

La persistencia de la ambigüedad: enseñanzas imprevistas
de Comino (sobre *Comino vence al diablo*,
de Germán List Arzubide)

The Persistence of Ambiguity: Unforseen Lessons
by Comino (about *Comino vence al diablo*, by
Germán List Arzubide)

CÉSAR A. NÚÑEZ
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa
laorillayo@yahoo.com

RESUMEN: El presente artículo analiza la obra para guiñol *Comino vence al diablo*, de Germán List Arzubide, con el fin de estudiar los cambios estéticos producidos en su obra en la década de 1930. La obra fue, además, un texto fundacional —y a la vez modélico— del Teatro Guiñol de Bellas Artes. El análisis permite, a la vez, reflexionar sobre el complejo paso de las vanguardias de la década anterior al arte comprometido que desarrolla el autor (y tantos otros artistas con un recorrido estético semejante) en esos años y proponer alguna posibilidad de explicación en torno a las rupturas y continuidades de ese tránsito.

PALABRAS CLAVE:
guiñol;
vanguardias;
compromiso;
México;
estridentismo.

KEYWORDS:
guignol;
avant-garde;
political commitment;
Mexico;
estridentismo.

ABSTRACT: This essay analyses the guignol play *Comino vence al diablo*, by Germán List Arzubide, with the purpose to study the aesthetic changes produced in his work during the decade of 1930. This play was, among other things, a fundamental —and exemplary— text in the Guignol Theatre of Fine Arts (Bellas Artes). The analysis will allow, at the same time, to go over the complex movement of the vanguards in the previous decade (1920) towards the committed art developed by this author (and so many other artists with a similar trajectory) in the next decade, and to propose to some extent an explanation for the ruptures and continuities of this transit.

recepción: 15 diciembre 2016
aceptación: 22 febrero 2017

En una vitrina de la exposición que, bajo el título *Vanguardia estridentista, soporte de la estética revolucionaria*, el Instituto Nacional de Bellas Artes organizó en el museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kalho (San Ángel, Ciudad de México) entre agosto y octubre de 2009, se exhibió un ejemplar de la primera edición del libro *El movimiento estridentista*, con una dedicatoria manuscrita de su autor. Esta dedicatoria, evidentemente dirigida a Lola Cueto, dice:

Lolita: aquí está encerrada nuestra juventud conquistadora de una época

+

RIP

Germán List Arzubide

[Id] Cueto

Manuel Maples Arce

Arqueles Vela

Dr. Salvador Gallardo

Luis Felipe Mena

Miguel Aguillón G.

Enrique Barreiro Tablada

Ignacio Millán

ROGAD por ELLOS

no le cuente Ud. a nadie que nos hemos escapado del infierno: (conocido por el nombre de

EL MOVIMIENTO

ESTRIDENTISTA)

para ir a arrebatarse a Dios el cielo y regalárselo a la HUMANIDAD

En secreto en París la noche última

19 de enero de 1930

Germán List Arzubide¹

¹ La página con la dedicatoria apareció luego reproducida en el catálogo de la exposición (*Vanguardia estridentista*: 193). En una reseña de la muestra, Nadia Moreno Moya nota y subraya la exhibición de esta dedicatoria en aquella ocasión, e incluso cita un fragmento: "Un pequeño detalle dentro de una vitrina acentuaba el ánimo de la sala: se trataba de un ejemplar del libro *Movimiento estridentista*, de Germán List Arzubide, en cuya primera página aparece escrita a mano una dedicatoria dirigida por el poeta a una mujer llamada Lolita: 'Aquí está encerrada nuestra juventud conquistadora de una época. No le cuente a nadie que nos hemos escapado del infierno conocido con el nombre de MOVIMIENTO ESTRIDENTISTA para ir a arrebatarse a Dios el cielo y regalárselo a la humanidad'" (Moreno Moya: 194). Es de celebrarse esta mención de la dedicatoria

La dedicatoria es interesante porque incluye una lista de los que, en ese momento, List Arzubide consideraba miembros del grupo. Además de la previsible inclusión de Manuel Maples Arce, Arqueles Vela, Salvador Gallardo o Miguel Aguillón Guzmán, destaca la presencia de otros integrantes menos conocidos —y menos visibles— como Luis Felipe Mena, Enrique Barreiro Tablada o Ignacio Millán, acaso más cercanos por su militancia política en esos años. Pero, sin duda, destacan más las ausencias: de Luis Quintanilla (“Kin Taniya”)² y de los artistas plásticos —excepto Germán Cueto (cuya mención confirma que la destinataria del ejemplar es Lola Cueto)—: Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas, por ejemplo, así como de Tina Modotti o cualquier otra mujer —lo que parece poder explicarse recordando la famosa misoginia del grupo o, en el caso particular de Modotti, atendiendo a la política mexicana posterior al asesinato de Julio Antonio Mella.

Sea como sea, lo que más llama la atención de la dedicatoria es la imagen de clausura que se infiere de ella. Hay algo epilógico en el texto que deja “*encerrada* nuestra juventud conquistadora” pero, sobre todo, “conquistadora de una época”, como quien da por sentado que esa época ya ha pasado. Desde luego, esa sensación de “final de época” se incrementa

—aunque sea en forma parcial—, pues en los años transcurridos desde entonces, nadie parece haberla notado, a pesar del interés que tiene para la historia del estridentismo.

² Para explicarse esta ausencia, quizás haya que recurrir a las palabras de List Arzubide en una interesante entrevista con Alejandro Ortiz Bullé Goyri y Tania Barberán, en febrero de 1992, en las cuales se infiere un distanciamiento antiguo: “Quintanilla nació en París y su padre era embajador. En París, él recoge la poesía de la sublevación que pasó a Francia y de ahí se extendió por Europa. Quintanilla no tuvo nada que ver con el movimiento estridentista. [...] Eso del Teatro del Murciélago era una cosa bastante aristocrática. Él trabajaba en el ministerio de Relaciones Exteriores y consigue ayuda para presentar esa cosa que era para los señoritos y quiso hacerse aparecer como si hubiera pertenecido al movimiento estridentista...” (Ortiz Bullé Goyri 2006: 318-319). Poco más adelante, al ser consultado si participó en el teatro de masas y el teatro nacionalista de México, List Arzubide llama, con cierto desprecio, “burócrata” a Quintanilla: “No, eso lo hicieron otras gentes, meramente burócratas. Quintanilla, Efrén Orozco Rosales, Saavedra, toda esa gente...”. Ortiz Bullé Goyri repregunta: “¿Pero Quintanilla, después del Murciélago, qué hizo?” y List cuenta que “se hizo diplomático y se marchó a los Estados Unidos”, para confirmar luego que “no fue entonces muy importante su trayectoria dentro del arte mexicano”: “No, porque parece que inclusive se gastó tanto en poner esa pieza, según noticias que recibimos, que dejó exhausto a Bellas Artes. Y ya no pudieron hacer otras cosas” (324).

con la broma necrológica y, por si fuera poco, se dice —algo secretamente— que “nos hemos escapado del infierno”, un infierno “conocido por el nombre de *El movimiento estridentista*”; por más que se hayan escapado “para ir a arrebatarse a Dios el cielo y regalárselo a la *humanidad*”, eso no quita que se hayan ido, que ya no estén allí, en aquel movimiento. Es, en fin, una dedicatoria que señala, de manera simbólica pero contundente, no sólo que el estridentismo ya no existe, sino que es algo del pasado, lejano, y que el relato que la dedicatoria prelude debe ser leído como cosa de otros tiempos, más juveniles y quizá más festivos.

En efecto, a fines de 1926 —el libro fue impreso el 31 de diciembre de ese año (Schneider: 181)— y principios de 1930, cuando se firma la dedicatoria, mucha agua ha corrido bajo el puente. List Arzubide, de hecho, se encontraba en París regresando de una visita a la Unión Soviética y a punto de volver a México, donde iniciaría, junto con la misma Lola Cueto, el proyecto de teatro guiñol de Bellas Artes. Acaso ya tenía escrita la obra que daría inicio al repertorio de ese teatro. Carmen Carrara la supone redactada antes de llegar a París:

Fue al inicio de los treinta cuando, probablemente aún en territorio de la Unión Soviética, List escribió su primera comedia: *Comino vence al diablo*, la obra para teatro guiñol que ha tenido mayor difusión internacional. En su trayecto de regreso a México, List vivió otro acontecimiento afortunado y decisivo en su interés por el guiñol: en París coincidió con quienes habrían de poner el sólido pilar sobre el cual se apoyó la indiscutible tradición mexicana de teatro para muñecos: el escultor Germán Cueto y su esposa Lola, pintora; la rusa Angelina Beloff, recientemente abandonada por Diego Rivera y, quien en su país de origen había tenido experiencia en trabajo para teatro guiñol (Carrara: VII).

El viaje de List Arzubide estaba vinculado a su militancia política: había salido de México en 1929 para asistir al II Congreso de la Liga contra el Imperialismo, una organización que agrupaba a la Liga Antimperialista de las Américas —nombre bajo el que la Komintern buscaba llevar adelante una estrategia de “frente popular” en todo el continente. A ese congreso, que se realizó en Frankfurt del 21 al 30 de julio de 1929, fue List Arzubide (llevando, según él mismo ha contado en múltiples entrevistas —y se ha repetido otras tantas veces—, una bandera norteamericana que el ejército

sandinista había capturado en Nicaragua, para probar la intervención de los Estados Unidos en Centroamérica), cuando en México se abría un conflictivo periodo para los partidos y organizaciones de izquierda.³

Son años, pues, de militancia comunista de List Arzubide, lo cual, a los efectos del arte, importa, pues son también los años de progresivo establecimiento de una estética “comprometida” (que, ya iniciada la década del treinta, terminaría consolidando al realismo socialista como estilo canónico en la Unión Soviética y como modelo para los artistas que querían hacer arte revolucionario).⁴ El mismo autor ha contado el vínculo que el

³ Luego del asesinato de Julio Antonio Mella, el 10 de enero de 1929, en el centro de la Ciudad de México, cuando caminaba con su compañera Tina Modotti (Mella, por cierto, había sido delegado de la Liga por México, El Salvador y Panamá al primer congreso, el Congreso Mundial contra el Imperialismo y la Opresión Colonial, celebrado en Bruselas entre el 10 y el 15 de febrero de 1927), quedó claro que los conflictos tomaban un cariz violento. Sobre el congreso de Frankfurt y sobre la compleja política del Komintern, que pronto cambiaría de estrategia respecto del movimiento sandinista, así como sobre las relaciones entre la Liga Antimperialista de las Américas y el Partido Comunista mexicano, véase Kersfeld 2012.

⁴ Es en ese marco que List Arzubide hace la “Cuenta y balance” del estridentismo: “La revolución estridentista —el movimiento juvenil que iniciamos en contra de las momias académicas y de los poetas en cuclillas—, hace ya tiempo que fue liquidada por nosotros” (Mora 1999: 71). Los motivos de esa liquidación se deslizan, en la ambigüedad de la idea de “revolución”, entre el ámbito de lo estético y de lo político: “Revolucionarios integrales, sabíamos que toda revolución que no se decapita a tiempo, acaba por hacerse reaccionaria, cuando cristalizada, se obliga a sostener lo que peleó en el inmediato pasado. [...] Fuimos los únicos revolucionarios dignos de sacrificar nuestra lucha por no tener quien nos heredara” (71). La enumeración de los “pocos” integrantes, en este caso, es algo más abarcadora y completa que en la dedicatoria a Lola Cueto (“¡Y éramos tan pocos! Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Arqueles Vela, Humberto Rivas, Salvador Gallardo, Kyn tanilla. Junto a nosotros, los que llegaban: Enrique Barreiro Tablada, Luis Ordaz Rocha, Miguel Aguillón Guzmán, Gastón Dinner, Ignacio Millán, Alfonso Orozco Muñoz, Echeverría, Bustamante. Recordamos también aquel conjunto de pintores y escultores que recrearon la plástica en 3 dimensiones: Leopoldo Méndez, Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot, Fermín Revueltas, Rafael Sala, Germán Cueto, Guillermo Ruiz” [72]) y, sin duda, la lista evidencia la pertenencia de la “revolución estridentista” al ámbito de la estética. Sin embargo, algunas alusiones coquetean con el espacio de la militancia política: “El Estridentismo se llamó así por el estruendo que provocó a su rededor, y no hemos olvidado el membrete, los primeros que lo escribimos, ahora que estábamos levantando otras fábricas, porque en los suburbios de la literatura, alguno se empeña en repetir el disco que echamos a rodar sobre la baranda de los años” (71-72). Sin embargo, donde mejor se percibe el nexo entre este “balance” conclusivo del estridentismo y un cambio estético-político es en la publicación donde se dio a conocer: la revista *Ruta*, en su primera época. Sobre esa primera

teatro guiñol iniciado a principios de los treinta en México tiene con su experiencia soviética:

por haber pasado la bandera y por el escándalo que se hizo en el congreso, sin más ni más llegó un telegrama para invitarme a la Unión Soviética. Entregué la bandera y estuve tres meses allá. Cuando regresé, platicando y platicando con Germán Cueto, le conté cómo había conocido y visitado todas las cosas que se hacían con muñecos para teatro infantil. Y un día nos reunimos y conocí a gente que andaba con él. Pintores y aficionados a cuestiones artísticas. [...] Germán Cueto vivía en una casa contigua a la de Diego Rivera. Y éste a su vez en una contigua a la de Ramón Alva de la Canal. [...] Entonces un día platicando con Germán y con aquella gente, les conté cómo yo había visitado en la Unión Soviética el teatro del Joven Espectador. Que era un teatro exclusivamente para los jóvenes, pero tenía también una parte para los niños. Que era el teatro que se hacía con muñecos. Germán Cueto y Alva de la Canal se entusiasmaron. Y de ahí nació la idea de hacer un teatro para los niños de México, con muñecos y llevando cosas de cierto sabor (Ortiz Bullé Goyri 2006: 314-315).

No sólo la idea general del teatro guiñol tiene su linaje en lo que vio en el viaje a la Unión Soviética, sino que, a la hora de componer el primer texto también recupera el tipo de obras que allí había visto. En la misma entrevista, le cuenta a Alejandro Ortiz Bullé Goyri cómo se le ocurrió Comino:

Fue cuando pensando en cómo realizar la idea de este teatro, Leopoldo Méndez tenía un hermano que era carpintero y se le pidió a él que hiciera el teatro. Yo les dije más o menos cómo debería ser ese teatro y se fabricó. Y la mujer de Cueto lo decoró. Lola Cueto, muy simpática, ella. Ya entonces, pensando qué obras podíamos hacer, se me ocurrió, tal como lo había visto en la Unión Soviética. Muñecos que discutían y que hablaban y que decían cosas más o menos de acuerdo con los deseos de hacer algo que valiera la pena hacer e interesar a los muchachos. Entonces una chica que andaba con nosotros, escribió *El gigante*, y yo escribí *Comino vence al diablo*. Invitamos a Narciso Bassols, que era entonces secretario de Educación, a que lo fuera a ver. Reunimos a un grupo de niños de un kindergarden. Y resultó que al poner la obra de *El gigante*,

época de la revista, órgano del grupo Noviembre dirigido por José Mancisidor, y sobre los contactos con la cultura soviética que la convirtieron en vehículo de difusión del "realismo socialista", es imprescindible la consulta de Pérez Daniel: 173-193.

al aparecer el gigante, asustó a los niños y resolvimos que se ensayara *Comino vence al diablo*, que tiene su mensaje (2006: 315-316).⁵

La incidencia de la política cultural soviética, en fin, está en el origen mismo de la obra y del proyecto.⁶ Ya de regreso en México, y mientras

⁵ La “chica” cuyo nombre List Arzubide omite es Elena Huerta Múzquiz. Resulta curioso que le atribuya a *El gigante* aquellos efectos que, según cuenta Elena Jackson Albarrán, produjo su propia obra: “A hush fell over the gathering of fidgety kindergarteners on a May morning in 1934 in an Ixtapalapa schoolyard, as stage curtains drew apart to reveal an animated stereotypically black hand puppet (*El Negrito*) laboriously hauling firewood back and forth at the behest of his *patron*. El *Negrito* complained about his plight, and the children’s eyes widened with terror, reflecting the fear demonstrated by the puppet when the *patron* threatened the arrival of the Devil if he did not keep working. Enter *Comino*, a cheeky young boy puppet, whose grandmother, accusing him of slothfulness, had brought him to the *patrón* to learn some work ethic. A Devil puppet loomed large on the makeshift stage, bellowing out vague threats. Two kindergarteners burst into tears. Not wanting to disturb the rest of the captive audience, the teacher removed the terrified girls and brought them around to the back of the stage so that they could see the puppeteers manipulating the cloth, felt and wooden dolls. Despite her efforts, the girls remained inconsolable and refused to watch the rest of the show” (355). Y quizás las niñas no carecieran de razón: parece bastante lógico sentir más temor por el diablo —o por entidades movidas por voluntades ajenas— que por un mero gigante.

⁶ Así lo resume Carmen Carrara: “el teatro para muñecos de List es producto de su insobornable militancia política y su convicción de que la literatura debe formar al hombre, hacer más grande su corazón y más vasto su horizonte. [...] Los días del poeta en la Unión Soviética fueron muy provechosos. Dio conferencias sobre literatura y política latinoamericanas y fue testigo de los logros de esa cultura que llevaba varios años de ser aplicada. [...] La experiencia iba a marcarlo indeleblemente, pues desde entonces toda su producción literaria —poesía, dramaturgia, periodismo, historiografía— presentarían tintes fuertemente ideológicos. El teatro guiñol fue la manifestación de esa poderosa cultura que más habría de impresionarlo. En él visualizó una herramienta de concientización, mediante la cual los niños mexicanos comprendían el sentido de la lucha por la igualdad y contra la opresión. Aunque la Revolución mexicana llevaba varios años de haber triunfado y de haberse encaminado por el sendero de las instituciones, que propició el renacimiento de las artes, mucho estaba por hacer, mucho por perfeccionar” (V-VII). Por su parte, Susana Sosenski dice que “este teatro al servicio de la ‘pedagogía revolucionaria’ basó sus antecedentes en la experiencia rusa. Germán List Arzubide, por ejemplo, había visitado el teatro de los niños en Leningrado, inaugurado con la Revolución de Octubre y considerado como ‘una conquista de la revolución’. A Angelina Beloff, el Departamento de Bellas Artes, en 1932, le había encargado traducir al castellano diversos folletos rusos sobre teatro guiñol. Los soviéticos tenían una sección pedagógica que observaba qué pasaba con los menores a medida que la obra avanzaba y aplicaban tests donde los niños debían escribir o dibujar algo para un periódico mural en el que los docentes analizaban las reacciones. Tomando este caso como

iniciaba el teatro guiñol, List Arzubide tendrá su mayor acercamiento con el realismo socialista. En octubre de 1932, en Xalapa, se publica un libro colectivo, prologado y editado por Lorenzo Turrent Rozas, cuyo título era elocuente: *Hacia una literatura proletaria. 7 cuentos proletarios*. Se trata de un volumen del “grupo Noviembre”, en el que aparecían relatos de Enrique Barreiro Tablada, Álvaro Córdova, José Mancisidor, Consuelo Uranga, Mario Pavón Flores y Solón Zabre.⁷ El de List Arzubide, titulado “Pared de adobes”, es “uno de los mejores” del libro, según Edith Negrín, ya que, “pese al simplismo maniqueista y a cierto matiz melodramático [...] carece de discursos ideológicos no literarios —que, bajo la forma de reflexiones, salpican los restantes cuentos— y su economía de recursos se traduce en eficacia narrativa” (156). En el relato, la única reminiscencia vanguardista parece hallarse en el recurso al montaje:

Quando Isabel le dijo que sí, Juan María esperó al domingo y en vez de pasárselo envuelto en su sarape tocando el organillo, se fue al campo, buscó lugar y se puso a construir su jacal. Hizo adobes con la tierra negra y apretada y levantó la

ejemplo, en México la SEP solicitó que los directores de los jardines de niños enviaran dibujos de los alumnos para analizar la recepción de las obras” (Sosenski: 501).

⁷ Enrique Barreiro Tablada, mencionado en la lista de estridentistas de la dedicatoria a Lola Cueto, había llegado a colaborar en la revista *Horizonte* (con una breve reseña, firmada con sus iniciales, del libro *Emiliano Zapata. Exaltación*, de List Arzubide, en el número 10 —le agradezco este dato a Mirena García Berganza—), y había publicado, en Veracruz, en abril 1928, con el sello “Ediciones Norte”, un folleto sobre el anarquista *Práxedes Guerrero. Un fragmento de revolución*, que llevaba prólogo de Lorenzo Turrent Rozas y una dedicatoria: “A Germán List Arzubide, representante de una juventud que lucha al lado del pueblo”. Edith Negrín, en un artículo de imprescindible consulta en lo que atañe a la colección *Hacia una literatura proletaria*, resume bien los rasgos de los colaboradores del libro de 1932: “Entre los autores de los relatos se cuentan algunos cuyos nombres tienen un sitio reconocido en la historia de la literatura mexicana, como José Mancisidor o Germán List Arzubide, y otros que ni siquiera se mencionan en sus inventarios, por ejemplo, el *Diccionario de Escritores Mexicanos*. No todos fueron escritores profesionales. Así, por citar un caso, Consuelo Uranga se asocia más bien con la militancia comunista que con la ficción literaria. Por otra parte, fuera de la región, apenas se sabe algo de los restantes autores, Enrique Barreiro Tablada, Álvaro Córdova y Mario Pavón Flores. No obstante, cinco de los autores —a excepción de Córdova, List y Uranga— colaboran más adelante en la revista *Ruta*, en su etapa cardenista” (151). También se refiere, aunque brevemente, a las actividades de List Arzubide en esos años, Elissa J. Rashkin (345-346).

primera pared trabajando en silencio, oyendo ampliarse la mañana en el canto metálico de las chicharras.



El capataz vomitaba injurias que hacían levantarse al caballo azotado por el retintín de las espuelas... ¿el jacal? ¿con permiso de quién?, ¿la tierra es tuya?... largo... y el chicote cayó como una lacerante injuria.



La pared de adobe se quedó en la soledad del mediodía, destacando su oscura mancha bajo el encono del sol.



... Dicen que Isabel se jué ayer pa la ciudá... como Juan María no pudo hacerle casa...



El capataz llegaba. Desde la pared de adobes abandonada en el campo, el cañón de un fusil lo siguió... lo siguió... tronó... La tarde se desangraba en el cuerpo inmóvil del capataz.



Aquí, dijo el oficial —Juan María se quitó el sarape y lo puso a sus pies, se recargó contra la pared de adobes, pensó en Isabel que estaba en la ciudad. Los cinco ojos de los fusiles lo miraban implacables. El oficial gritó ¡fuego! Y Juan María alcanzó a ver que la tierra se hacía negra con su sangre. Luego arreció la noche en el canto monótono del grillo (Mora: 157).⁸

Llama sobre todo la atención el intento de reproducir el habla popular y el carácter “nacional” del tema. Más aún, el tema, el léxico, el estilo indirecto libre, el maniqueísmo, la claridad, son todos elementos que parecen ser la realización misma de una “rectificación de ruta” prevista muy tempranamente, cuando apenas terminaba el estridentismo, en una reseña del libro *El movimiento estridentista*. Schneider refiere una nota, “bastante aguda”, que Humberto Tejera hizo en *Revista de Revistas* el 14 de diciembre de 1927: “A pesar de la penetración que muestra Humberto Tejera al justificar dentro del proceso estético nacional y comprender en el ámbito universal al estridentismo, no considera que éste haya logrado realizarse artísticamente en sus obras. Su pesimismo se manifiesta en el último párrafo” (184) que Schneider reproduce:

⁸ Francisco Javier Mora incluye el relato de List Arzubide como apéndice quinto de su libro, considerándolo “Un relato inédito” aunque, como queda dicho, fue publicado en 1932.

El trasvaloramiento, la incertidumbre, creados por la sensibilidad nueva en el campo artístico, que en pintura, música y arquitectura, no admite ya discusiones ante la efectividad de ciertas obras decisivas en literatura y, sobre todo en poesía, no ha logrado igual madurez, perfilándose una tragedia en el anhelo de los nuevos por llegar al espíritu popular (cosa que no deseaban los modernistas) y su imposibilidad de conseguirlo. ¿Surgirán de allí rectificaciones de ruta o se hará cada vez más honda la grieta entre la ideología y la forma? (184-185).⁹

Es llamativo que Tejera suponga ya, en fecha tan temprana, la posibilidad de “rectificaciones de ruta” ligadas a la necesidad de salvar la “grieta

⁹ Schneider tiene buenas razones, por lo demás, para hablar de la “penetración” de Humberto Tejera y de su capacidad para “comprender en el ámbito universal al estridentismo” pues eso es lo que se infiere de los párrafos anteriores de la reseña, de rasgos más bien ensayísticos, que también reproduce: “Dadaísmo, ultraísmo, futurismo, son los nombres internacionales del movimiento renovador iniciado en la poesía en los dos últimos decenios; movimiento que en México ha tomado el nombre de estridentismo, cuando ha aparecido un poco tarde, pero valorado con elementos que sólo este país podía aportarle. / Erraría quien supusiese que se trata sólo de una forma literaria. En este caso habríamos de reconocer al Nervo de los últimos tiempos como precursor, puesto que fue quien instauró el verso literario en nuestra métrica. Trátase, mayormente, de una posición espiritual izquierdista. Por esto, López Velarde, que innovó tanto en otro sentido, no llegó a ser ultraísta en modo alguno. / Pese a revolucionarios de ayer, que resultan ultraconservadores de hoy, como Lugones, la tentativa lírica de la actual generación es digna de pegarle atento oído, para sentir el impulso íntimo que la determina, y que es el secreto de su belleza. La alarma por el deshacimiento del verso construido con tanto amor por las generaciones no debe cegarnos; hay, desde luego, una cosa cierta, y es que la poesía puede existir en prosa, de modo que el ritmo y la rima resultan perfectamente suprimibles. Sólo que los innovadores se colocan voluntariamente, y en fuerza misma de las libertades que se permiten ante la prueba más difícil: decir cosas emocionantes prescindiendo de los recursos consabidos. A fe que algunos lo consiguen, y éstos serán salvos. / Parece haber más de una diferencia substancial entre el esfuerzo innovador de la actual generación, y el que cumplió la de los modernistas a fines del pasado siglo. Desde luego, aquéllos: Nájera, Darío, Silva, Lugones, etc., parecen más preocupados del contenido ideológico. Ni se trata ahora de un suceso hispanoamericano sino de una orientación mundial. Con su imantismo infalible hacia lo que vendrá, Tablada había hecho ya bellas cosas en estilo nuevo (‘El hombre vestido de azul’, y otras que nos recitó en 1923), cuando en estrados surgió Maples Arce, iniciador oficial de la estridencia. List Arzubide, autor del libro que ahora resume elegantemente la historia del movimiento, poeta y prosista; Arqueles Vela, ducho en el cuento y la crónica; Quintanilla, fervoroso sectario, han sabido personarse con recia contextura en la escuela novísima. ‘Se hacía necesario que una mano borrara la vieja ecuación de estrellas, para plantear un problema de vida nueva’, dice el agitador mental primitivo. ‘Somos ya estridentistas y apedraremos las casas llenas de muebles viejos de silencio, donde el polvo se come los pasos de la luz’” (183-184).

entre la ideología y la forma". Atina, sin duda, a percibir el conflicto que los mismos escritores vivían a la hora de congeniar una militancia que les demandaba el "compromiso" con el pueblo y una estética que ya empezaba a mostrarse ajena para el lector no especializado.

List Arzubide, al iniciar la década del treinta, para poder sumarse a la vanguardia política, había abandonado la vanguardia estética y había tomado partido por un arte socialista, proletario o revolucionario. Así, la idea de un "final de época", de un "escaparse" del estridentismo, que figura en la dedicatoria de enero de 1930 a Lola Cueto, resulta lógica. Y, sin embargo, esa imagen de List Arzubide como un ex vanguardista que da carpetazo a una etapa contrasta con la que podemos tener de él como una especie de perpetuo estridentista, a la vista del final de siglo xx, del centenario del autor o de su muerte. En efecto, Germán List Arzubide es hoy día recordado, sobre todo, como uno de los integrantes más conspicuos del movimiento. Tanto en los años veinte, en las actividades propagandísticas que llevaron adelante, como ya a partir de los años setenta, con los primeros "rescates" de la producción estridentista (particularmente, el estudio de Luis Mario Schneider, aparecido originalmente en 1970, y el congreso celebrado en Xalapa en 1981 que dio pie al volumen *El estridentismo: memoria y valoración*), la figura de List Arzubide se vio conectada con ese movimiento vanguardista del que, en el siglo xxi, fue su más longevo integrante. Alejandro Ortiz Bullé Goyri, por ejemplo, se refiere al "orgullo de haberle tocado ser el último de los artistas de las vanguardias históricas y de no haber menguado nunca sus ímpetus iconoclastas" (2006: 306). También Elissa J. Rashkin parece acordar con esta imagen de espíritu iconoclasta "sin mengua". Dice Rashkin que "a diferencia de Maples Arce, List Arzubide se refería a sí mismo como estridentista hasta el momento de su muerte a los 100 años" y recuerda la "larga y multifacética carrera de List Arzubide como escritor de artículos sobre el estridentismo, así como dos volúmenes de poesía, *Cantos del hombre errante* (1970) y *El libro de las voces insólitas* (publicado en 1986 como parte de su antología *Poemas estridentistas*)" (346). No obstante, hay que notar que todas estas "continuidades" del estridentismo se producen a partir de los años setenta; es decir a partir de su rescate y reaparición pública. Otro tanto podría decirse de las intervenciones periodísticas del autor, que luego de los años setenta

acostumbró mencionar su pasado estridentista¹⁰ o, como queda dicho, editar libros que se adscribían a esa estética: *Cantos del hombre errante*, la primera colección de List Arzubide con poesía “estridentista” desde 1927 —su último volumen con poemas, *El viajero en el vértice*, había salido en Puebla mientras que, en Xalapa, se editaba *El movimiento estridentista*: el 31 de diciembre de 1926 (Schneider: 181)—, aparece, como dice Rashkin, en 1970, el mismo año que el libro de Schneider. Antes de esa fecha, sin embargo, las referencias, los recuerdos del estridentismo, con pocas excepciones, escasean.¹¹

De hecho, como dijimos, si se atiende a la década del treinta, List Arzubide es más reconocido —y en este caso nuestra deuda es con estudios como los realizados por Alejandro Ortiz Bullé Goyri (2005 y 2007) o Francisca Miranda (2008)— como uno de los responsables de la creación del Teatro Guiñol de Bellas Artes. (Cuando, a principios de los años noventa, Alejandro Ortiz Bullé Goyri entrevistó a List Arzubide, el poblano se que-

¹⁰ Rashkin recuerda que, por ejemplo, “en un artículo publicado en 1993 bajo el título de ‘La tragedia de Maples Arce’, List Arzubide reprende a su amigo por no haber logrado resistir los ataques de un sistema literario corrupto y vengativo. List Arzubide afirma que lo que llevó a Maples Arce a dar la espalda al estridentismo fue su deseo de perseguir su carrera diplomática, en una época en que el secretario de Relaciones Exteriores era Jaime Torres Bodet, el mismo de los Contemporáneos. Sin importar cuáles hayan sido sus razones, la decisión de Maples Arce quedó ratificada con la publicación en Italia de su *Antología de la poesía moderna* (1940) en la que excluye descaradamente al movimiento que había fundado casi 20 años antes. Cuando List Arzubide lo confrontó, Maples Arce supuestamente justificó la omisión explicando que ‘el estridentismo ha muerto. Del estridentismo no quiero saber nada. Te pido por favor que lo olvides y jamás lo vuelvas a mencionar...’” (344). Es curiosa la imagen de un Maples Arce que, renegando del estridentismo, le ruega a List Arzubide que lo olvide y, a la vez, de un List Arzubide aferrado a recordar el pasado: el diplomático resulta, inesperadamente, menos conservador que su amigo. Sobre la antología de Maples Arce y su vínculo con las vanguardias históricas mexicanas, véase Núñez 2005.

¹¹ En una entrevista de 1964 dice que “el Movimiento Estridentista sonó de tal manera en América, que todavía ahora hay mucha gente que cuando viene de Centro y Sudamérica, me han venido a preguntar: ‘Bueno, y ¿qué ha pasado con el Movimiento Estridentista, que en América sigue sonando?’ Y preguntan: ‘¿Qué es lo que ustedes hacen ahora?’ Tengo la intención de renovar esto; más que de renovarlo, de volverlo a aparecer. Quiero hacer una exposición de poemas míos, y publicar un libro más de poemas del Movimiento Estridentista, a ver si se puede” (Wilkie y Monzón Wilkie: 254). La recuperación del estridentismo en los años setenta, entonces, fue más una “reaparición”, un “hacerlo volver a aparecer”, que una “renovación” o una “continuación”.

jaba de una suerte de “usurpación”, digamos, que hacía Roberto Lago de ese rol, pero el tiempo transcurrido —y los trabajos publicados— parece haber casi invertido la situación aquélla.¹² En ese teatro —para ese teatro— List Arzubide escribió una serie de obras que hoy tenemos a disposición gracias al volumen recopilatorio publicado por la UNAM en 1997, aunque algunas habían sido impresas en los años treinta. Todas ellas, como se sabe, se caracterizan por un fuerte componente didáctico y moral.

En su carácter militante, didáctico y “revolucionario”, estas obras son ejemplo de aquellas “paradojas del arte político” que señalaba hace unos años Jacques Rancière. De manera tal que, si por un lado, el uso del guiñol podría ser visto como un modo de escapar a las estrategias escénicas del arte tradicional —el “teatro burgués”, diríamos—, por otro, el afán didáctico lo reconecta con una suerte de regreso a la representación. Al mismo tiempo, este afán supone la validación de un modelo de “eficacia del arte”, como dice Rancière, “que [ha sido estremecido] tal vez un siglo o dos antes” (54). Vale decir, el proyecto es claro deudor de un modelo teatral fácilmente filiable con el teatro neoclásico del siglo XVIII.¹³

¹² Le decía List Arzubide a Ortiz Bullé Goyri: “Puedo decir que el teatro guiñol lo instalamos nosotros en el treinta y seis. Resulta que después se muere Cueto, y Lola Cueto, su mujer, tuvo una relación con Roberto Lago, y así parece como si él hubiera creado todo. Y no tuvo nada qué ver con nosotros. Fue una cosa abusiva, ¿verdad? Yo descubrí esto cuando se cumplieron los veinticinco años del teatro infantil y nadie me invitó a mí” (2006: 317). Además, Ortiz Bullé Goyri transcribe una carta del Archivo de la Dirección de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes que muestra el mismo enojo: “En una carta fechada el 5 de enero de 1985, escrita y firmada por el propio Germán List, dirigida al entonces titular de teatro del INBA, José Solé, se menciona lo siguiente: ‘Bassols, sin duda uno de los secretarios de Educación más progresistas de México, nos recibió, nos escuchó complacido y aprobó nuestro empeño ofreciendo la ayuda necesaria, con lo cual desde luego procedimos a ponerlo en obra. Cada se señaló [sic] una parte del trabajo y mientras Leopoldo [Méndez] dibujó el proyecto de teatro fácil de armar y de transportar, su hermano Teodoro procedió a la construcción; Ramón Alva a fabricar los muñecos y Helena Huerta, Cachita Amador y yo a escribir las obras. El teatro, al estar concluido sería, como lo fue, decorado por Germán y Lola Cueto. Como habrá usted leído aquí el nombre del señor Roberto Lago no ha sonado para nada, porque nada tenía que hacer entre nosotros”’ (318, n. 35).

¹³ Sobre el modelo mimético de la Europa del siglo XVIII, dice Rancière: “Ese modelo suponía una relación de continuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles según las cuales los sentimientos y pensamientos de aquellos y aquellas que las reciben resultan afectados. Así, se suponía que la escena teatral clásica era un espejo de aumento en el que los espectadores eran invitados a

Puede sorprender un poco esta yuxtaposición de imágenes del autor, que lo hacen vanguardista (lo cual, en términos generales, es tanto como decir propenso a una escritura que se aleje de la claridad, en principio) y, poco después, unos tres o cuatro años más tarde, dramaturgo preocupado por cifrar un mensaje claro. Esta aparente contradicción, de todas formas, quizá sea sólo aparente y, para pensarla, me propongo revisar un texto, acaso modélico, de los que List Arzubide escribió para teatro. *Comino vence al diablo*, como se dijo, se convertirá en inicio y a la vez en ideal de la dramaturgia para guiñol que será llevada adelante en los años treinta.¹⁴

ver, bajo las formas de la ficción, los comportamientos de los hombres, sus virtudes y sus vicios. El teatro proponía lógicas de situaciones a reconocer para orientarse en el mundo y modelos de pensamiento y de acción a imitar o evitar. [...] De acuerdo con esta lógica, lo que vemos —sobre el escenario del teatro, pero también en una exposición fotográfica o en una instalación—, son los signos sensibles de un cierto estado, dispuestos por la voluntad del autor. Reconocer esos signos es involucrarse en una cierta lectura de nuestro mundo. Y esta lectura engendra un sentimiento de proximidad o de distancia que nos empuja a intervenir en la situación así significada, de la manera anhelada por el autor. Llamemos a esto el modelo pedagógico de la eficacia del arte. Este modelo continúa marcando la producción y el juicio de nuestros contemporáneos. Seguramente ya no creemos más en la corrección de las costumbres a través del teatro. Pero todavía nos gusta creer que la representación en resina de tal o cual ídolo publicitario nos alzaría contra el imperio mediático del espectáculo o que una serie fotográfica sobre la representación de los colonizados por el colonizador nos ayudaría a desbaratar, hoy, las trampas de la representación dominante de las identidades” (55).

¹⁴ El personaje de Comino tuvo muchísimo éxito, al punto que dio nombre al Grupo de Teatro Guiñol Comino, uno de los “primeros grupos de teatro guiñol subvencionados por el Estado (1933 a 1948). Llamado así, por su personaje principal. Este grupo fue dirigido por Leopoldo Méndez, después por Ramón Alva de la Canal y posteriormente por su hermana Dolores ‘Loló’. El grupo Comino presentó sus funciones en escuelas de Michoacán, Puebla, Guanajuato, Guerrero, Estado de México, Veracruz, Tamaulipas, Quintana Roo y San Luis Potosí” (véase *Antología visual*: s. n. p.). Las obras con el personaje fueron escritas, además de List Arzubide, por otros libretistas, como muestra —y reproduce algunos de los libretos— Francisca Miranda en su excelente estudio (2008). Pueden leerse allí títulos como *Comino ama el trabajo*, original para guiñol de Graciela Amador fechado el 26 de julio de 1934; *La caperucita roja en Madrid*, original de List Arzubide modificado por Graciela Amador y Roberto Lago (que incluye a Comino como personaje); *Comino analfabeta*, original de María de los Dolores Alva de la Canal (en que aparecen Comino y el Negro); *Comino enseña*, original de Jesús Álvarez Anaya; *Comino ignorante*, original de Jorge Contreras Sánchez (Miranda: s. n. p.). Obras todas que manifiestan lo que señala Susana Sosenski: “En tanto hubo una intención explícita e insistente por ideologizar al niño y al espectador en general, no es fortuito que para ello se eligieran dos grandes temas y derechos sociales consignados en la Constitución de Querétaro de 1917 y que habían sido producto directo de la gesta revolucionaria:

Casi diez años después de su redacción, a fines de 1938, Juan Bustillo Oro —en una nota publicada en *El Maestro Rural*: “La moral en el teatro infantil”— recuerda la obra como primer ejemplo del género, cuya denuncia sin paliativos de la explotación laboral encarna el tipo de mensaje proletario que el teatro para niños debe difundir, y alaba a su autor, List Arzubide, por su fidelidad a la orientación revolucionaria y por escribir piezas sin ninguna pretensión artística. Obras como la suya, dice, son como “el agua y el jabón” con que limpiar los espíritus atormentados de los niños de la nación. Elena Jackson Albarrán, quien ha rescatado esta nota, cuenta que:

Educator Juan Bustillo Oro, in a 1938 contribution to *El Maestro Rural*, expressed the firm position of the SEP regarding the moral and ideological content of the plays taking precedence over their entertainment value. He cited *Comino vence al diablo* as the premiere example of the genre, that its unmitigated stance denouncing labor exploitation —punctuated by Comino’s violent blows upon the patrón— embodied the type of proletarian message that children’s theater was meant to disseminate. He lauded List Arzubide as being faithful to his revolutionary orientation, and applauded him for writing pieces without any artistic pretense. Bustillo Oro enthusiastically proclaimed that such plays served as the “water, mop and broom that would clean the tormented spirits” of the nation’s children (363-364).¹⁵

Justamente, Elena Jackson Albarrán —a partir de la consulta del Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública (Departamento de Bellas

la higiene y el trabajo. Las obras de guiñol subrayaron que los niños mexicanos debían prepararse desde muy pequeños para la lucha por los derechos y la justicia colectivos, por los valores de la limpieza, la higiene, la eficiencia y la productividad. La sociedad en miniatura que se recreaba en el escenario defendía el valor del trabajo, criticaba a los ‘Enemigos de la Revolución’: la burguesía, los patrones explotadores, los microbios y las bacterias. Por primera vez los muñecos guiñol formaban parte del movimiento social de concientización y se convertían en portavoces de la retórica revolucionaria” (501).

¹⁵ También Susana Sosenski cita un pasaje de esta misma nota de noviembre-diciembre de 1938: “Juan Bustillo Oro señalaba que la obra *Comino vence al diablo*, para los niños, no era más que ‘una alegre historieta en que dos niños valientes apalean al que se disfraza de demonio para lograr que lo sirvan y obedezcan por medio del terror’, pero destacaba que ‘el oculto propósito moral’ de esta obra se infiltraba en las mentes infantiles en ‘el momento mismo en que cae el telón para preocuparlos después durante muchos días’. Al parecer, después de varias semanas, los niños seguían expresando ‘con toda clase de detalles en su lenguaje sencillo’ lo que habían visto en el escenario ‘sin olvidar nada’” (513).

Artes, Serie Teatro 1932-1936), por lo que tiene la posibilidad de enseñarnos verdaderos testimonios de la recepción de las representaciones— ha dedicado un interesante trabajo a estudiar “the ways that, on a local level, cultural projects were mitigated by both individual and community interpretations; top-down efforts to exercise control in the education sector conformed to local understandings, resulting in a dialogue between ruling government officials and the community” (356-357).¹⁶

Sin embargo, aunque Jackson Albarrán no se refiera a ellos, queda por atender una variable: la de los textos. La investigadora parece dar por sentado que los textos son estables; que el malentendido, la “mala” interpretación, las diversas formas de apropiación, surgen de la puesta en escena. Me gustaría hacer notar que no es así, que ya los textos portan una ambigüedad sobre la cual pueden plegarse o desplegarse otras. Acaso la primera, la más evidente, esté ya aludida en una de las cartas remitidas a Bellas Artes que Jackson Albarrán cita, aunque sin referirse al fenómeno que ahora me interesa. En ella, la “Srta. Castañeda”, directora de un kindergarten en Azcapotzalco, luego de otra serie de cuestiones (las preguntas de los niños sobre el diablo, la imagen grotesca de la abuela), asegura que sus estudiantes malinterpretaron completamente el mensaje de la obra, y vieron el personaje de Comino como el de un chico perezoso que llegaría a cualquier extremo, incluso a la violencia física, con tal de escaparle al trabajo.¹⁷ Y es que, de hecho, esa interpretación no es ninguna “mala” in-

¹⁶ Y agrega: “Individuals imagined what it meant to be part of a nation based on their reception of these cultural projects, and children also experienced the real and virtual expansion of the worldview facilitated by government-funded mass media and curricular innovations. Evidence exists of the ways that children participated in their socialization, albeit often unknowingly, thus contributing to the construction of national identity” (356-357).

¹⁷ Es verdaderamente interesante la glosa que Jackson Albarrán hace de la carta de la Srta. Castañeda, cuyo último punto es el asunto que aquí importa: “Miss Castañeda, kindergarten director in Azcapotzalco, wrote in to Bellas Artes with a list of concerns about her students’ responses to the puppet show. The Devil character in *Comino vence al diablo* had provoked some troublesome questions that she did not quite know how to address, given her school’s position as a strictly secular educational institution; students were asking: ‘Is it true that the Devil exists?’ ‘My mother says that the angels make the Devil go away.’ ‘Is it true that the Devil can’t see God?’ ‘The patrón was only playing Devil but the Devil does exist and nobody can hit him except the angels’. She maintained that, as a socialist educator, she should not have to address such questions; it would be best if such controversial shows were not brought into the classroom, but

interpretación: la ambigüedad surge del texto. Acaso, al contrario, aquellos niños del kindergarten de Azcapotzalco hayan comprendido perfectamente el planteo del que parte la acción dramática de *Comino vence al diablo*.

En la obra, la situación inicial presenta al Patrón holgando, “con las manos metidas en las bolsas” (List 1997: 29), mientras hace trabajar al Negrito bajo la amenaza de hacer venir al diablo si él se detiene. El Patrón, además, es explícitamente definido como adulto y el Negrito, como niño:

El patrón.—Trabaja negrito, trabaja que así es como se hace uno rico.

El negrito.—Así es como se hace rico, pero yo no.

El patrón.—¿Ya comienzas a murmurar? Trabaja y calla, que los niños no deben discutir lo que dicen los grandes.

El negrito.—Pero ya tengo un año de estar trabajando y usted siempre sin hacer nada.

El patrón.—Trabaja o hago venir al diablo para que te lleve.

El negrito.—(*Muy asustado*) No patrón, ya voy a trabajar pero no traiga al diablo. (*Se le ve correr con la leña*).

El patrón.—(*Aparte*) A éste me lo tengo asustado con el diablo, ja, ja, ja (29-30).

En ese contexto, llega una abuelita —Agripina— arrastrando a Comino, que chilla: “No quiero, abuelita, no quiero”. La abuelita, por su parte, trata muy cortésmente al Patrón (“Señor don Torcuato, muy buenos días” —él, también cortés, responde: “Buenos días, doña Agripina, ¿en qué puedo servirla?” [30]), y luego de regañar a Comino (“Silencio, muchacho grosero”), le explica al Patrón el motivo por el que lleva a la rastra a Comino: “Aquí le traigo a Comino, que está resultando muy flojo, para que lo enseñe usted a trabajar” (31). “Pues como yo sé que usted es muy trabajador, quiero que me enseñe bien a este muchacho que se está todo el día metido en la cama” (31). Nada desmiente a la abuelita. Al contrario, ante la amenaza, Comino intenta negociar: “Abuelita, te prometo que me voy

rather left for popular venues where parents could take their children and answer their queries. Furthermore, Miss Castañeda objected to the grotesque portrayal of the grandmother puppet, which she felt did a disservice to this venerated figure in most children’s lives. Finally, Miss Castañeda asserted that her students had entirely misunderstood the underlying message of the play, and had interpreted Comino’s character as a lazy boy who would go to any lengths, even resorting to physical violence, to get out of doing work (another schoolteacher, Ángela Martínez, had even missed the metaphor, citing its title as *Comino Hits the Devil*)” (364-365).

a levantar a las nueve" (31); aunque la negociación, claro, fracasa, pues el Patrón exclama: "¡A las nueve! Aquí se levanta uno a las cinco de la mañana". El Negrito acota: "A las cinco se levantan los negros... los blancos a las once" y su comentario produce una nueva amenaza del Patrón: "Silencio, o voy por el diablo" (32). Así que, finalmente, Comino quedará bajo la égida del Patrón:

Abuelita.—Aquí le dejo a este holgazán y ojalá y salga como usted.

El patrón.—No tenga cuidado, señora, que lo vamos a componer (31).

La disyuntiva, pues, es clara. Los mayores, los blancos, reivindicán, al menos de palabra, el trabajo —aunque no trabajen, como el Patrón (nada sabemos de la abuelita). El trabajo es una categoría contra la cual oponerse. Por el contrario, los personajes con los que el espectador puede identificarse son llamados "holgazanes". De hecho, Comino invita a la complicidad del público, bajo la estratagema de presentarse ante el patrón como el niño que, se supone, esperan los adultos que sea: "Yo soy Cominito, un muchacho muy aplicado y muy decente. (*A los niños*) ¿Verdad niños que soy muy trabajador?" (32). Hay, en fin, la expectativa de una complicidad en el retaceo del trabajo.

Este rechazo del trabajo tiene aún alguna broma que lo subraya:

El patrón.—Pues ahora vas a trabajar con el negro.

Comino.—Yo quiero trabajar con usted, mi abuelita me dijo que usted me iba a enseñar.

El patrón.—Yo estoy descansando, que ya trabajé mucho en la vida.

Comino.—Entonces enséñeme usted a descansar, mi abuelita me dijo que aprendiera de usted.

El patrón.—Bueno, aquí se hace lo que yo mando. (*Llamando al negro.*) ¡Eh, Fabián!, pon a este muchacho a cargar leña.

El negrito.—Cómo no, así seremos dos para el trabajo. (*A Comino*) Comino, a poner la espalda para el bulto.

Comino.—Yo no quiero, mi abuelita me dijo que hiciera lo que usted hace, no lo que hace el negro. Yo quiero aprender a descansar (33).

La picardía de Comino obliga al Patrón a recurrir de nuevo a la amenaza del Diablo. La sola idea hace temblar al Negrito, pero Comino parece

estar un tanto más desengañado: “yo no creo en el diablo” le dice al Negrito, primero, y luego, cuando el Negrito le propone que es mejor cargar leña que ser llevado por el Diablo, afirma: “Que venga el diablo, no le tengo miedo” (34). Sin embargo, aunque Comino no cree en el Diablo, el Diablo aparece. Primero es una voz fuera de escena, ante la que Comino duda, algo asustado (“¿Oye negro, que de veras viene el diablo?”) y luego se presenta. Los personajes, los espectadores, sabrán al final que es en verdad el Patrón disfrazado, con lo que la incredulidad laica de Comino era atinada. De momento, Comino acata la orden del Diablo y se pone a cargar leña. Pero sólo de momento, pues en seguida, a Comino se le ocurre: “Oye negrito, ¿y si le pegáramos al diablo?” (35). Y, planeado ya el enfrentamiento con el Diablo, Comino le dice al Negrito: “Pues cuando le demos al diablo sus trancazos, nosotros vamos a ser como el patrón” (37). El Negrito, pues, con lógica irrefutable, supone: “¿Entonces ya no trabajaremos?”. Y, de manera sorprendente, Comino le responde: “Sí trabajaremos, pero pondremos a ayudarnos al patrón y como está fuerte y es grandote, haremos nosotros menos trabajo” (37).

Curiosa modificación. Ya no se trataría de un rechazo al trabajo sino de un rechazo al hecho de que algunos no trabajen. No hace falta tener muy a flor de piel un cierto espíritu infantil (o, si se quiere, un cierto espíritu anarquista, que sería —concediéndole razón a la lectura de época que hacía el comunismo— una variedad infantil del socialismo)¹⁸ para notar al-

¹⁸ List Arzubide parece compartir esa forma de ver el anarquismo. En la entrevista con James Wilkie y Edna Monzón Wilkie ya citada, en marzo de 1964, dice: “Pienso que soy un revolucionario integral, un revolucionario de la forma poética y también en la cosa política. [...] desde luego, al principio, le diré francamente, pertenecía a los grupos anarquistas, porque el primer movimiento de los jóvenes es un movimiento anarquista, siempre, es decir, somos rebeldes, pues ya nos convertimos en revolucionarios. El rebelde es aquel que recibe el golpe social, el golpe de la sociedad, entonces se indigna y violentamente se encara con la sociedad. No sabe cómo va a hacerlo, entonces emplea el grito, la pegada, la violencia. Es en realidad la actitud rebelde. Ya después uno coge un libro —cuando se da cuenta de que esto no conduce a nada más que a ciertos actos de violencia—, se pone a estudiar, y entonces se convierte en un revolucionario” (249). Algunos años después, en noviembre de 1978, vuelve a plantear esa idea de “maduración” ante Ricardo Melgar Bao: “Yo me hice militante del Partido Comunista aquí, en la ciudad de México. Entré en contacto con Gómez Lorenzo, que era miembro del Partido Comunista, y fue él quien me llevó al Partido. Hasta entonces yo había sido anarquista, tanto que mi libro *Pebe* está dedicado a la memoria del anar-

guna “trampa” aquí. Los que no queremos trabajar, no queremos trabajar. Sin concesiones. Sin atenuantes. No aceptamos consuelos intermedios. Es claro que si la obra parte de una situación con la cual cualquier niño (¿o cualquier anarquista?), puede identificarse rápidamente, se ve luego en la necesidad de reivindicar el valor del trabajo. La propaganda obliga. Si la búsqueda de eficacia teatral conecta a Comino con el pícaro, la búsqueda de claridad moral lo distancia.

Sigue luego la escena de la pelea —en la que incluso, en sendos equívocos, temiendo que el otro fuera el diablo, Comino le da un trancazo al Negrito y, luego, el Negrito a Comino; en la que, además, el diablo amenaza al público: “Vengo por Comino y el Negro que no quieren pasar la leña del patrón. ¿Dónde están? Si no me lo dicen, los pongo a trabajar a ustedes” (41). Así, pues, la diégesis tiende a volver sobre formas tradicionales del personaje y del rechazo al trabajo.

Pero, finalmente, se descubre que el Diablo es el Patrón y el texto está listo para concluir con su moralidad. Comino, aun victorioso, casi parece excusarse ante el golpeado Patrón: “Lo sentimos mucho, pero queríamos pegarle al diablo, que nos está obligando a trabajar demasiado” (43). De nuevo aparece el matiz. No se trata, ahora, de que el Diablo los estuviera obligando a trabajar, sino que los obliga a trabajar *demasiado*. Va de suyo: si el Diablo los hubiera obligado a trabajar *razonablemente*, no habría habido palos ni trancazos.

El Negrito, por su parte, enuncia el castigo: “Patrón, ahora usted también trabaja o llamamos al diablo para que se lo lleve” (43). El Patrón, laico al fin: “No hay diablo”, pero Comino traduce: “Pero hay tranca, con que a trabajar desde luego” (44). La conclusión, en fin, es obvia: no se trata de rechazar el trabajo sino de rechazar el trabajo excesivo o desigual. No era éste, sin embargo, el punto de partida. ¿Qué ha pasado? Ha aparecido una moral estatal. El Estado también necesita, como el patrón, del

quista Ricardo Flores Magón. El instinto revolucionario comienza siendo de protesta y la protesta es el anarquismo. Tanto es así que en la entrada del Museo de la Revolución de Moscú hay una estatua de un individuo que está recogiendo una piedra para lanzarla. Esa es la actitud con que el hombre comienza a defenderse, pero claro, venían los cosacos, les tiraban la piedra y los otros le tiraban con la espada. Entonces, el instinto de protesta es una actitud primaria” (Melgar Bao 2010: 1).

trabajo de la población. El trabajo es también un valor en un Estado que se quiere ajeno a la economía de mercado. Comino enuncia aquí valores estatales, enuncia en nombre de una institución y es por eso, justamente, que cumple funciones pedagógicas. Se trata, como es obvio —y como resume Jackson Albarrán— de la promoción de las reformas laborales de la Constitución de 1917: jornada laboral de ocho horas, descanso en los fines de semana, restricciones al número de horas de trabajo infantil y, claro, derecho a huelga.¹⁹ Pero también, de manera no menos importante, se trata de la aceptación del trabajo como valor.

Este “mensaje”, que seguía de manera orgánica las políticas de la Secretaría de Educación, fue bien estudiado por Susana Sosenski. Al referirse a esta obra, comenta:

En tanto la escuela socialista debía ser “combativa y crítica de todos los medios de esclavitud material y espiritual que degeneran y aniquilan la dignidad humana”, en las obras de Germán List abundaron las críticas a las arbitrariedades del sistema capitalista. En *Comino vence al diablo*, un patrón que explotaba a su empleado, El Negrito, la representación racial de la explotación, exigía: “trabaja Negrito, trabaja que así es como se hace uno rico”. Consciente de su situación laboral El Negrito respondía: “Así es como se hace usted rico, pero yo no”. El empleador abusivo, disfrazado de Diablo para imponer miedo en sus trabajadores, no tenía mucho éxito ante títeres que simbolizan a una infancia unida en la lucha contra las injusticias sociales. El títere Comino y su amigo El Negrito se organizaban para golpearlo con la avenencia de los niños del público: “¿verdad que nos van a ayudar ustedes para apalear al diablo?”, luego de la positiva respuesta que seguramente recibían de los entusiastas espectadores, Comino comentaba al Negrito: “¿ya ves? Somos muchos contra él solo” (502-503).

Sosenski lee —de manera pertinente—, el discurso explícito de la obra, aquello que el texto “quiere decir”; pero me interesa subrayar “lo que

¹⁹ Jackson Albarrán resume así la obra: “In the play *Comino va a la huelga*, Comino teaches his puppet friends about the provisions for labor reform in the Constitution of 1917: eight-hour days, overtime on weekends, and restrictions on the number of hours that children could work. The puppets exercise their constitutional right to strike. When the patrón wants to continue to force erstwhile laborers like the Negrito to work 17-hour days, the exploited puppets chant out their demands while taking recourse to their trademark symbol of resistance—beating the patrón with sticks. Officials encouraged heavy-handed material such as Comino at the strike, preferring it to anything too artistic” (363).

dice". Puesto que lo que en verdad sucede, ateniéndonos a la letra, difiere un tanto de la glosa de Sosenski: no es que Comino y su amigo "se organizaban" para golpear al patrón. Más bien, por decirlo así, es Comino el que "lo organiza" al Negrito para llevar adelante la acción política que él considera necesaria. El carácter jerárquico de esta "infancia unida" tiene su ápice en el discurso didáctico: la reivindicación del trabajo.

El público —acaso el público infantil, en principio— no podía sino quedar perplejo ante la ambigüedad del personaje de Comino. Pasa de rechazar el trabajo, cuando estaba bajo la tutela de la abuela, a reivindicarlo, cuando se encuentra victorioso (lo cual, por cierto, muestra una ética bastante llamativa; una suerte de defección, una especie de deserción que lo convierte casi en un tráfuga). Para resultar victorioso, eso es constante en la obra, Comino persuadió al Negrito de lo que era necesario hacer. Le da indicaciones e instrucciones.

Entre los comentarios de los maestros sobre la obra, Jackson Albarrán no menciona nada semejante a lo que List Arzubide recuerda en su entrevista con Ortiz Bullé Goyri: "También fue a dar a Nueva York, lo traduje y lo presentaron allá. Un tal Urbano me escribió una carta pidiéndome permiso de retirar al negro de la obra, porque en la comedia aparece un negro que asusta a Comino que es blanco. Y como resultaba una especie de racismo, pues no hubo problema, lo cambiaron y ya" (2006: 323).

Esta "especie de racismo", pues, no era problema en los años treinta o en México. Y quizás no lo era, no por una especie de racismo que recorriera la población mexicana (aunque no pretendo ahora decir nada sobre si hay o no racismo en México), sino porque el personaje provenía, en verdad, de una tradición teatral bastante cercana —no conozco ningún trabajo que se haya escrito tratando esta cuestión, que permitiría explicar la aparición del personaje en una obra "inaugural"—. En todo caso, si el personaje del negro era tan fácilmente sustituible, quedaría por explicar su presencia.

En un documentado estudio, William H. Beezley se refiere a la tradición decimonónica en la que los títeres se desempeñaban como críticos sociales y cuenta que, "durante los años de la intervención francesa en México, hubo un espectáculo de títeres extremadamente popular y que formaba parte de esa tradición; se trataba de una representación en dos

actos llamada *La guerra de los pasteles*, que por implicación criticaba al emperador respaldado por los franceses” (407-408). Reproduce, luego, una crónica de la obra:

Representa el teatro un espeso bosque que parece desierto; cruzan de vez en cuando chillones con cachuchas, y gesticulando horriblemente, unos monos repelentes de interminables colas. Sale El Negrito, personificación de la Patria, con sus calzoneras, espada y sombrero con toquilla tricolor [...] los monos se agrupan, uno se adelanta [...]

El Negrito, creyéndole el demonio, exclama:

—De parte de Dios te digo que me digas qué quieres.

—Que me pagues mis pasteles —dice el mono.

—Ven por la paga [...] —alza entonces la bandera tricolor que ha estado oculta (408).

La escena se convierte en una batalla contra la escuadra francesa en el Castillo de San Juan de Ulúa, en la que El Negrito, “infatigable, embiste, mata, empuña la bandera y se abre paso hasta lo más alto de la fortaleza”, donde proclama la victoria.

La obra tuvo muchísimo éxito y es seguro que List Arzubide la conoció, pues el cronista que la reseña es Guillermo Prieto, en el primer tomo de *Memorias de mis tiempos*, publicado en 1909. A la hora de retomar la tradición de un teatro de guiñol que tratara cuestiones sociales, no es extraño que reapareciera la figura del Negrito y, al menos en principio, la apariencia del diablo.

Así pues, el Negrito portaría la representación de lo que la obra cree que es el pueblo. Y, en gran medida, esto resulta fácilmente verificable. El Negrito es el explotado por el Patrón. El Negrito es explotado merced a la amenaza del Diablo.²⁰ Lo que es nuevo, en el texto de List Arzubide, es

²⁰ Un asunto muy importante por esos años para el autor, que escribe entonces su libro *Práctica de educación irreligiosa (para uso de las escuelas primarias y nocturnas de obreros)*, impreso en 1933. El origen de ese texto —según cuenta en 1964 el mismo List Arzubide— se vincula a su trabajo con Lázaro Cárdenas cuando era aún gobernador del Estado de Michoacán: “Me parece que fue en 1931 o 1932. Llegué allí y le dije: ‘Me parece que la lucha contra la iglesia está mal orientada. No es una cuestión de estar nosotros luchando contra el cura. El cura, al final de cuentas, pues es un infeliz, que a veces se mete a cura, porque no se puede meter a otra cosa, y busca eso para comer. Nuestra lucha, a mi juicio, debe ser contra lo que crea el cura, que es la religión’. Él

la mediación del personaje de Comino, que resulta ubicado en el lugar del líder político, del educador agradable, del pedagogo amigo del pueblo, al que no deja de tratar con cierta condescendencia.

La tríada Comino-Negrilo-Patrón se repite en otra obra, *Comino va a la huelga*, donde Comino trata al Negrilo con cierto paternalismo: “Ignorante, así cuentan los que no han ido a la escuela. Escucha, si comienzas a trabajar a las cinco de la mañana y terminas a las diez de la noche has trabajado diecisiete horas. ¿No es cierto niños?” (List 1997: 6); y poco más tarde: “No seas cobarde, negro, si nos unimos contra el patrón, no nos hará nada. Somos muchos” (8). El Negrilo, correlativamente, espera cierta protección: “Bueno, si me defienden, yo también lucharé contra el que nos hace trabajar más de las ocho horas y nos paga tan poco” (8). Y por cuenta de Comino corre el discurso político: “Muchachos, es necesario no dejarnos explotar por el patrón. Que además de pagarnos poco, nos hace trabajar más de las ocho horas reglamentarias” (7); “Entonces muchachos,

aceptó. Me puse a escribir este libro: *Práctica de la educación irreligiosa*, que por cierto no se editó en Michoacán, porque cuando lo leyó el general Cárdenas —más bien no lo vio él, sino alguno de sus amigos, y se lo dio—, éste se asustó de hecho. Le pareció que era demasiado luchar contra la religión, porque ellos estaban luchando contra los curas y no contra otra cosa. Entonces me vine a México, y trabajé con Narciso Bassols, que en esos momentos era ministro de Educación. Le enseñé el libro, le gustó mucho, y ordenó que se editara. De este libro se han hecho dos ediciones, las dos en México, y creo que se han repartido como unos cuatro mil ejemplares, de los cuales, actualmente tengo un ejemplar nada más; el resto, o se lo tiene guardado alguno o se ha desaparecido. Alguien me ha dicho que había la intención que en cuanto lo encuentran en alguna parte, alguien lo compra y lo hace desaparecer. Yo siento mucho que esto sea verdad, pero como son libros que se venden, pues cualquiera los puede comprar” (Wilkie y Monzón Wilkie 2001: 252-253). List Arzubide obtendría entonces, en la SEP, un cargo relacionado con la misma preocupación: “Yo era jefe de la oficina de inspectores especiales para vigilar el cumplimiento de la ley contra las escuelas que daban educación religiosa, o sea la lucha contra la cuestión religiosa” (253). Más aún, cuando Cárdenas llega a la presidencia, rechaza un ofrecimiento en gobernación para continuar bajo la égida de Bassols. Dado que desde 1934 Bassols era secretario de Hacienda, List Arzubide sería entonces inspector fiscal (y resulta algo inquietante la imagen del poeta estridentista cumpliendo esa labor), aunque, por lo que cuenta, el secretario habría dispuesto de su ministerio como si fuera una suerte de SEP paralela: “[yo era] Inspector fiscal. Pero en realidad él me enviaba para continuar vigilando las escuelas católicas, sobre todo el dominio del clero, que se iba extendiendo sobre muchas propiedades, y que nosotros procurábamos impedir que esa fuerza siguiera creciendo, como actualmente por desgracia ha crecido” (253).

declararemos la huelga; ya no trabajaremos, hasta que se admitan nuestras condiciones" (8).²¹

Tanto en *Comino vence al diablo* como en *Comino va a la huelga* es factible observar cierta tensión entre la enunciación —política, doctrinaria— del protagonista y el discurso —desconocedor de sus derechos, temeroso y hasta, por momentos, apocado— del Negrito, personaje en el que no es desatinado ver una representación del "pueblo", de la "patria". La estrategia de Comino, que le dice al Patrón: "Yo quiero trabajar con usted, mi abuelita me dijo que usted me iba a enseñar", se muestra en toda su ambigüedad. En la superficie, digamos, es un modo de poner en evidencia que el patrón no trabaja. Pero no deja de resultar perturbadora, la frase, viendo la historia de tantos y tantos intelectuales en el período y en los años subsiguientes (sería, si se quiere, algo así como un lapsus del "inconsciente gremial").

En un libro perturbador (*Obra de arte total Stalin*), Boris Groys propone que hay una continuidad entre la vanguardia rusa y el estalinismo. La estética soviética de los treinta (el realismo socialista) no sería la negación, sino la culminación de la vanguardia. Más aún, su verdadera culminación se verificaría en la política estatal del período, que vendría a realizar aspiraciones que se encontraban en la vanguardia: el hombre nuevo, la disolución de la dicotomía entre arte y vida, etcétera.²²

²¹ En la glosa de esta obra que hace Sosenski, a pesar de que busca leer el discurso oficial, sí se filtra, por su sola enunciación, el carácter *dirigente* del personaje de Comino: "fue la escuela socialista la que se preocupó por la formación de una conciencia de clase entre la niñez. *Comino va a la huelga* expuso los beneficios del paro laboral. Comino instó a sus compañeros a declarar la huelga convencido por un herrero de su calle que le explicó 'que sólo ocho horas de trabajo es lo que debe tener todo obrero'. Al declarar la huelga, el pequeño Comino señalaba: 'ya no trabajaremos, hasta que se admitan nuestras condiciones'. En esta obra los títeres mostraron al público infantil que la unión hacía la fuerza, pero también que la huelga era un valioso recurso para la defensa del obrero: 'hemos triunfado [...] ya saben muchachos, si los quieren hacer trabajar más de las ocho horas y no les pagan los domingos tiempo doble, a la huelga y duro contra el patrón'. La representación terminaba cuando los títeres apaleaban al explotador, que salía chillando mientras todos vitoreaban '¡viva la huelga!' (505). Es, pues, Comino quien insta y quien declara la huelga.

²² "Resulta que es precisamente el arte del realismo socialista (al igual que, digamos, el arte nazi) el que se halla en la posición a la que la vanguardia aspiró desde el principio mismo: fuera del museo, fuera de la historia del arte, como absolutamente Otro con respecto a cualquier norma cultural socialmente establecida" (Groys: 34).

Bien es cierto que la vanguardia rusa —y la política soviética— no son exactamente análogas a las mexicanas. Sin embargo, la idea de Groys ilumina de algún modo el derrotero de muchos vanguardistas —que, incluso, adoptan en algunos casos la estética del “realismo socialista” (pienso, por ejemplo, en Louis Aragon o, más aún, en el ámbito hispánico, en César Vallejo). Sin duda, también participa de ese “viraje” List Arzubide que, menos de un año después del final del estridentismo y poco más de un año antes de dedicarse al guiñol, en agosto de 1928, había publicado en *El Libertador*, el órgano de la Liga Antimperialista de las Américas (una revista que poco después él mismo dirigiría, luego de Diego Rivera), un artículo que es una extensa diatriba contra los intelectuales de la “torre de marfil”, una acusación del “alejamiento” respecto del pueblo y una crítica del individualismo del intelectual:

el principal obstáculo que vencer se encuentra en el espíritu individualista que parece ser la médula del intelectual, nacido de la errónea creencia de que la inteligencia, tal como ha llegado a sostenerse en algunas filosofías, es la suprema creadora girando el resto en rededor de ella. De esto a suponer que la inteligencia de cada quien es la que va a arreglar el mundo a su imagen y semejanza, no media un paso y entonces es esa actuación delirante de querer imponer sus ideas, de ansiar ser el jefe y director de todo grupo, pero siempre con una gran altanería para las clases que ven a sus pies, a las que desdennan intensamente tratándolas como masas donde sembrarán sus ideas, y a las cuales hacen el favor de querer salvar. Es así como el individualismo generó ese orgullo, esa vanidad sin medida, que hace que el intelectual suponiéndose muy en alto y creyendo firmemente que bastarán sus ideas para salvar al pueblo, se aleje de él pretendiendo manejarlo desde la altura de su saber, arrojando sus ideas con gestos olímpicos, como si las diera en monedas de salvación a los mendigos.

Además, en el artículo “El stalinismo como fenómeno estético”, dice Groys: “En ese período la organización fundamental de los vanguardistas rusos —el LEF, encabezado por Maiakovski y O. Brik— pasa a una segunda etapa del flirteo entre el arte y la política, que más tarde recibió el nombre de ‘compromiso’: el artista está dispuesto a ponerse al servicio de la política, porque ya no ve para sí otra posibilidad de realizar su proyecto inicial de reestructuración artística total del mundo. Está de acuerdo en ceder el dominio a la dirección política si ésta toma como armamento, siquiera en una forma un tanto reducida, su estética. La vanguardia de los años 20 convirtió definitivamente la acusación política en el principal medio de lucha con sus adversarios e identificó el programa estético con el político”.

[...] Querer ser uno, es condenarse a desaparecer con el individuo, ansiar ser todos, es persistir en el conjunto y seguir actuando.

Este es el ideal superlativo y maximalista de la hora actual al que deben orientarse los intelectuales, abandonando sus escaños individuales que por unitarios son necesariamente limitados, como limitadas son las posibilidades de un solo hombre que intenta aislarse.

Sin embargo, de manera sorprendente, el artículo concluye pidiendo:

Sacrificar lo individual, el egoísmo que es el llamado del instinto, de lo animal, por lo colectivo que es el impulso espiritual.

Cuando entre los intelectuales se logre formar esta conciencia y el proletariado los sienta incorporados a sus afanes, cuánto se habrá ganado, porque entonces el obrero, el campesino, dejarán a los estudiosos la búsqueda de nuevos caminos hacia la verdad, hacia la ventura de todos; caminos que luego, el pueblo en masa, llevando al frente a sus intelectuales, recorrerá gustoso y confiado y se habrá ido, al fin hacia el oriente tanto tiempo perseguido (List 1928: 1 y 5).

El intelectual (no como persona, pero sí como grupo, como “clase”) emerge, al final del texto, como una suerte de guía —a medias estético, a medias político— que dirige a las masas (masas que serán felices). Primero los estudiosos buscarán los nuevos caminos; luego el pueblo los recorrerá gustoso. El lugar “iluminado” del intelectual, podría pensarse, sería resultado del abandono de la vanguardia. Sin embargo, en los años previos, cuando todavía List Arzubide era un estridentista, ese afán de colocarse en un lugar de diseño social, de ser el artista-político (algo así como el protagonista de *Metropolis*, la película de Fritz Lang basada en la novela de Thea von Harbou) se halla en un texto del segundo número de la revista *Horizonte*, aparecido en mayo de 1926. Curiosamente, es un artículo dedicado a los tapices de Lola Cueto, “en los que está artísticamente colocado México”. La defensa del “arte de la decoración” —en el que el creador anónimo es el perfecto opuesto al que trabaja en “estos días de ‘torre de marfil’ donde el hombre solo, sin contacto con el medio, con la Naturaleza, con la vida, hace una labor pequeña” (List 1926: 80)— da lugar a una reflexión sobre el arte *mexicano*. Se reivindica el rechazo de la “pintura de caballete”, que “no pasaba de ser una satisfacción de unos cuantos”, en “una tierra donde es suficiente salir de las orillas de la urbe

para gozar de los mejores paisajes vivos y grandiosos". La "señora Dolores Velázquez de Cueto", en cambio, "soñó en dedicar su saber como artista en obras decorativas que llenas del color, de la forma, del ambiente exterior y caliente que nos rodea, pudieran adornar nuestras habitaciones con un vislumbre de aquello, a fin de que siempre estuviéramos en contacto con la belleza y nuestro espíritu pudiera gozar perpetuamente y solazarse y expandirse [sic]" (80). Es claro que la representación del ambiente "que nos rodea" abre un problema en una revista que aún se pretende vinculada a la vanguardia. De allí que se proceda a la distinción entre lo "mexicano" y lo "nacional", que se reconvierte en la oposición entre lo "mexicano" y lo "rastacuero". Hay, entonces, una crítica del "revoltijo", de la mezcla —propia de la pequeña-burguesía, según se infiere— entre el mobiliario urbano, o moderno, y los adornos con "color local".²³ El resultado es cursi, claro, porque ha perdido su contacto con "la Naturaleza". Finalmente, luego de criticar ese "falso patriotismo" de cierto arte mexicano, List Arzubide dice:

Pero la gente no tiene la culpa de que le pasen cosas tan lamentables [:] se formó su gusto en la época de importación de Porfirio Díaz, cuando lo extranjero

²³ Vale la pena reproducir el pasaje, irónico, indignado, en el que es posible inferir una crítica a la estética pequeño-burguesa y, a la vez, una reivindicación del arte ligado a "la naturaleza": "¿Es mexicana [la obra de Lola Cueto] y sin embargo no lleva ni el calendario azteca ni los colores de los sarapes de Saltillo? Va a decir por allí alguno de esos señores que en su casa tienen sobre una *chaise longue* extendidos los clásicos ponchos fronterizos, y que han mandado adornar los muebles del hall con grecas aztecas, creyendo con esto, hacer una empresa de patriotismo en paralelo con el arte. Sí, señor, es mexicana, pero no rastacuera, porque lo que usted hace es un revoltijo que ha extraviado el gusto y que resulta de lo más cursi y absurdo del planeta; hace usted lo mismo que si se le ocurriera un día adornar con una carátula de reloj los respaldos de sus sillones Morris o poner a la fachada de su casa unos dorados Luis XV. Las estilizaciones totonacas o mayas que usted ha visto en la pirámide del Tajín o en el Palacio del Palenque, fueron ideados por inteligencias que se inspiraban en la Naturaleza y por lo tanto no podían extraviarse, para adornar arquitecturas y ser realizadas en piedra; por eso son así de toscas y de completas en el duro elemento en que se hicieron, donde continúan guardando sus fuertes proporciones; y al afinarlas en los muebles y empequeñecerlas, lo único que se logra es desambientarlas y hacerlas ridículas por débiles; y los colores brillantes [...] de las tilmas norteñas, está[n] pidiendo sol, campo y horizonte y deslucen lamentablemente en el marco de una habitación empapelada, con maderas de tonos grises y donde el sarape parece un payo mal educado que se ha metido de rondón" (81).

era lo que valía; y si ahora, por la subversión de valores lograda por la revolución, su espíritu mexicano a pesar de todo, se dirige hacia esas cosas que cree que debe adorar porque sí, es deber nuestro, de los comprensivos y preparados, indicarle que debe antes que todo comprenderlas y estudiarlas para que su gusto estragado por el extranjerismo no las amalgame y las equivoque (82).

Los “comprensivos y preparados”: así se piensa el rol del intelectual, incluso durante los años de apogeo de la vanguardia. Esta posición, de hermeneuta entre una clase dirigente que necesita un pueblo convencido de sus políticas y un pueblo de “gusto estragado” que necesita ser ilustrado, incluso en su “verdadera identidad nacional”, es sin duda la más frecuente, pero también la más problemática, de las maneras de pensar una labor cuya autonomía está siempre en conflicto. La tensión se verifica entonces, tal como propone Groys, desde los años veinte, comunicando el período vanguardista con el momento de mayor compromiso político y de mayor intervención en las políticas públicas. Tener un saber específico y hacer que ese saber resulte divulgable parece ser el problema en torno al cual List Arzubide, como tantos otros, discurre en aquellos años. Pero esa posición, que busca convertir en obrero a un funcionario, no deja de presentar problemas y, por lo mismo, inscribe huellas de su conflictividad en los textos.

Así, en fin, los malentendidos, las malas interpretaciones, las ambigüedades que Jackson Albarrán encuentra en la recepción de las obras, no serían sólo el resultado de unas puestas en escena marcadas por las premuras de la circunstancia o por las restricciones institucionales, sino —sin necesidad de que sean las representaciones escénicas las que vuelvan inestables los sentidos enunciados— una consecuencia lógica del proyecto mismo que funda este teatro. Educar al pueblo —“educar al soberano”, como se ha dicho— es un objetivo encomiable, salvo que conviva con la idea de que ese pueblo es una mera tabla rasa sin pensamientos y de que el educador forma parte de una entidad superior, de un selecto grupo de esclarecidos.

Bajo la clara moral que este teatro busca esgrimir, bajo la triada de los personajes del guiñol (Comino-El Negrito-El Patrón), se cuelan, subrepticias, las ambigüedades de su propia enunciación. Porque, en efecto, el

dramaturgo que quiere ser “del pueblo”, por el solo hecho de enseñarle algo que el pueblo no sabría, ya no participa de aquella comunidad a la que le habla. Pero tampoco participa, es claro, del sector dirigente que financia y sostiene las obras que produce. En ese lugar ambiguo, siempre peligroso, está ubicada la enunciación de estas obras. En ese lugar ambiguo, en el que el intelectual se vuelve letrado, escriba, funcionario, burócrata, estamos aún nosotros, a merced de lo que las instituciones —más que los vecinos— crean que es el teatro.

Bibliografía

- Antología visual del teatro en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional de las Artes, Programa Nacional de Educación Artística, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 2004.
- BEEZLEY, WILLIAM H. “Cómo fue que ‘El Negrito’ salvó a México de los franceses: las fuentes populares de la identidad nacional”. Trad. Servando Ortoll, en *Historia Mexicana* 57, 2 [226], octubre-diciembre 2007: 405-444.
- CARRARA, CARMEN. “Presentación”, en Germán List Arzubide. *Teatro guiñol*. Ilustraciones de Ramón Alva de la Canal. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Casa del Lago, 1997. V-X.
- El estridentismo: memoria y valoración*. Esther Hernández Palacios (coord.). México: Secretaría de Educación Pública / Fondo de Cultura Económica, 1983 (SEP 80, 50).
- GROYS, BORIS. *Obra de arte total Stalin* [Gesamtkunswerk Stalin]. Trad. Desiderio Navarro. Valencia: Pre-Textos, 2008 (Pre-Textos, 966) [ed. orig. 1993, revisada en 2003].
- Horizonte (1926-1927)*. Edición facsímil. Xalapa / México: Gobierno del Estado de Veracruz / Universidad Veracruzana / Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo / Fondo de Cultura Económica, 2011 (Revistas literarias mexicanas modernas).
- JACKSON ALBARRÁN, Elena, “Comino vence al diablo and Other Terrifying Episodes: Teatro Guiñol’s Itinerant Puppet Theater in 1930s Mexico”, en *The Americas*. Vol. 67. Núm. 3, January 2011: 355-374. [Reimpreso, como “Comino vence al diablo and Other Terrifying Episodes: Teatro Guiñol’s Itinerant Puppet Theater”, en *Seen and Heard in Mexico. Children and Revolutionary Cultural Nationalism*, Lincoln / Londres: University of Nebraska Press, 2014. 175-212].
- KERSFFELD, DANIEL. *Contra el imperio. Historia de la Liga Antimperialista de las Américas*, México: Siglo XXI, 2012.
- LIST ARZUBIDE, GERMÁN. “Los tapices D.V.C.”, en *Horizonte. Revista mensual de actividad contemporánea* (Xalapa). Núm. 2, mayo 1926: 41-44 [79-82].

- LIST ARZUBIDE, GERMÁN. "Los intelectuales en la lucha social", en *El Libertador. Órgano permanente del Comité Continental de la Liga Antimperialista de las Américas*. Vol. II, núm. 19, agosto 1928: 1 y 5.
- LIST ARZUBIDE, GERMÁN. *Teatro guiñol*. Ilustraciones de Ramón Alva de la Canal. Presentación de Carmen Carrara. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Casa del Lago, 1997.
- MELGAR BAO, RICARDO. *El Libertador. Órgano de la Liga Antimperialista de las Américas. 1925-1929*. Edición facsimilar digital (CD ROM). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Estudios Latinoamericanos / Instituto Nacional de Antropología e Historia, Centro INAH Morelos / Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, 2006.
- MELGAR BAO, RICARDO. "Germán List Arzubide: entre la Revolución mexicana, MA-FUENIC y Sandino", en *El Tlacuache*. Núm. 443, suplemento cultural del Centro INAH Morelos, *La Jornada Morelos*, 21 de noviembre de 2010: 1-2.
- MIRANDA SILVA, FRANCISCA. *Época de oro del teatro guiñol de Bellas Artes 1932-1965*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 2008 (Biblioteca digital, 2).
- MORA, FRANCISCO JAVIER. *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano*. Alicante: Universidad de Alicante, 1999.
- MORENO MOYA, NADIA. "Un revolucionario llamado estridentista", en *Errata#* (Bogotá), núm. 0, diciembre 2009: 192-195.
- NEGRÍN, EDITH. "Una corriente de literatura proletaria en Xalapa", en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Birmingham, 21-26 de agosto de 1995)*. Aengus M. Ward, Jules Whicker, Derek W. Flitter, Trevor J. Dadson y Patricia Odbor de Baubeta (eds.). Birmingham: Department of Hispanic Studies, University of Birmingham, 1998. 151-160.
- NÚÑEZ, CÉSAR. "La *Antología de la poesía mexicana moderna* de Manuel Maples Arce y la poesía mexicana de los años veinte", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LIII, 2005: 97-127.
- ORTIZ BULLÉ GOYRI, ALEJANDRO. *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2005.
- ORTIZ BULLÉ GOYRI, ALEJANDRO. "Don Germán List Arzubide: El último estridentista (Una entrevista con el escritor)", en *Tema y Variaciones de Literatura*, 26, 2006: 303-332.
- ORTIZ BULLÉ GOYRI, ALEJANDRO. *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*. Prólogo de Óscar Armando García Gutiérrez. Alicante: Universidad de Alicante, 2007 (Cuadernos de *América sin Nombre*, 20).
- PÉREZ DANIEL, IVÁN. "La revista *Ruta* entre dos épocas, 1933-1938: la recepción del Realismo Socialista en los años treinta en México", en *Las revistas en la historia intelectual de América Latina: redes, política, sociedad y cultura*. Aimer Granados (coord.). México: Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa / Juan Pablos, 2012. 173-193.
- RANCIÈRE, JACQUES. *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dilon. Buenos Aires: Manantial, 2010 [ed. orig. *Le spectateur émancipé*. La Fabrique, 2008].

- RASHKIN, ELISSA J. *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*. Trad. Víctor Altamirano y Daniel Alberto Castillo Reynoso. México: Fondo de Cultura Económica / Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco / Universidad Veracruzana, 2014 [ed. orig. *The Stridentist Movement in Mexico. The Avant-Garde and Cultural Change in the 1920s*. Plymouth: Lexington Books, 2009].
- SCHNEIDER, LUIS MARIO. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997 (Lecturas Mexicanas, Cuarta Serie) [ed. orig. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1970; con la antología *El estridentismo. México, 1921-1927*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985 (Monografías de arte, 11)].
- SOSENSKI, SUSANA. "Niños limpios y trabajadores. El teatro guiñol posrevolucionario en la construcción de la infancia mexicana", en *Anuario de Estudios Americanos*, 67, 2, julio-diciembre 2010: 493-518.
- Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*. Montserrat Sánchez Soler (coord.). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2010.
- WILKIE, JAMES y Edna Monzón Wilkie. "Germán List Arzubide", en *Frente a la Revolución Mexicana: 17 protagonistas de la etapa constructivista*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2001, t. 2. 243-301.

CÉSAR A. NÚÑEZ

Es doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México y Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Fue profesor en la Universidad de Buenos Aires y otras universidades argentinas. Actualmente es profesor titular en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Es autor del libro *Una patria allá lejos, en el pasado. Memoria e imaginación en las "Historias e invenciones de Félix Muriel" de Rafael Dieste* (El Colegio de México, 2011). Además, ha publicado artículos sobre la literatura hispanoamericana del siglo xx y sobre la literatura del exilio español. Ha sido secretario de redacción del periódico mensual de la asociación Abuelas de la Plaza de Mayo.