

# REVISTA UMBRAL

ISSN 2151-8386

Universidad de Puerto Rico  
Recinto de Río Piedras

## **Los Estudios Generales en tiempos virtuales**

XIII Simposio Internacional de la Red  
Internacional de Estudios Generales  
(RIDEG)

16-19 de noviembre de 2022

Número 19

agosto - mayo 2023 - 2024



## **Equipo editorial Revista Umbral**

Angélica Varela Llavona,  
Rector de la Universidad de Puerto Rico Recinto de Río Piedras

Carlos Sánchez Zambrana  
Decano de la Facultad de Estudios Generales de la Universidad de  
Puerto Rico Recinto de Río Piedras

Reinaldo Berríos Rivera  
Decano del Decanato de Estudios Graduados y de Investigación de la  
Universidad de Puerto Rico Recinto de Río Piedras

Juan Carlos García  
Editor, Universidad de Puerto Rico

Jennifer Solivan  
Coordinadora editorial

## **Junta Editora Revista Umbral**

Carlos Sánchez Zambrana  
Universidad de Puerto Rico Recinto de Río Piedras, (*Ex Officio*)

Eunice Pérez Medina  
Universidad de Puerto Rico Recinto de Río Piedras, (*Ex Officio*)

Félix A. López Román  
Universidad de Puerto Rico en Humacao

Lorna G. Jaramillo Nieves  
Universidad de Puerto Rico en Río Piedras

Víctor Ruiz Rivera  
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

Waldemiro Vélez Cardona  
Universidad de Puerto Rico Recinto de Río Piedras

## **Junta Consultora Externa**

Maia Sherwood Droz

Academia Puertorriqueña de la Lengua Española

### **Comité científico externo**

Eduardo Devés Valdés (Universidad Santiago de Chile)

Haroldo Dilla Alfonso (Grupo de Estudios Multidisciplinarios Ciudades y fronteras)

Armando Fernández Soriano (Foro de Ecología Política de América Latina y el Caribe)

Lupicinio Íñiguez Rueda (Universidad Autónoma de Barcelona)

Claudio Maíz (Universidad Nacional de Cuyo)

Raúl Benítez Manaut (Universidad Nacional Autónoma de México)

Luis Enrique Otero Carvajal (Universidad Complutense)

Juan Manuel Santana (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

Eloisa Gordon Mora (Universidad del Sagrado Corazón)

## **Coordinadora temática para el No. 19**

Vivian Auffant Vázquez

Universidad de Puerto Rico en Río Piedras

## **Evaluadores participantes en la revisión de pares de este número**

Zaira Pacheco Lozada (Universidad de Puerto Rico, Río Piedras)

Sarela Alfaro (Universidad Nacional de Barranca)

Jefferson Cabrera (Universidad de las Artes – Ecuador)

Crisálida V. Villegas (Universidad Bicentennial de Aragua, Venezuela)

Marjori. Giomara. Herrera López (Universidad Central del Ecuador)

Ricardo Jesus Calderon Deras (Académico independiente)

Leidy Hernández (editora de la Revista Aula Virtual)

Bexy Rojas (Universidad Central de Venezuela)

Guadalupe Sánchez Álvarez (Universidad Veracruzana)

Miguela Hermosilla (Universidad Nacional de Asunción, Paraguay)

Tamara Díaz Calcaño (Universidad de Puerto Rico, Río Piedras)  
Hilian Colón (Universidad de Puerto Rico, Río Piedras)  
Felipe Bastidas (Universidad Internacional de La Rioja)  
Larissa Hernández Monterrosa (Universidad Católica de El Salvador)  
Mabel Liconá (Universidad Politécnica de Ingeniería, Honduras)  
Emmalind García (Universidad de Puerto Rico, Río Piedras)  
Iyari Ríos González (Universidad de Puerto Rico, Río Piedras)  
Anthony Cruz Pantojas (Tufts University, Medford)  
Jorge Lefevre Tavárez (Universidad de Puerto Rico, Cayey)  
María Córdoba (Instituto Tecnológico de Santo Domingo)  
Aracelis Quintero Martínez (Académica independiente)  
Ygor Deyko Ruiz Sánchez (Universidad de Puerto Rico, Río Piedras)  
Bertold Salas Murillo (Universidad de Costa Rica)  
Mónica Ruoti Cosp (Universidad Iberoamericana, Paraguay)  
Rosa Ruffinelli (Universidad Nacional de Asunción)  
Jairo Pérez (Universidad de Carabobo, Venezuela)  
Semu Saant (Universidad Amawtay Wasi)  
Duglas Moreno (Universidad Nacional Experimental de los Llanos  
Occidentales "Ezequiel Zamora")

### **Correspondencia**

Juan Carlos García  
Editor de la Revista Umbral  
Facultad de Estudios Generales  
Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico  
PO Box 23323 UPR. San Juan, PR 00931-3323.  
Tel. 787 764-0000, x88800 [revista.umbral@upr.edu](mailto:revista.umbral@upr.edu)

La Revista Umbral es la revista inter y transdisciplinaria sobre temas contemporáneos del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico. Forma parte de la plataforma académica Umbral, auspiciada por la Facultad de Estudios Generales y el Decanato de Estudios Graduados e Investigación. Promueve la reflexión y el diálogo interdisciplinario sobre temas de gran trascendencia, abordando los objetos de estudio desde diversas perspectivas disciplinarias o con enfoques que trasciendan las disciplinas. Por esta razón, es foro y lugar de encuentro de las Ciencias Naturales, las Ciencias Sociales y las Humanidades. Sus números tienen énfasis temáticos, pero publica también artículos sobre temas diversos que tengan un enfoque inter o transdisciplinario. La Revista Umbral aspira a tener un carácter verdaderamente internacional, convocando a académicos e intelectuales de todo el mundo. La Revista Umbral es una publicación arbitrada que cumple con las normas internacionales para las revistas académicas. Está en [Open Journal Systems](#) y está indexada en [MIAR](#), [EBSCO Publishing](#), [ERIH Plus](#), [IBSS](#), [Latindex](#) y [REDIB](#).

Disponible en <https://revistas.upr.edu/index.php/umbral>

La Revista Umbral de la Universidad de Puerto Rico Recinto de Río Piedras está publicada bajo la [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](#)



# REVISTA UMBRAL

I S S N 2 1 5 1 - 8 3 8 6

Universidad de Puerto Rico  
Recinto de Río Piedras

## Los Estudios Generales en tiempos virtuales

XIII Simposio Internacional de la Red  
Internacional de Estudios Generales  
(RIDEG)

16-19 de noviembre de 2022

N ú m e r o 1 9

(agosto-mayo 2024)

### ÍNDICE

#### TEMÁTICA DEL NÚMERO

Editorial <i>Vivian Auffant Vázquez</i>	<b>12</b>
Los Estudios Generales en tiempos turbulentos: pandemia, corrupción y virtualidad Waldemiro Vélez Cardona	<b>14</b>

Estudios generales: la necesidad futura de un pasado postergado <i>Carmen Rosalynn Rivera Mendoza y Federico Miguel Rosado Zavala</i>	<b>38</b>
Dinámica de discusión activa como acción transformadora efectiva para el aprendizaje de los estudiantes en un curso de Ciencias Biológicas en modalidad a distancia durante la pandemia del COVID-19. <i>Carlos Ayarza-Real Gerardo Arroyo-Cruzado</i>	<b>60</b>
Propuesta estructural para el curso CIBI 4105: aerobiología o la ecología de la atmósfera, impacto observado en los estudiantes de Ciencias Naturales <i>Graciela E. Quintero</i>	<b>80</b>
Las TIC aliadas a los Estudios Generales y al desarrollo de una pedagogía de la resistencia <i>María Elena Córdoba</i>	<b>104</b>
La crisis civilizatoria: reflexiones sobre sus aspectos económico-políticos, ecológicos y epistemológicos <i>Ramón Rosario Luna</i>	<b>122</b>
Exploradores virtuales: navegando por los fundamentos de biología, la interacción y continuidad de la vida, en un curso del componente de Ciencias Naturales en los Estudios Generales <i>Rosa I. Rodríguez Cotto</i>	<b>172</b>
Cambio climático y la rehabilitación ambiental desde la transdisciplinariedad en la educación general <i>Wilmer O. Rivera-De Jesús</i>	<b>204</b>

## EDUCACIÓN GENERAL

Apuntes para una historia del Departamento de Ciencias Físicas de la Facultad de Estudios Generales de la	<b>232</b>
---	------------

Universidad de Puerto Rico: El papel de tres grandes científicos en los albores de la década de los cincuenta  
*Carlos Sánchez Zambrana*

La integración de la tecnología a la clase de Educación Física durante la pandemia del COVID-19 **266**  
*Jomar Parrilla Cruz*  
*José M. Luna Pérez*

Consecuencias del Concordato de 1851 y la Real Cédula de 1858 en la plantilla de músicos de la Catedral de San Juan de Puerto Rico **290**  
*Ángel Olmeda*

#### TEMA LIBRE

Impacto del proyecto ED-3389 Programa de Formación Continua: Administración, Liderazgo y Gestión de la Educación en la Capacitación de Gestores Educativos **308**  
*Marco Antonio Alvarado Barboza*

El teatro en México como instrumento pedagógico (1920-1940) **328**  
*María Collazo*

#### RESEÑA

La educación general en Puerto Rico: La década de los cincuenta (Primera Parte), de la autoría de Carlos Sánchez Zambrana, Waldemiro Vélez Cardona y Manuel Maldonado Rivera Rogelio Escudero Valentín **358**



REVISTA UMBRAL

No. 19 (agosto-mayo 2024)

I S S N 2 1 5 1 - 8 3 8 6

## El teatro en México como instrumento pedagógico (1920-1940)

Theater in Mexico as a pedagogical instrument (1920-1940)

Recibido: 10/08/2023. Aceptado: 26/09/2023.

María Collazo  
Universidad de Puerto Rico, Río Piedras  
[maria.collazorivera@upr.edu](mailto:maria.collazorivera@upr.edu)

**Resumen:** Este trabajo permite observar cómo el teatro fue una importante manifestación pedagógica en la historia de México afiliándose al discurso histórico de la revolución. Los procesos que se vivieron durante la Revolución Mexicana en las décadas de 1920-1940, y en la institución del gobierno de Lázaro Cárdenas fueron trascendentales e influenciaron la experiencia teatral en el país. Al ubicar el estudio en estas décadas cubrimos el periodo de mayor importancia en México con relación a la actividad de un teatro pedagógico y social, como las Misiones culturales en el ambiente de crisis de revolución y guerra. Este ensayo examina y compara los debates que se han generado sobre las experiencias teatrales cuyas funciones se desarrollaron con lazos estrechos a procesos de transformación social.

**Palabras clave:** teatro mexicano, misiones culturales, educación popular, revolución mexicana, Vasconcelos, Lázaro Cárdenas, teatro de carpas, Cantinflas, dramaturgia femenina, Amalia Caballero de Castillo Ledón, List Arzubide.

**Abstract:** This work allows us to observe how the theater was an important pedagogical manifestation in the history of Mexico, joining the historical discourse of the revolution. The processes that took place during the Mexican Revolution in the decades from 1920 to 1940, and in the institution of the government of Lázaro Cárdenas were transcendental and influenced the theatrical experience in the country. By locating the study in these decades, we cover the most important period in Mexico in relation to the activity of a pedagogical and social theater, such as the Cultural Missions in the environment of crisis of revolution and war. This essay examines and compares the debates that have been generated about theatrical experiences whose functions were developed with close ties to processes of social transformation.

**Keywords:** Mexican theater, cultural missions, popular education, Mexican revolution, Vasconcelos, Lázaro Cárdenas, tent theater, Cantinflas, female dramaturgy, Amalia Caballero de Castillo Ledón, List Arzubide.

### **Introducción:**

El estudio historiográfico a continuación se centra en una investigación sobre la utilización del teatro en México como instrumento pedagógico durante las décadas de 1920 a 1940. La década de 1920 marca la creación de la Secretaría de Educación por José Vasconcelos y junto a la creación de la Secretaría, la implementación de las Misiones Culturales, así como otras actividades de representación, trascendentales, en la época que abordaremos detenidamente en el ensayo. En la década de 1930 hasta el año de 1940, que delimita el alcance de nuestro estudio, se identifica la relación entre el teatro mexicano y la política de gobierno de Lázaro Cárdenas. Entre una y otra década observaremos, desde una perspectiva historiográfica, las circunstancias sociales y políticas que rodearon el desarrollo de la cultura teatral en México como herramienta pedagógica.

Durante épocas de crisis, procesos revolucionarios de transformación social y en épocas de reformas político-culturales, el teatro cuando no es marginado suele asumir o suele asignársele institucionalmente una función pedagógica (Collazo, 2010). Es muy acertado el señalamiento de Marcela del Río Reyes cuando escribe: "En etapas de crisis social, es frecuente descubrir que el discurso dramático teatral adquiere una trascendencia metaliteraria al proponerse cambiar la sociedad que lo produjo" (Del Río, 1993, p. 7). Cuando nos acercamos a la historia del teatro, sin embargo, sea cuando se atiende la dramaturgia en su modalidad de crítica estética o literaria o cuando se atiende la puesta en escena también encontramos referencias continuas sobre su utilización como herramienta pedagógica. Al teatro como herramienta pedagógica generalmente le acompañan intereses institucionales definidos cultural y socialmente, en el marco de una política de gobierno o el establecimiento de un canon que se promueve.

El objetivo del ensayo es analizar la literatura sobre el teatro como instrumento pedagógico en México. Existen suficientes referencias que confirman que el teatro fue una herramienta fundamental en la política pedagógica del gobierno. Respecto a la función del teatro en México, urgía acercarse al pueblo, a la rularía, a sectores marginados y apartados. Se contó con el teatro para establecer contacto de interés educativo y social entre el nuevo poder y la masa.

Los procesos que se vivieron durante la Revolución Mexicana en las décadas de 1920-1940, fueron trascendentales e influenciaron la experiencia teatral en el país (De los Ríos, 11). A pesar de la importancia que exhibió México en la presencia del teatro en los procesos de educación popular y comunitaria, la bibliografía, en libros dedicados al tema del teatro

durante el periodo que estudiaremos (1920-1940) no es abundante. Al ubicar nuestro estudio en estas décadas cubrimos el periodo de mayor importancia en México con relación a la actividad de un teatro pedagógico y social, en el ambiente de crisis de revolución y guerra. Es importante evaluar y comparar los debates que se han generado sobre las experiencias teatrales cuyas funciones se desarrollaron con lazos estrechos a procesos de transformación social.

### **Revisión de la historia del teatro en México: teatro misionero, fundación del teatro y teatro en la revolución**

En la década de 1990, el ensayista Kirsten F. Nigro y dos historiadores del teatro mexicano, Guillermo Schmidhuber y Marcela del Río Reyes hacen una revisión de la historia del teatro en México en sus respectivos ensayos y libros: *Twentieth-Century Theater* (Nigro, 1994), *El teatro mexicano en ciernes, 1922 - 1938* (Schmidhuber de la Mora, 1992) y *Perfil y muestra del teatro de la revolución mexicana*. (Del Río, 1993). El ensayo de Nigro y los libros de los escritores mexicanos mencionados complementan una mirada al periodo de estudio que nos interesa investigar. Además, se ajusta a nuestro objetivo historiográfico respecto a la identificación de los textos y la manera en que el teatro mexicano fue percibido como herramienta pedagógica entre los años 1920-1940. Informa también cómo se ha manifestado en el teatro la intervención del Estado para favorecer o subsidiar grupos y formas de hacer teatro con objetivos políticos o propagandísticos de su gestión de gobierno.

Nigro nos ofrece un dato fundacional muy importante sobre la raíz pedagógica del teatro mexicano cuando nos remite a la época del teatro precolombino. Los aztecas y otras poblaciones indígenas realizaban unas representaciones ricas y variadas en las que combinaban rito, religión y entretenimiento, en esos contextos practicaban un teatro didáctico cuya función y efecto en su población no escapó a la percepción de los colonizadores. Afirma Nigro, "La naturaleza alegórica y didáctica de mucho del teatro precolombino parecía costura a la medida, a los propósitos de los curas evangelizadores" (p. 213). Sumada la tradición teatral alegórica didáctica del teatro precolombino a la tradición teatral medieval y renacentista de los conquistadores, asumida por los curas; la mezcla de las dos tradiciones vino a conformar un teatro misionero que retenía muchos de los aspectos de presentación del teatro indígena impregnado con los contenidos y propósitos apostólicos del catolicismo. Esta mezcla, puntualiza Nigro, de dos culturas y de dos formas de arte produjeron lo que puede ser considerado el primer drama característicamente mexicano: El teatro misionero. El teatro misionero, sin embargo, tuvo una vida corta y lo que podía caracterizarse como teatro mexicano quedó en un extenso vacío cultural durante casi tres siglos.

Guillermo Schmidhuber, en *El teatro mexicano en ciernes*, trabaja la evolución del teatro mexicano, según sus propias palabras: "reconstruye la aventura de la fundación del teatro mexicano" (p. IX). En el escrito de Schmidhuber vemos como en el centro de la búsqueda de desarrollo del teatro estaba la necesidad de atraer y educar al público mexicano hacia nuevas formas de hacer teatro. Los límites en las fechas de 1922 y 1938 son seleccionadas por el autor a partir de un periodo conformador que fija el inicio del primer grupo teatral que se establece, la Comedia Mexicana y

el momento en que el movimiento teatral en México alcanza una estética propia; con la obra *El gesticulador* de Rodolfo Usigli. El estudio se fundamenta, como muy bien señala Schmidhuber, en la identificación y el deslinde de las corrientes que prevalecían en la tercera y cuarta década del siglo XX, forjadoras del nuevo teatro mexicano. En su revisión de los logros teatrales para estos años, busca alcanzar una apreciación crítica que supere las apreciaciones fragmentarias y subjetivas anteriores. Subjetivas debido a que los críticos mexicanos fueron simultáneamente dramaturgos y estudiosos del devenir teatral, influenciando con su crítica la aceptación de las nuevas corrientes estéticas del teatro, tal y como lo apreció Nigro posteriormente en la identificación del canon, en el que nos detendremos más adelante.

Schmidhuber al mismo tiempo que buscó alcanzar su propósito de identificar históricamente el advenimiento de un teatro mexicano apunta los contextos en que dicho teatro se fue desarrollando (Schmidhuber, 1992). Aunque no apunta directamente el interés pedagógico del teatro, como tema importante en su investigación, permite identificar las instancias en que el teatro asume objetivos pedagógicos. Habré de hacer referencia a una de las instancias teatrales por la importancia que tiene para el propósito de esta historiografía.

Germán List Arzubide, fue fundador del teatro infantil de la Secretaría de Educación. Escribió, además, las primeras piezas de teatro político en Hispanoamérica, indicadoras también, del medio ambiente político que influyó en la década de formación del teatro mexicano. List Arzubide definía el teatro como una forma artística pura que puede vivir por sí misma. Es una mezcla según Arzubide, de arte y acción, de ficción y trabajo que, por exigir penosos laboreos de obreros, preparación metódica,

disciplina en el esfuerzo, concluye por ser una representación vital que impone una dignidad humana que sólo se hace efectiva con un fin claramente determinado. El teatro, para Arzubide, es siempre una escuela, una realidad pedagógica. El teatro quiere enseñar algo; discutir una tesis, propagar una idea (Schmidhuber, p. 83). Esta referencia que nos ofrece Schmidhuber sobre List Arzubide es elocuente en la relación y percepción del teatro mexicano como herramienta pedagógica; el teatro es siempre una realidad pedagógica.

Por su parte Marcela del Río, propone analizar el teatro de la revolución mexicana considerando específicamente la perspectiva ideológica con la que fue representada en el discurso dramático-teatral. Permite de esta manera comprender la intención pedagógica que la revolución como acontecimiento histórico posee en la dramaturgia o escénicamente. Acompaña al escrito histórico analítico del perfil del teatro mexicano una muestra antológica de los textos representativos de cada discurso "ideológico-estético". La selección de la muestra dramático-teatral está en estrecha relación vivencial con la revolución mexicana. Su análisis parte del criterio de llamar drama histórico, el texto que se representa en el momento y espacio "de un proceso o un rompimiento que cambia el orden social ...una conciencia histórica dentro del plano del contenido" (Del Río, p. 11). En el contexto del drama histórico identifica cinco formulaciones:

1. *Drama histórico* - cuando los autores contemporáneos de un suceso pretenden reconstruir o re-crear la realidad de un momento crítico de la historia.
2. *Drama intrahistórico* - historia de la vida cotidiana de una época. En esta formulación se recrean discursos de protesta

social que pretenden denunciar las condiciones de vida de las clases marginales o que buscan despertar la conciencia del pueblo para que luche por sus derechos.

3. *Drama testimonial* - cuando el autor testigo del acontecimiento deja un testimonio a través de su obra del hecho histórico.
4. *Drama de ficción histórica* - que figura lo que habría sido la historia si una decisión que resultó ser trascendental se hubiera tomado de forma diferente. Es también drama de: ficción histórica aquel donde el autor existencial o psicológicamente piensa lo que el personaje histórico pensó
5. Por último, *Drama de paralelismo histórico* - cuando tomando como referente el presente nos trasladamos al pasado como subterfugio de la representación de su momento histórico (Del Río, pp. 11-12).

Las formulaciones que define Marcela del Río respecto a las formas teatrales son historiográficamente importantes por que ayudan a precisar el objetivo dramático que persigue la obra. En la forma de análisis que propone Marcela del Río igualmente subyace una metodología pedagógica al incluir los textos de los dramaturgos que proponen una determinada interpretación histórica de la revolución mexicana. En su análisis, Del Río define espacios histórico-ideológicos que ubican y establecen la relación de la obra con una geografía humana en la que se manifiesta lo revolucionario, lo social, lo urbano, las luchas obreras, así como en lo ideológico institucional. Establece también unas etapas cronológicas en las que reconocemos el momento histórico que se vive y la búsqueda teatral que se trabaja. El periodo de 1900-1910 por ejemplo, es denominado desde este punto de vista teatral como de profecía revolucionaria: "periodo

en el que se representa la revolución como una mera demanda de justicia social, como exposiciones de ideales, como arenga política y como preparación para la lucha de acuerdo con las diferentes ideologías de los autores" (p. 19). Se cierra este periodo con el estallido de la Revolución, el 20 de noviembre de 1910.

El objetivo principal que corresponde al periodo de 1911-1917 es proponer a través del discurso dramático-teatral, el discurso de la Revolución. El periodo de 1918-1934 es el periodo del caudillismo; en el que se estrena una nueva constitución, pero en el que sobresalen los arribismos, el exilio y la corrupción. Los autores, afirma Del Río, comienzan a presentar rasgos de decepción revolucionaria al fracasar o traicionar los ideales que animaban el movimiento revolucionario. Por último, la institucionalización del proceso revolucionario, cuando la Revolución se hace gobierno, en el periodo de 1935-1940, es el momento en que los autores cuestionan el cambio de injusticia a justicia social y también si las reformas responden a las demandas populares o si en la práctica no son más que una mascarada ideológica.

Hacemos un breve paréntesis para subrayar que Del Río utiliza, el término: voz didascálica (p. 28) que describe escenografías o personajes en las que quedan diferenciados códigos culturales que vienen a significar diferenciaciones de clase social. Ejemplo de ello son los calificativos de "casa humilde" u "hombre de la clase humilde". Para Del Río, lo anterior equivale a adjudicar a la descripción de escenografía referencias geográficas y a la descripción de personajes una intención didáctica. Acuñar el término "didascalia", nos parece que expande significativamente el alcance de lo que interpretamos son elementos pedagógicos del teatro. La voz didascálica se añade como elemento pedagógico en el teatro a la

narración fiel de un acontecimiento histórico del que el espectador queda informado. La voz didascálica viene a sumarse a la manera fonética en que el autor busca escenificar la expresión de un campesino, a la forma en que un autor denuncia, aconseja, retrata lo inapropiado, destaca lo que tiene valor, concluye una moraleja, en fin, monta el discurso fundamental con el que quiere afectar a su público (p. 48).

### **Crisis social y La Secretaría de Educación**

Si precisamos un poco a manera de síntesis, lo que los textos estudiados nos permiten entender historiográficamente sobre el teatro como herramienta pedagógica en México, podemos afirmar diferentes perspectivas de percepción; con Nigro, que la base fundamental del teatro mexicano con un propósito pedagógico de evangelización fue el teatro misionero. Schmidhuber por su parte, afirma que el teatro mexicano en su necesidad de alcanzar a poseer una identidad o personalidad en la representación escénica, se planteó la urgencia de educar a un público que le permitiera al teatro ser libre creativamente. Marcela del Río Reyes, por su parte, al estudiar el teatro vinculado al hecho histórico de la revolución establece, cómo el criterio didáctico en la dramaturgia mexicana logró, con sus variantes en la formulación del drama histórico, documentar el acontecimiento con sus versiones para la posteridad. No obstante, reconocidos los méritos de las exposiciones de Nigro, Schmidhuber y de Del Río Reyes, no es hasta que estudiarnos a John B. Nomland y a Antonio Magaña, dos investigadores clásicos de la historia del teatro mexicano, que podemos completar una visión del teatro mexicano vinculado al teatro

popular, al interés institucional de educar al pueblo y al teatro como un verdadero instrumento pedagógico.

Escribe John Nomland (1967, p.16) que al nacer el nuevo siglo más del 70% de la población era analfabeta; la educación de la gente era responsabilidad del Estado. Sin embargo, la unión de escuela y Estado en México no ocurrió. Bajo la mano férrea de Porfirio Díaz, la Iglesia controlaba la educación sin ninguna intervención oficial, mientras el Estado hacía muy poco para reemplazar o competir con la educación religiosa. No obstante, al tétrico panorama del atraso de la educación y al estado anárquico que imperaba, Joaquín Baranda, ministro de Educación del gobierno de Díaz y su sucesor Justo Sierra encabezaron una tendencia nacionalista que representó un avance en el gobierno de Díaz. El dominio de la iglesia en el gobierno, con la partida de Porfirio Díaz, llegó a su fin y entonces llegó el momento de responder al grito de tierra y escuela.

Después de 1911, ya en los inicios de la revolución, durante las batallas por el poder, en la accidentada sucesión de presidentes hasta el 1920 los problemas alrededor de la escuela formaron parte de los discursos grandilocuentes. Una educación primaria universal y gratuita era proclamada pero no fue hasta que la Constitución de 1917 proclamó la confirmación del derecho de todos a una educación primaria, gratuita y obligatoria que la Secretaría de Educación Pública se encomendó a trabajar en los distintos estados y municipios.

Luego en 1920 el presidente general Álvaro Obregón, centralizó y retomó la Secretaría de Educación Pública y la puso en manos de José Vasconcelos (Betancourt, 2011, 14). Vasconcelos, según Nomland, fue un activo e idealista revolucionario quien puso un apasionado empeño en

estimular el interés por la educación en todos los rincones de la República donde aún existían grandes masas de analfabetos. Designado Vasconcelos ministro de Educación Pública, se inició "una cruzada que llevó a los autores clásicos a la calle, mediante una campaña de lectura sin precedentes en el país. Fue Vasconcelos quien puso en las manos de artistas, como Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros los muros y paredes de importantes edificios públicos. "La educación artística recibe igualmente el impulso ejemplar" (De Ita, 1991, p. 51). En fin, la actividad de José Vasconcelos en beneficio del desarrollo cultural y de la educación fue fundamental para la vida de los mexicanos.

### **Las misiones culturales**

Cuando, Vasconcelos fue llamado para dirigir la nueva Secretaría de Educación Pública, las escuelas rurales prácticamente eran inexistentes y la educación pública era prácticamente un privilegio de la ciudad. El problema se hacía más grave por la falta de recursos para construir y equipar nuevas escuelas y al reducido número de profesores capacitados para la educación rural. En 1923 gracias a los esfuerzos de Roberto Medellín y Rafael Ramírez (Nomland, p. 74) se encontró una solución parcial a este problema, en la forma de las Misiones Culturales creadas por José Vasconcelos. Integradas por pequeños grupos de educadores que iban a las zonas rurales a trabajar en el mejoramiento de la comunidad; las Misiones Culturales iban y establecían núcleos de profesores reclutados entre la gente de los pueblos. Los misioneros dependían de la zona donde se ubicaban para casi todo. Después de una evaluación de los problemas en la zona enfatizando en la salud, la situación doméstica, la diversión y las

necesidades educativas, el jefe de la misión formula un plan de trabajo con la cooperación de los ciudadanos locales. Para hacer posible las escuelas rurales se ocupaban durante el día con los niños y por las noches y en época de vacaciones se ofrecían clases, actividades y programas para adultos. Las escuelas rurales sin duda asumieron una función social llegando a ser conocidas con el nombre de "Casa del Pueblo" (Hughes, 1951, p. 13).

El éxito de las misiones en 1923 fue tal que al siguiente año se expandieron a seis las misiones culturales enviadas a los campos. En 1924 el sucesor de Obregón, Plutarco Elías Calles, antiguo maestro de escuela proclamó la necesidad en México de una escuela universal elemental. Ello fue interpretado como que prohibía la instrucción religiosa y por ello enfrentó un proceso violento que resultó en maestros martirizados por cristeros radicalmente opuestos a que se tomaran medidas que afectaran su religión. Sin embargo, se continuó con las Misiones Culturales inclusive se estableció en la Secretaría de Educación Pública una oficina para atender el desarrollo de las misiones

(Hughes, p. 13).

De 1928 a 1934 México vive un momento histórico de mucha anomalía y turbulencia política en la posición presidencial en la que se sucedían, unos a otros, en periodos de dos años de forma prácticamente provisional hasta la llegada al poder de Lázaro Cárdenas. Cárdenas es quien viene a estabilizar los trabajos del presidente con periodos presidenciales de seis años. Según Nomland, las Misiones para el teatro tuvieron un gran mérito que fue introducir las actividades teatrales en forma de diversión y de enseñanza en zonas donde probablemente no había otra

actividad que la supervivencia y búsqueda de sustento a través del arduo trabajo y la procreación de la familia.

Nomland señala que entre 1942–1948 las Misiones Culturales construyeron 200 teatros, presentaron 500 obras y dieron 400 funciones de marionetas. Luego a partir de 1949 las misiones cinematográficas recibieron mayor atención oficial. Este cambio se llevó a cabo a pesar del éxito que tuvo el teatro como medio de comunicación en los trabajos de los misioneros entre los años de 1942 al 1948. La norteamericana Katherine M. Cook del Departamento del Interior de Estados Unidos para 1936 ya sostenía que, ante el entusiasmo del teatro al aire libre, las Misiones Culturales debían depender del teatro porque los teatros al aire libre eran "medios prácticos para utilizar y hacer permanentes los puntos de sus programas de instrucción..." (Nomland, p. 75). El gobierno siguió, no obstante, privilegiando la cinematografía. Aun así, estas declaraciones de Katherine M. Cook confirman decididamente el papel pedagógico que venía asumiendo para entonces el teatro mexicano.

Cuando ya el pueblo estaba resignado a las vicisitudes de la educación llegó el gobierno de Lázaro Cárdenas quien, con su Plan Sexenal, asumió un cambio radical y estableció los pilares de la educación para todos los mexicanos:

La escuela socialista asumió más y más importancia, no únicamente por razones pedagógicas, sino también por ser una potente arma de propaganda. Las escuelas de la década de los treinta se fueron convirtiendo paulatinamente en un reflejo claro de la filosofía política dominante, el socialismo materialista (Nomland, pp. 17-18).

El régimen de Cárdenas fue enfático al discutir lo que se proponía en la enseñanza. Cita Nomland:

La enseñanza tendrá un claro sentido revolucionario en todos los grados, principalmente en lo que se refiere en su lucha contra el clero y a la política social en materia educativa, agraria y obrera, para proyectar en el porvenir los ideales de una nueva sociedad sin explotadores ni explotados (p.19).

La enseñanza entonces, en su objetivo de darle un claro sentido revolucionario recurrió, entre múltiples herramientas al teatro, principalmente al drama histórico. Se acentuó el interés por el teatro para niños. Sin embargo, según Nomland, nunca el mismo respondía a la realidad ni a las intenciones de los que decidían la política. Las obras resultaban ser iniciativas de los mismos niños bajo la supervisión de un maestro con fines recreativos o didácticos. A pesar de la observación crítica de Nomland, lo que historiográficamente interesa es que el historiador identificaba claramente en el gobierno de Cárdenas, la utilización del teatro con fines pedagógicos. Los dramas históricos, que presentaban los niños representan la historia nacional con fines patrióticos, los dramas conmemorativos que no se diferencian radicalmente de los anteriores, obras infantiles de ficción y obras didácticas predicando salud, amor a los animales y a la naturaleza. Éste último tipo de teatro más que meras obras de teatro para niños se convirtieron en el drama mismo del pueblo y en una parte integral del programa de las Misiones Culturales.

### **Ideario de Lázaro Cárdenas**

Nomland, a través del análisis del teatro escolar, establece un dato desapercibido, por los investigadores aquí estudiados. En la base de los

programas de teatro en la educación está contenido un interés de las instituciones de gobierno de hacerse de una herramienta pedagógica que al mismo tiempo le sirva de propaganda a su gestión de poder. El caso más claro, fue el programa para una educación socialista de Lázaro Cárdenas. El ideario político de Lázaro Cárdenas, (Durán, 1972) comprende una serie de documentos (discursos, mensajes, declaraciones a la prensa, entrevistas, correspondencias...) que abarcan casi cuarenta años de vida de quien fuera el presidente de México entre 1934-1940. La recopilación la hace Leonel Durán, antropólogo, quien conociera personalmente a Cárdenas y cuya admiración por éste lo llevaría a catalogar al presidente "héroe cultural".

El trabajo fundamental de la escuela, en el ideario de Cárdenas, no era el que se impartieran nociones generales de las ciencias. Era preciso que la escuela fuera "una preparación para la vida, un trasunto de realidades cambiantes ..." (p. 205). El objetivo era intensificar la obra cultural donde los estudiantes pudieran sentir y entender la transformación social con la que se llegaría al terreno de bienestar económico y moral. Había que terminar con los privilegios de la cultura. Para remediar habría que llegar al campo y a las zonas fabriles con una educación que hiciera un trabajo cultural de impartir también una educación política: "La ciencia política le enseñará las leyes que rigen la sociedad capitalista... el camino para perseguir conscientemente sus fines y realizarlos en el trabajo" (p. 225). El teatro era uno de los fines, como medio de propaganda, que habría de utilizar la educación socialista. Existían unas recomendaciones para las representaciones dramáticas tales como "escenificaciones de lecturas, cuentos, escenas observadas en el hogar, asuntos históricos, geográficos, asuntos sociales, de preferencia aquellos que al patentizar la injusticia

social existente justificarán el movimiento reivindicador de los derechos de los trabajadores" (Nomland, p. 20). Más allá del interés de las instituciones en el teatro está la forma en que el teatro mismo, aún desde la perspectiva del teatro infantil muy importante en el contexto de ser herramienta pedagógica), se abre paso entre los adultos.

### **Teatro escolar, teatro infantil y teatro de carpas**

Los críticos, así como los educadores mexicanos hicieron una importante diferenciación entre el teatro escolar y el teatro infantil. El teatro escolar, queda entendido a través de Nomland como aquel que está autorizado por disposición de la Secretaría de Educación Pública pero cuya realización, en su generalidad, dependía del talento y la voluntad de los niños y maestros para que el mismo presentara algún interés. El teatro infantil, sin embargo, es aquel que estaba compuesto por obras con las que recorrieron las ciudades los carpistas desempeñándose entre un teatro popular e infantil y obras escritas para los teatros grandes y actores profesionales. El objetivo del teatro para niños, según Salvador Novo, citado por Nomland, es: "Educar a la niñez para el teatro; darle a conocer las grandes obras del pensamiento mundial en un idioma adecuado a su edad; imprimir mayor categoría al espectáculo" (p. 51). En otras palabras, Novo no diferencia entre lo que debe teatralmente educar a un niño y lo que debe educar a un adulto excepto, claro está, que el idioma debe ser adecuado a la edad del niño.

De una forma o de otra, sobre el tema del teatro pedagógico, concluye Nomland existe un abismo entre la actitud oficial hacia el uso y el

valor de las obras didácticas. Más que distinguirse son representativas de una pedagogía que representa las tendencias sociales y políticas de los autores. Dado el alto nivel de politización en México, para la época, no nos sorprende nada que la realidad que viviera el teatro infantil fuera de un contenido en extremo político. No obstante, entendemos que Nomland se contradice cuando nos permite reconocer más allá de lo político la forma en que el teatro infantil se manifiesta en el teatro popular y no le adjudica importancia. Luego, precisamente en el capítulo que dedica al teatro del pueblo comienza expresando claramente lo que puede considerarse como un dato importante en el quehacer del teatro:

Hemos examinado... la mayor parte del teatro dedicado a los niños, aunque hemos visto que las obras están muy lejos de pertenecer exclusivamente al mundo de la infancia. Hay en México una natural influencia mutua entre la vida del niño, que es a menudo un adulto en miniatura con las preocupaciones y las reacciones de los adultos, y la del adulto que a causa de su estrechez económica y de las restricciones de su vida social y cultural, posee la misma credibilidad ingenua y las mismas reacciones espontáneas que se asocian generalmente con los niños (p. 73).

Por ejemplo, el teatro de marioneta se representaba tanto entre los niños como entre los adultos. La imbricada relación entre lo infantil y lo adulto lo manifiesta excelentemente Germán List Arzubide, citado por el mismo Nomland: "Murieron los títeres que en realidad no fueron un teatro infantil en el concepto de un teatro para niños, sino un teatro para la infancia de una sociedad cuyos más graves problemas se encerraban en el gendarme, el borrachito, la muerte y el diablo" (p. 57). Aclara Nomland, que List Arzubide se refiere a los trabajos publicados por Venegas Arroyo y Orellana y además escribe que el comentario de Arzubide es muy pertinente porque a pesar de que las piezas de Arroyo y Orellana llevan la anotación de "teatro infantil para representarse por niños o títeres" es difícil suponer a un

niño actuando los sentimientos y acción de unos personajes adultos que llegan hasta los extremos de la pasión y el crimen. Dirigidos a los niños, pero atraídos por los adultos el teatro de títeres con su variante de marionetas despertó un interés como medio educativo. Se reconoció su trascendencia educativa cuando luego de desarrollar nuevas presentaciones y propósitos logró un subsidio oficial para el teatro. El interés de la Secretaría de Educación Pública fue tal que crearon grupos de marionetas a quienes les supervisaban las obras.

Una de las actividades de títeres de acercamiento a sectores marginados, aislados y pobres de mucha importancia para el teatro fue el Teatro de Carpas. Con el significado literal de tienda, explica Nomland "el término carpa tomó en México un nuevo y complicado sentido" (p. 171). Cuando las hostilidades de la Revolución cesaron comenzó el largo proceso de reconstrucción. La comunicación entre las regiones estaba muy dificultada y para llegar de una región a otras había que caminar grandes trechos. Los teatros perdieron una gran audiencia de personas que por razones económicas se veían impedidas de apartarse de su vecindario. Fue justamente esta situación la que llevó a Carlos Espinel a trasladar su compañía de títeres a una carpa portátil, con el objetivo de presentar su espectáculo en diferentes comunidades. Las carpas pronto se esparcieron por todos los rincones de la ciudad y en los estados cercanos. Algunas carpas fueron más famosas que otras, una de ellas la Carpa Sotelo, mantuvo su fama durante décadas pues fue ahí que, en 1930 Cantinflas, por el rumbo de Azcapotzalco apareció por primera vez. El valor de las carpas, según Nomland, residía en ser "un fugaz escape de las diarias preocupaciones" (p.172) al ofrecer una variedad de diversión a las capas más humildes de la población. En las horas iniciales hacían un

espectáculo de diversión y educativo para la familia y luego de las diez de la noche se presentaban trabajos para adultos.

Al Teatro de Carpas, contrario a Nomland, Antonio Magaña le reconoce un valor mayor que el de ser "un fugaz escape de las diarias preocupaciones". "Escribir para el pueblo requiere una condición precisa: aprender de él cuanto se pueda" (Magaña Esquivel, 1940, p. 41). Estas palabras se las atribuye Magaña Esquivel a Antonio Machado, luego hace una descripción en la que caracteriza el teatro popular como colectivista, impulsivo, folklórico, mayoritario y que siempre se supone más nacional y primitivo; para identificar en este territorio el teatro de carpa en México. El aprecio de Magaña por este teatro parte de los "personajes tipos" que han sido creados por el teatro de carpas. Reconoce él todo el impulso que vibra en la comprensión natural del espectador corriente que logra, según describe, un resorte tenso en los personajes. Añade que el teatro de Carpa: "Es el mejor teatro experimental" y llega a escribir: "Dentro de él, creándolo, expresándolo vive el hombre del pueblo-" (p. 41). Y aún admirado resalta:

El teatro de carpa no hace sino poner en circulación, consagrar en el pecado escénico, esta fantasía del pueblo de México; en realidad no busca sino organiza vivas imágenes disueltas en el barrio. En su necesidad de vivir va creando tipos tomándolos de la calle, de la plazuela. No los inventa [ ...]

Lo interesante es ser testigo de esa conjunción de ironía, malicia y ternura en estos personajes que son tipos fijos: "Palillo", "Chicote", "La flaca", "Cantinflas". Cantinflas es el arquetipo de este personaje de carpa mayoritario. [...] Es, propiamente un mimo que recoge milagrosamente con clara objetividad los modos y el lenguaje del hombre de plazuela; no hay intérprete que haya sabido revivir tan sugestivamente esa máscara de comedia humana entre peleonera, pícara y generosa. Es aquí donde "Cantinflas" se apoya para hacer entroncar verdaderamente su personaje con el sentir vivo del barrio de la Metrópoli. Naturalmente, es un personaje

de imitación cuyas referencias a un mundo y a un espíritu tan próximo, todos se sienten inclinados a creer. Su éxito está en que representa una imagen viva en la que los hombres de nuestro pueblo se reconocen. "Cantinflas" salió del teatro de carpa (pp. 42-44).

Las fuentes anteriores a Magaña, con la excepción de Nomland, hacen una rápida referencia al teatro de carpa. Posteriormente Marcela del Río y Guillermo Schmidhuber, se detienen escasamente unas líneas para referirse al teatro de carpa. Lo mencionan y desde el momento en que lo mencionan sabemos que es un tipo de teatro pedagógico y de entretenimiento importante. Pero, no es hasta que leemos a Magaña, en *Imagen del Teatro*, que percibimos la importancia del teatro de carpa, para el teatro mexicano.

En resumen, el teatro de carpa según lo apuntan los textos estudiados además de tener un origen popular directo, se le reconoce como el teatro que anuncia la posible llegada del teatro mexicano, como el teatro que da origen a las misiones culturales, como uno de los mejores teatros experimentales que se trabajaran en México y además como una forma de educar y divertir. Entonces nos preguntamos, cómo es que una revisión de la historia del teatro como la que realizan Schmidhuber y Marcela del Río Reyes mencionen solo brevemente el teatro de carpa. A los propósitos de nuestro trabajo el teatro de carpa nuevamente nos confirma la continuidad del origen pedagógico del teatro mexicano que se iniciara en la época de las representaciones de la época precolombina. El teatro de carpa tuvo un propósito manifiestamente didáctico cuando en 1929 el Teatro de Periquillo auspiciado por la Secretaría de Educación Pública:

Actualiza un tipo de teatro escolar, cuya facilidad no excluía la inteligencia y el buen gusto. Se representaba en los centros obreros, comunidades agrarias y jardines de niños. Es este movimiento quien dio origen a las Misiones Culturales enviadas a todos los rumbos... Las representaciones, que tocaban también la pantomima y el teatro de títeres se hacían en carpas desmontables, portátiles. Eran verdaderas recreaciones populares (pp. 50-51).

Hasta aquí hemos puntualizado cómo podemos identificar en la historiografía del teatro mexicano el carácter pedagógico del mismo. El carácter pedagógico de este teatro, sin embargo, no se desarrolló fuera de agudas controversias con las estructuras de poder que si bien lo estimulaban así también vigilaban sus posibles contenidos críticos.

### **Teatro e institucionalización de la revolución**

En un registro cronológico, Marcela del Río Reyes (p. 20), nos permite observar que el teatro tuvo una importante manifestación didáctica en la historia de México afiliándose a algunas de las tendencias ideológicas de las diferentes facciones revolucionarias y definiendo a través del discurso dramático teatral, el discurso histórico de la revolución. Igualmente, los autores presentaron en los discursos dramáticos del teatro histórico su sentir contrario al del discurso oficial al presentar rasgos de decepción revolucionaria al ver traicionar los ideales de los primeros tiempos.

La revolución se hace gobierno con la institucionalización del proceso revolucionario pero la expresión teatral se manifiesta de diferentes formas. Unas veces definiendo sus propios objetivos puramente

dramáticos, como es el caso del teatro experimental, el Teatro de Ulises, Escolares del Teatro y el Teatro de Orientación, subvencionados todos por la Secretaría de Educación Pública a través del director del Departamento de Teatro (Schneider, 1995). En otras ocasiones, siendo recelosos de la pureza de los procesos políticos que clamaban su adhesión incondicional a los procesos sociales y políticos del gobierno de turno tal y como lo definiera el gobierno de Lázaro Cárdenas, ya explicado en este trabajo. El teatro o mejor aún los estilos de teatro, aunque siempre a través de los años han tenido que disputar los espacios de representación, han tenido momentos de mayor censura.

No es hasta 1934 que, Del Río Reyes identifica a Amalia Caballero de Castillo Ledón como la primera autora entre los escritores dramáticos, que en la época en que ya está institucionalizada la revolución, se atreve a levantar su protesta en contra de la demagogia política de los gobernantes de la Revolución; voz anterior a Rodolfo Usigli, autor de *El gesticulador* en 1938. Esta obra de Usigli fue en su momento, la más importante para muchos, severamente crítica a la traición de los valores revolucionarios, por la corrupción de oficiales de gobierno. La obra escrita de Caballero de Castillo que historiográficamente confirma Marcela del Río es *Cubos de Noria*. Esta obra desaparecida cuyo conocimiento se alcanza a través de una explicación de Armando de María y Campo en la que describía que: "el texto satiriza la corrupción, vicios y procedimientos de los políticos" (p. 35). Sin embargo, lo más significativo que apunta Del Río Reyes es que el texto de Caballero de Castillo era eminentemente feminista. Las féminas en el teatro mexicano tuvieron una gran importancia como identifica Del Río, quién señala que en la historiografía del teatro mexicano hay una tendencia

canónica de la crítica que había regido, todavía en 1993, de olvidar sistemáticamente los textos de las mujeres.

En este contexto Olga Martha Peña Doria escribe un interesante e importante capítulo titulado: Un presidente mexicano como personaje teatral en dos obras escritas por mujeres en los años veinte y treinta, en: *La revolución y el nacionalismo en el teatro mexicano*. Este capítulo se fundamenta en las piezas de Antonieta Rivas Mercado, *Un drama*, y la de Amalia Caballero de Castillo Ledón, *Cubos de noria*. Ambas dramaturgas subieron a escena como personaje, al llamado “indescifrable” de la revolución mexicana, el presidente Plutarco Elías Calles. Elías Calles, destacada figura del México posrevolucionario, presidió de 1924-1928. Conocido como “jefe Máximo de la Revolución” de donde deriva el periodo del Maximato, por el control que tuvo de los presidentes de 1928 a 1934. “El mismo Calles fue a ver una de las funciones de *Cubos de noria* y esa noche hubo presidente en las tablas y también entre el público” (Peña Doria y Schmidhuber, 2014, p. 4).

Marcela del Río también apunta sobre la selección de las obras: "Es indudable que si fue elegida para ser representada es porque los elementos folklóricos e ideológicos del texto encajaban bien dentro de ese marco" (p. 35). Se refiere la historiadora, a la obra *Emiliano Zapata* de Juan Saavedra quien hace una representación idealizada del legendario revolucionario. Se advierte que la valoración del teatro histórico dependía de que este fuera respetuoso o no del discurso histórico oficial. En este sentido, la utilización pedagógica del teatro resulta ser detrimental a las representaciones didácticas que implicaban las obras presentadas. Es de aquí que surge la necesidad crítica contemporánea de hacer una revisión del canon teatral de las obras mexicanas. Primero, porque el teatro y el

reconocimiento a la labor femenina en el teatro estaban marginados y segundo, por los textos dramáticos-espectaculares, como afirma Marcela del Río, especialmente los de carácter político-histórico. Los mismos pueden ser juzgados por su ideología o por su estética, ser aceptados o rechazados, entrar a formar parte del acervo cultural del país si coinciden con la versión oficial de la historia, ser marginados si se oponen a ellas, o ser revolucionarios o canónicos. Historiográficamente, la observación de Marcela del Río viene a confirmarnos en el contexto del gobierno de la Revolución Mexicana y gobiernos posteriores la intervención del Estado. Es así como a través de instituciones o el establecimiento de una crítica influenciada ideológicamente se determinaba, más allá de los temas de arte, el reconocimiento de lo que habría de trascender o no culturalmente. Escribe Marcela del Río, que cuando no se coincidía con la misión educadora que la política oficial imperante permitía al teatro, se impedía que las mismas fueran llevadas a escena. Si queremos patentizar aún más el nivel de censura y de lucha por tener una expresión libre en el conocido gobierno populista de Cárdenas, escuchemos esta manifestación irónica que recoge el escrito de Del Río:

El estado mexicano le viene dedicando mayor atención al teatro. Dos hechos lo vienen a confirmar: la suspensión de Educando a mamá, por sus alusiones satíricas al régimen del señor presidente Cárdenas, y el estreno de Los alzados. Recordemos las palabras del político Dávila: El teatro es vehículo de doctrinas, de emociones, de verdades, de falacias; incita un rencor o alienta un cariño, fortifica un régimen o siembra una rebeldía (p. 197).

Las manifestaciones irónicas que recoge Del Río y las palabras del mencionado Dávila resumen muy bien el nivel de tensión política en que se desarrollaba el teatro mexicano, aún en la época de un gobierno de

tendencia progresista como el de Lázaro Cárdenas. Las palabras del político Dávila, al menos analógicamente, nos recuerdan aquellas palabras que expresara Hallie Flanagan, fundadora del *Federal Theater*, en sus memorias, recogidas en su libro *Arena*: “theater when is good, is always dangerous” (Flanagan, 1940, 372). En ese sentido, en el discurrir de las representaciones del teatro mexicano, nos lleva a coincidir, independiente a la intención de sus palabras, con el político Dávila, el teatro: “fortifica un régimen o siembra una rebeldía”.

Es así como entendemos que, la historiografía del teatro en México, para los años de 1920 a 1940 es específica en su información respecto a la forma en que el teatro se manifiesta y da prioridad al ámbito de la educación hasta convertirse en un instrumento pedagógico. Desde el teatro misionero al teatro de carpas, ya entrado en los años 40 se activaron diferentes formas de alcanzar culturalmente hasta las masas campesinas aisladas. El teatro, entre 1920 al 1940 fue sumamente activo en la búsqueda y en el desarrollo de la expresión de identidad del pueblo mexicano. Dicha expresión fue lograda a través de una visión de mundo de transformación social y de conciencia cultural en los diferentes sectores que tuvieron acceso a las representaciones teatrales.

El acercamiento historiográfico que hemos realizado nos ha permitido observar que el teatro fue indudablemente, a pesar de las circunstancias y los designios del estado, una extraordinaria herramienta pedagógica. Si bien, reconocemos que el contexto de crisis social y política dificultó, como hemos observado, el desarrollo del teatro mexicano, la determinación de llevar la cultura y la educación a todas las regiones de México conformó y viabilizó la presencia de un público que fue reflejo de la

eficiencia del teatro, en cada una de sus variantes, como herramienta pedagógica.

## Referencias

- Betancourt, C. (2011). Las memorias de un secretario. Vasconcelos J. *La creación de la Secretaría de Educación*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, Secretaría de Educación Pública.
- Collazo Rivera, M. (2010). *Rueda la Historia: El Teatro Rodante Universitario como herramienta pedagógica en el contexto de la Ley de Reforma Universitaria de 1942*. [Tesis Doctoral]. Universidad de Puerto Rico.
- De Ita, F. (1991). *Teatro Mexicano Contemporáneo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Del Río, M. (1993). *Perfil del teatro de la Revolución Mexicana*. New York: Lang, cop.
- Durán, L. (1972). *Lázaro Cárdenas. Ideario político*. México: Era.
- Flanagan, H. (1940). *Arena, The History of the Federal Theatre*. New York: Benjamin Blom.
- González Monclova, N. (1960). *El teatro mexicano del siglo XX*. [Tesis de Maestría]. Universidad de Puerto Rico.

Hughes Lloyd, H. (1951). *Las misiones culturales mexicanas y su programa*. París: Unesco.

Magaña Esquivel, A. (1969). *El Espectador, una revista mexicana de 1930*. México: INBA.

Magaña Esquivel, A. (1964). *Medio siglo de teatro mexicano 1900-1961*. México: INBA.

Magaña Esquivel, A. (1958). *Breve historia del teatro mexicano*. México: Ediciones de Andrea.

Magaña Esquivel, A. (1940). *Imagen del teatro (experimentos en México)*. México D.F.: Ediciones Letras de México.

Nigro, K F. (1994). Twentieth-Century Theater, *Mexican Literature, A History*. Ed. David William Foster. Austin: University of Texas Press. 213-242.

Nomland, J. (1967). *Teatro mexicano contemporáneo 1900-1950*. México: INBA.

Peña Doria, O.M. y Schmidhuber, G. (2014). *La revolución y el nacionalismo en el teatro mexicano*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfx944c>

Schmidhuber de la Mora, G. (2014) *Apología de Rodolfo Usigli, Las polaridades usigianas*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmch7265>

Schmidhuber de la Mora, G. (1992). *El teatro mexicano en ciernes, 1922-1938*. New York:

P. Lang cop.

Schneider, L. M. (1995). *Fragua y gesta del teatro experimental en México: Teatro de Ulises, Escolares del teatro, Teatro de Orientación*. México: Ediciones del Equilibrista.

Waters Hood, E. (2023). Visión crítica de los profesores de historia en el Teatro y el cine de la Revolución mexicana: El gesticulador y Entre Villa y una mujer desnuda. *Argus-a*, XII (47).

<https://www.argus-a.com/archivos-dinamicas/1691-1.pdf>

