

SEP

SECRETARÍA DE  
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

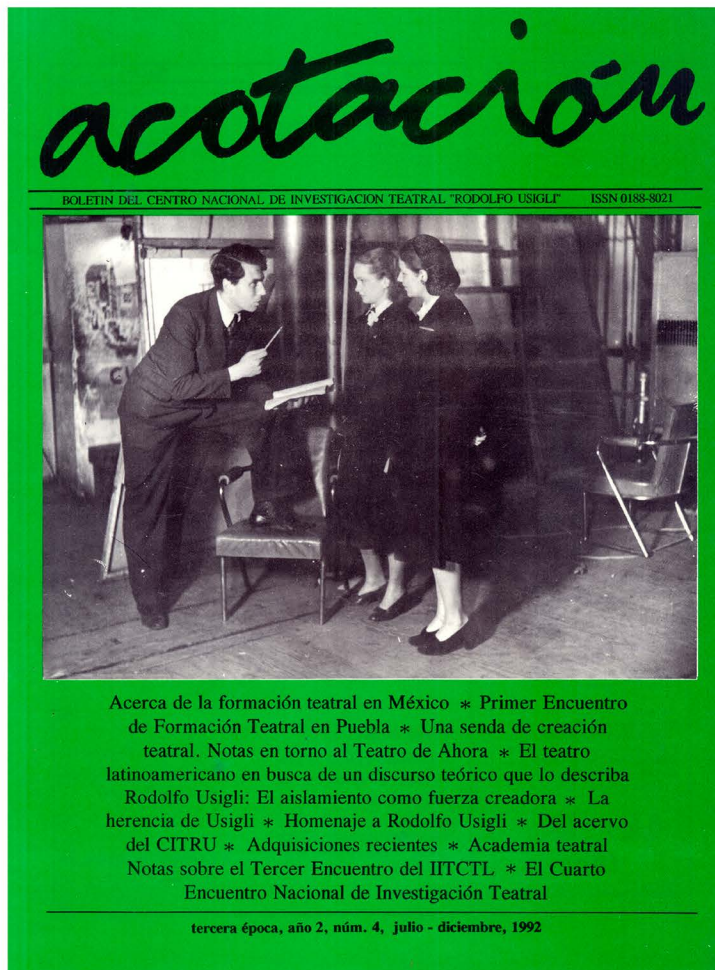


INBA

CITRU

INBA  digital

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas  
del Instituto Nacional de Bellas Artes



[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

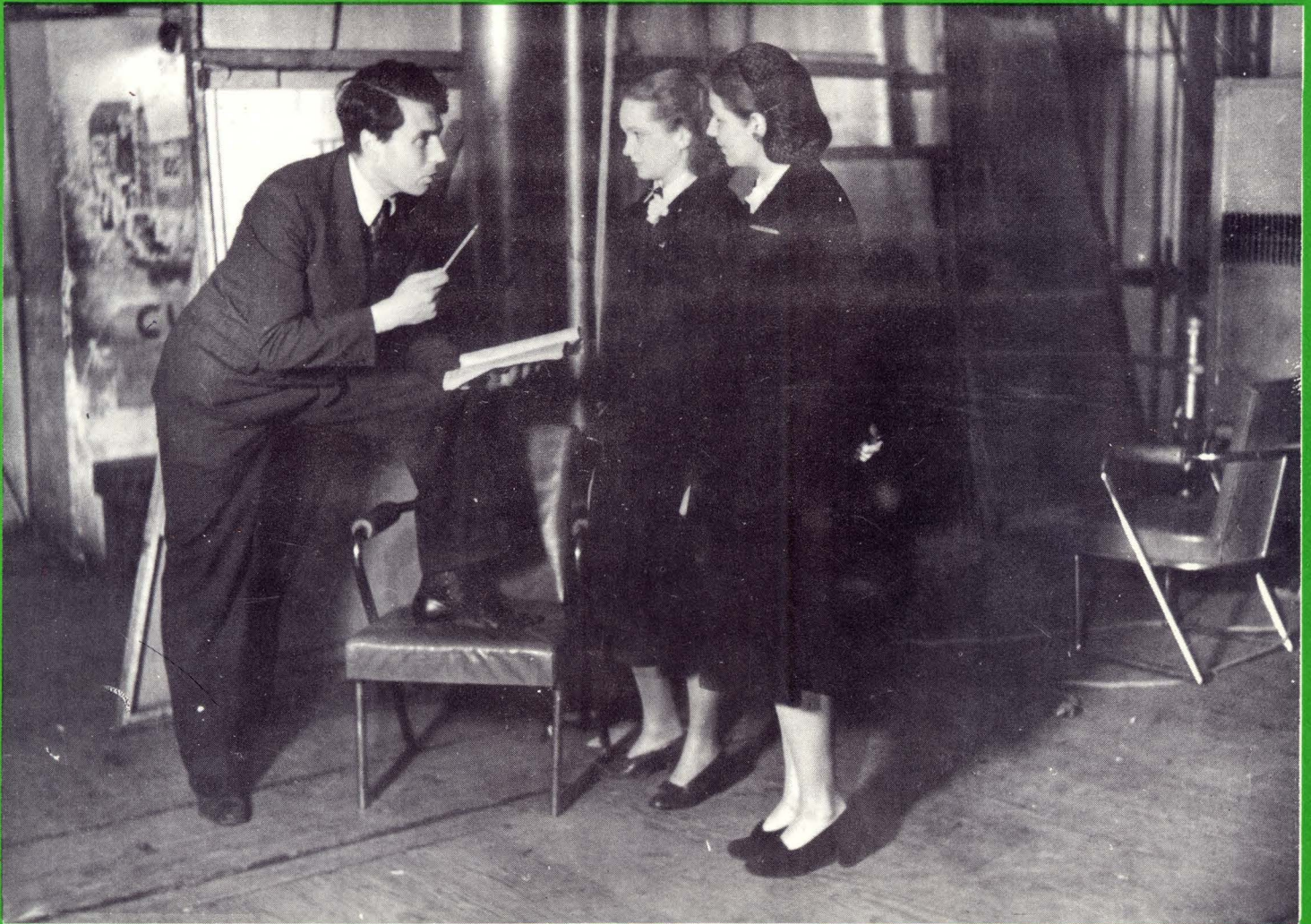
Cómo citar este documento: *Acotación* : boletín del Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli" 2.4 (jul.-dic. 1992) tercera época. México: CONACULTA, INBA, CITRU.

Descriptorios Temáticos (palabras clave): Teatro – Historia y crítica. Teatro – México – Historia y crítica.

# acotación

BOLETIN DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACION TEATRAL "RODOLFO USIGLI"

ISSN 0188-8021



Acerca de la formación teatral en México \* Primer Encuentro de Formación Teatral en Puebla \* Una senda de creación teatral. Notas en torno al Teatro de Ahora \* El teatro latinoamericano en busca de un discurso teórico que lo describa Rodolfo Usigli: El aislamiento como fuerza creadora \* La herencia de Usigli \* Homenaje a Rodolfo Usigli \* Del acervo del CITRU \* Adquisiciones recientes \* Academia teatral Notas sobre el Tercer Encuentro del IITCTL \* El Cuarto Encuentro Nacional de Investigación Teatral

tercera época, año 2, núm. 4, julio - diciembre, 1992

CONSEJO NACIONAL PARA  
LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa  
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE  
BELLAS ARTES

Gerardo Estrada  
Director General

Ignacio Toscano  
Subdirector General de Bellas Artes

Martín Díaz y Díaz  
Subdirector General de Educación Artística

Carlos Reygadas Barquín  
Subdirector General de Administración

José Solé  
Coordinador Nacional de Teatro

Mónica Navarro  
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Domingo Adame  
Director del Centro Nacional de  
Investigación Teatral Rodolfo Usigli

Comité Editorial:  
María del Pilar Galarza  
Hilda Saray Gómez  
Gabriel Fragoso

Editor:  
Martha Toriz Proenza

Apoyo Editorial:  
Jovita Millán Carranza

Corrección de estilo:  
Luz Fernández

Información:  
CITRU, Nuevo León 91  
Col. Hipódromo Condessa  
06170 México, D.F.  
Tels.: 286 09 91, 286 40 47  
Fax: 286 40 41

El contenido de los artículos es responsabilidad de sus autores. Agradecemos la colaboración de Héctor Quiroga de la fototeca del CITRU, así como la de Cristina Híjar y César Palomino del laboratorio fotográfico del CENIDIAP-INBA. En la portada: Fernando Wagner en clase.



**Citru**

Esta edición consta de 1000 ejemplares

**Índice**

- **Acerca de la formación teatral en México**

*Lech Hellwig-Górzinski*

2

- **Primer Encuentro de formación teatral en Puebla. Relatoría**

6

- **Una senda de creación teatral. Notas en torno al Teatro de Ahora**

*Alejandro Ortiz Bullé-Goyri*

10

**Entrevistas**

a Alfonso de Toro

- **El teatro latinoamericano en busca de un discurso teórico que lo describa**

*Hilda Saray Gómez*

21

a Daniel Meyran

- **Rodolfo Usigli: El aislamiento como fuerza creadora**

*Domingo Adame, Hilda Saray, Octavio Rivera, Martha Toriz*

26

**Reseña**

- **La herencia de Usigli**

*Alejandro Ortiz Bullé-Goyri*

30

- **Homenaje a Rodolfo Usigli**

*Octavio Rivera*

32

**Del acervo del CITRU**

- **Curiosidades bibliográficas de teatro**

*Cristina García Hernández y Leticia Rodríguez*

34

- **Adquisiciones recientes del CITRU**

46

- **Academia teatral**

48

- **Notas sobre el Tercer Encuentro del IITC-TL**

51

- **El Cuarto Encuentro Nacional de Investigación Teatral**

52

- **Eventos teatrales en el INBA**

54

## Editorial

**E**l número cuatro del boletín *Acotación* continúa la línea que hemos marcado de difundir el trabajo de investigación, documentación e información que se realiza en el CITRU.

La investigación sobre formación teatral es prioritaria en nuestro centro, pues tenemos el propósito de aportar elementos de reflexión y acción que contribuyan a fortalecer y elevar el nivel de la enseñanza del teatro en México. Por ello participamos con interés en el Primer Encuentro Nacional de Formación Teatral y presentamos aquí los textos elaborados con ese motivo, los cuales son un punto de partida que ameritan un seguimiento serio y responsable.

Al cumplirse en 1992 sesenta años de la aparición del Teatro de Ahora hemos creído conveniente recordar esa efeméride para tener presente en nuestros días las contribuciones al teatro de Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno.

Complementan este boletín entrevistas, reseñas, fichas bibliográficas y una nueva sección de adquisiciones recientes, con información que esperamos sea de utilidad para todos los lectores de *Acotación*.

D.A.

# Acerca de la formación teatral en México<sup>1</sup>

Lech Hellwig-Górzynski

La organización del Primer Encuentro Nacional de Formación Teatral, dentro del marco de la segunda Muestra Regional de Teatro de la zona Centro-Sur en Puebla, coincide con el interés que tiene el Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli del INBA en la sistemática observación de la enseñanza artística teatral.

De acuerdo con los lineamientos inscritos en el Programa de Trabajo para el periodo 1989-1993 la actual dirección del CITRU considera que la investigación sobre la formación teatral es "un aspecto definitivamente prioritario", por esto a principios del año 1992 se dio inicio al proyecto de investigación titulado: *Formación teatral en México*, cuya primera fase exploratoria está centrada en *La enseñanza formal del teatro en instituciones educativas del nivel superior del Estado mexicano*.

Cuando Ignacio Manuel Altamirano organizó, en 1868, el Conservatorio Dramático, o Fernando Wagner fundó, en 1934, la Escuela de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, o Salvador Novo, en 1947, dio inicio a la Escuela de Arte Teatral del INBA, la situación del teatro era distinta, pues no existían diferentes modelos o tipos de teatro. Todo estaba claro. El propósito era preparar actores para que



IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO

podieran desempeñar mejor su tarea escénica con la inmediata posibilidad de incorporarse a las producciones de las compañías existentes.

Las manifestaciones escénicas actuales y las diferentes formas de creación en los distintos Estados de la República, atestiguan la presencia de la creación humana y de la libre expresión de los teatristas que influyen, de una manera importante, en el desarrollo espiritual, intelectual y estético del pueblo mexicano.

El avance cultural de la sociedad mexicana y sus aspiraciones son la causa principal del reciente reclamo por parte de la ciudadanía para la ampliación, en número, de los espacios para la representación teatral.

Esta realidad teatral depende hoy, más que antes, de la preparación de cuadros especializados, pero la pregunta fundamental es: ¿para

qué teatro se tienen que formar estos cuadros?

Hoy día ninguna de las escuelas ve con claridad para qué actividad práctica está educando a sus alumnos, ni siquiera puede definir qué características deben tener sus egresados, y éstos tampoco saben si después de sus estudios encontrarán colocación en el teatro, por no mencionar otras fuentes de trabajo como la televisión, el cine, la radio, el doblaje o la propia docencia.

La agresiva competencia que el teatro encuentra en las producciones de los medios masivos le obliga aún más a definirse a sí mismo respondiendo a las preguntas:

<sup>1</sup> Versión corregida de la ponencia inaugural del Primer Encuentro Nacional de Formación Teatral, que presentó el autor.



Fernando Wagner

¿qué teatro?, ¿ideado por quién?, ¿hecho para quién? y ¿a quién va dirigido?

Si el teatro mismo enfrenta esta dificultad en definirse, nada sorprende que en las escuelas sea mayor en la determinación de la dirección, programación y organización de sus cursos.

Hasta ahora no hay estudios serios sobre la formación teatral en México. El investigador encuentra un campo virgen. Si se toma en cuenta que el objetivo de cualquier investigación es estudiar los hechos como son, para lograr finalmente una interpretación de ellos, no cabe duda que es imposible precipitarse en los enunciados sobre el tema que nos ocupa.

Reunir la información sobre la preparación de los profesionales del teatro no es nada fácil. Formar un fondo de material documental lleva tiempo.

Por lo pronto se puede constatar que a nivel superior, el título de licenciatura se puede obtener terminando los estudios en las siguientes instituciones:

1. Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (en la esfera de dramaturgia, dirección y actuación).

2. Escuela de Arte Teatral del INBA (en la esfera de

actuación y escenografía).

3. Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana (en la esfera de actuación).

4. Licenciatura en Arte Dramático de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México (en la esfera de actuación).

Cabe mencionar que la Universidad Nacional Autónoma de México cuenta con el Centro Universitario de Teatro que educa a los actores (sin proporcionarles el grado académico); que la Universidad Autónoma de Nuevo León tiene la Escuela de Artes Escénicas; que las universidades autónomas de Hidalgo, Guanajuato, Guerrero, Puebla, San Luis Potosí y Sinaloa realizan las gestiones para establecer en sus muros las carreras relacionadas con el teatro; que la Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior (ANUIES) organizó los estudios correspondientes a la formación de directores; que la Asociación Nacional de Actores (ANDA) hace medio siglo creó el Instituto "Andrés Soler"; que Televisa, S.A. forma actores en su propio Centro de Educación Artística.

Independientemente de las instituciones mencionadas, también en múltiples lugares se ofrecen cursos formativos a la gente interesada en el teatro. Sin duda alguna destaca entre ellos el Centro de Arte Dramático, A. C. (CADAC).

En algunos casos, importantes figuras del teatro mexicano estuvieron al frente de este grupo de escuelas, que fueron creadas para responder a la creciente demanda de la población, sin contar con un serio respaldo artístico-pedagógico.

Para recordar los más prestigiados mencionaremos algunos nombres:

Centro de Arte y Teatro de Emilia Carranza  
 Centro de Arte Dramático y Estudios Escénicos Especializados  
 Centro Cultural de Teatro "Virginia Fábregas"  
 Escuela de Arte Dramático "Seki Sano" de CADEEE  
 Escuela de Actores "Dimitrios Sarrás"  
 Foro Actores del Método  
 Foro de la Ribera  
 Instituto Arte Escénico  
 Núcleo de Estudios Teatrales  
 Taller de Expresión Dramática  
 Taller Nacional de Artes Escénicas  
 Taller Integral de Actuación y Dirección Escénica,  
 Nueva Pedagogía Teatral

Obviamente este listado sólo corresponde a una parte de la realidad del número de las escuelas existentes a lo largo y ancho de la república.

Ahora bien, como se ve, la situación general en organización de la enseñanza teatral manifiesta una enorme diversidad. Se puede puntualizar que no hay ni una sola propuesta integradora que permita la

formación teatral de autores, directores, escenógrafos, actores, investigadores, críticos y técnicos. Por el contrario, observamos una dispersión de los esfuerzos, porque si el reducido grupo de verdaderos artistas profesionales que dedica parte de su esfuerzo a la enseñanza trabaja cada uno por su lado, no se pueden esperar resultados alentadores en la preparación de las generaciones venideras. La calidad de la enseñanza no se asegura mediante la elaboración de los planes de estudio, sino por la calidad de los profesores que imparten las clases.

Por otro lado se observa la permanente ausencia de reflexión sobre la realidad del teatro, la falta de estudios y de investigaciones profundas del fenómeno teatral. Los profesores con nostalgia y añoranza miran el teatro de los tiempos pasados. Olvidan que el teatro es un organismo vivo y su naturaleza es la creación, la que en

consecuencia exige un constante cambio. Si las escuelas no sienten el pulso del estado actual del teatro, con facilidad se pueden convertir en los bastiones del conservadurismo que provocaría su estancamiento, poco saludable.

Si para el arte no existe la cuenta regresiva, la escuela tampoco puede quedarse atrás. Si no se ambiciona elevar el nivel del conocimiento, no se abren los horizontes de los alumnos, ni se les proporcionan los conocimientos teóricos, y si tampoco se despierta en ellos la necesidad de investigar, y no se les somete a la crítica y autocritica de su quehacer, ¿cómo esperar de ellos que enfrenten el reto de crear su propio teatro?

E inmediatamente viene la pregunta: ¿dónde?

Por lo pronto toda la inversión del Estado y del esfuerzo de los que estudian queda en el aire. Son simplemente desperdiciados. Pues cualquier escuela, si es



Salvador Novo



Fernando Wagner en clase

buena, puede solamente despertar, desarrollar y encaminar la capacidad creativa del alumno, obviamente, si éste tiene la verdadera vocación. Para su maduración y fortalecimiento artístico y profesional, el egresado se tiene que forjar en una constante práctica, para que el desempeño de su oficio le permita convertirse en el verdadero creador.

¿Dónde están las compañías de repertorio, únicas que pueden garantizar el desarrollo artístico de jóvenes talentos?

Si los resultados logrados por las compañías extranjeras asombran al público y a los teatrístas, es necesario recordar que ellas forman la cima de los movimientos teatrales en sus países, donde el financiamiento estatal o municipal asegura su funcionamiento.

Ningún creador teatral que no ejercita su oficio es creador, menos maestro, solamente es un contratista ocasional que cumple su función sin riesgo alguno. El artista que cultiva su oficio siempre está expuesto al riesgo creativo y no económico. El maestro que no tiene oportunidad de trabajar en los escenarios se convierte en repetidor de palabras.

Las discusiones acerca de la enseñanza teatral ocupan con frecuencia las páginas de los periódicos y revistas especializadas. Las escuelas también cuestionan su eficacia: actualmente todas las instituciones de educación superior han sometido a revisión sus programas de estudio. Estas discusiones no han conducido a una profunda reflexión y no han llegado al fondo del problema: ¿cómo educar a las generaciones que serán responsables del futuro del teatro nacional? Teatro que de manera comprometida afecta intelectual y estéticamente a su público. Teatro que ambiciona algo más que una simple diversión y entretenimiento fácil de las "masas". Teatro que enorgullezca y tenga su merecido lugar en la cultura universal.

Si en esta ocasión los especialistas en la materia y la comunidad teatral logran unir fuerzas y, el análisis del problema permite concretizar una problemática común, puede ser que con la buena disposición y voluntad política de las autoridades responsables de la cultura nacional se alcance una meta feliz.

México, D.F. a 25 de agosto de 1992

# Primer Encuentro Nacional de Formación Teatral en Puebla

## RELATORÍA

**A** concluir las sesiones de trabajo del Primer Encuentro Nacional sobre Formación Teatral en México, realizadas de manera paralela con la Muestra Regional de Teatro Zona Centro-Sur, del 25 al 30 de agosto del presente en esta ciudad de Puebla, consideramos logrado el propósito de reunir a los representantes de los más conocidos centros de enseñanza teatral oficiales, particulares e independientes convocados para obtener un panorama general del estado actual de la formación teatral del país.<sup>1</sup>

La convocatoria obtuvo una respuesta entusiasta por parte de los invitados, situación que confirmó como válida la inquietud externada a Fernando de Ita, Coordinador General del Programa Nacional de Apoyo al Teatro del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, por la comunidad teatral en eventos anteriores.

Así, esta vez sin retraso, el Programa Nacional de Apoyo al Teatro respondió a la demanda y cumplió la función de abrir un espacio que da inicio a la reflexión en torno de la educación profesional para el teatro.

La asistencia del licenciado Rafael Tovar y de Teresa, presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, acompañado por el director general del Instituto Nacional de Bellas Artes, doctor Gerardo Estrada, en

el acto de inauguración del Encuentro, avaló su importancia y revivió la esperanza de los asistentes en la buena disposición que existe por parte de las autoridades para oír los problemas vitales de la comunidad teatral.

● *Falta orientación vocacional y conocimientos acerca de las expresiones artísticas por parte de los aspirantes a los estudios teatrales.*

● *Hay carencia de una ética y una mística en los profesionales del teatro.*

Las instituciones educativas, públicas o privadas, representadas en este encuentro ofrecen una diversidad de propuestas educativas, modalidades pedagógicas y niveles de formalización de su enseñanza. Sus objetivos y concepciones artísticas y estéticas cubren una amplia gama de tipos de formación, desde cursos para aficionados, diplomados, seminarios de perfeccionamiento y actualización hasta carreras y especializaciones de niveles superiores con diversos grados de sistematización.

Los participantes de las cinco

mesas de trabajo presentaron libremente sus puntos de vista y expresaron una profunda preocupación por el desarrollo de la enseñanza teatral afectada por la desarticulación del teatro mexicano contemporáneo.

Las inquietudes más frecuentes del Encuentro fueron:

- La necesidad de reconocer los antecedentes históricos del desarrollo del teatro nacional, haciendo énfasis en las experiencias regionales que permitan comprender las situaciones diversas y complejas del teatro actual.

- La falta de definición y ampliación de los modelos o formas de producción teatral.

- La carencia de una ética y una mística en los profesionales del teatro.

- La escasez de investigación como práctica formativa que desarrolle una reflexión y análisis sistemático.

- La falta de uno o varios sistemas de educación artística que tengan la suficiente flexibilidad para incorporar las innovaciones generadas por la creación teatral y la pedagogía.

- La necesidad de orientación vocacional y la pobreza de conocimientos acerca de las expresiones artísticas por parte de los aspirantes.

- La ausencia de maestros capacitados pedagógicamente y la necesidad de su constante actualización docente y artística.

- Las serias omisiones y deficiencias en la práctica educativa de los profesores, que van desde la

<sup>1</sup> Se anexa relación de los participantes en orden alfabético.

incomunicación entre ellos hasta el conocimiento parcial, superficial o nulo sobre el plan y los programas de estudio de la institución donde trabajan.

- La carencia de un lenguaje común y básico del arte escénico, principal obstáculo para la realización e intercomunicación de sistemas y proyectos de formación teatral.

- La necesidad de contar con medios de organización e infraestructura adecuados y suficientes para la educación superior.

- la falta de modalidades pedagógicas para la formación docente dentro del propio proceso de enseñanza como, por ejemplo, las opciones de tutoría o profesores adjuntos.

Como resultado de las ponencias, se vislumbra una serie de aspectos y propuestas germinales, tanto de carácter general como operativo, que pueden servir como lineamientos iniciales para la fundamentación de un perfil de la formación teatral.

Estas propuestas son las siguientes:

1. Que se profundice en la educación en cualquiera de las modalidades pedagógicas o didácticas, llámense materias, módulos o talleres.

● *La carencia de un lenguaje común y básico del arte escénico es el principal obstáculo para la realización e intercomunicación de sistemas y proyectos de formación teatral.*

● *Las escuelas deben responder a las necesidades de una realidad cambiante y concreta de manera flexible.*

2. Que las escuelas respondan a las necesidades de una realidad cambiante y concreta de manera flexible.

3. Que durante el proceso formativo se favorezca la reflexión sobre el acto creador y se genere una dinámica de investigación y experimentación al interior de las escuelas, para fortalecer la experiencia creativa de los estudiantes.

4. Que la estructuración de planes y programas de estudio pueda ser ajustada y regulada de acuerdo con la problemática y las necesidades surgidas durante el propio proceso educativo.

5. Que exista unidad y equilibrio entre los contenidos teóricos y prácticos en los diseños curriculares.

6. Que la escuela dote también al estudiante de las herramientas que le permitan desarrollarse en diversos medios, como el cine, la radio y la televisión, además de su propio ámbito: el teatro.

7. Que el aspecto académico de la titulación del educando se contemple dentro de los tiempos programados para el proceso formativo.

8. Que la escuela forme un cuerpo docente capaz de trabajar en equipo para la consecución de los objetivos comunes, evitando así la dispersión de esfuerzos.

9. Que el cuerpo docente sea integrado por artistas en activo, ligados directamente a procesos de investigación y creación teatral.

10. Que la definición de sistemas y directrices de la educación teatral sea realizada por los propios artistas para evitar criterios burocráticos.

11. Que el estudiante tenga, durante su proceso formativo, una atención personalizada que estimule la expresión de su propia naturaleza psíquica, emotiva y motora

● *La escuela debe dotar al estudiante de las herramientas que le permitan desarrollarse en diversos medios, como el cine, la radio y la televisión, además de su propio ámbito: el teatro.*

● *Durante el proceso formativo debe favorecerse la reflexión sobre el acto creador y generarse una dinámica de investigación y experimentación al interior de las escuelas para fortalecer la experiencia creativa de los estudiantes.*

12. Que el estudiante se procure conocimientos suficientes de la cultura nacional y universal, que le permitan poseer una visión particular de la realidad para enfrentar con mayor solidez los retos de la profesión.

13. Que la investigación sea el camino y la actitud que lleve al estudiante a la elección y definición de un método propio para su práctica profesional.

14. Que la experiencia formativa trascienda el aula, se desarrolle en el escenario y, de este modo, permita confrontar el aprendizaje ante un público externo.

15. Que se creen instancias de orientación vocacional artística.

16. Que se establezcan centros regionales de desarrollo y formación en el arte teatral.

17. Que se consoliden los niveles

superiores de licenciatura y posgrado en las áreas del quehacer teatral.

18. Que se creen en las diferentes ciudades de la república compañías estables de repertorio.

Asimismo, en este encuentro se logró señalar con mayor precisión algunos problemas, situaciones y propuestas que, en torno a la operatividad de la formación teatral, distorsionan o favorecen la organización de la enseñanza, la aplicación de planes y programas de estudio, la consistencia y rigor formativos del teatrasta, así como su práctica escénica técnicamente eficaz y artísticamente creativa.

Esta relatoría fue elaborada a partir de la minuciosa lectura de los textos presentados por los ponentes, y en su elaboración participó el equipo del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli del INBA, integrado por Gabriel Fragoso, Julio César López, José de Jesús Vargas y Lech Hellwig-Górzynski, coordinador del proyecto de Formación teatral en México.

Con base en la variedad y complejidad de la información obtenida en este encuentro, se acordó dar continuidad al tema en el próximo encuentro nacional a celebrarse en la Universidad Autónoma de Nuevo León en noviembre de 1992.

Participantes de las mesas de trabajo del Primer Encuentro Nacional de Formación Teatral, en la ciudad de Puebla del 25 al 30 de agosto de 1992

Francisco Arzola Jaramillo. Universidad Autónoma de Guerrero.

Héctor Azar. Centro de Arte Dramático, A.C.

Francisco Beverido Duhalt. Universidad Veracruzana.

Lucero Binnquist. Instituto Arte Escénico, A.C.

Guillermo Cabello. Grupo A Trasluz de Puebla.

Clarisa Capriles Lemus. Escuela de Arte Teatral del INBA.

● *Faltan instancias de orientación vocacional artística.*

● *Deben establecerse centros regionales de desarrollo y formación en el arte teatral.*

Alejandro Cessar Rendón. Escuela de escritores de SOGEM.

Cristina Flores. Universidad Autónoma de Puebla.

Felipe Galván. Universidad Autónoma de Puebla.

Esvón Gamaliel. Universidad Autónoma del Estado de México.

Alejandro García. Universidad Autónoma de Guanajuato.

Guillermo Cuevas. Universidad Autónoma de Hidalgo.

Lech Hellwig-Górzynski. Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli del INBA.

Olga Ibáñez. Escuela de Arte Teatral del INBA en Puebla.

Fernando de Ita. Coordinador General del Programa Nacional de Apoyo al Teatro.

Virgilio Leos. Universidad Autónoma de Nuevo León.

Fernando López Mateos. Universidad Iberoamericana Noroeste /Centro Cultural Tijuana.

Mercedes Pascual/Adriana Roel. Escuela de Actores Dimitrios Sarrás.

Manuel Quijas Corzo. Subdirección de Educación Artística del INBA.

Raúl Quintanilla. Núcleo de Estudios Teatrales.

Ricardo Ramírez Carnero. Escuela de Arte Teatral del INBA.

Xavier Rojas. Instituto Andrés Soler de la ANDA.

Soledad Ruiz Loza. Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior.

Enrique Singer. Foro de la Ribera.

Rogelio Villareal. Escuela de Artes Escénicas de la UANL.

Aimée Wagner. Universidad Nacional Autónoma de México.

Raúl Zermeño. Centro Universitario de Teatro de la UNAM.

## Directorio\*

### CENTRO DE ADIESTRAMIENTO TEATRAL

Antigua Taxqueña 81, Parque San Andrés, Coyoacán.

C.P. 04040

Tels. 689 83 74, 544 39 97

Dir. Olga Consuelo Mejía

### CENTRO DE ARTE DRAMÁTICO, A.C. CADAC

Av. Centenario 26, esquina con Belisario Domínguez, Coyoacán.

C.P. 04000

Tels. 554 90 91, 554 90 99

Dir. Héctor Azar

\* El CITRU como institución, pretende, entre otras cosas, ser enlace entre los centros de educación y los aspirantes a dichos centros, como un aspecto de su función de información y servicio. Con este ánimo ofrecemos al lector del Boletín, el Directorio que se creó como parte del proyecto Formación Teatral en México, con el objetivo de presentar un panorama informativo, acerca de las opciones para la formación teatral, a los aspirantes en el Distrito Federal. En este primer intento se incluyen instituciones, centros, escuelas, talleres, etc. que ofrecen estudios de actuación o cualquier otra rama del quehacer teatral.

Para aclaraciones, o actualización de estos datos, favor de comunicarse al CITRU, al teléfono 286 40 47, en horas hábiles. De igual modo, hacemos extensiva la petición a cualquier centro de enseñanza teatral que no haya sido incluido, para que nos proporcione sus datos.

Directorio elaborado por Israel Martínez Valdés.

- CENTRO DE ARTE Y TEATRO DE EMILIA CARRANZA  
Federico T. de la Chica 11-C, Cd. Satélite.  
C.P. 56000  
Tels. 393 86 67, 393 77 96, 393 77 56  
Dir. Emilia Carranza
- CENTRO DE CAPACITACIÓN ARTÍSTICA DE TELEVISIÓN  
Boulevard Adolfo López Mateos 232, Televisa San Ángel.  
C.P. 01060  
Tel. 595 73 99  
Dir. Fernando Cobo
- CENTRO DE CAPACITACIÓN ARTÍSTICA DE LA TELEVISIÓN MEXICANA, A.C.  
Orizaba 193, Roma  
C.P. 06700  
Tel. 564 98 06  
Dir. Fernando González
- CENTRO CULTURAL ENSAMBLE TEATRAL MEXICANO, S.C.  
Sendero 2, esquina con Arbolillos, Villa Coapa.  
C.P. 14390  
Tel. 594 82 92  
Dir. José Luis Navarro Mendoza
- CENTRO CULTURAL DE DANZA Y ARTES ESCÉNICAS  
Playa Regata 314, Reforma Iztacchuatl.  
C.P. 08800  
Tel. 590 45 24  
Dir. Rocío Fuentes
- CENTRO CULTURAL SILVIA DERBEZ  
San Francisco 1856, Del Valle  
C.P. 03100  
Tels. 534 50 22, 520 83 93  
Dir. Silvia Derbez
- CENTRO CULTURAL DE TEATRO VIRGINIA FÁBREGAS  
Velázquez de León 29, San Rafael  
C.P. 06470
- Tels. 535 59 48, 592 05 77  
Dir. Fela Fábregas
- CENTRO TEATRAL DOBLE ESPACIO  
Eje 10 Sur 27, local 4, Copilco Universidad.  
C.P. 04060  
Tel. 595 79 85  
Dir. Morris Savariego
- CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO-CUT  
Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario.  
C.P. 04510  
Tels. 622 70 02, 622 70 01  
Dir. Raúl Zermeño
- COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNAM  
Insurgentes Sur 3000, Ciudad Universitaria.  
C.P. 04510  
Tels. 548 14 52, 548 99 60  
Dir. Manuel González Casanova
- ESCUELA DE ACTORES DIMITRIOS SARRÁS  
Mérida 4, Roma  
C.P. 06700  
Tel. 207 35 23  
Dir. Adriana Roel y Mercedes Pascual.
- ESCUELA DE ARTE TEATRAL DEL INBA  
Plaza Ángel Salas s/n  
atrás del Auditorio Nacional  
C.P. 11560  
Tels. 280 80 96, 280 84 70, 280 87 71  
ext. 513 y 523.  
Dir. Ricardo Ramírez Carnero
- ESTUDIO DE ACTUACIÓN CREATIVA  
Colima 178, Roma  
C.P. 06700  
Tels. 525 00 08, 525 34 83  
Dir. Rafael Velasco
- FORO ACTORES DEL MÉTODO, A.C.  
Veracruz 107, Condesa (entre Av. Chapultepec y Parque España).  
C.P. 06140  
Tel. 553 13 83  
Dir. René Pereyra
- FORO DE LA RIBERA, S.C. ESTUDIO DE ARTES ESCÉNICAS  
Antonio Alzate (Eje 1 Norte) 174, interior 1, Santa María la Ribera.  
C.P. 64000  
Tel. 541 30 76  
Dir. Ludwik Margules
- INSTITUTO ARTE ESCÉNICO, A.C.  
Bucareli 128 depto. A-I, Centro  
Tel. 510 19 12  
Dir. Óscar Ledesma V.
- INSTITUTO ANDRÉS SOLER DE LA ANDA  
Petén 45, Narvarte  
C.P. 03035  
Tel. 519 35 07  
Dir. Xavier Rojas
- NÚCLEO DE ESTUDIOS TEATRALES - NET  
Amsterdam 10, Condesa  
C.P. 06100  
Tels. 207 32 11, 514 32 99, 207 27 31  
Dir. Blanca Peña
- TALLER DE EXPRESIÓN DRAMÁTICA  
Abasolo 148-8, Tlalpan  
C.P. 14000  
Tel. 655 35 75  
Dir. Pablo Mandoki
- TALLER INTEGRAL DE ACTUACIÓN Y DIRECCIÓN ESCÉNICA NUEVA PEDAGOGÍA TEATRAL, A.C.  
Calle Ferrocarril de Cuernavaca 117-18, Mixcoac.  
C.P. 01420  
Tels. 611 67 93, 611 01 13  
Dir. Jaime Soriano

**TEATRO DE  
A H O R A**

EN EL

**HIDALGO**

2a. Regina — Tel. Mex. J-90-66

**SABADO 20 DE FEBRERO DE 1932**

**NOCHE A LAS 8**

**LUNETAS — 75 CENTS.**

Estreno

de la farsa de Juan Bustillo Oro, en un antecedente y tres tiempos (la mañana, la tarde, la noche), el segundo dividido en dos partes:

**TIBURON**

(Transposición de "Volpone, El Zorro" de Ben Jonson)

INTERPRETADA POR

Ricardo Mutio.....	Santiago Núñez Cuéllar
Alberto Galán.....	Raúl Solana
Emilio Romero.....	Lic. Arturo Biscanga
Feliciano Ruada.....	Lucio Ruiz
Enrique Hoyos.....	Anselmo Chapsalá
Antonio R. Frausto.....	Teniente Eustorgio Chapsalá
Miguel A. Olivero.....	Lic. Agustín Rivera RESI
José Sánchez Ramírez.....	Doroteo
Jesús Melgarejo.....	Un gendarme
José Neri.....	Chicho
Jorge Gaviño.....	Un peón
Miguel Romero.....	Otro peón
José Neri.....	Un peón más
Lidia Franco.....	Amanda T. de Ruiz
Hermínia Chavero.....	Rosa

La farsa sorprende el día más agitado y trascendental en la vida de Santiago Núñez Cuéllar, apodado Tiburón, y en la de su "secretario" Raúl Solana, bien llamado Plojo, visto en la casa que es primero posee y habita en una población importante de la costa en tierra caliente, México. —

DIRECCION ESCENICA: MUTIO ■ DIRECCION ARTISTICA DEL AUTOR Y DE CARLOS GONZALEZ

BELLISIMOS DECORADOS DE CARLOS GONZALEZ

En ensayo:

EL TERCER ENITO DEL "TEATRO DE AHORA"

**PANUCO 137**

DE MAURICIO MAGDALENO

EL TRÁGICO DESTINO DE LA HUASTECA EN MANOS DE LA EXPLOTACION PETROLERA

**PRECIOS**

**DE ENTRADA**

Plateas con seis entradas.....	\$ 4.50
Palcos primeros con seis entradas.....	< 3.00
Palcos segundos con seis entradas.....	< 2.00
Palcos terceros con seis entradas.....	< 2.40
Palcos de galería con seis entradas.....	< 1.20
LUNETAS preferencia.....	< 1.00
LUNETAS GENERAL.....	< 0.75
Anfiteatro numerado.....	< 0.70
Delanteros numerados de segundos.....	< 0.60
Segundos generales.....	< 0.50
Terceros numerados.....	< 0.40
Terceros generales.....	< 0.30
Galería numerada.....	< 0.20
GALERIA GENERAL.....	< 0.15

Representante: RAFAEL BATTINO,

NOTAS: Se pone en conocimiento del público que los apartados se reservan hasta las 12 del día de la Función. Se prohíbe la entrada a niños menores de 2 años. Se prohíbe fumar en el interior del Salón.

**Una senda de  
creación teatral**

**(notas en torno al Teatro  
de Ahora)**

*Alejandro Ortiz Bullé-Goyri*

En 1932 dos jóvenes entusiastas, inundados de una especie de fervor crítico revolucionario, padecieron la misma enfermedad que unos años antes -en 1926- habían soportado los jóvenes que integraron el grupo de Los siete autores en 1926 y dos años más tarde los exquisitos miembros del grupo Los contemporáneos con su Teatro de Ulises. Dicho mal se refería al deseo de renovar y transformar el teatro que se hacía en México en esos años. Y los dos jóvenes entusiastas fueron Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro; el primero contaba con 26 años y el otro con 28. Y juntos, acompañados y apoyados por otros artistas como el pintor y escenógrafo Carlos González y el actor Ricardo Mutio, fundaron el Teatro de Ahora, un movimiento teatral que sentó las bases de la dramaturgia mexicana de tendencia nacionalista y con temática relacionada con la Revolución mexicana. Estos dos jóvenes autores tomaron acontecimientos, personajes y situaciones vinculados con la Revolución mexicana en un afán de crear un teatro nacional con características propias, en un intento por hacer un teatro "hijo de la Revolución" con los siguientes planteamientos expresados por el propio Juan Bustillo Oro:

El "Teatro de Ahora" quiso ser el primer ensayo de un teatro político hispanoamericano, a través de los temas mexicanos. Preciso es, por lo tanto, empezar por decir qué entendió por lo político en el teatro, y qué por lo mexicano en los temas [...] ¿En qué sentido es político el "Teatro de Ahora"? ¿Por qué aspira a la calificación de mexicano? Quizá la respuesta más precisa se encuentre en las obras mismas que forman el cuerpo de semejante ensayo; pero también es probable que haga más inmediata la apreciación de su correspondencia con el objetivo y las ideas que lo inspiraron, un previo bosquejo de los límites e ilimites en que fueron con-

cebidas.[...]

¿Cómo hablar de un teatro con aliento, fiel a su naturaleza social, si voluntariamente el teatro se apartaba del momento histórico, intensamente colectivo -repetiré-intensamente político? [...]

De ahí que sintiéramos la necesidad de un teatro mexicano político. Político en cuanto tradujese la temperatura de nuestros días, [...]. El nuestro -que ya desde entonces, por su anhelo de situarse en el momento presente, llamóse "de ahora"- iba a ser un teatro hijo de la Revolución que nos había permitido descubrir la senda: para nosotros lo mexicano iba a consistir en interpretar el destino colectivo de México expresado en los estremecimientos producidos por la creación de su nacionalidad. [...] Con esta impresión, al tratar de interpretar lo que la Revolución Mexicana exponía de bulto y con suficiente luz perfiladora, la tarea dramática extendía sus ambiciones hasta más allá de una generación nacionalista [...].<sup>1</sup>

A la luz que la distancia de los años nos ofrece, podemos acotar que las reflexiones del joven Juan Bustillo Oro acerca de la experiencia del Teatro de Ahora resumían no sólo el intento de este grupo por hacer un teatro político mexicano, sino que marcó, ante todo, el inicio de la consolidación de un teatro mexicano que, tanto temáticamente como estructuralmente, dio voz a las inquietudes sociales y estéticas de una cultura que se fraguó al calor de las múltiples confrontaciones que significó la llamada Revolución mexicana. Se trató pues de un movimiento que, sustentado en una dramaturgia renovadora tanto en su temática como en su técnica, intentó dar un rumbo nuevo al teatro mexicano mediante la realización de obras que plasmaran en sus contenidos la realidad social del país y que rompían con el esquema de dramas familiares de herencia aristotélica, que hasta entonces prevalecía como el modelo de creación dramática en México. Se ha querido ver a estos autores como los epígonos de Erwin Piscator, debido a las declaraciones hechas por ellos mismos, como lo manifiesta la siguiente reflexión de Mauricio Magdaleno:

Tendiendo los ojos no vimos más que dos corrientes que así se apoderasen de los apremios ambientes, la de la Rusia Soviética y la reciente y finada ya de Erwin Piscator en Alemania. Y al atenderlas a ambas, sólo quisimos tener en cuenta que se trataba de teatros que

<sup>1</sup> Juan Bustillo Oro, *El "Teatro de Ahora" un primer ensayo de teatro político en México*, notas leídas en el Ateneo de Madrid el 25 de noviembre de 1932, como complemento a las de Mauricio Magdaleno, *Panorama y propósitos del teatro mexicano*, leídas la víspera. Fondo Documental "Teatro de Ahora", CITRU.



Fernando Macotela, Jesús Hernández Torres y Juan Bustillo Oro

por determinadas circunstancias -siempre políticas- habían reintegrado a su expresión el vigor de la época, asumiendo por tanto, automáticamente, su papel de energía directriz. [...] Piscator logró remover la envergadura de la dramática alemana, sacudiéndola y volviéndola hacia el aspecto no sólo ya político, sino descaradamente partidista. Algunas de sus obras - *Olas de tempestad*, *Rasputín*, *Revista revolucionaria roja* - tienen una importancia documental tan crecida, seguramente como la de la misma época que les prestó contenido. [...] Podrá esta "dramaturgia social" -como Piscator quiso llamar a su intentona- tener todos los defectos que se quiera, toda la inconsistencia que críticos que vienen de regreso de todas las literaturas de última hora quieran asignarle, pero, así, si se exceptúa el teatro que se hace actualmente en la Unión Soviética, no hay en el mundo espectáculo que haya logrado de manera tan briosa meter dentro de cuatro paredes a la época misma, para ponerla a hablar en medio de una sacudidora realidad.

Esto, en cuanto a las lecciones de Europa al teatro de América, y concretamente al de México.<sup>2</sup>

Así pues, de forma similar al intento de renovación que hicieron los integrantes del Teatro de Ulises en 1928, a partir de dar a conocer a dramaturgos de la vanguardia de entonces como Cocteau, Lord Dunsany, Charles Vildrac, Lenormand o al norteamericano O'Neill, los jóvenes promotores del Teatro de Ahora eligieron adecuar a su país el modelo que les ofrecían los soviéticos y Erwin Piscator. Pero hay que apuntar que este movimiento tiene en realidad elementos más enraizados en una tradición literaria y dramática hispanoamericana, como puede ser la obra del novelista colombiano José Eustasio Rivera,<sup>3</sup> que con el teatro político alemán, sin que por ello se deba negar las influencias de tipo formal que pudieron haber recibido de Piscator. Esto se muestra con mayor claridad en la obra de Juan Bustillo Oro, *Masas* (1933),<sup>4</sup> que ofrece novedades tanto en la propia estructura dramática como en el rompimiento de la acción, mediante el uso de altoparlantes, proyecciones cinematográficas, trasposición de la cuarta pared; estas novedades apuntalan ya el desarrollo de un teatro no aristotélico mexicano; y si bien no podríamos aventurarnos a señalar que se trata en rigor de un teatro épico, sí podemos apuntar que es la obra en donde mejor se observan las

<sup>2</sup> Mauricio Magdaleno, *Panorama y propósito de una dramaturgia mexicana*, notas leídas en el Ateneo de Madrid, el 24 de noviembre de 1932. Fondo Documental "Teatro de Ahora", CITRU.

<sup>3</sup> No es extraño por ello que en referencia al sentido político y de protesta del Teatro de Ahora, Juan Bustillo Oro dé como referencia la novela del colombiano: "¿No es acaso, por ejemplo, protesta la al par maravillosa novela con que José Eustasio Rivera regaló a nuestra América en un impulso semejante? ¿No provocó *La vorágine* un escándalo, en Colombia y Venezuela delatando la espantosa explotación cauchera de ambos países?". Juan Bustillo Oro, *art.cit.*

<sup>4</sup> Juan Bustillo Oro, "Masas", en *Tres dramas mexicanos, Los que vuelven, Masas, Justicia* S.A., Madrid, Ed. Cenit, 1933, p. 94-182.

EL  
TEATRO  
DE  
AHORA' en el  
HIDALGO  
PRESENTACION  
VIERNES 12  
CON LA TRAGEDIA DE  
MAURICIO MAGDALENO  
EMILIANO  
ZAPATA

PRINCIPALES INTERPRETES:

RICARDO MUTIO - SOCORRO ASTOL - ALBERTO GALAN - LIDIA FRANCO - ROMERO - FRAUSTO - ETC. -  
DECORADOS DE CARLOS GONZALEZ  
PRESENTACION ESCENICA EXCEPCIONAL

LA TRAGEDIA DE LA REVOLUCION CAMPESINA, EN UN AMBIENTE GENUINO SE LOGRA UN HERMOSO RETRATO DEL JEFE DEL EJERCITO LIBERTADOR DEL SUR. -- SAN MIGUEL ANENECUILCO, CHINAMECA. --- SURGEN EN LA ESCENA LLENOS DE EVOCACION.

Imp. "El Libro Diario", S. A. Mesones 25 Méx. D. F.


asimilaciones que, de las propuestas escénicas del teatro político de Erwin Piscator, hicieron Mauricio Magdaleno y el propio Juan Bustillo Oro.

En *Trópico* (1933)<sup>5</sup> de Mauricio Magdaleno, en cambio, se respira la influencia del novelista colombiano. Aquí la selva, al igual que en *La vorágine* de José Eustasio Rivera, casi asume las características de un personaje. En ambas obras (*Trópico* y *La vorágine*) hay la firme intención de denunciar la explotación irracional de las riquezas del suelo hispanoamericano en manos del imperialismo. José Eustasio Rivera expone la situación de los campos de explotación del caucho, mientras que en el caso de la obra de Magdaleno se hace una trasposición al drama y a México de la denuncia de las condiciones miserables de los habitantes de la selva chiapaneca, a través de presentar los conflictos que se suscitan en ella al ser expoliada por los capitalistas todopoderosos de la industria chiclera. Aunque el final de la obra ofrece una diferencia palpable con la novela de Rivera, al presentar al campesino expulsando de sus tierras a los gringos apoyado por el poder devastador de la propia

<sup>5</sup> Mauricio Magdaleno, "Trópico", en *Teatro revolucionario mexicano, Emiliano Zapata, Pánuco 137, Trópico*, Madrid, Ed. Cenit, 1933, p.165-274

**MEXICANO**

A M I G O S  
D E L  
T E A T R O



TEATRO  
DE  
AHORA

---

2

LECTURAS PRECEDIDAS DE NOTAS EXPLICATIVAS DE ESTE MOVIMIENTO QUE INCORPORA AL TEATRO LA CONMOCION SOCIAL DE NUESTRO TIEMPO.

**I).**

MARTES 27 DE OCTUBRE

**"PANUCO 137"**  
(3 TIEMPOS)

Y NOTAS SOBRE EL MOMENTO ACTUAL DE LA DRAMÁTICA

**MAURICIO  
MAGDALENO**

---

**(IX)**

MARTES 3 DE NOVIEMBRE.

**"MASAS"**

JUAN - BUS-  
TILLO - ORO

(REPORTAJE EN 2 TIEMPOS Y UNA SINTESIS)  
Y NOTAS SOBRE EL EFUERZO AMERICANO

---

LAS 2 LECTURAS A LAS 19.30 Hs.

PARANINFO  
DE LA  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL AUTONOMA  
(CALLE DE LIC. VERDAD 2)

desde la siguiente perspectiva:

- 1.-Una dramática política en cuanto a que se aplicaría a traducir la temperatura de nuestro momento.
- 2.-Una dramática revolucionaria, de lucha y de protesta.
- 3.-Antiindividualista y, por consiguiente, contraria a buscar en lo psicológico un fin.
- 4.-Realista.
- 5.-De servicio social.
- 6.-Antifolklórica, en provecho de su expresión universal.
- 7.-Simplista en su técnica, para hacer eficaz su papel social, para ser popular.<sup>6</sup>

Y si bien la preocupación esencial y las principales aportaciones de sus integrantes estuvieron encaminadas a la creación dramática, había también el deseo de propugnar por una nueva propuesta escénica. Las abundantes críticas y crónicas en relación con los estrenos de la temporada del Teatro de Ahora durante febrero-marzo de 1932 dan testimonio de un sorprendente afán de innovar el campo mismo de la concepción de la puesta en escena, cuya responsabilidad corrió a cargo, en la mayoría de los casos, no precisamente de los autores, sino del escenógrafo Carlos González y del primer actor Ricardo Mutio y su compañía.

Tomemos como muestra algunas de las reflexiones que la crítica hizo de los estrenos del Teatro de Ahora. Con respecto de *Emiliano Zapata* de Mauricio Magdaleno, el crítico A. Gómez Maganda comenta lo siguiente:

Con la inauguración de la temporada del Hidalgo, parece que por fin va cristalizando la idea de hacer teatro mexicano. Ya era tiempo de que dejásemos los desbarraderos clásicos y los oropeles patrioterros de las revistas acarameladas e insulsas, en donde puede atisbarse un mexicanismo *ad hoc* encarnando siempre en el pelado de barriada que sabe a la perfección el malabarismo de un argot explotado, o en el charro de pantalones ajustados y pistola decorativa [...].

Se pecaría de injusto si se quisiera encontrar en la obra de Magdaleno algo definitivo; lo mejor de la pieza radica en una intención plena de sinceridad. La tragedia *Emiliano Zapata*, que el joven autor divide en tres tiempos, puede ser la enunciación de una nueva ruta, el indicio que acusa un verdadero nacionalismo dentro de la vida teatral. La revolución, drama inmenso de matices variados y fuertes, brindó a Mauricio Magdaleno la oportunidad de llevar a la escena uno de sus más grandes problemas: el indio y la tierra; dos cosas sinónimas en la tragedia del campo. [...]

El solo nombre de Emiliano Zapata, escarnecido y glorificado, hace arrancar la ovación espontánea.[...]

En cuanto a los tipos son tomados con aciertos: el

selva chiapaneca, mientras que a los personajes de *La vorágine* "se los tragó la selva".

En consecuencia el Teatro de Ahora, de acuerdo con los postulados externados por Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, intentó generar una nueva dramaturgia mexicana

<sup>6</sup>Mauricio Magdaleno, "El teatro de Ahora" en *El Universal*, 2 de enero 1932, p. 3-4.

Juan Bustillo Oro, *art.cit.*, cf. notas 1 y 4

Otilio Montaña vacilante, la vieja encorvada por los años y la miseria augurando el triunfo del campesino esclavo, el peón envejecido con lo púrpura de la sangre y Zapata, el soñador idealista magnánimo con los rebaños de la peonada sufrida y dolorosa [...].

Al comenzar los "tres tiempos" de que se compone la obra, auténticos músicos de pueblo deshojan las melancolías del corrido de Emiliano Zapata. El sentimiento desbordante de las sierras se nos presenta sin mixtificaciones a los quejidos del arpa, el rasgueo de la guitarra y el violín sentimental. [...]

En la interpretación Socorro Astol de reconocida ejecutoria supo estar a la altura acostumbrada en la vieja; Galán supo llevar bien el tipo Eufemio Zapata aunque con un poco de afectación; el resto de los actores, entre ellos Mutio y Lidia Franco, salieron al paso discretamente.<sup>7</sup>

Por su parte, refiriéndose a la misma obra, el crítico Júbilo de la misma publicación señala:

[...] Considero que la pieza de Mauricio Magdaleno es eminentemente "ateatral" [...] En "Emiliano Zapata", desde el primer acto hasta parte del tercero, los personajes son meros narradores de una acción que quedó en la mente del autor.[...]

La *mise en scene* muy cuidadosa; las decoraciones de Carlos González, superiores, sobre todo las de los actos primero y tercero.<sup>8</sup>

De estas dos citas podemos inferir que si bien la visión de los críticos se orientó más hacia el análisis del texto dramático, podemos encontrar que había un intento en el montaje de retomar creativamente aspectos del ambiente rural mexicano, ya fuese a partir de los decorados de Carlos González o de los músicos populares que menciona A. Gómez Maganda. Sin embargo, también se hace evidente que la parte actoral pareciera continuar con la vieja escuela de interpretación escénica, basada en la caracterización de tipos, bastante alejada aún de las influencias stanislavskianas o de otra metodología menos anticuada que la de la vieja escuela de las grandes compañías.

En cuanto al estreno de *Tiburón* de Juan Bustillo Oro, el crítico de *Revista de Revistas* comenta lo siguiente:

[...] La sátira social que entraña la comedia *Tiburón* -transposición de *Volpone*. *El Zorro*, como se dice en el programa-, se desenvuelve en el plano elevado de los principios de orden moral y las figuras que los representan son personajes ideativos, [sic] supuestos, convencionales, son la imagen animada de los vicios que se pretenden hostigar, exhibiéndolos en la picota del es-

cenario. [...]

Sobre el acierto inicial de haber transformado la obra original en algo tan perfectamente acoplado a nuestro ambiente psicológico, que la convierte casi en propia, está engarzada en un diálogo justo, medido y bellamente ponderado; y todo contenido en una fórmula de técnica escénica [...] acertada en general [...].

El público ovacionó al autor y a los intérpretes, en todos los actos y al término de la obra. Merece un elogio separado la escenografía de Carlos González que supo con el más sucinto elemento decorativo: un cortinaje rojo, lograr el más interesante efecto de la obra.<sup>9</sup>

Aquí, de nuevo, lo que resalta por encima del trabajo actoral es la labor de Carlos González como escenógrafo, al proponer soluciones que difieren de los decorados de ilusión comunes en los montajes teatrales del México de entonces.

Pero lo que quizá marca la diferencia de las pretensiones teatrales que se gestaron en los estrenos del Teatro de Ahora, sea la escenificación de *Pánuco 137* de Mauricio Magdaleno, en donde en forma por demás innovadora se incorporan elementos que hasta entonces habían estado alejados de la escena mexicana, como el uso de proyecciones cinematográficas, que testimonia la siguiente crítica:

[...] La segunda producción de Mauricio Magdaleno supera a la anterior «la primera fue lógicamente *Emiliano Zapata*» en muchos aspectos. Desde luego, por su interés, que va en aumento a partir del segundo acto.

[...] Los decorados de Alejandro Ortiz, hechos bajo la dirección de Carlos González marcan bien las tres etapas de la transformación que sufre el rancho de San Juan de la Vaca a orillas del Pánuco, y la completan, dramáticamente, algunos metros de película proyectada sobre la misma decoración en el primero y en el último de los "tiempos". [...]<sup>10</sup>

<sup>9</sup> En *Revista de Revistas*, 28 de febrero 1932, p. 12.

<sup>10</sup> "Teatros. Hidalgo: 'Pánuco 137'", en *El Universal*, 7 marzo 1932, primera sección, p. 5

## Amigos del Teatro Mexicano

El Sr. MAURICIO MAGDALENO

es miembro activo  
de esta Sociedad y puede hacer uso de los  
derechos que le conceden las bases consti-  
tutivas de la misma.

México, D. F. octubre de 1931.

Comité Central



*Mauricio Magdaleno*  
*Los Maganda*

<sup>7</sup> A. Gómez Maganda, "El Teatro de Ahora". *Emiliano Zapata*, en *El Universal Ilustrado*, febrero 18, 1932, p. 8 y 43.

<sup>8</sup> Júbilo, "El Teatro de Ahora", en *El Universal Ilustrado*, 18 de febrero 1932, p. 12

**HIDALGO**  
 (TEATRO DE AHORA)  
 HOY, A LAS 8  
 ESTRENO QUE CONMOVERA  
 A MEXICO  
**PANUCO 137**  
 DE MAGDALENO  
 La sinlestra explotación petrolera  
 Mañana tarde 75c. LUNETAS  
**PANUCO 137**  
 y el famoso  
**DOCTOR MIGAR**

Con esta observación, del crítico del diario *El Universal*, es factible aseverar que, con el montaje de *Pánuco 137* en 1932, la escena mexicana comienza a asimilar las técnicas de escenificación no naturalistas, derivadas de las propuestas escénicas de Erwin Piscator, en la búsqueda de un lenguaje escénico de matices marcadamente expresionistas, aclimatados a una realidad propia. Sin embargo, el público que asistió al montaje de *Pánuco 137* pareció no comprender dicha propuesta o, probablemente este nuevo recurso escénico no fue manejado con precisión como lenguaje, según lo manifiesta la siguiente crítica de Hernán Robleto, publicada, no en México, sino en Guatemala:

[...] Un triunfo más se anotan los directores del Teatro de Ahora con la representación de *Pánuco 137*, en el Hidalgo. La naturaleza de la obra y el criterio sostenido por la parte de Bustillo Oro y Magdaleno, nos obligan a declarar que lo que se está haciendo en el viejo coliseo de las calles de Regina es el esfuerzo más serio, más completo y por lo mismo más digno de ayuda que se ha

hecho por el teatro mexicano.

*Pánuco 137* comprende la sorda y enorme tragedia del campesino mexicano, desalojado por el poder del dólar de sus tierras que han tenido la maldición de poseer petróleo. [...]

Drama tremendo, drama real, es el que Magdaleno escribiera con sobriedad y talento, depositando en la flaca producción mexicana una legítima obra de teatro nacional.

El decorado, obra de Carlos González y Alejo Ortiz, muy apropiado y hermoso. Todo giró alrededor de la casita del rancho de San Juan de la Vaca, y en los tres actos se vió la acción constrictora: el teodolito que marca los mojones preliminares junto a las exuberantes hojas de plátano; la colección de tubos enormes para la perforación que asfixian la pobre casita solariega; la armazón potente de los pozos al final, aplastando por completo la puerta del nido humano que adquiere por comparación, el aspecto de un agujero insignificante, de donde surgen reptando los pocos hombres dignos.

[...]

Los efectos cinematográficos, innovación en México, resultaron algo confusos y esto posiblemente por la falta de un fondo claro, en donde se reflejaran las imágenes de las montañas. Muy bien logrados los del reflector, que sirve para subrayar los pasajes de algunas escenas.<sup>11</sup>

Resalta, en cualquier forma, la intención de utilizar otros elementos escenográficos y de utilería no ya como simple decorado sino como propuesta de teatralidad, en un intento de dramatizar el espacio escénico, como lo manifiesta el propio crítico al referirse al uso que en el montaje de *Pánuco 137* se le dio a la instalación de los pozos petroleros.

La trayectoria del Teatro de Ahora puede resumirse de la siguiente manera, intentando seguir una cronología mínima:

En 1921 el joven Juan Bustillo Oro escribe una pieza para teatro de revista titulada *Kaleidoscopio*.

En el mes de agosto de 1931, en el paraninfo de la Universidad, Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro hacen una lectura de sus obras *Pánuco 137* y *Masas*, dando a conocer también el proyecto y la orientación del Teatro de Ahora. A partir de esta fecha se desata una acalorada polémica en la prensa entre los jóvenes autores, la crítica especializada y autores como Víctor Manuel Díez Barroso, en torno de los objetivos de dicho movimiento.

El 19 de enero de 1932, el Teatro de Ahora abre una exposición en la galería del periódico *Excélsior*, con pinturas, carteles y bocetos escenográficos sobre las obras de sus impulsores, con la participación de pintores como Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal, Carlos González, Gabriel Fernández Ledesma, Leopoldo Méndez, Hugo Tilgman, Carlos Toussaint, Alejo Ortiz, Cayetano Caloca, José Mendarózqueta, Luis White, Rosendo Soto y Gonzalo Ramírez. Dicha exposición fue organizada, no sólo con el fin de dar a conocer el trabajo que emprendería el Teatro de Ahora, sino también con el propósito de hermanar la plástica mexicana de entonces con el de un nuevo teatro mexicano.<sup>12</sup>

De febrero a marzo de 1932 se realiza la temporada del Teatro de Ahora en el viejo teatro Hidalgo de la calle de Regina, estrenándose las obras *Emiliano Zapata* y *Pánuco*

137 de Mauricio Magdaleno, y de *Tiburón* y *Los que vuelven* de Juan Bustillo Oro.

En junio y julio de 1932 Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro estrenan exitosamente en el Iris las obras de teatro de revista *El periquillo samiento*, *El corrido de la Revolución* y *El pájaro carpintero*, con la compañía de Roberto Soto.

Alrededor de agosto de 1932 Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno parten a España. El 24 de noviembre Mauricio Magdaleno dicta una conferencia titulada: *Panorama y propósito de una dramaturgia mexicana*, Juan Bustillo Oro da otra: *El "Teatro de Ahora", un primer ensayo de teatro político en México*, en el Ateneo de Madrid, el 25 de noviembre. Ambos trabajos son reseñados profusamente por la prensa española.

En 1933 la Editorial Cenit de España publica las obras del Teatro de Ahora en dos volúmenes titulados: *Tres dramas mexicanos (Los que vuelven, Masas, Justicia S.A.)* de Juan Bustillo Oro y *Teatro revolucionario mexicano (Emiliano Zapata, Pánuco 137, Trópico)* de Mauricio Magdaleno.

El 9 de noviembre de 1933, el grupo Escolares del Teatro estrena *Trópico* de Mauricio Magdaleno en el teatro Hidalgo, bajo la dirección de su autor.

El 23 de noviembre de 1933, el grupo Escolares del Teatro estrena *San Miguel de las Espinas* de Juan Bustillo Oro, bajo la dirección de su autor y de Mauricio Magdaleno. Esta obra fue censurada y bajada de cartel "por órdenes superiores" al día siguiente de su estreno. Rodolfo Usigli escribió unas notas al respecto en su diario de trabajo:

#### NOVIEMBRE - 1933

Anoche se estrenó en el Hidalgo *San Miguel de las Espinas*, ese acto repetido dizque en crescendo de Juan Bustillo Oro [...] Hubo veintitrés pesos de entradas y muchos aplausos. Hoy me enteré en Bellas Artes de que retiraban la pieza. Ya, cuando puse por radio *Pánuco 137* de Magdaleno y el primer acto de esta pieza de Bustillo, recibí telefonemas de reproche a la calidad denigrante para México de las obras [...], uno de ellos del Casino Sonora-Sinaloa. Pero retirar, por la probable intervención de algún político en esta pieza elegida previamente por la Secretaría de Educación Pública y conocida de los interesados sin duda alguna; justificar el impolítico reconocimiento de sus personajes por algunos politicastos en los esbozos de intentos de personajes de la obra; hacer de este autor una víctima del Estado, un gritador de la verdad. No porque la gritara sino porque han ahogado su grito, que no era en tono mayor, es lo más torpe, lo más apolítico, lo más pueril que he visto hacer. Esa vaga alusión del tercer acto al caso de Serrano en 1927, vaya, porque Serrano no iba a levantarse [en armas]; esa ambigua seña de Calles en el general que construye una presa, no son gran cosa ni como teatro ni como política. Si quiero hacer comedias es porque serán lo que creo que deba ser un teatro político, primero teatro y primero político [...] <sup>13</sup>

<sup>11</sup> Hernán Robleto, "Entre bambalinas. Cómo está el teatro en México. Crónicas para El Imparcial", en *El Imparcial*, 15 de marzo de 1932.

<sup>12</sup> V. Mauricio Magdaleno, *La pintura escenográfica mexicana y el "Teatro de Ahora"* (conferencia de Mauricio Magdaleno en la Galería "Excélsior" de México, D.F. el 19 de enero de 1932.) Fondo Documental "Teatro de Ahora", CITRU.

Por su parte el crítico de la revista *Jueves de Excélsior* del 21 de enero de 1932, refiriéndose a los bocetos escenográficos de Carlos González, menciona lo siguiente: "marcan una visión definitiva en la escenografía mexicana. Asombroso colorista, González, obtuvo con creces su propósito de dar, dentro de una segura técnica teatral, su concepto de la pintura. Esos maravillosos sketches de *Tiburón* y *Los que vuelven* de Bustillo Oro y de *Emiliano Zapata* de Magdaleno, anticipan lo que va a darnos este prodigioso decorador en las obras que representará el "Teatro de Ahora" muy en breve para los primeros días de febrero", p. 19.

Posteriormente, en 1935, se estrenó en el teatro Hidalgo *El Santo Samán* de Juan Bustillo Oro, sin mucho éxito al parecer, así como *Una lección para maridos*.

En 1936 Mauricio Magdaleno entregó a la comedia mexicana una comedia titulada *Ramiro Sandoval*, que no llegó a estrenarse.<sup>14</sup>

Alrededor de estas fechas el ímpetu del Teatro de Ahora fue diluyéndose, ya fuera porque el éxito de público no fue el esperado por sus autores, ya fuera porque sus inquietudes artísticas se orientaron hacia otros campos con extraordinarios resultados. Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro fueron llamados por la industria del cine,<sup>15</sup> iniciándose en 1934 con el director Fernando de Fuentes con quien realizarían una de las cintas fundamentales del cine mexicano: *El compadre Mendoza*, en la que Bustillo Oro participó como codirector y Magdaleno como argumentista. De hecho el filme está basado en una novela homónima suya. Posteriormente Bustillo Oro dirigiría para el cine mexicano una filmografía sorprendente: *Dos monjes* (1934), *La tía de las muchachas* (1938), *Al son de la marimba* (1940), *Ahí está el detalle* (1940), *En tiempos de don Porfirio* (1939), *Canaima* (1945), entre más de cincuenta cintas. Mientras que Magdaleno colaboraba con Emilio "El Indio" Fernández como argumentista de buena parte de su obra cinematográfica: *Flor silvestre* (1942), *María Candelaria* (1943), *Río Escondido* (1947), *Pueblerina* (1948), *Bugambilia* (1948) etcétera.

En cuanto a su obra narrativa, Magdaleno alcanzó gran éxito dentro de los caminos del realismo con *El compadre Mendoza* (1934), *El resplandor* (1937), *Cabello de Elote* (1966) y sus cuentos reunidos en *El ardiente verano*.

En 1937, a propósito de la representación de *Pánuco 137* en Buenos Aires, Mauricio Magdaleno le envía una carta a un escritor argentino, donde asume su postura y distancia con respecto del teatro:

[...]Si mi país ofreciera alguna oportunidad de verter al drama su conciencia social y sus angustias, hace tiempo que yo habría tratado de localizar una nueva expresión dramática de acuerdo con el nuevo sentido de estos tiempos; quizá un teatro al aire libre en el que se representen por las noches, tragedias con mitos, con semidioses y divinidades de la industria, el imperialismo, la política y la tierra, alumbrados por el resplandor de muchas teas y con coros capaces de traducir la pluralidad de esta hornaza que es América, pero no puede ser y hoy, un poco a despecho de la vena dramática, vuelco vocación y fervor en la novela[...]<sup>16</sup>

A pesar de esto, el experimento que estos dos extraordinarios jóvenes creadores de los años treinta llevaron a cabo rindió sus frutos. A los pocos años de la memorable temporada del Teatro de Ahora en 1932, se les unirían autores como Mariano Azuela, quien prueba su fuerza expresiva en el teatro con una adaptación suya al drama de su novela *Los de abajo*, (1938), junto con otras obras como *Del Llano hermanos* y *El búho en la noche*. Lo mismo que Luis Octavio Madero, quien estrena en Bellas Artes, en 1935 su obra *Los alzados*. Todas estas obras guiadas por el espíritu de crear un teatro "hijo de la Revolución mexicana", que no sólo retratase las acciones bélicas sino, ante todo, con la intención de asumir una postura crítica y estética con relación a su propio tiempo y a la problemática social emanada de la Revolución mexicana.

Es importante señalar que aun desde la perspectiva de la dramaturgia, así como también, según se ha visto, de los montajes, el Teatro de Ahora inyectó una nueva vitalidad al teatro mexicano de la primera mitad del siglo XX. Bustillo Oro y Magdaleno fueron los precursores de toda una línea de creación en el teatro mexicano. Prueba de ello es que se puede hacer un seguimiento de obras dramáticas ligadas temática o argumentalmente con el proceso revolucionario, como de manera más conocida ocurrió con la llamada novela de la Revolución mexicana, y se hace difícil encontrar a un autor mexicano consagrado, posterior a este movimiento, que no haya escrito algún drama siguiendo esa línea o tendencia.<sup>17</sup>

### Bibliografía

Azuela, Mariano, *Teatro, Los de abajo, El búho en la noche, Del Llano hermanos S. en C.*, México, Ed. Botas, 323 p.

Bustillo Oro, Juan, *El "Teatro de Ahora" un primer ensayo de teatro político en México*, notas leídas en el Ateneo de Madrid el 25 de noviembre de 1932, como complemento a las de Mauricio Magdaleno, *Panorama y propósitos del teatro mexicano*, leídas la víspera. Fondo Documental "Teatro de Ahora", CITRU.

\_\_\_\_\_, *San Miguel de las Espinas, (trilogía dramática de un pedazo de tierra mexicana)*, México, Sociedad General de Escritores de México (Teatro mexicano contemporáneo, 7) 1933, 83 p.

\_\_\_\_\_, *Tres dramas mexicanos, Los que vuelven, Masas, Justicia S.A.*, Madrid, Ed. Cenit, 1933, p. 94-182.

Cantón Wilberto, (selección, introducción general, situación histórica y estudios bibliográficos), *Teatro de la Revolución Mexicana*, México, Ed. Aguilar, 1982, 1375 p.

<sup>17</sup> V. Wilberto Cantón (selección, introducción general, situación histórica y estudios bibliográficos), *Teatro de la revolución mexicana*, México, Ed. Aguilar, 1982, 1375 p.

<sup>13</sup> Rodolfo Usigli, *Voces, diario de trabajo (1932-1933)*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1967, p. 316.

<sup>14</sup> Cf. Antonio Magaña Esquivel, *Medio siglo de teatro mexicano (1900-1961)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964, p. 50-52.

<sup>15</sup> Aunque ya en 1933 Bustillo Oro había hecho la adaptación cinematográfica de su obra *Tiburón*.

<sup>16</sup> Cit. en Antonio Magaña Esquivel, *Imagen del teatro (experimentos en México)*, México, Edic. Letras de México, EDIAPSA, 1940, p. 78.

Cucuel, Madeleine, "Les recherches théâtrales au Mexique (1923-1947)", en *Les cahiers du CRIAR (Centre de Recherche d'Études Iberiques et Ibéro-Américaines)*, nº 7, Université de Rouen, France, 1987, p.7-58.

Fuentes Ibarra, Guillermina, *Un momento de la cultura nacional, historia del Teatro de Ulises*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, 188 p. [tesis]

Madero, Luis Octavio, *Los alzados y Sindicato, teatro revolucionario mexicano*, México, Ed. México Nuevo, 1937.

Magaña Esquivel, Antonio, *Medio siglo de teatro mexicano (1900-1961)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964, 174 p.

\_\_\_\_\_ (selecc.pról. y notas de), *Teatro mexicano siglo XX*, v.II, México, Fondo de Cultura Económica, 1981 [reimpr. de la ed. 1956] (Letras mexicanas 26), 701 p.

\_\_\_\_\_, *Imagen del teatro (experimentos en México)*, Edic. Letras de México, EDIAPSA, México 1940.

Magdaleno, Mauricio, *Panorama y propósito de una dramaturgia mexicana*, notas leídas en el Ateneo de Madrid, el 24 de noviembre de 1932. Fondo Documental "Teatro de Ahora", CITRU.

\_\_\_\_\_, *Teatro revolucionario mexicano, Emiliano Zapata, Pánuco 137, Trópico*, Ed. Cenit, Madrid, 1933.

Monterde, Francisco "Autores del teatro mexicano", 1900-1950", en *México en el Arte*, México, 10 y 11 (1950), p. 39-40.

Nomland, John B., *Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)*, tr. de Paloma Gorostiza de Zozaya y Luis Reyes de la Maza, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967, (Estudios literarios, 2), 340 p.

Oberdoerffer, Marianne, *Contemporary Mexican Theater 1923-1959*, Texas, University of Texas, 1960, 233 p. [tesis]

Usigli, Rodolfo, *Voces, diario de trabajo (1932-1933)*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1967.

## Impresiones de la Exposición del "Teatro de Ahora"



Carlos González, el notable artista y buscador incansable de notas mexicanas de color, exhibirá boquetes de gran interés.



Fernando Leal, el vigoroso pintor y dibujante.



Humberto Gómez Landero.



Juan Bustillo Oro, valioso colaborador en nuestro medio cultural.

son los primeros: Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal, Gabriel Fernández Ledesma, Leopoldo Méndez y Hugo Tilghmann.

De los trabajos de Carlos González nos ocupamos por separado, por tratarse de una visión definitiva de la escenografía, acaso por primera vez lograda en México, en tanto que los trabajos de los anteriores pintores están más dentro de una concepción propiamente pictórica.

Los nuevos nombres que engalanan con su producción los muros de la Galería EXCELSIOR son: Carlos Toussaint, Alejo Ortiz, Cayetano Caloca, Luis White, Rosendo Boto, Gonzalo Ramírez y José Mendaróqueta, que ya no es un desconocido para nuestro público.

Muy hermosos todos los motivos que ilustran la meditación dramática.

Como Carlos González, lo repetimos, marcan una visión definitiva en la escenografía mexicana. Asombroso colorista, González obtuvo con creces su propósito de dar, dentro de una segura técnica teatral, su concepto de la pintura. Esos maravillosos sketches de "Tiburón" y "Los que Vuelven", de Bustillo Oro y de "Emiliano Zapata", de Magdaleno, anticipan lo que va a darnos este prodigioso decorador en las obras que presentará el "Teatro de Ahora", muy en breve para los primeros días de febrero.

Y en cuanto a los "nuevos", Mendaróqueta, ratificando plenamente su prestigio de afortunado gambusino de la expresión pictórica; tres o cuatro revelaciones: los cartones de "masas", de Carlos Toussaint, esquemáticos e intensos, hábilmente logrados; el bellísimo motivo de Hugo Tilghmann sobre "Tiburón", que es todo un hallazgo por el color y

La repetición, los creadores del "Teatro de Ahora" han obtenido la primera victoria al hacer presentar en la Galería EXCELSIOR cada uno

## **“Teatro de Ahora”<sup>1</sup>**

— En el “HIDALGO” —

**Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro**

Directores del “TEATRO DE AHORA” dedican su esfuerzo a crear definitivamente el teatro popular de América,

**A los Obreros, Empleados y Campesinos**

**de cuya vida actual están tomados los temas de las obras que forman el repertorio de este espectáculo.**

El “TEATRO DE AHORA” está hecho con elementos mexicanos: Ideales, lenguaje, ambiente, tipos, afán de construir nuestra nacionalidad; pero con propósitos universales: Reflejar la tragedia de la vida de la clase social inferior y la necesidad de una mejor distribución de la riqueza por cuya conquista empezó a lucharse a partir de nuestra Revolución. En las nueve obras del “TEATRO DE AHORA” vive el deseo de construcción nacional y se expresa el ideal revolucionario.

El Teatro, que siempre ha sido popular en las épocas en que ha tenido influencia social, vuelve en el “TEATRO DE AHORA” a ser para el pueblo.

**Emiliano Zapata.** Es la tragedia de la revolución agrarista, vista a través del gran caudillo suriano y del drama de los campesinos de México; en un ambiente genuino se reviven los momentos más importantes de la lucha zapatista logrando un hermoso retrato del jefe del Ejército Libertador del Sur. San Miguel Anenecuilco, Chinameca surgen en la escena llenos de evocación.<sup>2</sup>

**Tiburón.** Farsa humorística en que se pintan las bajas pasiones que produce el afán de riqueza en el hombre, de un modo gracioso y pintoresco. El deseo de los ociosos, de hacerse del dinero que otros, los trabajadores han arrancado de la tierra. Un sucio enredo que a través de divertidísimas escenas se teje alrededor de una fortuna de rico explotador a punto de morir y con muchos presuntos herederos. Un rico explotador que, a la manera del ya famoso Carlos Balmori, desnuda moralmente a hombres y mujeres tan ambiciosos como él. El destino de la riqueza que crea el trabajador, en manos de los privilegiados.

**Pánuco L.37.**<sup>3</sup> La historia de uno de nuestros pozos petroleros. La siniestra explotación de la Huasteca por las compañías que con sus máquinas invadieron el campo y arrojaron fuera al pobre campesino. Un intenso drama acaecido a una de tantas familias campesinas que tuvieron la desgracia de poseer una parcela sobre un río de oro negro.<sup>4</sup>

**Masas.** La tragedia de las multitudes hambrientas que actualmente se lanzan a la calle de las ciudades de todo el mundo, a cumplir el dramático destino que les fija la época: morir reclamando su derecho a vivir. La trama se desarrolla con interés creciente por la rivalidad que se crea entre los líderes de una revolución sud-americana, en la que son oscuros los ideales revolucionarios y en la que falta decisión para triunfar.<sup>5</sup>

**Tres días rojos.** Revisión teatral de los trágicos sucesos de Río Blanco en 1907, en los que la dictadura porfirista trazó con sangre el primer sacrificio de los trabajadores mexicanos.<sup>6</sup>

**Éxito.** La única preocupación de esta época en la organización capitalista: triunfar económicamente no importa a quien haya que aplastar, no importa a quien haya que explotar. “Éxito”, el lema del industrial y del comerciante modernos del que son víctimas los trabajadores. Esta obra pinta, en un ambiente dramático lleno de fuerza e interés, la vida de un industrial de importancia que no duda en recurrir a los más sucios recursos aun contra su familia para triunfar en la dura lucha actual.<sup>7</sup>

**Justicia, S.A.** ¿Hasta qué punto es justa la justicia? ¿Realmente se hace justicia en el mundo por medio de los tribunales? Más bien, en la generalidad de los casos por desgracia, todo es cuestión de comercio y las leyes, con su aparato para cumplirlas, se convierten en una máquina para garantizar únicamente la comodidad de las clases privilegiadas. En un fantástico ambiente esta obra trata el caso de conciencia de un juez que se ve orillado a vender su justicia. La pieza desarrolla el problema moral del juez que tiene que

condenar a tres hombres que estorban el éxito pecuniario de un industrial: tres líderes obreros Se trata de un modo nuevo de teatro, lleno de interés, en que se mezclan bellamente la fantasía y la realidad.<sup>8</sup>

**Vivir.** La actual disolución de la familia. El sucio ambiente actual, plagado de ambiciones individuales, llevando a los miembros de una familia a los más bajos procedimientos para lograr eso que en el lenguaje moderno de las clases ociosas ha dado en llamarse vivir: lujo, placeres, vicios. Una familia pobre cuyos hijos pretenden sobrepasar su pobreza y no importa que hayan de sacrificar para lograr "vivir". La obra se desarrolla en un sabroso medio nuestro con tipos y costumbres que todos conocemos.<sup>9</sup>

**Los que vuelven.** Una de las más dramáticas de estas piezas. La miseria aventando al bracero mexicano al otro lado de la frontera y luego ella misma volviendo a empujarlo a su país. Los sufrimientos del trabajador mexicano en tierra extranjera y su triste y desalentado retorno.<sup>10</sup>

Al mismo tiempo que fundando definitivamente el Teatro Popular de México, el "TEATRO DE AHORA" da trabajo honesto y útil para su clase a muchos trabajadores que a esta rama se dedican. Organizados todos en Cooperativa: actores, decorador, autores, músicos, etc., la Compañía del "TEATRO DE AHORA" coloca su esfuerzo con tanto cariño cristalizado, en manos de las organizaciones sindicales de México.

#### **Camaradas:**

El "TEATRO DE AHORA", teatro de ustedes, está pendiente del esfuerzo de los trabajadores, de su más pequeña colaboración. Para ustedes los boletos estarán siempre en la taquilla del Teatro HIDALGO a precio muy inferior que el que se cobre al espectador común, de otras clases. Bastará presentar en taquilla la credencial de agremiado para obtener el descuento. Sólo abandonando en masa el cine ayancador y dicho en inglés para acudir al HIDALGO, el teatro popular de México puede ser un hecho.

#### *Notas*

<sup>1</sup> Cartel del repertorio de inicio de temporada del Teatro de Ahora. La fotocopia del original se encuentra en el Fondo Documental "Teatro de Ahora" del CITRU.

<sup>2</sup> Obra que formó parte del repertorio de la primera temporada del Teatro de Ahora, febrero-marzo 1932.

<sup>3</sup> El título de la pieza de acuerdo con la edición de 1933 es *Pánuco 137*. Pudo haberse tratado de un error tipográfico del cartel.

<sup>4</sup> *Idem.* nota 2

<sup>5</sup> Obra que se editó pero que no formó parte del programa de la temporada.

<sup>6</sup> Se desconoce si la obra realmente llegó a escribirse o si quedó el manuscrito en el escritorio del autor.

<sup>7</sup> *Idem.*

<sup>8</sup> *Idem.* nota 5

<sup>9</sup> *Idem.* nota 6

<sup>10</sup> *Idem.* nota 5

## El teatro latinoamericano en busca de un discurso teórico que lo describa

### • Entrevista a Alfonso de Toro

Hilda Saray Gómez

Alfonso de Toro, de origen chileno y nacionalidad alemana, *magister artium* y doctor por la Universidad de Munich, es profesor de semiótica, teoría literaria, literaturas romances y teatro en la Universidad de Kiel, Alemania. Es director de la serie Teoría y crítica de la cultura (Editorial Vervuert/Francfort), coeditor de la serie Teoría y práctica del teatro y de la revista *La escena latinoamericana* (Editorial Galerna), así como miembro del comité ejecutivo y científico del Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano (Ottawa, Canadá).

Alfonso de Toro ha sido, además, profesor invitado y conferenciante en diversas universidades, europeas, norteamericanas y latinoamericanas. Sus estudios abarcan el campo del teatro, la narrativa y la poesía de las literaturas latinoamericana, española, francesa e italiana, así como el área de la teoría literaria y la teoría de los géneros.

Entre sus obras podemos mencionar las siguientes: *Gustav Flaubert* (1987), *Texte-Kontexte-Strukturen* (1987), *Texto-mensaje-recipiente* (1990), *Los laberintos del tiempo* (1992) y *Jorge Luis Borges* (1992), además de numerosos artículos en revistas y enciclopedias. Actualmente es cocoordinador del proyecto Posmodernidad y Latinoamérica, y director del proyecto Literatura española actual.

Durante la tercera semana de marzo de 1992 estuvo en México, donde impartió el curso Teatro y posmodernidad, invitado por el CITRU. En este curso, el doctor De Toro planteó el análisis de la posmodernidad a partir de la concepción de la misma como un fenómeno de carácter histórico-diferente del posmodernismo historiográfico- al que se puede entender por medio de la construcción de un sistema epistemológico que incluya sus rasgos principales, tales como la intertextualidad, la perlaboración y la deconstrucción.

Para él, la posmodernidad marca el fin de la modernidad que, como formación cultural, dio lugar a sistemas (ismos) excluyentes y totalizantes, con una pretensión de agotar la comprensión del mundo sólo a través de sus planteamientos. De esta manera ubica la modernidad entre la segunda mitad del siglo XIX y los años sesenta de este siglo, periodo durante el cual, en el campo del arte, se destruyeron paradigmas anteriores; la experimentación fue una constante y se le llegó a considerar como instrumento para un cambio radical en el ámbito social. Asimismo, la modernidad rompió con la tendencia a las explicaciones generalizadoras y originó la explicación mediante lo fragmentario; las vanguardias europeas de principios del siglo XX y las expresiones artísticas de los años cincuenta y sesenta representan también esa tendencia.

Según este investigador, la posmodernidad histórica empieza en la década de los setenta. Sus primeras manifestaciones artísticas son el antiarte, el minimalismo, el arte pop, en los que no importa tanto la relación entre significado y significante, sino cómo están estructurados dentro de un texto artístico que retoma la tradición y, a partir de ello, radicaliza su discurso en el presente.

Aun cuando la posmodernidad tuvo sus primeros productos culturales en Estados Unidos y Europa, el doctor De Toro considera que es en América Latina donde esta etapa histórica se manifestó más en las producciones artísticas. El teatro -tema del curso- fue objeto de un amplio análisis con consideraciones de carácter histórico-social y estético. Con ello se proponía una manera de acercarse a las nuevas manifestaciones teatrales dentro de la teoría de la cultura, asumiendo la realidad latinoamericana como una recodificación de su propia historia, filosofía y producción artística.

En la entrevista que presento a continuación, Alfonso de Toro expone sus puntos de vista sobre la investigación, la crítica y la posmodernidad teatral en Latinoamérica.

- ¿Cuál es el estado que guarda actualmente la investigación teatral en América Latina?

Yo diría -revisando las últimas bibliografías- que las publicaciones de teatro latinoamericano tienen la tendencia general que siempre han manifestado: se centran en el texto dramático, en el mensaje de este texto o en un espectáculo determinado y no describen la espectacularidad, las características fundamentales de la puesta en escena.

A pesar de esta situación, se puede constatar que hay publicaciones y revistas que profundizan en la espectacularidad. Una de ellas es *La escena latinoamericana*, publicada por el Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano, revista colectiva que se esfuerza en mostrar, por lo menos dos veces al año, las mejores o las más logradas puestas en escena de Latinoamérica, con descripciones efectivas y serias que denotan una formación científica sistemática, y el empleo de una terminología clara y adecuada.

Otra es la revista *Espacio*, publicada por Rovner en Argentina, que trata cuestiones de carácter teórico e incluye, también, artículos sobre puestas en escena latinoamericanas. Similar a ésta es la revista *Gestos*, editada por Juan Villegas en Irvine, California, donde le ha dado espacio a la publicación de textos dramáticos y de textos teóricos de teatro fundamentales en Latinoamérica, principalmente por el vacío existente en teoría para el teatro. La teoría teatral, como sabemos, comienza a desarrollarse con la semiótica teatral a fines de los años setenta, impulsada por Patrice Pavis, en Francia; Marco de Marinis, en Italia; André Helbo, en Bélgica, y por Fernando de Toro en el mundo hispánico. En nuestro continente ya hay un desarrollo bastante marcado, aunque minoritario.

-¿Qué relación tiene la situación que guarda la investigación teatral en América Latina, con el teatro que se ha venido haciendo y que se hace actualmente?

Ésta es una pregunta fundamental. Las publicaciones que yo he mencionado y la actitud

general con respecto al teatro han provocado un acercamiento a las formas de la práctica teatral, es decir, hay una relación estricta y dialéctica, cada vez más estrecha, entre los modelos que se están desarrollando en la teoría y el producto teatral.

Creo que es absolutamente legítimo y necesario que se produzca una teoría; llevamos casi dos decenios de teoría



Alfonso de Toro. Foto: José Luis Domínguez

teatral, por lo menos en el campo de la semiótica, pero creo que es fundamental concentrarla en el objeto teatro. Mis estudios han girado siempre en torno a la teoría de la cultura; en ellos considero la interacción entre las características de un objeto cultural y su contexto como punto de partida para el desarrollo de un modelo. Por ejemplo, las conferencias que he dado recientemente en el CITRU se originaron en la observación estricta del objeto teatral, ubicado en una teoría general de la espectacularidad posmoderna, pero dentro de un sistema.

*- Entiendo que la construcción de un sistema general para explicarse los fenómenos culturales necesariamente deberá observar lineamientos científicos. En el caso del teatro, ¿qué disciplinas podrían conformar el cuerpo teórico que lo abordara como objeto de estudio?*

La teoría teatral no es nueva; los alemanes son los creadores de lo que se llama la *Theater Wissenschaft*, la ciencia del teatro, la cual, desde su inicio, se concentró en la historia de la espectacularidad y no solamente en el texto dramático; sin embargo esta teoría quedó refugiada en recintos particulares puesto que, como ocurrió en la misma Alemania, existían muy pocos centros o cátedras que se dedicaran al estudio del teatro y, además, los pocos que había estaban disociados del resto de las actividades académicas de las universidades. En cambio, hoy en día se ve, por el aumento de las cátedras teatrales en Alemania, una atención seria a estos estudios. Como consecuencia de este desarrollo teórico, en América Latina se ha incrementado, también, la fundación de nuevas cátedras teatrales.

Ahora bien, las disciplinas que se pueden aplicar al teatro son diversas y, frecuentemente, las mismas que se aplican, o se han aplicado, a la novela, a la literatura y a la cultura en general. Uno se puede servir, según la perspectiva que represente o el problema que quiera tratar, de la antropología teatral, la sociología teatral, incluso de la hermenéutica. Pero yo diría que, actualmente, la disciplina fundamental y básica para la descripción del espectáculo teatral es la semiótica teatral, acoplada a una semiótica de la cultura que tenga presente una serie de códigos y una serie de fenómenos que influyen y confluyen en la producción de lo que llamamos espectáculo o teatralidad. Y menciono la semiótica porque esta disciplina se ha constituido en la teoría general de la comunicación; es la base de la teoría de los signos y el teatro es un signo. El teatro es, antes que nada, comunicación y es un signo; pero cuando uno quiere describir fenómenos particulares en el teatro, debe servirse además de otras disciplinas que permitan profundizar más en ellos.

Personalmente estuve adscrito siempre al estructuralismo, disciplina científica que se entiende como ciencia, en la que cada frase que se dice o cada descripción que se hace tiene rigurosamente que obedecer a aquellas expresiones y a aquellas condiciones que rigen en toda expresión científica.

Mi punto de partida fue la lógica formal y la teoría

analítica de la ciencia, y soy un convencido de que no existe -como Dilthey lo decía- esa división fundamental o casi ontológica entre las ciencias naturales o exactas y las ciencias sociales o artísticas. Una expresión científica siempre lo será, lo que cambia es el objeto o la forma de acercarse a él. Luego, el estructuralismo pasa a ser base metodológica, operacional de la semiótica, que se abre a toda clase de signos.

Ahora bien, hablando de la posmodernidad teatral, me he ocupado de la teoría de la cultura, es decir, de establecer cuál es la interacción entre las diferentes ramas del saber, la interacción de las diferentes formas de expresión artística hoy en día, su motivación, su finalidad. Yo diría que el teatro, como espectacularidad posmoderna, se puede comprender solamente partiendo de la teoría de la cultura, de una vasta gama de disciplinas que hay que dominar o entender de una u otra forma.

*- Retomando el estado actual de la investigación teatral en América Latina y el hecho de que se hayan establecido nuevas cátedras teatrales en las universidades, ¿qué función tendría, o en qué plano quedaría la crítica periodística, que es la que tradicionalmente se ha practicado en nuestros países y se ha utilizado como referencia para estudiar el teatro?*

La crítica periodística se diferencia en forma fundamental -y se debe diferenciar- de la crítica científica. El científico no valora de una forma subjetiva; si valora lo tiene que hacer partiendo de un modelo o de la consideración de una serie de factores intersubjetivos; por su parte, el crítico de periódico debe dar una noción de lo que sucedió en el espectáculo con una valorización. Es decir, son dos cosas absolutamente diferentes. El problema que yo veo en la crítica periodística -en el caso de Europa, donde los críticos son gente con educación superior y gran experiencia- es que frecuentemente somete la crítica del espectáculo al gusto personal y arbitrario del crítico, y eso es un pecado. Puedo dar como ejemplo la crítica que se hizo en Alemania a los espectáculos de Bogdanov y a sus puestas en escena de *Hamlet* y *Romeo y Julieta* en la Schauspielhaus de Hamburgo. Lo que no se puede perdonar de esta crítica es que no considera la recepción del público a las obras. En el caso preciso de *Hamlet*, Bogdanov tuvo una gran repercusión en el público, y el crítico no tomó en cuenta esto en su crítica, y se puso en el plano de que él era el público y, como a él no le gustó, al público tampoco; de esta forma se tergiversó seriamente la recepción de la obra.

Yo creo que el crítico debe ir más allá de su gusto personal -legítimo, por otra parte- y dar una descripción más o menos objetiva de los elementos de la puesta en escena, de lo que sucedió en la escena y de cual fue la reacción del público.

Ahora bien, la crítica teatral en Latinoamérica, que se empieza a desarrollar dentro de las universidades, carece aún de metodología. En general se ha hecho mucha historia del teatro entendido exclusivamente como texto dramático. Lo que se debería hacer es fomentar una historia del teatro

que realmente merezca este nombre; es decir, una historia de la espectacularidad, y tomar de la semiótica y de otras disciplinas los elementos necesarios para dar fundamentos científicos a lo que se afirma en relación con el objeto teatro.

*- Además del estudio de la espectacularidad, ¿qué otras líneas o temas de investigación sería necesario abordar en Latinoamérica?*

Creo que, además de la espectacularidad, se debería profundizar en el estudio de la recepción teatral, que es muy complejo teóricamente. Incluso no se ha llegado a ninguna

solución porque la recepción teatral ha partido de las premisas de la recepción alemana, que no ha funcionado por las fallas que tiene en general como teoría y porque el modelo original no se ha aplicado satisfactoriamente al teatro.

Este es un campo fundamental, no sólo a nivel teórico, sino a nivel práctico. En mis viajes he constatado que hay una especie de disociación entre el público y todo lo que es teatro experimental, -a diferencia de lo que sucede en Europa-, todo lo nuevo es rechazado o es considerado sólo por una minoría. El teatro-arte, como lo llaman en Argentina, o el teatro universitario -como se denomina en México

y otros países- es un teatro altamente minoritario y, desgraciadamente, un teatro minoritario entre los intelectuales dentro de la comunidad culta o la comunidad universitaria. Por todo esto, me parece que habría que dedicarse a la recepción teatral, no sólo con objetivos teóricos sino por cuestiones prácticas como la formación de un público.

Otro aspecto fundamental del conocimiento teatral es aquel acerca del actor latinoamericano: ¿Cómo es su formación?, ¿cuáles son sus genialidades?, ¿qué tipo de gestualidad, tanto kinésica como discursiva, maneja? Otro punto esencial, que también amerita atención, es el de la relación autor-director, es decir, texto-puesta en escena. Al respecto se tendría que hacer una revisión de la función del director hoy en día en Latinoamérica: ¿Cómo se entiende al director, como creador o sólo como mediador?

*- Dentro de la posmodernidad, vista a través de la teoría de la cultura, ¿cuál es la expresión del teatro latinoamericano?*

La posmodernidad es un fenómeno que se da como condición, pensamiento, forma de expresión y también como forma de vida; es un movimiento que parte de Estados Unidos, llega a Europa y se hace general. Además, creo que Latinoamérica es parte de la cultura occidental, como decía Borges hace tantos decenios, y se encuentra inmersa también dentro de este pensamiento, a pesar del sincretismo, a pesar de todas las divisiones entre economía y producción artística, entre política y sociedad.

Me parece, además, que la posmodernidad es algo que, quizá, los latinoamericanos han vivido mucho



Alfonso de Toro. Foto: José Luis Domínguez

antes y mucho más intensamente que los europeos -con sus sistemas universales y rígidos-, pero que no han tenido [los latinoamericanos] conciencia de este fenómeno posmoderno.

La vivencia posmoderna, en lo general, no se articuló en productos artísticos sino que cristalizó, por ejemplo, en un teatro político comprometido, de batalla. Lo que se veía y se vivía como diversidad del otro, como diferencia -característica fundamental de la posmodernidad-, lo que se vivía así, no se manifestó en producciones teatrales aunque, según he observado con relación al concepto de la espectacularidad, Latinoamérica ya ha desarrollado una cantidad de producciones. Para ilustrar esto último quisiera nombrar al chileno Ramón Griffero, que es una de las grandes promesas de América Latina, a Gerald Thomas de Brasil -cosmopolita judío-brasileño- que produce en Alemania; también menciono a Luis de Tavira, aquí en México, a pesar de que él, por razones ideológicas -por ciertos malentendidos respecto a la posmodernidad, diría yo- no lo considere así, como autor posmoderno y, para mí, una de las figuras más sobresalientes como persona, como intelectual y como teatrista.

No quisiera dejar de aludir al teatro Yuyachkani, posmoderno dentro de una sociedad que no es posmoderna, en ese país tan desgastado en estos momentos que es Perú, con una crisis de identidad feroz.

Con esto quiero decir que Latinoamérica está elaborando sus productos culturales; el problema fundamental que he visto -problema general bien conocido y típico de Latinoamérica- es el de la información. Para comprender un fenómeno de tanta diversidad y de tanta riqueza, como es el de la posmodernidad, se necesita una gran bibliografía y un programa vasto sobre la teoría de la cultura. Creo que eso es un peligro en Latinoamérica, puesto que algunas teorías un poco conservadoras han hecho mucho daño, como la de Habermas -por el que siento un gran respeto debido a su integridad intelectual, y a lo que ha rendido culturalmente- que ha petrificado la modernidad y ha demonizando, diría yo, la posmodernidad. Sin embargo, Latinoamérica ya empezó, los filósofos son los que no han empezado a reflexionar al respecto, pero el arte ya se ubicó en la posmodernidad.

*- ¿La tarea sería, entonces, articular lo que se está viviendo y fortalecer este discurso?*

Lo que hay que potenciar, exactamente, es la creación posmoderna en Latinoamérica; potenciarla porque ya se está dando. Y también habría que intensificar la crítica de la cultura latinoamericana, ya sea sobre la literatura o la novela, ya sobre el teatro; sobre el teatro, en especial, porque siempre ha quedado relegado.

Definitivamente, lo esencial sería que la crítica asumiera la condición posmoderna actual para ser capaz de definir los productos culturales que se están dando, porque si no lo que puede suceder es que, mientras

tenemos una cultura posmoderna, la crítica se está estancando y puede quedar relegada en Latinoamérica, como sucedió con la modernidad latinoamericana.

*- ¿Qué papel tendría la distancia histórica en este caso?*

Para describir un fenómeno cultural, naturalmente, es necesario que haya cierta distancia histórica. En este caso la hay; ya se ha iniciado la posmodernidad y se sigue desarrollando en Europa y Estados Unidos. También tenemos la experiencia de producciones artísticas posmodernas. De esta manera tenemos -digamos- un patrimonio simultáneo que nos permite profundizar en la descripción de fenómenos posmodernos que están sucediendo hoy en día.

Quisiera aclarar que en Latinoamérica hay personas que creen que la posmodernidad es una cuestión de moda que ya pasó; sin embargo, estas personas están muy equivocadas. No se trata de la adopción pasajera de una moda como pareciera comprobar la escasez de trabajos originales sobre este tema -conozco la bibliografía- o lo poco que se ha discutido al respecto en este ámbito. Cervantes pasó, la Edad Media pasó, Aristóteles pasó, el Renacimiento pasó, pero los intelectuales y académicos seguimos escribiendo sobre los fenómenos culturales del pasado.

Nuestra ciencia es una ciencia histórica; y afirmar que la posmodernidad pasó y por ello no se discute más es sólo una falacia intelectual, diría yo, que se desenmascara al conocerse la enorme cantidad de publicaciones hechas en Europa y Estados Unidos desde los últimos años de los ochenta hasta ahora. Esto fundamenta la toma de conciencia de este fenómeno cultural, muy discutido durante casi veinte años, y da la pauta a Latinoamérica para considerarlo de esta manera.

*- ¿Alguna otra cosa que quisiera agregar?*

Sí. Quisiera decir que me ha gustado mucho venir al CITRU porque he visto algo que es casi único o se da poco: un Centro que está dentro de la política cultural de un país, que tiene apoyo del Estado mexicano y que se ha abierto a una serie de expresiones nuevas. Un Centro que está formando una base científica que merece este nombre, que está dando una casa a la teoría, que está invitando a creadores e investigadores. Digo que es un privilegio esto porque, generalmente, las nuevas propuestas en Latinoamérica están al margen de las instituciones oficiales o fuera completamente de ellas, o bien, dentro, pero aisladas. Y esto es un privilegio.

Encuentro además que la tendencia general del Instituto Nacional de Bellas Artes, compartida absolutamente por los compañeros del CITRU, es la de internacionalizar la teoría del teatro, tendencia que se manifiesta -entre otras cosas- en los proyectos conjuntos que lleva a cabo con organismos como el Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano y que dará grandes frutos.

# Rodolfo Usigli: el aislamiento como fuerza creadora

## • Entrevista a Daniel Meyran

Domingo Adame, Hilda Saray, Octavio Rivera, Martha Toriz

Daniel Meyran, catedrático e investigador de estudios hispánicos e hispanoamericanos en la Universidad de Perpignan, Francia, es doctor en Estudios iberoamericanos por la Universidad Paul Valéry de Montpellier. Su tesis doctoral *Le discours théâtral de Rodolfo Usigli* (1988) es una de las investigaciones más recientes y profundas sobre la obra de este autor mexicano, en la cual analiza los textos usiglianos a la luz de la semiótica de Peirce. Fuera de nuestro país, Daniel Meyran es uno de los especialistas que más seriamente se han dedicado al estudio de la obra de Usigli. Varias veces ha estado en México con el propósito de recopilar información de las fuentes directas para su investigación. En su más reciente visita, en junio de 1992, estuvo en el CITRU durante el homenaje al dramaturgo, impartiendo el curso *Semiótica teatral; la obra de Rodolfo Usigli*, y en la UNAM, donde dictó la conferencia *Modernidad y universalidad en la obra de Rodolfo Usigli*. La presente entrevista es el resultado de una plática que Meyran sostuvo con varios investigadores del CITRU, durante una visita anterior a México -en noviembre de 1991-, cuyo tema central fue Usigli y el teatro mexicano.

- ¿De dónde parte tu interés por Usigli?

Mi interés por Usigli surgió por casualidad al prepararme para presentar oposiciones para catedrático en la Universidad de Perpignan. Un día, en un cineclub, vi *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* de Luis Buñuel, y me di cuenta de que el guión cinematográfico estaba basado en la novela -la única novela- de Rodolfo Usigli, *Ensayo de un crimen*. Como el trabajo de investigación que yo debía presentar tenía que ser original, escogí a Usigli y, después, me apasioné intensamente por su teatro y su literatura, especialmente por los ensayos sobre el pensamiento mexicano.

- ¿Conociste a Usigli personalmente?

Sí, sí lo conocí. Hace trece años vine a México con una beca de investigación para hablar con él. Pude encontrarlo en su último departamento, en la calle de Roma; lo entrevisté y de la entrevista salió un artículo publicado en 1979 en una revista universitaria de Perpignan que se llama *Estudios mexicanos*. El artículo se tituló: "La aventura del teatro popular. Conversación con Rodolfo Usigli".

Lo que más me llamó la atención en esa entrevista fue que Rodolfo Usigli era una persona muy sola, con una soledad muy amarga a mi parecer.

- ¿Cuánto tiempo hacía que habías comenzado a interesarte en estudiar su obra cuando lo entrevistaste?

Haría unos cinco años que estaba trabajando en su obra.

- ¿Qué impresión tuviste o qué repercusión tuvo en ti el haberlo conocido?

La primera impresión que me dejó fue la de un caballero, como se decía de él. Sus compañeros de ruta, los *Contemporáneos* y otros, decían que era "el caballero" Usigli y, de verdad, aparecía como un caballero uniformado. El no tenía ningún rencor contra sus compañeros sino que, me parece, sentía una cierta amargura hacia la sociedad mexicana que no lo había reconocido como dramaturgo esencial. Esto ya lo había notado al analizar su teatro, y por lo tanto mi percepción de su persona confirmaba este aspecto de mis investigaciones.



Daniel Meyran. Foto: José Luis Domínguez

- ¿Y no hubo nada que te hubiera hecho recapacitar o cambiar algo de lo que ya habías analizado en su obra?

No, nada. El ambiente de vida en su casa y el decorado, por ejemplo, reflejaban perfectamente este mundo de la pequeña y mediana burguesía mexicana, que percibimos en su obra.

- ¿De acuerdo con tu investigación, de qué manera consideras que se expresa lo mexicano en las obras de Usigli? ¿Qué es lo que las caracterizaría como teatro mexicano?

No sé si podemos decir que un teatro así pueda calificarse de mexicano, francés o argentino. El teatro es una manera de expresarse, de ver el mundo, de exponer su originalidad. Hay raíces y, evidentemente, una conciencia mexicana en la temática, pero el teatro francés o el teatro mexicano tienen la misma base estructural, es decir, la de un texto que tiene que presentarse y mostrarse a un público; hay, por lo tanto, una relación de contacto, de comunicación, que no está en la literatura narrativa o en la poesía, sino que es la gran originalidad del teatro, originalidad que no le pertenece al teatro mexicano, al teatro danés o al francés porque forma parte del teatro como tipo de arte. Las raíces mexicanas yo las vi en la simbología mitológica o histórica -en las *Coronas*, por ejemplo- y también en su manera de presentar la muerte como realización de la autenticidad del hombre mexicano,

la realización del héroe a través de la muerte; estoy hablando de sus obras dramáticas, como *El gesticulador*, las *Coronas* o *El niño y la niebla*, en las que cada héroe tiene que morir para, precisamente, alcanzar su autenticidad. Este concepto me parece que entronca con la mentalidad mexicana.

- Entonces, lo mexicano, por llamarlo de alguna manera, ¿lo encontrarías en el contenido y no en la forma? ¿No crees que haya algo, en cuanto al aspecto formal, que caracterice a Usigli como mexicano?

Si Usigli hubiera sido francés, hubiera escrito el mismo teatro con un fondo diferente.

- En cuanto a las influencias, se sabe de la cercanía de Usigli con George Bernard Shaw. ¿Tú consideras que el teatro usigliano se acerca a otro tipo de teatro en cuanto a su forma?

El encuentro con Shaw me parece que fue determinante, pero ya Usigli había escrito la mayor parte de sus obras cuando lo conoció personalmente en Londres, en 1944, a raíz de pertenecer a la legación mexicana en Francia. En ese entonces ya había escrito *El gesticulador*, *El niño y la niebla*, *Medio tono* y, como era un gran lector, autodidacta, ya conocía la obra de Shaw como conocía la de otros dramaturgos; la presencia de otros textos en Usigli -lo que Umberto Eco llama "la enciclopedia" y que tenemos todos- estaba ya en esta "enciclopedia" que es de donde Usigli saca su originalidad. El principio del prólogo es un principio que se encuentra en Bernard Shaw y que ya había interesado mucho a Usigli.

- A nivel teórico, ¿cuál crees que ha sido la contribución de Usigli?

Pienso que hubo una contribución enorme a la teoría del teatro. Pero, desdichadamente, no se conoció mucho. Por ejemplo, su *Itinerario del autor dramático* es una verdadera guía del actor y del autor que podría utilizarse hoy día si se publicara. También *Caminos del teatro en México* o su *Anatomía del teatro*, la cual es una visión muy moderna y muy interesante, a mi parecer, sobre el teatro considerado como un ser humano. Me parece que hubo una influencia en la teoría pero ésta no se propagó suficientemente. Creo que esto es consecuencia de que a Usigli se le hubiera mantenido siempre un poco al margen, a causa de muchas cosas: no procedía de la misma clase social que sus compañeros de carrera, no formaba parte de esta casta intelectual, de la *intelligenza* mexicana, la que lo había rechazado manteniéndolo siempre al margen. Era "el caballero" pero nada más. Además, sus compromisos con la política -cuando era jefe de prensa de [Lázaro] Cárdenas-, su manera de intervenir, de comprometerse con la sociedad mexicana...

- ¿Tú crees que Usigli se aísla temáticamente del resto de sus compañeros?

Pienso que se aisló pero esa era su fuerza, a mi entender.



Rodolfo Usigli

El éxito de *El gesticulador* lo atestigua, aunque se suspendiera la pieza al cabo de una semana porque la gente no comprendió, la gente en el poder -en el INBA, en el país- no comprendió la temática verdadera de la obra. Me parece que ésta es su fuerza. Si es un gran dramaturgo, a mi parecer, lo debe a eso.

- *¿La investigación sobre la obra de Usigli la hiciste sobre textos escritos solamente? ¿Alguna vez viste representada alguna de sus obras?*

Desafortunadamente nunca vi representado a Usigli, sólo

leí su obra y, como digo en mi tesis, me pongo en el sitio del espectador pero a través de la lectura; estoy visualizando pero no estoy en la misma situación del espectador. Ante la representación hubiera tenido otro tipo de encuentro con la obra usigliana.

Lo que está en el texto, el autor lo piensa como teatro. Va a insistir en ciertos aspectos para guiar al lector, al director o al actor por medio de acotaciones escénicas, y en Usigli hay muchas. Yo, investigador, no pude presenciar piezas representadas de Usigli y, necesariamente, tuve que colocarme desde mi situación de espectador. La visualización es mental e individual, pero cuando el espec-

tador entra en la sala se sujeta a una serie de convenciones ya previstas: cuando se apaga la luz entra en comunicación con algo que pasa *aquí*, que es una representación y no es la realidad, que es una representación de la realidad. Pero, ¿dónde está la ficción y dónde la realidad? Éste es el gran problema, y necesariamente en el teatro debe existir. El espectador es receptor de un mensaje emitido por actores, los que a su vez emiten el mensaje recibido del director, otro mediador que está entre el autor, el actor y la sociedad que habla a través del autor. Siempre hay una serie de representaciones, pero esto es la vida misma.

En cuanto a la comunicación, cuando el espectador presencia un espectáculo puede contestar al actor silbando, aplaudiendo, riendo, durmiendo. Hay una comunicación que no puede establecerse leyendo la pieza, puesto que la comunicación que se establece mediante la lectura de una obra es mental, tratando de reconstruir el sistema de producción teatral del autor.

*- ¿Cuál es la razón de que hayas utilizado la semiótica para analizar la obra de Usigli?*

Hay una gran cantidad de posibilidades para estudiar teatro, novela o poesía, es decir para ver y sentir la obra de alguien y de la sociedad. La semiótica que utilizo procede de la filosofía de Charles Sanders Peirce, quien se interesó por la presencia de la significación y el sentido de las lenguas, y tuvo la idea de una semiótica que fuera, de acuerdo con lo que dice, una lógica casi formal de los signos. Esta semiótica me ha permitido encontrar mejor al autor en el teatro, en el texto de la representación, y profundizar en lo que motiva o condiciona al creador para que escriba; es decir, todo el conjunto semiocultural específico de este autor y que no se da en todos. O dicho de otra manera, la parte individual es lo que permite que resalte la obra en la presencia colectiva, en el sujeto colectivo.

La semiótica me parece muy operativa para el teatro, ya que me posibilita a encontrar un tipo de discurso: el discurso de una sociedad en un momento dado. Todo ello me permitió enfocar el teatro de Rodolfo Usigli con un punto de vista diferente al que se había aplicado hasta entonces. Es decir, no voy a tratar de encontrar su biografía, sino un tipo de discurso e identificarlo como el discurso de una sociedad en un momento dado.

Con la semiótica de Peirce no se presenta por una parte el mundo y por otra el pensamiento, sino que se muestran como una totalidad. El mismo Usigli también lo vio así; en el *Itinerario del autor dramático* señala que un texto dramático no es un texto literario al lado de una representación, sino que es un texto dramático, a la vez visual, textual, gestual. De este punto de vista de Usigli puede valerse cualquier director.

Por otra parte, la semiótica de Peirce nace de una fenomenología donde todo lo que se da o todo lo que se muestra merece estudiarse y tiene un carácter de signo. Peirce utiliza los modelos actanciales que en un primer momento propuso Greimas, pero con la diferencia de que el modelo semiótico peirceriano es un modelo más universal,

que se puede aplicar a cualquier tipo de discurso y de significación basado en la noción tríplice de signo -icono, índice, símbolo-. La semiótica de Peirce facilita acercamientos que no permite la lingüística estructural proveniente de Saussure, pues nos relaciona con nuestra "enciclopedia", con nuestra sociedad, con nuestra cultura...

*- En el campo específico del análisis teatral, ¿cuál es el procedimiento para encontrar el sentido de la obra?*

Primero, hay que "desmenuzar" el texto, tratando de descubrir cuáles son los signos, cómo aparecen, cuáles son los iconos, los índices, y los símbolos teniendo siempre presente la relación triádica para verlos como una totalidad. Para tomar un ejemplo, en *El gesticulador*, en la escena final, en el momento en que se avienta un escapulario y un crucifijo en el coche, después del asesinato de César Rubio. Si tomamos el escapulario y el crucifijo, primero aparecen como iconos, es decir como imágenes de la forma de un objeto que existe en el mundo; la segunda aparición mental es de índices, estos objetos se vuelven signos indiciales porque, como espectador, me posibilita a remitirlos a una situación contextual: se utilizan en la religión cristiana y no en otras. El tercer signo de los mismos objetos -símbolos- me permite hacer la mediación entre las dos apreciaciones anteriores e interpretarlos dentro de un contexto sociohistórico de acuerdo con mi competencia intelectual. Para sintetizar diría que se trata de tres etapas: "desmenuzar" el texto, después construirlo y después reconstruirlo.

*- ¿Analizas el texto siguiendo las divisiones formales -escenas, actos- o existe alguna otra forma que tú utilizas?*

Considero que el texto teatral forma un todo, y por ello utilizo el signo como signo de teatro y no de una escena ni de un acto; lo estudio en conjunto como evolución de la escena al acto. Las obras dramáticas pueden tener diversas estructuras, inclusive hay piezas donde no aparecen actos ni escenas.

*- Por último, ¿cuáles son tus proyectos actuales de investigación?*

Actualmente me dedico a la investigación sobre teatro latinoamericano, teatro mexicano, en particular profundizo en el teatro de Usigli. Me concentro en el fenómeno teatral que supo crear este dramaturgo, que es menos conocido de lo que se cree, a pesar de que su obra es, desde mi propia percepción, sumamente contemporánea y, además, plantea problemas semióticos e ideológicos muy interesantes. Por otra parte, Usigli ve al teatro como un todo, perspectiva que yo también comparto. También me atrae muchísimo la esfera contextual actual para el teatro de Usigli, particularmente en México, lo que daría lugar a una reinterpretación de esta posición renovadora del teatro y la vida mexicana.

*(Por la edición y transcripción: Hilda Saray Gómez)*

## LA HERENCIA DE USIGLI\*

Alejandro Ortiz Bullé-Goyri

*Rodolfo Usigli: Ciudadano del teatro. Memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli 1990 y 1991, México, CITRUI- INBA, 1992, 293 p.*

En medio de todo el panorama del teatro mexicano del siglo XX destaca como piedra angular la obra de Rodolfo Usigli, quien reflexivamente se alejó de todo movimiento y generaciones para desarrollar un teatro absolutamente personal, original y, al mismo tiempo, fiel reflejo de su sociedad y de su tiempo, sin negar por ello ciertas semejanzas y características comunes con la gente de teatro de entonces.

Usigli, partiendo de la idea común de que no existía por entonces una tradición teatral en México y por consecuencia un teatro nacional, se dio a la monumental tarea de intentar generar con su propia obra una dramaturgia con un sentido nacional.<sup>1</sup> Nacional no sólo por su temática, sino por la preocupación de escribir un teatro que se constituyera en un verdadero espejo de una realidad social. Un teatro que ofreciera al espectador mexicano herramientas para valorar sus patrones de conducta, sus valores culturales y su sentido de identidad. Un teatro para enriquecer la ética y la moral social del país. Una dramaturgia que funcionara como conciencia nacional.

Usigli, a diferencia de sus contemporáneos -y en muchas aventuras teatrales, compañeros de viaje-

consideraba que lo universal en el teatro radica precisamente en su localismo; entre más local sea la temática o la anécdota, mayor sentido de universalidad se puede alcanzar, siempre y cuando ese teatro tenga la fuerza y la calidad formal para sostenerse a sí mismo.<sup>2</sup> Pero Usigli, para trazar la senda de su obcecado ideal de crear ese teatro nacional, no sólo fue dramaturgo, también fue director, actor, crítico, historiador de nuestro teatro y formador de nuevas generaciones. Usigli es, ante todo, un visionario. Decía hace unos días Fernando de Ita en *La Jornada* que:

A Usigli le complacería saber que hay un centro de estudio dedicado a revisar sus obras, aunque le gustaría más que algunas de ellas estuvieran en el escenario. De otro modo lo estamos convirtiendo en lo que siempre odió: en un libro cerrado.<sup>3</sup>

Sin embargo me permito, en forma optimista, disentir un tanto con lo dicho por De Ita. Considero que, precisamente, trabajos y estudios como el que esta noche presentamos permiten valorar la presencia viva del maestro Usigli desde sus distintas facetas. Creo que, como ocurre siempre con los grandes creadores, el paso del tiempo se ha convertido en su más poderoso aliado y su obra necesariamente será una de las voces más importantes del siglo veinte mexicano.

La primera parte de la memoria: *Rodolfo Usigli: Ciudadano del teatro*

tiene precisamente la virtud de constituirse en un apoyo, desde distintas ópticas, para quien se interese por establecer un diálogo escénico con su obra. En su primera parte, correspondiente al homenaje 1990, lo mismo podemos encontrar valoraciones con respecto a su calidad humana, como a sus aportaciones creativas y sus reflexiones en torno a la validez actual de su propia dramaturgia.

La memoria en su totalidad está dividida en capítulos que contienen los textos con que participaron los diferentes invitados al homenaje 1990 que, a continuación, enlistaremos, no sólo con el fin de dar a conocer sus nombres, sino también para hacer patente nuestro agradecimiento y nuestra profunda simpatía ante su significativo interés por valorar en su justa medida la labor del maestro Usigli:

1) "Semblanza de Rodolfo Usigli. El maestro, el padre, el amigo". Con textos de Luis G. Basurto, Ana Lavinia Usigli y Rosa Elena Luján.

2) "Rodolfo Usigli y sus aportaciones al teatro mexicano". Con los siguientes textos: "Usigli, creador del curso de análisis y composición

\* Texto leído durante la presentación del libro *Rodolfo Usigli: Ciudadano del teatro*.

<sup>1</sup> V. Carolyn Petersen de Valero, *Rodolfo Usigli, el hombre y su teatro*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1968, 403 p. [tesis].

<sup>2</sup> Rodolfo Usigli, "Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática", en *op. cit.*, v. III, p. 491-531. Aquí, Usigli apunta, entre otras importantes reflexiones, lo siguiente: "Cuando exista un teatro mexicano capaz de expresar a México sin falso pudor y sin color falso, [...] Será porque exista México como unidad y no como un caos del espíritu. [...] Estoy serena pero firmemente convencida de que, en este aspecto, y corriendo los más grandes riesgos, he creado un teatro mexicano. En otras palabras, y con toda modestia, estoy segura de que México empieza a existir de un modo redondo y crea su propio teatro a través de mí, instrumento preciso en la medida humana."

<sup>3</sup> Fernando de Ita, "Usigli, un cruzado por la identidad del teatro mexicano", en *La Jornada*, 26 de julio 1992, p. 51.



Aimée Wagner, Miguel Sabido, Alejandro Ortiz, Carlos Solórzano, Carolyn Valero, Luisa Josefina Hernández y Domingo Adame, durante una de las sesiones del homenaje a Rodolfo Usigli, 1990. Foto: José Luis Domínguez

dramática" de Aimée Wagner, "Usigli, creador de un teatro nacionalista" de Carolyn Valero, "Usigli, gigantesca fuente de creación" de Miguel Sabido, "Usigli y la enseñanza de la teoría dramática" de Luisa Josefina Hernández, "Acercas de *El gesticulador*" de Carlos Solórzano.

3) "Vigencia de la teoría y la obra de Rodolfo Usigli". Con los siguientes textos: "La influencia de Usigli en mi obra" de Willebaldo López, "El ideario teatral de Rodolfo Usigli" de Gerardo Luzuriaga, "Teatro: antihistoria del acontecer humano. El teatro histórico en la trilogía antihistórica de Rodolfo Usigli" de Luis de Tavira, "Noche de estío y las clases sociales" de Bruce Swansey.

4) "Ciclo de lecturas dramatizadas". (*El gesticulador*, *Jano es una muchacha* y la trilogía de *Las coronas*...) Contiene los ensayos in-

troductorios a la lectura de las obras: "César Rubio y Usigli en la hoguera de la crítica" de Guillermina Fuentes, "*Jano es una muchacha* o la prostitución en casa" de José de Jesús Vargas, "Tres coronas para México o el viaje de Usigli hacia la historia" de Alejandro Ortiz.

5) "Encuentro diálogo: Una obra diversas perspectivas". Con los siguientes textos: "De toros, política y teatro" de Carlos Bracho, "Retrato hablado" de Raúl Moncada, "Un gran amor al teatro" de David Antón, "Usigli, censor de la realidad mexicana" de Germán Castillo, "Contribución a una bibliografía sobre Rodolfo Usigli" de Octavio Rivera.

6) Entrevistas a distintas personalidades que mantuvieron una relación estrecha con el maestro Usigli.

Como vemos, el conjunto de esta primera parte de la memoria ofrece testimonios y reflexiones de gran riqueza desde distintos puntos de vista y orientaciones. Tanto teóricos y críticos de teatro, como actores o directores y quienes de alguna manera estuvieron cerca de este gran creador, todos ellos, con puntos de vista a veces encontrados, opinan sobre la inmensa labor que Rodolfo Usigli ha hecho para el teatro mexicano. Creo por ello que, más que correr el riesgo de convertir su obra en "un libro cerrado" como lo apunta Fernando de Ita, este material ofrece camino para abrir el libro de las enseñanzas de Usigli, para aquilatar su enorme esfuerzo por crear un teatro mexicano y para unirnos a él en su propósito. Esta memoria habrá de contribuir, en resumidas cuentas y desde la perspectiva de la investigación teatral, a que su teatro pueda estar siempre presente en la escena mexicana.

En 1961, Usigli preparaba la edición de los dos primeros tomos de su teatro completo. Teatro completo "hasta ahora", aclara el dramaturgo en la "Advertencia general" que encabeza ambos volúmenes. El tiempo dio a luz un nuevo tomo, publicado en 1979, y es posible que muy pronto un cuarto volumen salga de las prensas. Entre otros textos, el cuarto libro del "teatro completo" incluirá en sus páginas la segunda edición de *México en el teatro*, texto esencial para la historia y la comprensión no sólo del pasado teatral de México, en la perspectiva de nuestro siglo XX, sino del modo en que a partir de su primera edición, en 1932, se concibió dicho pasado, se entendió el presente teatral desde el que se hablaba y se empezó a trabajar con bríos por la construcción-reconstrucción del teatro en México.

A principios de la década de los treinta esta construcción-recon-

## Homenaje a Rodolfo Usigli\*

Octavio Rivera

trucción significaba para Usigli, y para los jóvenes que se sumaban a las filas del teatro, una empresa urgente que

debía tocar y transformar todos los renglones de la actividad teatral. El estudio y la crítica del teatro no fueron, ni remotamente, punto que obviar, excepción, en esta tarea monumental. El teatro, la crítica teatral y el estudio del teatro debían caminar juntos, cada uno sembrando para el otro. Alejarse significaba vivir de manera pequeña, oscura, deficiente.

Así, a un tiempo, Usigli estudió el teatro y escribió para el teatro. Fruto de sus primeras incursiones en el terreno de la investigación es el libro del que antes se hablaba: *México en el teatro*. Después de esta obra temprana, y no por ello menos lúcida o madura, la inves-

tigación, la reflexión y la creación dramática nunca fueron para Usigli, ni son para nosotros, objetos aislados, sino cuerpos que crecen juntos y adquieren, de este modo, su fortaleza.

El estudio del teatro, la investigación teatral, se muestra como una manera particular de crear para el teatro, de revisar, de proponer, de fijar, momentáneamente, un punto de partida que llevará al re-conocimiento del fenómeno teatral, ya en su conjunto, ya en cada una de las particularidades infinitas de que se compone.

En la misma "Advertencia general" a que he hecho referencia, el dramaturgo declara su interés en publicar sus obras porque

no han sido enfocadas ni juzgadas con exactitud por la crítica profesional, por la gente del arma del teatro ni por los investigadores universitarios en lo general [...] [y añade] me agrada pensar que algunas relecturas hechas por cada quien a sus horas propias, y no a las impuestas por la ley del espectáculo teatral, podrán servir para poner las cosas en su punto y para determinar si el trabajo creador que he dado a México [...] tiene o no un sentido, una validez y un lugar propios y, por ello, mexicanos. (p. 9).

No sé de investigador o crítico que haya deseado responder directamente al reto de Usigli y haya dado con la "exactitud del juicio" que demanda el dramaturgo. De lo que sí estoy seguro es de que su obra ha sido objeto de minuciosas relecturas y de análisis detenidos, y también estoy seguro de que los estudios que consideran el conjunto de sus textos teóricos o dramáticos, o que se concentran en una obra o tema en particular, lo hacen porque encuentran en su palabra un terreno fértil, coherente, comprometido con México, com-



Rodolfo Usigli, y a su derecha, su esposa Argentina Casas

\* Texto leído durante la presentación del libro *Rodolfo Usigli: Ciudadano del teatro. Memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli 1990 y 1991*, México, CITRU-INBA, 1992

prometido, sobre todo, con el teatro. Es la palabra de su teatro la que demanda, a su vez, la palabra de los estudios.

El ejemplo más reciente de este diálogo entre obra dramática y estudios de teatro es el libro que tengo ahora a la mano: *Rodolfo Usigli. Ciudadano del teatro*, publicado por el CITRU. El texto reúne los trabajos y las opiniones que formaron parte de los homenajes organizados en torno a la obra del dramaturgo en 1990 y 1991, y con su presentación, esta noche, se cierra el ciclo de actividades del homenaje de 1992. Homenajes, todos, que nacen atendiendo a la palabra en la obra de Rodolfo Usigli, a su palabra y a las raíces que echa para fortalecer el tronco del árbol del teatro mexicano. Su obra demanda y el diálogo busca, encuentra y organiza el sentido y el lugar de Usigli en el teatro y, por supuesto, buena parte del sentido y la presencia de nuestro teatro.

Hace unos momentos Alejandro Ortiz habló de los textos que constituyen el homenaje de 1990. Veamos ahora los trabajos que componen la memoria de 1991. Me permitiré comentar el contenido de esta sección del libro con cierto desorden, y empezaré de atrás hacia adelante, precisamente, con el diálogo entre los presentadores del libro de Vevia Romero, *La sociedad mexicana en el teatro de Rodolfo Usigli*, publicado por la Universidad de Guadalajara.

Para Jesús Villegas, Carolyn Valero y Álvaro Matute, los comentaristas, el foco de atención es, por supuesto, la perspectiva que de la obra usigliana mantiene el trabajo de Vevia. Ya que la semiótica es el instrumento metodológico del libro, Villegas abunda sobre la cuestión y señala la pertinencia de esta herramienta de trabajo en el estudio de un texto dramático. La semiótica es también, de alguna manera, el punto de arranque de las palabras de Valero, que desembocan y se concentran en la defensa a capa y espada de *Corona de sombra* respecto de la opinión que Vevia sostiene de la pieza. Matute, por su parte, también advierte el acercamiento por medio de la semiótica y

señala los aciertos del método en este análisis del conjunto de la obra usigliana, de tal modo que Vevia ahuyenta a la "sociología fácil" y permite al lector recobrar una imagen de la sociedad mexicana que Usigli despliega en su teatro.

Pasemos ahora al diálogo entre creadoras, al diálogo entre tres actrices. La plática es conducida por María Luisa Mendoza, "La china", e intervienen Carmen Montejo y Bárbara Córcega, ambas en algún momento intérpretes de Julia, la hija de César Rubio, el "gesticulador", Carmen en la primera puesta en escena, Bárbara en la más reciente dirigida por López Miarnau. También está Silvia Caos, una vez Elena en *El gesticulador*, una vez Marta en *El niño y la niebla*. Entre "La china" y las actrices, el diálogo está salpicado con los registros de las intuiciones que les permitieron concebir en escena a la Julia-Carmen, a la Julia-Bárbara, a la Silvia-Elena-Marta. Las actrices nos dejan atisbar en el proceso que las lleva del personaje dramático, que es uno en el texto, al otro, que es en el escenario. Este último, metáfora corpórea creada entre el actor y el personaje.

En 1991, dentro del homenaje, y gracias al señor Alejandro Usigli, se dio a conocer una versión de un texto inédito de nuestro dramaturgo: La pieza titulada *Reynalda o el estanque*.

Llegó a la escena del teatro Julio Castillo en una lectura dramatizada que dirigió Lech Hellwig-Górzynski. Con ella, decía Lilia Aragón, quien encarnó a Armida Mar, "obtengo méritos para mi posgrado en actuación". La lectura de la pieza originó, inevitablemente, los primeros acercamientos. Guillermina Fuentes, Hilda Saray Gómez y José de Jesús Vargas se encargan de contribuir a la comprensión de nuestro teatro mediante el diálogo que establecen con *Reynalda o el estanque*. La obra se ofrece a tres puntos de vista. Vargas reflexiona sobre el mundo que aparece en la pieza. Mundo de lo superficial, de lo frívolo de las clases acomodadas, manejado no sólo con la maestría dramática de quien conoce

su oficio, sino con la ironía que caracteriza a muchas de las obras de Usigli y que el dramaturgo emplea para subrayar las actitudes, los comportamientos del grupo social a quien dirige su punzante mirada.

El texto de Fuentes también observa, básicamente, al grupo social en cuyo mundo se desarrolla la pieza, y se detiene en la consideración de los papeles dramáticos que Usigli asigna a sus personajes, según el estrato social del que provienen. Se observa, entonces, la realidad social de la pequeña burguesía, la de las clases acomodadas y el modo en que se relacionan con ella los artistas y los intelectuales en el mundo de la pieza. Mundo ficticio que guarda estrechos lazos con la realidad de la cual procede y con la experiencia del individuo que lo concibe.

Hilda Saray Gómez, por su parte, reflexiona sobre los caracteres femeninos en la obra de Rodolfo Usigli. Mediante el enfrentamiento de personajes, Armida Mar, la figura central de *Reynalda...*, se propone como una mujer de excepción de entre la galería de mujeres usiglianas. Armida es, en suma y a su manera, en opinión de Gómez, el rechazo absoluto de la imagen tradicional, común, de la mujer mexicana.

A propósito de la misma pieza, *Reynalda o el estanque*, también se incluye en este libro un breve escrito de mi mano, en donde, con el texto inédito e inconcluso, se juega al mismo tiempo con los fragmentos de *El estanque*, obra escrita por uno de los personajes de *Vacaciones II*, y se juega, de igual modo, con la información que proporciona el "Examen de *Reynalda o el estanque*", ensayo en el cual Usigli habla de las motivaciones que lo llevaron a la composición de la pieza.

El conjunto de textos que integran este libro sobre Usigli mantienen, sin duda alguna, un diálogo nuevo y necesario con la obra de nuestro dramaturgo. Diálogo al que impulsa su teatro. Teatro en México al que Usigli dio y sirvió, y que sin Usigli, razón de este homenaje, simplemente no sería. Teatro, que es la razón por la que hoy estamos aquí.

## Del acervo del CITRU

### Curiosidades bibliográficas de teatro

**D**urante el siglo XIX y principios del XX, la publicación de obras dramáticas y las representaciones escénicas en España fueron constantes. Los teatros, como el Lope de Vega, de Apolo, del Príncipe, Variedades, Cervantes y muchos más, sirvieron como escenarios para albergar la gran producción de textos dramáticos que se gestó en este periodo. Autores como los hermanos Álvarez Quintero, quienes de 1888 a 1936 habían estrenado 200 obras; Hartzzenbusch, quien en 1837 recibió grandes elogios por el estreno de su obra *Los amantes de Teruel* y que cultivó el llamado “drama histórico”; Bretón de los Herreros, quien escribió más de cien piezas originales; Ventura de la Vega, precursor del “nuevo realismo”; Enrique Gaspar, tal vez el autor más importante con una tendencia hacia el realismo dentro del teatro español, junto con Echegaray, Joaquín Dicenta, Benito Pérez Galdós y algunos otros, son considerados los más prolíficos de la época.

Muestra de ello lo refleja la colección de folletos dramáticos existente en el fondo reservado de la Biblioteca Margarita Mendoza López del CITRU.

Entre las características que presentan estos folletos podemos destacar la de incluir la fecha y el lugar preciso del estreno, que nos permite deducir que, generalmente, pasaba un breve lapso entre la representación de la obra y su publicación.

Asimismo, en estos folletos aparecen comentarios de los censores que autorizan la representación o que la prohíben, argumentando las razones que tienen para ello. Como curiosidad podemos destacar el escrito que aparece citado en la obra *Las circunstancias* de Enrique Gaspar, en la que el censor exhorta al autor a “cubrir el honor de doña María”; aparece también la autorización, después de haberse corregido el texto, que dice así: “Habiéndose corregido por el autor para dejar salvado el honor de doña María, no hallo inconveniente en que su representación se autorice”. De igual manera se pueden rescatar algunas críticas que diarios como *El Liberal*, *El Heraldo*, *El Imparcial* y algunos otros publicaban en relación con el estreno de la obra, mostrando la aceptación, no sólo del censor sino también de público, hacia la obra. Es así como poseemos actualmente material importante para el estudio del teatro.

La bibliografía descriptiva que aparece a continuación incluye los siguientes datos: nombre del autor, título de la obra dramática, editor, año de la edición, páginas, notas, personajes, fecha y lugar de estreno, juicio del censor, comentarios de la prensa y fondo al que pertenece.

Por último queremos aclarar que los datos de las notas han sido tomados tal y como aparecieron originalmente en los textos.

Álvarez García, Rafael, *La ventana del jazmín*, Sevilla, Imp. Francisco de P. Díaz, 1904, 52 p. “Boceto lírico-dramático en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa y verso”. Personajes: 12 hombres y ocho mujeres. “Estrenado con extraordinario éxito

en el Teatro Cervantes de Sevilla, el 11 de febrero de 1904”.

Álvarez Quintero, Serafín, 1871-1938, y Joaquín Álvarez Quintero, 1873-1944, *Los cachorros del oro*, Madrid, [s.n.], 1906, 13 p. “Entremés”. Per-

sonajes: un hombre y dos mujeres. “Estrenado en el Teatro de Apolo, el 8 de marzo de 1906”.

Álvarez Quintero, Serafín, 1871-1938, y Joaquín Álvarez Quintero, 1873-1944, *El estreno*, Madrid, R.

Velasco, 1900, 62 p. "Zarzuela cómica en tres cuadros". Personajes: 44 hombres y 13 mujeres. "Estrenada en el Teatro de Apolo, el 19 de julio de 1900". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Álvarez Quintero, Serafín, 1871-1938, y Joaquín Álvarez Quintero, 1873-1944, *El género ínfimo*, Madrid, R. Velasco, 1901, 22 p. Personajes: 14 hombres y cinco mujeres. "Estrenado en el Teatro de Apolo, el 17 de julio de 1901".

Álvarez Quintero, Serafín, 1871-1938, y Joaquín Álvarez Quintero, 1873-1944, *El peregrino*, Madrid, R. Velasco, 1899, 39 p. "Zarzuela cómica en un acto dividido en dos cuadros". Personajes: cinco hombres y dos mujeres. "Estrenada en el Teatro del Duque de Sevilla, el 6 de mayo de 1898". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Álvarez Quintero, Serafín, 1871-1938, y Joaquín Álvarez Quintero, 1873-1944, *La reina mora*, Madrid, R. Velasco, 1905, 2a. ed., 46 p. "Sainete en tres cuadros". Personajes: ocho hombres y seis mujeres. "Estrenado en el Teatro de Apolo, el 11 de diciembre de 1903". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Arniches, Carlos y Celso Lucio, *Vía libre*, Madrid, R. Velasco, 1893, 2a. ed., 41 p. "Zarzuela cómica en un acto y tres cuadros en prosa". Personajes: siete hombres y dos mujeres. "Estrenada con extraordinario éxito en el Teatro de Apolo, el 25 de abril de 1893".

Bataller, F. Roig, *Academia de besos*, Madrid, R. Velasco, 1910, 15 p. "Enseñanza cómico-lírico-bailable en un curso abreviado". Personajes: dos hombres y cuatro mujeres. "Estrenada con gran éxito en el Royal Kursaal de Madrid, el 23 de octubre de 1909".

Benavente, Jacinto, 1866-1954, *La comida de las fieras*, México,

Eusebio Sánchez, 1899, 102 p. "Comedia en tres actos y un cuadro". Personajes: 18 hombres y 11 mujeres. "Estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid, el 7 de noviembre de 1898". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Benavente, Jacinto, 1866-1954, *El marido de su viuda*, Madrid, R. Velasco, 1909, 33 p. "Comedia en un acto". Personajes: cuatro hombres y tres mujeres. "Estrenada en el Teatro Príncipe Alfonso, el 19 de octubre de 1908". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Benavente, Jacinto, 1866-1954, *El primo Román*, Madrid, Fortanet, 1904, 302 p. "Comedia en dos actos". Personajes: seis hombres y seis mujeres. "Estrenada en el Teatro Principal de Zaragoza, el 12 de noviembre de 1904".

Benavente, Jacinto, 1866-1954, *El tren de los maridos*, Madrid, R. Velasco, 1902, 56 p. "Juguete cómico en dos actos y en prosa". Personajes: cinco hombres y nueve mujeres. "Estrenado en el Teatro Lara, el 18 de abril de 1902".

Blasco, Eusebio, 1844-1903, *No lo hagas y no lo temas*, México, Imp. J.M. Aguilar Ortiz, 1879, 27 p. "Proverbio en dos actos". Personajes: tres hombres y dos mujeres.

Bonet, José Salvador, *El final del cuento*, Madrid, R. Velasco, 1910, 39 p. "Boceto dramático-lírico en un acto dividido en tres cuadros". Personajes: siete hombres y dos mujeres. "Estrenado en el Teatro Nuevo Apolo con éxito extraordinario, el 16 de noviembre de 1910".

Bretón de los Herreros, Manuel, 1796-1875, *Engañar con la verdad*, Madrid, Imp. José Repullés, 1844, 2a. ed., 63 p. "Comedia en tres actos escrita en francés por Mr. de Marivaux y traducida libremente". Personajes: seis hombres y tres mujeres. "Representada en Madrid por primera vez, en abril de 1828".

(Fondo Armando de Maria y Campos).

Campano, Enrique F. y Antonio Soler, *Solo para solteras*, Madrid, R. Velasco, 1910, 36 p. "Humorada cómico-lírico-bailable, con vistas alegres en un acto dividido en tres cuadros y un reclamo en prosa con unas gotas de verso". Personajes: diez hombres y 28 mujeres. "Estrenada con gran éxito en el Teatro de la Latina de Madrid, el 19 de enero de 1910".

Cano y Masas, Leopoldo, *Los laureles de un poeta*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1878, 2a. ed., 108 p. "Drama en tres actos y en verso". Personajes: nueve hombres y tres mujeres. "Representado por primera vez en el Teatro Español, el 13 de febrero de 1878". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Cano y Masas, Leopoldo, *La mariposa*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1891, 91 p. "Comedia en tres actos y en verso". Personajes: siete hombres y tres mujeres. "Estrenada en el Teatro Español, el 22 de octubre de 1879". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Cano y Masas, Leopoldo, *El más sagrado deber*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1877, 121 p. "Drama en tres actos y en verso". Personajes: seis hombres y tres mujeres. "Estrenado en Madrid, en el Teatro Español, el 2 de mayo de 1877". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Cano y Masas, Leopoldo, *Máter dolorosa*, Madrid, R. Velasco, 1904, 129 p. "Drama en tres actos y en prosa". Personajes: 14 hombres y seis mujeres. "Estrenado con extraordinario éxito en el Teatro Principal de Barcelona, el 11 de noviembre de 1904". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Cano y Masas, Leopoldo, *La moderna idolatría*, Madrid, Imp. Cosme Rodríguez, 1882, 127 p. "Drama en tres actos y en verso". Personajes: tres hombres y dos mujeres. "Repre-

sentado por primera vez en el Teatro Apolo, el 22 de noviembre de 1882".

Aparece rúbrica del señor Luis Echegaray Aragón: "Leído el día 5 de abril de 1899". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Cano y Masas, Leopoldo, *Trata de blancos*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1887, 2a. ed., 160 p. "Drama en tres actos y en verso". Personajes: 11 hombres y tres mujeres. "Estrenado en el Teatro Español, el 10 de febrero de 1887". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Carrillo, Leopoldo y Antonio R. Ferrándiz, *La bella Charito*, Madrid, R. Velasco, 1909, 17 p. "Juguete cómico lírico en un acto y en prosa". Personajes: dos hombres y dos mujeres. "Estrenado en el Coliseo de la Flor de Madrid, el 17 de febrero de 1909".

Casero, Antonio 1874- ? y Alejandro Larrubiera, *El merendero de la alegría*, Madrid, R. Velasco, 1908, 26 p. "Entremés". Personajes: seis hombres y cuatro mujeres. "Estrenado en el Teatro Eslava de Madrid, el 24 de abril de 1908".

Catalina, Juan, *Mercurio y cupido*, México, Imp. Aguilar e hijos, 1879, 23 p. "Juguete cómico arreglado del francés". Personajes: cuatro hombres y tres mujeres.

Catalina, Juan, *El padre de la criatura*, México, Imp. J.M. Aguilar Ortiz, 1878, 36 p. "Comedia en un acto y en verso". Personajes: tres hombres y tres mujeres.

Cervi, Segismundo, *Señores de papel*, México, Eusebio Sánchez, 1803, 97 p. "Drama en tres actos y en prosa escrita en catalán por Pompeyo Gener". Personajes: ocho hombres y cinco mujeres.

Colonge, Enrique y Enrique Reoyo, *Don Juanito y su escudero*, Madrid, R. Velasco, 1910, 46 p. "Sainete lírico en un acto y tres cuadros en prosa". Per-

sonajes: 18 hombres y ocho mujeres. "Estrenado con gran éxito en el Teatro de Novedades, el 27 de octubre de 1916".

Cuevas, Alejandro, *Gaviota*, México, J.R. Garrido y Hno., 1909, 13 p. "Monólogo en verso".

Custodio, Ángel, *La maja desnuda*, Madrid, R. Velasco, 1909, 32 p. "Sainete lírico en un acto, dividido en cuatro cuadros en prosa". Personajes: 14 hombres y diez mujeres. "Estrenado con extraordinario éxito en el Gran Teatro de Madrid, el 27 de marzo de 1909".

Deltell, Ramón, *Los tejedores*, Madrid, R. Velasco, 1904, 85 p. "Drama lírico de espectáculo en tres actos y nueve cuadros, en prosa y verso". Personajes: 18 hombres y seis mujeres. "Estrenado en el Teatro de los Jardines del Buen Retiro con gran éxito, el 24 de junio de 1904".

D.E.G., *El oso proscrito*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1876, 75 p. "Disparate cómico en tres actos y en prosa". Personajes: nueve hombres y dos mujeres. "Estrenado en el Teatro del Circo, el 24 de diciembre de 1875". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Díaz de Escovar, Narciso, 1860- ? , *El socorro de los mantos*, Málaga, Tip. Zambrana Hnos., 1904, 79 p. "Comedia original, en verso, del ilustre poeta malagueño del siglo XVII D. Francisco de Leyva, refundida en dos actos, divididos cada uno en tres cuadros". Personajes: cuatro hombres y cuatro mujeres. "Estrenada en el Teatro Español de Madrid, el 27 de octubre de 1904, para la inauguración de la temporada". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Dicenta, Joaquín, 1863- ? *Los irresponsables*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1890, 88 p. "Drama en tres actos y en verso". Personajes: seis hombres y dos mujeres. "Estrenado con extraordinario éxito en el Teatro Español, el 27 de noviembre de 1890". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Dicenta, Joaquín, 1863- ? y Pedro de Répide, *Los majos de plante*, Madrid, R. Velasco, 1909, 89 p. "Sainete en un acto y tres cuadros en verso". Personajes: 13 hombres y cinco mujeres. "Estrenado en el Teatro de la Zarzuela, el 10 de marzo de 1909".

Dicenta, Joaquín, 1863- ? *De tren a tren*, Madrid, R. Velasco, 1902, 40 p. "Comedia en un acto inspirada en un cuento francés". Personajes: siete hombres y dos mujeres. "Estrenada en el Teatro de la Alhambra, el 29 de noviembre de 1902". (Fondo Armando de Maria y Campos).



Benito Pérez Galdós sentado junto a los hermanos Álvarez Quintero y Margarita Xirgu, reunidos en el estreno de *Marianela*, adaptada por los Álvarez y protagonizada por la actriz.

Dicenta, Joaquín, 1863-?, *La mejor ley*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1889, 96 p. "Drama en tres actos y en verso". Personajes: cinco hombres y tres mujeres. "Estrenado en el Teatro Español, con extraordinario aplauso, el 2 de enero de 1889". (Fondo Armando de María y Campos).

Dicenta, Joaquín, 1863-? y Pedro de Répide, *Los tres maridos burlados*, Madrid, R. Velasco, 1909, 48 p. "Enredo en tres cuadros y un prólogo, en verso inspirado en la novela de Tirso de Molina. Personajes: 12 hombres y siete mujeres. "Estrenado en el Teatro Eslava, el 5 de febrero de 1909".

Dotres, José María, *Román Osorio*, Madrid, R. Velasco, 1907, 48 p. "Sueño lírico con vistas a don Juan Tenorio en una borrachera, dividida en cinco delirios en prosa y verso". Personajes: 12 hombres y tres mujeres. "Estrenado en el Teatro Madrileño, el 31 de octubre de 1907".

Duarte, Fernando C. y Joaquín Mariño, *Hacia el amor*, Madrid, R. Velasco, 1910, 15 p. "Juguete cómico-lírico-bailable en un acto y en verso". Personajes: dos mujeres. "Estrenado en el Moulin Rouge de Madrid, con éxito extraordinario, el 1 de diciembre de 1910".

Echegaray, Miguel, ¿-1855 y Vital Aza, *Pensión de demoiselles*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1885, 23 p. "Humorada cómico-lírica en un acto y en prosa". Personajes: 11 hombres y diez mujeres. "Estrenada en el Teatro de la Comedia, el 23 de diciembre de 1884". (Fondo Armando de María y Campos).

Escalante, Eduardo y Francisco Morán, *Fiestas y amores*, Valencia, Imp. Comercial de Gallego, 1908, 38 p. "Boceto lírico dramático en un acto y en prosa". Personajes: 11 hombres y seis mujeres. "Estrenado con éxito extraordinario en el Teatro Ruzafa de Valencia, el 13 de octubre de 1908".

Estremera, José, *Ni visto ni oído*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1879,

31 p. "Juguete en un acto y en verso". Personajes: dos hombres y dos mujeres. "Representado por primera vez en el Teatro de la Comedia, el 24 de mayo de 1879, a beneficio del primer actor Julián Romea".

Falcón Segura, Manuel, *El usurero*, Madrid, R. Velasco, 1908, 27 p. "Melodrama lírico en un acto y tres cuadros, en prosa". Personajes: ocho hombres y cinco mujeres. "Estrenado con gran éxito en el Teatro Barbieri de Madrid, el 22 de octubre de 1907".

Farfán, Burgos y Peraita, *Astronomía popular*, Madrid, R. Velasco, 1908, 39 p. "Revista cómico-lírico-bailable en un acto, dividido en un prólogo y cuatro cuadros, en verso y prosa". Personajes: 23 hombres y 21 mujeres. "Estrenada en el Teatro de Novedades de Madrid, el 18 de abril de 1908".

Feliú y Codina, José, 1847-1897, *Boca de fraile*, Madrid, R. Velasco, 1897, 23 p. "Paso de comedia, en prosa". Personajes: dos hombres y dos mujeres. "Estrenado en el Teatro Español de Madrid, el 9 de abril de 1897, en la función a beneficio del primer actor Fernando Díaz de Mendoza". (Fondo Armando de María y Campos).

Feliú y Codina, José, 1847-1897, *Confesión general*, Madrid, R. Velasco, 1896, 17 p. "Diálogo en prosa". Personajes: un hombre y una mujer. "Estrenado en el Teatro Español de Madrid, el 14 de marzo de 1896, en la función a beneficio del primer actor don Fernando Díaz de Mendoza". (Fondo Armando de María y Campos).

Feliú y Codina, José, 1847-1897, *María del Carmen*, Madrid, R. Velasco, 1896, 4a. ed., 84 p. "Comedia en tres actos en prosa". Personajes: nueve hombres y tres mujeres. "Estrenada en el Teatro Español de Madrid, el 14 de febrero de 1896". (Fondo Armando de María y Campos).

Feliú y Codina, José, 1847-1897, *Miel de la alcarría*, Madrid, R. Velasco,

1895, 2a. ed., 80 p. "Drama en tres actos y en prosa". Personajes: seis hombres y siete mujeres. "Estrenado en Madrid en el Teatro de la Comedia, el 8 de enero de 1895". (Fondo Armando de María y Campos).

Feliú y Codina, José, 1847-1897, *La real moza*, Madrid, R. Velasco, 1897, 78 p. "Comedia en tres actos". Personajes: seis hombres y cuatro mujeres. "Representada en el Teatro Español de Madrid, el 25 de diciembre de 1896". (Fondo Armando de María y Campos).

Feliú y Codina, José, 1847-1897, *Un libro viejo*, Madrid, R. Velasco, 1891, 68 p. "Comedia en tres actos en prosa". Personajes: ocho hombres y cinco mujeres. "Estrenada con extraordinario aplauso en el Teatro de la Comedia, el 17 de octubre de 1891". (Fondo Armando de María y Campos).

Fernández, Gabriel, *Un recuerdo*, Madrid, Imp. de Francisco Abiezo, 1863, 24 p. "Comedia en un acto y en verso". Personajes: siete hombres y una niña.

Fernández Palomero, Manuel y Julián Moyron, *El crimen pasional*, Madrid, R. Velasco, 1906, 30 p. "Disparate cómico-lírico-médico-jurídico en un acto, dividido en un prólogo y dos cuadros, en prosa y una mijita en verso". Personajes: 23 hombres y siete mujeres. "Estrenado en el Teatro Cómico, el 28 de diciembre de 1905".

Fernández Palomero, Manuel, *La regeneración*, Madrid, R. Velasco, 1904, 37 p. "Fantasía cómico-lírica en un acto y cuatro cuadros, en prosa y verso". Personajes: tres hombres y una mujer. "Estrenada en el Teatro Lírico, el 27 de junio de 1904".

En la última página aparece impreso notas del autor acerca del vestuario.

Fonrat, José, *La heredad*, Madrid, R. Velasco, 1907, 30 p. "Drama lírico en un acto y tres cuadros, en

prosa y verso". Personajes: seis hombres y dos mujeres. "Estrenado con éxito extraordinario en el Teatro Barbieri, el 2 de agosto de 1907".

Frontaura, Carlos, *Un caballero particular*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1858, 28 p. "Juguete cómico-lírico en un acto". Personajes: dos hombres y dos mujeres. "Representado por primera vez en Madrid, en el Teatro de la Zarzuela en junio de 1858".

Se encuentra impreso en la última página el dictamen del censor Antonio Ferrer del Río que suscribe: "Habiendo examinado esta zarzuela, no hallo reparo en que su representación sea autorizada". Madrid, 23 de junio de 1858.

García Gutiérrez, Antonio, 1813-1884, *Juan de Suavia*, México, Imp. J. Rivera hijo y Comp., 1879, 92 p. "Drama en cuatro actos y en prosa". Personajes: 15 hombres y tres mujeres.

García Rufino, J.F. y Palomares del Pino, *La viuda inconsolable*, Sevilla, Imp. Artística, 1910, 33 p. "Sainete lírico en un acto y en prosa". Personajes: dos hombres y dos mujeres. "Estrenado con gran éxito en el Teatro del Duque de Sevilla, el 18 de diciembre de 1909".

Gaspar, Enrique, 1813-1844, *Administración pública*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1880, 80 p. "Boceto en tres actos, en verso". Personajes: cinco hombres y tres mujeres. "Representado por primera vez en el Teatro de la Comedia, el 23 de enero de 1880". (Fondo Armando de María y Campos).

Gaspar, Enrique, 1813-1844, *La can-canomanía*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1869, 34 p. "Sátira en un acto dividido en tres cuadros". Personajes: 14 hombres y seis mujeres. "Representada por primera vez en el Teatro Español, el 28 de marzo de 1869".

Gaspar, Enrique, 1813-1844, *Las circunstancias*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1867, 2a. ed., 65 p. "Comedia en tres actos y en prosa". Personajes: cuatro hombres y dos mujeres. "Representada por primera vez en el Teatro del Príncipe de Madrid, el 18 de noviembre de 1867".

Se encuentra impreso en la última página el dictamen del censor Narciso S. Serra que suscribe: "Examinada esta comedia no hallo inconveniente en que su representación se autorice, cubriendo D. Luis el honor de doña María". Remítase para su aprobación el ejemplar arreglado. Madrid 7 de noviembre de 1867. Habiéndose corregido la obra por el autor para dejar salvado el honor de doña María, y remitido nuevamente a la censura el ejemplar arreglado, recayó la siguiente: "Examinadas las enmiendas hechas no hallo inconveniente en que su representación se autorice" Madrid 17 de noviembre de 1867.

Gaspar, Enrique, 1813-1844, *La cola de paja*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1896, 50 p. "Comedia en dos actos y en prosa arreglada del francés". Personajes: siete hombres y tres mujeres. "Estrenada en el Teatro Lara, el 24 de enero de 1896". (Fondo Armando de María y Campos).

Gaspar, Enrique, 1813-1844, *Corregir al que yerra*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1860, 33 p. "Comedia en un acto original y en verso". Personajes: tres hombres y una mujer. "Representada con aplauso en el Teatro Principal de Valencia, el 18 de febrero de 1860".

Se encuentra impreso en la última página el dictamen del censor Antonio Ferrer del Río que suscribe: "Habiendo examinado esta obra dramática, no hallo inconveniente en que su representación sea autorizada" Madrid 3 de febrero de 1860. (Fondo Armando de María y Campos).

Gaspar, Enrique, 1813-1844, *La chismosa*, Madrid, Imp. José Rodríguez,

1868, 96 p. "Comedia en tres actos y en verso". Personajes: dos hombres y tres mujeres. "Estrenada con buen éxito en el Teatro de la Zarzuela, el 17 de enero de 1868".

Gaspar, Enrique, 1813-1844, *La estatua ecuestre*, Madrid, José Rodríguez, 1890, 29 p. "Boceto en un acto y en verso". Personajes: dos hombres y dos mujeres. "Estrenado con extraordinario éxito en el Teatro Principal de Cádiz, el 7 de febrero de 1890, por la compañía que dirigía Miguel Cepillo". (Fondo Armando de María y Campos).

Gaspar, Enrique, 1813-1844, *La gran comedia*, Madrid, Imp. Cosme Rodríguez, 1884, 69 p. "Comedia en tres actos y en prosa". Personajes: tres hombres y tres mujeres. "Estrenada en el Teatro Español, el 22 de abril de 1881". (Fondo Armando de María y Campos).

Gaspar, Enrique, 1813-1844, *El haba de San Ignacio*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1892, 74 p. "Comedia en tres actos y en prosa". Personajes: seis hombres y tres mujeres. "Estrenada en el Teatro de la Comedia, el 15 de enero de 1892". (Fondo Armando de María y Campos).

Gaspar, Enrique, 1813-1844, *La huelga de los hijos*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1893, 65 p. "Comedia en tres actos y en prosa". Personajes: cinco hombres y cinco mujeres. "Estrenada en el Teatro de la Comedia, el 7 de noviembre de 1893".

Gaspar, Enrique, 1813-1844, *Lola*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1885, 77 p. "Comedia en tres actos y en prosa". Personajes: dos hombres y dos mujeres. "Estrenada en el Teatro de la Princesa de Madrid, el 3 de noviembre de 1885". (Fondo Armando de María y Campos).

Gaspar, Enrique, 1813-1844, *Moneda corriente*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1865, 92 p. "Comedia en tres actos, en verso". Personajes: seis hombres y dos mujeres. "Repre-

sentada en los teatros Principal de Valencia y Novedades de Madrid, el 27 de octubre y el 20 de diciembre de 1864".

Se encuentra impreso en la última página el dictamen del censor Narciso S. Serra que suscribe: "Habiendo examinado esta comedia no hallo inconveniente alguno en que su representación sea autorizada". Madrid 14 de octubre de 1864. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Gaspar, Enrique, 1813-1844, *Los niños grandes*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1871, 60 p. "Comedia en tres actos y en prosa". Personajes: 13 hombres y nueve mujeres. "Representada con extraordinario éxito en el Teatro del Circo, el 24 de octubre de 1871". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Gaspar, Enrique, 1813-1844, *La nodriza*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1876; 53 p. "Comedia en dos actos y en verso". Personajes: cuatro hombres y tres mujeres. "Representada por primera vez en el Teatro de la Comedia, el 21 de octubre de 1876". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Gaspar, Enrique, 1813-1844, *¡No lo quiero saber!*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1879, 2a. ed., 24 p. "Comedia en un acto, en verso". Personajes: seis hombres y dos mujeres. "Estrenada en el Teatro Principal de Valencia, el 31 de marzo de 1863 a beneficio de la primera actriz Amalia Gutiérrez, y en el de Variedades de Madrid, el 30 de abril del mismo año".

Se encuentra impreso en la última página el dictamen del censor Antonio Ferrer del Río que suscribe: "Habiendo examinado esta comedia, no hallo inconveniente alguno en que su representación sea autorizada con las ligeras supresiones que en la escena tercera van atajadas". Madrid 23 de febrero de 1863. Quedan hechas las supresiones que indica el censor. El autor. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Gaspar, Enrique, 1813-1844, *El oncenno, no estorbar*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1876, 20 p. "Comedia en un acto y en verso". Personajes: tres hombres y una mujer. "Estrenada con aplauso en el Teatro Principal de Valencia, el 20 de abril de 1860, y posteriormente en Madrid".

Se encuentra impreso en la última página el dictamen del censor Antonio Ferrer del Río que suscribe: "Habiendo examinado esta comedia, no hallo inconveniente en que su representación sea autorizada". Madrid 1 de abril de 1860. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Gaspar, Enrique, 1813-1844, *El piano parlante*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1863, 83 p. "Juguete cómico en tres actos y en verso". Personajes: cuatro hombres y tres mujeres. "Estrenado en Madrid en el Teatro del Circo, el 24 de diciembre de 1863".

Se encuentra impreso en la última página el dictamen del censor Antonio Ferrer del Río que suscribe: "Habiendo examinado esta comedia, no hallo inconveniente en que su representación sea autorizada". Madrid 12 de diciembre de 1863. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Gaspar, Enrique, 1813-1844, *La rebaja del tío Paco*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1895, 29 p. "Boceto en un acto y en verso". Personajes: dos hombres y dos mujeres. "Estrenado en el Teatro de la Comedia, el 10 de diciembre de 1895". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Se encuentra impreso en la última página el dictamen del censor Narciso Serra que suscribe: "Examinada esta comedia, no hallo inconveniente en que su representación se autorice con las supresiones hechas" Madrid 30 de marzo de 1867. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Gaspar, Enrique, 1813-1844, *Las sábanas del cura*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1877, 27 p. "Boceto en un acto y en verso". Personajes: dos hombres y dos mujeres. "Estrenado con grande aplauso en el Teatro Español, el 24 de febrero de 1877". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Gaspar, Enrique, 1813-1844, *El sueño de un soltero*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1864, 26 p. "Suposición cómica en un acto original y en verso". Personajes: dos hombres y dos mujeres. "Representada por primera vez en el Teatro del Circo, en enero de 1864".

Se encuentra impreso en la última página el dictamen del censor Antonio Ferrer del Río que suscribe: "Habiendo examinado esta obra dramática no hallo inconveniente en que su representación sea autorizada". Madrid 31 de diciembre de 1863. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Gereda, Eduardo G. y Antonio Soler, *Los gatos*, Madrid, R. Velasco, 1908, 38 p. "Sainete de costumbres madrileñas, en un acto y tres cuadros

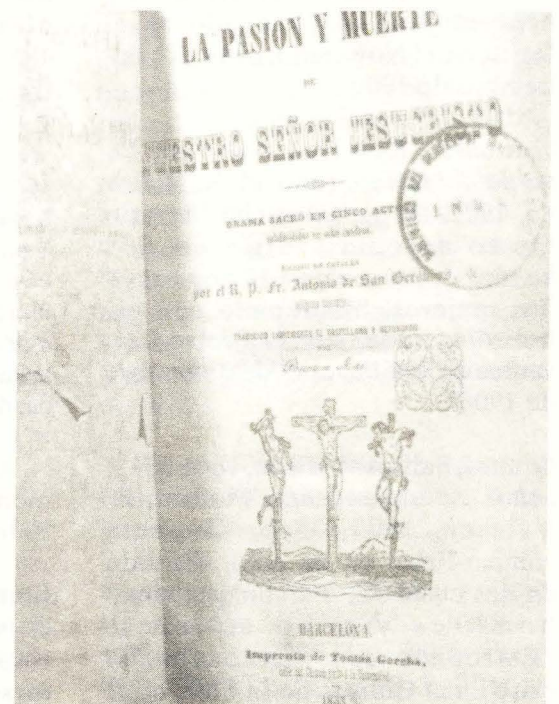


Foto: José Luis Domínguez

en prosa y verso". Personajes: 14 hombres y ocho mujeres. "Estrenado en el Teatro de Novedades, el 31 de enero de 1908".

Gereda, Eduardo y Antonio Soler, *El corsé de Venus*, Madrid, R. Velasco, 1907, 19 p. "Entremés original y en prosa". Personajes: dos hombres y 12 mujeres. "Estrenado con extraordinario éxito en el Teatro-Circo de Price, el 10 de enero de 1907". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Gil, Isidoro, *El secretario privado*, Madrid, Imp. Repullés, 1841, 49 p. "Drama en tres actos y en prosa". Personajes: cinco hombres y tres mujeres. (Fondo Armando de Maria y Campos).

González Llana, Félix, *El pan de pobre*, México, El Fénix, 1896, 115 p. "Drama en cuatro actos y en prosa, inspirado en la lectura de una obra alemana". Personajes: 13 hombres y seis mujeres.

González Rendón, Aurelio, *El maestro bicicleta*, Madrid, R. Velasco, 1909, 50 p. "Pasatiempo cómico-lírico-luminoso-digestivo en un acto, dividido en cuatro cuadros, en prosa". Personajes: diez hombres y ocho mujeres. "Estrenado en el Coliseo del Noviciado, el 14 de septiembre de 1909".

González Rendón, Aurelio, *La partía del vivillo*, Madrid, R. Velasco, 1907, 86 p. "Capricho literario en un acto, dividido en dos cuadros". Personajes: 12 hombres y dos mujeres. "Estrenado con extraordinario éxito en el Teatro Cervantes de Sevilla, el 11 de diciembre de 1906".

Granés, Salvador María, 1840-1911, *¡Alto!... y alojamiento*, Madrid, R. Velasco, 1909, 35 p. "Juguete cómico-lírico en un acto, dividido en dos cuadros". Personajes: cinco hombres y ocho mujeres. "Estrenado con extraordinario éxito en el Coliseo de la Flor, el 22 de enero de 1909".

Granés, Salvador María, 1840-1911, y Ernesto Polo, *¡¡¡Delirium tremens!!!*, Madrid, R. Velasco, 1907, 51 p. "Película sensacional en un acto, dividido en seis cuadros, en prosa". Personajes: 44 hombres y siete mujeres. "Representada por primera vez en el Gran Teatro de Madrid, el 28 de diciembre de 1906".

Granés, Salvador María, 1840-1911, y Ernesto Polo, *¡Vaya calor!*, Madrid, R. Velasco, 1908, 42 p. "Entretenimiento cómico-lírico-político en un acto, dividido en cinco cuadros en prosa". Personajes: 28 hombres y ocho mujeres. "Representado por primera vez en el Coliseo Imperial de Madrid, el 14 de agosto de 1908".

Guimera, Ángel, 1849-1924, *Mar y cielo*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1891, 87 p. "Tragedia en tres actos traducida del catalán por don Enrique Gaspar". Personajes: diez hombres y una mujer. "Estrenada con extraordinario aplauso en el Teatro Calvico de Barcelona, el 26 de julio de 1888 y en el Teatro Español de Madrid, el 20 de noviembre de 1891".

Hartzenbusch, Juan E., 1806-1880, *Los polvos de la madre Celestina*, México, Tip. de Rivera y Murguía, 1856, 86 p. "Comedia de magia en tres actos". Personajes: 15 hombres y nueve mujeres.

Jackson Veyán, 1826-1890, y López Silva, *Los tres millones*, Madrid, R. Velasco, 1898, 40 p. "Apropósito cómico-lírico en un acto y tres cuadros". Personajes: 19 hombres y ocho mujeres. "Representado con aplauso en el Teatro de Apolo, el 24 de diciembre de 1898".

A pie de la última página aparece rúbrica "Aprobada por el Negociado Habana diez de marzo de 1899".

Jiménez Prieto, Diego i-1907, *Tute de novios*, La Habana, Tip. El Iris, 1898, 12 p. "Monólogo cómico en verso". "Estrenado en el Teatro Lara, el 14 de febrero de 1898".

Larra, Luis Mariano de, 1830-1901, *Biblioteca popular*, Madrid, R. Velasco, 1905, 40 p. "Revista simbólica en un acto y tres cuadros". Personajes: 17 hombres y seis mujeres. "Estrenada en el Teatro Eslava de Madrid, el 20 de octubre de 1905".

Larra, Luis Mariano de, 1830-1901, *Los lazos de la familia*, México, Mariano Villanueva, 1860, 76 p. "Drama en tres actos y en verso". Personajes: cuatro hombres y tres mujeres. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Larra, Luis Mariano de, 1830-1901, *Oros, copas, espadas y bastos*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1878, 6a. ed., 86 p. "Juguete cómico en tres actos y en verso". Personajes: cinco hombres y seis mujeres. "Representado en el Teatro del Príncipe, el 23 de diciembre de 1869".

Se encuentra impreso en la última página el dictamen del censor interino Luis Fernández Guerra que suscribe: "Habiendo examinado esta comedia, no hallo inconveniente en que su representación se autorice". Madrid 11 de octubre de 1866. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Larra, Luis Mariano de, 1830-1901, *La tarde de nochebuena*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1871, 69 p. "Escenas cómicas en tres actos y en verso". Personajes: cinco hombres y cuatro mujeres. "Estrenadas en el Teatro Español, el 24 de diciembre de 1871, con éxito extraordinario".

Larra, Luis Mariano de, 1830-1901, y Narciso Serra, *Los infieles*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1867, 2a. ed., 75 p. "Juguete cómico en tres actos y en verso". Personajes: cuatro hombres y dos mujeres. "Representado por primera vez en el Teatro del Príncipe, el 20 de enero de 1860, a beneficio del primer actor Manuel Catalina".

Se encuentra impreso en la última página el dictamen del censor Antonio Ferrer del Río que suscribe: "Habiendo examinado este juguete

cómico, no hallo inconveniente en que su representación sea autorizada". Madrid 17 de enero de 1860.

Lastra, Manuel, *La mocita de Triana*, Madrid, R. Velasco, 1904, 38 p. "Sainete cómico-lírico en un acto, dividido en cuatro cuadros, en prosa y verso". Personajes: 18 hombres y cinco mujeres. "Estrenado en el Teatro Nuevo de Barcelona, el 18 de diciembre de 1903".

Leal, Emilio R., *Napoleón en Santa Elena*, Orizaba (México), Imp. Popular de Aguilar y Comp., 1904, 14 p. "Monólogo dramático".

Lepina, Antonio F. y Antonio Plañiol, *Los cuatro trapos*, Madrid, R. Velasco, 1909, 32 p. "Sainete lírico en un acto, dividido en cinco cuadros en prosa". Personajes: 18 hombres y diez mujeres. "Estrenado con gran éxito en el Gran Teatro, el 18 de diciembre de 1908".

Lobo, Ramón y Enrique F. Gutiérrez, *Géneros del reino*, Madrid, R. Velasco, 1905, 33 p. "Revista en cuatro cuadros en prosa y verso". Personajes: 15 hombres y diez mujeres. "Estrenada con gran éxito en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, el 4 de agosto de 1905".

Lombia, Juan, 1806-1851, y Juan de la Cruz Tirado, *Lo de arriba abajo, o la bolsa y el rastro*, Madrid, Establecimiento tipográfico, 1842, 104 p. "Drama de costumbres populares en dos jornadas, imitado del francés". Personajes: seis hombres y dos mujeres.

En la última página aparece impreso advertencias acerca de la dirección de la escena. (Fondo Armando de Maria y Campos).

López de Súa, Leopoldo, 1870-?, y Contreras Camargo, *El pasmo de andújar*, Madrid, R. Velasco, 1909, 30 p. "Comedia lírica en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa". Personajes: 13 hombres y ocho mujeres.

"Estrenada en el Salón Regio, el 24 de noviembre de 1908".

López Marín de Insausti, Enrique, 1868-?, *Sábado blanco*, Madrid, R. Velasco, 1908, 36 p. "Capricho cómico-lírico en un acto, dividido en dos cuadros original y en prosa". Personajes: ocho hombres y cinco mujeres. "Estrenado en el Teatro Salón Regio de Madrid, el 17 de julio de 1908".

López Monís, Antonio, 1875-?, y Luis Pascual Frutos, *La mujer del prójimo*, Madrid, R. Velasco, 1907, 42 p. "Sainete madrileño en un acto". Personajes: ocho hombres y cuatro mujeres. "Estrenado en el Teatro de Apolo, el 17 de abril de 1907".

López Silva, José 1861-?, *La vuelta del presidio*, Madrid, R. Velasco, 1908, 23 p. "Entremés trágico-cómico en verso". Personajes: diez hombres y siete mujeres. "Estrenado en el Teatro Eslava, el 22 de mayo de 1908".

*Las luchadoras*, Madrid, imp. José Rodríguez, 1886, 24 p. "Disparate en un acto y en prosa, arreglado del francés por Perico el de los Palotes". Personajes: cuatro hombres y seis mujeres. (Fondo Armando de Maria y Campos)

Madán y García, Augusto E., *¡Cuidado con los estudiantes!*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1877, 35 p. "Juguete lírico de capa y espada en un acto y en verso". Personajes: seis hombres y dos mujeres. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Malato, Carlos, *¡En guerra!*, Barcelona, [s.n.], 1906, 23 p. "Idilio". Personajes: cinco hombres. "Estrenado en el Teatro de Apolo, el 1 de julio de 1893". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Marquina, Pedro, *El arcediano de San Gil*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1873, 31 p. "Episodio dramático histórico en un acto y en verso". Personajes: cuatro hombres y una mujer. "Representado por primera vez con

extraordinario éxito en el Teatro Martín de esta Corte, el 31 de enero de 1873".

Martínez Pedroza, Fernando, 1830-1892, *No hay nada escrito*, México, Imp. Flores y Monsalve, 1875, 53 p. "Proverbio en un acto". Personajes: tres hombres y una mujer. "Representado por primera vez en el Teatro de Jovellanos, el 17 de febrero de 1868".

Monasterio, Ricardo, 1855-? y Benjamín Ibarrola, *El titirimundi*, Madrid, R. Velasco, 1893, 42 p. "Juguete lírico en un acto y tres cuadros". Personajes: 11 hombres y seis mujeres.

Mora, Manuel y José Camero, *La remendona*, Madrid, R. Velasco, 1908, 30 p. "Sainete lírico en un acto, dividido en tres cuadros y en prosa". Personajes: 11 hombres y cinco mujeres. "Estrenado en el Teatro de Eslava de Madrid, el 1 de mayo de 1908".

Muñiz y Mas, Adelaida y José de la Cuesta, *La huida a Egipto o la degollación de los inocentes*, Madrid, Imp. de la viuda de J. Ducazal, 1893, 27 p. "Drama bíblico en un acto y cuatro cuadros y en verso". Personajes: seis hombres y cuatro mujeres. "Estrenado con éxito extraordinario en el Teatro del Príncipe Alfonso, el 28 de diciembre de 1892".

Navarro, Calixto, *Bodas de oro*, Madrid, R. Velasco, 1892, 27 p. "Cuadro lírico en un acto y en verso". Personajes: cinco hombres y cuatro mujeres. "Representado con gran aplauso por primera vez en el Teatro Eslava de Madrid, el 30 de septiembre de 1892".

Aparece rúbrica de Manuel González: "Puede autorizarse la representación de esta obra".

Navarro Serrano, León y Juan Fernández Hernando, *Juan y Manuela*, Madrid, Tip. Mora-Zeballos, 1920, 45 p. "Comedia baturra en

un acto, dividida en cuatro cuadros". Personajes: seis hombres y diez mujeres. "Estrenada en el Teatro de Novedades de Madrid, el 2 de julio de 1920".

Oliver, Federico, *La neña*, Madrid, R. Velasco, 1904, 75 p. "Drama en tres actos, en prosa". Personajes: 12 hombres y 11 mujeres. "Estrenado en el Teatro Español, el 29 de noviembre de 1904".

Al final de la obra se encuentran impresas partituras.

Olona Gaeta, Luis, 1823-1863, *Gracias a Dios que está puesta la mesa*, Madrid, Imp. de la viuda de D.R.J. Domínguez, 1852, 20 p. "Pieza lírico-dramática en un acto, arreglada del francés". Personajes: tres hombres y tres mujeres. "Representada en el Teatro del Circo, el 24 de diciembre de 1852".

Ordóñez, Huete J., *¡Felicidad!*, Madrid, R. Velasco, 1907, 21 p. "Entremés lírico en verso, original". Personajes: un hombre y una mujer. "Estrenado con gran éxito en el Teatro de Novedades, el 18 de abril de 1907".

Palencia, Ceferino, 1860-?, *Durand y Durand*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1893, 62 p. "Comedia en tres actos y en prosa". Personajes: seis hombres y cuatro mujeres. "Estrenada en el Teatro Principal de Barcelona, el 12 de abril de 1887". (Fondo Armando de María y Campos).

Paradas y Jiménez, Enrique, 1884-?, y Joaquín Jiménez, *¡Abajo la media!*, Madrid, R. Velasco, 1908, 36 p. "Apropósito cómico-lírico con un prólogo, tres cuadros y un telefonema, en prosa y verso". Personajes: 11 hombres y nueve mujeres. "Estrenado en el Teatro de Novedades, el 17 de diciembre de 1907".

Pastofido, Miguel, *El cuarto mandamiento*, México, Eusebio Sánchez, 1894, 18 p. Personajes: tres hombres y una mujer. "Representada por primera vez en el Teatro Variedades, el 28 de mayo de 1872".

Pastor Rubira, J., *La perra chica*, Madrid, R. Velasco, 1908, 35 p. Parodia de la patria chica. "Sátira política internacional en un acto, en verso y prosa". Personajes: nueve hombres y cuatro mujeres. "Estre-

nada en el Gran Teatro de Madrid, el 27 de junio de 1908 y en Barcelona, en los teatros Tívoli y Cómico, el 15 de mayo del mismo año".

Incluye los juicios críticos de los siguientes periódicos: *El Liberal*, *El Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, *El Mundo*, *España Nueva* y *El País*.

Pérez Capo, Felipe, 1878-?, *¡Pobrecitos frailes que se quedan dentro!*, Madrid, R. Velasco, 1910, 30 p. "Comedia lírica en un acto". Personajes: cuatro hombres y cuatro mujeres. "Estreno: Teatro Benavente de Madrid, el 14 de julio de 1910".

Pérez Galdós, Benito, 1843-1920, *Amor y ciencia*, Madrid, Perlado, Páez, 1905, 94 p. "Comedia en cuatro actos". Personajes: siete hombres y diez mujeres. "Representóse en el Teatro de la Comedia de Madrid, el 7 de noviembre de 1905". (Fondo Armando de María y Campos).

Pérez Galdós, Benito, 1843-1920, *Bárbara*, Madrid, Tip. de la viuda e hijos de M. Tello, 1905, 70 p. "Tragicomedia en cuatro actos". Personajes: 13 hombres y tres mujeres. "Representóse en el Teatro Español de Madrid, el 28 de marzo de 1905". (Fondo Armando de María y Campos).

Pérez Galdós, Benito, 1843-1920, *Bárbara*, *La fiera*, Madrid, Imp. de los sucesores de Rodríguez y Odriózola, 1897, 79 p. "Drama en tres actos". Personajes: nueve hombres y cuatro mujeres. "Estrenóse en el Teatro de la Comedia, el 23 de diciembre de 1896". (Fondo Armando de María y Campos).

Pérez Galdós, Benito, 1843-1920, *Voluntad*, Madrid, La guirnalda, 1896, 77 p. "Comedia en tres actos y en prosa". Personajes: nueve hombres y tres mujeres. "Representóse en el Teatro Español, el 20 de diciembre de

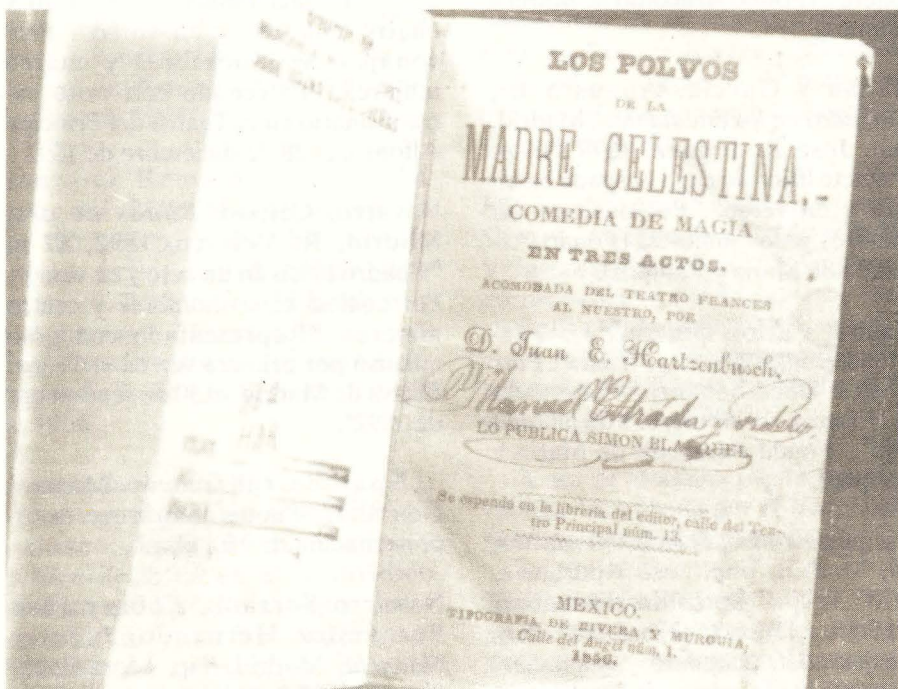


Foto: José Luis Domínguez

1895". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Perillan y Buxo, Eloy, 1848-1889, *Eclipse de Luna*, Madrid, Imp. Diego Valero, 1892, 23 p. "Comedia en un acto y en prosa, arreglada del francés". Personajes: tres hombres y dos mujeres.

Pina, Mariano, *La gata de Mari-Ramos*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1870, 64 p. "Zarzuela fantástica en dos actos y en verso". Personajes: siete hombres y seis mujeres. "Representada por primera vez en el Teatro de la Zarzuela, el 27 de enero de 1870".

Pla, J. Cristóbal María, Carlos Agustino y Gregorio Cruzada, *El temible Gómez*, Madrid, R. Velasco, 1909, 43 p. "Humorada cómico-lírica en un acto y tres cuadros, en prosa". Personajes: 14 hombres y seis mujeres. "Estrenada con gran éxito en el Teatro Salón Victoria de Madrid, el 17 de octubre de 1908".

Incluye los juicios críticos de los siguientes periódicos: *Heraldo de Madrid*, *El Liberal*, *El Mundo*, *El País*, *España Nueva* y *La Publicidad*.

Polo, Ernesto, *iNi a la ventana te asomes!*, R. Velasco, 1910, 49 p. "Capricho cómico-lírico-satírico-desvergonzado en un acto, dividida en cuatro cuadros, en prosa". Personajes: 14 hombres y 12 mujeres. "Representado por primera vez en el Coliseo del Noviciado de Madrid, el 5 de febrero de 1910".

Ramos Carrión, Miguel, 1848-1915, *Agua, azucarillos y aguardiente*, Madrid, 1899, 4a. ed., 52 p. "Pasillo veraniego original, en verso y prosa". Personajes: 16 hombres y ocho mujeres. "Estrenado en el Teatro de Apolo, el 23 de junio de 1897".

Ramos Carrión, Miguel, 1848-1915, *La careta verde*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1876, 52 p. "Comedia de gracioso en dos actos y en prosa". Personajes: cinco hombres y dos mujeres. "Representada por primera vez en el

Teatro de la Comedia, el 31 de enero de 1876". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Ramos Carrión, Miguel, 1848-1915, *Doce retratos seis reales*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1874, 32 p. "Pasillo cómico original y en verso". Personajes: seis hombres y cinco mujeres. "Estrenado en el Teatro Circo de Madrid, el 10 de junio de 1874". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Ramos Carrión, Miguel, 1848-1915, y Vital Aza, *Zaragueta*, México, Eusebio Sánchez, 1894, 61 p. "Comedia en dos actos y en prosa". Personajes: siete hombres y cuatro mujeres. "Estrenada en el Teatro Lara, el 14 de febrero de 1894". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Ramos de la Vega, Lola, *iUn cordobés!*, Madrid, R. Velasco, 1907, 16 p. "Aproósito cómico-lírico en prosa". Personajes: dos hombres y una mujer. "Estrenado con gran éxito en el Teatro-Circo del Gran Capital de Córdoba, el 13 de septiembre de 1907".

Retes, Francisco Luis de, 1822-1901, *iJusticia!... y no por mi casa*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1866, 47 p. "Comedia en un acto y en verso, escrita expresamente para el beneficio de doña Matilde Díez". Personajes: tres hombres y dos mujeres. "Representada por primera vez en el Teatro Circo".

Se encuentra impreso en la última página el dictamen del censor Narciso S. Serra que suscribe lo siguiente: "Examinada esta comedia, no hallo inconveniente en que su representación se autorice". Madrid, 9 de abril de 1866. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Romeo, José, *Artista en crímenes*, Madrid, R. Velasco, 1908, 36 p. "Drama lírico en un acto y cuatro cuadros en prosa". Personajes: 17 hombres y ocho mujeres. "Estrenado

con gran éxito en el Teatro de Novedades, el 3 de julio de 1908".

Rodríguez Rubí, Tomás, *La trenza de sus cabellos*, México, Imp. Juan R. Navarro, 1851, 79 p. "Drama en cuatro actos". Personajes: cinco hombres y dos mujeres.

Royo de León, José, *La borrasca*, Madrid, R. Velasco, 1908, 49 p. "Drama lírico en un acto dividido en tres cuadros, en verso y prosa". Personajes: siete hombres y tres mujeres. "Estrenado con éxito extraordinario en el Teatro Barbieri, el 12 de noviembre de 1908".

Sala, Ramón R., *La golfa de Manzanares*, Madrid, R. Velasco, 1908, 39 p. "Sainete en un acto y en prosa". Personajes: ocho hombres y cinco mujeres. "Estrenado en el Gran Teatro, el 8 de octubre de 1908".

Sánchez Albarrán, José, 1725-1883, *La casa de campo*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1878, 5a. ed., 32 p. "Juguete cómico en un acto, en prosa y verso, arreglado libremente de la traducción italiana". Personajes: tres hombres y una mujer.

Se encuentra impreso en la última página el dictamen del censor Narciso S. Serra que suscribe: "Examinada esta comedia no hallo inconveniente en que su representación se autorice". Madrid, 11 de agosto de 1865. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Sánchez Albarrán, José, 1725-1883, *La casa de campo: segunda parte*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1870, 2a. ed., 56 p. "Juguete cómico en un acto, en prosa y verso". Personajes: tres hombres y una mujer. "Estrenado con extraordinario aplauso en el Teatro Principal de Granada, en febrero de 1866".

Se encuentra impreso en la última página el dictamen del censor Narciso S. Serra que suscribe: "Examinada esta comedia, no hallo inconveniente en que su representación se autorice, con las supresiones hechas". Madrid 4

de abril de 1870. Queda hecha la supresión que marca la censura.- El autor. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Sánchez de Fuentes y Peláez, Eugenio, 1831-1908, *Un ardid femenil*, Matanzas, Imp. Galeria literaria, 1887, 23 p. "Juguete en un acto y en prosa". Personajes: tres hombres y dos mujeres.

San Gerónimo, Antonio de, *La pasión y muerte de nuestro señor Jesucristo*, Barcelona, Imp. de Tomás Gorchs, 1855, 94 p. "Drama sacro en cinco actos subdivididos en ocho cuadros, escrito originalmente en catalán y traducido libremente al castellano y refundido por Ramón Mas". Personajes: 45 hombres y diez mujeres.

Sardou, Vittoriano, *La corte de Napoleón: madame Sans Géne*, México, Eusebio Sánchez, 1901, 20 p. "Drama histórico en un prólogo y tres actos". Personajes 40 hombres y ocho mujeres. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Sellés, Eugenio, 1844-1926, *Los caballos*, Madrid, Imp. Teresiana, 1899, 38 p. "Sátira dialogada en un acto y en prosa". Personajes: 12 hombres y dos mujeres. "Representada por primera vez en el Teatro Lara, el 24 de enero de 1899". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Sellés, Eugenio, 1844-1926, *El celoso de su imagen*, Madrid, Imp. Colonial, 1893, 96 p. "Drama trágico [g] en tres actos y un epílogo divididos en nueve cuadros en verso y prosa". Personajes: 14 hombres y ocho mujeres. "Representado por primera vez en el Teatro Español de Madrid, el 8 de abril de 1893". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Sellés, Eugenio, 1844-1926, *El cielo o el suelo*, Madrid, G. Estrada, 1880, 78 p. "Drama en tres actos y en verso". Personajes: seis hombres y una mujer. "Representado por primera vez en el Teatro Español de Madrid, en enero de 1880". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Sellés, Eugenio, 1844-1926, *La mujer de Loth*, Madrid, Imp. del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, 1903, 11 p. "Drama en tres actos y en prosa". Personajes: siete hombres y seis mujeres. "Teatro Español, 13 de diciembre de 1902". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Serra, Narciso, 1830-1877, *A la puerta del cuartel*, Madrid, Imp. F. Martínez García, 1873, 32 p. "Juguete cómico en un acto y en verso". Personajes: 11 hombres y cinco mujeres. "Representado en el Teatro de la Zarzuela, en noviembre de 1867". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Serra, Narciso, 1830-1877, *El amory la gaceta*, Madrid, Imp. Cristóbal González, 1863, 90 p. "Juguete cómico en tres actos original y en verso". Personajes: 13 hombres y seis mujeres. "Representada en el Teatro del Príncipe, el 12 de octubre de 1863".

Se anexa lista de alteraciones al texto hechas por el censor. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Serra, Narciso, 1830-1877, *Las desdichas de un buen mozo*, Madrid, Imp. Eduardo Martínez, 1876, 57 p. "Juguete en dos actos y en verso". Personajes: cuatro hombres y tres mujeres. "Estrenado en Madrid, en el Teatro de la Comedia, el 25 de enero de 1876".

En la última página aparece impreso la siguiente advertencia: "Por complacer a mi querido amigo el primer actor Sr. Mario, firmo esta comedia, a pesar de la poca parte que tengo en ella, que casi en su totalidad pertenece al Sr. Pina Domínguez". N.S. Serra.

Serra, Narciso, 1830-1877, *Las dos hermanas*, Madrid, Imp. Fermín Martínez García, 1869, 34 p. "Comedia en un acto y en verso". Personajes: cinco hombres y dos mujeres. "Representada en el Teatro Español, el 30 de noviembre de 1869". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Serra, Narciso, 1830-1877, *¡En crisis!!!*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1854, 54 p. "Comedia en tres actos y en verso". Personajes: cuatro hombres y dos mujeres.

Se encuentra impreso en la última página la autorización del Gobierno de la Provincia de Madrid, en la que se asienta lo siguiente: "Madrid 24 de abril de 1854 según el informe evacuado por el Sr. censor puede representarse". Quinto. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Serra, Narciso, 1830-1877, *Un huésped del otro mundo*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1868, 2a. ed., 51 p. "Comedia en un acto y en verso". Personajes: dos hombres y tres mujeres.

Se encuentra impreso en la última página la autorización del Gobierno de la Provincia de Madrid, en la que se asienta lo siguiente: "Madrid 24 de mayo de 1854 según el informe evacuado por el Sr. censor puede representarse". Quinto. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Serra, Narciso, 1830-1877, *La oveja descarriada*, Madrid, Imp. Rojas, 1865, 68 p. "Proverbio en tres actos y en verso". Personajes: cinco hombres y dos mujeres.

Se encuentra impreso en la última página el dictamen del censor Fernando Martínez Pedrosa que suscribe: "Habiendo examinado esta comedia, en virtud de real orden de seis del actual, no hallo inconveniente en que se autorice su representación", Madrid, 13 de marzo de 1865. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Serra, Narciso, 1830-1877, *El querer y el rascar...*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1861, 2a. ed., 30 p. "Comedia en un acto y en verso". Personajes: dos hombres y cuatro mujeres.

Serra, Narciso, 1830-1877, *Sin prueba plena*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1857, 68 p. "Comedia en tres actos". Personajes: cinco hombres y tres

mujeres. "Representada con extraordinario éxito en el Teatro del Circo".

Se encuentra impreso en la última página la autorización del Gobierno de la Provincia de Madrid, en la que se asienta lo siguiente: "Madrid 15 de diciembre de 1856. Conforme con el dictamen del Sr. censor don José Amador de los Ríos, puede representarse esta comedia en tres actos, titulada: *Sin prueba plena*". - Marfori. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Serra, Narciso, 1830-1877, *Todos al baile*, Madrid, Imp. Fermín Martínez García, 1869, 38 p. "Juguete cómico en tres actos, arreglado a la escena española". Personajes: seis hombres y seis mujeres. "Representado en el Teatro Español, el 24 de diciembre de 1869". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Servert Fortuni, Carlos, *Noche de nieves*, Madrid, Juan Pérez, 1910, 43 p. "Zarzuela dramática, en un acto, en prosa y verso". Personajes: cinco hombres y dos mujeres. "Estrenada en el Coliseo del Noviciado de Madrid, el 26 de marzo de 1910".

Soler, Isidro y Ángel C. Pintado, *El cortijo*, Madrid, R. Velasco, 1908, 34 p. "Boceto dramático en un acto, dividido en tres cuadros en prosa y verso". Personajes: nueve hombres y cinco mujeres. "Estrenado con extraordinario éxito en el gran Teatro de Madrid, el 19 de septiembre de 1908".

Tamayo y Baus, Manuel, 1829-1898, *Un drama nuevo*, México, Eusebio Sánchez, 1893, 100 p. "Drama en tres actos". Personajes: seis hombres y dos mujeres.

Tejerina Gamarra, Eduardo, *Los cucos*, Valladolid, Imp. Nueva Pincia, 1908, 27 p. "Juguete cómico-lírico en un acto y en prosa". Personajes: tres hombres y una mujer. "Estrenado con éxito en el Teatro Lope de Vega, el 14 de marzo de 1908".

Toro Luna, Francisco, *La cruz de mayo*, Madrid, R. Velasco, 1805, 34 p.

"Sainete en un acto, dividido en tres cuadros". Personajes: nueve hombres y nueve mujeres. "Representado por primera vez en el Teatro-Circo de Córdoba, el 13 de septiembre de 1901".

Torres del Álamo, Ángel y Antonio Asenjo, *El acreditado don Felipe*, Madrid, R. Velasco, 1909, 34 p. "Agencia cómico-lírico-matrimonial en un acto, dos cuadros y un telegrama". Personajes: nueve hombres y diez mujeres. "Estrenada en el Teatro Barbieri, el 21 de octubre de 1900".

Valladares y Saavedra, Ramón, 1824-1901, *Cuerpo y sombra*, Madrid, D.S. Omaña, 1849, 30 p. Personajes: dos hombres y una mujer. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Valladares y Saavedra, Ramón, 1824-1901, *Lo que falta a mi mujer*, México, Imp. J.M. Aguilar Ortiz, 1879, 20 p. "Comedia en un acto y en prosa". Personajes: tres hombres y dos mujeres.

Varela, Aurelio, *La misa de doce*, Madrid, R. Velasco, 1904, 18 p. "Entremés lírico en prosa". Personajes: 13 hombres y siete mujeres. "Estrenado en el Teatro de la Zarzuela, el 14 de junio de 1904".

Vega, Ventura de la, 1807-1865, *Una boda improvisada*, Madrid, Imp. José Repullés, 1841, 26 p. "Comedia en un acto arreglada al teatro español". Personajes: tres hombres y dos mujeres. "Encuadrada con *La viuda inconsolable*".

Vega, Ventura de la, 1807-1865, *La bella molinete*, Madrid, Imp. de los hijos de Hernández, 1908, 33 p. "Juguete cómico-lírico en un acto original y en verso". Personajes: un hombre y dos mujeres. "Estrenada en Lux Eden con extraordinario éxito, el 23 de septiembre de 1908, en Madrid".

Vega, Ventura de la, 1807-1865, *Huyendo del pecado*, Madrid, R. Velasco, 1910, 34 p. "Humorada cómico-lírica en un acto". Personajes:

dos hombres y dos mujeres. "Estrenada con gran éxito en el Teatro del Noviciado de Madrid, el 10 de diciembre de 1910".

Vidal y Valenciano, Eduardo, 1839-1899, y José Roca y Roca, *El cuchillo de plata*, Barcelona, Imp. El porvenir, 1879, 75 p. "Drama en cinco actos y un prólogo arreglado a nuestra escena". Personajes: 11 hombres y tres mujeres. "Estrenado con éxito extraordinario en el Teatro Español de Barcelona, el 21 de setiembre [sic] de 1879". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Viérgol, Antonio M., 1872- ? *El banco del retiro*, Madrid, R. Velasco, 1908, 33 p. "Apuntes teatrales tomados del Carnet de un periodista en un acto". Personajes: 12 hombres y 11 mujeres. "Estrenados en el Teatro de Apolo, el 12 de octubre de 1908".

En la última página aparece impreso la siguiente nota "Si la tiple encargada del papel de Manolito no sabe silbar, puede hacerlo, por ella, el apuntador o alguien desde la concha".

Zumel, Enrique, 1822-1897, *El anillo del diablo*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 1871, 77 p. "Comedia de magia en tres actos y en verso". Personajes: 11 hombres y tres mujeres. "Representada por primera vez en el Teatro de Variedades, el 8 de mayo de 1871".

Zumel, Enrique, 1822-1897, *L.N.B.*, México, Imp. Aguilar e hijos, 1879, 14 p. "Juguete cómico en un acto y en prosa". Personajes: cuatro hombres y dos mujeres.

Zumel, Enrique, 1822-1897, *El mesías*, Madrid, Imp. Cosme Rodríguez, 1882, 69 p. "Leyenda bíblica en cuatro actos y cinco cuadros, en verso". Personajes: 13 hombres y cinco mujeres. "Representada en Madrid, el 22 de diciembre de 1881".

Cristina García Hernández  
Leticia Rodríguez

# Adquisiciones recientes del CITRU

Acosta, Ivan, *Tres obras teatrales*, Houston, Arte Público Press, 1989, 128 p.\*

Anthus, John, *Recent Puerto Rican Theater*, Houston, Arte Público Press, 1991, 255 p.\*

Beverido Duhalt, Francisco, *Esquema para un taller de actuación*, México, Instituto Veracruzano de Cultura, 1990, 150 p.

Braun, Edward, *El director y la escena*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1989, 254 p.

Cahan Brenner, Alfonso, *Pequeña biografía de un gran teatro*, Santiago de Chile, Salectianos, 128p.

Capriolo, Ettore, *El "grupo theatre" de Nueva York*, Buenos Aires, Eudeba, 1968, 100 p.

Castagnino, Raúl H., *Circo, teatro gauchesco y tango*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1981, 187 p.

*Catálogo del teatro mexicano del siglo XX, índices de los tomos: I,*

*II y III*, México, IMSS, 1989, 196 p.

*Catálogo del teatro mexicano del siglo XX. Catálogo de obras teatrales*, México, IMSS. Los siguientes volúmenes publicados:

Vol. III, 1988, 558 p.

Vol. IV, 1992, 467 p.

Vol. V, 1992, 268 p.

*Cuban American theater*, Houston, Arte Público Press, 1991, 280 p.\*

De Toro, Fernando, *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1987, 253 p.

Elvo, André, *Teoría del espectáculo*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1989, 157 p.

Gallardo, Edward, *Simpson Street and other plays*, Houston, Arte Público Press, 1990, 225 p.\*

Havel, Vaclav, *Memorandum y el error*, Madrid, Asociación de Directores de Escena, 1990, 169 p.

Huerta, Jorge,

*Necessary theater*, Houston, Arte Público Press, 1989, 368 p.\*

Kanellos, Nicolás, *A history of hispanic theater in the United States*, Houston, Arte Público Press, 1990, 240 p.\*

Maggi, Carlos y Eduardo Sarlós, *Premios Florencio*, Montevideo, ACTU/signos, 1991, 141 p.

Marco, Susana, et al., *Antología género chico criollo*, Buenos Aires, Eudeba, 1976, 215 p.

Morton, Carlos, *Johnny Tenorio and other plays*, Houston, Arte Público Press, 1992, 192 p.\*

\_\_\_\_\_, *The many deaths of Danny Rosales*, Houston, Arte Público Press, 1983, 128 p.\*

*Nuevos pasos: Chicano and Puerto Rican drama*, Houston, Arte Público Press, 1989, 204 p.\*

Orozco Díaz, Emilio, *El teatro y la teatralidad del barroco*, Barcelona, Editorial Planeta, 1969, 244 p.

Pellettieri, Osvaldo, *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1990, 184 p.

Piñeiro, Miguel, *Outrageous*, Houston, Arte Público Press, 1986, 160 p.\*

\_\_\_\_\_, *Plays*, Houston, Arte Público Press, 1984, 128 p.\*

Prida, Dolores, *Beautiful señoritas and other plays*, Houston, Arte Público Press, 1991, 180 p.\*

Renzo Morteo, Gian, *El teatro popular en Francia*, Buenos Aires, Eudeba, 1968, 134 p.

Richard André, *La crítica del arte*, Buenos Aires, Eudeba, 1962, 59 p.

Salvat, Ricard, *Escrits per al teatre*, Barcelona, Institut del teatre de la Diputació de Barcelona, 1990, 449 p.

\_\_\_\_\_, *El teatro*, Barcelona, Montesinos Editor, 1983, 152 p.

Selden, Samuel, *La escena viviente*, Buenos Aires, Eudeba, 1972, 246 p.

*Shattering the myth. Plays by hispanic women*, Houston, Arte Público Press, 1992, 255 p.\*

Slonim, Marc, *El teatro ruso*, Buenos Aires, Eudeba, 1965, 315 p.

*Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992. Los siguientes volúmenes publicados:

\* Donados por el doctor Nicolás Kanellos

Vol. I, Johansson, Patrick, *Festejos, ritos propiciatorios y rituales prehispánicos*, 191 p.\*\*

Vol. IV, Quiñones Melgoza, José, *Teatro escolar jesuita del siglo XVI*, 137 p.\*\*

Vol. V, Frost, Elsa Cecilia, *Teatro profesional jesuita del siglo XVIII*, 124 p.\*\*

Vol. VI, Amezcua, José, *Juan Ruiz de Alarcón*, 156 p.\*\*

Vol. VII, Bravo, Dolores, *Sor Juana Inés de la Cruz*, 148 p.\*\*

Vol. VIII, Maldonado Macías, Humberto, *La teatralidad criolla del siglo XVII*, 186 p.\*\*

Valdez, Luis, *Early works*, Houston, Arte Público Press, 1990, 199 p.\*

Valdez, Luis, *Zoot Suit*, Houston, Arte Público Press, 1992, 214 p.\*

Asociación. núms. 18-19 (1990) núm. 25/1 (1991)

*Casa del tiempo*, México, UAM, Difusión Cultural. núm. 22 (1982) núms. 85, 89, (1989) núms. 92, 93, 96, 97, 98/99 (1990)

*Conjunto*, Cuba, Casa de las Américas. núm. 57 (1983) núm. 59 (1984) núms. 65-66 (1985) núm. 67 (1986) núms. 78-79, 81 (1989)

*Cultura norte*, México, Programa Cultural de las Fronteras. núm. 3 (1987) núms. 4-7 (1988) núms. 8-10 (1989) núms. 11-13 nueva época (1990)

*Cultura sur*, México, Programa Cultural de las Fronteras. núms. 2-4 (1989) núms. 6-8, 9-10 (1990) núms. 11-13 (1991)

*Diálogos*, México, El Colegio de México. núm. 123 (1985)

*Le théâtre en Pologne = The theatre in Poland*, Polonia, Centre Polonais de l'Institut International du Théâtre. núms. 7-8 (1979) núms. 1, 5, 7 (1980) núms. 11/12 (1982) núm. 2 (1992)

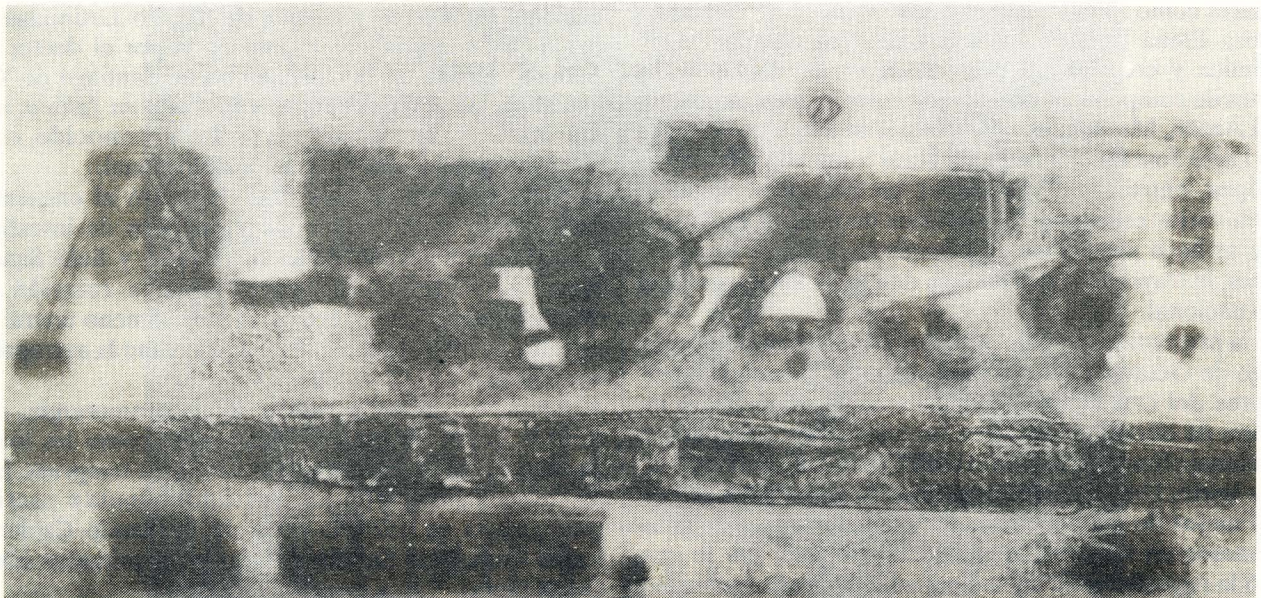
*Universidad de México*, México, Difusión Cultural. núm. 467 (1989) núms. 474-475, 477, 479 (1990) núms. 480/81, 484 (1991)

### Revistas:\*\*\*

*ADE: Revista Teatral de la Asociación de Directores de Escena de España*, España, La

\*\* Donados por la Dirección General de Publicaciones del CNCA.

\*\*\* Donadas por el Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura del INBA.



Código egipcio, óleo de Luis J. Gutiérrez Gómez, 1979

# Academia teatral

EN EL CITRU

## Presentación del libro *Rodolfo Usigli. Ciudadano del teatro. Memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli 1990 y 1991*

El 3 de agosto de 1992, en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, se llevó a cabo la presentación del libro *Rodolfo Usigli. Ciudadano del teatro. Memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli 1990 y 1991*, que contiene los testimonios y ensayos de quienes en estos años participaron en los actos conmemorativos en memoria del dramaturgo cuyo nombre lleva el Centro Nacional de Investigación Teatral (CITRU) del INBA.

Con esta publicación, el CITRU cumple con uno de los objetivos para los que fue creado: valorar y difundir la obra de Usigli, cuya producción dramática, crítica y ensayística constituye uno de los cimientos del teatro mexicano actual.

La obra muestra dos facetas del autor: una, la del ser humano, mediante los recuerdos y anécdotas de amigos y familiares como Julia Ruisánchez de Sabido, Luis G. Basurto, Rosa Elena Luján y Lavinia Usigli. La otra faceta, la académica y creativa, se presenta a través de las aportaciones de compañeros de trabajo como Clementina Otero, David Antón, María Elena Martínez Tamayo, y de alumnos como Luisa Josefina Hernández, Raúl Moncada y Willebaldo López, entre otros. Asimismo, en esta publicación se ofrecen varios ensayos de estudiosos de la obra de Usigli, donde se hace un análisis contemporáneo sobre las aportaciones, la trayectoria y presencia de este dramaturgo en el teatro nacional.

En la presentación de la obra, los comentarios estuvieron a cargo de Octavio Rivera y Alejandro Ortiz, ambos investigadores del CITRU, quienes señalaron la importancia de este tipo de obras que recogen los análisis recientes sobre un personaje fundamental en el teatro mexicano del siglo XX. Por su parte, Domingo Adame, director del CITRU, señaló que el mejor de los homenajes a Usigli sería su presencia permanente en los escenarios de nuestro país, por lo que sugirió la reposición de las temporadas de teatro mexicano en el Palacio de Bellas Artes.

En el acto estuvieron presentes el doctor Gerardo Estrada e Ignacio Toscano, director y subdirector general del INBA respectivamente, así como Alejandro Usigli.

## IV Encuentro Nacional de Investigación Teatral

Con la participación de más de cincuenta especialistas en la materia, tanto del Distrito Federal como del interior de la República, del 2 al 4 de diciembre se realizó el Cuarto Encuentro Nacional de Investigación Teatral en Guadalajara, Jalisco, donde también participaron investigadores extranjeros.

Auspiciado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes, y organizado por el Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) y por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guadalajara, el encuentro se desarrolló en el marco de la Feria Internacional del libro "Guadalajara 92".

El encuentro tuvo como finalidad conocer los avances y resultados en el campo de la investigación teatral en México, así como los estudios teóricos para el conocimiento y análisis de los fenómenos derivados de la práctica teatral, y coadyuvar en la reflexión crítica sobre la historia del teatro nacional.

En esta edición, se presentaron ponencias distribuidas en mesas de trabajo donde se abordaron los siguientes temas: Teorías y métodos de investigación teatral; estudios sobre dramaturgia, crónica y crítica teatral; teatro popular y comunitario; investigaciones en Estados Unidos sobre teatro mexicano y teatro chicano; historias regionales del teatro en México; historiografía teatral; teatro y vida cotidiana; formación teatral y teatro en Jalisco.

Asimismo se impartieron tres conferencias magistrales: *La investigación teatral en América Latina*, a cargo del doctor Fernando de Toro, investigador de la Carleton University de Ottawa, Canadá, y presidente fundador del Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano (IITCTL); *La crítica teatral*, impartida por el doctor Sergio Pereira, decano de la Universidad de Santiago de Chile y actual presidente del IITCTL, y *El teatro en Jalisco*, a cargo del maestro Juan José Arreola, reconocido escritor mexicano galardonado a nivel internacional.

A lo largo de los tres días que duró el encuentro, se expusieron diferentes teorías y métodos de investigación teatral, como las de Antonin Artaud y Seki Sano, por ejemplo; se reflexionó en torno a la relación texto-dramático-director, y se abordó el fenómeno teatral desde el punto de vista de otras disciplinas como la antropología y la semiótica.

Respecto de los estudios sobre dramaturgia, se rescataron obras de autores nacionales, como las loas cortesanas de sor Juana Inés de la Cruz, un temprano juguete de Juan de Cigorondo, presumiblemente escrito en Guadalajara en 1529, la obra de Fernando Calderón, el teatro irónico de Salvador Novo y las primeras obras de Óscar Liera.

En relación con la crítica teatral, las ponencias ofrecieron un panorama general sobre este fenómeno, desde la definición del concepto hasta la crítica de la crítica. En lo referente al teatro popular y comunitario, se hizo patente la

necesidad de elaborar un marco teórico para la investigación de este teatro, en el cual se expliciten las nociones de "ritos teatralizados" y "teatro ritual". En este sentido se expresó el propósito de sistematizar este trabajo desde un punto de vista interdisciplinario para enriquecer dicho marco teórico.

Destacando el carácter nacional del encuentro, representantes de varios estados de la República pusieron de manifiesto el interés que existe por la investigación teatral en el interior del país, así como la necesidad de fortalecerla y vincularla a la práctica teatral.

En este encuentro también se abordó la formación teatral, considerándola como un aspecto de suma importancia para el desarrollo del actor, y se discutió sobre la pedagogía empleada en las diferentes escuelas y en los niveles en que esta formación se da. En lo que respecta al teatro en Jalisco, se expuso la situación actual del teatro en este estado, y se manifestó la necesidad de desarrollarlo en todos sus aspectos, especialmente en el de la investigación.

Finalmente, la investigación sobre teatro mexicano y teatro chicano en Estados Unidos fue abordada por especialistas en la materia, quienes presentaron una reflexión sobre el desarrollo actual del teatro en Estados Unidos y su relación con el teatro mexicano.

Como actividades paralelas al encuentro, se inauguró el programa de investigación teatral "Juan José Arreola" de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guadalajara y se presentó la *Memoria del III Encuentro Nacional de Investigación Teatral* evento realizado en Pachuca, Hidalgo, en 1990, y otras publicaciones del CITRU. Asimismo se dio a conocer la nueva sede del Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano (IITCTL) en Santiago de Chile, y del cual es vicepresidente

Domingo Adame, director del CITRU. También se presentó el proyecto para constituir la Asociación Nacional de Investigación Teatral, afiliada a la Federation International por la Recherche Théâtral, y se realizó la exposición "Teatro mexicano de ayer y hoy" basada en los testimonios y apreciaciones de la investigadora Margarita Mendoza López, primera directora del CITRU.

#### EN LA UNAM

#### Analogías teatrales. Ciclo de conferencias

Con el propósito de abordar el fenómeno escénico desde un punto de vista interdisciplinario, considerando lo que otras ramas del conocimiento pueden aportar a la comprensión del mismo, los días 14, 21 y 28 de agosto se llevó a cabo el ciclo de conferencias *Analogías teatrales*, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Organizado por el Seminario para la investigación de las artes escénicas, en este ciclo se abordó la antropología y el cine por una parte, y por la otra, la diferencia entre el discurso literario y los problemas escénicos considerados desde la práctica profesional de dos directores -ambos profesores del Colegio de Literatura Dramática y Teatro- Rodolfo Valencia y Manuel Montoro.

En relación con la antropología, Alfredo López Austin rescató el ritual como punto común entre ésta y el teatro, en



Domingo Adame, director del CITRU, y Fernando de Toro, director fundador del IITCTL. Foto: Jovita Millán

el sentido de que el hombre crea sus mitos a partir de la vida cotidiana como forma de explicarse los fenómenos naturales; así, el culto a los dioses y las ceremonias religiosas contienen elementos representacionales que relacionan de alguna manera las dos disciplinas.

Por su parte, Manuel González Casanova se refirió a la relación teatro-cine, destacando la controversia que existe al respecto, pues aún hoy día hay quienes consideran el cine como enemigo del teatro, e incluso lo culpan de la mala racha por la que atraviesa a nivel nacional, cuando en realidad -como afirmaba Alfonso Reyes- se trata de dos tipos de espectáculo con lenguajes completamente diferentes.

En lo que se refiere al drama y a la escena, Manuel Montoro y Rodolfo Valencia expresaron su opinión sobre la relación actor-personaje. El primero señaló que el actor debe estar consciente de que interpreta un personaje y guardar una distancia respecto de él. "No recomiendo -afirmó- incorporar el personaje a las vivencias personales del actor". En tanto que, para el maestro Valencia, el actor debe meterse en el personaje e integrarlo a su experiencia personal, "soy mi historia en todos los sentidos". Para él, el actor es un comunicador que acepta un compromiso, no con el discurso literario, sino con el discurso teatral.

#### **Presentación del boletín del Seminario para la investigación de las artes escénicas**

El pasado mes de julio fue presentado el *Boletín informativo. Seminario para la investigación de las artes escénicas*. El comentario estuvo a cargo del doctor Carlos Solórzano, quien señaló que el objetivo de este boletín es publicar los avances en las investigaciones que los miembros del seminario realizan en torno al teatro mexicano.

En el primer número del boletín se informa que el doctor Carlos Solórzano continúa su estudio sobre el teatro latinoamericano de este siglo, con el propósito de establecer una correlación entre la dramaturgia y la narrativa de los autores de nuestro continente.

Por su parte, Gabriel Weisz desarrolla el proyecto "Síntesis de los elementos empleados para la investigación de Artaud y las técnicas corporales", a partir de una antropología del conocimiento que toma como tópico la relación cuerpo-mente y cuerpo-estado y familia, con los que -afirma- es necesario romper para conquistar la libertad corporal. Armando Partida realiza un estudio monográfico del teatro novohispano del siglo XVI con el propósito de difundir sus características y riqueza; en tanto que Ana Goutman aborda la tragedia en el contexto del teatro latinoamericano actual, auxiliándose de la historia, la lingüística y la semiología.

El boletín será bimensual a fin de darle continuidad a las investigaciones desarrolladas en el seminario, así como a las actividades realizadas por sus miembros.

#### **OTROS**

##### **Asociación Nacional para la Investigación Teatral**

El Centro Mexicano del Instituto Internacional de Teatro (ITI-UNESCO) convocó a la reunión de investigadores teatrales, que se llevó a cabo el 28 de septiembre en sus instalaciones, con el objeto de conformar la Asociación Nacional para la Investigación Teatral (ANIT) que propiciará el intercambio de productos de trabajo y experiencias entre sus miembros, así como la asistencia de éstos a diversos foros internacionales con la representación de nuestro país.

En dicha reunión, a la que asistieron investigadores del INBA, de la UNAM, de El Colegio de México e independientes, se creó una comisión provisional encargada de elaborar una propuesta de estatutos que, luego de ser presentados y aprobados por las instituciones e investigadores teatrales de nuestro país, permita la creación de la Asociación Nacional de Investigación Teatral, afiliada a la Federación Internacional pour la Recherche Théâtral, organismo fraterno del ITI.

Esta comisión, integrada por Domingo Adame e Hilda Saray Gómez del CITRU, y por Armando Partida y Felipe Reyes Palacios de la UNAM, presentó a la comunidad teatral la propuesta de Estatutos en el marco del Cuarto Encuentro Nacional de Investigación Teatral que se celebró en Guadalajara, Jalisco, del 2 al 4 de diciembre de 1992. Será el próximo 15 de enero cuando se realice la Asamblea Constitutiva de esta Asociación.

##### **Presentación de la revista *Gala Teatral***

Con el objeto de contar con "una publicación que documente el quehacer teatral a partir del ejercicio periodístico, que desarrolle el ensayo -poco practicado en favor del teatro- y que difunda la investigación académica que en este campo se realiza", surgió la revista *Gala Teatral*, según se anota en el editorial del primer número.

Su director general, el periodista Miguel Ángel Pineda, señaló que *Gala Teatral* nace con la intención "de tomarle el pulso a un momento inédito del arte escénico nacional", al tiempo que quiere contribuir al afianzamiento de nuestra identidad escénica, servir de buena fe a los creadores mediante la divulgación, análisis y discusión de sus trabajos y, desde su campo de acción, contribuir al desarrollo de una política cultural democrática y participativa desde las instancias, tanto civiles como oficiales, existentes en nuestro país.

# Notas sobre el Tercer Encuentro del Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano

Con el título *Quinientos años de teatro latinoamericano. Del rito a la posmodernidad*, del 18 al 22 de agosto de 1992 se llevó a cabo el Tercer Encuentro del Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano (IITCTL) en la ciudad de Santiago de Chile, organizado por el IITCTL y la Universidad de Santiago de Chile.

En este Encuentro se dieron cita alrededor de 60 académicos de América Latina, de Estados Unidos, Canadá y de Europa, quienes abordaron desde diversas perspectivas la historia, el desarrollo y el estado actual del teatro en Latinoamérica, ya como práctica escénica, ya como dramaturgia.

El debate en torno a la posmodernidad fue uno de los asuntos más tratados en las mesas de análisis, lo cual no impidió que se prestara particular atención al estudio de fenómenos locales o nacionales que representan momentos trascendentes para el teatro de cada país.

Asimismo se abrió un espacio para el análisis del teatro chileno actual, mediante la presentación de trabajos sobre dramaturgos de aquel país y estudios sobre el teatro chileno de la democracia, considerando sus características después de diecisiete años de dictadura.

Dado el carácter eminentemente académico de este encuentro -que se enmarca dentro de las tareas y objetivos del

IITCTL-, el hilo conductor de su realización estuvo constituido por la necesidad y la pertinencia de trabajos exhaustivos y analíticos sobre el teatro que se hace en América Latina, con un enfoque que trascienda la mera especulación y la crítica impresionista.

Con la organización de este encuentro se abren nuevas perspectivas al desarrollo de la investigación teatral en América Latina y al interés que despierta el teatro de nuestros países entre investigadores y académicos de alto nivel, para discutir sobre lo que ha sido y lo que es el teatro latinoamericano. Esto significa una amplia posibilidad para estimular la creación teatral y su interpretación contemporánea, principalmente a la luz de metodologías históricas, sociológicas, semióticas o espectaculares, que lo conceptualicen como un fenómeno total y siempre cambiante.

Este Tercer Encuentro se efectuó después de los realizados en París, en 1988, y en Washington, en 1990, y ha sido el que ha contado con una participación mayor de investigadores teatrales de Latinoamérica, entre los que estuvieron: Sergio Pereira y Eduardo Guerrero, de Chile; Ileana Azor, de Cuba; Luis Alberto Faccelli y Catalina Julia Artesi, de Argentina; Jorge Pignataro y Roger Mirza, de Uruguay; Alma Caballero, de Honduras. Por parte del CITRU participaron Giovanna Recchia, Octavio Rivera, Alejandro Ortiz y Domingo Adame, cuyas ponencias forman parte de los trabajos de investigación que actualmente desarrollan en el Centro.

Dentro del Programa de este Tercer Encuentro, al interior del IITCTL, se realizó el cambio de comité ejecutivo. Fernando de Toro, fundador del Instituto, fue nombrado presidente honorario en reconocimiento a su amplia dedicación a la investigación teatral en América Latina, dentro de la cual se encuentra el trabajo del IITCTL como institución académica y como organismo editorial especializado en teatro. El cargo de presidente del Instituto fue depositado en la persona de Sergio Pereira Poza, decano de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Santiago de Chile. Asimismo, Eduardo Guerrero (Chile) y Domingo Adame (México) fueron elegidos vicepresidentes del Instituto. En el aspecto editorial, la serie *Crítica de teatro latinoamericano* del Instituto quedó a cargo de Eduardo Guerrero, y la serie *Teoría y práctica del teatro* a cargo de Alfonso de Toro. Domingo Adame fue nombrado director de *La escena latinoamericana*, revista semestral de alcance internacional, que ahora será editada en México como una coedición del IITCTL y del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), a través del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y del (CITRU).

Por otra parte, se aprobó la realización del Cuarto Encuentro Internacional del IITCTL en México para 1994 cuya convocatoria saldrá a la luz a mediados de 1993.

(Hilda Saray Gómez)

# El Cuarto Encuentro Nacional de Investigación Teatral

*Antecedentes y relación entre la teoría y la práctica*

## Introducción

Uno de los problemas que ha tenido que enfrentar la investigación teatral es la falta de vinculación entre los procesos de producción y el traslado de sus productos a la vida cultural del país. Esto se ha convertido en una preocupación constante de los investigadores y en una búsqueda prioritaria de las instituciones académicas del Estado.

Toda investigación intenta profundizar en el conocimiento del fenómeno que define como su objeto de estudio mediante su análisis, clasificación y descripción. Sin embargo, el propósito del investigador queda inconcluso si el alcance de su estudio no llega por lo menos a proponer, a partir del conocimiento teórico obtenido, la modificación del objeto tratado o su incidencia en el desarrollo de algunos aspectos con él relacionados.

La situación y desarrollo de la práctica de la investigación teatral en México ha afrontado este problema de diversas maneras; ciertas condiciones y factores han dificultado que los resultados del análisis teórico se vinculen, de manera directa y orgánica, con la enseñanza y la práctica escénica.

A continuación intentaré señalar los factores y aspectos que obstaculizan esta vinculación, mediante un breve repaso y un análisis de los eventos académicos de investigación teatral, siempre que éstos ofrezcan un diagnóstico del desarrollo de la investigación y espacios de reflexión en los que se difunda, propicie y se interrelacione con otros aspectos prácticos del quehacer teatral.

### I

Durante los años setenta y hasta mediados de los ochenta, se intentó crear espacios de reflexión en los que la propia comunidad teatral analizara su actividad y reconociera los alcances, tendencias y formas teatrales vigentes, para diagnosticar el quehacer teatral y derivar las alternativas de desarrollo. Otra propuesta con el mismo objetivo fue el de reconocer las similitudes y diferencias que establecían entre sí los modos y formas de producción de grupos, compañías e instituciones.

Así, en diciembre de 1979, se organiza el Congreso Nacional de Teatro (CONTE), en cuyas mesas de trabajo (La función social del teatro, La enseñanza del teatro y La práctica teatral) se dio una masiva participación de actores, directores, críticos, escenógrafos, dramaturgos, representantes de grupos independientes, sindicalistas -oficiales e independientes-, estudiantes, aficionados y estudiosos del teatro. Las conclusiones se refirieron más a la necesidad de organización de la comunidad teatral, que a formular plan-

teamientos concretos que mejorasen las condiciones del desarrollo de la práctica, la teoría y la docencia teatral.<sup>1</sup>

En la década de los ochenta continuaron los esfuerzos por realizar eventos académicos de reflexión, algunos referidos a aspectos específicos del quehacer teatral. Entre ellos, los dos primeros encuentros nacionales de Investigación Teatral, organizados por el Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), en 1985 y 1987. La organización y realización del Primer Encuentro Nacional de Artes Escénicas, organizado por Escenología A.C. y la Fundación Nacional para las Artes Escénicas (FUNAE) en 1989, destaca en el sentido de que uno de los temas abordados fue la situación de la investigación teatral en México.<sup>2</sup> Así también el Primer Encuentro de Escuelas Superiores de Teatro en 1989, organizado por la Universidad Autónoma del Estado de México y la Universidad Veracruzana, en el que participan otras instituciones académicas como la UNAM y el INBA.

Al igual que en la crítica académica y de investigación teórica, las instituciones de enseñanza teatral desarrollaban su trabajo docente de manera aislada. No existía una vinculación entre su práctica docente y la práctica de investigación, salvo excepciones como la de los investigadores que lograban establecer una interrelación retroalimentadora al participar en la docencia y en la práctica escénica. Esta situación fue planteada como una preocupación generalizada durante la realización del Primer Encuentro Nacional de Escuelas Superiores de Teatro, en 1989.

En este encuentro se señaló, entre otras, la necesidad de establecer contactos de difusión e intercambio académico, considerando la investigación como un aspecto fundamental en el desarrollo académico de cada institución. Este encuentro alentó a las instituciones educativas y a sus cuerpos docentes a participar en eventos interinstitucionales.

### II

El Tercer Encuentro Nacional de Investigación Teatral en 1990, organizado por el CITRU y el Instituto Hidalguense de Cultura en Pachuca, Hidalgo, se desarrolló a partir del planteamiento de reunir y confrontar el trabajo realizado por investigadores del propio CITRU con el de otras instituciones académicas, educativas y de investigación, en torno a temas específicos que motivaron una reflexión crítica sobre los resultados de investigaciones de teatro en México. En este Encuentro se hizo patente la necesidad de orientar la discusión sobre los mecanismos y situaciones prioritarias para estrechar, de manera coherente, la teoría y práctica del teatro. Así, en una lectura detenida de los textos consignados en la *Memoria del Tercer Encuentro*,<sup>3</sup> se revela que este vínculo no sólo es necesario sino indispensable para que la

<sup>1</sup> Programa de actividades del Primer Congreso Nacional de Teatro (CONTE), Teatro El Galeón, Unidad artística y cultural del bosque, del 9 al 16 de diciembre de 1979. Archivo del CITRU.

<sup>2</sup> Yalma-Hail Porras (recop.), "Memoria del Primer Encuentro de Artes Escénicas" en *Repertorio* (nueva época), núms. 9,10 y 11 (número especial), agosto, 1989.

teoría y la práctica teatral adquieran su completa y real dimensión, y no se disuelvan en una suerte de solipsismo.

### III

En la planeación académica y en la organización del Cuarto Encuentro Nacional de Investigación Teatral (1992) en Guadalajara, por el CITRU y la Universidad de Guadalajara, se hizo evidente que la depuración en el enunciado de los temas propuestos en la convocatoria muestra, además de una mayor precisión en los planteamientos, una manera más coherente de articular el conjunto, de las ponencias presentadas.

Durante su realización, este encuentro logró acercarse en mayor grado a los objetivos de difundir los avances y resultados de la investigación teatral, y de otorgar la promoción y apoyo a esta actividad en los estados de la federación, así como de vincular el análisis teórico y la práctica teatral.

La convocatoria logró estimular la participación de un mayor número de ponentes que en los anteriores encuentros del CITRU. De más de setenta ponencias enviadas a los organizadores, se seleccionaron un total de cincuenta y dos, agrupadas en diez ejes temáticos:

- 1) Teoría y metodología de la investigación teatral
- 2) Estudios sobre dramaturgia
- 3) Crónica y crítica teatral
- 4) Teatro popular y comunitario
- 5) Investigaciones en Estados Unidos sobre teatro mexicano
- 6) Historias regionales del teatro en México
- 7) Historiografía teatral
- 8) Formación teatral
- 9) Teatro en Jalisco
- 10) Teatro y vida cotidiana

Como podrá observarse, los enunciados temáticos lograron plantear, en su conjunto, una cobertura amplia y precisa de aspectos del fenómeno teatral.

Respecto a uno de los aspectos del tema que nos ocupa, la conferencia magistral que inauguró este Encuentro, sustentada por el doctor Fernando de Toro, señaló un proceso divergente entre la teoría y la práctica teatral, responsabilizando de igual manera "a la actitud de una cierta crítica" y a un "sector de los practicantes del teatro" por un ejercicio anecdótico y falto de rigor en su práctica, además de la carencia de información sobre aportaciones teóricas recientes, no obstante, haberse gestado y desarrollado una nueva actitud, tanto de los teóricos como de los prácticos, durante los años ochenta.

<sup>3</sup> Memoria del III Encuentro Nacional de Investigación Teatral, México, INBA, 1992, 219 p.

<sup>4</sup> De Toro, Fernando, "Estado de la teorización y producción teatral en el teatro latinoamericano de las dos últimas décadas" (versión mecanografiada), presentada en el acto inaugural del Cuarto Encuentro Nacional de Investigación Teatral, CITRU-U de G., Guadalajara, 2 de diciembre de 1992.

### IV

Es necesario, también, analizar brevemente algunas de las condiciones y situaciones que han dificultado la relación entre la teoría y la práctica teatral.

Por un lado podemos señalar el aislamiento con el que los investigadores académicos de diversas instituciones han desarrollado su trabajo y la limitada difusión de sus resultados en su propio ámbito.

A esta situación se añaden la desconfianza y reticencia de los realizadores escénicos para incorporar reflexiones teóricas de disciplinas "ajenas" al teatro, pues se ha considerado que el proceso de creación artística se demerita con la inclusión de consideraciones teóricas "no teatrales", que genera además la suplantación de los métodos artísticos.

Sin embargo, como lo señala Fernando de Toro, esta actitud se ha modificado, en los creadores escénicos, expresándose en su participación en encuentros académicos.

### V

Como hemos podido observar en este breve repaso, la realización de eventos académicos ha impulsado la investigación teatral en México, multiplicando el interés, tanto de los practicantes de teatro como de las instituciones de nivel superior, en abordar el estudio del fenómeno teatral desde su especificidad y desde la perspectiva de las disciplinas humanísticas y sociales que en él confluyen. Síntoma positivo de la ampliación de este interés es el hecho de que numerosas escuelas y centros de educación teatral en todo el país estén considerando integrar, dentro de la formación que ofrecen, la investigación teatral.

A partir de lo planteado en el Cuarto Encuentro de Investigación Teatral, se puede afirmar que están sentadas las bases para una definición más cierta y rigurosa de los campos y áreas de investigación, así como de su vinculación crítica y productiva en el desarrollo del conocimiento del teatro.

La realización de reuniones académicas que difundan, confronten y vinculen la teoría y la práctica del teatro permitirá ir contando, más puntualmente, con una visión integral y precisa del complejo fenómeno teatral.

La situación actual de la práctica de la investigación abre perspectivas de desarrollo para el teatro en su conjunto. En primera instancia, esto significa la posibilidad de plantear formas innovadoras de interrogarlo o cuestionarlo, y de desarrollar y consolidar los instrumentos teóricos y metodológicos para su estudio riguroso y exacto, articulando coherentemente los aspectos analizados respecto a su totalidad.

Para los realizadores escénicos, las perspectivas que se plantean implican contar con una elaboración crítica de los alcances de su práctica artística, la que les ayudará a ubicarse con mayor precisión en el contexto social y cultural en el que efectúan su trabajo.

En la medida en que se concreten los mecanismos para articular la investigación dentro de la formación teatral, se logrará que el teatro en México tenga una dimensión estética y social de mayor relevancia. (*Gabriel Fragoso*)

## **Eventos del INBA en el primer semestre de 1993**

### **EN EL CITRU**

#### **Conferencia El teatro japonés contemporáneo. Tendencias actuales**

---

La conferencia será impartida por Yohei Hijikata, director general de la compañía de teatro Seine Gekijo de Japón, y K. Matsunami, director de teatro japonés, el 3 de marzo.

#### **Presentación del Bianuario teatral 1990-1991**

---

La presentación de la obra se realizará el 19 de abril.

#### **Conferencia La crisis de la teoría teatral ante la posmodernidad**

---

Impartida por Fernando de Toro, presidente honorario del Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano (IITCTL) y catedrático e investigador de Carleton University, el 28 de abril.

#### **Presentación del libro El discurso teatral de Rodolfo Usigli**

---

De Daniel Meyran, investigador de la Universidad de Perpignan, Francia, y traducido por Manuel Menéndez, de la Alianza Francesa. Será presentado el 1 de junio.

#### **Presentación de la edición de los trabajos ganadores del Premio Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, 1991.**

---

Los libros *Evolución del espacio teatral urbano y arquitectónico de la ciudad de México (Siglos XVI-XVIII)* de Giovanna Recchia y *La fiesta prehispánica: Un espectáculo teatral* de Martha Toriz serán presentados el 4 de junio.

#### **Premio Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli 1992**

---

Entrega del premio el 7 de junio.

## **Curso sobre la obra de Rodolfo Usigli**

---

En el marco del homenaje a Rodolfo Usigli 1993. El curso será impartido por el doctor Timothy Compton, investigador de la Northern Michigan University y especialista en la obra de Rodolfo Usigli. Del 16 al 18 de junio.

## **Jornadas de teatro mexicano en Europa**

---

Del 20 al 25 de junio se realizará en la Universidad de Perpignan, Francia, las jornadas de teatro mexicano en Europa, mismas que estarán a cargo de Alejandro Ortiz, Octavio Rivera, Domingo Adame, investigadores del CITRU.

## **EN LA ESCUELA DE ARTE TEATRAL**

---

### **I Temporada de muestras terminales, primer ciclo escolar 1993**

---

Esta actividad se realizará en los siguientes espacios:

#### **Sala Xavier Villaurrutia**

---

Se representará la obra: *La historia de un caballo* de León Tolstoi; directora: Mercedes de la Cruz; a partir del 25 de febrero

#### **Teatro Orientación**

---

Se pondrán en escena las siguientes obras: *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca; director: Ignacio Sotelo (12, 13 y 14 de febrero); *Jacques y su amo* de Milán Kundera; director: Héctor del Puerto (a partir del 6 de marzo); *El dragón de los 100 ojos* creación colectiva; director: Gabriel Frago (sábados y domingos, durante abril y mayo).

## **EN LOS TEATROS DEL INBA**

---

### **Teatro El Galeón**

---

Dirigida por Humberto Zurita, *Cuba y su osito Teddy* de Reynaldo Povod y escenografía de David Antón, tendrá funciones de febrero a junio, con las actuaciones de Sergio Jiménez, Luis Mario Quiroz, Adalberto Parra, Luis de Icaza y Tomás Gorós.

## Teatro El Granero

---

De Patrick Suskind y bajo la dirección de Nathan Grinberg, *El contrabajo*, con Ari Telch, continúa en temporada hasta el 12 de abril.

*Pan de muerto* de Ana María Vázquez, dirigida por Germán Robles, tendrá funciones a partir del 12 de febrero y hasta el 14 de marzo, con las actuaciones de Socorro Bonilla y Alonso Echánove.

## Teatro Julio Castillo

---

Hasta el 27 de junio continuarán las funciones de la obra *Chin Chun Chan y las musas del país* de Rafael Medina, J. Elizondo y F.J. Navarro, con música de Jordá y Méndez Velázquez, escenografía de David Antón, coreografía de Marko San Román, iluminación de Luis Gimeno y dirección de Enrique Alonso, con Enrique Alonso, Angelita Castany, Doris, Gibrann y Luz María Bilbao.

Del 28 de febrero al 23 de mayo se escenificará la obra de teatro escolar, *Dulce niño de aguamiel* de Tere Valenzuela, dirigida por la autora y Antonio Algarra, con Manuel Villalpando y Marco Vinicio Estrello.

*La noche de Epifanía* de William Shakespeare, dirigida por Margarita Isabel, música y vestuario de Mario Iván Martínez, con Arturo Alegre, Mario Iván Martínez, Zaide Silvia Gutiérrez y Mercedes Olea, se representará del 22 de febrero al 31 de marzo, como parte del Programa de teatro para alumnos de educación básica.

## Teatro del Palacio de Bellas Artes

---

En una versión de Salvador Novo, dirigida por Héctor Ledezma, *Don Quijote*, obra de teatro escolar, se presentará de marzo a mayo, con la actuación de Miguel Couturier, Manuel Armenta y Soraya Brito entre otros. La escenografía está a cargo de Antonio López Mancera, musicalización de Luis Rivera y coreografía de Lucero Binngüist.

## Teatro Julio Jiménez Rueda

---

*Popol Vuh*, adaptación de Luisa Josefina Hernández, dirección de Miguel Flores, se representará del 17 de marzo al 25 de junio, con las actuaciones de José Juan de la O, Juan Manuel Bernal, Victoria Burgoa y Héctor Ávila entre otros, música de Federico Ibarra, escenografía de Arturo Nava. Esta obra forma parte del Programa de teatro para alumnos de educación básica.

## De nuestra correspondencia

---

### Loable actividad del CITRU

**E**l Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli ha venido desempeñando desde su reorganización una meritoria labor que está encaminada a interpretar el valor de los textos dramáticos de México, no sólo para tener a la mano un catálogo crítico de las obras mexicanas, sino para valorar el contenido del arte dramático dentro de la cultura nacional. Una labor derivada desde esta búsqueda es la de escribir, entre todos los componentes que integran el Centro, a cuya cabeza ha trabajado el licenciado Domingo Adame, una historia total del teatro mexicano, desde sus orígenes prehispánicos hasta la dramaturgia de las más recientes generaciones, que son las que atraen mayormente la atención de los especialistas extranjeros.

La asistencia del licenciado Adame al reciente Congreso del Teatro Latinoamericano efectuado en Santiago de Chile, patrocinado por la Universidad Católica de ese país, establece una nueva dirección en las actividades del Centro de Investigación Rodolfo Usigli, pues de manera excepcional el análisis crítico del teatro mexicano estará vinculado, institucionalmente, al teatro de América Latina, propiciando en el futuro el establecimiento de analogías y diferencias en el teatro de los diferentes países de nuestro continente, labor que, hasta la fecha, hemos llevado a cabo, de manera solitaria, algunos investigadores de Estados Unidos, Canadá y el que suscribe estas líneas.

La publicación de una revista y de varios libros ya especializados en la interpretación de los textos que forman el acervo mayor del teatro mexicano contribuye eficazmente a la difusión de los estudios del CITRU, que de esta manera no permanecerán confinados dentro de un archivo exclusivamente dedicado a los especialistas.

*Carlos Solórzano*

