

EL GRUPO DE LOS SIETE AUTORES

Víctor Manuel Díez Barroso y Carlos Noriega Hope

Laura Navarrete Maya

EL MOVIMIENTO DE LOS SIETE AUTORES FUE UNO DE LOS TANTOS PROCESOS DERIVADOS del movimiento revolucionario que había provocado, entre otras cosas, el desarraigo, la conformación de nuevas clases sociales, la reorganización en torno a la vida urbana, y la falta de asideros culturales en los cuales reflejarse y apoyar a la naciente sociedad mexicana posrevolucionaria.

Por tanto puede pensarse que durante esos años, los veinte, se vivía un periodo de reorganización en todos los ámbitos, aunque por ahora sólo me ocuparé del cultural. El proyecto carrancista promovió un movimiento legitimador del constitucionalismo, al que siguió la promoción de lo mexicano y de la unidad nacional por los regímenes posteriores. Además, se fortaleció el aparato educativo, a través de la creación de la Secretaría de Educación Pública y de las campañas educativas a nivel nacional, se reabrió la Universidad y se desarrollaron distintas manifestaciones culturales y de entretenimiento. En este entorno cultural, surgieron otros movimientos independientes del gobierno e influenciados por la interacción cultural con el exterior.

Mientras tanto el teatro vivió también grandes cambios, ya que era una de las diversiones más importantes de la sociedad mexicana, junto con la ópera, el circo, las fiestas populares y religiosas y el cine. Este periodo es relevante porque entonces se conformó lo que sería el primer teatro mexicano del siglo xx, y a la vez, el teatro se consideró como una de las formas de esparcimiento a las que la sociedad mexicana tenía acceso. Esto nos permite visualizar su influencia en la conformación de la cultura de la “renovada” sociedad mexicana. El cine, el teatro de Revista Política y la prensa humorística alimentaban lo popular, en tanto la experimentación radiofónica, la ópera, el teatro “serio” y la gran prensa, la industrial, satisfacían a otros sectores de la sociedad y hasta cierto punto le ofrecían valores morales, sociales y culturales basados en lo cosmopolita más que en lo nacional.

Por ejemplo, el cine mudo tuvo su mejor época a partir de 1917 y hasta la siguiente década, años en que además de exhibir películas estadounidenses y europeas, el cine mexicano se atrevió a realizar sus primeras cintas. Como resultado del proceso revolucionario, sus largometrajes abordaron el nacionalismo, el costumbrismo, el indigenismo y el agrarismo y, desde luego, imitaron el cine italiano y la imagen de sus divas.

En el ámbito periodístico a principios de los veinte. *El Universal Ilustrado* y

Revistas de Revistas representaban la vanguardia del periodismo cultural, por lo cosmopolita de sus contenidos y por el atinado manejo de su información gráfica (ya fuera por medio de fotografías, grabados, caricaturas humorísticas o historietas). En estas publicaciones además, la traducción de textos tanto ensayísticos como de creación de autores ingleses, franceses e italianos, enriqueció y dio un nuevo matiz a nuestra cultura.

También coexisten con éstas, publicaciones como *El Universal Gráfico* (1922), vespertino dirigido por José González y cuyo editor político era José María Puig Casauranc; *Jueves de Excelsior* (1922), revista ilustrada dirigida por Gonzalo Espinosa; la revista *Universidad Nacional de México* (1921); los periódicos *El Heraldo de México* (1929), propiedad de Salvador Azuela y dirigido por Vito Alessio Robles; *Omega* (1918), anticarrancista, dirigido por Daniel R. De la Vega; *Toros y Deportes*, también conocido como *El Universal Taurino* (1922), dirigido por Regino Hernández Llargo; *El Mundo*, editado por Martín Luis Guzmán y *El Globo*, dirigido por Félix F. Palavicini.

Simultáneamente, surgieron varias revistas literarias que propiciaron el intercambio entre los intelectuales mexicanos y los de América Latina y Europa; ejercieron una gran influencia en el desarrollo de la cultura en México, sobre todo porque en torno a ellas se movieron los intelectuales que más adelante conformarían los cuadros de los ideólogos de la sociedad. Algunas de estas revistas eran *San-Ev-Ank* (1918), dirigida por Octavio G. Barreda; *México Moderno* (1920-1923), por Enrique González Martínez; *El Maestro* (1921-1923), por Enrique Monteverde y Agustín Loera y Chávez, quien más tarde fundó Editorial Cvltvra; *La Falange* (1922-1923), por Jaime Torres Bodet y Bernardo Ortiz de Montellano; *Biblos*. Boletín de la Biblioteca Nacional (1919-1922, 1925-1926), dirigido por Francisco Monterde, y *El Libro y el Pueblo* (1922), editado por la Secretaría de Educación Pública y dirigido por Gilberto Loyo. La mayor parte de estas publicaciones fueron de corta vida, pero de gran influencia en la cultura nacional.

Además, la presencia de escritores y periodistas mexicanos en el extranjero, por corto tiempo durante los años más álgidos de la Revolución, alimentó la formación de una nueva visión cultural, ya sea porque regresaron a México en los veinte o bien porque mantenían contacto con nuestra cultura al enviar sus textos a las publicaciones de la época.

A la vez, casi todas las publicaciones mencionadas abrieron sus puertas a intelectuales de América Latina, como bien señala José Elguero de *Revista de Revistas*, la cual había fomentado las relaciones espirituales entre los países de Hispanoamérica. Nuestro semanario, decía, es bien conocido en los centros más cultos de América... y en éste siempre han tenido una calurosa acogida escritores y poetas de los países sudamericanos¹.

Cabe hablar del cine y del periodismo en este momento porque a estas manifestaciones culturales están estrechamente ligados varios de los autores dramáticos del Gru-

po de los Siete Autores o Pirandellos, ya que ejercían el periodismo a través de la crítica teatral y cinematográfica, de la traducción de ensayos y obras de creación, del guionismo y la adaptación cinematográfica.

A principios de siglo, las influencias culturales y la mentalidad del empresario teatral habían propiciado que la cartelera estuviera dominada por el teatro extranjero; ya fuera a través de las compañías itinerantes que llegaban de continuo a México para presentar sus temporadas, o porque, en general, los escritores mexicanos imitaban las propuestas teatrales de éstas.

A la vez, señala Margarita Mendoza López, predominaba el género musical (la ópera, la zarzuela española, el género chico y la opereta) y se daba la supremacía del género lírico sobre la representación de comedias y dramas². Todo esto había provocado el desgaste de los géneros y el alejamiento del público de dicho espectáculo; en tanto los empresarios aducían que ése era el teatro que gustaba y que además garantizaba la inversión.

Pero ya para la década de los veinte puede hablarse de algunos cambios y de nuevas tendencias del teatro mexicano que van de la Revista Política, a la Comedia Mexicana y al teatro experimental. Este último tuvo entre sus influencias al teatro extranjero, a la literatura de las vanguardias y, muy probablemente, a la naciente industria del cine con la que el teatro compartía intereses y autores. Estas tendencias resultaron originales, por sus temáticas y adaptación a la idiosincrasia mexicana, y a veces, por el tratamiento de los personajes o de la estructura dramática.

A su manera, la Revista Política tuvo un fuerte arraigo en la sociedad, desde las clases populares hasta la alta jerarquía política que noche a noche acudían a las tandas, en carpas y teatros de barriada, principalmente. Este teatro ejercía la crítica por medio de la sátira y el humor, guiado por el grupo político y la actualidad informativa; por ello siempre estaba al día y renovaba sus *sketches* a petición del público y con su complicidad.

El teatro de la Revista Política tuvo una estrecha relación con el desarrollo del periodismo humorístico enfocado al público masculino, por medio de revistas como *Frivolidades*, *Mefistófeles*, Semanario Ilustrado de Espectáculo (1918), *El Mundo de las Aventuras* dirigido por Pedro Malabehar (1918) y *Azulejos* de Pablo Prida y Ramón Riberoll (1921). Mucho de este teatro fue escrito por periodistas que, a título personal o a sueldo, aprovecharon sus características para ejercer la crítica social que los diarios serios no permitían.

Así como el teatro de Revista Política mantenía una estrecha relación con el quehacer periodístico, la Comedia Mexicana la había establecido con el cine, ya que compartían autores, directores, divas y propuestas, y los valores nacionalistas y familiares eran las constantes de sus melodramas.

Este es el ambiente que rodeó al Grupo de los Siete Autores o Pirandellos, compuesto por Francisco Monterde, Ricardo Parada León, Víctor Manuel Díez Barroso, José Joaquín Gamboa, Carlos Noriega Hope y Carlos y Lázaro Lozano García.

Los empresarios llenaban los teatros con obras de procedencia extranjera, pues no querían experimentar con propuestas locales, tales como la de los Siete Autores. Mientras tanto, este grupo asumió una posición crítica frente a dichos empresarios teatrales y, a la vez, ingresó al ámbito de la crítica, la traducción y la adaptación (en teatro y cine), e hizo propuestas que logró exponer al público y oponer a las obras de mala calidad que llenaban la cartelera, procedentes en su mayoría de España y Francia.

El grupo luchó por ganar espacios; participó en la creación de la Unión de Autores Dramáticos (1923), en la temporada Pro Arte Nacional (1925) y en la de la Comedia Mexicana (1929). Quizá como señaló Celestino Gorostiza³, su verdadero propósito era crear un teatro mexicano, con fisonomía y espíritu propios, inscrito en el cambiante mundo de los veinte. Su interés era mejorar la calidad del teatro y relacionarlo con propuestas diversas, a partir de la traducción de obras e imitación de propuestas teatrales, ante la imposibilidad de traer a las compañías extranjeras de vanguardia. El movimiento de los Pirandellos ganó espacios en las publicaciones e influyó en el proceso teatral de la época.

Además cabe señalar que cada uno de sus miembros, por distintos caminos, llegó a la misma conclusión: se necesita una renovación para oxigenar el teatro mexicano y abrir espacios para sus autores. Conclusión obligada porque cuando se unieron como grupo ya tenían un largo camino andado en el ámbito cultural, tal es el caso de José Joaquín Gamboa, quien ya era conocido como escritor, o de Carlos Noriega Hope, Francisco Monterde y Víctor Manuel Díez Barroso, quienes ejercían el periodismo y la crítica simultáneamente a la creación teatral.

El Grupo de los Siete Autores suscribió un manifiesto en 1926, en éste resumen sus propuestas y pedía entre otras cosas:

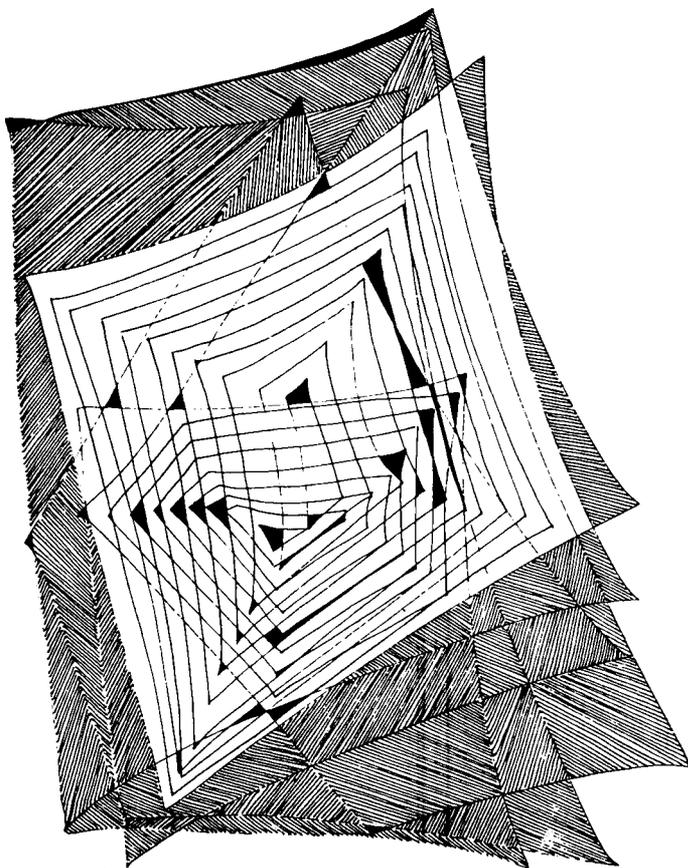
Que se archive el repertorio anticuado de obras y comedias que ya no pueden soportarse; que se expulse del teatro a los mercaderes que ven en él un medio de vida ajeno al arte; que se preste apoyo a las empresas y a los autores que hagan una verdadera labor artística; que el público abandone su actitud pasiva; que acabe ya esa torpe y ruin parodia de las revistas francesas; que se tome en cuenta a los autores mexicanos que actualmente están postergados por las empresas; que el público no pretenda contar con buenos espectáculos a precios irrisorios, pero que tampoco pague caro por espectáculos de mala calidad⁴.

Cabe mencionar que de los Siete Autores, Carlos Noriega Hope y Víctor Manuel Díez Barroso fueron los que más se involucraron con la propuesta pirandelliana, y me atrevo a decir lo anterior porque sus obras son las que más reflejan la influencia de Luigi Pirandello⁵, y segundo, porque al morir ellos se apagó el movimiento. Pero cuáles son las características del teatro y de la novelística de Pirandello que se encuentran reflejadas e imitadas en las obras de este grupo de autores dramáticos:

todo lo que tiene que ver con la crisis moderna de la personalidad y la identidad; es decir, el desdoblamiento y la suplantación de personalidad, la pérdida y la búsqueda de la identidad, la presencia de la máscara como mecanismo de evasión, el teatro dentro del teatro y la experimentación tanto en la propuesta escénica como en la construcción de personajes.

El grupo se apropió de esta temática y le dio un matiz acorde a lo que vivía el país, al ocuparse de la problemática existencial de hombres y mujeres que enfrentaban los cambios culturales y se adaptaban a una nueva forma de vida, más cosmopolita, de la sociedad mexicana, en la que sin embargo los problemas de identidad, de pareja y familiares se manifestaron con una apariencia renovada.

Para hablar del Grupo de los Siete Autores nos detenemos en dos de ellos, Víctor Manuel Díez Barroso y Carlos Noriega Hope, por las características de su teatro y su compromiso con el movimiento cultural de la época. Ambos son dramaturgos involucrados con la transformación cultural, con el cine y el periodismo.



Al fondo

VÍCTOR MANUEL DíEZ BARROSO (1890-1936)

Víctor Manuel Díez Barroso tuvo la oportunidad de recorrer algunos países de Europa y América y conoció a autores vanguardistas directamente; esto apuntaló su formación teatral, en gran medida autodidacta. Además, su dominio del inglés y del francés le permitió ingresar al mundo cultural no sólo como dramaturgo, sino también como crítico y traductor. A la vez, su interés por la música y el cine, aspecto que compartió con el grupo, enriqueció su propuesta teatral; pues incluso trabajó con su esposa Leonor Boesch en la musicalización de su obra *Estampas*.

La Imprenta Muller le publicó sus primeras comedias en plena efervescencia revolucionaria (1914); pero su influencia en el teatro mexicano y su aportación al mismo se dio hasta los años veinte, cuando se integró al Grupo de los Siete Autores o Pirandellos, a las temporadas Pro Arte Nacional y a la de la Comedia Mexicana. Es hasta 1925 cuando se da a conocer con dos obras diametralmente opuestas; al estreno de *Las pasiones mandan* (drama), le siguió el de *Véncete a ti mismo* (pieza). La primera inscrita en el ámbito de la Comedia Mexicana, muy cercana al melodrama, y la segunda, de marcada influencia pirandelliana, por la que entra al terreno del subconsciente. Precisamente dentro de estas dos áreas (la Comedia Mexicana y el teatro experimental) se mueve el total de su obra.

En líneas generales, Víctor Manuel Díez Barroso fue un seguidor, y quizá hasta un imitador de Pirandello, aunque el manejo dado a los recursos propuestos por éste, dentro de nuestra propia cultura, les dio una nueva vida. El tema de la identidad lo llevó a hablar del autoconocimiento del hombre, que se mueve entre el ser y el parecer. El desdoblamiento de personalidad, la doble identidad, la presencia del otro en uno mismo, la máscara como imagen social y como recurso para la evasión, están presentes en mayor o menor medida en su obra.

Sus primeras comedias se inscriben en el melodrama tradicional, aunque no les da un final complaciente, sino un trasfondo de crítica social que trastoca la moral de su época; además destaca en ellas la problemática existencial.

Por ejemplo, en *Una farsa* desarrolla un enredo en el que se da, y no, un triángulo amoroso. Ernesto quiere probarse a sí mismo que Lidia lo quiere, para tal fin le tiende una trampa con ayuda de David; mas adelante, Lidia simula que engaña a Ernesto, con el mismo objetivo de poner a prueba su amor; finalmente, ambos saben que la relación entre Lidia y David ha sido fingida en dos ocasiones y les ha servido para probarse su amor. Sin embargo, David, quien ayudó a sus dos amigos, ha caído en una trampa al enamorarse de Lidia. Ellos están felices, mientras que él está en crisis. Paradójicamente, el engaño no se da por la falta de amor, sino precisamente porque lo hay.

En *Buena suerte* juega con el recurso de la suplantación de personalidad. Anita crea la fantasía de ser madre y se la cree; los demás personajes aunque saben que eso no es cierto, la dejan imaginar dicha situación como real. Pero después, ellos mismos

confunden la realidad con la mentira, pues al morir en un accidente el supuesto hijo, no saben cómo decirle a Anita que murió éste. Ella, consciente de su fantasía, simplemente les dice: hubiera sido mejor seguir fingiendo que todo era verdad, pues al fin nunca lo iba a conocer, ni a ser su verdadera madre. Esa ilusión me permitía evadir mi soledad y mi fracaso, pero ahora ya no tengo ese asidero. El autor no sólo busca entrapar a sus personajes, sino también al público, al que enfrenta a un microcosmos de apariencias.

Algunas de sus obras en un acto, son un flashazo, una invitación a la reflexión. Quizá porque está pensando en un teatro no sólo para ver lo que sucede sino para escuchar lo que plantean los personajes.

Por ejemplo en *Estampas*, los personajes femeninos están predestinados al sacrificio por el bien de los demás, sin considerar la voluntad de ellas mismas. Así la princesa acepta ser sacrificada para pedirle a los dioses la lluvia; Elvira se irá al convento para expiar las culpas de su familia; Luchita prefiere morir antes de que un bandoletero abuse de su honor, y Adriana lucha contra su pasado y contra los valores morales que le enseñaron. Esto hace de todas ellas personajes insatisfechos, atormentados, que no aceptan con obnegación el rol que les asignó el autor, como ocurriría en un melodrama convencional.

Víctor Manuel Díez Barroso explota los recursos pirandelianos en muchas de sus obras, pero es en *Véncete a ti mismo* (1925) y en *Él y su cuerpo* (1934), donde encontramos casi todos los elementos de dicho discurso. La primera, al igual que *Verdad y mentira* (obra breve), recrean el teatro dentro del teatro. En ellas se entrelaza la supuesta realidad de la representación principal con la representación que se da al interior de la obra. Llama la atención que es la misma historia contada con dos momentos, con los mismos personajes y casi las mismas situaciones. El manejo de la doble identidad y de la presencia del otro dan sentido a las obras.

Para precisar, en *Véncete a ti mismo* juega con dos líneas a la vez; la trama principal da pie para empezar a plantear otra dentro de ésta con casi los mismos personajes. La segunda historia señala que Ella está preocupada porque Él actúa muy extraño, no quiere salir ni saber nada de la vida; Ella llama al doctor para que lo examine y le dé su opinión; el médico señala que la actitud de Él se debe a una extraña enfermedad heredada, por lo que debe mantenerlo en observación. Ella no comprende a lo que se refiere el doctor hasta que Él le cuenta que cree tener instintos asesinos porque su abuelo mató a su abuela y a veces Él siente deseos de hacer lo mismo con Ella. Él y Ella se declaran su mutuo amor, pero pese a todo Él intenta ahorcarla, aun cuando dice estar muy enamorado de Ella. En su desesperación y para evitar cometer un crimen Él se destruye las manos; así termina la representación dentro de la representación. Al terminar la lectura de la obra del doctor, que es la obra dentro de la obra, la primera Ella está muy alterada y molesta. Cuando llega Él, el otro Él, Ella está nerviosa pues imagina que su Él es el Él de la obra leída. Al final el autor nos deja en suspenso pues no sabemos si Él, después de tomarla en sus brazos, intentará hacer lo

mismo que el otro Él.

Aquí demuestra el desbordamiento de las pasiones humanas. No importa quiénes son los personajes, de ahí que se llamen Él, Ella, el actor, la actriz, el doctor y el hermano. En la obra sale a relucir el otro yo que llevamos dentro.

En *Él y su cuerpo*, además de la doble personalidad se da la mitificación del personaje, al declarársele héroe nacional. Rafael, el personaje principal, realiza por primera vez un viaje largo como aviador. La atención de todos está puesta en él. El vuelo se inicia sin contratiempo pero el mal tiempo entorpece el viaje. Después de varios días lo declaran desaparecido y al encontrar un cuerpo suponen que es el de Rafael. Mas adelante, él reaparece, pues no ha muerto; pero ya no puede retomar su identidad porque entre otras cosas la sociedad lo ha convertido en héroe nacional, en un mito.

La construcción y manejo de este personaje son interesantes. Aunque aparece hasta la mitad de la obra es el motivo de ésta; no importa su presencia física, porque desde un principio se habla de él y se le idealiza; así que cuando pierde su identidad al ser encontrado un cuerpo, supuestamente el de él, quizá sólo se legitime lo que el autor había hecho a lo largo de la obra, darle una personalidad irreal e ideal. En ésta al igual que en *Véncete a ti mismo*, afloran el otro yo y la evasión de la realidad.

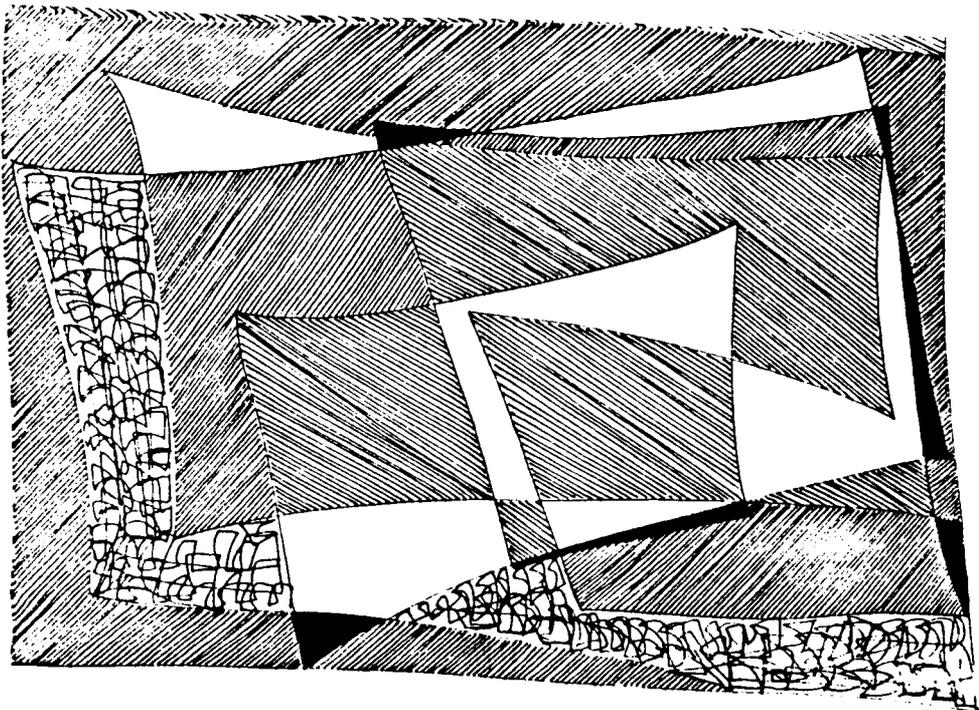
También otras características de sus obras son retomadas de la propuesta pirandelliana, como son los espacios cerrados y reducidos (una sala, una recámara, un pasillo, etcétera), (tan asfixiantes como la vida de sus personajes, de tal forma que contribuyen a crear los ambientes desoladores que desea transmitir el autor. El manejo de los diálogos también es interesante; porque mantienen en constante acción a los personajes y, al ser breves y directos, exigen la atención del espectador. Paralelamente, cuando leemos sus reflexiones en torno a los primeros pasos del teatro moderno, nos encontramos con el origen de sus propuestas, derivadas de lo dicho por los teóricos de la época. Por ejemplo, la de tener en constante suspenso al público, sin dejarlo descubrir el efecto oculto hasta el desenlace; o con la de no crear personajes inútiles ni escenas innecesarias. Y es que en sus columnas sobre el arte teatral, primero en *El Globo* y después en *El Universal*, reflexiona en torno a las teorías e ideas de otros; cuestiona la tradición teatral mexicana y busca crear un público que acepte las innovaciones temáticas y técnicas.

Por otro lado, su obra inédita *¡Adiós manito!* es quizá la que mejor cumple con las características de la Comedia Mexicana. Es un típico melodrama y hasta podría considerársele un antecedente de la Comedia Ranchera del cine mexicano. En ella se juega con el manejo de los opuestos, ciudad-campo, bondad-hipocresía, engaño-buena fe, dinero-ambición. El autor coloca al personaje bueno en situaciones terribles de las que debe salir airoso. Todo esto es fácilmente identificable en la obra mencionada.

Nos cuenta el paso de Andrés, el personaje central, por la ciudad. Él le pide ayuda a su amigo para instalarse aquí. Este le crea una fama de hombre muy rico y todos

acuden a él para solicitarle algo abusando de su buena fe. Las mujeres para conquistarlo; los hombres para pedirle un préstamo, proponerle negocios o “invitarlo” a parrandear. Él y su criado, Melquíades, se dan cuenta de que todo es un engaño basado en la hipocresía; sin embargo tolera todo, los chismes, los abusos, las intrigas, las apariencias, hasta que se enamora de Esperanza, a quien creía buena y enamorada de él. Después viene el desengaño amoroso junto con otras malas noticias, lo que le abre los ojos y derrumba en un momento el mundo que intentaba construir. Ante esto decide regresar al campo y a su verdadera vida; en donde, nos dice, todavía hay gente buena.

En las obras de corte pirandeliano de Díez Barroso el mayor peso no lo lleva la ubicación espacial y temporal de la anécdota, sino el conflicto interno de los personajes; en sus comedias, en cambio, su propuesta es más social y nacionalista, inscrita en el movimiento de la Comedia Mexicana. Por su parte, Carlos Noriega Hope, el otro autor del que hablaremos, combina lo nacional con lo cosmopolita, se interesa por relacionar al teatro con otras formas de expresión (el cine, la literatura y el periodismo), y la innovación en su concepción dramática es un hecho.



CARLOS NORIEGA HOPE (1896-1934)

Carlos Noriega Hope vivió por un tiempo en Los Angeles, California, donde fue corresponsal de *El Universal* y tuvo la posibilidad de relacionarse con el ambiente cinematográfico. En marzo de 1920 fue nombrado director de *El Universal Ilustrado*, revista semanal que cobró gran impulso a partir de entonces. Como director de la misma, creó el suplemento "La Novela Semanal", para dar oportunidad a escritores jóvenes; acogió en sus páginas a los estridentistas y a algunos colaboradores de otras revistas literarias de la época, como *Zigzag*, revista cultural dirigida por Pedro Malabahe, que dejó de publicarse en 1922 por problemas económicos.

Carlos Noriega Hope fue periodista, crítico de cine y teatro, narrador y dramaturgo. En el mundo del cine fue además director y argumentista, tanto en la época del cine mudo como en la transición al sonoro. Dirigió las cintas *Los chicos de la prensa* y *La gran noticia*, destacó por sus adaptaciones de *Santa y Clemencia*, entre otras. Como crítico de cine, bajo el seudónimo de "Silvestre Bonnard", participó en la polémica en contra del cine hablado (1929-1930), en inglés, que estaba llegando al mercado mexicano.

Como creador, reutilizó algunas de sus narraciones para sus obras de teatro y cine, tal es el caso de *Che Ferrati*, basada en el cuento "Che Ferrati, inventor"; *La señorita Voluntad*, comedia basada en "Fracaso"; *El honor del ridículo*, basada en el cuento del mismo nombre; *Margarita de Arizona*, basada en el cuento "Las experiencias de Miss Patsy", y *Una flapper*, basada muy probablemente en "La gran ilusión".

De alguna de sus obras no hemos conocido el texto dramático; pero por la referencia del cuento, los comentarios a la puesta en escena y las sinopsis de sus obras, nos atrevemos a comentar la propuesta teatral del autor; sobre todo porque a Carlos Noriega Hope le interesó, tal vez por la marcada influencia de Pirandello, concentrar la fuerza de la obra en personajes complejos que retratan al ser humano con sus defectos y virtudes.

Así pues, al desmenuzar su obra dramática, nos encontramos con una anécdota simple en apariencia y con mucha información para enriquecer la puesta en escena. Los cuentos permiten inferir el conflicto propuesto, la psicología de los personajes y el manejo de diálogos y monólogos, algunos de los cuales pasan tal como están del cuento al teatro.

En sus narraciones reunidas en *La inútil curiosidad* encontramos la provincia, la añoranza revolucionaria y la modernidad, que enmarcan las aventuras de sus jóvenes personajes; en *El honor del ridículo* las historias se inscriben en un mundo cosmopolita, donde la moral y la cultura se enfrentan al cambio. Sin embargo, todas sus historias están marcadas por un desenlace pesimista.

La renovación planteada en el manifiesto del Grupo de los Siete Autores fue llevada a la práctica por Carlos Noriega Hope, quien nos habla del choque de

culturas entre México y los Estados Unidos; del mundo del cine y del periodismo y, al lado de estos temas, de la modernidad y de la transición de la vida campirana a la urbana. Estos asuntos eran preocupaciones comunes de la sociedad mexicana de los años veinte.

Me atrevo a sugerir que en cada una de sus obras la anécdota se mueve del nivel de lo aparente al del mensaje implícito, en donde está presente la crítica social.

En *La señorita Voluntad* sitúa la anécdota en una sala de redacción. Cuenta la infortunada vida de Ernesto, quien se dejó deslumbrar por el éxito efímero que lo condujo al vicio y al fracaso profesional. Plantea que sólo una situación límite, algo milagroso, puede hacerlo recapacitar y sacarlo adelante para recuperar la voluntad y el honor. Al final, la posibilidad queda abierta. Pero la intención del autor es ir más allá; al mundo del poder, de la política, de la farándula. Al mundo que reúne lo bueno y lo malo del hombre en el ámbito periodístico

Che Ferrati se desarrolla en unos estudios cinematográficos; en ellos se crea un fascinante mundo de sueños e ilusiones no sólo para el espectador, también para quienes participan en dicha industria. Nos narra la historia de Federico, cuya vida adquiere una doble personalidad por azares del destino. Ferrati, el director artístico de la película, lo elige para suplir a la estrella. Para transformar a Federico, un simple extra, en la estrella Ferrati recurre a una técnica de maquillaje recién inventada. Al principio a Federico le pareció un cambio afortunado, pero después le resultó algo insoportable; ahora es "...un muñeco, un fante, un doble para toda la vida... tendrá que llevar siempre a cuestas, como una maldición a Henry Le Goffic; él ha muerto para el arte⁶". La pieza muestra la crisis existencial de Federico y desmitifica el glamoroso mundo de Hollywood.

En *El honor del ridículo* la casa estudio de Julián es el lugar preciso para hacer tambalear la moral de la sociedad mexicana, que desea ingresar a la modernidad sin perder sus valores, su mundo de apariencias y todo "por el que dirán". Narra la absurda relación amorosa entre Margarita, esposa de un diplomático, y Julián, quien pese a su amplia experiencia de don Juan es atrapado por un falso y cursi romanticismo. La historia acaba cuando ella muere en casa de Julián y él se ve obligado a descubrir su relación ante "su amigo", el diplomático. Esta situación habría destruido muchos de los valores de nuestra sociedad, pero la actitud del diplomático lo impide, al ocultar la conducta de su esposa y la deshonra.

En la misma tónica de respeto a los valores, se mueve *Margarita de Arizona*. La acción se desarrolla en el restaurante de un hotel de primera calidad que "se reserva el derecho de admisión". Margarita, Miss Patsy en el cuento, y su mamá deciden radicar en la ciudad de México y se hospedan en ese lugar; como la chica no conoce la ciudad, dos "respetables caballeros" la invitan a recorrerla y de paso tratan de aprovechar la ocasión para abusar de ella. En el hotel se conoce a medias la situación y se resuelve con la "amable" expulsión de las huéspedes extranjeras, pues se confía más en la palabra de los "honorables caballeros". Margarita, poseedora de otra

cultura, se enfrenta bruscamente a la ley del dinero, del poder y de la aparente honorabilidad de la sociedad mexicana.

La anécdota de *Una flapper* se sitúa en una hacienda a donde acuden en busca de fortuna Enrique, quien la ha heredado, y Margarita, su amiga en turno. Ahí se desarrolla un triángulo amoroso que fracasa por basarse en el engaño. Al igual que en la obra anterior, se oponen la modernidad urbana al conservadurismo provincial, moralista e hipócrita.

Como puede verse, todas estas obras presentan un verdadero conflicto, más que por la temática porque los personajes principales no logran resolver su situación límite ni su adaptación social. Así nos encontramos con que el periodista es un mediocre; el doble no se reconoce a sí mismo; el amante surge del anonimato y pierde sus valores; mientras que Miss Patsy y Margarita se ven precisadas a reflexionar sobre sus valores y los de la sociedad.

La compleja psicología de los personajes propuesta por Pirandello en su dramaturgia cobra vida en los planteamientos dramáticos de Noriega Hope. En él, cada historia cuenta con personajes tipo que permiten vislumbrar un microcosmos. Por ejemplo *La señorita Voluntad* incluye al reportero, al secretario de redacción, al dibujante, al *office boy*, al aprendiz y a la encargada de los cables, que es la señorita Voluntad; nos pinta desde dentro parte del ambiente periodístico. En *Che Ferrati* están la estrella, el doble, los extras, el director, el inventor y el empresario; todos se mueven en el ámbito del cine. También los personajes estereotipo redondean situaciones en las que se plantea la crisis de valores, como en *El honor del ridículo* o en *Una flapper*, en las cuales aparecen el esposo, el novio, los amantes y los antagonistas para someter a juicio a la moral.

El manejo de los opuestos resalta la debilidad de los personajes centrales frente a los demás y frente a sí mismos. Así, las dicotomías amor-interés, responsabilidad-irresponsabilidad, trabajo-vagancia, moral-amoral, amor-celos, apariencia-realidad, etcétera, los mantienen en crisis permanente y les impiden consolidar su personalidad. La presencia del antagonista deja que aflore el otro yo, medio bueno, medio malo, simplemente la contraparte del ser humano. Este personaje es como la conciencia del personaje principal e incluso puede ser él mismo, cuando hay desdoblamiento de personalidad.

La presencia del otro es una variable muy utilizada por Noriega Hope y funciona en todos los casos de manera similar, ya que muchos personajes muestran dos caras de su personalidad. Por ejemplo, Federico debe simular que es Henri Le Goffic durante las horas de trabajo y debe guardar el secreto de su doble personalidad el resto del tiempo. Esto significa que mientras que él sabe que tiene el rol de una estrella de cine, para los demás del ambiente cinematográfico es sólo un extra; aunque para sus *fanses* Le Goffic.

El personaje, al no poder ser él mismo, se siente utilizado (es un actor desechable), defraudado (porque su triunfo se basa en el engaño), destruido (porque el otro se va

apoderando de su personalidad, celoso (porque, según cree, su novia ama a la estrella), acorralado (por su necesidad de ser y su ambición). Todo se combina para que Federico se sienta cada vez más y más miserable. Como Federico es uno más del engranaje empresarial, como Henry no acaba por aceptarse; por ello finalmente decide huir, evadirse de esa falsa realidad.

Los personajes de Noriega Hope son también impactantes porque su asidero es un mundo de apariencia legitimado con el poder del dinero y del que dirán. Así por ejemplo, nos habla de una moral acomodaticia, del destino, de la voluntad y del honor para salvarnos del ridículo o quizá tan sólo de nosotros mismos.

En ambos autores la influencia de Pirandello es enorme aunque varía de matiz. Díez Barroso se apaga más al modelo, a tal grado que algunas de sus obras parecen la calca de las de Pirandello, a las que cambia los nombres de los personajes y mexicaniza las situaciones. Noriega Hope en cambio se interesa más por la psicología de los personajes y nos presenta a la cambiante sociedad mexicana de los años veinte. También la influencia del periodismo, de lo cotidiano, es una constante; como la de la cinematografía, en la precisa construcción visual de las escenas.

Su papel como miembros del Grupo de los Siete Autores, tiene una fuerte referencia en Pirandello, y también como parte de la Comedia Mexicana, ayudaron y dieron pie a la paulatina transformación del ámbito teatral mexicano.

BIBLIOGRAFÍA

Cantón, Gilberto, *La querrela de las generaciones en el teatro mexicano*, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2-3, sep.-dic. De 1968 y ene.-mar. De 1969, pp. 36-54.

Catálogo de teatro mexicano contemporáneo, México, SEP/INBA, 1960.

Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX, México, UNAM, IIFL, 1992, t. II (D.F.), pp. 39-40; tomo VI (N-Q), en prensa.

Gorostiza, Celestino, Prólogo y selec., *Teatro mexicano del siglo xx*, t. III, México, FCE, 1956 (Letras Mexicanas, 27).

Magaña Esquivel, Antonio. *Medio siglo de teatro mexicano. 1900-1061*, México, INBA, 1964.

Mendoza López, Margarita. *Primeros renovadores del teatro mexicano. 1928-1941*, México, IMSS, 1985.

Francisco Monterde, Prólogo y selec., *Teatro mexicano del siglo xx*, t. I, México, FCE, 1956 (Letras Mexicanas, 25).

———. "Carlos Noriega Hope y su obra literaria", en Carlos Noriega Hope 1896-1934, México, INBA, 1959, pp. 9-29.

Revista Teatro, editora Margarita Mendoza López, 11-12, México, octubre de 1956 (No. Dedicado al Grupo de los Siete Autores),

Rossi, Annunziata, Prólogo: "Pirandello visto por Leonardo Sciascia", en Leonardo Sciascia,

Alfabeto pirandelliano, México, Eds. El Milagro, 1997, pp. 7-35.

Teatro mexicano del Siglo XX 1900-1980. Catálogo de obras teatrales, Presentación Ricardo García Sáinz, advertencia Margarita Mendoza López, México, IMSS, 1987. Tomos I y II.

Obras de Victor Manuel Díez Barroso:

Estampas, Meditación en cuatro actos, Prólogo de Carlos González Peña, México, Imp. Mundial, 1932.

Él y su cuerpo, Pról. de Francisco Monterde, México, Imp. Mundial, 1934.

Siete obras en un acto, Pról. de Ricardo Parada León, México, Imp. Mundial, 1935.

"Véncete a ti mismo", en Francisco Monterde, Teatro Mexicano del siglo xx, ed. cit., pp. 297-332.

Franck, Frederick W. La vida y obra de Víctor Manuel Díez Barroso, Tesis, UNAM, Escuela de Verano, 1954.

Obras de Carlos Noriega Hope:

La señorita voluntad, comedia, estr. En 1925; México, Talls. Gras. de la Nación, 1927; acto I, en Cuatro siglos de literatura mexicana, Poesía-Teatro-Novela-Cuento-Relato, Selec. Por Ermilo Abreu Gómez, Jesús Zavala, Clemente López Trujillo y Andrés Henestrosa, México, Leyenda, 1946, pp. 477-486; en Carlos Noriega Hope 1896-1934, ed. cit., pp. 49-70; en Francisco Monterde, Teatro mexicano del siglo xx, ed. cit., pp. 243-293; basada en el cuento "Fracaso", en La inútil curiosidad, México, Talls. Gras. de El Universal Ilustrado, 1923, pp. 105-120.

Una flapper, comedia, estr. en 1925; sinopsis en Teatro mexicano del siglo xx, ed. cit., t. II, p. 86; basada en el cuento "La gran ilusión", en La inútil curiosidad, ed. cit., pp. 11-48.

El honor del ridículo, estr. En 1926; basada en cuento del mismo nombre, en El honor del ridículo, México, Talls. Gras. de El Universal Ilustrado, 1924, pp. 11-39.

Che Ferrati, comedia cinematográfica, Hollywood, Calif., estr. En 1926; Adap. al teatro, estr. En 1929; sinopsis en Teatro mexicano del siglo xx, ed. cit., t. II, p. 86; basada en el cuento "Che Ferrati, inventor", en El honor del ridículo, ed. cit., pp. 97-173; cap. VII, en Carlos Noriega Hope 1896-1934, ed. cit., pp. 71-80.

Margarita de Arizona, comedia, estr. En 1929; basada en el cuento "Las experiencias de Miss Patsy", en El honor del ridículo, ed. cit., pp. 55-83.

NOTAS:

- 1 Revista de Revistas, 25 de enero de 1925.
- 2 Margarita Mendoza López, Primeros renovadores del teatro mexicano.
- 3 Celestino Gorostiza, Prólogo a Teatro mexicano del siglo xx.
- 4 Teatro, 11-12, octubre de 1956, pp. 3-4.
- 5 Pirandello (1867-1936) recibió el Nobel en 1934.
- 6 Carlos Noriega Hope, "Che Ferrati, inventor", en El honor del ridículo, p. 146.