
EL TEATRO EN LA ESCUELA RURAL DEL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO

Rosa María Torres Hernández¹

Universidad Pedagógica Nacional

Juan Campesino²

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli

El panorama teatral posrevolucionario

Las décadas de los años veinte y treinta del siglo pasado fueron tiempos de una efervescencia política y cultural sin precedentes en nuestra historia. Aunque hoy día nos cueste trabajo reconocerlo, la consolidación del régimen revolucionario trajo consigo profundos cambios estructurales en la sociedad, una de cuyas áreas más afectadas fue la de las artes. Si no para acceder a la silla presidencial, aspiración, ligada a su conocido egocentrismo, que se vio truncada con la rotunda derrota sufrida por el Partido Antirreleccionista en las elecciones presidenciales de 1929, la sagacidad de José Vasconcelos, titular de la Secretaría de Educación en el mandato de Álvaro Obregón (1920-1924), bastó para dejar asentada la infraestructura educativa y cultural de la que abrevó la primera mitad del siglo xx mexicano. Su legado incluye, entre muchas otras instituciones, la fundación del Departamento de Bellas Artes, las casas del pueblo con sus escuelas rurales, las misiones culturales y las Escuelas de Pintura al Aire Libre. Se empeñó, tal como hicieron los soviéticos, en virar la educación hacia la escuela activa de Dewey y Decroly y en llevarla al campo, lo mismo a los niños que a los adultos. Asimismo, contribuyó al forjado de un arte netamente mexicano que se hizo presente en el muralismo constructivista, en la música nacionalista, la novela de la Revolución y el rescate de las danzas y las artesanías populares.

Por lo que al teatro respecta, Vasconcelos comenzó apoyando, ya en 1922, el folclorismo del teatro sintético ideado por el etnólogo Rafael Saavedra, el pintor Carlos González, el músico Francisco Domínguez y algunos artistas e intelectuales más. Conformado por cuadros o escenas costumbristas de corte popular, el teatro sintético resultaba ideal para presentarse en los teatros al aire libre que, amparado en el modelo soviético, imaginaba el secretario para llevar el arte teatral a las masas. Así, en 1924, se estrenó *La Cruza*, escrita un año antes por el propio Saavedra, en el novísimo Teatro al Aire Libre de San Juan Teotihuacán. Inspirada en el trabajo del antropólogo Manuel Gamio a propósito de la comunidad de San Juan, la obra habla de Cruza, una muchacha indígena (mestiza, de donde su nombre) que es acosada por el cacique criollo del pueblo hasta que los campe-

1. Dirección de contacto: rrmth2000@gmail.com

2. Dirección de contacto: jcretes@yahoo.com.mx

sinos se unen y le reclaman justicia; al igual que el de otras piezas del género, su argumento, como señala Alejandro Ortiz Bulle Goyri, «sirve para mostrar las dificultades a las que se ven enfrentadas las mujeres campesinas y las condiciones sociales en que viven los trabajadores del campo mexicano, en particular aquellos de extracción indígena».³ Además de congregarse a las comunidades tanto arriba como abajo del escenario, el gran poder de convocatoria de estos espectáculos sentaría el precedente para que, en 1929, Efrén Orozco Rosales fundara el Teatro Mexicano de Masas, cuyo pináculo ocurriría seis años más tarde, en el mismo foro de Teotihuacán, al presentarse la obra *El quinto sol Tenacalicutli* con la participación de «tres mil actores espectacularmente vestidos con la deslumbrante pompa real de épocas idas; todos cuidadosamente colocados en una gran sinfonía de color, movimiento y sonido».⁴

Entre los muchos atinos de Vasconcelos, uno de los mayores fue sin duda haber pasado la estafeta de la cultura de la generación del Ateneo a la de los Contemporáneos, renovando y enriqueciendo así el sustrato de las artes mediante la incorporación de un nacionalismo verdaderamente vanguardista y cosmopolita, atento a las entonces nuevas corrientes de pensamiento provenientes de Europa y los Estados Unidos. A pesar de que, para el cuatrenio de Plutarco Elías Calles, el presupuesto de educación se redujo a la mitad, las actividades educativas y culturales no cedieron de manera proporcional. No sólo no cedieron, sino que encontraron los medios para prosperar. Si no se construyeron nuevos planteles de instrucción básica ni las misiones culturales crecieron en número, a cambio se crearon instituciones como las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores y la de Escultura y Talla Directa.

En el ámbito urbano y extraoficial, el teatro también fue objeto de una intensa renovación que, atada como estuvo a las filiaciones dramáticas de Celestino Gorostiza y Salvador Novo pero, más aún, al impulso financiero de Antonieta Rivas Mercado, cristalizó en la corta pero fructífera existencia del Teatro Ulises.⁵ Entre enero y julio de 1928, el escenario de El Cacharro, improvisado en una casona de la calle de Mesones, en el centro de la capital, y luego el del Teatro Virginia Fábregas atestiguaron el paso de una élite juvenil, un tanto *snob*, como asienta el propio Gorostiza,⁶ pero no por ello menos revolucionaria, que incluía a algunas de las futuras figuras prominentes del ámbito cultural mexicano: además de Novo, Gorostiza y Rivas Mercado, los poetas Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen, las actrices Isabela Corona y Clementina Otero y los pintores Manuel Rodríguez Lozano y Roberto Montenegro, por mencionar sólo a algunos de ellos. Comandados de inicio por la experiencia teatral de Julio Jiménez Rueda, este grupo de aficionados al teatro que lo mismo actuaban que dirigían, caso de Novo y Villaurrutia, o traducían, tratándose de Owen y Rivas Mercado, se dio a la tarea de ofrecer, si bien a un público bastante restringido, una alternativa de vanguardia ante la desilusionante oferta

3. ORTIZ BULLE GOYRI, Alejandro: *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*, Murcia, Cuadernos de América sin Nombre, 2007, p. 65.

4. NOMLAND, John: *Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)* (tr. Paloma Gorostiza de Zozava y Luis Reyes de la Maza), México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967, p. 92.

5. La denominación da continuidad al título de la revista *Ulises*, publicación mediante la que, un año antes, el grupo había comenzado a darse a conocer.

6. GOROSTIZA, Celestino: «Apuntes para una historia del teatro experimental», *México en el Arte*, 10-11, 1951, p. 26.

comercial del momento, que aún no lograba desprenderse de la zarzuela y de la vieja comedia española, a lo castizo y con apuntador.⁷

De las seis obras representadas en los cinco programas que ofreció el grupo, ninguna es, valga aclarar, de factura nacional. Se trató, más bien, de un repertorio europeizante que pretendía mostrar las propuestas más innovadoras del arte teatral, provenientes, en este caso, de Francia y, en menor medida, de Gran Bretaña y los Estados Unidos. Junto con su falta de experiencia en el teatro (al parecer ni Owen ni Novo ni Villaurrutia poseían facultades actorales para los estándares de la época, «viciados por la grandilocuencia benaventiana» de la que habla Fabienne Bradu),⁸ ello explica el acotado éxito de la compañía, pero también la trascendencia de su osadía para las futuras generaciones de teatristas: tan sólo los estrenos de *Orfeo* (1926) y *Ligados* (*Welded*, 1924) supusieron las primeras representaciones en México de Jean Cocteau y Eugene O'Neill, respectivamente.⁹ De otro modo: si el teatro privado y experimental de Ulises se granjeó en su tiempo duras críticas del público y los especialistas precisamente por sustituir el naturalismo por la naturalidad y el realismo por lo fantástico, fue este mismo motivo el que permitió que encontrara la continuidad en el Teatro de Orientación, esta vez sí, con el apoyo financiero del Departamento de Bellas Artes y de la Secretaría de Educación Pública y con una vida considerablemente más larga y de mayor proyección.

Sería Julio Bracho quien, en 1931, aprovecharía el apoyo gubernamental para hacerse, junto con su grupo experimental Escolares del Teatro, de una pequeña sala propiedad de la SEP, de nombre Orientación, en la que escenificó algunos montajes, entre ellos *Proteo*, de Francisco Monterde, y *La más fuerte*, de August Strindberg. Un año más tarde, por intermediación de su hermano José, a la sazón funcionario de Bellas Artes, Celestino Gorostiza siguió el ejemplo de Bracho y fundó el Teatro de Orientación, haciendo referencia lo mismo al nombre de la sala que a la función cultural que pretendía desempeñar la nueva compañía.¹⁰ El grupo, en el que, a excepción de Owen y Antonieta Rivas Mercado,¹¹ volvieron a darse cita las celebridades de antaño, a las que se agregaron nuevas figuras, como los poetas Jorge Cuesta y José Gorostiza, los actores Carlos López Moctezuma y Andrea Palma y, a la larga, el propio Julio Bracho y hasta Rodolfo Usigli,

7. Las únicas alternativas a esta oferta las constituían a la sazón el teatro de revista, ocupado sobre todo en la actualidad del humor y la crítica política, y la Comedia Mexicana, por la que desfilaron dramaturgos como Jiménez Rueda, Francisco Monterde y Concepción Sada. Sin embargo, pese a que su intención era fundar una suerte de teatro nacional, lo cierto es que la compañía seguía los estándares del teatro tradicional trasladados al marco de la clase media mexicana; si acaso, a sus precursores, los llamados Siete, se les reconoce haber importado a Pirandello. Ver, a propósito, NOMLAND, *op. cit.*, pp. 234-51.

8. BRADU, Fabienne: «Antonieta Rivas Mercado y el Teatro Ulises», *Revista de la Universidad*, 486, 1991, p. 50.

9. A pesar de que, según anota David Olguín, «el Teatro de Ulises lo hicieron unas veinte personas y lo vieron acaso ochocientos espectadores», su trascendencia ulterior se anunciaba con fanfarrias telúricas: «en tres de sus presentaciones se sacudieron los cimientos de nuestra ciudad: tres temblores de tierra dejaron constancia de las repercusiones que tendría la iniciativa»: «El «cacharro» de Mesones 42: Teatro de Ulises», en Olguín, David (coord.), *Un siglo de teatro en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 68, 60.

10. «La dictadura comercial de los espectáculos —rezaba el programa de mano de su tercera temporada—, como toda dictadura, ha mantenido a toda costa, durante periodos incalculables, la ignorancia del público; de ahí la laguna que en materia de teatro presenta la cultura mexicana»: citado en NOMLAND, *op. cit.*, p. 252.

11. El primero se había sumado al servicio diplomático, ocupación que lo llevaría inicialmente a los Estados Unidos y luego a Sudamérica. Por su parte, Antonieta Rivas Mercado se suicidó en la Catedral de Notre Dame, en 1931, con la pistola de Vasconcelos.

fue responsable de seis temporadas durante las que se escenificaron diecisiete obras extranjeras frente a las apenas siete de factura mexicana. Con todo, se le reconoce una ardua labor de modernización cultural en lo que toca a los montajes de autores tan importantes y novedosos como O'Neill, Jules Romains y Jean Giraudoux, así como por lo que hace a su empeño de renovar los clásicos mediante revisiones como la *Antígona* de Cocteau, el *Cuento de amor* de Benavente y la *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes. En octubre de 1933, para la tercera temporada, la compañía se muda al Teatro Hidalgo, donde debutarían como dramaturgos Villaurrutia, con *Parece mentira*, y Celestino Gorostiza, con *La escuela del amor*. El final de la cuarta temporada, en septiembre de 1934, marcaría el inicio de un hiato para el Teatro de Orientación, que solamente reanudaría sus actividades en 1938 para ofrecer dos temporadas finales, la primera en el Palacio de Bellas Artes y la última en el Hidalgo. Para entonces, Celestino Gorostiza era ya responsable del departamento de teatro de Bellas Artes, mismo que asumiría el control total de la compañía hasta su disolución en 1939, con la última función de *Biografía*, de Samuel Behrman, bajo la dirección de Usigli.

La misma sala Orientación fue escenario de otro acontecimiento de igual preponderancia en el marco del teatro nacional. Me refiero al Laboratorio de Teatro Guiñol del Departamento de Bellas Artes, cuya primera función, de *El gigante Melchor*, de Helena Huerta Músquiz, se ofreció en 1933 precisamente en el foro de la secretaría.¹² Gestionada por el grabador Leopoldo Méndez, a la sazón director de artes plásticas del instituto y puesta en marcha por el entonces secretario de educación Narciso Bassols por intermediación de Carlos Chávez, titular de Bellas Artes, la iniciativa vino a consolidar los esfuerzos de un grupo de artistas heterogéneos comprometidos con el laicismo y la educación popular e inspirados por el éxito previo de experiencias análogas en la Unión Soviética. Conformado, entre algunos otros, por los artistas plásticos Germán y Dolores Cueto, Enrique Assad y Ramón Alva de la Canal, los escritores Germán List Arzubide, Roberto Lago y Graciela Amador y el músico Silvestre Revueltas, el grupo se dividió primero en dos y finalmente en cuatro compañías: Rin-Rin, Comino, El Nahual y Periquito, bautizadas en honor de los protagonistas de sus respectivas historias y comisionadas para visitar dos o tres escuelas diariamente con espectáculos de media hora. Salvadas las dificultades iniciales derivadas de la burocracia, la precariedad logística y la falta de aceptación, el proyecto se convirtió en un éxito rotundo. Señala, a propósito, Susana Sosenski:

«Los titiriteros visitaron hospitales, plazas públicas, penitenciarías, colonias populares, el pabellón infantil del Manicomio de La Castañeda, campos militares, fábricas, talleres, cárceles, ejidos, casas cuna, reformatorios y hospicios. Los domingos presentaron exhibiciones para el público general en la Alameda Central, apoyaron las misiones y brigadas culturales, las campañas de alfabetización para comunidades agrarias, visitaron sindicatos obreros y agrupaciones campesinas.»¹³

12. De añeja estirpe, la tradición titerera mexicana se consolidó a mediados del siglo xix gracias a la fiebre de los autómatas que dio pie a la célebre compañía de los hermanos Rosete Aranda, líder del gremio durante más de cien años. V. GIMÉNEZ CACHO, Marisa (coord.): *Hermanos Rosete Aranda. Empresa nacional mexicana fundada en 1861*, 3 CD Roms, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/citru, 2009.

13. SOSENSKI, Susana: «Niños limpios y trabajadores. El teatro guiñol posrevolucionario en la construcción de la infancia mexicana», *Anuario de Estudios Americanos*, 67, 2, 2010, pp. 494-95.

El repertorio, que en un principio fue pensado para el público infantil pero que no tardó en integrar también a las poblaciones adultas, se nutría de adaptaciones de clásicos como Tolstoy, Cervantes o los hermanos Grimm pero, especialmente, de textos originales orientados a la educación cívica de los espectadores en conformidad con los cánones ideológicos del régimen posrevolucionario.¹⁴ En términos generales, el programa pretendía desacreditar los excesos del capitalismo mediante un discurso que dignificaba el trabajo, señalaba la importancia de defender los recursos naturales, promovía la alfabetización y, lo más común, divulgaba campañas de salubridad y asistencia social. Para 1935 se había integrado ya una comisión evaluadora encargada de vigilar los contenidos y asegurarse de que todo programa de la compañía ofreciera siempre una obra de carácter ideológico, un espectáculo recreativo y una composición rítmica. Al poco tiempo, sin embargo, se hizo evidente que un puñado de compañías itinerantes no se daría abasto para efectuar la extensa labor encomendada al Laboratorio Teatral, de modo que la secretaría encargó a Arqueles Vela la elaboración de un manual para repartir en las escuelas en el que se instruía a los profesores para fabricar, de manera económica, sus propios títeres y escenarios con los alumnos. Asimismo, se difundió un repertorio básico de historias y se promovieron, mediante la revista *El Maestro Rural*, las virtudes educativas del teatro guiñol.

Éstas las había ya aprovechado, desde 1929, Bernardo Ortiz de Montellano en su compañía de muñecos animados El Teatro del Periquito, que con el apoyo de Bellas Artes se había presentado en parques y plazas de la capital hasta establecerse en la Casa del Estudiante Indígena donde, sembrando el precedente del laboratorio teatral, operó hasta 1932. Al igual que la «empresa redentora» a la que el entonces secretario de educación José Manuel Puig Casauranc consagró, desde su fundación en 1925, la mencionada casa, la intención de Ortiz de Montellano con su teatro guiñol era «educar a la niñez campesina»,¹⁵ donde «educar» quería decir más bien «urbanizar», sesgo que empaña de manera significativa el proyecto nacionalista de la Revolución desde tiempos de Madero y del que, en el marco teatral posrevolucionario, además del teatro de masas, si acaso se salva el empeño de Germán List Arzubide y sus colaboradores. Se trata de un esfuerzo que, por una parte, será interrumpido por las políticas económicas derivadas de la Segunda Guerra Mundial (tan sólo el libro de Armando List Arzubide, *Teatro histórico escolar*,¹⁶ que constituye una breve selección de un extenso catálogo escrito en colaboración con su hermano, promete la próxima aparición de un volumen de teatro social que nunca llegaría a ver la luz), pero que, por la otra, hallará continuidad en el teatro histórico de Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro y en la mirada sociopolítica de Usigli, donde por primera vez se cuestiona la problemática resultante de la Revolución.

14. Las diversas antologías de estos textos publicadas a la fecha dan cuenta de unas sesenta obras, las más representativas de un extenso catálogo que, si bien abarca aproximadamente cuatro décadas, vivió su época de oro durante sus primeros lustros. V. BRUN, Josefina: *El teatro para niños y jóvenes en México, 1810-2010*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011, pp. 71-72.

15. Citado en la «Introducción» a GIMÉNEZ CACHO, Marisa (coord.): *Época de oro del teatro guiñol de Bellas Artes, 1932-1965*, CD Rom, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/citru, 2008, pp. 5-6.

16. LIST ARZUBIDE, Armando: *Teatro histórico escolar*, México, Porrúa, 1938.

El teatro en la escuela rural mexicana

En la escuela rural mexicana, en el periodo de José Vasconcelos, se incorporaron las obras de la dramaturgia española dirigida a niños y jóvenes a partir de piezas teatrales y diálogos. Poco a poco, con la consolidación del Estado y el proyecto del Programa de Acción tanto en el periodo de Plutarco Elías Calles como en el Maximato,¹⁷ las ceremonias escolares comenzaron a incluir representaciones dramáticas vinculadas con la ideología revolucionaria o con las campañas establecidas por la federación. Este tránsito da muestra de la concepción de las autoridades a propósito de la educación y de la función del teatro en la escuela. Así, la identificación de las piezas dramáticas que se presentaban en las escuelas permite distinguir las distintas formas en que se promovió el teatro en las zonas urbanas y en las rurales y, sobre todo, el modo en que los temas tratados se fueron perfilando hacia la urbanización.

No conforme con sentar las bases estructurales de la instrucción, el proyecto de Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación Pública se empeñó en representar los ideales de la educación posrevolucionaria. Su gestión implicó la creación de tres departamentos: el Escolar, el de Bibliotecas y el de Bellas Artes, a los que luego se sumaría el Departamento de Incorporación Indígena y de Alfabetización, encargado de la enseñanza rural. Las misiones culturales dependieron inicialmente de este departamento, que más tarde se convirtió en el Departamento de Escuela Rural e Incorporación Cultural Indígena. Los maestros misioneros recorrían las diversas zonas de México con el propósito de ubicar los pueblos indígenas, su cultura y sus necesidades, para ofrecerles los beneficios de la educación pública, de manera que su misión consistía en fundar escuelas. En 1923, las escuelas ya implementadas se reorganizaron para establecer un nuevo programa que enfatizara su acción social. Se las comenzó a llamar casas del pueblo y se las organizó en tres categorías: rudimentarias para adultos y niños, de dos años o grados; elementales, que comprendían la rudimentaria y dos años más, y consolidadas, estas últimas dispuestas en lugares estratégicos en los que se intentaba contar con un maestro, un médico y un especialista en oficios y actividades domésticas. Las escuelas funcionaban en horario diurno para niños y niñas, y nocturno para los adultos. En términos generales, las finalidades de la Casa del Pueblo eran:

- «1. Sociales. Construir la escuela para la comunidad y la comunidad para la escuela. No sólo será el centro donde se impartan determinadas enseñanzas, sino el centro que congregue a todos los individuos sin distinciones.
2. Económicas. Acrecentar la producción y cultivar hábitos de asociación y cooperación.
3. Morales. Formar hombres libres y de iniciativa. Será finalidad fundamental, afirmar el amor a la patria y sus instituciones.
4. Intelectuales. Proporcionar los conocimientos generales de acuerdo a los diversos grados de enseñanza y que realmente preparen para las diversas actividades de la vida.
5. Físicas. Desarrollar hábitos de higiene, para formar hombres físicamente sanos».¹⁸

17. Se conoce como Maximato el periodo comprendido entre 1928 y 1934 cuando, después de su mandato y la muerte de Obregón, Calles dirigió al país tras bastidores. Abarca las presidencias de Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez.

18. CASTILLO, Isidro: *México: sus revoluciones sociales y la educación*, v. 3, México, Universidad Pedagógica Nacional/EDDISA, 2002, p. 129.

Respecto de los objetivos relativos al físico, cabe anotar que estaban asociados con los de índole estética; por lo tanto, para el desarrollo de hábitos resultaba imperativo que «se dulcificará su carácter mediante manifestaciones artísticas vinculadas con su medio [el de los indios y campesinos]».¹⁹

En las casas del pueblo, la música, las piezas teatrales y los diálogos dramatizados formaron parte de las ceremonias de cierre de labores educativas, o se presentaban en las conmemoraciones de la Independencia nacional; de igual manera, se hacían presentes los recitales y las intervenciones de los padres de familia. En las ceremonias de cierre de ciclo escolar se incorporaban reconocimientos en público a los logros y avances de los alumnos en materia de lengua nacional, aritmética, conocimiento de la naturaleza, cultura social y cultura física. También se presentaban exposiciones de obras manuales. Los programas se elaboraban con sumo cuidado. Para ello, se invitaba a la comunidad y estaban presentes el inspector escolar y la Junta de Vigilancia.²⁰ En ciertas ocasiones se realizaban actividades durante dos días, o bien por la mañana y por la noche. En este marco, los diálogos dramatizados tenían la función de mostrar el trabajo realizado por niños y niñas en la asignatura de lengua nacional, mientras que las piezas teatrales las escenificaban los adultos y su intención era más bien de carácter moral.

La Casa del Pueblo de Atopixco, Zacualtipán, Hidalgo,²¹ escuela rural elemental, contaba con un salón sin puertas ni ventanas en un terreno de dos hectáreas, sin riego ni noria, empleado para horticultura: lechuga, zanahoria, betabel, acelgas, rábanos, jitomates y coles. El dinero producto de «las industrias» se concentraba en la caja de ahorros a cargo de uno de los vecinos del pueblo. Al cierre de las actividades escolares de 1926, la escuela presentaba la siguiente situación a propósito del alumnado:²²

					ADULTOS				TOTAL	
	1er. GRADO		2º GRADO		1er. GRADO		2º GRADO			
	Niños	Niñas	Niños	Niñas	H	M	H	M		
Número de alumnos inscritos en el año	14	13	17	8	52	25	25			15
Asistencia de alumnos el día de la clausura	12	7	15	6	40	40	10			10
Número de alumnos promovidos	3	2	0	0	5	5	5			5
Alumnos no promovidos	9	5	15	6	35	35	5			5

19. FELL, Claude: *José Vasconcelos. Los años del Águila*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, p. 240.

20. Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública [AHSEP], Fondo, Dirección General de Educación Primaria en Estados y Territorios, Caja 28, Exp. 6713/9, «La fiesta escolar de fin de curso en «La Casa del Pueblo», 25 de noviembre de 1926; Caja 5, Exp: 6690/2, «Programa», septiembre de 1926.

21. En este trabajo se toman como referencia únicamente las escuelas del estado de Hidalgo.

22. AHSEP, Fondo, Dirección General de Educación Primaria en Estados y Territorios, Caja 19, Exp. 6704/22, «Noticia estadística», 1926.

Para la ocasión, el programa de «para cerrar con broche de oro las labores educativas»²³ incluyó el reconocimiento de los alumnos, la presentación de algunas obras manuales y piezas de música, recitaciones y coros de alumnos y alumnas. Por la noche se organizó una velada literario-musical en la que se interpretaron diversas piezas musicales («Pimpom», «Mujer, mujer», «El anillo de hierro») y se presentaron un monólogo, algunas declamaciones, una pieza teatral intitulada *Querellas de un prisionero*, drama en un acto escrito por alumnos adultos, el diálogo infantil *Calabazas* y la pieza *Zagalitas de Belem*, tontería en un acto, en prosa y verso, adobada con cinco numeritos de música de Felipe Alcántara Puig.²⁴

En mejores condiciones, la escuela rudimentaria de Soyotla, Tianguistengo, ya contaba con tres profesores: Alfonso Naranjo, María Rivera y María Dolores Castillo, quienes desarrollaban industrias de carpintería, cestería y pintura de telas. Tenían algunos libros: *Historia de la patria*, *El mundo de los niños*, *Geografía universal*, *Gramática*, y cuadros de Benito Juárez, Miguel Hidalgo y el general Plutarco Elías Calles.²⁵ Se encargaban de docientos trece alumnos; 80 niños y 83 niñas en segundo año y, en tercero, 21 niños y 29 niñas. En su programa para la conmemoración de la Independencia de México, la Casa del Pueblo de Soyotla contó con programa de mano en el que, además de canciones, discursos y recitales, se anunciaba el diálogo *Los apuros de Colasa*, de Manuel Marinello,²⁶ y el drama en dos actos *Dios, Libertad e Independencia*.²⁷

Con Moisés Sáenz en la Secretaría de Educación Pública, la escuela se convirtió en una de las instituciones que, al margen de su racionalización, construyeron la imagen de México al dar sentido nacional a las labores del campesino, el indio y el maestro. En ese tiempo se estableció la dinámica de conformación de la identidad nacional y, si bien su cobertura y su funcionalidad no llegaron a ser las que se esperaban, las escuelas de hecho elaboraron una concepción de lo cultural y lo social que le permitió al país librar los momentos de caos indiferenciado por los que pasaba el estado posrevolucionario. Durante el Maximato, Rafael Ramírez impulsó una clase de escuela en la que se enseñaba la organización del trabajo, ideología que debía animar la nueva vida de la clase trabajadora. En aquella escuela rural, el maestro era el líder social de la ideología de la Revolución; en la escuela se anticipaba, en pequeña escala, una patria de ciudadanos, en ella se construía la moral de un pueblo, porque debía representar a una nación constructora que dirime sin caer ni en el fanatismo ni en el esplendor del espíritu libre. Se convocaba a los ciudadanos a formar parte del proceso educativo, en el que se vislumbraba el camino rumbo a la redención; se los exhortaba a la participación con una retórica que interpelaba a los indios y a los campesinos, a los que por primera vez se consideraba parte de la masa trabajadora.

23. AHSEP, Fondo, Dirección General de Educación Primaria en Estados y Territorios, Caja 19, Exp. 6704/22, «Programa», 1926.

24. Esta obra fue publicada por primera vez en 1926.

25. AHSEP, Fondo, Dirección General de Educación Primaria en Estados y Territorios, Caja 5, Exp. 6690/2, «Inventario de los muebles y útiles escolares correspondientes a «La Casa del Pueblo» establecida en Sotlaya, Municipio de Tianguistengo, Dto. de Zacualtipán, Hgo», 26 de noviembre de 1926.

26. Manuel Marinello, escritor catalán de piezas dramáticas para niños. Sus libros fueron ilustrados por Ricard Opisso, pintor, ilustrador y caricaturista que colaboró con Antoni Gaudí.

27. AHSEP, Fondo, Dirección General de Educación Primaria en Estados y Territorios, Caja 5, Exp. 6690/2, «Programa», septiembre de 1926.

Con la instauración progresiva del Estado, las escuelas rurales comenzaron a realizar ceremonias conmemorativas de los aniversarios de la Revolución mexicana. Hacia 1934, aquéllas habían dejado de conocerse como casas del pueblo, pasando a denominarse Escuelas Rurales Federales. La conmemoración de la gesta revolucionaria se entretreía entonces con la participación de las escuelas rurales en la campaña antialcohólica de carácter nacional respaldada por un comité que aspiraba a luchar contra el alcoholismo por la vía de la persuasión y no de la violencia. Los criterios de la campaña antialcohólica pretendían retomar una iniciativa propuesta desde tiempos de Venustiano Carranza y, más decididamente, en los periodos de Obregón, Calles, Portes Gil y Ortiz Rubio; tan sólo este último subrayaba el fracaso de la prohibición en Estados Unidos y afirmaba que él no era prohibicionista porque creía que una campaña de persuasión tendría frutos apartando al pueblo mexicano de las bebidas fuertemente alcoholizadas.

Fundada en febrero de 1934, la Escuela Rural Federal de Palos Pintos, Jacala, también en el estado de Hidalgo, contaba con instalaciones prestadas, gallinero y campo de cultivo; a ella asistían treinta niños, veinte niñas y treinta y cinco adultos. Con motivo de la conmemoración del vigésimo cuarto aniversario de la Revolución, la escuela organizó un programa con las siguientes actividades:

- «1. A las seis horas se izará el Pabellón Nacional.
2. A las diez horas, reunidos frente a la Escuela, los alumnos, Autoridades Escolares y Cívicas y Pueblo en general, tendrá lugar una Manifestación en la que los alumnos lucirán sus uniformes que este día estrenarán.
En dicha Manifestación se exhibirán (sic.) Cartelones con sentencias Antialcoholicas y dibujos hechos por los alumnos.
3. Cuando la Manifestación llegue a la plazuela tendrán lugar los siguientes números:
 - a. Pieza de música,
 - b. Recitación por un alumno de primer grado,
 - c. Palabras por el C. Procoro Andrade,
 - d. Coro escolar por los alumnos,
 - e. Parodia antialcohólica por los alumnos,
 - f. Discurso por el maestro Íñigo Ayala,
 - g. Himno Nacional.
4. Por la noche en el Teatro al Aire Libre tendrá lugar el siguiente festival:
 - a. Pieza de música,
 - b. Drama «Maldito Vicio» por los alumnos,
 - c. Jicaritas, Canción por los alumnos,
 - d. Discurso por el C. Juez Auxiliar.
 - e. Acto continuo seguirá el baile.»²⁸

Programas semejantes presentaron los profesores de las escuelas rurales de Ahuehuevo, Tepehuacán, y de San Lorenzo Iztacayotla, Juárez, ambas en Hidalgo. El profesor Enrique Mercado, de Ahuehuevo, elaboró así su repertorio:

28. AHSEP, Fondo, Dirección General de Educación Primaria en los Estados y Territorios, Caja s/n, Exp. 6756/29, «Programa», 19 de noviembre de 1934.

- «I. Desfile de los alumnos, maestros y Autoridades, para llevar a cabo la manifestación Antialcohólica, llevando cada uno de los niños cartelones alucivos (sic.)
- II. Plática por el Prof. E. Mercado B.
- III. Pieza de música.
- IV. Palabras del niño Manuel Espinosa.
- V. Himno al Agua, cantado por los alumnos.
- VI. Pieza de música.
- VII. «Vicio Maldito», alocución por Gracia Quijano.
- VIII. Parodia Antialcohólica, cantada por todos los alumnos.
- IX. Pieza de música.»²⁹

Como puede verse, con el paso del tiempo los programas de las ceremonias se fueron configurando de modos cada vez más homogéneos y con finalidades ideológicas y moralizantes cada vez más explícitas. En este contexto, desaparecen las piezas dramáticas de autoría y a cambio se promueven las parodias y los diálogos distribuidos directamente por la Secretaría de Educación Pública. Esta tendencia implica un doble movimiento. Se abandona, por una parte, el sustrato literario del teatro en beneficio de sus cualidades didáctico-moralizantes y, por la otra, aunque en estrecha relación con lo anterior, se sustituye un nacionalismo sustentado en la expresión y la cultura populares por otro de corte discursivo en el que la propaganda y la conmemoración ocupan el primer plano. En ambos casos, la transición da cuenta del proceso por el que pasó el estado posrevolucionario en el camino que va de la consolidación del régimen mediante la construcción de una identidad nacional a la conservación del poder en virtud de la justificación y el adoctrinamiento. No en balde se preguntaba, en una confidencia con el ingeniero Luis León, el propio Álvaro Obregón:

«¿Puede estar asegurada la Revolución con que Calles y yo nos turnemos el Poder? Evidentemente que no. Cuando termine mi nuevo periodo de seis años, yo seré un hombre acabado, si no por la edad, sí por el trabajo. Y hay que pensar que Calles es mayor que yo. Por tanto, ésa no puede ser la solución. No es una garantía, ni para el país ni para la Revolución».³⁰

Si bien las crisis económicas, las dificultades para sostener los planteles y la acciones de regulación de la federación hicieron mella en los procesos cotidianos de las escuelas rurales, el arte, y particularmente el teatro, con su marcado corte nacionalista, formó parte de una estrategia pedagógica en cuyo centro se situaba el propósito civilizatorio de integrar a aquellos ciudadanos que habitaban en el campo. Herencia directa de la lucha armada, el empeño de vinculación entre el mundo citadino y el medio rural será una constante del periodo posrevolucionario cuyo enfoque eminentemente urbanizador derivará en dinámicas no necesariamente, o no siempre, armónicas y equilibradas. El

29. AHSEP, Fondo, Dirección General de Educación Primaria en los Estados y Territorios, Caja 4, Exp. 6689/7, «Programa», 20 de noviembre de 1934.

30. PANI, Alberto J.: *La historia, agredida*, México, Polis, 1950, p. 70. Se sabe que, en 1923, Calles y Obregón pactaron alternarse el poder indefinidamente y, con tal fin, ajustaron la Constitución para permitir la reelección no consecutiva. El plan, desde luego, se fue al traste con la muerte de Obregón.

propio Lázaro Cárdenas, en quien se reconocen virtudes incuestionables como el plan sexenal, la nacionalización del petróleo y la acogida del exilio español, pese a promulgar la prometidísima reforma agraria, suspenderá indefinidamente las misiones culturales, interrumpiendo así el enlace entre las instancias culturales del poder central y la impartición magisterial del interior.³¹ Asimismo, el fallido proyecto de la educación socialista, que viró de la escuela activa al currículo homogéneo y la efemérides nacional, significó un paso atrás con respecto al programa de Vasconcelos, de carácter universalista, sí, pero atento, como ningún otro, a las minucias espirituales de los mexicanos. El proceso de modernización de mediados de siglo, el llamado milagro mexicano, viene así a desplazar una vez más a la sociedad rural, condenándola a iniciar su éxodo rumbo a las ciudades, en el mejor de los casos o, en el peor, al país del norte, y haciéndonos olvidar la incipiente pero enérgica tentativa de integración de la que fueron testigo las primeras décadas del México posrevolucionario.

Bibliografía

- Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública [AHSEP], Fondo, Dirección General de Educación Primaria en Estados y Territorios, Caja 4, Exp. 6689/7, «Programa», 20 de noviembre de 1934; Caja 5, Exp: 6690/2, «Programa», septiembre de 1926, «Inventario de los muebles y útiles escolares correspondientes a «La Casa del Pueblo» establecida en Sotlaya, Municipio de Tianguistengo, Dto. de Zacualtipan, Hgo», 26 de noviembre de 1926; Caja 19, Exp. 6704/22, «Noticia estadística», 1926, Exp. 6704/22, «Programa», 1926; Caja 28, Exp. 6713/9, «La fiesta escolar de fin de curso en «La Casa del Pueblo», 25 de noviembre de 1926; Caja s/n, Exp. 6756/29, «Programa», 19 de noviembre de 1934.
- BRADU, Fabienne: «Antonieta Rivas Mercado y el Teatro Ulises», *Revista de la Universidad*, 486, 1991, pp. 48-50.
- BRUN, Josefina: *El teatro para niños y jóvenes en México, 1810-2010*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011.
- CASTILLO, Isidro: *México: sus revoluciones sociales y la educación*, v. 3, México, Universidad Pedagógica Nacional/EDDISA, 2002.
- FELL, Claude: *José Vasconcelos. Los años del águila*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- GIMÉNEZ CACHO, Marisa (coord.): *Época de oro del teatro guiñol de Bellas Artes, 1932-1965*, CD Rom, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/CITRU, 2008.
- *Hermanos Rosete Aranda. Empresa nacional mexicana fundada en 1861*, 3 CD Roms, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/CITRU, 2009.
- GOROSTIZA, Celestino: «Apuntes para una historia del teatro experimental», *México en el Arte*, 10-11, 1951, pp. 23-30.
- LIST ARZUBIDE, Armando: *Teatro histórico escolar*, México, Porrúa, 1938.

31. Las misiones serían reinstauradas por Jaime Torres Bodet, viejo colaborador de Vasconcelos, hacia 1944, en el marco de la Campaña contra el Analfabetismo que implementó como secretario de educación durante la segunda mitad del sexenio de Manuel Ávila Camacho (1940-1946).

- NOMLAND, John: *Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)* (tr. Paloma Gorostiza de Zozava y Luis Reyes de la Maza), México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967.
- OLGUÍN, David: «El «cacharro» de Mesones 42: Teatro de Ulises», en OLGUÍN, David (coord.), *Un siglo de teatro en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 54-70.
- ORTIZ BULLE GOYRI, Alejandro: *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*, Murcia, Cuadernos de América sin Nombre, 2007.
- PANI, Alberto J.: *La historia, agredida*, México, Polis, 1950.
- SOSENSKI, Susana: «Niños limpios y trabajadores. El teatro guiñol posrevolucionario en la construcción de la infancia mexicana», *Anuario de Estudios Americanos*, 67, 2, 2010, pp. 493-518.