

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA

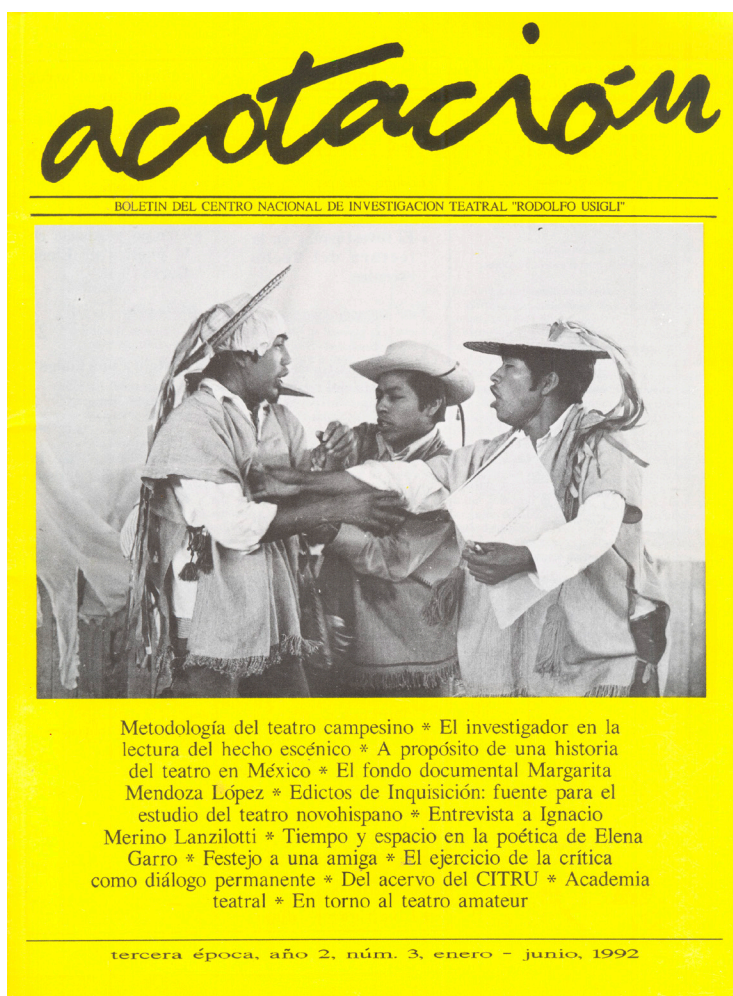


CONACULTA

INBA CITRU

INBA  Digital

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



Metodología del teatro campesino * El investigador en la lectura del hecho escénico * A propósito de una historia del teatro en México * El fondo documental Margarita Mendoza López * Edictos de Inquisición: fuente para el estudio del teatro novohispano * Entrevista a Ignacio Merino Lanzilotti * Tiempo y espacio en la poética de Elena Garro * Festejo a una amiga * El ejercicio de la crítica como diálogo permanente * Del acervo del CITRU * Academia teatral * En torno al teatro amateur

tercera época, año 2, núm. 3, enero - junio, 1992

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" 2.3 (ene.-jun. 1992) tercera época. México: CONACULTA, INBA, CITRU.

Descriptor Temático (palabras clave): Teatro – Historia y crítica. Teatro – México – Historia y crítica.

acotación

BOLETIN DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACION TEATRAL "RODOLFO USIGLI"



Metodología del teatro campesino * El investigador en la lectura del hecho escénico * A propósito de una historia del teatro en México * El fondo documental Margarita Mendoza López * Edictos de Inquisición: fuente para el estudio del teatro novohispano * Entrevista a Ignacio Merino Lanzilotti * Tiempo y espacio en la poética de Elena Garro * Festejo a una amiga * El ejercicio de la crítica como diálogo permanente * Del acervo del CITRU * Academia teatral * En torno al teatro amateur

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

Moisés Rosas Silva
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
Alejandro Ortiz Bullé-Goyri
Octavio Rivera

Editor:
Martha Toriz Proenza

Apoyo Editorial:
Jovita Millán Carranza

Información:
CITRU, Nuevo León, núm. 91
Col. Hipódromo Condesa
Del. Cuauhtémoc
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. Fotos del acervo del CITRU. Agradecemos la colaboración de Cristina Híjar y César Palomino del laboratorio fotográfico del CENIDIAP-INBA. Ilustraciones de Alicia del Valle y del libro *Elementos tipográficos del siglo XVIII*, México, A.G.N., 1981. En la portada: Brigada tzeltal de San Cristóbal, en una función teatral pro-damnificados.

Citru



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



Instituto Nacional
de
Bellas Artes

Esta edición consta de 1 000 ejemplares

Índice

• Metodología del teatro campesino

Rodolfo Valencia

1

• El investigador en la lectura del hecho escénico

Raúl Zermeño Saucedo

5

• A propósito de una historia del teatro en México

Octavio Rivera

7

• El fondo documental Margarita Mendoza López

Miguel Ángel Vásquez Meléndez

9

Documentos inéditos

• Edictos de Inquisición: fuente para el estudio del teatro novohispano

Alejandro Ortiz Bullé-Goyri

13

Entrevista

a Ignacio Merino Lanzilotti

• Investigar es dejar

señales para otros caminantes

Hilda Saray Gómez

18

Reseña

• Tiempo y espacio en la poética de Elena Garro

Adolfo Díaz

21

• Festejo a una amiga

Claudia Albarrán

25

• El ejercicio de la crítica como diálogo permanente

Hilda Saray Gómez

27

• Del acervo del CITRU

Curiosidades bibliográficas de teatro

María del Pilar Galarza

29

• Academia teatral

33

• En torno al teatro amateur

36

• Eventos teatrales en el INBA

37

Metodología del teatro campesino

Rodolfo Valencia

Introducción

En 1970 se inicia en México, con el auspicio de Bodegas Rurales (Conasupo) y la colaboración de la Escuela de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), uno de los movimientos más interesantes de nuestra historia cultural, que perdura hasta nuestros días y se desarrolla en formas diferentes y enriquecedoras por todo el territorio nacional: lo que terminaría siendo la incorporación de campesinos, tanto mestizos como aborígenes, a la actividad teatral.

Con esto no quiero decir que ésta fuese la primera vez que se llevara el teatro al campo o que grupos de campesinos tomaran parte en algún tipo de espectáculo teatral con un afán "culturizante". Un teatro dirigido a una masa abandonada durante siglos a una actividad marginada, cuyo mayor esfuerzo estaba encaminado a conservar tradiciones nacidas mayormente del sincretismo cultural a partir de la Conquista y durante la Colonia, es decir, contrarias a sus propias raíces e intereses. Actividades y tradiciones que, en

el fondo, aunque mantienen la creatividad de los grupos campesinos y artesanales, bloquean el surgimiento de nuevas expresiones, capaces de incorporar al presente a esa masa aparentemente condenada a vivir en el pasado, enclaustrada en el trauma de su resquebrajamiento.

En este caso se trataba, a diferencia de cualquier otro antecedente, no de la incorporación de una clase o un grupo étnico a la cultura dominante, sino de inducir un cambio de actitudes respecto de nuevos programas de producción y comercialización de sus productos. Se trataba de proteger a esos grupos de los intermediarios, acaparadores y caciques que los mantenían -y aún mantienen en gran medida- en un círculo vicioso que impide el progreso del sector campesino en todos los órdenes de la vida, y que se agrava en el caso de los grupos aborígenes.

La meta del gobierno mexicano, a través de Bodegas Rurales Conasupo, consistía, en primer lugar, en convencer al campesinado de producir más y mejor y, en segundo lugar, en vender sus cosechas no al acaparador y al intermediario, sino a Bodegas Rurales a precio de garantía. De esta manera



Taller de Arte Escénico Popular. Foto: Rogelio Cuellar



Taller de Arte Escénico Popular

se le dejaría libre para vender a cualquiera que mejorara la oferta oficial, beneficiándose a sí mismo y a la sociedad en general. Esto era posible, ya que el Estado podía llevar a cabo el almacenamiento y la distribución de los productos a precios controlados, contrarrestando la especulación. Al mismo tiempo, el gobierno se fortalecía económica y políticamente con una mayor centralización del poder establecido.

Sin embargo, el problema no era sencillo. Para que el programa diera los frutos deseados, había que propiciar lo que podríamos llamar, sin eufemismos, un cambio de mentalidades en el campesinado.

El campesino mexicano aborigen, y aun el mestizo, en muchos casos (no hablo, claro está, del terrateniente), es un productor de subsistencia. Es decir, produce lo necesario para su consumo y una sobreproducción para la adquisición de los complementos necesarios. Sin embargo, la falta de bodegas de almacenamiento lo obligan a vender de inmediato, por lo que sus productos caen en manos de caciques y especuladores.

Dentro de este marco podemos ver cómo el teatro, por su esencia misma, no podría limitarse a un papel de convencimiento a la manera de un buen "vendedor estrella". El teatro traspassa esas proposiciones inmediatas, provocando tomas de conciencia y un genuino cambio de mentalidades. Esto se hizo patente al final de la primera etapa del programa de Bodegas Rurales: el teatro terminó por trascender las expectativas iniciales puramente pragmáticas y dejó sembrada la semilla de un teatro popular campesino, expresión genuina y liberadora de su potencialidad creadora.

Durante los inicios, en los dos primeros años del Teatro de Orientación Campesina, los grupos -Brigadas de Teatro- estuvieron formados por estudiantes de la Escuela de Teatro del INBA que, como brigadistas, daban cumplimiento a su servicio social durante un año. En el sexenio siguiente, los nombres Brigadas de Teatro y brigadistas resultarían provocativos y aun subversivos, y por tanto, desechados.

Estas brigadas fueron formadas por los directores escénicos de cada grupo, de acuerdo con las necesidades del espectáculo que se dividía en dos partes: una primera con el montaje de una obra en un acto del repertorio nacional o universal, y una segunda parte constituida por un espectáculo de guiñol, al que se dio el nombre de "improvisación", que en realidad no era tal. Este espectáculo contenía elementos tanto de la realidad del campo en el país, como información sobre las bondades del programa de Bodegas Rurales. A esta información los brigadistas -no sin desprecio y basados en sus ideales de un "arte puro", que estaban muy lejos de practicar- llamaban "el comercial de Conasupo", que constituyó la semilla de un "teatro campesino" en contraposición de esta primera etapa a la que podemos llamar "teatro para campesinos".

La primera parte del programa tenía como objetivo convocar el agrupamiento del mayor número posible de espectadores con el fin de, una vez "cautivos", transmitirles el "mensaje" del "comercial" de Conasupo. Si con esto, además, se les incorporaba a la "Kultura" (así, con "K") dominante, se consideraba como el "pilón de la ganancia". (Sin que esto quiera decir que participo personalmente del punto de vista de los "jóvenes puristas", ni que piense que esto fuera real-

mente negativo. Pues en un mundo como el nuestro, de tantas limitaciones y carencias, la presencia del teatro en el campo fue y sigue siendo un fenómeno casi mágico, casi milagroso). Este programa, además de ser el origen de un hecho cultural antes inexistente, ahora afirma y proyecta la presencia del teatro campesino dentro de la cultura nacional, aunque marginal en relación con la superestructura. Me refiero a los pequeños grupos de teatro comunitario concebido, dirigido y actuado por sujetos provenientes de los estratos del establecimiento cultural: escuela oficial, institución oficial, etcétera.

La metodología empleada en esta primera etapa no podía ser otra que la que correspondía al momento teatral en el país, y que oscilaba entre las diferentes lecturas de las investigaciones y conceptualizaciones del llamado sistema de Stanislawski y las posturas más formales de las escuelas europeas, ya que los primeros espectáculos estuvieron dirigidos por maestros en funciones o egresados de la misma escuela del INBA.

La metodología era conocida por todos:

- Lectura y análisis de la obra literaria.
- Análisis del personaje a representar por cada uno de los actores participantes y de acuerdo con la lectura del director de escena.
- Serie de lecturas de acercamiento a la proposición escénica.
- Memorización de los parlamentos por parte de los actores.
- Ilustración del texto dramático por el actor, lo más cercano posible a los contenidos de la obra literaria.

En cuanto al teatrino guiñol, también éste seguía el método propio del género, incluyendo los personajes *tipo*, pero difería en forma total de los contenidos del repertorio establecido. Por tanto acercaba el espectáculo al público, que en casi todos los casos y, aunque caricaturizado -pero lejos de las idealizaciones de los charros cantores del cine nacional y al menos en su real circunstancia-, se veía representado por primera vez.

La fundación del Taller de Teatro de Orientación Campesina, bajo mi dirección, dentro del programa de Bodegas Rurales Conasupo, operó como un parteaguas que definiría con toda claridad el teatro para campesinos y el teatro propiamente campesino.

Si en la primera etapa el teatro cumplió la tarea de aglutinar, aun cuando no fuera más que por su novedad, a un campesinado que ya no asistía a asambleas, ni juntas, y cuyo poder de invocación tenía por objeto comunicarle los beneficios del Programa Conasupo, en esta segunda etapa se trataba de utilizar el teatro como instrumento de cambio e, incluso, se preveía la oportunidad de entregárselo como herramienta para el esclarecimiento y la expresión de su problemática y proyecciones.

Para ello se hizo necesaria la aplicación de una metodología de actuación -dirección escénica y dramaturgia-

resultado de una larga y fructífera investigación de los medios y modos expresivos del actor y su problemática; así como de la definición, estudio y profundización del lenguaje teatral como algo distinto del lenguaje literario y aun del concepto de actor.

Esta metodología partió, en una primera etapa, del estudio de la teoría de los reflejos condicionados de Pavlov, en relación con el condicionamiento del actor en la "repetición" de los ensayos y que, generalmente, desemboca en la mecanización de su trabajo creativo. Pasó por las tesis conductivistas de Skinner en el uso de la deconstrucción de las formas adquiridas, y que en el actor se expresan en general con la fórmula defensiva del "yo no tengo nada que ver con eso" y que encontraría su fundamento en las teorías de la bioenergética de Wilhelm Reich, Alexander Lowen y sus seguidores.

Se trata, pues, de una metodología que tiene como base el autoconocimiento del actor, en tanto que ser humano, y por tanto su expansión y liberación interior, que le permita la expresión lúcida y crítica de la conducta humana.

Los principios fundamentales de esta metodología habían sido ya introducidos en el estudio de artes escénicas en el que colaboré con Seki Sano, en el Teatro Estudio que fundamos con un distinguido grupo de maestros en distintas disciplinas, que incluían a Juan José Arreola en historia del teatro, a Guillermo Arriaga en danza moderna, a Alejandro Jodorowski en pantomima, y en donde impartí la clase de actuación en un curso en el CUT, entonces bajo la dirección de Héctor Azar, en la Escuela de Teatro del INBA, y en talleres independientes.

Sin embargo su utilización para el entrenamiento de grupos de campesinos mestizos, así como de aborígenes de



Grupo de teatro indígena de Tlaxcala, Michoacán

distintas etnias, constituía un reto. No sólo por el hecho de tratarse de gente para quienes la palabra teatro apenas tenía algún sentido y que, desde luego, carecía de toda experiencia práctica -fuera de su participación en algún festival escolar-, sino por tratarse de grupos marginados de toda actividad cultural no tradicional, y desde luego teatral; inmersos en tradiciones folclóricas que, en su aspecto negativo, actúan como impedimento del surgimiento y desarrollo de nuevas manifestaciones de su cultura.

Pero ante la perspectiva indeseable y de antemano rechazada de deformarlos al someterlos a las formas y exigencias de la cultura dominante, no cabía más que la posible alternativa de un método basado en el desarrollo del individuo dentro de sus propios marcos culturales, con la posibilidad de que al remitirlo a sí mismo -en un constante juego de confrontación y autoconfrontación-, pudiera alcanzar la liberación interior necesaria que le permitiese expresarse dentro de su circunstancia.

Me permito aclarar, debido a las bases teóricas del método empleado, que de ninguna manera se trata de una técnica de terapia cuya aplicación conduzca en forma indirecta al teatro, sino de un método de entrenamiento teatral ligado a un concepto específico de actor, esto es, de teatro.

Este concepto elimina la idea de personaje para el actor, aunque no para el espectador; el actor deviene un informante, un expositor lúcido y sensible de la conducta humana. Desde otro ángulo se consideraba al actor, no como el que finge o se finge otro distinto de sí mismo, sino como aquel que realiza la acción.

Acción o continuidad de acciones que constituyen el lenguaje con el que se expresa, y que incluyen desde la acción física de la enunciación de la palabra liberada del signo escrito que la representa, hasta las acciones orgánicas que producen los sentimientos necesarios para la comunicación del contenido del discurso teatral.

Así, en el teatro campesino Juan sería Juan y María, María en la vida "real" y en la ficción escénica. No se buscaría la manera de convertirse o "encarnar" escénicamente a un personaje literario. Pero María, de 20 años, haría de madre de Juan de 18 o de 24, porque lo importante es la exposición crítica del conflicto que los enfrenta y sus motivaciones económicas, culturales, generacionales y subjetivas.

La conformación del personaje correría entonces a cargo del espectador, con base en la información recibida. Desde el punto de vista pragmático -y de manera por demás esquemática, dadas las circunstancias-, el método empieza por algo simple y tan complejo como la respiración. Esto es: el paso de la "respiración de sobrevivencia", expresión personal de la "estructura caracterológica defensiva" o neurótica, de acuerdo con la conceptualización de Wilhelm Reich, a una respiración consciente y conducente a:

- a) la unificación orgánica del sujeto y a la toma de conciencia de sí.
- b) la conquista del presente: del "aquí y ahora".

- Relajación orgánica dividida en dos fases:

- a) Registro parte por parte -y desde la planta de los pies hacia arriba- del estado físico-emocional del sujeto.
- b) Relajación y reconstrucción emocional.

- Relaciones dramáticas en el espacio. (Principio del lenguaje teatral).

- Ejercicios de interrelación (teatro); de comprensión (creación y desarrollo del conflicto); de agresividad (entendiendo esto como conocimiento y liberación de la energía vital bloqueada, generalmente, por los procesos de dominio, educación y frustración).

En el caso del espectáculo y la parte literaria del mismo, las soluciones eran responsabilidad del director del grupo y tuvieron como base la problemática expresada por los miembros que lo conformaban. Una vez que pudieron expresarse, gracias a un trabajo previo de autoconocimiento y concientización de sí y de su realidad, alcanzaron un cierto grado de liberación interior. Con tal material, siempre múltiple e incluso contradictorio y siguiendo un sistema de selección por prioridades, concretizado por los miembros del grupo mismo, se llegaba a:

1. El contenido del discurso teatral.
2. La concreción de la línea de desarrollo del conflicto central.
3. La selección de líneas secundarias necesarias.
4. La historia.
5. La selección de los elementos culturales, característicos de cada región y grupo, que serían incluidos en el espectáculo.

Esto nos permitió encontrar las soluciones teatrales adecuadas a las preocupaciones, intereses y proyecciones de los distintos grupos, sin desvirtuar su propia idiosincrasia. Es fácil deducir que lo último a que se llegaba era a la conclusión del texto.

En la dirección trabajamos no con personajes literarios, sino con seres humanos concretos con un afán de expresarse a sí mismos y su circunstancia. El propósito era hacer del teatro un instrumento más para lograr un cambio individual y colectivo en la calidad de vida y una ampliación de la conciencia.

La síntesis aquí expuesta sobre la metodología empleada se ha querido constreñir a nuestra experiencia en el teatro popular en sus diferentes etapas y en relación con el proyecto de investigación de la metodología del teatro popular y sus resultados. Sin embargo, esto no quiere decir que sus posibilidades se limiten al entrenamiento de campesinos; por el contrario, consideramos que es una metodología adecuada para propiciar el surgimiento de un nuevo actor, liberado de la carga del personaje literario, que lo obliga a cargarse de elementos exteriores, en lugar de buscar en la ilimitada diversidad de su propio ser.

El teatro no cambiará mientras no cambie su elemento primordial: el actor y, con él, se llegue al esclarecimiento, estudio y profundización del lenguaje propiamente teatral.

El investigador en la lectura del hecho escénico*

Raúl Zermeño Saucedo**

Si nos atenemos a que toda expresión artística debe reflejar lo que el ser piensa de sí mismo y la compleja realidad que lo rodea, el hecho escénico no es una excepción. El hombre evidenciado por él, en conflicto consigo mismo, con los otros, con el universo, con Dios.

¿Cómo actúa el hombre pasional-racional ante estas preguntas: el bien, el mal, el derecho, el Estado, Dios? ¿Cómo le funciona la química corporal, el alma, el pensamiento? Simplificado, esto sería el hecho escénico.

Para la posible verificación de que el discurso del creador y su resolución formal es consecuente, eficaz, que le habla a sus semejantes para que éstos se reconozcan en la obra, ¿qué se necesita? Se necesita de otro hombre capaz de analizar pasional y racionalmente la propuesta del creador en determinada cultura, tiempo y espacio.

Es casi lugar común decir que la crítica no existe; es otro lugar común decir que existen críticos e incluso excelentes, pero ¿es esto lo que necesitamos como creadores para este diálogo? Creo que no. El interlocutor necesario para los creadores sería una fusión entre el investigador y el crítico que, al mismo tiempo que investiga la tradición y vive el presente, sea capaz de establecer este diálogo reflexivo entre el creador, el mundo que éste propone y la eficacia de la incidencia en la realidad. Pero normalmente no ocurre así.

Este interlocutor debería ser capaz de penetrar la propuesta teatral en

toda su complejidad y confrontar el conocimiento que tiene de la obra con la realidad a la que se dirige y señalar los puntos de encuentro y desfase, tanto en contenidos de las dos instancias, como en solución formal de la primera y su legibilidad para la segunda. Creo que el investigador debe establecerlo así para él mismo, para el creador y para el destinatario de ambos: el público y el lector.

¿A qué corresponde el espíritu de la producción? ¿Por qué la entidad productora estatal propone tal repertorio? ¿Qué política lo determina? ¿Cuál lo debería determinar? ¿Es función del Estado invertir socialmente en este tipo de propuestas? ¿Está articulando el Estado un discurso que responda a una política cultural del mismo?

¿Este Estado-mecenas recurre a los creadores adecuados o sólo son asuntos de connivencia? ¿Cuál es en México, por ejemplo, la obligatoriedad de una instancia como la Compañía Nacional de Teatro (CNT)?, ¿cuál la del Centro de Experimentación Teatral (CET)?, ¿en aras de qué, liquida el Estado al CET? ¿No funcionaba como centro experimental? ¿Por qué? ¿Es sólo una dificultad económica o sólo un retiro de la acción por incapacidad?

¿El repertorio de la CNT contribuye a la afirmación de la tradición y la identidad de la nación? ¿El Centro de Experimentación buscaba, más allá de la eficacia inmediata, el encuentro de lenguajes y formas que nos hicieran profundizar y enriquecer nuestra propia expresión? La UNAM es el principal productor de teatro en el país, ¿pero de cuál teatro?, ¿el de búsqueda?, ¿el de la universalidad?, ¿el

de la incidencia de ésta en nuestro contexto y nuestra aportación a aquélla?

Proyectos teatrales artístico-docentes, ¿sobre qué? Sobre la creación de especialistas, ¿para cuál modo de producción, para cuáles ambiciones, para cuál desarrollo, del *campus*, de la sociedad?, ¿cuál es su incidencia?

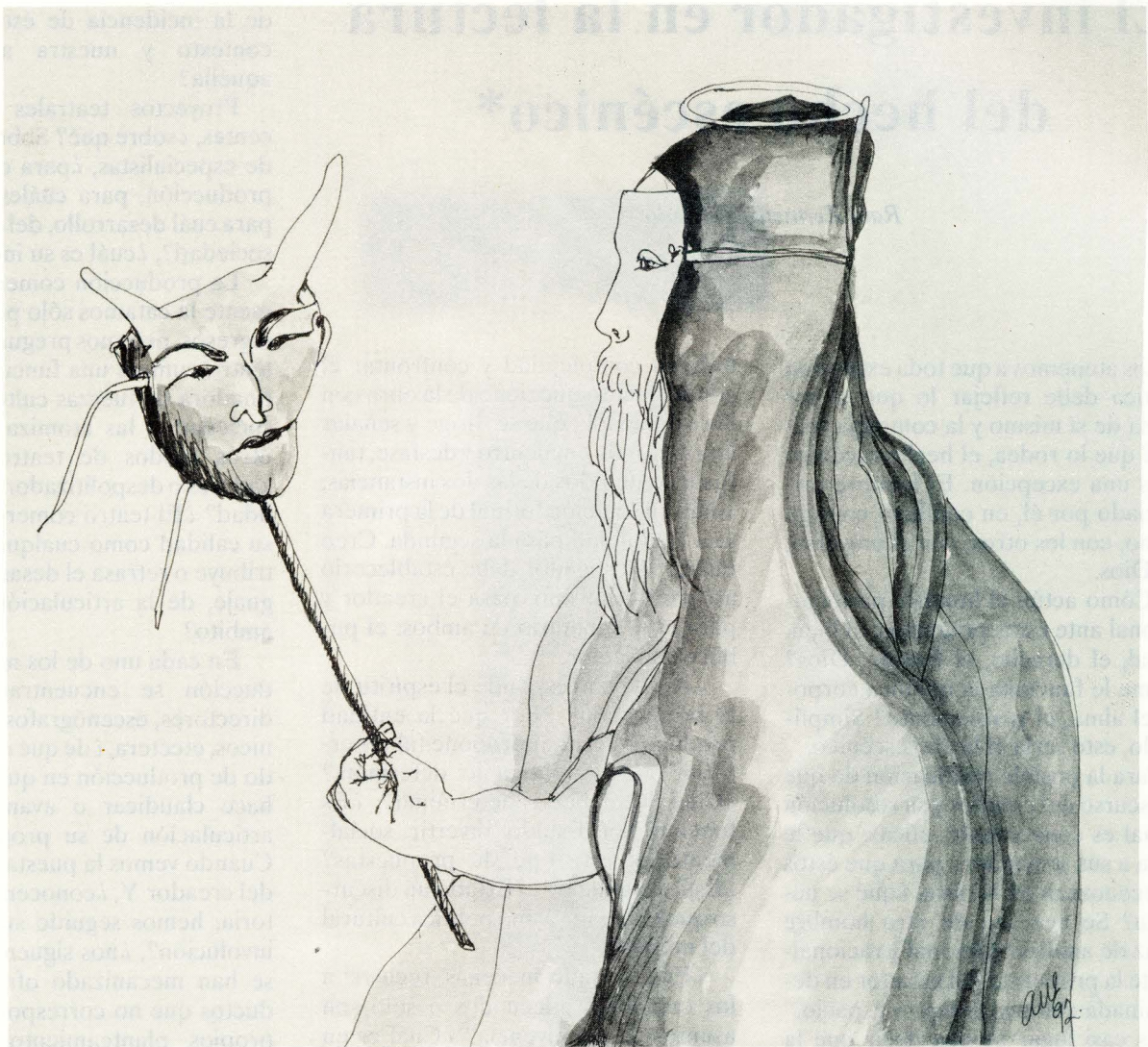
La producción comercial generalmente la catamos sólo por su éxito de ingresos, pero nos preguntamos si este teatro cumple una función real, aglutinadora de fuerzas culturales en una sociedad o las atomiza. ¿Este y los otros modos de teatro son politizadores o despolitizadores de una realidad? ¿El teatro comercial, amén de su calidad como cualquier otro, contribuye o retrasa el desarrollo del lenguaje, de la articulación de nuestro ámbito?

En cada uno de los modos de producción se encuentran creadores, directores, escenógrafos, actores, técnicos, etcétera, ¿de qué manera el modo de producción en que trabajan los hace claudicar o avanzar sobre la articulación de su propio discurso? Cuando vemos la puesta en escena X, del creador Y, ¿conocemos su trayectoria, hemos seguido su evolución o involución?, ¿nos siguen aportando o se han mecanizado ofreciendo productos que no corresponden ni a sus propios planteamientos, ni al encuentro e incidencia con nuestra propia realidad?

Cuando leo críticas, reseñas, e incluso entrevistas, tengo la impresión que cualquiera de los creadores y su propuesta acaban de nacer y que después de ésta van a morir; nada parece antecederles ni seguirles. Hablábamos antes del desarrollo del teatro nacional (inexistente), quién si no el crítico-investigador puede ubicarnos, debe hacernos ver que no estamos descubriendo el hilo negro, que estamos articulando o no un discurso personal, en un fenómeno común, quien puede decirnos cuál es la liga entre los que nos antecedieron y los que nos seguirán. Quien nos señala que sería prudente dejar de producir para reflexionar, o dejar

* Ponencia presentada en el CTRU el 27 de noviembre de 1991, en el marco de las Jornadas de Investigación.

** Centro Universitario de Teatro, UNAM



de reflexionar para lanzarnos a la producción, articulando un discurso también personal y colectivo por medio de una de las artes más antiguas y eficaces de la historia del hombre.

Yo me pregunto si alguna vez como actor, director, docente, e incluso funcionario, no he sido, mejor dicho, hemos sido todos abandonados a un laberinto narcisista en donde yo estoy obligado a consultar con la imagen que tengo de mí, sobre la justeza de nuestro quehacer y sus consecuencias. El investigador probablemente mañana recogerá datos sobre puestas, actividades, declaraciones, pero ¿en qué contexto, con qué razón o sinrazón fueron articuladas

en determinado momento?, ¿qué relación tenían con el pasado y qué dejaron para el nuevo presente?

Con base en estas preocupaciones, los investigadores del CTRU y yo llevamos un curso a fin de aunar el sentido de la investigación y su confrontación con el fenómeno vivo, efímero, que permita aprehenderlo para la creación, la investigación y la docencia artística -además de la memoria tan traicionera y traicionada-, para tratar de obtener una fuente paliadora de la erosión por el olvido. Se trata de crear una crítica capaz de responder a todas estas inquietudes, ubicando al lector en una justa perspectiva y, por tanto, en una apreciación de fondo

del fenómeno, del cual él es el origen y la finalidad.

La tarea no fue fácil, también nos falta tradición; sin embargo hubo logros, ya que, mediante el ejercicio de la crítica, se pudieron poner en tela de juicio algunos productos de nuestra realidad artística y tratar de entender los motivos de sus hacedores, así como sus fallas y aciertos. Creo que es una actividad que debe continuar e incluso ampliarse. Necesitamos confrontar el fenómeno por medio de la investigación y la crítica, a lo largo y ancho de la nación, para ubicar nuestro presente teatral en su dimensión real y no en su fragmentación más evidente, que es la del centro con la del interior.



A propósito de una historia del teatro en México

Octavio Rivera

A fines del siglo pasado se publicó, en forma de libro, una serie de artículos de lo que pudiera ser considerado el primer intento sistematizado de elaboración de una historia del teatro en México: la *Reseña histórica del teatro en México* (1895) de Enrique de Olavarría y Ferrari. El texto de Olavarría hace un rápido recuento cronológico de las actividades teatrales de los siglos XVI al XVIII en Nueva España para dedicarse, después, con amplitud, detalle y pasión, a registrar y comentar los espectáculos teatrales del siglo XIX, de manera especial aquellos que formaron parte de la experiencia viva de Olavarría y Ferrari como espectador. Olavarría, en la *Reseña...*, habla del teatro según el modelo de la crónica periodística, e integra así, en sus textos sobre los acontecimientos en la escena, los acontecimientos políticos y sociales que se ligan a, y completan, su panorama de la vida teatral en nuestro país.

Poco después de la edición de la *Reseña...*, Marcelino Dávalos, hombre de letras importante sobre todo

por su producción dramática y narrativa, reúne una serie de datos sobre el teatro universal en breves notas y compone su *Monografía del teatro* (1917). Dávalos dedica en ella, en la sección "El teatro en México", espacio para informar sobre dramaturgos y obras, actores, empresarios, escuelas, censura, etcétera, siguiendo de cerca la *Reseña...* de Olavarría.

A lo largo de este siglo son escasas las historias generales del teatro en México. A un lado de las historias del teatro hispanoamericano, en donde queda incluido, por supuesto, el teatro en nuestro país, y a un lado, también, de estudios particulares sobre determinados periodos del teatro en México, sólo tenemos noticia, si la información no nos falla, de dos historias generales: la *Breve historia del teatro mexicano* (1958) de Magaña-Esquivel y Lamb y la *Historia del teatro en México* (1985) de Yolanda Argudín. Además de los ensayos de Rodolfo Usigli: *México en el teatro* (1932) y el "Prólogo" a la *Bibliografía del teatro en México* (1933) de Francisco Mon-

Magaña-Esquivel y Lamb en su *Breve historia...*, después de una somera descripción de la actividad teatral, dividida por siglos y periodos, de acuerdo con la vida política del país o las tendencias artísticas europeas, recogen y organizan información conducente a destacar dramaturgos y obras relevantes de cada periodo en cuestión. Los datos se enriquecen con noticias sobre la edificación de locales teatrales contemporánea a la época tratada.

La obra de Magaña-Esquivel y Lamb constituye una guía práctica para reconocer el terreno de la actividad dramática en nuestro país y, como tal, resulta útil como libro de consulta. Obedece, en términos generales, a una concepción de la historia, más como reunión de nombres y síntesis de argumentos de piezas dramáticas, que a un propósito interpretativo del desarrollo del teatro en nuestro país hasta 1958, fecha de publicación del texto.

Por su parte, Argudín arranca desde el teatro prehispánico y dedica buena parte de su atención a la ac-

tividad dramática de la presente centuria. Por las características de la colección para la que Argudín preparó su texto (una serie de libros que tiene como finalidad la divulgación, a gran escala, de diversos aspectos culturales de nuestro país), su historia del teatro en México avanza a grandes pasos y se echa de menos una perspectiva general sobre el asunto.

Por último, en este brevísimos comentario, no se puede dejar de mencionar la labor ensayística de Rodolfo Usigli en torno a la historia del teatro en nuestro país. *México en el teatro* indaga en el pasado teatral buscando las constantes de expresión dramática y los factores que, en opinión de su autor, han impedido la formación de una tradición firme en el arte del drama en México. El "Prólogo", por su parte, rescata algunas de las ideas desarrolladas en *México en el teatro*, y funciona como una especie de telón de fondo que ubica en la historia del teatro en México los textos reunidos por Monterde en su bibliografía.

Las obras antes mencionadas -exceptuando la *Reseña...* de Olavarría y, en cierta medida, la *Monografía...* de Dávalos- se han acercado a la tarea de historiar el teatro mexicano a partir de la consideración, casi exclusiva, del texto dramático y, en términos generales, sin observar en él sus calidades o cualidades teatrales. Digamos que se ha estudiado la forma literaria del teatro dejando de lado lo específicamente teatral. Se ha señalado a Olavarría como un caso aparte ya que en su afán por reseñar la actividad teatral atendió, en principio, a la puesta en escena, al espectáculo y a lo que lo rodeaba, concediendo atención esporádica al texto.

Así pues, se sentía la necesidad de elaboración de una historia del teatro en México que, por un lado, contribuyera al estudio de este renglón de expresión de nuestra cultura y que, por otro, considerara los diversos elementos del hecho teatral más allá, y además, de la atención prestada a los textos dramáticos. Ello originó una serie de trabajos tendiente a fortalecer una orientación conceptual y metodológica que permitiera un primer

acercamiento, por parte de los investigadores del CITRU, a la difícil labor de historiar el desarrollo del teatro en México. Paralelamente, se buscó ampliar hasta lo exhaustivo las bibliografías existentes, así como localizar materiales documentales de primera mano.

Este proceso se vio enriquecido y empezó a dar sus primeros frutos mediante la contribución del CITRU -con el capítulo "México" de los dos primeros volúmenes- a la *Historia del teatro latinoamericano* que dirige Fernando de Toro. La colaboración en esta *Historia...* se hizo, en principio, de acuerdo con el esquema y los intereses de la obra en cuestión, la cual busca subrayar, en tres secciones presentes en cada volumen, el desarrollo y las tendencias de la producción espectacular, de la creación dramática y de la crítica sobre el hecho teatral o dramático de cada uno de los periodos en que se divide, cada uno de los cuales compone a su vez un volumen, a saber: 1) desde los orígenes hasta 1900; 2) de 1900 a 1930; 3) de 1930 a 1950 y 4) de 1950 a 1990.

En el capítulo "México", las divergencias en cuanto al seguimiento de algunos de los puntos del esquema (división interna de cada una de las secciones del volumen, división cronológica de los distintos periodos) se hicieron tomando en cuenta las particularidades del propio periodo de estudio, así como el desarrollo histórico del fenómeno teatral en nuestro país. Evidentemente la formación y los intereses de los colaboradores de cada una de las secciones ha dado al capítulo "México" cierta heterogeneidad, no sólo natural sino necesaria, en tanto permite una mayor amplitud de puntos de vista respecto del asunto estudiado.

A la mitad del camino en cuanto a la colaboración en la *Historia del teatro latinoamericano* ha sido posible ver con mayor claridad las limitaciones en el trabajo realizado, y sin embargo estas mismas limitaciones nos permiten valorar las aportaciones en los renglones revisados, notar las zonas apenas cultivadas, así como confirmar las múltiples posibilidades de estudio

de nuestro teatro. Tarea, esta última, que nos aguarda, en principio, en el orden del compromiso, con la realización del capítulo "México" de los dos volúmenes restantes de la *Historia del teatro latinoamericano*, y más adelante con la elaboración de una historia del teatro en México.

Esta historia buscará concentrarse, precisamente, en el teatro y no en la literatura dramática. Con ello no quedará eliminada la producción dramática, ni se le restará importancia. Antes bien, una de las intenciones radica en ubicarla en la relación que establece con el teatro y observar el modo en que esta relación se modifica, se reestructura, como resultado de la dependencia que en mayor o menor medida ejerza el texto sobre la representación o viceversa.

La historia buscará dar su peso a los distintos elementos del espectáculo que en su conjunto llamamos teatro y que sea éste el objeto del cual se revise su desarrollo. Para la reconstrucción aproximativa del transcurrir histórico de cada uno de estos elementos de nuestro pasado teatral, el texto dramático mismo se propone como una de las vías de acceso para el estudio de las técnicas de escenificación, actuación, tipos de público, espacios, etcétera. El análisis de los textos, en este sentido, aunado a la información que ofrecen tanto documentos como investigaciones precedentes, deseamos permita una forma más certera de acercarse al desarrollo del fenómeno teatral en México y al teatro en general en tanto el arte autónomo, con características propias, que es y ha sido.



El fondo documental

Margarita Mendoza López

Miguel Ángel Vásquez Meléndez

Sólo un reducido grupo de personas comparte el privilegio de permanecer vinculado al teatro durante toda su vida. Entre ellas Margarita Mendoza López, quien desde su infancia conoció la ardua labor que antecedió a los estrenos de las obras musicales, en las que participaban sus padres; y hasta sus últimos días colaboró en la revista de teatro *Escénica*, publicada en la Universidad Nacional Autónoma de México.

Margarita Mendoza López desarrolló diversas actividades relacionadas con el teatro y particularmente con la investigación teatral. Durante varios años elaboró una serie de registros que hoy conforma su fondo documental.

En estos registros se consigna el autor, título de la obra, estrenos, reposiciones y notas. Para cada obra se anota al autor del libreto, su nacionalidad y las fechas de nacimiento y muerte, y, en su caso, también aparece el nombre del autor de la música con los datos antes mencionados. En lo que se refiere al título de la obra, éste va acompañado de su género y número de actos. En los estrenos se registra el estreno mundial, que comprende lugar y fecha, así como el estreno en México, donde se apunta el nombre del teatro y del director, número de representaciones, periodo de la temporada, precios de entrada y elenco. En las reposiciones se incluyen los mismos rubros del estreno en México. Finalmente, las notas contienen comentarios sobre la compañía, el director, el foro o algún aspecto digno de la atención de la autora.

Durante la ordenación de este fondo documental, realizado por el



Antonio López Mancera y Margarita Mendoza López, en el momento en que el artista dona sus bocetos escenográficos, mismos que actualmente forman parte del acervo del CITRU

personal de la Coordinación de Documentación del CITRU durante 1991, se reconocieron 47 secciones en las que Margarita Mendoza López clasificó su propio fondo. Estas secciones se pueden subdividir en cuatro grupos. En primer término se encuentran los registros de obras teatrales, en el segundo grupo las compañías y los teatros de género musical, en el tercero la ópera y en el cuarto registros diversos.

I. El primer grupo comprende tres secciones: comedia profesional, comedia no profesional y teatro infantil. Este grupo incluye las obras presentadas entre 1950 y 1963, en los teatros de la ciudad de México, como el Ideal, del Caracol, Arbeu, Fábregas, del Pueblo,

Orientación, Insurgentes, del Bosque y Milán, entre otros.

II. El segundo grupo, que registra las obras de zarzuela, opereta y revista de 1950 a 1965, está formado por 35 secciones, de las cuales 23 corresponden a compañías como la de Manolita Saval, la Mexicana de Arte Lírico, la de Ases Líricos, la de Operetas y Zarzuelas de Carmen Delgado y la de Opereta y Zarzuela de Esperanza Iris. De las demás secciones de este grupo, seis refieren las obras presentadas en los teatros Río, Margo, Sullivan, Tívoli, Lírico y Fábregas. En otras dos secciones se recopila lo relativo a funciones específicas: las de la Temporada del Recuerdo y la del Homenaje-despedida a David Martínez. Por

último se encuentran cuatro secciones bajo rubros generales: zarzuela, opereta y revista; comedia musical; variedades, y revista de 1950 a 1962.

III. Bajo el rubro de ópera se constituye el tercer grupo. En él se registran los informes y directorios de la Academia de la Ópera, así como de las obras presentadas de 1950 a 1952 en el teatro del Palacio de Bellas Artes, principalmente, y en otros teatros como el Arbeu e Insurgentes.

IV. Ocho secciones conforman el último grupo. Cuatro de ellas agrupan la información relativa a funciones de beneficencia: la de la Pro-construcción de la Ciudad Vicentina, en 1961; la del Instituto Mexicano de Rehabilitación, en 1960; la de Padres de familia del Instituto Patria, entre 1962 y 1965, y la Asistencial, de 1962.

Las cuatro secciones restantes son la del Concurso de Grupos Teatrales Fiesta de Primavera, de 1950 a 1952; la de la Asociación de Críticos de Teatro, de 1950 a 1962, donde se registran los premios otorgados por esa asociación y un recuento de efemérides. Una más es la sección de elencos, de 1841 a 1963, que reúne toda la información sobre los miembros de compañías y grupos de teatro, que en algunos



Manuel Medel, actor cómico



Angel Garasa, actor cómico español

casos fueron tomados de bibliografía especializada. Finalmente la sección de "varios", que abarca de 1950 a 1962, y que constituye una miscelánea de todas de las secciones.

Para agilizar la consulta de este fondo, se elaboró un catálogo con cada uno de los registros que integran las 47 secciones. Las referencias que ofrece el catálogo son: sección, año, nombre de los autores, título de la obra y nombre del teatro. De esta manera el acceso a este fondo resulta práctico.

Como todas las fuentes de

información, el Fondo Margarita Mendoza López cobrará vigencia e importancia en la medida en que sea consultado. Los registros sobre la actividad teatral reflejan la gran variedad del trabajo escénico patrocinado por las instituciones estatales y los grupos y asociaciones particulares. De la misma forma, los registros sobre espectáculos musicales ofrecen información vasta y susceptible de coadyuvar en las investigaciones que sobre este género se realizan actualmente.

(Véase cuadro en la siguiente página).

Fondo Documental Margarita Mendoza López

El Fondo Margarita Mendoza López está conformado por una serie de registros elaborados por la autora, en los que consigna la actividad teatral en la ciudad de México entre 1950 y 1965. El material se encuentra dividido en varios rubros o temas, mismos que para fines de catalogación se han denominado secciones. Así, el Fondo está ordenado de la siguiente manera:

NOMBRE DE LA SECCIÓN	PERÍODO	No. DE HOJAS	CAJA
01 Comedia profesional	1950-1963	1778	1
02 Comedia no profesional	1950-1962	281	2
03 Compañía Italiana de Revistas	1951-1952	6	2
04 Gran Compañía de Revistas Españolas	1950	13	2
05 Marcos Redondo	1950	38	2
06 Zarzuela, Opereta y Revista	1950-1962	224	2
07 Revista	1951	65	2
08 Empresa Cristina Ortega	1959	2	2
09 Compañía de Arte Lírico	1960	12	2
10 Salvador Quiroz	1962	3	2
11 Elizondo	1958	2	2
12 Temporada del Recuerdo	1951	8	2
13 Compañía Mexicana de Arte Lírico	1950	21	2
14 Compañía de Comedias Manolita Saval	1950	25	2
15 Compañía de Opereta y Zarzuela Esperanza Iris	1950	32	2
16 Gran Compañía de Revistas Alegres, Empresa Ángel Garasa	1951	10	2
17 Trudi Bora	1951	1	2
18 Compañía de Opereta y Zarzuela	1952	10	2
19 Compañía de Arte Lírico Barandalla Álvarez	1952-1953	28	2
20 Compañía Ases Líricos	1954	10	2
21 Compañía Lírica de Grandes Cantantes de Ópera	1951	6	2
22 Teatro Fábregas	1954	1	2
23 Empresa Montes Quiroz	1958-1959	40	2
24 Empresa Rosa María Montes	1959-1960	46	2

NOMBRE DE LA SECCIÓN	PERÍODO	No. DE HOJAS	CAJA
25 Empresa Quiroz Montes	1965	13	2
26 Homenaje despedida a David Martínez	1960	5	2
27 Función a beneficio del Instituto Mexicano de Rehabilitación	1960	3	2
28 Festival patronato Pro-Construcción de la Ciudad Vicentina	1961	5	2
29 Comité Cultural Asociación de Padres de Familia del Instituto Patria	1962-1965	11	2
30 Compañía de Operetas y Zarzuelas Carmen Delgado	1950-1960	128	2
31 Variedades	1951-1963	243	2
32 Teatro Río	1954	1	2
33 Teatro Margo	1950-1959	11	2
34 Teatro Sullivan	1963	1	2
35 Teatro Tívoli	1950-1963	62	2
36 Teatro Lírico	1950-1963	89	2
37 Asistencial	1962	4	2
38 Compañía de Arte Lírico Manuel Medel	1960	56	2
39 Empresa Alonso, Alonso-Alvarado y Alvarado	1961-1962	45	3
40 Comedia musical	1957-1959	24	3
41 Infantil	1952-1963	209	3
42 Ópera	1950-1952	566	3
43 Concurso de Grupos Teatrales, Fiestas de Primavera	1950-1952	47	3
44 Asociación de Críticos de Teatro	1950-1962	60	3
45 Compañías de Zarzuelas y Operetas Pepita Embil	1950-1965	154	3
46 Elencos	1841-1963	279	3
47 Varios	1950-1962	356	3

Nota: La ordenación y descripción del Fondo estuvo a cargo de: Arturo Díaz Sandoval, Israel Franco Sandoval, Pilar Galarza Barrios, Margarita Ortiz Islas, Miguel Ángel Vásquez Meléndez

Edictos de Inquisición

Fuente para el estudio del teatro novohispano

(Un muestreo inicial)

Alejandro Ortiz Bullé-Goyri*

Dentro de los estudios sobre el teatro novohispano, la recopilación de documentos oficiales que se relacionan con el drama y con el espectáculo ha sido relegada como fuente importante para el conocimiento de este período, dándose prioridad al estudio del texto dramático, de sus autores y, en algunos casos, a las condiciones de representación teatral. Sin embargo, estos documentos contienen aspectos y referencias que pueden auxiliar en la investigación y rastreo de diversos aspectos en torno de los autores, las obras y su representación durante la Colonia; como pueden ser (en el caso de los edictos de Inquisición) las cuestiones relativas a la normatividad y la moral social y religiosa a la que el teatro habría de circunscribirse.

A partir de la información que ofrece esta selección de edictos de Inquisición novohispanos, podemos encontrar referencias al espectáculo o diversiones públicas (como los edictos del 20 de marzo de 1691 o el del 31 de octubre de 1776), así como a la divulgación de textos dramáticos que a juicio del Santo Oficio debían expurgarse previamente o prohibirse definitivamente *intoum*.

Los edictos de Inquisición eran impresos que se colocaban en lugares públicos visibles, en donde se establecían determinadas normas o pautas de conducta que habría de seguir la población de acuerdo con la práctica de la religión católica. O -como en el caso que nos ocupa- se hacían disposiciones sobre libros u obras dramáticas que a juicio de las autoridades inquisitoriales debían prohibirse o expurgarse, o normas de conducta y pautas de comportamiento que debían observarse durante las fiestas y ceremonias religiosas, que solían incluir representaciones dramáticas. Estos edictos constituyeron un eficaz medio de divulgación de las disposiciones que el Santo Oficio ordenaba tanto para perseguir la blasfemia y la herejía, como para controlar las ideas que pudieran ser perniciosas para el dogma católico o para el orden establecido en Nueva España.¹

Con relación a las obras literarias y dramáticas perseguidas por la Santa Inquisición novohispana, podemos apuntar lo que dice Pablo González Casanova en su libro *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*, y que ayuda a comprender mejor el hecho de que el número de obras prohibidas se registra con mayor vigor a través de los edictos a lo largo del siglo XVIII:

En el siglo XVIII se encuentran a primera vista dos grandes corrientes ideológicas en la literatura perseguida; aquellas que corresponden a las herejías tradicionales y aquellas que derivan de las ideas modernas ilustradas. Entre las primeras están las oraciones y poesías mágicas, supersticiosas, diabólicas, místicas, y en general los escritos heterodoxos tradicionales de alguna ambición literaria. Entre las segundas, las poesías, las narraciones, las novelas, los ensayos, que se hallan ligados directa o indirectamente al espíritu ilustrado.²

No debemos olvidar tampoco que las obras dramáticas podrían constituirse doblemente perniciosas desde esta perspectiva, si tomamos en consideración que no solamente eran susceptibles de ser leídas en privado, sino de representarse en un lugar público, donde las ideas solían debatirse y expresarse en forma abierta y colectiva, como el Coliseo Nuevo de la ciudad de México.

En los edictos que presentamos aquí podemos encontrar algunos aspectos reveladores en cuanto a la relación entre fiesta y representación teatral, como en el caso de la fiesta de la Santa Cruz, a la que hace mención el edicto del 20 de marzo de 1691. Así como referencias a danzas y coplas de carácter licencioso que durante el siglo XVIII se realizaban en fiestas, calles y plazas novohispanas, en el Coliseo Nuevo, donde solían presentarse los sones del Temascal, el pan de Jarabe, el pan de Manteca y las famosas coplas del Chuchumbé a las que hace alusión el edicto del 31 de octubre de 1776. De las cuales citamos aquí algunas para dar una idea del por qué la Inquisición las consideraba "en summo grado escandalosas, obsenas, y ofensivas de castos oídos":

En la esquina está parado
un fraile de la Merced
con los hábitos alzados
enseñando el chuchumbé.
Que te pongas bien,
que te pongas mal,

¹ Cf. Juan Manuel Herrera Huerta y Victoria San Vicente Tello, *Archivo General de la Nación, Guía General* (coordinación general de...), 1a. edic., México, Secretaría de Gobernación, 1990, p. 91. María Teresa Esquivel Otea, *Índice del ramo Edictos de la Santa y General Inquisición*, México, Archivo General de la Nación, 1981, 62 p. (Serie Guías y Catálogos, 21).

² Pablo González Casanova, *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*, 1a. edic., México, Secretaría de Educación Pública, 1986 (Cien de México), p. 125.

el chuchumbé te he de soplar.³

Muchas de las obras dramáticas que se mencionan en los edictos probablemente se representaron en Nueva España a pesar de la prohibición que pesaba sobre ellas, aunque hasta el momento no encontramos referencias al respecto.⁴

Destaca la prohibición que pesó sobre "la melodrama en un acto intitulada *El negro sensible*" que consigna el edicto del 5 de agosto de 1809, en virtud de que puede inferirse que se trató del manuscrito del texto dramático de don José Fernández de Lizardi, del mismo nombre. Aunque sabemos que:

El negro sensible, pieza dramática breve, fue escrita por Fernández de Lizardi como segunda parte de una petipieza, paso o pasillo de Comedia del mismo nombre, de Luciano Francisco Comella (1751-1812), escritor español [...] muy popular en México desde 1805. En la primera edición, la de 1825, impresa en México, aparecen unidas las dos comedias con el mismo título: "*El negro sensible*, primera y segunda parte, hecha la última por el Pensador Mexicano".⁵

No deja de ser interesante el hecho de que en fecha anterior (1809) a la proclama de abolición de la esclavitud por parte del cura Hidalgo (1810), se difundieran y representaran obras alusivas al tema de la insurrección de los esclavos en América.

Para la edición de estos documentos, transcribimos primeramente un edicto en su totalidad, para después ofrecer los aspectos relacionados específicamente con la prohibición de obras dramáticas o con aspectos espectaculares.

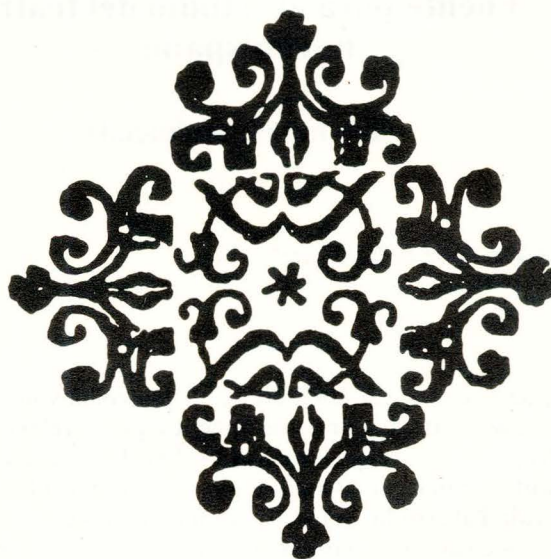
En ciertos casos, por el estado de los documentos, algunas letras o palabras resultan ilegibles, por ello hemos puesto entre corchetes, o puntos suspensivos, las letras o palabras que pudieran ser las originales. En cuanto a los paréntesis, los usamos para denotar que se está resumiendo algo del texto o para incorporar un signo de interrogación o comentario nuestro. En general se ha respetado la ortografía original, aunque actualizando algunos signos alfabéticos como la letra "S", para la mejor comprensión del texto. Las frases que aparecen en latín y los títulos de las obras se han puesto aquí en cursivas, con el fin de facilitar la lectura.

³ Juan Pedro Viqueira Albán. *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. México, Fondo de Cultura Económica. 1a. edición, 1987 (Sección de Obras Históricas). p. 165.

⁴ Cf. Enrique de Olavarría y Ferrari. *Reseña histórica del teatro en México*, tomo I. Imprenta La Europea. 1895. Véase también a Emilio Cotarelo y Mori. *Colección de loas, entremeses, bailes, jácaras y mojíngangas, desde el siglo XVI a mediados del XVIII*, tomo I, v. 2. Madrid. 1911 (Nueva Biblioteca de Autores Españoles). Y de él mismo *Migajas del ingenio, colección rarísima, de entremeses, bailes y loas*. Madrid. imprenta de la revista *Archivos*. 1908.

⁵ Ubaldo Vargas Martínez. "Prólogo a...". José Joaquín Fernández de Lizardi. *Obras II, Teatro*. (edición y notas de Jacobo Chencinski). México. Centro de Estudios Literarios de la UNAM. 1965. p. 26-27.

Finalmente habrá que decir que, como estriba un anuncio en las exposiciones temporales del Archivo General de la Nación, se trata no sólo de fuentes para el estudio del teatro novohispano, sino de "fuentes en busca de un investigador".



Edictos de Inquisición, vol. 1, folio 16 r., 20 de marzo 1691 (impreso de la Inquisición), México, A.G.N.

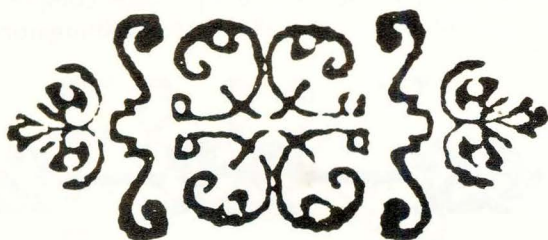
NOS LOS INQUISIDORES CONTRA la heretica pravedad, y apostasia en esta Ciudad, y Arzobispado de México y en todos los Reynos, y Provincias de la Nueva España, con los Obispados de Tlaxcala, Mechoacán, Goatemala, Guadalaxara, Chiapa, Yucatán, Oaxaca, Verapaz, Honduras, Nicaragua, Nueva-Viscaya, Islas Philipinas, sus districtos., y jurisdicciones, por autoridad Apostolica, etc.

HACEMOS SABER A TODOS LOS VEZINOS, Y MORADORES ESTANTES. Y HABITANTES en todo este nuestro distrito, de cualquier estado, calidad, condición, grado, preheminiencia, o dignidad, que Sean, assi Ecclesiasticos, como seculares exemptos, o no exemptos, como por nuestro, edicto de catorce de Agosto del año pasado de mil seiscientos y noventa, mandamos para obviar el abuso de poner, y pintar Cruces en rincones publicos, y otros lugares indecentes, con el fin de preservarlos de las inmundicias ordinari[as] por las indecencias que se experimentaba por ignorancias, e inadvertida reverencia, y seguirse grandesa de Dios nuestro Señor, no se pintassen, ni puliesen las dichas cruces, y las que lo estaban, se bor[rasen] y quitassen: Ha venido a nuestra noticia, que en esta Ciudad de México, y en otras partes y lugares de nuestro distrito, aunque algunas Cruces, no estan en lugares indecentes se celebran en dichos lugares de calles, plazas y [...] con Missa, Sermón, y processiones,

y con otras Fiestas profanas, como son, comedias, toros, y mascarar, por lo que las cu [...] cuales con dichas fiestas ocasionan grave escándalo en la Republica Christiana siguiendose de ello, gravisimos [...] en ambos fueros, tomando por pretexto la celebración de la Santa Cruz, para cometer con dichas fiestas grandisimas r[...]cias, e indecencias contra la misma Santa Cruz, con capa de devoción y religión, siguiendose de ello sacrilegas irr[...] y execrables torpesas, y abusos, assi en lo general como en lo particular.

Por tanto, para obviar los execrables y sacrilegos abusos, que con color, y pretexto de religión se ocasiona[n] ofensa y escandalo de la piedad Catolica, y buenas costumbres. [...] Y en virtud de santa obediencia y so pena de excomunion mayor *latae sententiae, trina canonica monitione* (misa), y de ducientos ducados de Castilla, aplicados para gastos extraordinarios del Santo Offi[cio] [...] prohibimos, que ninguna persona o personas de cualquier estado, calidad, condición, preheminiencia, o [...] aqui adelante, celebren ni hagan dichas fiestas, con ocasión de celebrar la Santa Cruz en las calles, plazas [...] Ciudad de México, y demas lugares deste nuestro distrito, sino en las Iglesias, y lugares sagrados, con ap [...] no lo cumpliendo incurriran en las dichas censuras, y penas, y se procedera contra los rebeldes, y omisos á mayor [...] hallaremos por derecho: y para que venga á noticia de todos mandamos dar, y dimos la preferente firmada de nu[...] sellada con el Sello del Santo Oficio, y refrendada de vno de los Secretarios del secreto del; y que este nuest[...] en las puertas de las Iglesias, de las quales ninguan persona lo quite, rasque, ni tilde, so las dichas penas, y las demas, [...] arbitrio reservamos, Fecha en México, y sala de nuestra Audiencia en veinte dias del mes de marzo de mil y [seiscientos] noventa y un años.

Don Juan Gomez de Mier (?) Lic. Juan de Armesto
Por mandado de el Santo Oficio
Lic. Don Juan Osorio Crespo
Srio.



Edictos de Inquisición, vol. I, folio 17 r., 24 de diciembre 1696, México, A.G.N.

NOS LOS INQUISITORES (...) MANDAMOS (...) POR CUANTO CONVIENTE AL SERVICIO DE DIOS Nuestro Señor, recoger, y prohibir *intotum* los libros siguientes: (...)

(...) *Entremes alegorico del Entremetido, la Dueña, y el*

Soplon, etc. por estar de detracciones, improprios, irrisiones, dicterios e injurias a personas conocidas de calidad y letras y estado de religiosos tocando en sus costumbres con palabras denigrativas de su fama, y credito, y abusar de la Sagrada Escritura, y Sentencia de los Santos padres. (...)



Edictos de Inquisición, vol. I, folio 49 (48?) r., 1748 (impreso de la Inquisición), México, A.G.N.

NOS LOS INQUISIDORES APOSTOLICOS (...) Sabed que a nuestra noticia ha llegado haver impresso, escrito, y divulgado varios libros, tratados, y papeles, los quales mandamos prohibir del todo, i recogerlos, i son los siguientes: (...)

(...) Mandamos que se expurguen (...) i corrijan los que siguen

46 - En los villancicos, que se cantaron en la Santa Iglesia Cathedral de cartagena en la Octava del corpus, impresos en Murcia por Jaime Mefnier año de 1728, en el Villancico 5 se borre, i tilde la copla 3, que comienza: *El Sabor no es aparente*. Por contener palabras, mal sonantes, estultas, *pianum aurium* ofensivas, *simplicium mentium* seductivas (?), i ocasionadas á error de la fe. 47. y finalmente, en la Loa al Nacimiento del Hijo de Dios, titulado a continuación del Auto del Nacimiento del Hijo de Dios, titulada *Las prisiones de Adan*, de Lope de Vega Carpio: impreso en Madrid en la imprenta de Antonio Sanz año 1730. Se borren, i expurguen las palabras siguientes: *La inefable union del Verbo, hecho en tres naturalezas, Cuerpo, Divinidad i alma, en un sugeto compuestas*. Agosto 1748.



Edictos de Inquisición, vol. II, folio 20 r., 8 de junio de 1771, México, A.G.N.

(...)

XIII Una comedia impressa en Madrid en la Imprenta de Antonio Sanz, o de qualquiera otra impression, cuyo

título es: *Las lagrimas de David*: por contener proposiciones erróneas, escandalosas, y temerarias, con abuso de la Sagrada Escritura.

XIV Una comedia impressa en Madrid en la Imprenta de Antonio Sanz, ó de qualquiera otra impression, cuyo título es: *El pleyto que tuvo el Diabolo con el Cura de Madrilejos*: por contener proposiciones escandalosas, mal sonantes y *pianum aurium* ofensivas con abuso de los ritos de la Iglesia.



Edictos de Inquisición, vol. II, folio 28, 15 de junio 1776.

(...)

15 - Una comedia impresa intitulada: *El falso profeta Mahoma*, de Don Francisco de Rojas: por estar comprendida en la regla sexta del Expurgatorio.

16 - Otra comedia de tres Ingenios, intitulado: *Origen del Bien y el Mal, y trabajos de Adán y Eva*: por contener una profanacion de la Sagrada Escritura.



Edictos de Inquisición, vol. II, folio 8 r., 31 octubre 1776.

(...)

(...) Sabed que por Denuncia que nos ha sido hecha, ha llegado á nuestra noticia haverse divulgado, y extendido así en esta Ciudad, como en otras varias y Pueblos de este Reyno ciertas Coplas que comunmente llaman del Chuchumbé, que empiezan, *En la esquina está parado*; las quales son en summo grado escandalosas, obscenas, y ofensivas de castos oídos, y le han cantado, y cantan acompañandolas con Bayle no menos escandaloso, y obsceno, acompañado con acciones, demostraciones, y meneos deshonestos, provocativos de la lascivia, todo ello en grave ruina, y escandalo de las almas del pueblo Christiano, y en perjuicio de las conciencias, y Reglas del Expurgatorio, y ofensa de la edificación, y buenas costumbres, y en contravención de los mandatos del Santo Oficio. (...)



Edictos de Inquisición, vol. II, folio 30(?), 18 diciembre 1779.

(...)

25 - Una comedia intitulada: *La Hipocresía castigada, o Juan de Buena Alma, en tres actos, manuscrita*. Se prohíbe, aún para los que tengan licencia de ler [sic] libros prohibidos, por contener proposiciones malsonantes, y peligrosas; y representar acciones escandalosas, incitativas a la luxuria, capaces de corromper las buenas costumbres; infamatorias de la piedad, que hacen odiosa la virtud, destierran la devocion; y denigran á las personas Eclesiasticas, especialmente a las Religiosas.



Edictos de Inquisición, vol. II, folio 39, 6 de julio 1783.

(...)

24 - La comedia intitulada: *el Renegado de Carmona*, de Don Bernardo Garcia, natural de Madrid, se prohíbe por contener representaciones abusivas, que profanan lo mas Sagrado de nuestra Religión, inductivas á una vana confianza de salvarse: y por estar comprendida en la prohibición general del Indice Expurgatorio *verbo* Comedias.



Edictos de Inquisición, vol. II, folio 51, 23 de octubre 1789.

(...)

10 - La comedia intitulada: *El vandolero de Flandes* de Don Alvaro Cubillos; se prohíbe por escandalosa y obscena.

Edictos de Inquisición, vol. II, Folio 52, 28 de junio 1792.

(...)

6 - La comedia intitulada: *La Dama Doctora ó la Teología caída en la rueda*, impresa en Aviñon. Se prohíbe como comprendida en la regla 10 del Expurgatorio: y por tratar materias muy sagradas, y difíciles de Teología, baxo de una ironía impropia para impugnar los errores que pretende: y porque estando escrita en lengua vulgar, puede causar mucho daño a la creencia de los pocos instruidos y sencillos.



Edictos de Inquisición, vol. II, folio 55, 13 de septiembre 1799.

(...)

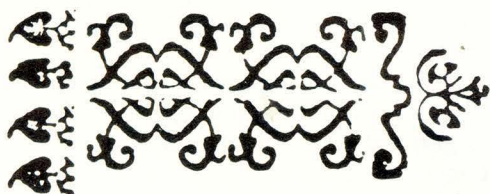
18 - El saynete impreso en cuarto en Madrid 1791, intitulado *Juanito y Juanita* etc.: por estar comprendido en la regla séptima del Expurgatorio.



Edictos de Inquisición, vol. II, folio 59, 5 de agosto 1809.

(...)

16 - *La Bandolera de Italia*, y *enigma de los hombres*: comedia de un ingenio así intitulada: por contener proposiciones escandalosas, malsonantes, *pianum aurium* ofensivas, y heréticas.



Edictos de Inquisición, vol. II, folio 53, 8 de febrero de 1806.

(...)

(...) prohibidas aun para los que tienen LICENCIA

2 - *El falso Profeta Mahoma*, tragedia en cinco actos, por el L.D.T.R. de L. y V. impresa en Madrid en casa de D. Joaquin Ibarra: por ser traduccion litera de la

tragedia, del mismo nombre de Voltaire, cuyas obras estan prohibidas aun para los que tiene licencia.

(...)

16 - *El Hypocrita sentimental*, comedia en cinco actos en prosa, manuscrita: se prohíbe por perjudicial a las buenas costumbres, y comprendidas en la regla séptima del Indice expurgatorio.

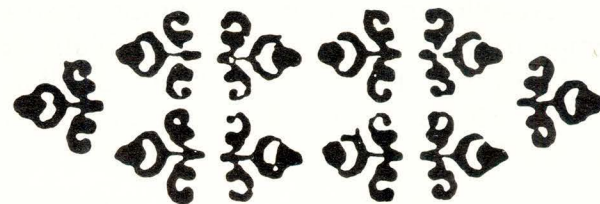
PROHIBIDOS INTOTUM

1 - *La muerte de Abel*, tragedia en tres actos, y en verso, por el ciudadano Le Gonve, traducida del frances al Castellano por D. Antonio Saviñon: Madrid en la imprenta de la Administracion del Real arbitrio de beneficencia año de 1803.

2 - *La Muerte de Abel Vengada*, tragedia en tres actos, acomodada al teatro español, por Doña Magdalena Fernandez y Figuero: Madrid en la Imprenta de Ibarra año de 1803.

(...)

4 - La comedia intitulada *La virtud consiste en medio*. *El Pródigo*, y *Rico Avariento*, de un ingenio: Valencia año de 1772: por peligrosa á perversión en su leyenda, y contener pasages indignos de que se manifiesten á la luz pública.



Edictos de Inquisición, vol. II, folio 61 r. y v, 12 de enero 1807.

(...)

7 - Comedia intitulada: *El fenix Español*, *San Lorenzo Martir*: por D. Francisco Lozano impresa en Madrid año 1743: por ser escandalosa y sacrílega.



Edictos de Inquisición, vol. II, folio 66, 5 de agosto 1809.

(...)

23 - La Melodrama en dos actos intitulada: *El Negro y la Blanca* Comedia de Don Vicente Rodriguez de Arellano, impresa ó manuscrita. Por comprendida en la regla 16 del Expurgatorio; y por ser revolucionaria y preparar en su fondo mucha ruina en lo civil, político, y moral.

24 - La Melodrama en un acto intitulada: *El Negro Sensible*. Comedia manuscrita. Por promoverse en ella con capciosidad la insurreccion de los esclavos contra sus legítimos dueños.

25 - La comedia intitulada: *el falso Nuncio de Portugal*.

Investigar es dejar señales para otros caminantes

• Entrevista a Ignacio Merino Lanzilotti

Hilda Saray Gómez

Ignacio Merino Lanzilotti, director, actor, maestro e investigador teatral -lo cual se niega a aceptar como investidura-, participó durante el pasado mes de noviembre como moderador de la mesa dedicada a la historia del teatro mexicano durante las jornadas de investigación del CITRU.

En esta entrevista habla de sus preferencias sobre la investigación teatral y da su punto de vista sobre esta actividad en nuestro país.

Autodidacta en el campo de la investigación, reconoce influencias de Aristóteles, Ángel María Garibay, Miguel León-Portilla, Nietzsche, José Rojas Garcidueñas, Pablo Prida, Armando de María y Campos, Carlos Solórzano y Rudolf Laban, entre otros, sin descartar a Sergio Fernández, Francisco de la Maza, Luis Villoro, Adolfo Sánchez Vázquez y Gurdjieff.

Interesado en el rigor y el compromiso que debe practicar el investigador teatral, hacía mucho tiempo que Merino Lanzilotti no hablaba de su trabajo y sus experiencias en una entrevista, porque "luego son muy formales". "A base de callar -ha dicho- uno aprende más con las piedras que con las palabras", lo cual ha fortalecido su discurso y su acción.

- ¿Cómo ve el panorama de la investigación teatral en México?

- Pienso que la profesión teatral -comparada con otras donde hay una tradición de investigación, como la historia-, está muy improvisada. Creo que falta rigor, que el teatro está tomando métodos prestados -lo cual es correcto-, pero con mucha improvisación y que esto va a remediarse hasta que haya un buen número de investigadores que cada día se exijan más a sí mismos y exijan mayor nivel a la investigación sobre teatro en México.

- Aun cuando la investigación teatral en nuestro país no sea una tarea suficientemente atendida, ¿cuáles han sido hasta el presente, las líneas, temas, o periodos estudiados?

En términos de investigación teatral, tenemos un antecedente valiosísimo, en fray Bernardino de Sahagún, con su método antropológico de acotar y reseñar lo que los informantes le transmitían. Digamos que en los misioneros tenemos la protohistoria de la investigación teatral. También en el teatro colonial y en el del siglo pasado, hubo cronistas y reseñistas, sólo que no se practicó una metodología con instrumentos teóricos como los que tenemos ahora. Sin embargo, ese trabajo podría ser reestudiado a partir de estas nuevas herramientas teóricas.

Por otra parte, lo que se ha acercado más al estudio teatral es la crítica periodística, como los trabajos de Roberto "El diablo", de Rafael Elizondo, que, a su modo, son investigadores bastante serios. Olavarría, Novo, Manuel Mañón, Chavero, fueron hombres de letras que también contribuyeron a la creación de una historia del teatro en México.

En el presente, un ideal para la investigación teatral sería el que han logrado ciertas corrientes dentro del estudio de la historia, es decir, grupos de intelectuales que investigan un aspecto histórico -por ejemplo, el teatro- con un gran rigor, con un alto nivel académico; que conversan sobre su material, lo discuten y escuchan puntos de vista, que llegan, incluso, a modificar sus propuestas y que además dedican años para la investigación.

Otra forma de investigar el teatro es en el nivel de la práctica teatral. Aquí estamos más atrasados todavía, porque han sido trabajos individuales, que no han creado escuelas concretas, corrientes metodológicas o de exploración en el trabajo con actores: pocos directores se han dedicado a explorar este aspecto.

- El carácter de improvisación que afirma tiene la investigación teatral en México, ¿se relaciona con las características de producción y realización del arte escénico, ¿se deriva de dificultades que surgen al abordarlo como objeto de estudio?

- Creo que el teatro es mucho más complejo que el análisis integral. Investigar el teatro comprende aspectos históricos y sociales como todas las artes, pero la complejidad estriba en que los testimonios que quedan del espectáculo -como los textos dramáticos, por ejemplo- no siempre corresponden con lo que sucedió en el momento de una representación.

Por otro lado, dentro del ambiente académico, el teatro hasta hace unos 40 años ha empezado a legitimarse como materia o como carrera con grados académicos. De ahí que la investigación haya quedado rezagada, y siempre dentro del marco de la literatura. Esto creó, por una parte, una deformación y, por otra, una trivialización de los métodos. El teatro necesita utilizar sus propios instrumentos de análisis por su contacto tan directo con el público y por la gran cantidad de información que presenta. Necesita del concurso de disciplinas como la antropología y las ciencias sociales, por ejemplo.

En la investigación teatral todos deberíamos formarnos más, ser más críticos con nuestros trabajos. No se trata tampoco de crear un ideal dogmático de lo que debe ser el investigador, sino formarlo, estimularlo y crear una rigurosa autocrítica.

- *¿Propondría usted una metodología específica para estudiar el teatro, o bien considera que el carácter mismo de una investigación es lo que debería conformar la metodología a seguir?*

- El carácter de la investigación, el temperamento e inclinaciones del investigador son los que pueden marcar el camino. No todos son válidos para explorar la gran variedad de temas, además no todos los métodos son fáciles de aprehender para los investigadores. Pienso que debe haber libertad para que cada quien seleccione su propia metodología, porque si no caeríamos en un circuito cerrado. No sería saludable que todos fueran, por decir, marxistas, o que todos fueran exclusivamente semiólogos, o que se creara un lenguaje muy cifrado que sólo entendieran los investigadores. Me parece que el objeto de la investigación también es que el resultado sea accesible a mayorías, no sólo a especialistas altamente informados.

Hace 30 años, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde yo estudié, había un énfasis muy particular en el pensamiento dialéctico y en el pensamiento aristotélico. Pero, al paso del tiempo, he podido ver cómo se han descartado métodos. De pronto estuvo muy de moda el psicoanálisis o el estudio con base en métodos biográficos, que eran muy atractivos, y de pronto cayeron en un total descrédito. También estuvo muy de moda el historicismo. Nadie podía escribir una investigación sin poner "histórico-político

y social" al final de cada frase. Después vino una fuerte tendencia antropológica, camino que resultó desorientador; en principio, porque se supuso que un antropólogo dentro de un grupo teatral podría orientar la creación hacia determinado grupo social, y nada es más desmovilizador que un antropólogo escéptico dentro de un grupo teatral. Claro que estoy hablando de cierta concepción antropológica.

Respecto de la metodología, debo decir que muchos de nosotros nos formamos de manera autodidacta, porque la mayoría de los maestros que nos dio clase provenía de otra especialidad. El hombre de teatro no solía dar clases, pero cuando impartía cátedra no tenía el nivel como para hacerlo. Creo que el deber de nuestra generación es conciliar esta contradicción y orientar el trabajo hacia un mayor rigor, dentro de los métodos que seleccionen los investigadores, pero someterlo todo a una discusión que pueda dar mayor información.

- *¿Cuál es la relación que debe existir entre creación e investigación teatral?*

- El investigador teatral, por la naturaleza misma del material, debe trabajar también con su cuerpo. Es decir, no quedarse sólo en el análisis intelectual del material literario o de la crónica o de la historiografía, sino también desarrollarse actoral, creativa o dramáticamente. Creo que ahí el investigador teatral encontraría su método. Claro que esto representa un golpe muy duro a la personalidad del investigador, puesto que tendría que conquistar sus gestos para abrirse y entrar a ese mundo de investigación.

- *¿Es decir que necesariamente un investigador teatral debe involucrarse en algún aspecto creativo para que su trabajo sea más fructífero?*

- Sí, en algún aspecto de la creación, sin perder de vista que su tarea será investigar; no tendría que dedicarle 20 años



Ignacio Merino Lanzilotti. Foto: José Luis Domínguez

a la creación. Bastaría con que lo hiciera de forma experimental, para desentumirse, para no estar apartado del hecho escénico.

- *En la línea que usted ha seguido, de combinar la investigación con la práctica dentro de los temas que ha abordado, ¿se ha interesado en formar discípulos?*

- En un sentido un poco populista, sí. En algún momento formamos directores, dramaturgos, actores, que utilizaban las formas de la revista política; y surgió una buena cantidad de gente que lo practicó. A la fecha lo considero un intento fallido, porque faltó el rigor para -además de plagiar- superar el modelo. No hubo tiempo ni mayor apoyo para profundizar más, sin improvisar tan rápidamente determinadas propuestas.

- *Como investigador teatral, ¿tiene preferencias temáticas?*

- Siempre me interesaron los géneros de mayor contacto con el público (populares o populistas), los que se dirigían a públicos mayoritarios. Siempre me interesó el manejo de los mitos en la escena, y también me ha preocupado la forma en que se distribuyen los apoyos gubernamentales para las propuestas teatrales. Eso es un enigma, un verdadero mito dentro del sistema mexicano.

El tema de la conquista de México es uno de los grandes mitos que acariciamos los estudiantes desde el primer momento en que tenemos contacto con Antonin Artaud o con Sahagún. Porque en el teatro ceremonial hay una liturgia y una instrumentación de representación escénica que manejan determinadas fuerzas y juegan determinados fenómenos. Esto, a la vez, es una forma de teatro, no una forma de teatro normal o convencional, sino altamente pautada, ritualizada y mágica. Éste es uno de los temas más fascinantes para un investigador en México.

Otro tema que me interesa es el de la teoría dramática. (A propósito, se podría extraer una teoría dramática de todo lo que hemos hablado).

Mis trabajos recientes han sido acerca del cuerpo: la forma en que el actor puede relacionarse corporalmente con sus interlocutores; porque con la semiología los directores de escena manejamos códigos de comunicación contradictorios. He estado trabajando sobre la expresión de sensaciones, el aspecto instintivo y la sexualidad.

- *¿Qué asuntos considera que debe abordar la investigación teatral en México?*

- Por la tradición crítica de la cultura, la filosofía y el pensamiento, la historia y la literatura, en este país se debe reabordar la cuestión social, trabajar en una investigación teatral útil al conglomerado humano actual y futuro. El país entra en una etapa de definición a nivel mundial y tiene que "vender" -llamémosle así- algo,

y en eso va también la imagen cultural y de producción teatral, pero debe haber un producto acabado, elaborado, y también riguroso. Lo que representa un doble trabajo: formarse hacia dentro y hacia afuera.

- *Cuando dice que es necesario investigar para utilidad del conglomerado humano ¿a qué se refiere exactamente?*

- Me refiero a que la vida social es distinta a como fue en otros tiempos. Tenemos que saber cuál es nuestra problemática social, cómo estamos relacionados con nuestra fuente de producción y consumo, qué tipo de ser humano somos y de qué tiempo disponemos. Es decir, darle a los hombres una alternativa teatral estética y lúdica al mismo tiempo, ante la saturación de todas las demás formas de difusión y de cultura.

- *¿Qué posibilidades hay actualmente en México para formarse como investigador teatral?*

- Yo creo que el CITRU es esa posibilidad. Me imagino que las universidades aceptan tesis sobre investigación teatral. De hecho, la investigación sí existe, lo que no existe es precisamente lo que ustedes están promoviendo: una retroalimentación entre los investigadores.

- *¿Qué relación existe entre la crítica y la investigación?*

- Creo que los cronistas han intentado dejar memoria de los hechos significativos para ellos. Esto podríamos reconstruirlo, entendiendo que los lectores deben prepararse -por ejemplo, aprendiendo paleografía-, sensibilizarse, para entender lo que está vertido ahí.

Si yo hago una investigación o una crítica, debo tener una posición por la cual realizo esa tarea: hay algo que quiero decir o que me toca; hay una identificación anterior al inicio de la investigación por la cual me conmuevo profundamente. Yo puedo hacer una crítica exegética nada más o una crítica intrínseca, puedo desarrollar mi obra y, desde ella, presentar los postulados críticos que justifiquen mi propia obra. Hay compañeros muy fríos y poco comprometidos con su trabajo. En este caso, lo que haría es estremecer a esos compañeros, comprometerlos para que lo que me digan nazca de un compromiso muy profundo y que de veras los toque, los conmueva.

Creo que una investigación puede ser un objeto bello y que hay crónicas hermosas, pero esa belleza puede ser relativa a la época; es parte de la dialéctica de la sociedad donde se produce la investigación o la creación.

- *Para usted ¿qué sentido tiene la investigación teatral?*

-La investigación teatral tiene dos sentidos: es una memoria, una forma de conciencia y de conocimiento, y también es una manera de registrar un camino. Es recorrer un camino dejando señales para otros caminantes...

Reflexiones en torno a la obra de Elena Garro

Tres comentarios*

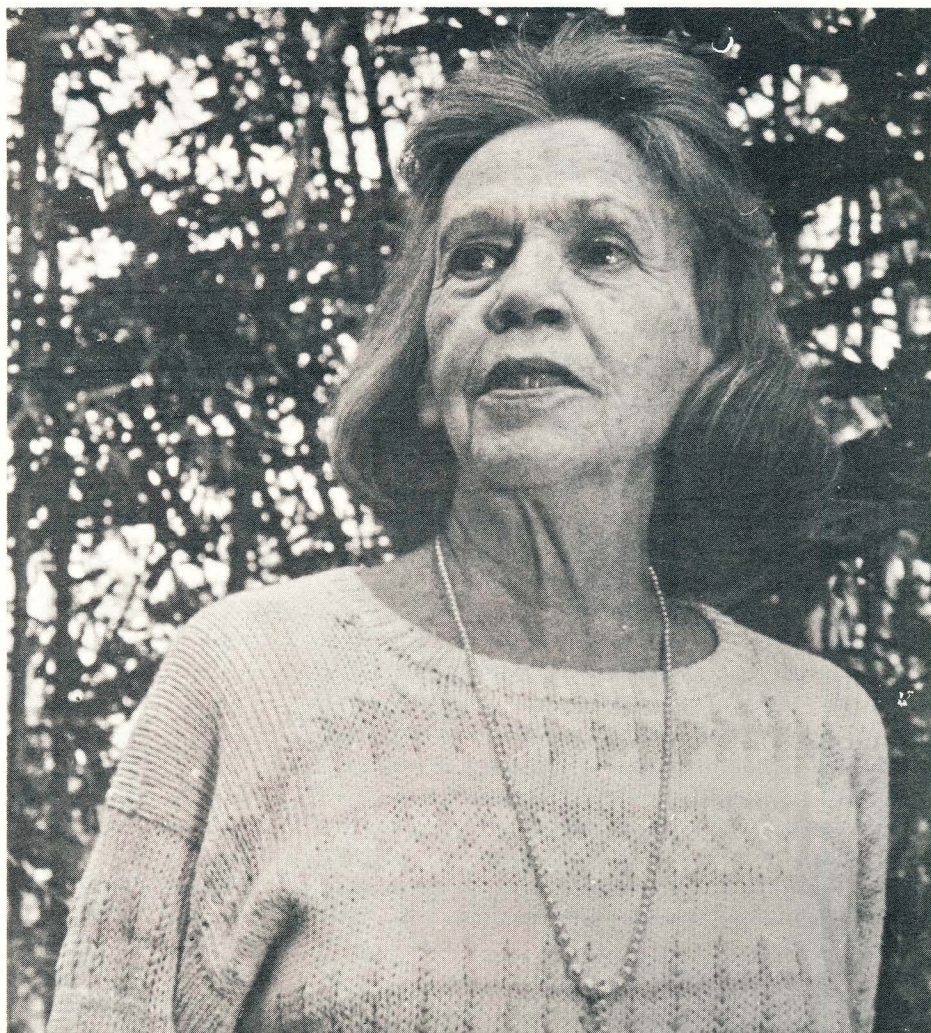
Propongo la presentación de este libro como prolongación del festejo que le dio origen, pues no resulta difícil evocar aquella atmósfera cargada de emoción provocada por la presencia de la señora Elena Garro. Envueltos en el eco de ese evento podemos proseguir el diálogo "en torno a su obra" como lo sugiere el mismo título. Volveré sobre algunos de los puntos relevantes.

Asomo a la poética de la autora

Se trata de una poética encarnada y plasmada en la obra misma, centro magnético que arrebató al espectador o al lector, juego en que intervienen todas las potencias desde una profunda experiencia exterior, esto es, poética como poesía hecha texto dramático o narrativo. Modo de poetizar y el poetizar mismo. Todos los trabajos contenidos en el libro destacan este punto. Luz Elena reconoce en Clara-Elena el papel iluminador de su obra: "sin los ojos y la palabra de Elena Garro no entenderíamos la realidad [...] mexicana [...]"¹ Le cuadra el nombre de Clara-Elena porque ella, ciega al mundo superficial, nos descubre la verdad profunda, nos aclara el sentido de la existencia humana, nos invita a ver lo que su "balcón" deja al descubierto. Ya que el aporte de

Tiempo y espacio en la poética de Elena Garro

Adolfo Díaz**



Elena Garro en Cuernavaca, Morelos. Noviembre. 1991. Foto: Pedro Valtierra / Cuartoscuro

*Textos leídos durante la presentación del libro: *Elena Garro: Reflexiones en torno a su obra*, México, CITRU-INBA, 1992.

**Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México.

¹Luz Elena Gutiérrez de Velasco, "Elena Garro: maga de la palabra", en *Elena Garro: reflexiones en torno a su obra*, op.cit., p. 23.



La señora en su balcón, dirigida por Alejandro Jodorowski, con Patricia Morán y María Teresa Rivas, 1966

"nuevos temas" en expresión de Luz Elena puede entenderse como descubrimiento de zonas de nuestra existencia hasta ese momento desconocidas, de modo tal que "la poética [...] de sus palabras [...] nos muestran el revés de las cosas y humanizan la naturaleza".² Por "revés" se podría entender lo oculto, lo no manifiesto, el estrato esencial al que apunta el esfuerzo revelador.

Alejandro Ortiz entiende el motivo de la muerte como camino de destino, y a juzgar por el texto extraído de *Felipe Ángeles*, también tendría que ver con esa búsqueda de caminos de ser o de caminos para acabar de ser, cometido principal de la poesía: "¡Cómo quisiera vivir otra vez! Ahora, después de este fracaso, entre todos, quizá podríamos inventar la historia que nos falta".³ He ahí una poética:

inventar o re-hacer lo que no hemos podido terminar en nuestra empresa de ser. O sea, una poética, obra y modo de recreación artística, pero también como disciplina para todos, disciplina que nos conduzca a ser de veras. En cuanto a la primera dimensión, comenta Alejandro: "alcanza un maravilloso nivel de poeticidad" y con el mismo propósito trae a cuento una cita de *Felipe Ángeles*: "al hombre se le rescata con la palabra".⁴ Cabe la parodia: Elena nos rescata con su (palabra) poética. No de menor importancia es la segunda dimensión, la metafísica u ontológica contenida en otra apreciación del mismo comentarista: "los personajes de sus obras, siempre habrán de confrontarse con un sentido de verdad que contiene su propia existencia".⁵ Existencia, verdad, compromiso de la poesía.

Sara Ríos, atenta a la obra dramática, reconoce igualmente esa dimensión de la poética en la obra de Elena Garro... "el espectáculo se apodera de la realidad".⁶ Margarita Tapia nos acerca el universo poético plasmado en *El encanto, tendajón mixto*; ahí encuentra una superposición "de lo fantástico a lo 'real' [...]" como existencia de mundos fantásticos al alcance de la mirada humana.⁷ Elena Garro, continúa: "profundiza en el conocimiento de la conciencia humana [...] hace posible que el espectador se reconozca y cuestiona".⁸ Salta a la vista la convicción del cabal cumplimiento del papel o función del poeta como vidente y profeta. Este reconocimiento de la fuerza creativa o poética en la obra de nuestra escritora aparece en los demás trabajos.

Para Octavio Rivera, "las obras [...] [del libro] *Un hogar sólido*... conciben realidades distintas"; hasta la "irrealidad" o mundos distintos [...] nacen de una concepción particular de la realidad".⁹ Esa concepción particular de los poetas que, como los niños o los enamorados rilkianos, son los únicos capaces de atisbar los secretos de la realidad humana, es realizada por los colaboradores del libro. Entre otros, por Lorena Paz, cuando retoma un pasaje de *Los recuerdos del provenir*, en el que se añoran posibilidades ya idas: "Durante unos segundos volver a las horas que guardan su infancia y el olor de las hierbas [...]",¹⁰ para concluir su trabajo con un convencimiento total sobre "La función transformadora de la literatura de Elena Garro".¹¹

⁶Sara Ríos, "La magia, temática constante en *Andarse por las ramas, Los pilares de doña Blanca y Ventura Allende*", op.cit., p. 38.

⁷Margarita Tapia, "Lenguaje dramático en *El encanto, tendajón mixto*", op.cit., p. 46.

⁸Idem.

⁹Octavio Rivera, "Un hogar sólido: realidad e irrealidad", op.cit., p. 58.

¹⁰Lorena Paz Valderrábano, "Aproximación sociocrítica a la narrativa de Elena Garro", op.cit., p. 66.

¹¹Ibid., p. 67

²Ibid., p. 26

³Alejandro Ortiz, "A propósito del teatro de Elena Garro", op.cit., p. 33.

⁴Ibid., p. 34

⁵Idem.

A su vez, Francisco Beverido encuentra, "un lenguaje que crea una realidad particular" y destaca de acuerdo con Östergaard dos concepciones de realidad, una de ellas, "la actitud espontánea [...] capacidad de creación y juego [...] facilidad con que supera la trivialidad de las cosas cotidianas".¹²

Gloria Prado, conmovida ante el impacto de la poética garriana, asocia a esta dimensión la concepción espacio-temporal o témporo-espacial como gusta de decir.

Para ella la obra de Garro resulta una "mirada pluriperspectivista, pero traslación física y metafórica también",¹³ es decir, "recreación fulgurante de la realidad que Elena -como sus niñas demiurgas- configura [...] hechicera, al igual que Don Flor, convierte en poesía su prosa".¹⁴ Todo ello con mérito especial, el de "anclarse en lo cotidiano y traspasarlo sin perderlo de vista".¹⁵

Temporalidad poética

La fusión de poética y concepción espacio-temporal es recurrente en los trabajos. En mayor o menor medida de todos se podría desprender a manera de conclusión que la concepción témporo-espacial no es más que obra y gracia de la misma poética, y por ende, quizás, eje central de la cosmovisión garriana. Extraigo algunas de las apreciaciones contenidas en el libro.

Alejandro Ortiz califica de fundamental el teatro de Elena Garro en el panorama de la dramaturgia mexicana, debido a tres características. Una de ellas corresponde a la idea del tiempo concebido como cíclico y opuesto a un tiempo lineal.

¹² Francisco Beverido. "Una lectura de *Los perros de Elena Garro*", *op.cit.*, p. 69.

¹³ Gloria Prado. "En el escenario del tiempo transmutado: la narrativa de Elena Garro", *op.cit.*, p. 49.

¹⁴ *Ibid.*, p. 52

¹⁵ *Ibid.*, p. 49

Acerca de esto, Margarita Tapia recuerda la respuesta de la mujer a los personajes masculinos de *El encanto, tendajón mixto*, consiste en la única posible explicación de lo que ocurre, el "que ahí se vive otro tiempo".¹⁶ Octavio Rivera marca diferencias entre lo que considera "mundo real" y "realidades distintas a la cotidiana. Mundos diferentes al mundo real [...] que despliegan concepciones particulares de tiempo y espacio".¹⁷

Desde la óptica de este trabajo, tal tratamiento habilita a la expresión teatral de mayor número de recursos, puesto que la acción y la realización encuentran espacios más amplios.¹⁸ También considera que es cíclico el tiempo propuesto en *Un hogar sólido*, esto es, se trata de un tiempo que "desconoce la convención temporal del mundo real".¹⁹

¹⁶ Margarita Tapia. *op.cit.*, p. 41

¹⁷ Octavio Rivera. *op.cit.*, p. 55

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 61

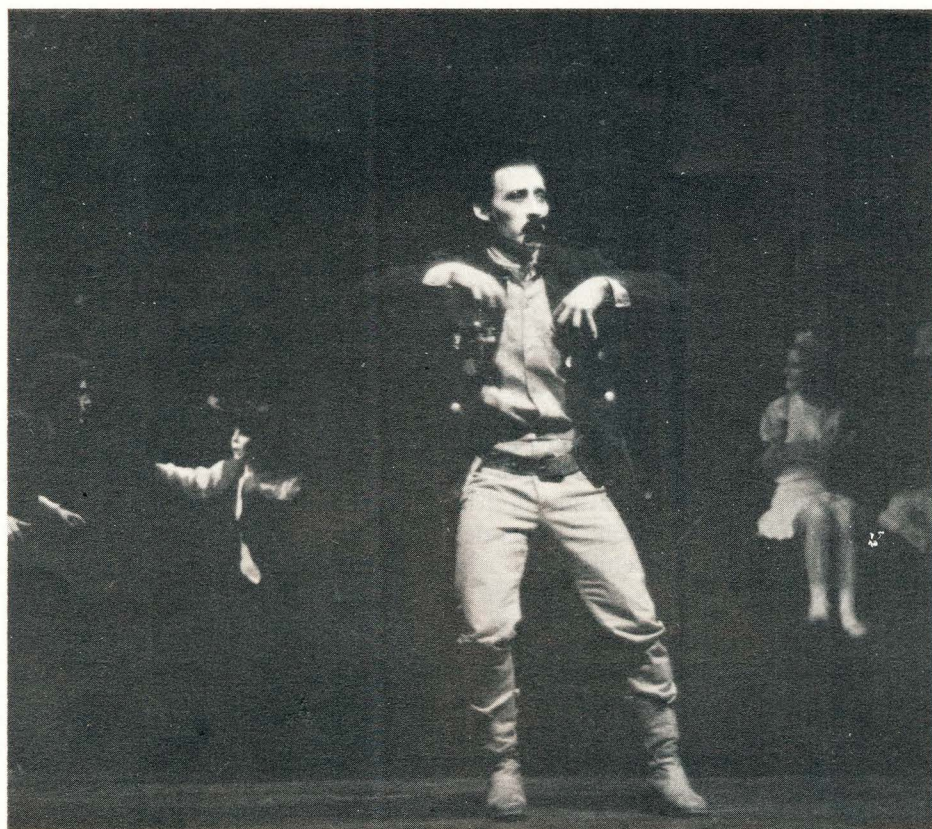
A propósito de *Los recuerdos del porvenir*, Lorena Paz habla de una circularidad del tiempo mexicano, pone de relieve dos ingredientes de esta novela: la memoria y el tiempo como "tópicos fundamentales de la expresión artística, y [...] de la literatura mexicana".²⁰

De este modo se acerca a la propuesta central de Gloria, sobre la indisolubilidad entre poética y el tratamiento espacio-temporal en Elena Garro, y que se manifiesta desde el mismo título del estudio.

"En el escenario del tiempo transmutado: la narrativa de Elena Garro", evoca a la poética como espacio escénico (laboratorio) en que se transmuta el tiempo y los seres que se mueven en el tiempo.

Acuña reiteradamente expresiones alusivas a este respecto: "Trastocamiento témporo-espacial, dice, que descubre y abre puertas

²⁰ Lorena Paz. *op.cit.*, p. 63



Escena de *Un hogar sólido*. Puesta en escena de Guillermo Henry en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Foto: Eric Jervace



Una escena de Felipe Ángeles

ocultas".²¹

Esta fusión poética-tiempo queda aún más manifiesta cuando habla de una "temporalidad poética", que equivaldría a decir que la poética elabora una categoría de tiempo distinta a otras. Elena Garro, con su personaje Don Flor, "es capaz de modificar el devenir temporal y la espacialidad".²² Señala cómo de ese trastocamiento: "narradores y personajes [...] pueden aprehender simultáneamente diversos planos de la realidad"²³ y, asimismo, "Laura -en *La culpa es de los tlaxcaltecas*- deambula simultáneamente por los mismos lugares",²⁴ aquí encaja el pensamiento de Passavant: "[...] la poesía es profecía, visión extática del pasado, del porvenir, de la totalidad".²⁵

Por estos pronunciamientos el trabajo se separa de los que hablan de un tiempo circular; me parece que la insistencia en la simultaneidad de tiempos da lugar a otra categoría, no sólo circularidad, sino más que eso, simultaneidad de tiempo. Esto es, categoría de un tiempo-eternidad, mediante la cual Elena daría cumplimiento a lo que Goethe considera la ley del arte, aprehender la eternidad en el instante. Por tanto un tiempo elaborado por la imaginación y la memoria, tiempo vivido, duración bergsoniana. Como creo que lo entiende Gloria cuando insiste: "realidad y recuerdo son inseparables, los espacios permanecen intactos, el tiempo se detiene [...]. La memoria los actualiza [...]."²⁶ Es más, por esa fuerza poética se alcanza una temporalidad del infinito y se recobra una espacialidad paradisiaca.²⁷

A mi manera de ver, Gloria acierta en la caracterización del tratamiento

espacio-temporal de nuestra autora. Enlisto otras de sus expresiones: "El tiempo se torna muchos tiempos [...]".²⁸ "Los tiempos y espacios se empalman [...]".²⁹ "No está en ninguna parte y está en todas" -Mariana en *Los recuerdos del porvenir*-, y, refiriéndose a la misma, "[...] Es ausencia y presencia, es realidad e ilusión, esfera poliédrica que resplandece [...] negando tiempos y espacios unívocos".³⁰

En fin, el libro acicatea el interés por ampliar y profundizar la experiencia de lector o espectador frente a la obra de Garro, tanto por lo que dice como por lo que no dice. Después de su lectura queda clavado el aguijón de la curiosidad y del anhelo por continuar el estudio de esta obra. Cumple con el oficio de una introducción, nos muestra una panorámica, pero a la vez estimula el apetito por las probaditas que alcanzamos a saborear y nos hace desear más.

²¹ Gloria Prado, *op.cit.*, p. 49

²² *Ibid.*, p. 50

²³ *Ibid.*, p. 49

²⁴ *Ibid.*, p. 50

²⁵ Albert Beguin, *El alma romántica y el sueño*, p. 107.

²⁶ Gloria Prado, *op.cit.*, p. 51

²⁷ *Ibid.*, p. 52

²⁸ *Ibid.*, p. 49

²⁹ *Ibid.*, p. 52

³⁰ *Ibid.*, p. 51

FESTEJO A UNA AMIGA

Claudia Albarrán*

Hace aproximadamente un año me invitaron, junto con varios amigos, a un homenaje que el gobierno de Veracruz le hizo a Juan Vicente Melo. Entre los distintos eventos que se organizaron para festejarlo estaba la

restauración y apertura al público de la casa familiar en la que habían transcurrido los primeros años del escritor veracruzano.

Había leído apasionadamente la

obra de Melo y, cuando me avisaron que por primera vez tendría la oportunidad de conocer el espacio en el que había dado sus primeros pasos, me llené de curiosidad y asistí emocionada.

Ya allí, cuando abrieron la puerta de la casa y los invitados comenzamos a llenar el espacio con nuestras voces, tuve la misma sensación que ahora me produce la lectura del libro *Elena Garro: Reflexiones en torno a su obra*. La casa de Melo, como el libro que ahora presentamos, daba acogida a infinidad de personas -muchas de ellas desconocidas entre sí-, que

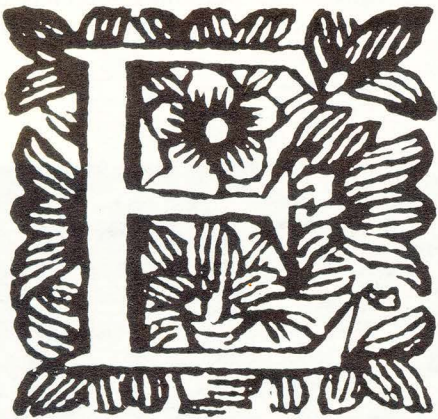
*El Colegio de México



Escena de *Los perros*, dirigida por Félix Vargas. Festival de Otoño 1969, Guadalajara, Jalisco

habían llegado de diversos lugares al puerto, para abrazar con palabras llenas de afecto a su amigo; un amigo que algunos no conocíamos en carne y hueso, pero con el que nos habíamos desvelado hasta la madrugada, envueltos en sus páginas.

Elena Garro: Reflexiones en torno a su obra, publicado por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y el Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli" (CITRU), reúne las voces de ocho amigos que se dieron cita en



Aguascalientes en la XII Muestra Internacional de Teatro para festejar a Elena Garro. Incluye, además, una breve cronología de la escritora poblana, la bibliografía de sus obras completas (inéditos, guiones cinematográficos), un registro actualizado de las puestas en escena de sus creaciones dramáticas y varias fotografías de los actores y actrices que dieron vida a sus personajes en el escenario.

Es, en todos sentidos, un libro-fiesta, no sólo porque los invitados que lo integran visten sus mejores galas para festejar a su amiga, sino porque sus voces están impregnadas de cariño, de ese cariño dulce que sólo se otorga a los amigos íntimos en ocasiones especiales.

De los ocho comentarios que integran el libro, tres están dedicados a la obra narrativa de la escritora y el resto a esa veta igualmente rica y

tan poco estudiada que es el teatro garriano. El primero de ellos, titulado "Elena Garro, maga de la palabra", funciona en el libro a modo de bienvenida; es la puerta de entrada que nos permite acceder al espacio interior de la casa.

A él le siguen los textos de Alejandro Ortiz y Sara Ríos, ambos dedicados al teatro garriano. El primero se propone reubicar la obra dramática como discurso de la reflexión existencial de la escritora, mientras que el segundo da cuenta de las metamorfosis y los elementos simbólicos presentes en el teatro.

Por su parte, el texto de Margarita Tapia incorpora la propuesta de Kowzan para abordar la significación del lenguaje dramático en *El encanto, tendajón mixto*. Gloria Prado ve en tres cuentos de *La semana de colores* las ciernes de lo que la escritora poblana desarrollará en obras posteriores y que Gloria denomina "el tiempo transmutado". Octavio Rivera estudia cuidadosamente la propuesta de *Un hogar sólido* en torno a dos elementos antagónicos, realidad e irrealidad, para subrayar, con ello, el papel tan determinante que adquiere la infancia en la obra de Elena.

Por último, los dos comentarios que cierran el libro -el de Lorena Paz y el de Francisco Beverido- se dedican a analizar la construcción del discurso narrativo desde la sociocrítica y los elementos rituales, simbólicos y los rompimientos discursivos, respectivamente.

Si bien los textos que se ocupan de la obra narrativa aportan ideas novedosas, lo que me sorprende del libro es el tono peculiar que los comentarios sobre el teatro dan a la edición, ya que generalmente los críticos de Elena Garro han dedicado sus estudios a la obra narrativa olvidando, así, la obra dramática por considerarla, quizá, una expresión

menor o ajena por completo a las obsesiones temáticas de la escritora. Y digo peculiar porque, *grosso modo*, los breves ensayos que integran el libro o, concretamente, aquellos que se dedican al teatro de Elena (pienso, por ejemplo, en el de Octavio Rivera o en el de Margarita Tapia), lo hacen sin perder de vista su objeto de estudio. Es decir, se preocupan por la simbología, la temática, la sicología de los personajes, la estructura temporal, en suma, por todas esas categorías propias del análisis textual, pero atienden también las características del arte dramático: las indicaciones



escénicas, el vestuario, la gestualidad de los personajes, su dinámica dentro del escenario.

En síntesis, y gracias a las distintas perspectivas y enfoques que el libro reúne, en *Elena Garro: Reflexiones en torno a su obra* percibimos, dentro de la diversidad, una serie de tópicos en los que la gran mayoría de los comentaristas coinciden: el papel privilegiado de la infancia, la ruptura del tiempo lineal, la ritualización del mundo descrito, la poética y el papel que desempeña el lenguaje, la realidad-irrealidad de los mundos, la propuesta existencial que los personajes encaran.

Esto le da al libro una grata informalidad, un tono equilibrado, mesurado, que es raro encontrar en una antología de textos como ésta y, en última instancia, remite a la acertada capacidad analítica de los comentaristas que lo integran.

"¡Mire usted, cuántas cosas han encontrado que yo ni siquiera me imaginaba!"

Elena Garro, durante su homenaje en Aguascalientes.

La dramaturga y narradora Elena Garro escuchaba atentísima y con los ojos muy abiertos, lo que varios atentos lectores le contaban de su propia obra.

En una sala que no albergaba mucha gente, en un homenaje más bien íntimo y cálido, durante la XII Muestra Nacional de Teatro, en Aguascalientes, en noviembre pasado, asistimos a la lectura de las ponencias que ahora se presentan en un libro titulado *Elena Garro; Reflexiones en torno a su obra*.

Con estos trabajos, una vez más, constatamos que el arte (en este caso la narrativa y la literatura dramática) requiere de acercamientos críticos, llenos de emoción, sí, pero que ofrecen herramientas para acceder, plena y conscientemente a esa nueva realidad creada por el artista, que es de otro tipo, pero que está en este mundo.

Así, en aquel homenaje, Elena Garro casi no daba crédito a lo que seis investigadores, interesados en el devenir del teatro y la literatura nacionales, le explicaban acerca de sus descubrimientos en la obra de una de las figuras más sólidas en el campo de las letras mexicanas contemporáneas.

Igualmente, los asistentes a ese acto compartíamos la experiencia de la reinterpretación, de la vista desde diversas perspectivas de una obra que con el tiempo se ha ido asentando, y que ha originado numerosos estudios que la integran al mundo del cual emergió y al que refleja transformado.

Por ello, la relación continua y enriquecedora de la obra de arte con su crítica es un ejercicio que habría de mantenerse siempre. Pues ambas, cuando ocupan el lugar que les corresponde, dan por resultado una nueva creación que integra lo que la obra contiene, con la riqueza de la tradición cultural, el contexto his-

tórico y la reflexión.

Las propuestas críticas que se hallan en este libro apuntan en esta dirección, pues utilizan metodologías que contribuyen al análisis de la construcción, o al manejo de personajes, de la calidad de los diálogos, o de la creación de ambientes, en algunos de los textos narrativos o teatrales de nuestra autora.

Si bien se trata de trabajos que provienen de diversas disciplinas, como la semiótica, la hermenéutica y la sociocrítica, sus autores coinciden en el reconocimiento a la obra de la autora de *Un hogar sólido*, en tres aspectos fundamentales:

-La síntesis y la sencillez del lenguaje para expresar reflexiones profundas en torno a la existencia humana y su situación en el mundo.

-El manejo del tiempo, como dimensión creadora, y

-La creación de ambientes para una realidad ficticia, que está fuera de lo costumbrista, más allá del realismo mágico, y a la vez fuera de este mundo y profundamente arraigada en él.

En el caso de las ponencias de Luz Elena Gutiérrez de Velasco, Gloria Prado y Lorena Paz Valderrábano, el interés está en la narrativa, en la estructura del texto literario como soporte de una creación, donde el tiempo y los personajes son unidades que se han fundido en la fuerza de las palabras.

Palabras que adquieren varias

El ejercicio de la crítica como diálogo permanente

Hilda Saray Gómez

dimensiones, ya sea por la expresión o por lo que de ellas se desprende, al ser un discurso creado por una mujer. Luz Elena Gutiérrez es muy clara en este aspecto al decir:

La obra de Elena Garro representa una muestra clara de que la literatura femenina, sin renunciar a sus temas de interés [...] logra la grandeza que muchas veces la crítica le niega. [En su obra] escribir bien como mujer es, además de una expresión estética, un acto de sororidad.¹

Gloria Prado y Lorena Paz Valderrábano también inciden en la fuerza de las palabras como constructoras de un discurso donde "la temporalidad poética [...] descubre y abre puertas ocultas a mundos de prodigio y de magia"² o donde "se recupera el discurso social común [...] y apelan al modo de sentir mexicano que [...] exige la transformación en la perspectiva de vida del lector"³

Estas tres ponencias podrían constituir una parte del acercamiento a la obra de Elena Garro, la narrativa, que por su propia naturaleza -obra para

¹ Luz Elena Gutiérrez de Velasco, "Elena Garro: maga de la palabra", en *Elena Garro: reflexiones en torno a su obra*, México, CITRUI- INBA, México, 1992, p. 24.

² Gloria Prado, "En el escenario del tiempo transmutado: la narrativa de Elena Garro", *op.cit.*, p. 49-54.

³ Lorena Paz Valderrábano, "Aproximación sociocrítica a la narrativa de Elena Garro", *op.cit.*, p. 63-68.

ser leída- tiene su núcleo en el discurso lingüístico. Otra cosa sucede con los acercamientos a los textos dramáticos, es decir, la especificidad de la literatura dramática que requiere un acercamiento teniendo los ojos puestos en el escenario, condición ya sabida, pero que siempre conviene recordar: la obra dramática siempre espera una puesta en escena.

De la lectura del segundo grupo de ponencias, que se refieren a la dramaturgia de Elena Garro, podemos extraer algunos señalamientos que hacen los mismos autores. Para ilustrar este comentario tomemos lo que dice Alejandro Ortiz:

[La dramaturgia de Elena Garro] se sostiene a sí misma y [...] se convierte en modelo de creación dramática. El arrobamiento que nos ha producido el teatro de Elena Garro, tanto por su calidad literaria como por sus posibilidades escénicas, puede atribuirse a un hallazgo prodigioso de su autora: la síntesis y la conjugación que hay en él de problemas existenciales expuestos en un ámbito [...] de la llamada identidad nacional.⁴

Por su parte, Sara Ríos dice:

La señora Garro plantea en sus obras los grandes alcances del teatro, nos expresa la forma en que el espectáculo se apodera de la realidad para convertirla en algo extraordinario.⁵

Francisco Beverido y Octavio Rivera hacen comentarios específicos que se refieren al espacio, con afirmaciones como las siguientes:

En la literatura dramática garricana, el aspecto más notable es el lirismo del lenguaje, las

imágenes que éste provoca, ese "hilo que une la flor a la luz", un lenguaje que crea una realidad particular en el espacio escénico.⁶

O

La forma de introducir los personajes a la escena, por las condiciones del espacio al que se entra, sugiere que se trata de seres de una materia distinta, y que adquieren de pronto su forma humana.⁷

De estas citas, que se refieren a obras específicas o a la producción dramática general de la autora, se desprende la inquietud en el lector por ir más a fondo, por regresar a los textos dramáticos originales, volver sobre nuestros pasos y decir: ¡pues sí!, está todo eso, pero ¿cómo será una obra de Elena Garro en

escena?

En este sentido, estos textos críticos se convierten en provocaciones para ir más allá de la magia convencional que, en ocasiones, se cree que existe en los textos de Elena Garro.

La lectura del libro que hoy se presenta nos remite, a su vez, a una doble lectura: de los propios textos como ejercicios de análisis y de la necesidad de un discurso crítico e interlocutores consecuentes. De la experiencia dialógica entre creación y recepción. La crítica cumple ese delicado papel, que además no puede ser inocente o dejarse llevar por los adjetivos o sentencias lapidarias, sino por la reconstrucción, paso a paso, en sentido contrario, de lo que un creador recorrió para llegar a su obra.

Este proceso puede reconocerse en los artículos que conforman el libro *Elena Garro; Reflexiones en torno a su obra*, el cual merece ser leído por doble partida: la presencia en ellos de la obra de Elena Garro y la capacidad analítica e interpretativa de los autores.

⁶ Francisco Beverido. "Una lectura de *Los perros de Elena Garro*". *op.cit.*, p. 69-73.

⁷ Octavio Rivera. "Un hogar sólido, realidad e irrealidad". *op.cit.*, p. 55-62.



Escena de *El árbol*, con Marta Verduzco y María Clara Zurita. Foto: Rogelio Cuéllar

⁴ Alejandro Ortiz. "A propósito del teatro de Elena Garro". *op.cit.*, p. 27-34.

⁵ Sara Ríos. "La magia, temática constante en *Andarse por las ramas. Los pilares de doña Blanca y Ventura Allende*". *op.cit.*, p. 35-38.

Del acervo del CITRU

Curiosidades bibliográficas de teatro

Entre las obras dramáticas que se encuentran en el Área de Documentación del CITRU, hay una colección reservada de folletos y libros de pequeñas dimensiones, la cual contempla obras nacionales y extranjeras en ediciones de los siglos XVIII, XIX y XX.

La presente bibliografía descriptiva contiene textos en español de autores nacionales y extranjeros y corresponde a ediciones del siglo XIX, principalmente. Es necesario destacar el valor histórico de esta colección, pues algunos de sus ejemplares contienen el juicio de los censores que aprobaban la representación escénica. También por la información que aparece en las portadas de los textos, como el teatro y la fecha en que se representó la obra. Estos datos, en la mayoría de los casos, nos permiten conocer que en un mismo año se representaba y publicaba la obra.

A continuación se relaciona la primera parte de esta colección que la Biblioteca "Margarita Mendoza López" ofrece para su consulta y análisis a todos aquellos creadores y estudiosos del teatro.

El anillo de Giges, y Máximo rey de Lidia, Valencia, Impr. de la Viuda de Joseph de Orga, 1764, 34 p. Personajes: ocho hombres y tres mujeres (Fondo Armando de Maria y Campos).



José Zorrilla

Arniches, Carlos, 1866-1943 y Don Celso Lucio, *El escaló*, música de Amadeo Vives, Valladolid, Impr. y Lib. de J. Montero, 1900, 15 p. (fotocopias). "Argumento de la humorada lírica en un acto y en prosa". Personajes: dos hombres y cuatro mujeres. Estrenada en el Teatro Es-lava de Madrid, el 28 de febrero de 1900.

Asquerino, Eduardo, *Hasta el fin nadie es dichoso*, Madrid, Impr. de D. José Repullés, 1845, 27 p. "Juguete cómico en un acto y en verso". Personajes: 13 hombres y dos mujeres. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Asquerino, Eduardo, *Matamuertos y el cruel*, Madrid, Impr. de Yenes, 1842, 29 p. "Juguete andaluz en un acto y en verso". Personajes: tres hombres y dos mujeres. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Asquerino, Eduardo, *La verdad por la mentira*, Madrid, Impr. de Repullés, 1843, 40 p. "Comedia de costumbres en un acto y en verso". Personajes: tres

hombres y dos mujeres.

Asquerino, Eduardo y D. Eusebio, *Haz bien sin mirar a quién*, Madrid, Impr. de D. José Repullés, 1845, 31 p. "Comedia original en un acto y en verso". Personajes: cinco hombres y dos mujeres. (Fondo de Armando de Maria y Campos)

Asquerino, Eusebio, *Arcanos del alma*, Madrid, Impr. Operarios, 1851, 78 p. "Drama original en tres actos y en verso". Personajes: siete hombres y cinco mujeres.

Al final del libro se anexa un oficio manuscrito donde se asienta:

Pase al Sr. censor D. Agustín Sánchez de Tagle, para que se sirva emitir su opinión. México, Marzo 13, 1853. D. Bonilla [rúbrica] / Señor gobernador, Este drama titulado "Arcanos del alma", que he leído en cumplimiento del anterior acuerdo de V.S. es, en mi concepto, una composición de bastante mérito, y como por otra parte no contiene

cosa alguna que pueda ofender la moral antes se mira en ella la expiación y el castigo de una falta bastante común por desgracia, creo que bien puede V.S. permitir su representación". México, 14 Diciembre, 1853. Agustín Sánchez de Tagle [rúbrica]. Diciembre 21, 1853. Representese D. Bonilla [rúbrica].

Ávila y Uribe, M.G. de, *Las apariciones de nuestra señora de Guadalupe*, México, Impr. de la Lib. Hispano-Mexicana, 1882, 119 p. "Melodrama histórico-religioso en tres actos y algunas mutaciones". Personajes: siete hombres y dos mujeres.

Ayguals de Izco, Wenceslao, *iDios nos libre de una vieja!*, Madrid, Impr. de D. Wenceslao Ayguals de Izco, 1844, 98 p. "Comedia original en tres actos y en verso". Personajes: cinco hombres y cuatro mujeres. Representada en el gran Teatro del Circo el 27 de julio de 1844. (Fondo Armando de Maria y Campos).

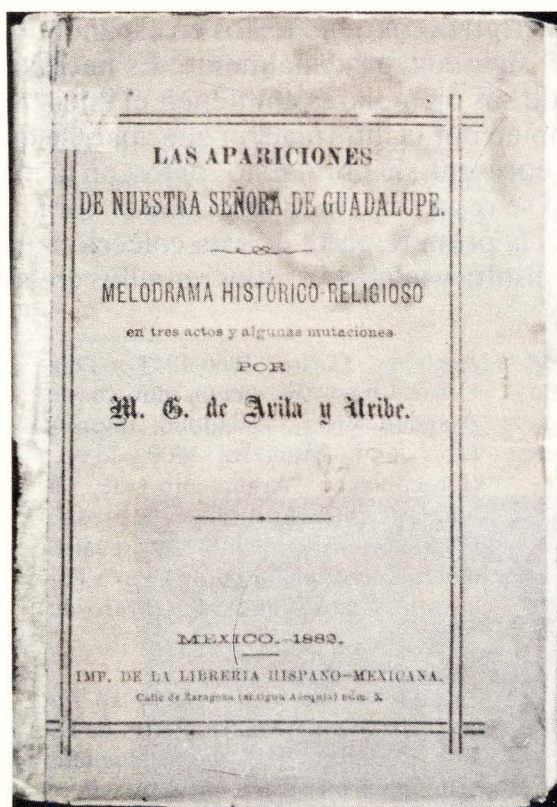
Ayllon, Amalio, *Los fueros de Cataluña*, Madrid, Impr. de D. Vicente de Lalama, 1851, 28 p. Drama en cuatro actos y en verso, estrenada en el Teatro del Drama, en febrero de 1851. Personajes: 15 hombres y tres mujeres.

En la última página, bajo la firma de Azcárate, éste solicita que el licenciado José L. Villamil emita su opinión. La fecha del manuscrito es de 1852. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Blasco, Eusebio, 1844-1903, *No la hagas y no la temas*, México, Tipografía El Fénix, 1894, 28 p. "Proverbio en dos actos". Personajes: tres hombres y dos mujeres. Estrenado en el Teatro Español, a beneficio del primer actor Francisco Oltra, el 18 de febrero de 1871.

Calderón de la Barca, Pedro, 1600-1681?, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, Valencia, Edit. Terraza y Aliena, 1877, 87 p. "Comedia en tres actos". Personajes: seis hombres y cuatro mujeres. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Chavero, Alfredo, 1841-1906, *Xóchitl*, México, J.M. Sandoval, impresor, 1877, 95 p. "Drama en tres actos y en verso". Personajes: tres hombres y dos mujeres. Estrenado en el Teatro Principal el 26 de septiembre de 1877.



Dumas, Alejandro, 1802-1870. *Catalina Howard*, México, Impr. de M. Murguía, 1856, 128 p. "Drama histórico en cinco actos y ocho cuadros". Personajes: 16 hombres y cinco mujeres.

Echegaray, Miguel, 1848-1927, *El sexo débil*, Madrid, Impr. de José Rodríguez, 1875, 36 p. "Juguete cómico en un acto y en verso". Personajes: tres hombres y una mujer. Estrenado en el Teatro Español el 28 de marzo de 1875.

Escosura y Morrogh, Narciso, tr., *Los penitentes blancos*, Madrid, Impr. de D. Vicente de Lalama, 1841, 39 p. "Juguete cómico en dos actos". Personajes: cinco hombres y cuatro mujeres. Estrenado en el Teatro Príncipe.

En la última página hay un texto manuscrito con fecha de 1842 que dice: "Estando censurada la anterior pieza cómica según consta en sección primera de esta prefecta representese. Ycaza" (rúbrica).

Geroma, *La castañera*, México, Impr. y Lib. de Aguilar é Hijos, 1892, pág. varía. "Zarzuela en un acto y en verso". Personajes: cinco hombres.

Esta obra contiene los siguientes textos: *La primera carta en Santa Elena* de Eduardo Noriega, *Napoleón* de Emilio R. Leal y *Por la patria* de Leonardo R. Pardo. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Gil, Isidoro, tr., *Las dos coronas*, Madrid, Impr. de Yenes, 1844, 62 p. "Comedia en tres actos y en prosa". Personajes: seis hombres y cinco mujeres. Estrenada en Madrid el 24 de diciembre de 1843.

Gil, Isidoro, *El mercader flamenco*, Madrid, Impr. de Yenes, 1841, 51 p. "Comedia en tres actos y en prosa". Personajes: cinco hombres y tres mujeres. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Gil, Isidoro, tr., *Los pupilos de la guardia*, Madrid, Impr. de D. Vicente de Lalama, 1846, 14 p. Comedia en dos actos para representarse en el Teatro Príncipe en 1846. Personajes: nueve hombres y tres mujeres. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Gil de Zárate, Antonio, 1796-1861, *Guillermo Tell*, Madrid, Impr. de Repullés, 1843, 88 p. "Drama de cuatro actos". Personajes: 16 hombres

y una mujer. (Fondo Armando de Maria y Campos).

González Llana, Félix y José Francos Rodríguez, *El pan de pobre*, México, Tipografía El Fénix, 1897, 115 p. "Drama en cuatro actos y en prosa". Personajes: 16 hombres y cinco mujeres.

Hartzenbusch, Juan Eugenio, *La ley de la raza*, Madrid, Impr. C. González, 1852, 94 p. "Drama en tres actos en verso". Personajes: cinco hombres y dos mujeres, entre otros.

Al final del libro se anexa una carta donde el gobernador Bonilla solicita al censor, Manuel Abundio González, emita su opinión en torno a la obra. La respuesta dada es: "Puede V.S. dar su permiso para la representación de este Drama: La ley de Raza, porque nada contiene contra la moral y buenas costumbres". (Fondo Armando de Maria y Campos).

Ollántay, tr. y comentarios por Gabino Pacheco Zegarra, Madrid, Biblioteca Universal, 1886, 190 p. (Col. Los Mejores Autores Antiguos y Modernos, 106). "Drama en verso quechua del tiempo de los incas". Personajes: diez hombres y cinco mujeres.

Pérez Escrich, Enrique, *El maestro de baile*, Madrid, Impr. de D. Cipriano López, 1856, 23 p. "Pieza cómica en un acto". Personajes: tres hombres y una mujer. Representada en el Teatro Príncipe, en 1856. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Pérez Galdós, Benito, 1843-1920, *La de San Quintín*, México, Eusebio Sánchez, impresor, 1894, 2a. ed., 83 p. "Comedia en tres actos y en prosa". Personajes: siete hombres y siete mujeres. Representada en el Teatro de la Comedia, el 27 de enero de 1894. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Peza, Juan de Dios, 1852-1910, *La ciencia del hogar*, México, Impr. y Lib. de la Enseñanza, 1876, 98 p. "Comedia en tres actos y en verso". Personajes:

tres hombres y dos mujeres. Estrenada en el Teatro del Conservatorio de México, el 22 de marzo de 1874, en beneficio del actor Juan M. Zerecero. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Piña, Mariano, 1820-1883, *El hombre es débil*, música de Francisco A. Barbieri, México, Tipografía de Filomeno Mata, 1882, 23 p. "Zarzuela en un acto y en verso". Personajes: dos hombres y una mujer.

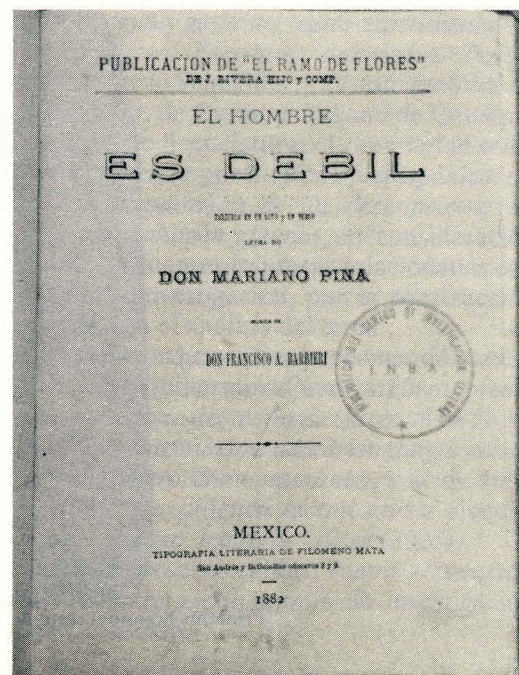
P.P.M., *El imperio de la verdad, ó El sepulturero*, Valencia, Impr. de Hdefonso Mompié, 1822, 63 p. "Comedia en cinco actos en prosa". Personajes: cinco hombres y una mujer. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Rojas, Tomás de, *Ramírez Pérez*, pról. de M. Martínez, [s.l., s.n.], 1867, 100 p. Personajes: diez hombres y tres mujeres, entre otros.

En esta obra, el autor mexicano pretende dejar memoria del sastre José María Ramírez Pérez, quien combatió contra los invasores norteamericanos y franceses, la dictadura de Santa Anna, y el golpe de Estado de Comonfort. Asimismo participó en la Guerra de Reforma. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Rosas Moreno, José, 1838-1883, *Sor Juana Inés de la Cruz*, [México], Edic. de Murguía, [1876?], 82 p. "Drama en tres actos y en verso". Personajes: seis hombres y cuatro mujeres, entre otros. Estrenado con éxito en el Teatro Principal de México el 5 de octubre de 1876. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Rovira y Albert, Manuel de, *Amor verdadero ó Juan el correo*, Madrid, Impr. de José Rodríguez, 1867, 81 p. "Drama en cinco actos y en diez cuadros, arreglado a la escena española del drama inglés D'arraha Na Pogne". Personajes: 14 hombres y tres mujeres, entre otros. Estrenado en el Teatro del Circo el 8 de febrero de 1867.



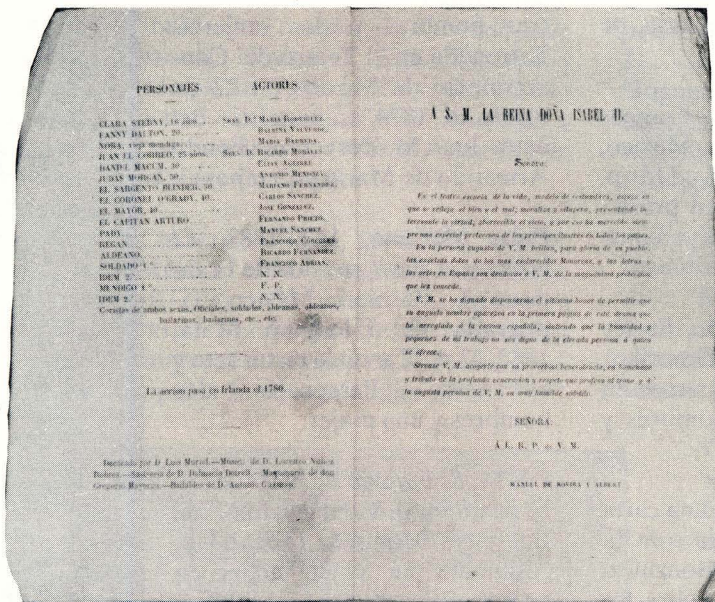
En las primeras páginas de la obra aparece una "nota" que dice: "En los teatros cuyo foso no tenga cabida para recibir una decoración doble, se autoriza la supresión del cuadro noveno, pues en nada altera el desenvolvimiento de la acción del drama". Es necesario señalar que el texto no incluye el noveno cuadro.

Por otro lado se encuentra un "aviso a los directores y empresarios de los teatros", que dice:

Para que este drama sea debidamente representado, es indispensable tener a la vista la DIRECCION ESCENICA (Mise en Scène) detallada de la obra que se ha impreso aparte, la cual contiene los grabados de las decoraciones, su colocación, explicación de los trajes y demás accesorios escénicos.

En la última hoja de la obra aparece impreso el juicio del censor, información que en ediciones anteriores a 1860 se consignaba en cartas anexas al texto. (Fondo Armando de Maria y Campos).

Ruiz, Eduardo, 1839-1902, *El despertar de un pueblo*, México, Impr. de Aguilar e Hijos, 1899, 46 p. "Drama



Primeras hojas del texto de la obra *Amor verdadero o Juan el correo*. Foto: José Luis Domínguez

histórico en tres actos y en prosa". Personajes: cinco hombres y tres mujeres, entre otros.

Obra escrita en agosto de 1872, en Uruapan, y representada el 15 de septiembre a solicitud del director, el señor Siliceo, quien, junto con la compañía de cómicos que se dirigían a Colima, tuvo que detenerse en Morelia, porque la dama joven enfermó. De acuerdo a la "Advertencia" que incluye el texto, cada año el autor recibió noticias de las representaciones de la obra, por lo que le pareció pertinente su publicación.

Sarmiento, Marciano, *Los cuernos del diablo*, México, Tip. de Clarke y Macías, 1883, 58 p. "Gran zarzuela pastoril melo-dramática de magia y de grande aparato, escrita en tres actos y en verso". Personajes: ocho hombres y cinco mujeres.

Sarmiento, Ramón, *Don Cándido (antes)*, Barcelona, Tipográfico Unión Ibérica, 1900, 47 p. "Drama en tres actos original y en prosa". Personajes: cuatro hombres y tres mujeres. (Fondo Armando de María y Campos).

Suárez, Constancio S., *iTemblad ante su cadáver!*, México, Impr. de Antonio

Vanegas Arroyo, 1898, 55 p. "Drama en tres actos y en prosa". Personajes: ocho hombres y una mujer, entre otros.

En la *Enciclopedia de México*, edición 1988, la información acerca de Constancio S. Suárez hace referencia a los libros: *Teatro mexicano contemporáneo* de Nomland y *Catálogo de autores mexicanos* de Margarita Mendoza López, en donde se indica la producción dramática de este autor. Sin embargo no se consigna la obra *iTemblad ante su cadáver!*

Tebaldo é Isolina, Sevilla, Impr. Real, 1828, 95 p. "Drama heróico en dos actos". Personajes: cuatro hombres y dos mujeres, entre otros.

Valladares y Saavedra, Ramón de, 1824-1901, Sánchez Garay y Lalama, *La campanilla del diablo*, Buenos Aires, Libr. de J. Bonnati e Hijo, 1849, 22 p. "Drama fantástico, de magia, en cuatro actos y un prólogo, dividido todo en seis cuadros". Personajes: 12 hombres y siete mujeres, entre otros.

Thomas, Braudon, 1855-1914, Alejandro Cuevas, traducida del italiano por Alejandro Cuevas, *La tía de Carlos / Charles' aunt*, México, Tipografía El Fénix, 1897. "Comedia en tres actos

y en prosa". Personajes: seis hombres y cinco mujeres.

Valladares y Sotomayor, Antonio, *El vinatero de Madrid*, 4a. ed., Madrid, 1802, 36 p. Comedia en dos actos. Personajes: nueve hombres y tres mujeres, entre otros. (Fondo Armando de María y Campos).

Vega, Ricardo de la, 1839-1910, *Sanguijuelas del estado*, México, Tip. de Eusebio Sánchez, 1900, 30 p. "Sainete burocrático en un acto y en prosa". Personajes: 18 hombres y cuatro mujeres. Estrenado en el Teatro Lara el 19 de diciembre de 1883.

Zamacois, Niceto de, *La herencia de un barbero*, México, Tip. De Aguilar é Hijos, 1900, 29 p. "Juguete cómico en un acto". Personajes: tres hombres y dos mujeres. (Fondo Armando de María y Campos).

Zorrilla y del Moral, José, 1817-1893, *Juan Dandolo*, Madrid, Impr. de Yenes, 1839, 84 p. "Drama en tres actos y en verso". Personajes: seis hombres y una mujer. (Fondo Armando de María y Campos).

Academia teatral

EN EL CITRU

Entrega del Premio "Rodolfo Usigli" de Investigación Teatral

Por su trabajo titulado *Análisis de la evolución del espacio teatral urbano y arquitectónico de la ciudad de México (siglos XVI y XVII)*, la arquitecta Giovanna Recchia se hizo acreedora al Premio de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli", consistente en cinco millones de pesos y publicación de la obra, en la categoría de trabajo de investigación.

El jurado calificador, integrado por Héctor Azar, Ana Goutman y Humberto Maldonado, otorgó el premio al trabajo de la arquitecta Recchia por "tratarse de una aportación original a la investigación del teatro novohispano durante el primer siglo, mediante la organización del material existente con un criterio específico para determinar las relaciones entre la sociedad y la creación de los espacios teatrales".

En el mismo rubro, el jurado otorgó mención honorífica y recomendó para su publicación los siguientes trabajos:

Teatro Coliseo-Teatro Victoria. 190 años de un teatro: cronología del primer teatro del norte de México, de Javier Guerrero Romero; *Fragua y gesta del teatro experimental en México (Teatro de Ulises. Escolares del teatro. Teatro Orientación)*, de Luis Mario Schneider, y *El texto escénico de las Bacantes de Eurípides*, de Carmen Quijano de Chuaqui.

En el rubro de tesis de licenciatura, el premio fue otorgado a Martha Toriz Proenza por *La fiesta prehispánica: un espectáculo teatral. Comparación de las descripciones de cuatro fiestas hechas por Sahagún y Durán*, en "consideración al atinado manejo de las fuentes impresas relacionadas con el tema principal de la investigación, por la construcción crítica y la originalidad en el análisis del tema".

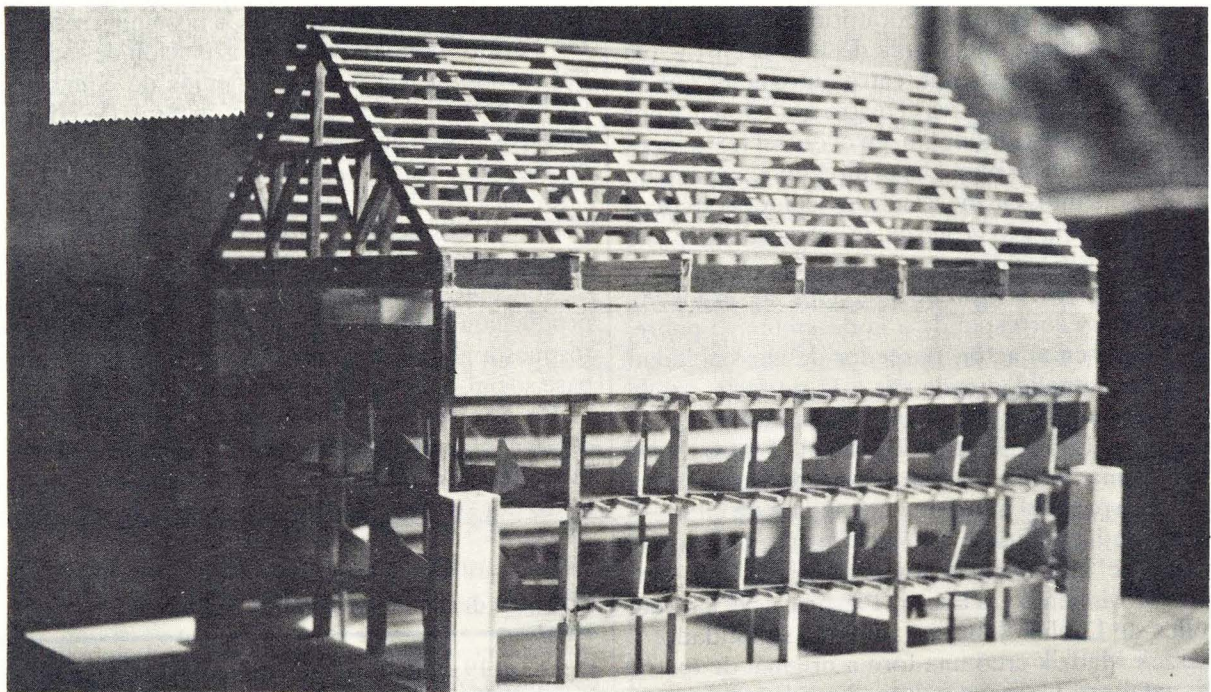
También otorgó mención honorífica y recomendó para su publicación el trabajo de Guillermina Fuentes: *Un momento en la cultura nacional, historia del teatro de Ulises*, el de Hugo Octavio Salcedo: *Una aproximación a la dramaturgia actual en Jalisco a través del teatro contemporáneo*, y el de Julio César López Cabrera: *La práctica teatral como práctica educativa. Un estudio de caso: teatro de Ulises (1928)*.

Al final de evento se presentó el libro *Teatro y liberación* de Ana Goutman, ganadora del premio de investigación teatral en su primera edición.

Ciclo de video sobre teatro polaco

Organizado por el CITRU, la Escuela de Arte Teatral del INBA y el Centro Universitario de Teatro, del 9 al 14 de marzo de 1992 se realizó en la sala Xavier Villaurrutia del INBA un ciclo de video sobre teatro polaco.

Impartido por Janusz Marek, historiador de teatro



Reconstrucción hipotética del Coliseo de Comedias de la ciudad de México (1629). Maqueta elaborada por Giovanna Recchia

polaco contemporáneo y director de la videoteca teatral del Centro de Arte Studio de Varsovia, el ciclo ofreció un amplio panorama sobre los principales grupos y directores de Polonia.

En el rubro de la dramaturgia se abordó la obra de autores como Witkacy, Rozewicz, Gombrowicz y Mrozek, quienes a través de la tragedia, la parodia o la paradoja tratan en su obra temas como la revolución, la falta de autenticidad y la inmadurez del ser humano. Siguen las pautas del teatro tradicional polaco y del teatro literario, es decir, aquel que se basa en la literatura y sus grandes obras universales.

Se destacó la labor de Tadeusz Kantor y su grupo Cricot-2, que se constituyó como una de las compañías de teatro experimental más duraderas e importantes de Polonia.

Surgido a partir de la concepción y la práctica teatral de Kantor, quien durante casi 30 años aplicó al teatro sus ideas sobre las artes plásticas propias de la vanguardia del siglo XX, Cricot-2 aplicó estas prácticas a la experimentación artística.

Del Teatro Studio, fundado por Josef Szajna, se destacó la aportación del grupo en el sentido de que creó el teatro visual, desarrollado a partir de sus asociaciones con la música y basado en la idea de realizar proyectos conjuntos con músicos y artistas plásticos en el terreno del teatro experimental.

Por lo que al Teatro Strykowski se refiere, se analizó el trabajo realizado por Andrzej Wajda y Jerzy Jarocki. Del primero, su interés en la historia y la forma en que el hombre se expresa en ella, así como su concepción cinematográfica de la puesta en escena; del segundo, su apego a los temas sicólogos y épicos, y la unión del realismo con el hiperrealismo.

Sobre Grotowski y el Teatro Laboratorio se distinguieron dos períodos. El primero que abarca de 1959 a 1961 y que es conocido como "búsqueda del teatro autónomo" que se caracterizó por declarar la guerra al teatro tradicional, y por su aspiración a un teatro autónomo, en el que el texto fuera una especie de inspiración para que el director elaborara un trabajo artístico distinto, y la mezcla de los cánones estéticos que unieran la tragedia y lo grotesco, lo extraordinario y lo trivial, o la belleza y la fealdad.

El segundo período comprende de 1961 hasta los 70, aproximadamente, y corresponde a la de un teatro pobre, que hiciera énfasis en el actor, poseedor de una habilidad maestra y una personalidad cada vez más perfecta que le permitían relaciones diferentes en el espacio escénico.

A principios de los 80, Grotowski creó el "Teatro de las fuentes" como una forma de entrar en contacto con la realidad para traspasar el muro que nos separa de ella.

Finalmente, se hizo alusión a los teatros de alternativa, entre los que se mencionó a los grupos Octavo día, Academia de Movimiento y la Escena Plástica, de la Universidad Católica de Lublin. Sobre esta última, su fundador y director Leszek Madzik creó una forma original de teatro visual, sin palabras y sin anécdota, basada en formas plásticas, música, secuencias de imágenes e iluminación,

tratando los problemas fundamentales del hombre como el nacimiento, la muerte, el paso del tiempo, el erotismo y el sufrimiento.

Al clausurar el ciclo de video, Janusz Marek agradeció la invitación que por primera vez se le hiciera a México y, luego de destacar los elementos comunes entre las culturas mexicana y polaca, señaló la importancia del teatro, el cual tiende a fortalecer los lazos de unión en el campo educativo y cultural entre México y Polonia.

Curso Teatro y posmodernidad

La posmodernidad es un fenómeno cultural ampliamente debatido en Europa y Estados Unidos desde los años 70 y que en América Latina comienza a ser motivo de reflexión teórica en el ámbito del teatro. Por ello, del 23 al 27 de marzo se desarrolló el curso Teatro y posmodernidad, impartido por el doctor Alfonso de Toro, profesor de literatura romance en la Universidad de Kiel, Alemania, director de la serie sobre *Teoría y crítica de la cultura y literatura* y miembro del comité ejecutivo del Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano.

El curso tuvo como objetivo ofrecer una visión del significado de la posmodernidad, su relación con el teatro y con la investigación teatral. En primera instancia se abordó la posmodernidad como fenómeno cultural y su repercusión en la producción artística en general, para pasar al teatro posmoderno europeo y de ahí derivar al latinoamericano.

Este último punto causó controversia, pues varios de los asistentes cuestionaron la existencia de un teatro posmoderno en Latinoamérica, cuando en esta región no se había gozado de las prerrogativas de la posmodernidad. El doctor De Toro respondió que la interrelación de todos los países del mundo, a través de los medios de comunicación, los vuelve partícipes del fenómeno cultural. De tal manera que nuestros países no pueden mantenerse al margen de éste y configurarse como culturas periféricas.

Señaló que la posmodernidad afecta por igual a países pobres y ricos desde el momento en que comparten ciertos rasgos: crisis de valores, clima finisecular y transformación de conceptos como libertad. Mismos que repercuten en la producción cultural, pues el arte posmoderno surge como respuesta al divorcio entre el arte puramente estético y la base social, a cuyas expectativas no responde.

En este sentido, afirmó que el arte posmoderno y en especial el teatro tienden a rescatar las tradiciones locales, revitalizar la experiencia artística del pasado, que se caracteriza por su inmediatez, y a revitalizar la vida diaria.

El teatro desde la perspectiva semiótica

Del 15 al 19 de junio, y en el marco del Homenaje a Rodolfo Usigli 1992, el doctor Daniel Meyrán, director del Centro de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos de la Universidad de

Perpignan, Francia, impartió el curso de *Semiótica teatral. La obra de Rodolfo Usigli*.

A partir del análisis de los elementos semióticos y su aplicación al objeto y representación teatral, el doctor Meyrán expuso un ensayo de análisis semiótico del objeto escénico aplicado a la obra de Rodolfo Usigli.

Analizando el discurso teatral como "mise en abisme", o dicho de otra manera, "viendo al teatro por el ojo de la cerradura", rescató varios elementos de la obra de Pirandello y los relacionó con el teatro mexicano, a fin de rescatar la universalidad de la obra usigliana, para finalmente hacer un análisis de la transición del personaje histórico al personaje teatral a través de Maximiliano en la obra *Corona de sombra*.

Homenaje a Rodolfo Usigli

Continuando con el homenaje, que desde 1990 el CTRU rinde a Rodolfo Usigli en el aniversario de su fallecimiento, Daniel Meyrán impartió la conferencia magistral *Modernidad y universalidad en la obra de Rodolfo Usigli*, en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, el 18 de junio.

Luego de señalar que Rodolfo Usigli consagró su vida al teatro y que luchó para ofrecer al mundo un teatro mexicano, una "comedia humana", un fresco de la historia y de la sociedad mexicana, el estudioso de la obra del dramaturgo refutó a aquellos críticos que califican su obra como "nacionalista", afirmando que por el contrario, es mexicana, como mexicana es la obra de Carlos Fuentes, de Octavio Paz y de López Velarde entre otros, pues es precisamente hablando del tiempo histórico, del ser mexicano y del mito que Usigli logra su universalidad.

Señaló que la imaginación teatral y la eficacia en el lenguaje son atributos de la universalidad teatral usigliana, y que al mismo tiempo manifiestan su modernidad desde el punto de vista dramático y temático, al romper con la concepción del teatro como hecho esencialmente textual y literario.

Al terminar su disertación sobre Usigli, el doctor Meyrán agradeció la invitación que le hicieron representantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, el CTRU, el IFAL y la Alianza Francesa para hablar sobre la obra de Rodolfo Usigli.

EN LA UNAM

Coloquio La literatura dramática y el teatro hoy

En la Facultad de Filosofía y Letras se realizaron coloquios sobre diferentes temas de interés para los diversos departamentos y colegios que la conforman. En el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, una comisión integrada por

Felipe Díaz y Almanza, Fidel Monroy, Héctor del Puerto, Soledad Ruiz, María Sten y Rodolfo Valencia organizó el coloquio La literatura dramática y el teatro hoy y su enseñanza en la Facultad de Filosofía y Letras.

En este evento, realizado del 20 al 22 de enero en el Aula Magna de la misma facultad, el doctor Carlos Solórzano dictó la conferencia magistral: "El teatro y las humanidades". Asimismo hubo siete mesas de trabajo en las que se discutió la problemática del teatro mexicano desde una perspectiva académica. El orden de discusión de las mesas se realizó de la siguiente manera:

"Definición y perspectivas del lenguaje dramático, literario y teatral"; dos mesas sobre "El teatro en México en los últimos años, su estado actual y sus perspectivas"; otros temas fueron: la formación teatral del actor, el director, el dramaturgo y el investigador, todos enfocados hacia el estudiante y el egresado.

Los ponentes que participaron en dicho coloquio, además de los organizadores, fueron: Armando Partida, Ana Goutman, Germán Castillo, Alejandro Ortiz, Héctor Mendoza, Tibor Bak Geler, Aimeé Wagner, José Luis Ibáñez, Raúl Zermeño, Manuel Montoro, Norma Román Calvo, Miguel Ángel Tenorio y Gabriel Weisz.

Seminario para la Investigación de las Artes Escénicas

El 12 de febrero en el Centro Cultural San Ángel se presentó el Seminario de Investigación para las Artes Escénicas. En el evento participaron el coordinador del Seminario, doctor Carlos Solórzano, así como Gabriel Weisz, Armando Partida y Ana Goutman. Ahí se dio a conocer la dinámica del trabajo y su propuesta de "iniciar una escuela crítica de las humanidades del teatro", así como los criterios con los que se analizarán los textos dramáticos y las áreas humanísticas en las que se apoyarán para incrementar los estudios teatrales. Todo ello "con el objetivo de sistematizar la información en torno al análisis y la divulgación de la investigación teatral".

Este Seminario, que anualmente podrá dar cabida a nuevos investigadores, se inicia con los siguientes proyectos: "Teatro latinoamericano de 1950 a 1990", de Carlos Solórzano; "El otro rostro. Un encuentro de diversas modalidades de la expresión corporal", de Gabriel Weisz; "Un estudio monográfico del teatro novohispano del siglo XVI", de Armando Partida, y "¿La tragedia se ha extinguido? Un estudio semiológico sobre la tragedia en nuestro tiempo", de Ana Goutman.

Los miembros del Seminario sesionan los viernes, en el cuarto piso de la Torre I de Humanidades, en Ciudad Universitaria.

Jovita Millán Carranza

En torno al teatro amateur

Tercer
Festival
Internacional
de
Teatro
Amateur

El Tercer Festival Internacional de Teatro Amateur, organizado por el Centro Mexicano de la Asociación Internacional de Teatro Amateur (AITA-IATA), se llevó a cabo del 15 al 22 de marzo de 1992 en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, México.

La realización del Festival estuvo a cargo de la mesa directiva del Centro Mexicano de la AITA-IATA, presidida por Isabel Quintanar, y la Delegación Nuevo León, representada por Juanny Esquivel.

Este Tercer Festival (el primero se realizó en la ciudad de México en 1984 y el segundo en Puebla, Puebla en 1988) reunió a representantes de seis países: Canadá, Estados Unidos, Noruega, Checoslovaquia, Alemania y República Dominicana, y a diez grupos nacionales provenientes de los estados de Tamaulipas, Nuevo León, Veracruz, Chihuahua, Durango y Distrito Federal que ofrecieron un total de 32 funciones.

En víspera de la celebración del Décimo Aniversario del Centro Mexicano de la AITA-IATA (en septiembre próximo), Isabel Quintanar señaló que fueron dos los sistemas de elección para los grupos asistentes al Tercer Festival: a través de concursos en los centros regionales y mediante

invitación directa como el caso de Alemania y Checoslovaquia

En cumplimiento del lema oficial de la Asociación: "Organización para la comprensión y la educación a través del Teatro", el festival se convirtió en el marco ideal para compartir experiencias y métodos de trabajo con el objeto de enriquecer la práctica teatral de los grupos amateurs.

En este marco de intercambio artístico y cultural se llevó a cabo el Congreso Mundial de la AITA-IATA, donde representantes de 20 países analizaron la situación del teatro amateur en América Latina y propusieron medidas tendientes a fortalecerlo y difundirlo en aquellos países donde aún no existe una organización que aglutine a los grupos teatrales no profesionales.

También se abordaron los múltiples problemas que estos grupos deben afrontar, tales como escasez de recursos económicos, falta de espacios habilitados para fines escénicos, así como de cursos y talleres para directores y técnicos amateurs.

Respecto del objetivo general del festival, el presidente de la Asociación Internacional, Hugh Lovegrove, afirmó que mediante la confrontación (no la competencia) y la reflexión crítica sobre los trabajos de los grupos asistentes se logrará elevar considerablemente el nivel de las puestas en escena de estos grupos no profesionales.

A través de festivales como éste los grupos amateurs consolidan día a día su presencia, reclamando para sí el lugar que les corresponde en tanto medio de desarrollo integral, de comunicación y culturización, sin fines de lucro y sin más pretensión que el teatro por el teatro. (J. Millán)



Eventos del INBA en el segundo semestre de 1992

EN EL CITRU

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

La presentación de la obra estará a cargo de Domingo Adame, director del CITRU, con los comentarios de Alejandro Ortiz y Octavio Rivera. Tendrá lugar el 3 de agosto en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes.

Participación en el III Encuentro del IITCTL

Del 18 al 22 de agosto se realizará en Santiago de Chile, el III Encuentro Internacional de Teatro Latinoamericano, organizado por la Facultad de Humanidades de la Universidad de Santiago y el Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano (IITCTL) dirigido por Fernando de Toro.

Por parte del CITRU asistirán Domingo Adame con la ponencia *La hermenéutica como fundamento teórico del director teatral en su lectura del texto dramático*, Octavio Rivera presentará *Texto y representación en el teatro misionero. Un ejemplo: El sacrificio de Issac*, Giovanna Recchia participará con el trabajo *De calles, plazas y teatros (evolución del espacio teatral en la Nueva España)*, Alejandro Ortiz hará una reflexión en torno al teatro comunitario a través de *Una propuesta metodológica en el teatro comunitario mexicano actual*, Socorro Merlín comentará sobre *La carpa en México*, en tanto que Jovita Millán analizará *El posmodernismo en el teatro mexicano*.

IV Encuentro Nacional de Investigación Teatral

Del 2 al 4 de diciembre se realizará, en las instalaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guadalajara, el IV Encuentro Nacional de Investigación Teatral.

Convocado por el CNCA, el INBA, el CITRU, la Universidad de Guadalajara, a través de la Facultad de Filosofía y Letras y de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, el Encuentro contará con mesas de trabajo donde se abordarán los siguientes temas: Historia del teatro, Formación teatral, Metodología de la investigación y documentación teatral, y México-Estados Unidos: intercambios, relaciones e influencias teatrales.

Memoria del III Encuentro Nacional de Investigación Teatral

En el marco de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, entre el 2 y el 4 de diciembre, se presentará la *Memoria del III Encuentro Nacional de Investigación Teatral*. La publicación contiene las ponencias que se presentaron en dicho Encuentro que se realizó del 15 al 17 de noviembre de 1990 en la ciudad de Pachuca, Hidalgo.

En el mismo evento se realizarán las presentaciones de otras publicaciones recientes del CITRU.

EN LA ESCUELA DE ARTE TEATRAL

II Temporada de Muestras Terminales

Esta actividad, que dio comienzo en junio de este año, continuará sus presentaciones en los siguientes espacios:

Sala Xavier Villaurrutia

Se pondrán en escena las siguientes obras: *Las bacantes* de Eurípides; director: Ricardo Fiallega (julio, agosto, septiembre); *Fiebre de heno* de Noel Coward; coordinador: Antonio Algarra (julio).

Casa del Lago

Continuará presentándose en julio un espectáculo al aire libre de Bruno Bert: *Los murmullos del sueño*, juguete escénico sin palabras.

Teatro Orientación

En el mes de julio se montarán: *La importancia de llamarse Ernesto* de Oscar Wilde; coor-

dinador: Alberto Velázquez, *Cristóbal Colón* de Ghelderode; dirección de Mercedes de la Cruz, y *¡Suave...! Patria*, escrita y dirigida por Adam Guevara.

EN LOS TEATROS DEL INBA

Teatro El Granero

Hasta septiembre continuarán las presentaciones de la obra *Escaramuzas* de Catherine Hayes, dirigida por Mercedes Pascual y Adriana Roel, con Mercedes Olea, Luz María Meza y Lourdes Canale. Así también: *María Magdalena; el inútil combate* de Marguerite Yourcenar y Coral Aguirre, dirigida por José Enrique Gorlero, con Mónica Serna y Ramiro Huerta.

En el mes de septiembre concluirá la temporada de *El contrabajo* de Patrick Süskind, obra dirigida por Nathan Grinberg, con la actuación de Ari Telch. El día 10 de ese mismo mes se estrenará *Pan de muerto* de Ana María Vázquez, puesta en escena que estará en temporada hasta diciembre. El 28 de septiembre se presentará *Francisco de Asís*, obra escrita y dirigida por Maruxa Vilalta.

Teatro Julio Jiménez Rueda

De fines de julio a principios de septiembre se escenificará *Los encuentros*, obra basada en textos de Juan Rulfo, escrita por Juan Tovar y dirigida por Mauricio Jiménez. Con Salvador Sánchez, María del Carmen Farías y Alejandro Reza. El montaje de *Exilio. Made in Lanus* de Nelly Fernández tendrá verificativo de septiembre a diciembre.

Teatro El Galeón

Los señores de la noche, basada en *Macbeth* de William Shakespeare, bajo la dirección de José Luis Cruz, tendrá funciones en septiembre y octubre. En la obra actuarán Lilia Aragón, Sergio de Bustamante y Rubén Rojo.

Teatro Julio Castillo

Dirigida por Luis de Tavira, *La noche de Hernán Cortés*, de Vicente Leñero, continúa en temporada hasta el 9 de agosto, con las actuaciones de Fernando Balzaretti, Martha Aura y Guillermo Gil. Por otro lado, *Chin-chun-chan* y *Las musas del país* de Luis G. Jordá se presentarán de septiembre a diciembre.

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes, a través del Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli", convocan

a investigadores y estudiantes a participar en el

PREMIO RODOLFO USIGLI DE INVESTIGACIÓN TEATRAL 1992

Objetivos:

Promover y estimular el trabajo de investigación acerca de la historia, métodos y técnicas de creación, y tendencias del teatro mexicano.

Apoyar los trabajos realizados en este campo que merezcan ser difundidos.

Reconocer la labor de los investigadores en esta área.

El premio será otorgado de acuerdo con las siguientes

Bases:

1. El premio tendrá dos modalidades:

a) Premio al mejor trabajo de investigación teatral.

b) Premio a la mejor tesis de licenciatura que aborde alguno de los temas propuestos. (Las tesis de maestría o doctorado concursan en el primer rubro).

2. Los temas de los trabajos deberán ubicarse dentro de alguno de los siguientes aspectos:

a) Historia del teatro en México.

b) Teoría y creación en el teatro mexicano.

c) Teatro y educación en México (formación teatral, teatro como auxiliar de la educación, etc.)

d) Aspectos documentales en torno al teatro mexicano (compilaciones bibliográficas, catálogos de obra, transcripciones, etc., con un texto introductorio o de análisis del material presentado).

NOTA: Los trabajos de análisis de obra dramática sólo se aceptarán si aportan aspectos relacionados con la puesta en escena.

3. Las investigaciones podrán ser de autoría individual o colectiva y, en cualquier caso, los trabajos deberán ser inéditos en su totalidad.

4. Podrán participar investigadores o estudiantes residentes en el país o en el extranjero, sin importar la nacionalidad.

5. Los trabajos deberán reunir los requisitos básicos para su correspondiente publicación (aparato crítico, bibliografía, mecanuscrito, etc.) y tener un mínimo de 40 cuartillas sin contar anexos o apéndices.

6. El jurado estará integrado por tres especialistas de reconocido prestigio en la investigación teatral.

7. Los premios consistirán en:

a) Diez millones de pesos, diploma y publicación al mejor trabajo de investigación.

b) Cinco millones de pesos, diploma y publicación a la mejor tesis de licenciatura.

c) Diploma a trabajos que, a criterio del jurado, ameriten mención.

8. Los trabajos se enviarán por triplicado, anexo el currículum vitae del autor y la modalidad en que se inscriben, y serán entregados antes del 14 de diciembre de 1992, personalmente o por correo, al domicilio del Citru:

Nuevo León 91

Col. Hipódromo Condesa

Delegación Cuauhtémoc

México, 06170, D.F.

Tels. 286 40 47 y 286 09 91

De 9:00 a 15:00 hrs.

Los trabajos que se envíen por correo deberán llevar el sello de la oficina postal anterior a esa fecha.

9. No se devolverán originales. Los trabajos presentados a concurso pasarán a formar parte del acervo del Citru para su consulta, salvo en los casos en que los autores requieran el material para fines propios y lo notifiquen por escrito.

10. Una vez emitido el fallo se notificará a quienes resulten galardonados.

11. La entrega del premio se hará en el mes de febrero de 1993 en la sede del Citru.

12. Cualquier aspecto no previsto será resuelto por el jurado calificador.

**EL CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES Y EL INSTITUTO
NACIONAL DE BELLAS ARTES**

A TRAVÉS DEL

**CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN TEATRAL "RODOLFO USIGLI"
Y DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA**

CONVOCAN AL

**IV ENCUENTRO NACIONAL
DE INVESTIGACIÓN TEATRAL**

que se realizará del 2 al 4 de diciembre de 1992 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de
Guadalajara dentro del marco de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara

TEMARIO

I. Historia del teatro en México

Métodos
Líneas de investigación
Teatro y vida cotidiana
Historiografía teatral
Historias regionales
Teatro en Jalisco

II. Formación teatral

Tendencias en la formación teatral en México
Situación actual de las escuelas superiores de teatro
Formación teatral y campo de trabajo
Alternativas de capacitación teatral
Formación teatral en Jalisco

III. Teoría y experimentación teatral

La teoría teatral en México
Soportes teóricos de la experimentación y creación teatral en México
Límites y alcances de la experimentación teatral

en México

La crítica teatral en México

IV. Metodología de la investigación y documentación teatral

Epistemología de la investigación teatral
Uso de fuentes documentales para la investigación teatral
Investigación y documentación aplicadas a la creación teatral
Publicaciones especializadas en teatro

V. México-Estados Unidos, intercambios, relaciones e influencias teatrales

Teatro chicano

Estudios sobre teatro mexicano en Estados Unidos

Estudios sobre teatro de Estados Unidos en México

Presencia e influencias en la creación teatral

Los interesados en participar deberán enviar, en una página, el tema en el que se inscriben y el resumen de su ponencia a más tardar el 15 de septiembre. La fecha límite de la recepción de trabajos completos, que no excederán de diez páginas mecanografiadas a doble espacio, será el 15 de octubre, y deberán ser enviadas a cualquiera de las siguientes direcciones:

IV Encuentro Nacional de Investigación Teatral

Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli"
Nuevo León 91
Col. Hipódromo Condesa
06170 México, D.F.

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Guadalajara
Guanajuato y Mariano Bárcena s/n
44100 Guadalajara, Jalisco

Para mayor información, dirigirse a los siguientes teléfonos:

En México, D.F.
Hilda Saray Gómez
Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli"
286 09 91, 286 40 47 y 286 40 41 (fax)

En Guadalajara, Jalisco
Mtro. Efraín Franco Frías
Facultad de Filosofía y Letras, U. de G.
(91-36) 24 13 63 y (91-36) 53 55 50

