protagonista está a punto de abandonar la escena y renuncia al amor:

Sagredo [*uno de los invitados*].— Llegará usted a donde quiera llegar. Las alas brotan siempre en la caída.

Él [*Enrique*].— Y yo caigo. Mil gracias. Adiós. Recordará usted que ella no tuvo un gesto, uno solo, El Gesto, en ese momento. (*TC.*, 1: 59)

Una anécdota: Rodolfo Usigli cuenta que cuando escribió *El apóstol* pensó en someter la pieza a una lectura privada como lo había hecho en otras ocasiones; esta vez la invitación fue para Villaurrutia, Octavio Barrera y Gutiérrez Hermosillo. Al concluir la lectura Usigli esperó observaciones y sus amigos mencionaron su habilidad para crear retratos psicológicos y señalaron el exceso de literatura y la ausencia de la teatralidad, como recuerda Usigli de sus comentarios:

Ni Villaurrutia, ni [Octavio] Barrera, ni Gutiérrez Hermosillo —cuyas opiniones retengo en la memoria— dieron en el clavo a pesar de su interés y de su actividad dentro del teatro. Elogiaron el diálogo y la caracterización, pero se abstuvieron de comentar lo demás, que era, por ejemplo, la lucha entre la clase media de México y los snobs afrancesados, entre la clase media y el capitalismo [...] El teatro no es una simple forma de arte ni un lugar para escupir frases brillantes: es un oficio que sólo puede desenvolverse con el conocimiento del mundo y de las pasiones del hombre dentro de él. (*TC.*, *vol.* 3: 280-81)

El protagonista que personifica a *El Apóstol* había descubierto lo perentorio de su camino y tendría que renunciar a todo lo demás para cumplir con los requerimientos de su apostolado. Con esta primera pieza, Usigli inaugura *el linaje de la verdad*.

2. Un personaje de *La última puerta* pudiera pertenecer al *linaje de la verdad* aunque Usigli no lo apuntara; sin embargo es idea de los autores del presente libro y como prueba dirimente dan la ‘gesticulación’ incluida en una acotación de la misma pieza: en la segunda escena el personaje anónimo llamado El Desconocido toma la palabra; nótese en la acotación correspondiente la conjugación del verbo “gesticular,” concepto que llegaría a constituir un *leitmotiv* en el teatro de este autor:

(*De pronto, El Desconocido salta de su asiento y, situándose a media escena, GESTICULA, congestionado, hasta que su voz rompe los diques y se arroja tumultuosamente sobre todos.*) [Las mayúsculas son nuestras.]

El Desconocido.— ¿Para esto hicimos la revolución? ¿La revolución de ayer, de hoy, y de mañana, de siempre? (*TC.*, vol. 1: 435)

En parlamentos posteriores el mensaje del Desconocido es presentado aquí en tres parlamentos separados, que al ser analizados en conjunto permiten identificar indudables anticipaciones de *El gesticulador*:

El Desconocido.— En primer lugar, están aquí, así, porque son unos cobardes, unos seres a medias, invertebrados, cadáveres de la burocracia, artistas de ministerio, escritores de periódicos no leídos, holgazanes [¼] ¿Qué importa por qué razón aparente vine aquí? ¿O si tuve que ser cobarde y que morir para resucitar ahora a la razón? [¼] Todos vinieron aquí a pedir algo, porque no nos atrevemos a hacer nada sin el gobierno [¼] Pero yo también hice mi primera antesala por un ideal; luego maduré, y seguí haciéndolas por una idea; ahora no vine sino a buscar pan. Mi idea desapareció, mis ideas se dispersaron [¼] no es posible encerrar los ideales y las ideas en una sala de espera. (*TC.*, vol. 1: 436-37)

El Desconocido indudablemente es un apunte dramático en que su autor prefigura al protagonista de *El gesticulador*, por lo que se hace merecedor de ser incluido en el *linaje de la verdad*.

Usigli y Villaurrutia compartieron una estancia de diez meses (1935-1936) en los Estados Unidos, gracias a una beca Rockefeller para estudiar teatro en la Universidad de Yale, experiencia que fue crucial para el proceso de gestación del teatro mexicano.⁹⁷ Como crónica de la estancia en New Haven, existen publicadas las dieciséis *Cartas de Villaurrutia a Novo*, dos de ellas con una posdata de Usigli. La primera carta fechada es de octubre de 1935, y la última es de julio de 1936. Por ellas conocemos los estudios y el diario vivir de estos escritores en ciernes. Una enumeración de las obras que estos viajeros escribieron durante su estancia en Yale, apunta valiosos logros literarios. Usigli fecha en 1936, *La última puerta*,⁹⁸ *Alcestes* y *El niño y la niebla*. Su autor dedicó *La última puerta* “al único ministro que en México recibe a los pretendientes”, sin nombrar la persona; la dedicatoria era para Eduardo Vasconcelos, hermano de José Vasconcelos, según el mismo confiesa (*Teatro* 3: 432). Paralelamente, también la dedicó a su amigo Villaurrutia, con una larga carta que incluyó en la publicación: “Querido Xavier: Debo a nuestras conversaciones que usted ha hecho camino siempre por el filo de la inteligencia y bajo la esfera de la lucidez, mi interés por la farsa que me parece una modalidad más depurada y poética del teatro” (*Teatro* 1:

⁹⁷ Para Usigli la estancia en Yale era su segunda salida al extranjero; había visitado los Estados Unidos con anterioridad. Por su parte, Villaurrutia nunca más abandonaría México, ni por la tentación de conocer el continente europeo.

⁹⁸ Usigli había comenzado en 1934 *La última puerta, farsa impolítica para ser dividida en dos escenas y un ballet intermedio* antes de su partida a New Haven y fue terminada allí. Usigli mismo recordaría este hecho en un escrito fechado en 1961, en Beirut: “La terminé en New Haven en 1936, por disciplina y también porque la relectura del primer cuadro me devolvió a la agrídulce atmósfera de las antecelas mostrándome que el problema y la pequeña farsa seguían vivos” (*Teatro* 1: 432).

404). En esta dedicatoria de *La última puerta*, Usigli recuerda sus conversaciones con Villaurrutia sobre el género fársico, y agrega: “No pretenderé que sea usted precisa y absolutamente el culpable de que incurra yo en ese género, pero su presencia mental en mí vino a anudar oportunamente varias ideas dispersas” (*TC.*, vol. 1: 404).

La última puerta de Usigli es una farsa de tema político que critica la excesiva burocracia mexicana. Su trama es sencilla: en la antesala de un Ministro, un grupo de personas espera una audiencia. La primera escena recorre un día de espera, desde la primera hora con la llegada del mozo que abre los balcones, hasta la despedida por la noche, sin que nadie haya logrado ser recibido para presentarle al Ministro los ruegos y deseos de que han hablado durante el día los peticionarios —estudiantes artistas, un periodista, un diputado y ciudadanos comunes. Los burócratas están representados por el secretario particular, dos ineficientes secretarías y el mozo. Por sobre todos ellos, destacan dos personajes enigmáticos: el Desconocido (protagonista), del que se sirve Usigli como *raisonneur*, y el Señor Ministro (antagonista), cuya voz es escuchada pero nunca llega a ser visto por nadie—ni por el público. *La última puerta* es un umbral por el que transitó el teatro en México para alcanzar la contemporaneidad. Es una pieza de transición que apunta, dos años antes, hacia *El gesticulador*.

3. *Alcestes* fue escrita del 14 al 17 de marzo de 1936, después de *La última puerta* y *El niño y la niebla*, aún mientras estaba en Yale. Es una refundición de *Le misanthrope* de Molière y su autor la integró en la parte de su *Teatro completo* que calificó de “Teatro a tientas,” junto a sus tres primeras obras, a pesar de que la escribiera posteriormente. Esta pieza nunca ha sido escenificada, como lo explica su autor en un escrito fechado en 1951:

Ignoro si sus virtudes escénicas, suponiéndolas, puedan mantenerla en pie en las tablas, y por eso la incluyo entre las obras de tanteo, formadas y escritas en busca de una realidad teatral, y no estrenadas hasta ahora¹⁴ Representa todavía, en cierto modo, un experimento de orden libresco, una actitud de la que, en apariencia, no me habían liberado todavía la sencilla y directa brutalidad de la

Tres comedias impolíticas, ni la desgarzada, pesimista gracia de *La última puerta*. Constituye el último obstáculo entre un teatro puramente mexicano y yo, y la estación fronteriza con *Medio todo*. (*TC.*, vol. 3: 294)

La trama de *Alcestes* presenta a un político mexicano que sueña con fundar el Partido de la Razón Nacional (PRN), opuesto al Partido Nacional Revolucionario (PNR), nombre anterior del partido actual mexicano PRI. Simultáneamente a sus intereses políticos, corteja a Amalia, una bella joven que esconde su indecisión tras su trabajo de secretaria. En el segundo acto, Alcestes encuentra a su amiga Claudina, activa feminista, que al ser incorporada a la política ha dado pruebas de claudicación. Un político mexicano, Núñez del Río, le promete a Alcestes una entrevista con el presidente para que le exponga la idea de su partido. Cuando un amigo de Alcestes le reprocha su actitud crítica hacia Núñez, situación que le ha privado de la entrevista con el presidente, el protagonista afirma palmariamente: “Hice lo que me dictó mi conciencia” (*TC.*, vol. 1: 146), respuesta que bien pudiera pertenecer, un poco más tarde, a César Rubio.

En el acto tercero, las predicciones políticas de Alcestes prometen verse cumplidas con un cambio del gabinete presidencial, pero Núñez, quien ha logrado un puesto muy influyente, dicta una orden de aprehensión en contra de éste. La vida sentimental del protagonista está desolada; una de sus mejores amigas, Julieta, va a contraer matrimonio, y además rompe con Amalia definitivamente. Los amigos de Alcestes le comunican que la aprehensión puede ser revocada si hace una “profesión de fe revolucionaria,” pero Alcestes no acepta tomar partido. Al final, el protagonista hace un balance del hombre actual, situado desde su perspectiva entre el cristianismo y el comunismo:

Alcestes.— Estaba loco cuando pensaba en la democracia—mis proyectos eran huecos; las mujeres que amé no existían. No he hecho nada. Ahora debería estar en un campo o en el otro y no tomo partido. No hago nada. Y no haré

nada. Si fuera poeta podría dedicarme a perpetuar la burguesía de la rosa, sería un futuro.

Gilberto.— No es usted el único hombre con esos escrúpulos. Déjese madurar, espere el momento que decida de su camino—hay uno siempre.

Alcestes.— [¼] La verdad es demasiado fuerte. Uno, en quien he pensado mucho, habla de los hombres huecos, rellenos de paja, que algunos tenemos que ser en el mundo. No podría sentarme entre los hombres que se confiesan, comulgan y hacen hijos a las sirvientas, y que hablan de religión para conservar el dominio económico del mundo¼Los conozco a todos, y su propaganda de estampas, de ánimas y de obras pías es más ofensiva al olfato de un hombre verdadero, de un ser de razón, que el olor de luto y de sangre que secreta la bandera de los otros [¼] El martirologio y la neomitología que persiguen no hacen sino repetir los comercios de la formación política del cristianismo, con todos sus horrores, con todos sus errores [¼] La verdad no se construye con piedra de mentira. (*TC.*, *vol.* 1: 166-67)

El diálogo hace patente la confusión política de los años treinta en México, país que sufrió una guerra cristera para defender la libertad de cultos en los mismos años en que se pronunciaba como el país socialista de América, con la estatización de los recursos naturales y los medios de transportes, así como la legislación de la distribución agraria a las clases populares. El último diálogo de la pieza vuelve al tema usigliano de la gesticulación:

Pedro.— Puede usted hacer mucho, con decidirse. Nació usted para organizar, para mandar.

Alcestes.— ¿Yo? Decidirme es la cosa. “Figura sin forma, tono sin color, fuerza paralizada, gesto sin movimiento.” Esos eran los versos que pensaba decirles de sobremesa. ¿Para qué tengo la figura, el tono, la fuerza, el gesto?

Pedro.— Puede usted salir a la calle, solo, libre, a decir todo esto, tiene usted el derecho.

Alcestes.— ¿Y quién me creería? ¿Y quién me creería? (*TC.*, *vol.* 1: 168)

En el instante en que la policía llega a aprehender a Alceste, termina la obra. El verso recitado por Alceste en sus últimos parlamentos pertenece al poema “The Hollow Men” (1925) de T. S. Eliot, y que también fue puesto como epígrafe por el autor: “Shape without form, shade without colour./ Paralysed force, gesture without motion”.⁹⁹ Un segundo epígrafe en inglés del mismo poema es incluido en *Alceste*, también con ecos premonitorios de *El gesticulador*:

Between the idea	Entre la idea
And the reality	Y la realidad
Between the motion	Entre el movimiento
And the act	y el acto
Falls the shadow.	cae la sombra.

Indudablemente Alceste está prefigurado en la personalidad de Vasconcelos y en su búsqueda de una nueva manera de hacer política en México (Layera 1037). Hay referencias que recuerdan la frustrada candidatura vasconcelista a la presidencia en 1929; el tono autobiográfico en *Alceste* hace eco también entre el deseo del protagonista de fundar el partido de la razón nacional y la aventura usigliana de fundar el teatro mexicano. Por momentos la figura de Alceste se confunde con la de Usigli, cuando el protagonista menciona a “uno, en quien he pensado mucho, [que] habla de los hombres huecos, rellenos de paja” (*TC.*, vol. 1: 167), al citar las palabras originales de su poeta favorito T. S. Eliot, identificable por la mención de “hollow men” y “stuffed men” del poema “The Hollow Men”. Por eso Alceste junto con *El apóstol*, inauguran el linaje de la verdad usigliano que plantea al lector/espectador el dilema entre la búsqueda de su felicidad

⁹⁹ La traducción usigliana del verso de T. S. Eliot de su poema “The Hollow Men” es: Fuerza sin forma, tono sin color./ Fuerza paralizada, gesto sin movimiento.” El poema está incluido en *T. S. Eliot, The Complete Poems and Plays 1909-1950* (New York: Harcourt, 1962) 56.

personal y su respuesta a la felicidad social, ya que presenta las posibles elecciones que su volición puede discernir entre lo individual y lo colectivo.¹⁰⁰ En su prólogo a *Alcestes* (1951), Usigli incluye un párrafo con coincidencias tangenciales a Vasconcelos y a su obra:

Alcestes o el psicasténico, como pensé intitularla, corresponde a un momento, vivo todavía, ¡ay!, de la realidad política mexicana, y encuentra su trágica confirmación en la realidad del mundo actual. [...] Sé sobradamente que *Alcestes* contiene todos los elementos primarios de *El gesticulador*, y algunos de un *Prometeo* que me tengo prometido, aunque, como dice el epigramatista, el *Prometeo* no empobrece... el Dante es lo que aniquila. (*TC.*, vol. 3: 294-5)

La psicastenia es un trastorno afín al desorden obsesivo-compulsivo cuyas características son dudas excesivas, compulsiones, obsesiones y miedos irracionales. El psicasténico es incapaz de resistir ciertas acciones o pensamientos. En este texto, Usigli recuerda el *Vasconcelismo* y su fracaso, y cita a un *Prometeo* que nunca se escribió a pesar de que él sabía de un *Prometeo vencedor*, de la pluma de Vasconcelos.

4. *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

¹⁰⁰ En una “Nota” reconoce que *Alcestes*, el personaje de su trasposición a *Le misanthrope* de Molière y que tiene “paradójica tangencia” con *El gesticulador*, pertenece “al linaje de la verdad” (*Teatro* 3: 302).

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 (Schmidhuber 2005 y 2006; Ortiz Bullé Goyri 2007).

Esa misma trama habría sido un melodrama si el dramaturgo hubiera pertenecido a una generación anterior. Usigli experimenta con el género trágico por primera vez con éxito en México. En un texto escrito en 1961, este dramaturgo reafirma la importancia del género trágico en el siglo XX: “No recuerdo quién dijo —probablemente Nietzsche— que la tragedia es la más alta y noble creación del hombre. Si el teatro es considerado como la corona de las culturas, es innegable que la tragedia es, a su vez, la corona del teatro. Pero, ¿es necesaria para la existencia y la vigorización de los diversos teatros nacionales?” (*TC.*, vol. 3: 818). Usigli menciona a continuación a O’Neill y a Arthur Miller, y a sus intentos de tragedia: “Si bien sabemos que el primero no logró su propósito, y que el segundo en *La muerte de un viajante* plantea la tragedia de una clase, mejor que la de un individuo, y desborda los límites de la tragedia” (*TC.*, vol. 3: 818).

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” (*TC.*, vol. 3: 492). Fue 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. Si el género trágico no estuviera presente, la farsa haría su aparición; y la aventura humana del nacimiento de un héroe quedaría

convertida en una grotesca caricatura. En cuanto se reconozca la influencia de Ibsen en esta obra, más cercano se estará de conceptualarla como tragedia; mientras si falsamente se perciben influencias pirandellianas, la pieza será entendida como perteneciente al género farsico, defecto que acontece desgraciadamente en muchas de sus puestas, porque la tragedia invita a la identificación con el héroe, mientras que la farsa incita al rechazo de los protagonistas al ser humanos empequeñecidos.

Con *El gesticulador*, el teatro mexicano alcanzó la hegemonía de los teatros nacionales, logrando que lo mexicano pudiera substanciarse en lo universal; al presentar el carácter del mexicano no únicamente como rasgo fundamental de un grupo étnico, sino también como una vivencia con validez para toda la humanidad. Con toda claridad Usigli mismo percibió su papel de fundador del teatro mexicano, como lo afirmó en el “Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática”, escrito del 7 al 14 de junio de 1947, poco tiempo después del estreno de *El gesticulador*, en el palacio de Bellas Artes, 17 de mayo de 1947:

Hasta este momento estoy serena pero firmemente convencido de que [1/4] 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 [1/4] Alguien tenía que hacerlo, y me ha tocado a mí, como a otros toca la creación de un sistema económico o político [1/4] por disposición y por volición y por vocación, y porque estamos en México, por un azar de tal fantasía y de tan vertiginosa precisión que empaña la ciencia de las matemáticas y ruboriza la imaginación humana. (*TC.*, vol. 3: 497)

En este texto Usigli nos participa su percepción de las capacidades que todo dramaturgo debe poseer: una disposición de genialidad y conocimiento, una volición personal que haga de la dramaturgia una labor vital, y una vocación que responda a un llamado social. Esta trinidad de requerimientos

constituyó el criterio ético que Usigli se propuso lograr y que ofrece como medida para los que quieran correr el riesgo de ser dramaturgos.¹⁰¹

5. *La exposición, comedia-divertimiento en tres actos* es la última pieza de Usigli en que interviene el *linaje de la verdad*; fue escrita en verso blanco entre 1955 y 1959, en México y Beirut. El protagonista Osvaldo Rey es un retrato del pintor Manuel Rodríguez Lozano, el destinatario de las 97 cartas de Antonieta Rivas Mercado. Usigli informa de su retrato teatral en nota incluida al principio de la pieza con el título Carátula I: “Mucho, en rigor, de lo que dice Osvaldo Rey, mucho del molde y del rigor de su pensamiento, son cosas dichas, escritas y pensadas por Rodríguez Lozano. Quizás en esta ocasión el retrato sea bueno por cuando —como los buenos retratos de la pintura— no es realista” (*TC.*, vol. 2: 547). El comentario del dramaturgo de que “quizás en esta ocasión el retrato sea bueno” conlleva la decodificación irónica de que hay otros retratos teatrales pintados escénicamente por este autor. Otro de los personajes es ‘El amigo fiel’ indiscutible retrato de RU. La pieza está dedicada a Alfonso Reyes e incluye el contenido de una tarjeta escrita suya que le envió a Usigli después de leer el primer acto de esta

¹⁰¹ A inicio de los años treinta Usigli estuvo en Monterrey para recibir un premio. Varios elementos norteros quedaron posteriormente plasmados en *El gesticulador*. El espacio geográfico donde sucede esta pieza, Allende, concuerda con la ciudad de ese nombre en Nuevo León, era paso obligado en la única carretera que unía entonces Estados Unidos con la ciudad de México, por ella viajó en auto del personaje Dr. Bolton; concuerda con la fundación reciente de la Universidad de Nuevo León en 1932-33, objetivo profesional del personaje César Rubio; mención de casas hechas de madera y pintadas de azul características de esta zona; el apellido regiomontano de varios de los personajes: Navarro, Salinas, Garza, Treviño, Rocha; y la revolución mexicana que promovida más por el norte que por el sur. Imposible que fuera San Miguel Allende o un espacio imaginario. Usigli recuerda con cariño a Pedro de Alba, fundador de la UANL (*TC*, vol. 3: 599).

comedia: “Mi admirado y muy querido Rodolfo: [...] La exposición ha sido para mí una sorpresa completa y gratísima. Entusiasmo, dianas y 21 cañonazos. Y toda la lira y mil abrazos. ¡Bravísimo! Estoy muy emocionado. (Y muy enfermo, apenas escribo). Saludos de casa a casa. Alfonso.” Lleva fecha de México, 15 de mayo de 1959; Reyes moriría el 27 de diciembre del mismo año. En una espléndida décima de Reyes se pinta el *linaje de la verdad* de Rodríguez Lozano:

Insobornable pincel
certero como florete,
y que nunca se somete
ni al oro ni al oropel;
tal ha sido y tal es él,
Manuel Rodríguez Lozano,
buen pintor y buen hermano
en su arisca soledad,
porque lleva la verdad
en el pulso de su mano.



Manuel Rodríguez Lozano.

Guarda grandes similitudes de *La última puerta* con *La exposición*, el género de ambas es el farsico y los personajes constituyen una multitud; en el primer acto de esta última hay 31 personajes; y otros tantos en los actos posteriores, no en balde su autor menciona similitudes de esta pieza con los esperpentos de Valle-Inclán: “con los que le desearía yo analogías para su ventura” (546). La trama es sencilla: *Acto primero*: apodado “el ruedo” escenifica una exposición de Rodríguez Lozano en una galería y esa noche el robo de la colección de cuadros. *Acto segundo* apodado “Interludio ‘enchi-querado’”: la ineficaz investigación policial presenciada por el Director de la galería y un periodista joven; la llegada de El amigo fiel y de La mujer —quien había olvidado la noche anterior su bolso en la galería—, y posteriormente la llegada de un grupo de estudiantes que fueron golpeados por los ladrones durante la noche; al final aparece Osvaldo Rey, quien tiene temor de ser acusado de auto robo. Al ofrecimiento de El amigo de traer un abogado, el pintor responde: “¿Puede guardar silencio la verdad?” (602), La policía apresa al artista mientras se escucha a la distancia la interpretación de la canción española ‘La Macarena’, de ambiente taurino. *Acto tercero* apodado “La lidia” por petición del autor debe acompañarse con una música de vanguardia de Stravisnsky o del mexicano Julián Carrillo. Están en la galería dos abogados, el Director de la Galería, La mujer y el Pintor acusado. Osvaldo Rey se defiende con este parlamento:

El Estado invitó porque le duelen
mis críticas al concepto oficial
del arte, y yo acepté por cuanto pienso
que si los malos pueden exponer/ los buenos
debemos exponer porque es justicia. (609)

Otro diálogo defiende la preferencia sexual del pintor:

Shaw dice que en el siglo XIX
para desprestigiar a un individuo,

se le acusaba de golpear a su esposa
en tanto que en el XX es cosa convenida
acusarlo de inclinaciones griegas. (615)

Entra el Charifas, “empujado por invisibles brazos, defendiéndose y sacudiendo con dignidad sus harapos como en pases de toreo” (619), es un personaje cantinflesco que culpa del intento del robo al Director de la galería y sus secuaces, acción que fue impedida por Charifas y sus amigos gangosos, al llevar los cuadros a la penitenciaría para solaz de los internos toda esa noche. Los Gangosos instalan de nuevo los cuadros. El Director de la galería promete comprar uno de los cuadros para el Museo de Arte Moderno que está por inaugurarse. Le paga al pintor la cantidad convenida con un cheque, y el artista endosa la cantidad a nombre del Sindicato de reclusos del Distrito Federal. Una acotación informa lo siguiente:

(Tranquilamente Osvaldo lanza una última, amplia mirada a la tela y la corta en cuatro con la navaja de Charifas. El pintor se rehúsa vender otro cuadro al Estado. Cumpliendo con la ley, los oficiales apresan a Osvaldo y a Charifas por estafa al Estado. Osvaldo proclama sus sentires):

Ni fascista ni comunista
sin más amo que mi pintura
que la naturaleza y que yo mismo,
soy solo un hombre libre, un testimonio
de la libertad posible en el mundo
y un lúcido testigo de este hecho:
el talento y el éxito y la gloria
y el amor, son faltas imperdonables.
Pero el delito más grande de todos,
Pecado irremisible, crimen sin redención,
es adorar la libertad, tenerla
y ponerla en acción en nuestra vida.

En el último parlamento el Pintor dice:

Para ser lo que el hombre no perdona:
un hombre que en sí mismo salva al hombre
y paga el precio, el precio mexicano
y nazareno de morir por ser
para que los demás sean un día.
y será, claro, la única cosa que puede ser para ser todo eso:
pintaré una piedad... en el desierto. (629)¹⁰²

Los dos detectives salen llevando a Osvaldo a pagar judicialmente por su atrevimiento. Un parlamento del Amigo fiel cierra la pieza:

¿Por qué la cruz del cacto crucifica
siempre aquello que “es noble y es agudo”
y cortamos como gordiano nudo
lo no entendido, porque significa?
(¿Por qué para el mejor corcel la pica?)
¿Es el desierto lo que nos explica,
la destrucción nuestro lenguaje mudo
y la superchería nuestro escudo
y la negación lo que nos fabrica?
(¿Por qué ser pobres, si la tierra es rica?)
Todos pintan aquí —son genios todos
igual que los que escriben con los codos
o que las microvoces microfónicas
(horcas caudinas no, sino sinfónicas).

¹⁰² En el año 1942 Rodríguez Lozano pintó el mural ‘La piedad’ en la cárcel de Lecumberri, pero tiempo después fue desprendido y actualmente forma parte de los murales en exhibición del Museo del Palacio de Bellas Artes.

Morir por México es el ronco grito,
pero morir, morir, es otro pito
que ni soplan ni lo escuchan todos.
(Y hay que saber llegar al infinito
como Osvaldo llegó, limpio al mito.)

La farsa enseñó a pensar a Osvaldo Rey y como artista marcó un hito.

El teatro como un medio de cambio social fue una de las creencias fundamentales de Usigli, basado en que el desarrollo no proviene tanto de la educación racional de las ciencias, como de la transformación de la conciencia. En esto fue un seguidor de Vasconcelos, quien creía en las virtudes liberadoras del arte. En su libro *La raza cósmica*, Vasconcelos propuso el seguimiento de tres estados de desarrollo social para un país: el material o guerrero, el intelectual o político y el espiritual o estético:

Los tres estados representan un proceso que gradualmente nos va libertando del imperio de la necesidad, y poco a poco va sometiendo la vida entera a las normas superiores del sentimiento y de la fantasía. En el primer estado manda sólo la materia^{1/4} En el segundo tiende a prevalecer la razón que artificialmente aprovecha las ventajas conquistadas por la fuerza y corrige sus errores. Las fronteras se definen en tratados y las costumbres se organizan conforme a las leyes derivadas de las conveniencias recíprocas y la lógica^{1/4} En el tercer periodo, cuyo advenimiento se anuncia ya en mil formas, la orientación de la conducta no se buscará en la pobre razón, que explica pero no descubre; se buscará en el sentimiento creador y en la belleza que convence. Desgraciadamente somos tan imperfectos, que para lograr semejante vida de dioses, será menester que pasemos antes por todos los caminos, por el camino del deber, donde se depuran y separan los apetitos bajos, por el camino de la ilusión, que estimula las aspiraciones más altas. (37-39)

Si aplicamos el pensamiento de Vasconcelos a Usigli, encontramos que es un dramaturgo de frontera entre el segundo estado social y el tercero. Enri-

que Valdivia y Alceste son personajes que se han adentrado en la búsqueda de la otra verdad: la estética o espiritual, que es superior a la verdad racional y científica. El *linaje de la verdad* usigliana pertenece a la filosofía de vida que fraguó el *Vasconcelismo*, movimiento prometeico que indagó la Verdad. Por todas estas razones, *Alceste* es una pieza representativa del pensamiento posrevolucionario no sólo porque la trama escenifica los intrínquilos de la política mexicana de ese periodo, sino porque es un drama de conciencia sobre la autenticidad ideológica.

En el *In Memoriam* que escribió a la muerte de Vasconcelos, Usigli se define como vasconcelista al recordar las múltiples veces que visitó la casa de campaña en Avenida Juárez ubicada en el antiguo edificio en que estuvo la Fotografía Daguerre; su colaboración con la campaña y las pláticas con el candidato; su encuentro con Antonieta Rivas Mercado en Puebla a quien había visto actuar un año antes en el *Orfeo* de Cocteau del Teatro de Ulises, y las vicisitudes para inscribir su voto. A Vasconcelos lo define como: “Enemigo cordial y pasivo amigo” (882). “Amigo entrañable y enemigo mortal de sí mismo como cualquier hombre, pero en una definición de un apasionamiento extraordinario, en una pugna en la que razón y error asumen proporciones de magnitud igual. Podría decirse que su calidad esencial de ser humano revestía o aspiraba a poseer dimensiones mitológicas. Esto explicaría también, sus afinidades naturales con los clásicos, su hombrarse con ellos más por un sentimiento de sencilla igualdad que por soberbia” (883). “Las mujeres [...] lo seguirían denodadamente en la increíble aventura de 1929, y considero que trabajando a su lado cobraron o perfeccionaron la conciencia de la lucha por sus derechos cívicos” (884). “El grado más alto de su mexicanidad reside en el contraste, que fue su elemento natural; en la contradicción, que fue su atmósfera propia” (p. 895).¹⁰³ Palabras sabias pensadas por Usigli a la muerte de su mentor.

¹⁰³ R. Usigli, “Ulises, águila de Prometeo. Encuentros, afinidades, distancias con José Vasconcelos” (en *Excelsior*, 29 de julio 1959: 6a y 8ª). Reimpresa en Christopher

Domínguez Michael (ed.), *Los retornos de Ulises. Una antología de José Vasconcelos* (Ciudad de México: SEP/FCE, 2010: 502s). También en J. Vasconcelos, *Ulises criollo* (Ed. de Claude Fell. México: FCE, 2000: 882s.)

VII. José Vasconcelos, como dramaturgo



Retrato de José Vasconcelos.

La aportación de Vasconcelos como hombre de pensamiento y forjador del México moderno ha sido equilibradamente valorada, parece por unos minimizada y por otros ensalzada en demasía. Como dramaturgo no ha tenido valoración sino silencio. Su papel de mentor de jóvenes sedicentes de dramaturgos y la aportación posterior de sus discípulos a la escena no había sido apuntado anteriormente en ningún libro. Hay que recordar que como dramaturgo, Vasconcelos escribió *Prometeo vencedor* en 1916, *La mancornadora* en 1946 y *Los robachicos* en ese mismo año.

Valorar a Vasconcelos es una labor más que imposible porque era un ser interesado en el desarrollo humano a través de la vida, y fue un ser tan cambiante como la luna pero también tan luminoso como el sol. José Emilio Pacheco escribió más de un texto ejemplar sobre Vasconcelos:

Quería que la gente pensara y aprendiera, que tuvieran acceso a la cultura y que sólo el trabajo y el saber tenían el poder de liberar, y eso era exactamente lo que la faltaba a México, un pensamiento completamente revolucionario y sólo posible en un país que acababa de pasar por una revolución [...] El gran proyecto vasconcelista sentó las bases de la educación nacional. Al ser un hombre idealista logró darle impulso a la institucionalización educativa. Se había opuesto al Porfiriato por la sucesión presidencial y la explotación de las mayorías; era enemigo del positivismo del siglo xix que enseñaban los “científicos” y propugnaba adentrarse tras las fronteras del espíritu. Era un activista de índole pacífica, apoyó el maderismo y el Ateneo de la Juventud. De mentores intelectuales contó con Alfonso Reyes, Antonio Caso y Pedro Henríquez Ureña y entre los extranjeros: Tolstoi y Nietzsche, junto a Prometeo, Cristo y Buda. Aprender a pensar en compatriotas que acababan de sufrir una conflagración nacional apodada revolución (p. 50).¹⁰⁴

Otra valoración acertada de Vasconcelos, entre tantas que hay, es la de Felipe Garrido, que fue presentada en un discurso celebratorio en el Salón de Actos “El Generalito” del antiguo convento de San Ildefonso en 1982, sobre todo porque incluye percepciones de la dramaturgia vasconceliana:

No se ha extinguido el fuego de aquel Prometeo. Quedan los edificios y las instituciones; quedan las sinfonías y los muros pintados, como éstos de Orozco que bajo los arcos de piedra prenden fuego al patio de San Ildefonso; hay aún, por el vasto territorio nacional, misiones culturales aplicadas al trabajo de todos

¹⁰⁴ José Emilio Pacheco, “Inventario”, *Proceso*, núm. 286, 26 de abril 1982: 50.

los días; queda, para el magisterio y para el país, un ideal de educación que fue fraguado entonces; quedan los libros y la leyenda de los libros y la resonancia de aquellos libros en nuevas empresas que han crecido [...] Queda, sobre todo, de pie, la promesa. La promesa, con su oscura e imprevisible fuerza de oráculo, con la cual quiero ahora cerrar esta apresurada remembranza: compañeros universitarios, “Por mi raza hablará el Espíritu”.¹⁰⁵

Un capítulo de *Ulises criollo* es dedicado al teatro como juego de niños:

Se llamaban los Delahaunty y habían llegado a Piedras Negras al amparo de un cargo de la Aduana o del Timbre. El mayor, Luis, a los catorce años se constituyó nuestro jefe y director de escena; el pueblo se alborozó con la noticia de que representaríamos el *Tenorio*. Se reservó Luis el papel de Don Juan; no sé si Manuel Bauche hizo de Don Luis, y a mí me tocó enharinarme para el platón de Comendador en el cementerio. Mi hermana Lola era tan pequeña todavía que hizo reír al público pronunciando: “Lechina la celalula”. Interior del teatro Iturbide.

Una de las compañías de tránsito representó la *Flor de un día*, de Camprodón.¹⁰⁶ Nos seducía el poema zorrillense, atrevido y fácil, lo mismo en los raptos que en el recitado de noches serenas y lunas claras. Despertaba secreta envidia el lamento de las infames aventuras en las noches puras. En general, el verso me atraía sólo momentáneamente. Más bien padecía angustia si alguien soltaba un recitado de memoria. Y vaya que leía poemas en dos idiomas. La

¹⁰⁵ Cita e información en: Felipe Garrido, “Ulises y Prometeo. Vasconcelos y las prensas universitarias” (*Revista de la Universidad de México*, núm. 18, octubre 1982: 15). Citado 29/10/2019. http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/11560

¹⁰⁶ Francisco Camprodón y Safont (1816-1870) fue un dramaturgo, político y poeta español. Siguió la estética del romanticismo. *Flor de un día* fue uno de sus primeros dramas (1851); fue libretista de la famosa zarzuela *Marina*.

Evangelina, de Longfellow, era obligatoria del otro lado, y, en desquite, me hacían leer en casa a Peza y a Núñez de Arce. Pero me pasaba con la poesía lo que me pasó más tarde con la música: me servía de excitante para pensar mis temas, sin seguirla en su propio desarrollo. Si me esforzaba en hacerlo, ya no experimentaba placer ni estímulo espiritual. El verso, aun aceptándolo como magia —quizá por eso mismo—, no me decía nada en sí; pero me provocaba ideaciones intensas. Podía seducirme el amor virginal de *Evangelina* y las peripecias de la vida en la Arcadia nórdica, símbolo del destino en el Continente nuevo; pero lo mismo me hubiera dado que la obra estuviese escrita en prosa, o haberla leído en alguna traducción castellana. Sin duda, una predisposición temperamental, y también el hábito de traducir desde la infancia, me han dejado esta indiferencia e incapacidad para la forma. Los versos del teatro español fatigan por el énfasis y la lógica. Una poesía de porqués aburre como una dialéctica; sin embargo, interesa el tono espiritual de ciertas obras. Con todo prefería leer los versos ya ingleses, ya españoles, pues me exasperaba el sonsonete del recitado. Cierta convencionalismo de la declamación de cada lengua revela su ridiculez cuando lo escucha un extranjero que no está viciado por el hábito.

En *Ulises criollo* y en específico en el capítulo titulado “En el juzgado de lo civil”, hay una mención del Teatro Arbeu con referencia a compañías italianas de ópera y de teatro:

Lentamente había ido escapando de la abyección de nuestras fiestas estudiantiles. El Teatro Arbeu contribuyó a libertarnos. En grupos ocupábamos la galería para aplaudir a las mujeres geniales de la escena italiana, cuya aparición dejaba hondas huellas de arte.

El interés de Vasconcelos por el arte dramático fue grande, no únicamente como público sino también como dramaturgo. Su primera pieza dramática fue *Prometeo vencedor* en 1916, publicada en Madrid con fecha incierta a mediados de los años treinta (la edición no está fechada). Por una carta

suya fechada el 27 de mayo de 1925, sabemos que para ese año ya había concluido una segunda obra dramática titulada *La ferulla*; por desgracia esta pieza no llegó a ser publicada ni quedó información sobre la trama y se desconoce el lugar en donde pudiera ubicarse el manuscrito. Mientras estaba Vasconcelos en su tercer exilio, se estrenó en México la tercera obra teatral de su pluma, *La mancornadora*,¹⁰⁷ como parte de la tercera temporada del grupo llamado La Comedia Mexicana, en el Palacio de Bellas Artes de agosto a octubre de 1936.¹⁰⁸ Temporada exitosa que también presentó *La casa en ruinas* de María Luisa Ocampo, *El tercer personaje* de Concepción Sada, *El porvenir del Dr. Gallardo* de Ricardo Parada León (del Grupo de los Siete), *Lo que sólo el hombre puede sufrir* de Catalina D'Erzell, *La pálida amiga* de Eugenio Villanueva, *Una lección para maridos* de Bustillo Oro, *Hembra* de los hermanos Lozano García (del Grupo de los Siete Autores) y *Sombras de mariposas* de Carlos Díaz Dufoo padre. Las actuaciones fueron de María Teresa Montoya y su compañía. En resumen, junto con la pieza de Vasconcelos esta temporada incluyó estrenos de tres dramaturgas pioneras, obras de dos dramaturgos del Grupo de los Siete Autores (*Los pirandellos*) y una comedia nunca publicada y hoy perdida del joven vasconcelista Bustillo Oro.¹⁰⁹

¹⁰⁷ No fue posible localizar el manuscrito y el texto nunca fue editado. No está enlistado en *Online Computer Library Center* (OCLC). Suponemos que el título hace referencia a la conocida canción del mismo nombre.

¹⁰⁸ La publicidad de la Comedia Mexicana anunció la tercera temporada, acaso porque era la tercera en que intervenía María Teresa Montoya, pero en un conteo histórico fue la séptima temporada; véase Schmidhuber, *Dramaturgia mexicana: Fundación y herencia* (México: Universidad de Guadalajara, 2006: 32-39).

¹⁰⁹ Armando de María y Campos, *Crónica de teatro de "Hoy"* (México: Botas, 1941: 133). Al apuntar esta temporada de teatro, el cronista agrega: "También esta temporada de la Comedia Mexicana tuvo la pena de perder al señor Diez Barroso, por haber fallecido inesperadamente".

La valoración literaria de *Prometeo vencedor* ha contado desde el olvido voluntario hasta la cita del título sin mayor elaboración crítica de la pieza. En su texto ejemplar, Felipe Garrido califica a *Prometeo vencedor* de “ser una improbable obra de teatro por carecer de interés dramático. Es en realidad un diálogo filosófico donde pesimismo e idealismo se hermanan”, palabras que son la más amplia valoración hasta hoy. Sin embargo, el presente libro ostenta el atrevimiento de adentrarse un poco más y valorar este texto desde una perspectiva de la teoría del arte dramático. El periodo en que fue escrita la pieza, en 1916, Europa estaba convulsa con la guerra mundial primera y los inicios de la Revolución Rusa. La opinión mundial en el periodo de entre guerras mostró el desconcierto ideológico y político que conllevó la descalificación de cinco monarquías (Alemania, Italia, Rusia, Austria y Turquía), países que barruntaban un nuevo camino democrático de escabrosa paz y de lento sosiego. México aún no daba término a sus devenires revolucionarios. A tres años del asesinato de Madero y José María Pino Suárez, y tras una efímera presidencia provisional de 45 minutos por parte de Pedro Lascuráin, Victoriano Huerta asumió el Poder Ejecutivo al instalar una dictadura militar que llegó a disolver al Congreso de la Unión. La oposición de Venustiano Carranza y el apoyo del Ejército Constitucionalista terminaron con la derrota de la dictadura el 13 de agosto de 1914, y quedó don Venustiano de encargado del Poder Ejecutivo el 14 de agosto de 1914, y luego como presidente electo de manera constitucional de 1917 a 1920. Mientras tanto Vasconcelos guardaba fidelidad al pensamiento de Madero y propugnaba por una democracia sana y constitucional. Para nadie fueron fáciles esos trémulos años en ningún espacio del mundo, y Vasconcelos era consciente de ese desconcierto mundial.

Si algo caracteriza a Vasconcelos es su habilidad como lector y la pertinencia de sus múltiples lecturas. Como influencias primarias de *Prometeo vencedor* hay que citar el ensayo filosófico *El origen de la tragedia* de Friedrich Nietzsche; el *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe y *La divina comedia* de Dante, así como la *Biblia*, particularmente el “Libro de Job”. En este último texto destacan los parlamentos entre Dios y el Demonio: Dios

pregunta a Satanás si ha reparado en su siervo Job, a lo que éste le contesta que si es fiel es porque ha sido generosamente beneficiado, y entonces Dios permite tentar a Job; por lo que Satanás mata a sus ovejas, a sus mozos y a sus hijos, y le envía llagas dolorosas, pero la fe de Job sigue inquebrantable. Los diálogos que abren el *Fausto* presentan a Mefistófeles cuando reta a Dios amenazándolo con poner a prueba a Fausto, quien se esfuerza con el delirio del aprendizaje de todo lo que pudiera ser conocido pero sin tener ningún propósito moral.¹¹⁰ Conviene recordar estos dos textos alemanes. *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* fue la primera obra escrita por el filósofo alemán Friedrich Wilhelm Nietzsche, entre 1871 y 1872. Fue reeditado en 1886 bajo el título *El nacimiento de la tragedia o Helenismo y Pesimismo*. Este libro expone el género trágico y el autor también inicia su pensamiento filosófico, que ya estaba influido por Schopenhauer y por la música de Richard Wagner. Este texto es un híbrido entre filosofía y filología, razón por la cual el propio Nietzsche lo calificó de “centauro” (Nietzsche siente desde 1870 que está engendrando un “centauro”);¹¹¹ el ensayo trata del nacimiento de la tragedia ática, de los motivos estéticos que la inspiraron y de las causas de su desaparición. A partir de estos textos, Vasconcelos crea la escena inicial de Prometeo vencedor con los parlamentos entre Satanás y Prometeo.

¹¹⁰ Conviene recordar la trama del *Fausto* de Goethe: la primera parte de Fausto es una historia compleja. Se sitúa en múltiples lugares, el primero de los cuales es el cielo: envidioso Mefistófeles cuestiona a Dios y su creación del hombre. En forma de reto, Dios y Mefistófeles apuestan sobre el alma del doctor Fausto, a quien afirma que podrá hacerlo caer en tentación y robar su alma. Las concomitancias de la obra alemana obligan a pensar que Vasconcelos leyó el *Fausto*. Y lo recordó cuando escribía *Prometeo vencedor*.

¹¹¹ Nietzsche sintió que había engendrado un “centauro”, por pertenecer a dos disciplinas. Así fue calificado en una carta del autor a Erwin Rohde, el afamado filólogo y helenista alemán, con fecha de enero 1870.

En el teatro en ciernes de Vasconcelos nada hay de influencia del teatro mexicano de 1916, que en esa década permanecía cercano al teatro español de los hermanos Álvarez Quintero y de Jacinto Benavente; hasta la forma española de hablar se seguía sobre los escenarios mexicanos, sin que fuera mostrada la mexicanidad sobre las tablas de los teatros burgueses, salvo en los teatros de revista, en donde lo mexicano rayaba en el folclorismo. *Prometeo vencedor* compartió contemporaneidad con otras obras de ese año: *Águilas y estrellas* (1916), del jalisciense Marcelino Dávalos (1871-1923), quien con su pionera pieza recreaba la lucha fratricida de la Revolución Mexicana; también fue contemporánea de otra pieza de Dávalos, *La sirena roja*, que su autor había escrito en 1908 y fue publicada en 1916. De igual manera fue contemporánea de *Huerta* (1916), del jalisciense Salvador Quevedo y Zubieta (1859-1935), que es una excelente pieza trágica sobre Victoriano Huerta y que hoy merece revisión crítica.

¿Cómo se sentiría Vasconcelos consigo mismo en 1916? El mismo autor informa de los pormenores biográficos antes de iniciar la creación de su *Prometeo vencedor*: Acababa de saber que su esposa Serafina Miranda Robles (1879-1943), con quien se había casado en Tlaxcala a finales de 1906, estaba encinta por segunda vez y esa paternidad no buscada le desasegaba:

[...] Mi esposa anunció que estaba otra vez encinta. No podría describir la pena aguda, la sensación de fracaso, el remordimiento de responsabilidad, la repugnancia física que la noticia me produjo. Ella no ignoraba el desagrado que me causaba y parecía complacerse en estos embarazos. Por lo mismo que adoraba a mi hijo, no quería cargarlo con hermanos menores, a falta de herencia. Y luego, ¿a quién se le ocurría crearse problemas de hijos cuando se estaba a las puertas de una lucha riesgosa? Era como si un espíritu maligno se obstinase en burlar o hacer más pesado mi destino. Ella me desafiaba contradiciéndome de hecho para vencer en su deseo de dedicarme a la familia. La frase vulgar: “¿Qué sacas con eso de la política?”, tomaba ahora cuerpo en una especie de venganza trágica. ¿A ver qué hacía yo ahora? Lo único que hacía era padecer

a la vez que se acentuaba la repulsa de la vida matrimonial. Y exaltándome bendecía a la prostituta que da placer y no anda cargando a nadie con hijos para retener lo que se va. Cuento en líneas anteriores lo que sentía como lo sentí; no alego nada en mi descargo; si obraba mal y hacía sufrir, yo también sufría. Dejé de hablar en casa no sé cuánto tiempo. No hice reproches; nomás pegué los labios. Nadie parecía comprender mi situación. Intervino mi padre a instancias de mi esposa. Pero ¿qué podía yo explicarle a él, prototipo de la imprevisión, que tuvo diez hijos como pudo tener veinte, si no le sale estéril la segunda esposa? ¿Iba yo a decirle: “No quiero los apuros que vi en tu casa, no me invites al mal que tú hiciste, mira a tus hijos dispersos”. Preferí callar. Pensé en una separación, pero reflexioné. ¿Para qué adelantar lo que pronto los acontecimientos van a imponer? Mi corazón anegado de amargura me sugería empresas disparatadas. Encerrado en mi habitación, meditaba. De pronto, me ponía a escribir inepcias que tomaba por himnos a la esterilidad y cantos al placer sin resabio. Culto de la virgen y culto de la cortesana. De estas divagaciones fue saliendo el tema que más tarde usé para mi tragedia *Prometeo vencedor*, burla final del instinto genésico.¹¹²

Según apuntó años después, la noticia del embarazo le produjo “pena aguda”, “sensación de fracaso”, “remordimiento”, “repugnancia física”.¹¹³ Del primer matrimonio de Vasconcelos había sobrevivido su hija María del Carmen, con quien el maestro vivió durante su última década y media de su vida, y quien falleció hasta 2003. A la muerte de su primera esposa en 1942, se casó en el mismo diciembre con la pianista Esperanza Cruz y juntos procrearon un hijo, Héctor Vasconcelos Cruz; en verano de 1944 la pareja se separó. La vida amorosa de Vasconcelos continuó intensa: sostuvo un idilio con Elena Arizmendi Mejía, la feminista y enfermera mexicana

¹¹² J. Vasconcelos, *Ulises criollo* (México: Edición Botas, 1935: 409 y 410).

¹¹³ *Ulises criollo*, en *Obras completas* (México: Libreros Mexicanos Unidos, 1970s, vol. 1: 621).

durante el periodo revolucionario y fundadora de la Cruz Blanca Internacional; acerca de ella escribió en su autobiografía, *La Tormenta*, donde la llama con el seudónimo de "Adriana".¹¹⁴ Al republicar *Ulises criollo* al final de su vida, Vasconcelos retiró algunos párrafos para futuras ediciones; algunos tienen referencia a Adriana; nótese la sensualidad engrandecida del amante:

Era una Venus elástica, de tipo criollo, provocativa y risa voluptuosa. Pronto encontré que era una de las raras mujeres que no desilusionan en la prueba, sino que avivan el deseo, acrecientan la complacencia más allá de lo que promete la coquetería y lo que exige la ambición [...] Las palabras de Adriana fluían como las notas de la flauta que hipnotiza las bestias. Desde hacía años la serpiente de mi sensualidad reclamaba una encantadora. A su lado brotaba de mi corazón la ternura y de mis sentidos el goce. La boca de Adriana, fina y pequeña, perturbaba por un leve bozo incitante. Unos dientes blancos, bien recortados, intactos sobre la encía limpia, iluminaban su sonrisa. La nariz corta y altiva temblaba en las ventanillas voluptuosas; un hoyuelo en cada mejilla le daba gracia y los ojos negros, sombreados, abismales, contrastaban con la serenidad de una frente casi estrecha y blanca, bajo la negra cabellera abundosa. Decía de ella la fama que no se le podía encontrar un solo defecto físico. Su andar de piernas largas, caderas anchas, cintura angosta y hombros estrechos, hacía volver la gente a mirarla. Largo el cuello, corto el busto, aguzados los senos, ágilmente musical el talle, suelto el ademán, estremecía dulcemente el aire desalojado por su paso. Bajo la falda, una pantorrilla gruesa remataba en tobillo airoso, redondo y empeine arqueado de danzarina. El vientre de Adriana era digno de la esmeralda de Salomé deprimido al esófago, adelantado en el

¹¹⁴ Enrique Krauze, *Redeemers: Ideas and Power in Latin America* (Nueva York: Harper Collins 2011: 55). También <https://www.proceso.com.mx/186555/la-derecha-de-los-anos-40-busca-revivir>

pubis. Cuando vestía seda entallada color de vino, su cutis delicado era nácar y oro. Y bastaba tocarle la mano para sentir la voluptuosidad de los serrallos.¹¹⁵

En París estableció relación sentimental con la poeta salvadoreña Consuelo Suncín Sandoval-Zeceña, quien fuera esposa de Antoine de Saint-Exupéry, misma dama a quien el autor de *El principito* personificó como la "Rosa".¹¹⁶



Prometeo, mural de José Clemente Orozco en Pomona College, California, 1930.

La primera edición de *Prometeo vencedor* incluye la pieza teatral y un ensayo titulado *Monismo estético*, que consta de una Introducción y de tres tiempos: I. La sinfonía como forma literaria; II. Arte creador, y III. La síntesis mística; esta última con cinco apartados: El problema del cristianismo;

¹¹⁵ Véase Gabriela Cano, *Se llamaba Elena Arizmendi* (Colección Centenarios. México: Tusquets, 2010); Carlos Marín, "Del Ulises criollo al Ulises expurgado", *Revista Proceso*, 24 enero, 1981.

¹¹⁶ <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/se-llamaba-elena-arizmendi-gabriela-cano>

Trascendentalismo budista; La energía cristiana; El monismo estético, y La síntesis mística. En total el libro contiene 236 páginas, mientras la obra teatral ocupa sólo 79 folios. En una palabra, la pieza dramática actúa como prólogo de los ensayos filosóficos, o los ensayos reelaboran los temas filosóficos. La obra teatral abre con una "Advertencia del autor", cuyo primero y segundo párrafos se incluyen a continuación:

La obra que ofrezco al público bajo el nombre *Prometeo vencedor*, forma parte de la serie El Monismo Estético y viene a sustituir el ensayo que había yo preparado con el título de El Genio de Mal y la Ironía [...] También me he desviado un tanto del problema del mal, para presentar en los actos segundo y tercero una doctrina que ha parecido demasiado tétrica a varios amigos ante quienes la expuse hace años; pero creo que aun los mismos que así opinen no dejarán de reconocer que el asunto tiene posibilidades enormes de belleza que otros, más capacitados, sabrán revelar (*Prometeo*, pp. 9 y 10).

En segundo lugar aparece un texto titulado *Prólogo*, que es antecedido por un epígrafe sin nombre de autor: "La conciencia huye la repetición de lo particular, pero constantemente, todo en el mundo busca repetirse en lo Absoluto". En el segundo párrafo del *Prólogo* sorprende esta aseveración:

La conciencia observa el orden que rige las acciones externas. Todas las especies animadas acatan ese orden sin preguntar si es bueno o es malo; temen, callan y se someten. Toda la estirpe de los hombres se suma al rebaño de las bestias, y es todavía más vil que las bestias, porque advierte que el orden de afuera es injusto y cruel, y, sin embargo, tiembla, obedece y calla. Pero un día la conciencia afirma su imperio; y la conciencia es rebeldía, lucha, tumulto y gloria. Prometeo se yergue, el primero de los héroes (*Prometeo*, pp. 11 y 12).

Luego siguen cuatro apartados descriptivos de los personajes; a continuación se incluyen sus títulos y una frase textual que sintetizan su contenido:

1. *Satanás*: “Le irritaba la sumisión de los ángeles. Le ofendían los celos y los malos arranques del corazón duro de Jehová. Y mientras todos los demás ángeles se vanagloriaban de su dicha, jerárquicamente regulada, Satán llegó a envidiar la heroica mala fortuna de los hombres, condenados allá abajo a la zozobra y al cambio”;
2. *El Diablo y el tigre*: “El diablo penetra en las selvas y observa al tigre: hermoso bruto”;
3. *El Diablo y los hombres*: “Satán concibió la empresa de estrechar una alianza con Prometeo. Él era el Descontento, y Prometeo el Esfuerzo”;
4. *El Diablo cavila*: “Sólo un Dios Absoluto podría engreírse en ser eterno”; a mitad del cuarto último párrafo la voz narrativa en tercera persona es trasmutada por la voz directa de Satanás en un parlamento dramático abierto y sin ninguna acotación al respecto:

La emoción del primer hombre que concibió el pensamiento extraño debe haber sido semejante a la de Prometeo al sentir que había descubierto la ley del fuego, pero todavía más terrible. Sin embargo, ningún poder los ha castigado por esa creencia atrevida; Y yo [Satanás], que poseo el instinto seguro para herir en el punto más vulnerable a lo falso, no dejé de sentirme impresionado al oírla. Más tarde, en la Grecia he presenciado reuniones en que se disputaba sobre la misma idea, y aunque el triunfo de la discusión se lo llevaban siempre los sofistas, yo vacilaba cada vez que veía a Platón, pues había en su semblante algo que bien pudiera servir de apoyo a la tesis. Sin embargo, ¡infelices hombres! ¡Cuán poco valen sus mismos sueños! Y no valen más sus obras. Hacen pasar su carro triunfante sobre un millón de cabezas los fundadores de imperios, y por un minuto disfrutaban la sensación del poder; pero son tan idiotas, que no la gozan con plena conciencia. El miedo los lleva a ser crueles y la vanidad los vuelve cómicos. Y mientras a su alrededor pugna por estallar la risa, ellos permanecen impassibles de estupidez o de ira. Decididamente los desprecio, desprecio a los tiranos. Y prefiero a los soñadores, a los que apenas me ven aparecer se desconciertan y piensan, y sufren, y gozan pero sienten. Eso es lo que yo admiro en los hombres, que sienten. En virtud de eso se hacen capaces

de cambio, y yo por insensible no puedo cambiar (*Prólogo*, pp. 21 y 22; cursivas nuestras).

Al ostentar el yo demoníaco este parlamento de Satanás ha cambiado la voz literaria del ensayo en tercera persona por el "yo satánico"; este monólogo ya no pertenece al *Prólogo* y debería estar ubicado dentro de la obra dramática. La única explicación a este desconcierto creativo es que en el momento de la creación la pluma le urgió a Vasconcelos y su mano se liberó del control de la mente. Este encuentro con Satanás recuerda al de Arthur Rimbaud en *Una temporada en el infierno* (1873), cuando la voz poética es avasallada por la voz del propio Demonio.

La trama de la obra y los personajes recuerdan al auto sacramental auro-secular con parlamentos filosóficos que imitan los libros sacros. Satanás conversa con Prometeo en

[...] uno de los sitios más hermosos del mundo, en el lomo de la cordillera que une los dos volcanes, el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl. La vista es magnífica, pues de esta eminencia se mira, de un lado el valle de Puebla, con la ciudad llena de torres cúpulas, del otro, el valle y la ciudad de México, de antigua fama. Prometeo está sentado en una peña, con el puño debajo de la barba, en la actitud del pensador de Rodin, conservando en lo posible su posible desnudez pagana.

Los dos son la personificación del Bien y del Mal. ¿Filosofía o teatro? Sólo parlamentos fáusticos emanados de Goethe: "Pero si todos sirven no más para crías, ¿hasta cuándo va a surgir el hombre que sea un fin en sí, ya no un eslabón, sino un resultado glorioso?", se pregunta Satanás con la mención de un eslabón que indudablemente es una referencia a Darwin (p. 28). Otro parlamento suyo:

Tú sabes que soy enemigo nato de los dioses y por tal de verlos penar gustosamente ayudaría a los hombres; por eso te buscaba, Prometeo, porque tú eres

el primer caso de éxito en esta rebelión milenaria de los de abajo contra los de arriba, de los oprimidos contra los opresores. Dime, ¿cómo pudiste burlar a Zeus y después igualarte a los dioses al hacerte inmortal? (p. 25).

Algunos diálogos parafrasean la tesis del neoplatónico Plotino, quien afirma que el mal no existe, sino es la carencia del bien lo que existe:

Prometeo: En una cosa estoy de acuerdo contigo y es en que el mal no posee realidad verdadera. Si en la vida diaria obra como factor positivo, en cambio jamás ha enraizado en la teoría. Cada tesis sobre el valor de lo malo se convierte, apenas formulada, en un antecedente o en un contrario útil de la obra del bien, que, en teoría, jamás claudica. El mal es como tú, Satanás, que nunca vence, pero persiste [...]

Satanás: Te acercas a la verdad, Prometeo; pero te equivocas en un punto esencial. Yo no soy el mal, ni siquiera participo en la esencia del mal; yo soy inteligente y el mal es torpe. Tampoco radica el mal en la desobediencia como suponen los necios; ¡eso sólo a Jehová se le ocurre!

Prometeo: ¡O a Júpiter!

Satanás: Pero lo malo no es irreal, como suponen los teóricos. El mal posee toda la realidad áspera de las cosas obtusas. Hay en el Universo una infinidad de potencias sombrías, torpes, desorientadas, que no aciertan a ascender y quieren bajar; esta constante inclinación al descenso pone en desequilibrio a las fuerzas superiores y las obliga a un doble esfuerzo para vencer y libertarse.

Prometeo: ¡En efecto, muchas veces he sentido en el alma una como pesadez y tortuosidad de anhelo...! (pp. 30 y 31).

En otro parlamento Prometeo afirma poder ver a los muertos:

Prometeo: Algunas veces siento pasar almas que no se detienen a verme, ¿para qué, si ellas ya saben? Son las almas de los místicos que van derecho al seno de Dios. Cuando dejan el cuerpo, se ve como una esfera de luz que asciende, y arriba, algo deslumbrante que se abre para recibirlas.

Satanás: Has hablado de Dios, ¿te refieres a Jehová?

Prometeo: No; Jehová lleva muchos años de muerto; me refiero al Dios que no muere (pp. 38 y 39).

Por segunda vez se escucha en escena una vibración “rara” y la acotación correspondiente informa: “Aparece una sombra que primero es muy tenue y después se aclara hasta que sus contornos se precisan y se confunden con los de un hombre de traje común. Su expresión es la de un sonámbulo”. Es un nuevo personaje, El Filósofo de la Tierra, quien se sorprende de ver a un hombre porque pensaba que la raza humana estaba en exterminio. A la pregunta de Prometeo: “¿Qué ves en el mundo?”, el pensador responde:

El Filósofo de la Tierra: Los hombres están empeñados ahora en una nueva forma de optimismo. Ya no creen en el pasado, porque lo han conocido bien y lo abominan. Palpan demasiado el presente para poder amarlo, y se quejan y reniegan de él; pero todos sienten arrebatos de esperanza cuando se les habla del porvenir. Así ocurre, particularmente en esas tierras de Hispanoamérica. Los hombres de todas las razas que allí se han juntado hablan de formar una Humanidad nueva con lo mejor de todas las culturas, armonizado y ennoblecido dentro del molde español. ¡Tal es hoy la quimera desde el río Bravo hasta el Plata.

Prometeo: Quizá en esta zona del globo se libraré la batalla definitiva del hombre contra las fuerzas que estorban su dicha (p. 41).

Y más adelante El Filósofo replica: “No es posible el progreso mientras haya países esclavos; Venezuela está oprimida, Guatemala moribunda. México se halla enfermo; pero cada vez que un tirano se encumbra, el pueblo también se levanta y lo aplasta. ¡Y el resto de la América española es libre!” (p. 42). Estos parlamentos presentan el devenir de la nueva humanidad en contra del desconcierto político que oprime a Hispanoamérica. El acto primero cierra cuando El Filósofo se ha ido y Prometeo invita a Satanás con una expresión de indudable aroma quijotesco: “Satanás, andemos” (p. 45).

El acto primero posee un lenguaje marcadamente filosófico que sorprende al ser muy efectivo en su oralidad porque los personajes saben exactamente lo que quieren decir y la decodificación del parlamento permite al lector/público comprender los conceptos. Ni ambivalencia ni duda caben. El Mal y su contraparte el Bien son personificados por Satanás y Prometeo. En estos personajes no cabe ninguna ventriloquia autoral con parlamentos que hayan sido sembrados por el dramaturgo; claro que es teatro de ideas porque el conflicto dramático ha montado una palestra de ideas, pero la escena no deja de ser teóricamente válida.

El acto segundo dibuja escénicamente un nuevo espacio, tan mágico como el anterior o acaso más: una risueña e idílica llanura primaveral con colores y aires sacados de la estética boticelliana, según la petición explícita del autor. Un coro de ninfas abre los parlamentos. Prometeo habla con Un desconocido, quien anuncia la llegada de Saturnino, quien baja de un aeroplano para presentar ante sus seguidores su doctrina. Informa que es discípulo de San Irineo, el conocido santo cristiano y obispo de la ciudad de Lyon, y a quien la historia recuerda como el más importante adversario del gnosticismo del siglo II; su obra principal, titulada *Contra las herejías*, muestra que San Irineo era ante todo un exégeta. La historia de la filosofía apunta que el tema central de la teología iriniana giraba en torno al *Salus hominis*, es decir, la salvación del hombre. El hombre es un ser *in fieri*, en construcción, que se está haciendo, y llegará a ser hombre perfecto sólo después de la resurrección, cuando su carne haya adquirido la incorruptibilidad y la inmortalidad. El personaje Saturnino afirma haber tomado su nombre de un antecesor de San Irineo. El nuevo Saturnino afirma que el fin del mundo está próximo y que la procreación de infantes debiera ser abolida:

Saturnino: Llegamos a la era estética, es decir, a la era en que ya no nos mueve ningún fin extraño a nuestra esencia propia, y tenemos el alma libre para seguir la ruta de sus mejores impulsos [...] Y fue entonces cuando el alma, sintiéndose libre, se dijo a sí misma: “Ya no más efímeros triunfos sobre el exhausto

planeta. La vida de aquí abajo es fea sin remedio; ¡destruyámosla! ¡El espíritu es glorioso, hagámonos tan sólo espíritu!” (p. 55).

Sin ninguna preparación escénica, una didascalia anuncia la entrada de “danzarinas” y de un grupo de “manolas” creando de la nada un cuadro de danza, del que luego se separan dos “muy esbeltas y espléndidas, que con trajes goyescos, alegría en el rostro, bailarán las Bulerías, con sus suaves contorsiones profundas que se resuelven en grito musical, en melodiosos raptos de delirio y goce” (pp. 57 y 58). El conjunto escénico parece provenir de un cuadro de Boticelli que ha cobrado vida o acaso un ánfora griega cuyas imágenes míticas adquirieran posibilidades cinemáticas. Lo antiguo clásico y lo ultramoderno logran convivencia.

El lenguaje del acto segundo es diferente del anterior por su lirismo y la poetización de los diálogos; el anterior lenguaje filosófico ha quedado olvidado. Los temas tratados son la vejez y la muerte, la imposibilidad del Bien y el esfuerzo humano, y la necesidad de procrear una nueva especie humana. Los dos últimos parlamentos del acto segundo son:

Coro de mujeres: ¡Iremos a procrear hombres, a pesar tuyo!

Saturnino: ¡Bah!, no encontraréis compañeros dispuestos.

Coro de mujeres (con furia): ¡Buscaremos centauros! ¡Fuertes centauros! ¡Hermosos centauros! Iremos por los llanos y por las selvas en busca de los centauros, y el ruido de sus pisadas pondrá pavor en todos los pechos. Traeremos la sana violencia sobre la tierra, la santa violencia fecunda. Dionisos vendrá cantando, y en su diestra portará una maza para romper los huesos de esta generación miserable, que, falta de hijos, no tendrá ni quién dé sepultura a sus cuerpos. ¡Mejor, así sus despojos abonarán la tierra! ¡Y los que no quisieron dar de sí un pedazo del alma para que otro ser existiese, convertiránse en frutos para sustentos de hombres que no serán sus hijos! ¡Ven! ¿Por qué tardas? ¡Dionisos bello! ¡Dionisos inmortal! (pp. 68 y 69).

El acto segundo cierra con este Coro de mujeres ahora convertidas en bacantes, al que responde el último parlamento de Saturnino: “¡Deliran, deliran! (p. 69). El lector/público pudiera preguntarse: ¿por qué escogería el autor el nombre de Saturnino a su personaje? Etimológicamente viene de Saturno, el planeta que provoca en los humanos estados de conciencia mohínos, sombríos, taciturnos o tristes. Como personaje, Saturnino es un humano fracasado.

Un cambio sorpresivo de espacio escénico abre el acto tercero: la tierra del Himalaya. Es de noche pero hay luz artificial. Se ven “aparatos extraños, entre ellos un audífono, con el cual se puede hablar a cualquier parte del globo, y un telescopio-reflector, que por medio de espejos combinados permite ver toda la redondez de la tierra; también habrá una gran campana y una caja donde se supone está un cronómetro” (p. 71). Estos artefactos invitan a emparentar a esta pieza hoy con la ciencia ficción, al anticipar la telefonía celular mundial, la globalización y la Internet. Los personajes son Saturnino ahora viejo, Prometeo siempre vitalista, Satanás y uno nuevo, El Australiano.

Saturnino abre el diálogo con su lamento: “¡Heme aquí en la roca más alta del mundo, y, cual nuevo Prometeo, atormentado ya, no por las furias olímpicas, pero sí por el rigor de mis propios pensamientos” (p. 70), y luego pasa a aclarar el uso de la campana:

Saturnino: Cuando esa campana toca a la media noche, anuncia que todavía hay en la tierra vida humana. El día que esa campana no suene, será porque ya no hay un hombre en el mundo; por eso he estado aquí, siempre cerca de ella, para tocarla yo si llegan a faltar los demás [...] Ya sólo quedamos tres en el mundo. Si los otros dos mueren, no podrán acudir a la media noche a tocar la campana; ésta será la señal de que han muerto, y entonces deberé tocarla yo todos los días, a la media noche, hasta que llegue mi fin. ¡El día que la campana no suene, será porque ya no hay un solo hombre en el mundo! (pp. 71 y 72).

El mundo está en ruinas: “El Asia es un desierto; nada queda de la antigua Europa y del gran Buenos Aires, que en los últimos siglos fue la ciudad principal del mundo, ya no se ve sino un mar de ruinas” (p. 75). De los tres hombres que quedaban, uno muere en África y el otro en América; Saturnino es el único sobreviviente que puede tocar la campana. La acción dramática sigue con efectividad la técnica de la escena esperada, ¿cuándo morirá aquel que toca la campana? El parlamento de Saturnino aclama:

Saturnino: Yo llegaré a la campana, y ella resonará en los espacios, como el clamor postrero de la humana estirpe. ¡Oh raza que tanto afán padeciste, tu último grito será grito de triunfo, expresado en melodía vibradora y celeste! [...] ¡Ya no más penar; la Naturaleza ha concluido su ensayo! ¡Comenzó a hacer a los hombres como a los brutos, proveyéndolos nada más de instinto, pero después, dióles inteligencia, y ésta aclaró los senderos de la acción y llevó a la voluntad a crear todas las artes civilizadas; en seguida iluminó la conciencia, y la voluntad comenzó a separarse de los procesos ordinarios de la acción del mundo; y éste es el instante en que la última chispa de energía humana, reconcentrada de mi corazón, va a celebrar su divorcio definitivo del mundo físico, para irse, ya libre, a los espacios eternos (pp. 77 y 78).

Una didascalia anuncia la última campanada y Satanás repara en el hecho de la muerte de Saturnino:

(Campanada solemne, todo lo rodea la sombra y no se ven más que las siluetas confusas de Satanás y Prometeo. Saturnino ha caído al suelo y Satanás se acerca a observarlo).

Satanás: Ya no respira; ha muerto súbitamente, sacudido por la emoción, como un viejo cristal que se quiebra. ¡He ahí el triste fin de la raza en quien tanta esperanza pusiste, de tu raza, Prometeo! (pp. 79 y 80).

Satanás descubre movimientos en el anteojito y promete confirmar qué es eso que sucede con tanta luminosidad; un rumor confirma que algo avanza

y la claridad aumenta. Una acotación anuncia la acción sobre el escenario: “Entra corriendo un hombre joven, vestido con pieles de canguro, de aspecto poco inteligente, pero recio de cuerpo y de ademán resuelto”. El recién llegado informa:

El Australiano: ¡Soy un hombre de la raza joven y hablo con mis hermanos, los nuevos dominadores del mundo! [...] Nuestras madres lograron seducir a unos cuantos [...] y con ellos se fueron a vivir ocultamente, a la región más fea y apartada del mundo; por las selvas del interior de la Australia. Allí fundaron un país y lo rodearon de una especie de niebla artificial que lo hacía invisible a los anteojos y aparatos de Saturnino (p. 83).

En los parlamentos finales Prometeo anuncia el nacimiento de una nueva era, el final de una *kalpa*, concepto citado por Prometeo sacado de la cosmología india cuando el Universo experimenta un ciclo de destrucción y seguido de otro de creación. Por eso cuando Saturnino fallece, Satanás y Prometeo descubren que un nuevo hombre ha nacido, El Australiano, quien será el padre de la nueva progenie que dominará la Tierra con un nuevo espíritu. Prometeo comprende que han iniciado “la aventura de construir sociedades e imperios”:

Prometeo: ¡La ley de la Naturaleza es la repetición indefinida, y la ley del espíritu es variar, mejorando, hasta que conquiste lo Absoluto!

Satanás: Pues a mí, ni por un instante me tienta la idea de mirar por ese anteojo, la aurora de una nueva Humanidad gloriosa, como la llamarán de aquí a mil años cronistas imbéciles. ¡Toda su acción me repugna, y ya ahora no va a tener ni el atractivo de lo nuevo y único!

Prometeo: ¡Desventurados los que no se apresuran a superar la vida terrestre, pues sufrirán muerte vil al final de la *kalpa*! (p. 85).

El epígrafe que abrió la tragedia ha sido parafraseado por el parlamento final de Prometeo. Por su parte, Satanás se ha dado cuenta de que ya no

tiene lugar en el mundo que está por nacer y acepta seguir los consejos de Prometeo para que se convierta en hombre:

Satanás: ¡Iré, no me queda otra cosa que hacer!

Prometeo: ¡Resuélvete y no tardarás en sentir entusiasmo; bastará que llegues a ser fósforo, y que comiences a arder; ya desde entonces la vida sola se encargará de ti! ¡Lo que arde es salvo, y tarde o temprano conquista la luz clara! ¡Lo que importa es arder! ¡Y así que llegues a ser hombre, recuerda que el hombre es un puente! ¡El puente de plata que liga el reino del mundo con el reino infinito” (p. 90).¹¹⁷

El que daba el consejo a Satanás, Prometeo, bien sabía del arte del fósforo y del fuego, prodigios que él mismo había robado a los dioses para darlos a los hombres. El triunfo de Prometeo es el de ser fundador de una nueva estirpe humana y de haber convencido a Satanás para que sea su aliado en esta nueva *kalpa*. Una vez más ha quedado demostrado que el Mal no existe sino que siempre es la ausencia del Bien. Plotinio siempre tuvo la razón.

Como conclusión podría comentarse que la figura de Prometeo acompañó a Vasconcelos como inspiración y como destino. Calificó al Hombre de “Inmortal Prometeo”, y en el párrafo siguiente agregó: “Cuando se cumpla la justicia terrestre y la dicha embriague a los hombres, entonces será preciso volver a sacudirles la entraña con el puño implacable de Prometeo”.¹¹⁸ El mismo Vasconcelos se autocalificó de trágico Prometeo:

¹¹⁷ Coincidencia inesperada: la línea final del drama posee concomitancias con el papel de la humanidad que sor Juana Inés de la Cruz propone en *Primero sueño*: “bisagra engarzadora/ de la que más se eleva entronizada/ Naturaleza pura/ y de la que, criatura/ menos noble, se ve más abatida” (*OC.*, vv. 659-663). La humanidad es *bisagra engarzadora* entre Dios y el cosmos, que coincide con el pensamiento de Vasconcelos de que la humanidad es *el puente de plata que liga el reino del mundo con el reino infinito*.

¹¹⁸ J. Vasconcelos, *Pesimismo alegre*; *OC.*, vol. 1: 233 y 235.

“Encadenado como Prometeo por haber tenido la audacia de querer libertar a su pueblo”.¹¹⁹

El *leitmotiv* vasconceliano está concertado en *Prometeo vencedor* desde 1916. La raza cósmica ya estaba barruntada en la mente del dramaturgo con la presencia de etnias forjadoras de la nueva humanidad: un africano, un argentino y un australiano. La lucha filosófica entre al Mal y el Bien, entre el triunfo y el fracaso. Lo político comprendido desde una perspectiva metafísica. La presencia de un Prometeo salvador y de un Saturnino que se acercan al cometido de un Apóstol. El conocimiento total en mentes de personajes de altísima capacidad pensante personificados por Satanás y Prometeo. El ciclo de los humanos que pasa de un estadio de desarrollo a otro, del fin de una *kalpa* al inicio de otra. El eclecticismo de nociones religiosas cristianas con principios místicos de origen hindú. La ausencia del concepto cristiano de la Providencia divina y la lejanía del Dios sumo. La direccionalidad social de una nación, con estadios de desarrollo en espiral ascendente.

Fell apunta que Vasconcelos se quejaba amargamente de la incompreensión de los críticos para apreciar su *Prometeo vencedor*. Escribió a Alfonso Reyes el 16 de septiembre de 1920: “Muchos me han elogiado el primer acto del Prometeo; nadie me ha dicho una palabra del hondo drama posible que se desarrolla en el segundo acto y sólo Julio Torri me ha sabido entender el tercero”.¹²⁰ Su acritud es acaso mayor porque este drama fue el preferido de sus obras, según su propia declaración.¹²¹

¹¹⁹ J. Vasconcelos, *El proconsulado*, OC: 308.

¹²⁰ Nota 296 de Claude Fell, *José Vasconcelos, Los años del águila* (México: UNAM, 2009: 464).

¹²¹ Citado por Esperanza Velázquez Briagas, *Pensadores y artistas* (México: Cultura, 1922: 17).

Los robachicos es el título de otra de las obras teatrales de Vasconcelos; apareció publicado en Ediciones Botas en 1946 en edición de dos mil ejemplares. En un Prólogo, el autor describe la razón de su escritura:

En descargo de mi conciencia de mexicano publico yo este drama que ninguna compañía de teatro querrá tomar porque perturbaría la digestión de los patronos del espectáculo. Me mueve también el deseo de cooperar en el esfuerzo de la Asociación contra el Plagio, que lucha sin elementos materiales, amenazada de tener que suspender sus actividades por falta total de recursos (p. 6).

En el párrafo que cierra el texto, afirma: “Las notas y artículos que siguen al drama, sirven para justificar su contenido. También he querido publicarlas para revivir en alguna forma el esfuerzo generoso de los que han procurado hacer algo frente al peligro que corren los niños mexicanos” (p. 7).

Los personajes del drama parecerían sacados de cualquier rincón de la ciudad de México: “*Chelito*, niña como de siete años, traje claro de calle. *Ernestina*, alrededor de 35 años, traje de calle limpio y modesto. *Pedro*, profesor de segunda enseñanza, alrededor de 40 años, vestido con aseo, sin elegancia. *Tere*, jovencita de 14 años, traje claro, cabellos recogidos con una cinta hacia atrás” (p. 9).

La escena primera presenta una reunión familiar de clase media y cierra con la noticia terrible del secuestro de *Chelito*.

En la escena segunda han pasado ocho días. El padre parece haber envejecido. Dialogan el padre y la madre de la imposibilidad de localizar a su hija.

La escena tercera sube al escenario el diálogo de dos periodistas, Ortigosa y Márquez. En la sala de un restaurante de lujo. Una cieguita pide limosna y una rara mujer la acompaña. La acotación presagia lo sucedido: “Detrás de la niña una mujer la atrae hacia sí, le quita el peso de la mano, la lleva hacia otra mesa; tiene ojos torvos, malignos, de párpados enrojecidos, su rostro es agrio, el cuerpo flaco, vestido de harapos oscuros, le da tipo de bruja de cuento infantil” (p. 15). Los amigos dialogan sobre la mendicidad infantil.

La escena cuarta presencia a la distancia el entierro de una niña vecina, Tere dialoga con su madre Ernestina. Una radio esparce noticias, anuncios y música. Se integran Pedro, el padre, y el periodista Márquez. “Y no hace falta ser filósofo para saber que el mal domina al mundo”, afirma el padre (19).

La escena quinta sucede en un despacho elegante de hombre de negocios. Ortigosa recibe al periodista Márquez. Recuerdan a la niña ciega que pidió limosna: “¿Qué no sabe usted que los de la banda ciegan a las criaturitas para que inspiren piedad y recojan el peso de usted, del otro, de tantos necios que estamos sirviendo de cómplices, por nuestra apatía, por la manera idiota como pretendemos servir al prójimo?” (p. 23). El periodista recuerda el plagio de la niña hija de Pedro Gutiérrez que se perdió hace seis meses y señala que la niña tiene un lunar en el antebrazo izquierdo, que puede servir para demostrar si fuera ella.

La escena sexta regresa al restaurante de lujo, Ortigosa y Márquez pretenden localizar a la niña ciega y corroborar si es la hija de Pedro Gutiérrez. Sorpresivamente aparece la vieja y la niña ciega, ahora se acompaña de un hombre con “fea catadura de malvado cínico”. Márquez comprueba que la niña tiene el lunar de Chelito. Pelean por liberar a la niña y forma un tumulto en el restaurante, varios asistentes atacan brutalmente a la pareja en un linchamiento.

La escena séptima vuelve a la casa de la primera escena. Márquez visita a la familia. “Desde que entró usted por esa puerta, seguido de la niña, hace dos años, todo cambió en esta casa”, apunta el padre (p. 27). El periodista y el padre dialogan sobre que el sufrimiento enseña mientras observan fuera de escena a Chelito jugar con otra niña ciega. La madre cierra la obra con un parlamente de sabor cristiano: “Amigo mío, lo que aquí hemos aprendido en esta casa, a costa de penas inmensas que usted bien conoce, es la doctrina del Padre Nuestro que dice: Hágase, Señor, tu voluntad, así en la tierra como en el cielo”; la respuesta última del periodista es irónica: “¿Es esto otra farsa del vivir, o es la verdad?” (p. 31).

A partir de la página 33 se incluye el *Apéndice I* con seis artículos del autor sobre el plagio de niños; para continuar con el *Apéndice II* con artí-

culos periodísticos sobre el mismo tema, de diarios locales: *Novedades*, *El Universal*, *el Esto*, etc. Un epílogo original del autor cierra el libro:

Fruto de la campaña periodística que hemos presentado en la páginas que preceden, fue la expedición de una ley que castiga con mínimo de veinte y máximo de treinta años de reclusión el delito de secuestro a menores de siete años. [...] Por su parte, la Asociación contra Plagios Infantiles ha logrado el rescate de más de veinte niños, trabajando en estrecha colaboración con la Policía (p. 117).

La dramaturgia de la pieza resulta acelerada con siete cuadros de corta duración y sin el desarrollo dramático necesario. La escena esperada: la reunión de la niña secuestrada con sus padres, nunca aparece. La justicia fue llevada a cabo por manos linchadoras que no parecen ser castigadas. Si se llevara a cabo un estudio estilométrico computarizado entre *Prometeo victorioso* y *Los robachicos*, no indicaría que son obras del mismo autor; el lenguaje filosófico es ahora diálogos de una cotidianidad poco atractiva. Los personajes trágicos de antaño son ahora personajes tipo, como padre, madre, hijos, periodista, sin ninguna elaboración psicológica. El interés de esta pieza estriba en anunciar el advenimiento del teatro testimonio que habría de llegar dos décadas después al teatro mexicano, especialmente con la dramaturgia de Vicente Leñero.



José Vasconcelos, en su juventud.

Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, en su libro *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*, establece la concordancia temporal de la fundación de la Secretaría de Educación Pública por Vasconcelos con las manifestaciones populares y el interés por el teatro nacionalista:

El estreno de *La Cruz* y el inicio del *Teatro Regional Mexicano* de Rafael M. Saavedra están fuertemente ligados a los acontecimientos nacionales y culturales del país entre 1921 y 1922. 1921 es el año en que el pintor Gerardo Murillo, “Doctor Atl”, publica su libro *Las artes populares de México*,¹²² que complementa la gran exposición de artes populares que organiza el Estado mexicano. En 1921 se funda la Secretaría de Educación Pública, que promueve y patrocina estas manifestaciones escénicas. También en ese año se inicia el muralismo en el Colegio de San Ildefonso. A fines de 1921 y 1922 realiza sus presentaciones

¹²² Gerardo Murillo “Doctor Atl”, *Las artes populares en México* (México: Cultura-Librería México, 1921). Citado por Ortiz Bullé-Goyri.

la actriz argentina Camila Quiroga, y en 1922 la actriz española Margarita Xirgu representa al aire libre en Chapultepec la obra *Electra* de Hofmannsthal.

Vasconcelos dejó una nota acerca del grupo de teatro de Camila Quiroga, en el capítulo “Hispanoamérica asoma”, de *El desastre*:

Por aquellos días llegó a la capital la compañía argentina de drama y comedia de Camila Quiroga. Provocó interés que nosotros, en el Ministerio, nos encargamos de encauzar. Otorgaban sus representaciones valor objetivo a la prédica hispanoamericanista que realizábamos. Se complacía el público escuchando la pronunciación de la “ll” argentina, idéntica, por otra parte, a la “ll” que se pronuncia en Oaxaca y en el sur de Puebla, “ll” masculina que, sin embargo, suena melodiosa en los labios de la argentina y contribuye a esa claridad en la dicción que ya quisieran para sí españolas y mexicanas. En contraste con el feo siseo de nuestras actrices, y mejor aún que el recitado lleno de “eshes” y de ahogos de las gentes del teatro en España, las argentinas nos llevaron la revelación del modo de vocalizar claro y musical. Sin duda lo deben a su escuela italiana de teatro, pensé, y a poco supe que, en efecto, la Quiroga es de sangre italiana. Su marido, un buen gaucho, como se dice por el Sur, resultó un amigazo campechano y cortés. No necesitaba la compañía de la ayuda pecuniaria del gobierno porque tuvo éxito de taquilla considerable. Así es que nosotros nos dedicamos a hacer por la compañía entera lo menos que exigían las circunstancias: homenajes, atenciones, paseos (pp. 180 y 181).

En *El proconsulado* Vasconcelos inicia con un epígrafe en francés del *Prometeo*, de Esquilo, como si la vida fuera circular y regresara a uno de sus primeros pensamientos: “*Eh! n'en ai-je pas vu tomber deux tyrans? Je verrai la chute du troisième; elle sera la plus prompte et la plus honteuse*”. Proviene del diálogo entre Prometeo y Hermes, el enviado de Zeus para buscar respuesta a una pregunta para Prometeo y la consecuente negación a dar respuesta del héroe como protesta contra la tiranía del rey de los dioses y los hombres. El parlamento completo es:

¿No he visto yo a dos tiranos caer de ellos? Ya un tercero veré, el que ahora es el amo, de la manera más ignominiosa y muy pronto. ¿Te parece que yo tengo miedo y que estoy temblando de los nuevos dioses? ¡Lejos de mí eso, sí, completamente! Así que date prisa en volver por el camino que has traído, pues no voy a enterarte de nada de cuanto me preguntas.



Vasconcelos, en su madurez.

Notable es el hecho de que Usigli confrontó en vida a Vasconcelos con algunas de las acciones e ideas de su pasado. En respuesta, recibió sonrisas socarronas y palmetazos suaves: señales de indiferencia ante el dolor de heridas aún abiertas o el recuerdo de esperanzas perdidas. Ante estas muestras de banalidad, Usigli renunció a adaptar al teatro episodios de la vida de Vasconcelos en los que percibía conflictos dramáticos equiparables a los de las grandes tragedias griegas. Uno, en particular: un Ulises anciano

y sereno, aparentemente satisfecho y reconciliado, es perseguido por la sombra luminosa de su juventud impetuosa y creadora (Usigli, 2010).¹²³

En la última entrevista que tuvo Vasconcelos, publicada cinco días después de su muerte, en la revista *Señal* de la ciudad de México, el 5 de julio de 1959, Ernesto Ortiz Paniagua pregunta: “¿Qué consejo le daría usted a la juventud?”, y la respuesta es inusitada: “No creo en la juventud. Se empieza a tener conciencia a los treinta años”. Opuestas parecen esas palabras del Vasconcelos que le mereció ser calificado de Apóstol de Hispanoamérica, como en su famoso mensaje titulado “A los estudiantes de Trujillo que se dirigieron a mí en nombre de los estudiantes del Perú” (13 de febrero 1924), cuyas últimas palabras apuntan hacia una comprensión más generosa de la juventud:



Vasconcelos, en su vejez.

¹²³ Rodolfo Usigli, “Ulises, águila de Prometeo. Encuentros, afinidades, distancias con José Vasconcelos”, en Christopher Domínguez Michael (ed.), *Los retornos de Ulises. Una antología de José Vasconcelos* (Ciudad de México: SEP/FCE, 2010: 502-517). Agradezco la referencia de Usigli respecto al caduco Vasconcelos a Susana Quintanilla y a su artículo: “Por qué importa Vasconcelos”, en *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 22(75), oct./dic. 2017. México: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-66662017000401281#aff1

No hay un solo caso de juventud honrada y resuelta que no se haya hecho heredera del mando. El secreto es perseverar en un propósito noble y levantado. Sean ustedes más firmes, más tenaces que sus enemigos, más sobrios, más laboriosos, más claros en el pensar y más resueltos en la acción, y el triunfo llegará inesperado y espléndido. Y así que hayan vencido, así que esté en sus manos todo el Perú vuelvan a hacerlo amable, dulce; pero antes que todo háganlo justo para que la bondad y la dulzura sean verdaderas y perdurables. Combatán la explotación del hombre por el hombre en las ciudades y en los campos, establezcan la paz que nace de la justicia y la abundancia, y una vez lograda esta victoria proscriban la violencia, condénenla y maldíganla hasta que no pueda renacer; mátenla con un derroche de bien; paguen la cárcel con la libertad, el destierro con el retorno y el odio con el amor.¹²⁴

Estas palabras hacen recordar al Vasconcelos idealista y no al paradójico de sus últimos años.

Hombre de luces y de sombras, aquéllas son más intensas y admirables que sus oscuridades. Acaso algún lector/público haría suyo el testimonio de admiración y agradecimiento a Vasconcelos expresado por Pellicer a Yrizar, en ésta que también sería la última entrevista concedida por el egregio poeta mexicano:

Mi convivencia con Vasconcelos tuvo sobre todo la fuerza asombrosa de una conducta: la conducta humana. Pero dentro de la conducta humana varios aspectos del modo y la manera de vivir. Por ejemplo, Vasconcelos llegó a la Universidad y a la Secretaría de Educación Pública manejando fuertes presupuestos. Vasconcelos llegó pobre a la Universidad y a la Secretaría de Educación y regresó a su modesta casa de Tacubaya en la calle de Gelati, sin un centavo,

¹²⁴ Palabras de Vasconcelos por el nombramiento de *Apóstol de Hispanoamérica* a los estudiantes de Trujillo, Perú (13 de febrero 1924). <https://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolucion/1924JV-estP.html>

tan pobre como había llegado y había salido. Esto en nuestra América, pues vamos a decir que en todas partes, yo creo que la corrupción es algo desgraciadamente (por ahora mientras el mundo no se cristianice) que forma parte de la condición humana: esto que llamamos la corrupción. Vasconcelos es un ejemplo realmente luminoso de cómo manejar el dinero del pueblo sin que en sus manos quede un solo peso. Pero hay otros aspectos de la vida, y en este caso de la vida de Vasconcelos, que para mí fueron un ejemplo, un camino a seguir.¹²⁵

En el capítulo de Rodolfo Usigli se apuntó sobre el *linaje de la verdad* a esos personajes que creían, vivían, enseñaban y hasta morían por una verdad. Primero *El Apóstol* fue presentado al inicio de su madurez y sin que llegáramos a saber el final de su vida; en la farsa *La última puerta* apareció un gesticulante anónimo perteneciente al pueblo que era el único que intentaba influir en los demás; en la pieza *La exposición* sube a escena un artista en la madurez de su arte, como retrato escénico de Manuel Rodríguez Lozano —en quien creyeron Antonieta Rivas Mercado y Usigli—; y el cuarto fue *El gesticulador* César Rubio, quien es asesinado dos veces, una como verdadero revolucionario y otra como sedicente y falso héroe. Si todos hubieran vivido sobre la escena los finales de sus vidas, acaso todos hubieran pagado el atrevimiento de ser héroes.

Vasconcelos pertenece axiomática e irrefutablemente a este *linaje de la verdad* por haber buscado con descomunal responsabilidad el bien común sin haber contado con los medios indispensables, y en contra del destino en el que no creía, aun así intentó alcanzar el bien social último:

México, levántate; no es imposible la justicia, ni es una quimera la libertad, ni eres un país descalificado de la civilización. La más grave amenaza de toda

¹²⁵ Entrevista de Pellicer llevada a cabo por el periodista Manuel Yrizar, publicada 8/10/2016. <http://vericuetosmusicalesyliterarios.blogspot.mx/2016/10/pellicer-y-vasconcelos-pensamientos.html>

tu Historia se urde en estos instantes en la sombra; pero aún hay fuerza en tus hijos para la reconquista del destino. Deja que los menguados vacilen y se queden haciendo el cómputo de las ventajas y los riesgos; tus hombres estarán, están ya en pie, y por el viento pasan himnos de regeneración y de victoria. ¡Adelante, a la victoria!¹²⁶

En el campo de la batalla educativa, el programa vasconceliano escaló peldaños con dirección a la cumbre y marcó el rumbo adecuado al menos por un siglo. Intentó construir al cristianismo un nicho pacífico en el México liberal y acabó su cadáver enterrado en la Catedral de México. Por todo esto se ha calificado a Vasconcelos de "El Apóstol" y del "Prometeo mexicano"; nunca se le ha denominado el "Akenatón mexicano", pero también merece esta nominación honoraria al cumplirse el primer siglo de su esfuerzo.

Fue ésta la historia de la fundación del teatro mexicano. Hoy, cuando el calendario marca casi un siglo después del *vasconcelismo 1929-2029*, nuestro teatro ha vivido tres generaciones de dramaturgos/as posteriores y se encuentra disgregado y sin concierto; aquellos temas de los dramas propugnadores del desarrollo social se fueron diluyendo y ya no hubo personajes que pertenecieran al linaje de la Verdad. Es más, ni los dramaturgos ni los teatristas creyeron más en una Verdad. Prevalció el espectáculo sobre la raíz filosófica del teatro. La escena fue más maroma que circo y ha permanecido alejada del reino de lo intrínsecamente teatral, es decir, de la humanidad cabal. Ya no hubo más un teatro de los "ahoras", ni menos hombres y mujeres de la talla y de la volición de los dramaturgos que en este libro fueron reseñados, ni existieron políticos que tuvieran fe en la capacidad del teatro de poder actuar como curador de la conciencia social. La dramaturgia fue absorbida por el guionismo improvisado o la

¹²⁶ El texto de Vasconcelos proviene del sitio web: "Memoria Política de México", bajo la custodia de Doralicia Carmona. <https://www.memoriapoliticademexico.org/Biografias/VCJ82.html>

creación colectiva que cuando más ha intentado la denuncia, pero nunca la clarividente solución, ni menos intentar por medio de la creación el cambio interior de la conciencia social del público. Sobre todo ha faltado un político visionario con ternura humanitaria, con gusto por el teatro y con arrastre popular que inspirara a los teatristas a convertir el escenario en palestra indagadora de lo que México es en simiente y aquello que en justicia debiera ser. Hicieron falta los Vasconcelos, y cuando apareció alguno que se le acercaba, pronto fue obstaculizado o desaparecido como Luis Donaldo Colosio. El *vasconcelismo* fue un llamado a vivir una democracia mayor que la ganada con gran sacrificio en los tres momentos clave de la historia mexicana: la Independencia, la Reforma y la Revolución fratricida. En la segunda década del siglo XXI, cuando se acerca el centenario del *vasconcelismo*, ha sonado en forma flamígera un nuevo clamor —libertario, igualitario y fraternal— para que México alcance la democracia con la plenitud que la Historia le demanda.

Los dramaturgos fundadores del teatro mexicano han conservado su brío escritural y sus obras siguen vigentes para quienes se acercan a su lectura y más para algunos que consiguen imaginar sus puestas. En el presente rara vez suben estas piezas a escena a pesar de que aún poseen el vigor necesario para influir en el devenir de nuestro pueblo. Usigli dejó por escrito la petición de un epitafio para sí mismo: "Aquí yace y espera, RU". Palabras que no llegaron a iluminar su tumba porque fue enterrado en un cementerio vertical moderno que no permite lápidas. Este libro hace eco de ese epitafio usigliano, porque... *Aquí yace y espera el Teatro Mexicano*.

El vasconcelismo y el teatro mexicano
se terminó de editar en diciembre de 2021
en los talleres de Ediciones de la Noche
Francisco I. Madero #687, Zona Centro
Guadalajara, Jalisco

La edición consta de 1 ejemplar

www.edicionesdelanoche.com

Diagramación: María Torres *Corrección:* Rafael Zacarías

La década 2020 celebrará el centenario de José Vasconcelos y los logros culturales y educativos de este líder político. El presente libro investiga la dramaturgia del mismo Vasconcelos, autor de tres obras de teatro, un campo que no es ampliamente conocido pero que es indudablemente valioso como literatura.

El libro está dirigido tanto a lectores especializados en el tema, como a estudiantes de licenciatura y maestría, al tratar la fundación de un teatro intrínsecamente mexicano como consecuencia de la Revolución Mexicana y la lucha cultural por la educación, misión que inició Vasconcelos y que ha requerido un siglo para construirla. También integra a las dramaturgas pioneras, mismas que fueron iniciadoras del voto para la mujer mexicana con la utilización de sus obras sobre la liberalidad de la mujer.

Los conceptos clave que se presentan aquí son: teatro mexicano, fundación y herencia del teatro mexicano, Rodolfo Usigli, Antonieta Rivas Mercado, Amalia de Castillo Ledón, Concha Michel, Chabela Villaseñor, Víctor Manuel Diez Barroso, José Gorostiza (como dramaturgo), así como la colaboración de Juan Bustillo Oro, Mauricio Magdaleno y Alfonso Gutiérrez Hermosillo.