

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI, *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*. Prólogo de Óscar Armando García Gutiérrez. Universidad, Alicante, 2007; 215 pp. (*Cuadernos de América sin Nombre*, 20).

Con frecuencia se afirma que en las manifestaciones estéticas de las primeras décadas del siglo xx hubo en México confrontaciones irreconciliables entre distintas tendencias: nacionalistas, vanguardistas, indigenistas, socialistas. En la investigación de Alejandro Ortiz Bullé Goyri sobre el teatro del México posrevolucionario se descubre que toda descripción sobre las diferentes perspectivas artísticas de dicha época ha de evitar caracterizaciones fáciles. Por esta razón, el autor decide organizar su exposición con base en seis discursos que modelizan las distintas tendencias: *a)* la dramaturgia de tendencia vanguardista, *b)* la dramaturgia de orientación nacionalista e indigenista, *c)* la dramaturgia del Teatro de Ahora y de temática revolucionaria, *d)* la dramaturgia de Rodolfo Usigli, *e)* la dramaturgia de tendencia militante y *f)* otros ejemplos de dramaturgia de reflexión política y social.

Alejandro Ortiz insiste en que es necesario reconstruir algunos episodios históricos de México para comprender mejor las obras dramáticas, que con frecuencia se refieren a acontecimientos sociales de su tiempo. El investigador trata de subrayar el valor estético de cada obra teatral, pero también presta atención a dramas que cuentan más como testimonios de época que como ejemplos de logro artístico. Algunos de los acontecimientos ocurridos entre 1920 y 1940 que se convierten en tema de discusión en las obras dramáticas estudiadas son: el asesinato del presidente Venustiano Carranza en mayo de 1920, la Guerra Cristera, que estalló en 1927, así como el conflicto antirreeleccionista que se desató cuando Álvaro Obregón expuso su deseo de volver a ser presidente y los candidatos opositores (Serrano a la cabeza) fueron asesinados en Huitzilac. También se alude a la trascendencia de la expropiación petrolera, a los conflictos de los sindicatos obreros, a las injusticias del reparto agrario, y a la educación socialista impulsada por Lázaro Cárdenas.

El autor expone, por otra parte, las circunstancias que acompañaron a los dramaturgos (quiénes eran, en qué creían), así como al tipo de público al que se dirigían. No compartían el mismo propósito, por ejemplo, los autores del teatro de la escuela socialista del período cardenista que Miguel Bravo Reyes o Carlos Díaz Dufoo, quienes tocaban temas propios de las clases medias. Aquéllos manifestaban su militancia explícitamente y se aproximaban al adoctrinamiento ideológico de corte socialista, mientras que éstos se abstendían de afiliarse a cualquier discurso político, aunque se aproximaran a una crítica política.

Salvo la afirmación de que el teatro mexicano comienza a renovarse sólo a partir de 1936 porque en ese año Rodolfo Usigli y Xavier Villaurrutia fueron a la Universidad de Yale como becarios, en el resto de la investigación titulada *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)* se presenta un recuento histórico y crítico bien fundamentado acerca de las obras dramáticas escritas y, en la mayoría de los casos, representadas durante esas dos décadas. A juicio personal, habría que investigar más para afirmar que la instrucción formal que recibieron Usigli y Villaurrutia en Yale fue la base para la renovación formal del teatro mexicano. ¿No sería posible considerar también como fuente de renovación formal la lectura, la traducción y la crítica de obras de los dramaturgos europeos que el propio Alejandro Ortiz menciona: Pirandello, Ibsen, Strindberg, Hauptmann?

Otro aspecto positivo de esta investigación es que, además de analizar el tratamiento temático y el tipo de modelización del texto dramático, Ortiz Bullé reconstruye algunos de los aspectos propios del teatro, como las fechas, lugares y condiciones de los estrenos y temporadas teatrales; también da cuenta de la escenografía, la música y recursos como el cine, la pintura o el baile, que se empleaban con frecuencia en las puestas en escena. Por ejemplo, especifica que el Teatro de Ahora (1932) presentó una obra de Mauricio Magdaleno titulada *Pánuco 137 (drama en tres tiempos)* cuya representación incluyó, como parte del decorado, proyecciones cinematográficas, herramientas y maquinaria empleada en la perforación de pozos petrolíferos. La obra de Magdaleno critica la explotación irracional de los recursos naturales y la falta de ética en la relación de las compañías trasnacionales dueñas de los pozos y de los campesinos expulsados de sus tierras (p. 78).

En cuanto a las fuentes de primera mano consultadas para llevar a cabo la investigación, cabe destacar que el autor recurrió a libros, reseñas teatrales publicadas en los diarios de la época como *El Universal Ilustrado* e, incluso, a archivos, como en el caso de Miguel Bravo Reyes cuyos documentos resguarda el Archivo General de la Nación.

A continuación, se revisarán las secciones temáticas que componen el libro. En el capítulo dedicado a la dramaturgia de tendencia vanguardista (pp. 45-73), Ortiz Bullé Goyri señala que este tipo de teatro se caracterizó porque los autores trataron de asimilar, apropiarse o aplicar las vanguardias europeas, pero con la particularidad de que su bandera de lucha era no tanto la ruptura con el pasado sino la valoración de éste, además de que adoptaron la idea de vincular el arte con la modernidad y el progreso. Siguiendo a Prampolini, el investigador considera que las vanguardias mexicanas quieren ser universales sin perder el color nativo, y para ilustrar este punto de vista cita el comentario irónico del escenógrafo Manuel Rodríguez

Lozano: “Venirnos con surrealismos al país de la marihuana es una ingenuidad” (p. 48).

En la modelización teatral vanguardista hay un interés muy marcado por la innovación dramática. Como antecedente, el Grupo de los Siete Autores, formado en 1925, se había propuesto renovar la escena teatral mexicana (los miembros eran: Francisco Monterde, José Joaquín Gamboa, Víctor Manuel Díez Barroso, Carlos Noriega Hope, Ricardo Parada León, Carlos y Lázaro Lozano García, p. 42). Pero uno de los grupos que mejor representa esta tendencia es el grupo Orientación, dirigido por Celestino Gorostiza, que presentó algunas obras de este tipo. Como ejemplos, Ortiz Bullé comenta las obras *Ventana a la calle* (1924), de José Gorostiza, “un concierto teatral de voces y murmullos cotidianos” que deambulan frente al espectador (p. 50). Otra obra que se comenta en esta sección es *Sombbrero* (1931), de Bernardo Ortiz de Montellano, quien conjuga en esta obra para títeres una leyenda popular maya del sureste mexicano con una estilización onírica de la trama y un lenguaje poético.

Otra propuesta vanguardista fue el llamado “teatro sintético”, inspirado en las propuestas del futurismo de Marinetti. Germán Cueto se aleja de las convenciones realistas y en su obra *Comedia sin solución* (1927) la acción se desenvuelve en la oscuridad; más que contar una anécdota, el dramaturgo quiere que el espectador experimente a partir del juego entre luz, sombra y espacio (pp. 51-56). En contraste con esta propuesta, Francisco Monterde funde el tratamiento de un mito griego con una trama al estilo de Pirandello en *Proteo* (1931).

En la sección dedicada a la dramaturgia de orientación nacionalista e indigenista (63-73), se presenta un recuento de obras comprometidas con el discurso político del Estado mexicano, al mismo tiempo que los dramaturgos de esta tendencia experimentan con formas teatrales poco convencionales. Las obras dramáticas comentadas son *La Cruz* (1923), de Rafael M. Saavedra, que podría describirse como una obra del teatro sintético mexicano, con tema folclórico (64-68); *Liberación* (1929-1933), de Efrén Orozco Rosales (pp. 70-72) que representa la historia de México por medio de ocho cuadros de escenificación musical, basada en una esquematización melodramática más bien maniquea (los indios representan el bien y los conquistadores el mal, por ejemplo).

El siguiente tema de análisis del libro es la dramaturgia del Teatro de Ahora y de temática revolucionaria (pp. 75-96); el investigador selecciona aquellas obras que se sumaron al afán de crear un teatro nacional ligado a la realidad social de México. El Teatro de Ahora se consolidó en 1932 y tenía como principio la actitud renovadora, tanto en los temas como en la técnica teatral. Algunos de los temas que se discutieron en las obras dramáticas de esta tendencia fueron la explotación petrolera, las compañías transnacionales, la situación

de los campesinos, los movimientos sociales, el poder militar. Las obras coinciden en mostrar una actitud crítica y de denuncia.

Apunta Ortiz Bullé que el Teatro de Ahora asimiló creativamente las propuestas de Erwin Piscator (1893-1966), quien participó en el movimiento dadaísta de Berlín (1919) y fue un dramaturgo comunista convencido del valor del teatro político-pedagógico, además de que renovó radicalmente la representación escénica. Algunas muestras del Teatro de Ahora fueron: *Pánuco 137*, de Mauricio Magdaleno (estrenada en 1932); *Oro negro* (1927), de Francisco Monterde; *San Miguel de las Espinas* (1933), de Juan Bustillo Oro, que denuncia la manipulación del campesinado mexicano que se levantó en armas por perseguir el ideal de la justicia social; *Masas* (reportaje dramático en tres tiempos y un final, de Juan Bustillo Oro, 1933), entre otras.

Ortiz Bullé Goyri dedica un capítulo completo a la obra dramática de Rodolfo Usigli (pp. 97-112), cuya obra expresa tanto retos formales como propuestas teóricas en las que se defiende, por ejemplo, que la universalidad del teatro surge de su localismo, razón por la cual Usigli defiende el carácter local del tema o anécdota. También puede apreciarse en la obra de Usigli una visión poco condescendiente, irónica, acerca de la izquierda mexicana. El autor de *Cultura y política en el drama...* señala que uno de los aspectos más atractivos de la obra de Usigli es el empleo de datos concretos, en particular, acerca de la política mexicana. Algunas de las obras analizadas son *Noche de estío* (1933-1935), *El presidente y el ideal* (comedia sin unidades, 1935), *Estado secreto* (1935) y *El gesticulador* (pieza para demagogos, 1938).

En el estudio dedicado al teatro de tendencia militante (pp. 113-136) se reseñan las propuestas de dramaturgos que pertenecieron a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) que se fundó en 1933. Como parte de esta agrupación, se cita a Ricardo Flores Magón, con las obras *Tierra y libertad*, *Verdugos y víctimas* (1924), o bien algunos de los que fueran miembros del movimiento estridentista, como Germán List Arzubide, Germán Cueto, Ramón Alva de la Canal, a quienes se sumaron Lola Cueto, Roberto Lago y Graciela Amador, quienes iniciaron un movimiento de títeres de guiñol para presentar al público infantil y popular mensajes políticos; el teatro se concebía como una escuela informal. Estos dramaturgos para guiñol produjeron obras como *Comino vence al diablo* (1933), de Germán List Arzubide, o bien *Hoces y martillos*, de Delfina Huerta (en *El teatro de la escuela socialista*, 1936). En estas obras se trata de dejar muy claro el mensaje de la obra a manera de tesis; por ejemplo, el sindicalismo es la vía para resolver los conflictos de la clase obrera, o bien: el socialismo es la opción política porque busca la igualdad entre las clases sociales.

Por último, el autor revisa otros tipos de dramaturgias (pp. 137-162), que mantuvieron una actitud crítica pero en las cuales no se

manifiesta una abierta militancia política o partidista; además las obras se dirigían al público urbano de clase media. Un caso fue el de la Comedia Mexicana. En esta parte se comentan algunas obras que Xavier Villaurrutia, Salvador Novo o Celestino Gorostiza montaron a partir de los años cuarenta. Se resume también la censura que sufrió el autor Carlos Díaz Dufoo al presentar *Sombra de mariposas*, drama de tema conservador en el cual el hijo de un industrial abraza la causa obrera y termina como un incomprendido. Al día siguiente del estreno (24 de octubre de 1936), la obra fue censurada por contravenir los principios ideológicos del cardenismo.

El estudio de Ortiz Bullé permite reconstruir el efervescente panorama del teatro mexicano durante las dos décadas que van de 1920 a 1940, y como conclusión principal hay que subrayar que el teatro se vinculó activamente con los temas y acontecimientos del momento. Los dramaturgos, independientemente de sus convicciones políticas y prácticas estéticas, mostraron un compromiso social, acaso porque el teatro es un espacio de encuentro y confrontación directa con el público. De igual forma, *Cultura y política en el drama mexicano...* invita a pensar en la complejidad del teatro de aquellos años, al evidenciar que en la dramaturgia mexicana, independientemente de los discursos modelizantes asumidos, se mantuvo la búsqueda por la innovación formal y la perfección técnica, tanto en la composición y tema del texto dramático como en las características de su representación.

CELENE GARCÍA ÁVILA

CARLOS FERNÁNDEZ y VALENTINO GIANUZZI, *César Vallejo. Textos rescatados*. Editorial Universitaria, Lima, 2009.

César Vallejo representa una de las máximas figuras de la lírica hispánica; sin embargo, no siempre fue así. Por el contrario, sus inicios estuvieron marcados por una rigurosa crítica contra él y su obra: principalmente en Trujillo, Vallejo soportó estoicamente el castigo de los colaboradores de *La Industria* y *La Opinión Pública*, publicaciones desde las que recibió andanadas de invectivas, como en los artículos dedicados a “El pan nuestro”, “Amor” o “El poeta a su amada”. Embozados tras los seudónimos de *El Hijo de Chocano*, *Kar Denal*, *Lloque Va*, *J. V. P.*, y, en algunos casos, desde el anonimato, los críticos desestimaron el valor del poeta de Santiago de Chuco. No faltaron, en un sentido contrario, quienes se empeñaron en defender la originalidad de Vallejo: Antenor Orrego, Abraham Valdelomar, José María Eguren y F. Esquerre Cedrón.