SEP
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA
CONACULTA
INBA
CITRU

INBA Digital

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: *Acotación : boletín del Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli"* 1.2 (jul.-dic. 1991) tercera época. México: CONACULTA, INBA, CITRU.
Descriptores Temáticos (palabras clave): Teatro – Historia y crítica. Teatro – México – Historia y crítica.

acotación

BOLETIN DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACION TEATRAL "RODOLFO USIGLI"



Diez años del CITRU * Sueños vestidos de colores, plumas y lentejuelas * El director teatral como intérprete creador * La re-visión de los vencidos * El Teatro Municipal de la ciudad de México * Julio Bracho y la formación del teatro mexicano * Las maneras de aproximarse a una piedra preciosa * La memoria del hecho teatral * La vida escénica en papel * Las trampas del método * Del acervo del CITRU * Academia teatral * En torno a los medios

tercera época, año 1, núm. 2, julio-diciembre, 1991

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
Víctor Flores Olea
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Rafael Tovar y de Teresa
Director General

Martín Díaz y Díaz
Subdirector General de Difusión y Administración

Fernando Zertuche Muñoz
Subdirector General de Promoción y Preservación del Patrimonio Artístico Nacional

Manuel Márquez
Subdirector General de Educación e Investigación Artísticas

Esther de la Herrán
Directora de Investigación y Documentación de las Artes

Domingo Adame Hernández
Director del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli"

Comité Editorial:
María del Pilar Galarza B.
Hilda Saray Gómez
Alejandro Ortiz Bullé-Goyri
Octavio Rivera

Editor:
Martha Toriz Proenza

Diseño de la cubierta:
Silvia Mercado

Este número se realiza en coedición con el Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano

Fernando de Toro
Presidente

Peter Roster
Editor

Información:
CITRU, Nuevo León, núm. 91
Col. Hipódromo Condesa
Del. Cuauhtémoc
06170 México, D.F.
Tels.: 286 09 91, 286 40 47
Fax.: 286-4041

El contenido de los artículos es responsabilidad de sus autores. Fotos del acervo del CITRU. Agradecemos la colaboración de Rafael Cruz y César García del laboratorio fotográfico del CENIDIAP-INBA. Ilustraciones de Luis Gutiérrez

Citru

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes — INBA Instituto Nacional de Bellas Artes

Esta edición consta de 1000 ejemplares

Indice

• **Editorial** 1

• **Diez años del CITRU**

Jovita Millán Carranza 2

• **Sueños vestidos de colores, plumas y lentejuelas**

Socorro Merlín 5

• El director teatral como intérprete creador

Domingo Adame 10

• **La re-visión de los vencidos**

José de Jesús Vargas 15

• **La memoria del hecho teatral**

María del Pilar Galarza 17

• **La vida escénica en papel**

Arturo Díaz Sandoval 19

• **El Teatro Municipal de la ciudad de México**

Guillermina Fuentes 21

Documentos inéditos

• **Julio Bracho y la formación del teatro mexicano** 25

Entrevista

• **Las maneras de aproximarse a una piedra preciosa**

Hilda Saray Gómez 28

Reseña

• **Las trampas del método**

Ana Goutman 31

• **Del acervo del CITRU**

Bibliografía sobre dirección teatral 34

• **Academia teatral** 36

• **En torno a los medios** 39

• **Eventos del CITRU** 40

Editorial

El número dos de *Acotación* señala el inicio de un nuevo momento para el boletín del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli". Tal circunstancia, ante la reciente reaparición de este órgano informativo, obedece a la necesidad de fortalecer el trabajo editorial realizado anteriormente, con la finalidad de ofrecer al lector una publicación dinámica y sugerente tanto en el formato como en su contenido. En este sentido continuamos con la presentación de artículos relacionados con las investigaciones que se realizan actualmente en el CITRU, las cuales -sumadas a las relativas al teatro novohispano presentadas en el boletín anterior- forman el conjunto de proyectos individuales de investigación.

Complementan este boletín artículos, reseñas y entrevistas mediante las cuales refrendamos nuestro propósito de contribuir a la difusión del trabajo de investigación teatral en México.

La aparición de *Acotación* está prevista semestralmente para los meses de junio y diciembre de cada año; en esta ocasión ponemos a su disposición el número correspondiente a diciembre de 1991. Nuestro deseo es que no se rompa la comunicación iniciada; por el contrario, confiamos en su crecimiento debido, entre otras cosas, a la restructuración del Instituto Nacional de Bellas Artes que contempla la realización de acciones y proyectos conjuntos, en el caso de teatro, entre la Dirección de Teatro, la Escuela de Arte Teatral y el CITRU. En su momento *Acotación* tendrá que responder a esta nueva organización para que sus interlocutores sean todos aquellos que participan del hecho teatral en México.

D.A.

DIEZ AÑOS DEL CITRU

Jovita Millán Carranza

1981

12 de julio. Se inaugura el Centro de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli". Margarita Mendoza López es nombrada directora.

Se inicia la creación de la Biblioteca de Artes Escénicas.

1982

12 de septiembre. Se realiza el I Congreso de Teatro para Niños y Jóvenes en el teatro El Galeón.

Se desarrolla el ciclo "Testimonios del teatro en México", en el que participan los fundadores o miembros de los principales grupos experimentales. Margarita Mendoza López representa al CITRU en el simposio festival "Teatro latinoamericano de hoy" en la Universidad de Kansas.

Octubre. Se edita el primer boletín CITRU.

1983

1 de abril. Asume la dirección del Centro la maestra Socorro Merlín.

Abril. Se realiza el I Simposio de Teatro Educativo en la Escuela Normal Superior.

Se edita el segundo boletín CITRU, primero que se imprime en offset.

1984

Abril. Se realiza el II Simposio de Teatro Educativo en la Escuela Normal Superior.

Se lleva a cabo el II Congreso Nacional de Teatro para Niños y Jóvenes.



Aspecto de la ceremonia de conmemoración del X Aniversario del CITRU. Foto: José Luis Domínguez

Diciembre. El CITRU cambia su sede a Chihuahua 216 Col. Roma.

1985

Abril. Se realiza el I Encuentro de Investigadores de Teatro en el Museo Nacional de Arte.

Octubre. El CITRU rinde homenaje a Rodolfo Usigli y Margarita Mendoza López. Se imparte el taller "Teatro para niños atípicos".Se difunden los boletines 3 y 4 del CITRU.

El Centro colabora en la publicación del libro *50 años del Palacio de Bellas Artes*

1986

Febrero - diciembre. Se realiza el ciclo "Tendencias y movimientos en el siglo XX" consistente en 11 mesas redondas sobre diversos temas de teatro mexicano.

Mayo. Se organiza y realiza el Simposio "Teatro como terapia" en coordinación con la sección de psicopatología de la Asociación Psiquiátrica Mexicana.

Se imparte un curso sobre Introducción a la Investigación en la Casa de la Cultura de Morelia.

1987

El CITRU promueve la creación del Centro Regional de Investigación Teatral en la Universidad de las Américas de Puebla.

Se realiza el I Congreso Latinoamericano de Teatro para Niños y Jóvenes en coordinación con el Centro Mexicano de ASSITEJ en Puebla, Puebla.

Se realiza el II Encuentro Nacional de Investigadores de Teatro en la Universidad de las Américas, Puebla.

Se imparten cursos de Iniciación a la Investigación en la Universidad de las Américas y la Universidad de Guanajuato.

1988

12 de enero. El CITRU adquiere carácter nacional convirtiéndose en Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli".

Se presenta el libro *Teatro para la educación especial* como resultado de la investigación realizada por la maestra Socorro Merlín.

Se participa en la Muestra Nacional de Teatro 1988 con dos Exposiciones de material documental: "Sergio Magaña" y "El teatro mexicano en el siglo XX".

1989

18 de marzo. Domingo Adame toma posesión como director del Centro.

Septiembre. Ingresa al CITRU nuevo personal académico.

17 de septiembre - 27 de noviembre. Se realiza el ciclo "Nuestros teatristas" consistente en cuatro mesas redondas en torno a la obra de Sergio Magaña, Julio Castillo, los grupos experimentales y el teatro de carpa.

Se celebra el 1er. Seminario Interinstitucional para la Formación de Investigadores Teatrales con la participación de maestros e investigadores de la Universidad Veracruzana, la Escuela de Arte Teatral del INBA, la UNAM, la UAEM y el CITRU

Se firma un acuerdo de colaboración con la Universidad Autónoma del Estado de México.

Se integran al acervo documentos provenientes de investigaciones sobre Sergio Magaña, Julio Castillo, Teatro Ulises, Teatro de carpa y Teatro independiente.

El CITRU participa en la elaboración del Plan Nacional de Apoyo al Teatro.

1990

18 de junio - 8 de octubre. Se realiza un Homenaje a Rodolfo Usigli a 11 años de su fallecimiento. El homenaje comprendió mesas redondas, lecturas dramatizadas y un ciclo de video-teatro.

Se crea el Premio Rodolfo Usigli de Investigación Teatral con el objeto de promover y estimular el trabajo de investigación del teatro mexicano.

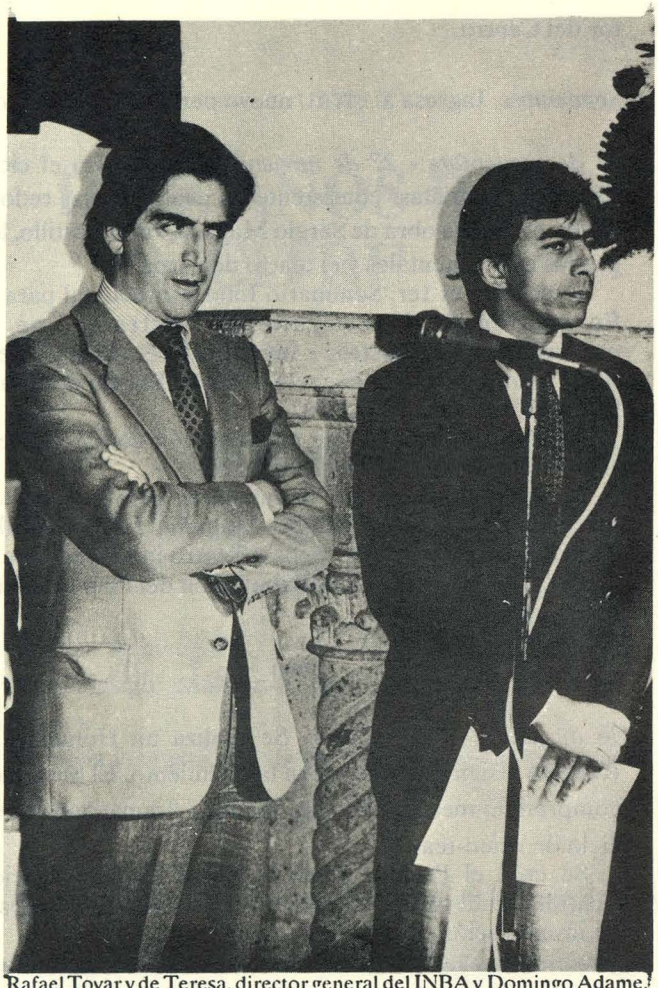
20 de agosto. Víctor Sandoval, director general del INBA, inaugura las nuevas instalaciones del CITRU en la colonia Hipódromo Condesa.

24 de septiembre. Se realiza el 1er. Simposio de Investigación Teatral México-Cuba, con el objeto de propiciar el intercambio de metodologías y formas de organización entre los centros de investigación de ambos países.

15 - 17 de noviembre. En Pachuca, Hidalgo, se realiza el III Encuentro Nacional de Investigación Teatral. Se concluyen las investigaciones: Teatro mexicano y Estado revolucionario, Teatro independiente, La conquista de México en la dramaturgia contemporánea, La carpa en México, Teatro no profesional en México, El auto sacramental en México y Presencia del teatro polaco en México.

Los investigadores ofrecen ciclos de conferencias en la Universidad Autónoma del Estado de México, TECOM, INEA, y AITA entre otras instituciones.Se firma un convenio con el IMER para la elaboración de guiones radiofónicos relacionados con el teatro.

Se concluye el archivo del Anuario Teatral 1990.



Rafael Tovar y de Teresa, director general del INBA y Domingo Adame, durante el X Aniversario del Centro. Foto: José Luis Domínguez

Se realiza un seminario de investigación, así como un taller de crítica teatral.

Se incrementa el acervo documental con donaciones de Xavier Rojas, fotografías y revistas de Josefina Brun, libretos de SOCICULTUR y materiales propiedad de Rafael Solana.

1991

5 de febrero. El CITRU y el Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano (IITCTL) establecen un acuerdo para elaborar la Historia del Teatro Mexicano desde sus orígenes hasta 1990.

25 de febrero. Se entrega el Premio Rodolfo Usigli de Investigación Teatral 1990 a la doctora Ana Goutman por su trabajo *Teatro y liberación*. El jurado estuvo integrado por los maestros Ignacio Merino Lanzilotti, Graciela Schmilchuk y Alejandro Ortiz.

Mayo. En Mérida, Yucatán se imparte un curso-taller para la implementación del Centro de Investigación Teatral de Yucatán.

14 de junio. Con el propósito de establecer una comunicación permanente entre el CITRU y la comunidad teatral se reanuda la publicación del boletín informativo llamado *Acotación*.

17 - 20 de junio. Se realiza el Homenaje a Rodolfo Usigli 1991, en cuyo marco se presenta la lectura dramatizada de la obra inédita de Usigli *Reynalda o el estanque*. El homenaje fue coordinado por Octavio Rivera y consistió en mesas redondas, presentación de un libro y una exposición de programas de mano de las obras de Usigli.

8 de julio. En las instalaciones del CITRU se inaugura la exposición "Presencia del teatro polaco en México" como parte de la investigación realizada por Lech Hellwig-Górzynski. Se entregan reconocimientos por su trayectoria a Ludwik Margules, María Sten y Malkah Rabell, polacos residentes en México.

12 de julio. El CITRU reinicia su programa de ediciones con la presentación del libro de Donald Frischmann *El nuevo teatro popular en México* en el Museo Nacional de Arte.

1 - 3 de agosto. En Otawa, Canadá, se realiza el II Coloquio del Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano (IITCTL). Por parte del CITRU participa Domingo Adame.

Octubre. Los investigadores del CITRU concluyen los dos primeros volúmenes de la Historia del Teatro en México (desde sus orígenes hasta 1930) que serán editados en Canadá.

Septiembre. Las áreas de documentación e investigación participan en la I Muestra Regional de Teatro en Querétaro, Qro., presentando un panorama de las revistas teatrales en México.

10 - 11 de noviembre. El CITRU organiza, para la XII Muestra Nacional de Teatro, dos mesas redondas sobre la obra de Elena Garro.

25 de noviembre. Se conmemoran los diez años de existencia del CITRU. Se inaugura la biblioteca "Margarita Mendoza López" y la sala de lectura "Elisa de Santiago", así como la exposición "El teatro de ayer y hoy". En el marco de la conmemoración se efectuaron del 20 al 29 de noviembre las "Jornadas de Investigación" del CITRU.

Sueños vestidos de colores, plumas y lentejuelas

La carpa en México 1930-1950

Socorro Merlín

Las características que adquirieron en México las diversas culturas, durante el periodo que abarcan los años de 1930 a 1950, se definen por la temperatura de los acontecimientos que marcan las políticas de los diversos gobiernos en el poder y el desarrollo del Estado. En el contexto de estos años los gustos, las modas y la estética cambiaron de acuerdo con los diferentes niveles socioeconómicos en que se dividía la población del país; especialmente en la ciudad de México en donde la carpa se reproducía con rapidez. La élite de intelectuales había dado un giro de 180 grados, la clase media cambió sus gustos con más lentitud; la que estaba por debajo de la clase media, sus temáticas que incidían en el decir y el vestir, por la influencia de las culturas dominantes y las pocas alternativas de elección; la clase campesina se localizaba en la marginación en la que siempre ha estado, manipulada por la ideología hegemónica en turno.



Teatro carpa "El Colonial"

La economía y la política internacionales también influyeron determinantemente en el país, como la crisis de 1929 de Estados Unidos, la Segunda Guerra Mundial y los "ismos" y las modas que llegaron a través de la prensa, el cine y la radio. Aquéllos pronto fueron imitados por una población ansiosa de cosas nuevas y de cambios, los cuales no surgieron desde dentro, sino en función de la crisis y para solucionar el problema de las importaciones. Entre 1930 y 1955 se favoreció la sustitución de importaciones con el objetivo de remplazar bienes de consumo, especialmente los perecederos; es decir se fomentó la empresa, incluida la industria pesada. Este impulso trajo consigo la creación de fuentes de trabajo urbanas, la formación de sindicatos, las migraciones y la depauperización del campo, las huelgas en busca de los derechos de los trabajadores, mejoras salariales y formas distintas de llenar el tiempo libre. A través de la educación escolar y extraescolar se estimuló la idea de nacionalismo para, como afirma Arnaldo Córdova, poner al país en mejores condiciones de negociación.[1]

La gente de escasos recursos se expandía en la ciudad de México buscando sus orillas; algunos conglomerados habitaban las grandes vecindades, propiedad de unos cuantos ricos. Esta población tenía integrada a su vida cotidiana diversiones que la hacían olvidar, por un espacio de tiempo, su jornada laboral rutinaria como empleado de fábrica, burócrata, electricista, ferrocarrilero o tendero. Entre estas diversiones estaban el cine, la radio, los pasquines, la prensa, el billar, la cantina, los juegos de pelota (futbol, beisbol), el box, la lucha libre, el café de chinos, los toros, los gallos y la carpa. Algunas de estas diversiones se compartían con la clase pudiente pero en localidades o asientos baratos.

A la carpa acudía el público por varias razones: porque la carpa iba a su barrio; porque algunos teatros grandes estaban cerrados y otros costaban caro, y lo que allí se representaba eran temas ajenos. La carpa costaba poco y se le admitía tal cual. Era la única opción teatral que tenía. Entraban desde los niños hasta los ancianos. En la carpa se hablaba su lenguaje, el de la calle, el de los pelados, el de las comadres y, aunque las imágenes que se ofrecían a sus ojos, imitaban, parodiaban a las impuestas por el consumo de élite, los chistes del sketch tomaban una característica muy del barrio muy de todos los días, matizados por los acontecimientos más sonados, los nombres de los dirigentes sindicales o líderes políticos. Allí se iba a ver a los cantantes que se oían por la XEB, o por la "W", y a los ídolos cómicos que trabajaban en el cine.

Los sueños, las añoranzas y los arquetipos más profundos tomaban cuerpo en una tarima de ocho por seis metros y se vestían con telas de colores brillantes, lentejuelas y plumas. A lo largo de tres tandas desplegaban toda su capacidad histriónica en un constante diálogo, en un juego de representaciones escénicas y mentales cuyo código era manejado entre actores y público. La carpa atraía sin grandes despliegues de publicidad sino por su presencia en el corazón mismo del barrio, por los gritones que invitaban a ver a los cómicos y las vedettes cuyas fotografías eran publicadas en algunas revistas y con los programas de mano que se imprimían en el papel más corriente, de color rojo, amarillo, verde o azul.



"Resortes" y Nacho Contla

La carpa formaba parte del conjunto de la feria y las fiestas populares y aunque no toda era popular -entendiendo ese término como cultura que el pueblo hace y transforma por sí mismo, sí se puede afirmar que el momento principal de la representación escénica lo era, y como todo lo que atañe al pueblo, a las masas, a los dominados: fuera de los parámetros de belleza, sublimidad, arte.

En esta época había dos formas de teatro: la de la élite a donde iba la gente a hacerse ver, como cultas y ricas, y la carpa a donde acudían los pobres a ver y participar en lo que allí sucedía. Es muy cierto que fue la opción para muchos artistas, cómicos y tiples, generados por la Revista Mexicana, desempleados por la falta de teatros, pero también fue una oportunidad de empleo para mucha gente

[1] Arnaldo Córdova, **La formación del poder político**, México, Era.1978 (Serie Popular, 15), p. 74.

que llegó a la capital en busca de trabajo, quien al no encontrarlo y sin saber hacer otra cosa tenía dos caminos: la prostitución o la farándula. Había también quienes, deslumbrados por el cine, la radio y los constantes concursos que se hacían para encontrar artistas de la canción o la escena, emigraban a concursar en lo que sabían. Algunos ganaban, otros no, y no queriendo regresar a su lugar de origen vagaban un poco hasta encontrar alguien que los contratara en una carpa, porque no teniendo otra cosa que hacer eran asiduos asistentes a ella; se aprendían de memoria los papeles o las canciones y, en el momento en que faltaba algún artista, se lanzaban al ruedo. Si el público les daba el espaldarazo ya tenían un lugar y por tanto un trabajo.

Instalar una carpa costaba menos que un teatro, la inversión como los riesgos eran menores. Las carpas chicas albergaban alrededor de cien personas, las medianas más o menos 500 y las grandes más de mil; unas eran muy pobres con su piso a ras de suelo y por camerinos tenían el hueco que dejaba el entarimado del escenario. Escenografías y vestuario muy deteriorados, como histriones trashumantes desheredados de toda fortuna. Otras no eran tan pobres: tenían una buena estructura, piso de madera, camerinos para hombres y mujeres, buenos telones y no tan mal vestuario, una compañía de planta y una orquesta de más de cinco músicos.

El ritual de la carpa se iniciaba cuando llegaba a instalarse en el corazón del barrio o a lo largo de la arteria con más vida de la ciudad de México en aquel entonces: Niño Perdido y San Juan de Letrán. Empezaba cuando desde un camión se descargaba la estructura. Este hecho acarreaba mirones: niños que salían de la escuela, señoras que iban al mercado, vagos o paseantes que acompañaban los movimientos de acarreo con miradas silenciosas y a veces con un comentario furtivo. En este primer rito la carpa emitía una serie de mensajes, como su asimilación a la vida cotidiana, la desmitificación de su recinto al mostrar sus entrañas, la convivencia de los actores con la gente del lugar y su definición como un lugar con reglas, con unos ritos en los que se podía participar y otros en los que no.

Una vez armada comenzaba otro ritual de puertas adentro; allí no se admitía a los mirones, sólo la compañía trabajaba, porque en la carpa todos hacían de todo. El jefe de familia productor-director-primer actor y jefe de tramoya, organizaba y distribuía las tareas: Las mujeres preparaban el vestuario, cosían y planchaban, los hombres preparaban trastos, clavaban, pintaban y colgaban cortinas, preparaban luces y cambios de escena. Todo con velocidad y precisión, pues en la tarde o noche era el estreno.

Cuando todo está listo sale un personaje, intermediario entre los de adentro y los de afuera, es el gritón que llama al público: ¡Pásele, pásele, ésta y la otra tanda por un solo boleto! Anuncia y elogia a los artistas que aparecen en letras grandes en un cartel a un lado de la puerta. Los programas se organizan por tandas, es decir por conjuntos de números que en total forman el espectáculo. La primera tanda inicia a las tres o cuatro de la tarde y la última termina a las 11 o 12 de la noche, a veces más tarde, todo depende de la cantidad de artistas con que cuente la compañía o del número de concurrentes; de modo que los artistas trabajan más de ocho horas, arremolinados detrás de los telones esperando su turno en la tanda. En ese espacio se hacen los últimos arreglos al vestuario, se adecuan los sketches al público asistente o se ajustan los diálogos de las comedias. El espectáculo depende del público presente: si hay muchos niños, el doble sentido se modera y se evitan las alusiones directas al público, pero si contestara hay que estar listos para responder.

Los convocados empiezan a entrar para obtener los mejores lugares desde donde ver y oír para participar a gusto. La orquesta toca un aire conocido, es la señal para comenzar. Esta señal es conocida por todos, a veces es una canción "movida", otras un vals o una marcha. El productor-director-primer actor presenta a la compañía y la primera tanda. Éste es el primer contacto de la escena con el público, primero y muy importante porque, dependiendo del tono en que se anuncien las tandas surgirá la



Elisa Berumen



" Resortes " y " Palillo"

aprobación o rechazo del respetable.

El director y el público saben que en la primera tanda van los más malos de la compañía; en la segunda, los que siguen tanto en calidad como en orden y, en la tercera, los mejores. El público lo sabe y lo acepta como una convención más de la carpa, por eso son dos tandas por un solo boleto y pasa; pero si la tercera tanda, a la que todo mundo se queda, no es de su agrado, viene la rechifla, el repudio y muchas veces hasta la quema del local por los miembros de la "palomilla", la "clac" popular que no tolera atentados a su gusto y preferencias.[2]

Si el público no pone ninguna objeción, el programa se desarrolla como lo previsto, pero si hay protestas el programa cambia y allí, en el camerino improvisado, se modifica el tema del sketch o de la canción que a este, precisamente a este público no le gusta. Así pues todo se adapta a sus exigencias, los parámetros no son, por su puesto, los del arte porque no los conocen; luego entonces, cualquier expresión rebuscada en un código que no manejan, les suena a "catrín", a pedante, a letrado, a rico, a todo lo que a ellos no les es permitido ser; pero con lo que les dejan ser, con lo que conocen: la pobreza, el lenguaje, la picardía, la exageración, son exigentes.

Luis G. Urbina decía en 1906, en *El mundo ilustrado*, que los teatros de barrio reproducían en miniatura los gestos de los teatros grandes y que para muchedumbres burdas, diversiones grotescas. Palabras que ilustran un nivel desde donde a las masas urbanas se les permite una determinada expresión como, en este caso, la farsa y el grotesco. Pero dentro de esta marginación las masas han desarrollado una gran capacidad para ver lo ridículo y la contradicción de la vida cotidiana y, aunque sea sólo en el momento de comunión del espectáculo carpero, el cuerpo colectivo que formaban los carperos y el público, se reía de los demás y de sí mismo.

La carpa, llevada por el antecedente inmediato de la Revista Mexicana que caricaturizó al indio, al borracho, al mendigo y a la prostituta, hizo lo mismo: Y aunque algunas figuras cómicas no fueron sino imitación de otras estadunidenses, cubanas o francesas, el humor que manejaron todos fue el de aquí y ahora de los conglomerados urbanos de su tiempo, para expresar su resentimiento y su rabia reprimida de todos los días, por medio de la situación cómica precisa y de sonoras carcajadas. Así se ridiculizaron los discursos políticos de contenido vacío, las situaciones contradictorias del poder, la policía y los juzgados, invirtiendo los papeles y haciendo aparecer como tontos a los que se preciaban de listos; los verdaderamente listos eran el vago, el borracho, la prostituta y el indio, quienes le tomaban el pelo a los otros.

La carpa cumplió con la función para la que fue creada: dar diversión al público pobre, dar empleo a artistas que no encontraron un lugar en otros espacios, favoreció la transición de los artistas a otros medios y logró ese momento único, irrepetible, de la comunicación teatral entre una escena y un público que hablaba el mismo lenguaje, un lenguaje que sirvió para dar cuerpo a la fantasía y el erotismo de muchos mexicanos.

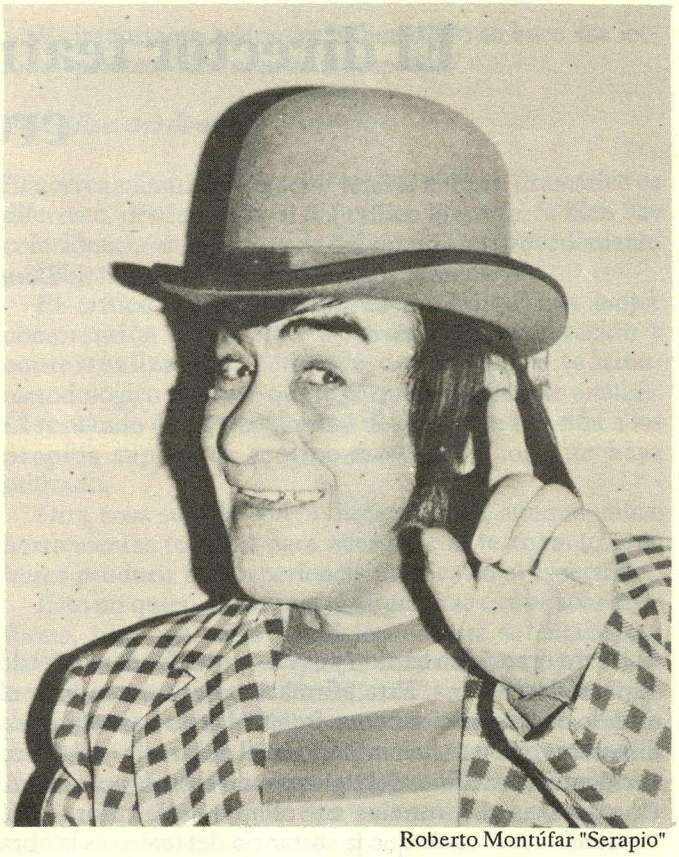
La carpa se acabó por varios motivos: la aparición de la televisión, la construcción en lotes baldíos, la restricción

[2] Estas "palomillas" seguían en su trashumancia a sus artistas preferidos, eran una especie de guaruras voluntarios que permanecían en la carpa desde la primera tanda hasta la última acompañando a los artistas hasta la parada del camión, para que no sufrieran ningún ataque por parte de maloras y ladrones.

económica, la censura, los ejes viales y la necesidad existencial de hacer otra cosa. Sin embargo el humor mexicano ha encontrado escape después de esa época en los programas de radio, en los shows televisivos, en algunas formas de teatro que se han hecho en cabarets, en obras de teatro populares al aire libre y en algunos teatros convencionales, unas veces con mejor fortuna que otras, pero ese momento único de la carpa ya no se podrá recuperar más. Por todo esto su historia no puede soslayarse. ¿Por qué no han de tener los carperos un lugar en el teatro mexicano? Un acervo formado por numerosos testimonios, programas, fotografías y documentos, da cuenta de estos artistas ignorados por la alta cultura, pero recordados intensamente todavía por sus testigos. Los programas registran espectáculos a partir de la segunda mitad del siglo XIX, las fotografías originales o reprografiadas son muestra visual de los principales artistas y los documentos fonográficos conforman la historia oral de la carpa en México.

Documentos fonográficos [3]

Ma. Nila Sierra "La Valentina"
Alfredo "El Pelón" Solares
"Chanate"
Adalberto Martínez "Resortes"
Marina Herrera "Marilú"
Roberto Montúfar "Serapio"
Antonio Cortés "Bobito"
Guadalupe Márquez "Caralimpia"
Agustín Nava "Chipis"
Alicia González "La Cubanita"
"Pompín II"
"Sambarina"
"Chipis"
"Pompín III"
Roberto Rodríguez "El Churro"
"Cholo" Herrera
Jesús Martínez "Palillo"
Joaquín García "Borolas"
Licha
Chuty Rodríguez
Enrique Zúñiga
Raúl Martínez
Hortensia Clavijo
Rafael Inclán
Alfonso Zayas
Jorge Zita
Eduardo Borja



Roberto Montúfar "Serapio"

Jorge Piña
Gloria Alicia Inclán
Miguel Inclán
Joana Brito
Salvador Gómez Estrella
Pepe Padilla
Chucho Beltrán
José Urcelay
Roberto Chávez
Juan Imperio
Marco de Carlo
Alfredo Lara
Delia Magaña
Rafael Solana

Mesa Redonda "La carpa en México" con: José Padilla, Adalberto Martínez "Resortes", Luis G. Basurto.

Mesa Redonda "La revista mexicana" con: Delia Magaña, Enrique Alonso, Rafael Solana.

Mesa Redonda "Nuestros teatristas: la carpa en México" con: Ignacio C. Merino Lanzilotti, Luis Reyes de la Maza.

Conferencia: "El teatro de remembranzas en la ANDA" con: Enrique Alonso, Jorge Zita, Pedrín Orozco, Gloria Alicia y Miguel Inclán.

[3] Acervo del proyecto "La carpa en México"

El director teatral como intérprete creador

Domingo Adame

Nadie escenificará un drama [...] si no es comprendiendo el sentido originario del texto y manteniéndolo como referencia de su reproducción e interpretación.
H.G. Gadamer

El texto dramático ha sido y es el soporte fundamental de la puesta en escena. Esta afirmación tiene como base el estudio de las posiciones que frente al texto han tenido los directores que más han influido en el desarrollo del teatro occidental desde fines del siglo pasado hasta la actualidad. Con ligeras diferencias en el nivel de valoración, predomina la idea de que la sustancia del teatro es la obra dramática, aunque en oposición a ese enfoque hay quienes como Antonin Artaud opinan que lo específicamente teatral no puede expresarse con palabras y, por ende, proponen prescindir de ellas.

Que el teatro *no es* literatura es una verdad ampliamente reconocida,[1] pero negar la presencia literaria en el teatro es negar el valor del lenguaje, la más alta expresión inherente a la condición humana, parafraseando al lingüista Emile Benveniste.

Por ello es significativo que dos de los más destacados seguidores de Artaud: Tadeusz Kantor (1915-1990) y Jerzy Grotowski (1933) aunque proponían un teatro "autónomo" de la literatura, no la excluían de sus espectáculos.

Para Kantor, el texto en su realización final, más que representado, aparecía "discutido y comentado"; para Grotowski tenía la misma función "que el mito tuvo para el poeta de los tiempos antiguos",[2] es decir que el texto revela significados profundos y permite al hombre contemporáneo explicarse su origen y destino.

Resulta paradójico que en la era del director escénico -que se inicia a fines del siglo pasado con los trabajos del duque de Sax Meningen-, sean ellos precisamente quienes resalten el valor del texto, lo que no implica que se nulifiquen como creadores, y sí, en cambio, anula la pugna artificial entre director- autor que surgió cundo los dramaturgos se sintieron desplazados de su lugar de privilegio en el teatro. Pero, ¿en qué estriba esa valoración?

Desde el surgimiento del director escénico se ha considerado a la teatralidad como característica esencial y específica del teatro. Para el semiólogo francés Patrice Pavis la especificidad

> implicaría que lo icónico de la escena -el signo visual- y lo simbólico del texto -el signo textual- puedan fundirse en un conjunto inseparable y propiamente dramático [...] [sin embargo] los signos lingüísticos y los signos visuales conservan siempre su autonomía.[3]

Consideramos que esta autonomía se da en términos de la diferente sustancia material que sostiene a lo visual y a lo textual. La recepción de estas sustancias significantes en un momento puntual -el de la representación- aportaría un rasgo más para definir la teatralidad.

Esto lo entienden claramente los directores contemporáneos que buscan la armonía entre la imagen y la palabra como una forma de alcanzarla.

Para André Antoine (1858-1943) era necesario tener "respeto" hacia los textos clásicos y modernos, pero no excluía la renovación de los mismos. Más que una contradicción entendemos que había en él un espíritu creativo que consideraba el "respeto" como una forma de mantener vivo el texto mediante su renovación.

Stanislavski (1863-1938) y Meyerhold (1874-1942) compartían la idea de que el director no tenía que someterse servilmente al texto, sino que debía ejercer su libertad creativa. Es decir, ir más allá de la ilustración para no omitir su punto de vista sobre la obra.

[1] Aunque hay quienes como Jiri Veltruski, miembro de la Escuela de Praga, afirman que el texto dramático puede estudiarse únicamente como literatura, sin su referente teatral. Jiri Veltruski, **El drama como literatura**, Buenos Aires, Ed. Galerna, Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano, 1990.

[2] Jerzy Grotowski, **Hacia un teatro pobre**, México, Siglo XXI, 1970, p. 51

[3] Patrice Pavis, **Diccionario del teatro. Dramaturgia,estética, semiología**, Barcelona, Paidós Comunicación, 1980, p. 189



Constantin Stanislavski

Ahora bien ¿hasta dónde le está permitido al director su injerencia con un texto? La respuesta no puede darse más que en términos de lo ético-artístico. Elia Kazan decía que el director puede intervenir hasta donde no cambie sustancialmente el sentido de la obra.

De modo que podría decirse que al director le está permitido todo, sin embargo, cuando altera de tal manera una obra que su montaje no permite reconocer nada del texto "original", está asumiendo funciones de autoría "con base en un texto" lo cual debe reconocer y, por supuesto, señalar su fuente.

Es cierto que, de acuerdo con Brecht (1898-1956), no hay invención "original" individual, sino social; pero la tentación de ser "autor" es grande, sólo que en el caso del director debe ubicarse donde le corresponde: como autor de la representación teatral. Claro que cuando se conjugan director y dramaturgo en uno, como fue el caso del maestro alemán, se elude la confrontación, aunque no siempre se gana en lo artístico.

Hay también directores que no se conceden ninguna libertad frente al texto y sugieren llevar a escena "correcta y fielmente" la obra del dramaturgo.[4] Esta "fidelidad" es muy cuestionable, pues es imposible que se haga un traspaso automático, ya que en el proceso de puesta en escena intervienen factores externos a la obra misma que la modifican.

Cualquier posición extrema respecto al texto limita su aprovechamiento, de modo que lo conveniente es que el director asuma creativamente su responsabilidad intelectual.[5]

De lo hasta aquí expuesto se desprende una primera idea rectora: el director teatral es el "lector ideal" de un texto dramático, pues hace su lectura en función de la representación, donde el texto adquiere pleno sentido.

Es importante, entonces, saber cómo se hace esa lectura y plantear alternativas al respecto.

El análisis del director

El acercamiento del director teatral al texto dramático es diferente, desde luego, al del crítico literario. Si bien hay coincidencia en la búsqueda del sentido, el procedimiento y el objetivo de su tarea no son los mismos.

El crítico, cuya finalidad es posibilitar una mejor comprensión de la obra a través de su valoración y contextualización, requiere de un apoyo teórico-metodológico riguroso que le permita justificar su análisis. El resultado de su trabajo será discutido en relación a los propios supuestos teórico-metodológicos que haya utilizado.

Otra cosa sucede con el director pues, aunque utilice herramientas teóricas para acercarse al texto, ante todo busca producir una experiencia estética en el espectador.

Esto no quiere decir que el director se ocupe sólo de la forma, sino que en la definición de ésta se encuentran incluidos los conceptos que la sustentan, aunque no se expliciten en el proceso.[6] Por ello, en la revisión del trabajo de los directores, es difícil encontrar un método de análisis del texto en sentido estricto. Si acaso, de los testimonios sobre sus puestas en escena, es posible extraer algunos elementos de esa índole. Son más amplios y precisos, en cambio, los señalamientos que hacen en cuanto a su interpretación de la obra, es decir, a la definición de su "punto de vista".

En cuanto al análisis del texto se reconoce como prioritario encontrar la "base de la pieza", según Stanislavski, es decir el tema o asunto. A esto puede llegarse mediante la definición del superobjetivo de los personajes principales y el descubrimiento de los principios estructurales de la pieza. John Kirk[7] a este respecto hace una división de elementos primarios: las raíces del conflicto y de la acción, y elementos secundarios: los incidentes que derivan del conflicto y que son momentos claves de acción.

Para Meyerhold el análisis del texto partía de la naturaleza del diálogo, del que distinguía dos tipos: interior (pausas y situaciones) y exterior (las palabras).

Gordon Craig (1872-1966) buscaba un conocimiento

[4] Por ejemplo el argentino Leónidas Barletta (1902-1975) y el mexicano Rodolfo Usigli (1905-1979), quien también incursionó en la dirección. Esta posición se dio con mucha fuerza en América Latina durante la primera mitad del siglo XX y aún hoy tiene adeptos.

[5] En la actualidad y sobre todo en países europeos, como Alemania y Francia, el "dramaturgista" es quien prepara la interpretación y la realización escénica de la obra. Desde una perspectiva personal esta figura me parece cuestionable, ya que si bien puede ser el vínculo que una texto y representación, puede también impedir la relación directa entre ambas que, a mi entender, debe darse a través del director.

[6] Elia Kazan dividía el trabajo del director en mitad conceptual (encontrar el significado de la obra) y mitad ejecución (el montaje) y decía que si la la primera mitad se descuidaba el resultado sería "flácido".

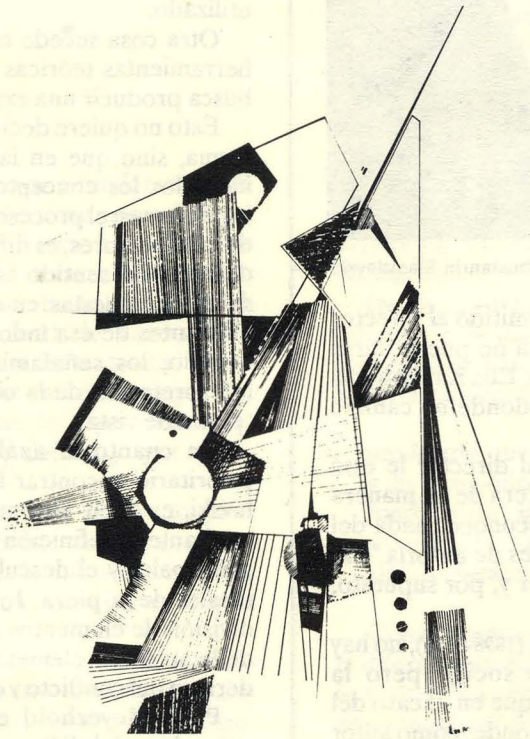
[7] John Kirk; Ralph A. Bellas, **The art of directing**, Belmont, California, Wadsworth Publishing Company, 1985, p. 3.

"perfecto" de la obra que podía llevar, decía, hasta dos años, tal conocimiento provenía del propio texto y del estudio de otras obras del mismo autor. Este criterio correspondería a lo que hoy se denomina análisis intertextual.

Para Brecht la fábula era la base del teatro; había que acercarse al texto con una actitud científica, de "interrogación" para producir los efectos de distanciamiento adecuados. Brecht elaboró "libros modelo", donde los textos dramáticos eran amplificados con materiales ilustrativos y explicativos -fotografías y notas- que interpretaban y particularizaban las acciones, caracteres, escenarios e ideas de la obra.

Peter Brook (1925) propone una relación más espontánea con el texto, centrada en el tema; él parte de una idea informe que se pone a prueba en el proceso de montaje y que se consolida con la participación de todo el equipo creativo.

Hay quienes, como el director estadunidense Harold Clurman, sugieren no hacer análisis para encontrar el tema, sino buscar cómo el significado de este tema, debe ser materializado en escena, dado que "cualquier lector inteligente sabe el tema de la obra".[8] Tal opinión corresponde a un tipo de producción donde la búsqueda de la forma rebasa al contenido, dando como resultado una propuesta superficial.



En América Latina hay directores que han transitado los caminos del análisis semiótico y lingüístico como los colombianos Enrique Buenaventura (1925) y Santiago García (1929).

Para García, el acto de habla es la unidad básica de la expresión teatral. Buenaventura, por su parte, identifica el análisis del texto con el análisis social que permea sus puestas en escena.

En México las propuestas contemporáneas para el trabajo con el texto parten de las ideas de Seki Sano, Fernando Wagner, y Rodolfo Usigli, entre otros. Este último consideraba al texto dramático como portador de todo el universo que debe llevarse a escena, por tanto, al estudiar una obra había que hacerlo desde la perspectiva de todos los personajes.

[8]Véase Harold Clurman, **On directing**, Nueva York, McMillan Publishing Co. Inc., 1972.

Luis de Tavira señala que el director se acerca al texto mediante varias lecturas que tienen que ver con el tono y el análisis de género y estilo. Esta propuesta se basa en el planteamiento de la relación que hay entre la realidad dada y la realidad ficticia que se crea en una obra dramática. Ambas están relacionadas por los elementos tonales, los signos de la realidad que aparecen en la ficción, ya sea con una intención de equivalencia o de sustitución de la realidad. Los elementos tonales vienen a ser las cosas, los signos que reconocemos y que en una obra están presentes dando referencias acerca de su contexto y de la situación a la que apelan.

Los elementos tonales se agrupan, entonces, en categorías tonales que contienen a todos aquellos elementos pertenecientes a alguno de los aspectos de la realidad, ya sea económica, social, sicológica, geográfica, histórica, etcétera.

El análisis de una obra, siguiendo con esta propuesta, permitiría aclarar el significado de los signos ahí presentes y arribar al referente que el autor ha plasmado en su obra, entendiendo como referente el mundo propio del texto así como el contexto que le dio origen. En este sentido, conocer el referente de la obra, permitirá colocarse en un punto de partida para ir hacia una interpretación contemporánea y personal del director.

Naturalmente este panorama no agota ni mínimamente los datos acerca del análisis que realizan los directores, pero sí permite reconocer que cada uno de ellos lo hace de acuerdo a las circunstancias de su tiempo y con base en la concepción que tienen del teatro.

La interpretación del texto

Es opinión común que, para hacer una interpretación como base del montaje de una obra, es imprescindible tener una visión de conjunto de la pieza.

¿Cuáles son las herramientas que los directores utilizan para hacer su interpretación?

Stanislavski afirmaba que la intuición y el sentimiento eran la línea correcta "de donde emanan inconscientemente las imágenes interiores y exteriores, su forma, sus ideas [...]"[9] Para Craig, en cambio, era el raciocinio lo que permitía definir la "impresión" que se quería crear.

[9]Constantin Stanislavki, **Mi vida en el arte**, Buenos Aires, Ediciones, Siglo Veinte, 1976, p. 164.

Meyerhold proponía mantenerse en la ideología del autor, además de que sólo una "poderosa necesidad interior" podía justificar el trabajo artístico.

Brecht, de acuerdo con su filiación científica, consideraba que era necesario tener bien determinado el punto de vista y los objetivos del montaje, además de que al hacerlo tendrían que estar presentes los intereses de la época actual, es decir el contexto del director.

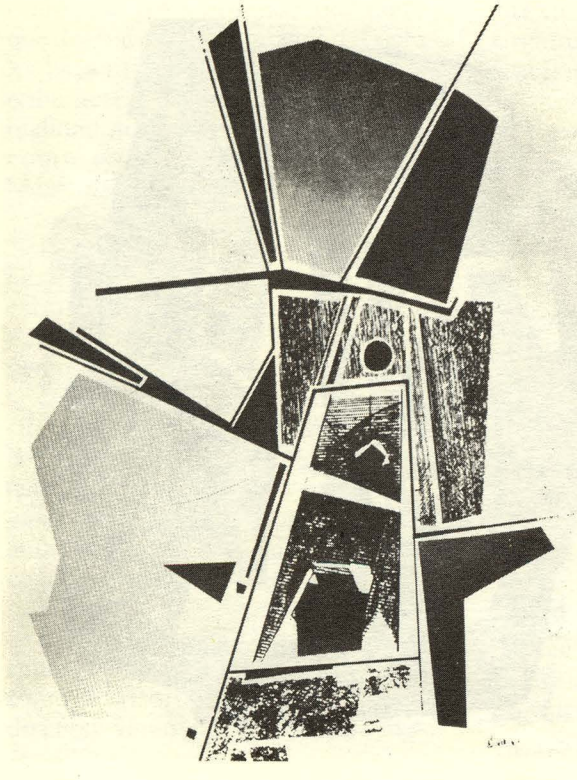
El director, dice Peter Brook, no puede encontrar en la obra más de lo que está en ella, de modo que lo que emerge es "la obra iluminada" y no ideas impuestas sobre la obra. En este proceso la subjetividad es parte esencial del proceso creativo.

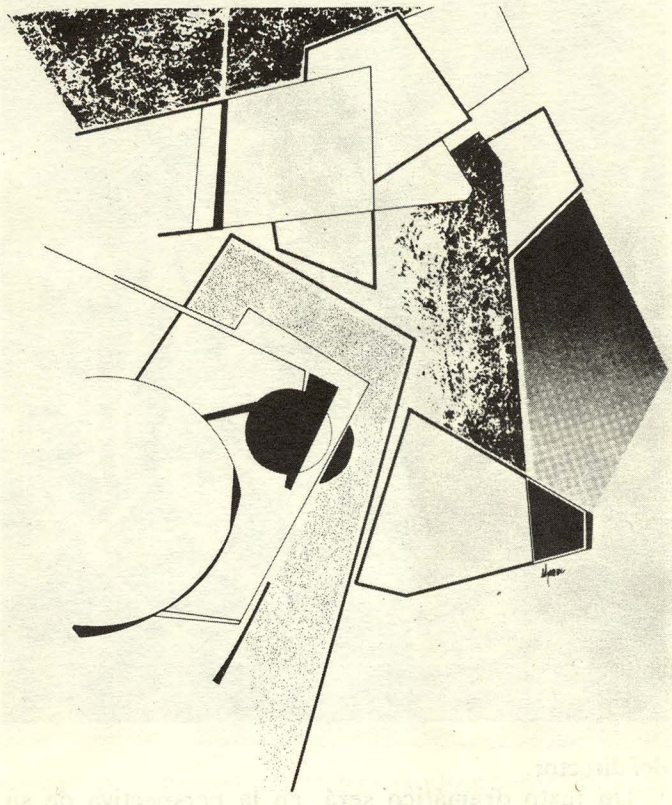
En oposición a esa idea, el estadunidense Francis Hodge opina que lo que el director lleva a escena mediante su percepción es lo que él cree que la obra contiene. La percepción, dice, es la visión total del director después de haber "sentido y examinado" la obra, es decir hay aquí una relación entre objetividad y subjetividad.

Diversos directores coinciden en que la interpretación de un texto (sobre todo de los clásicos) es fundamental para hacerlo vivo y actual. Se entiende pues la interpretación como la actualización del sentido.

Así por ejemplo, en México, Héctor Mendoza (1932) considera que la fidelidad al texto debe entenderse no como "traslación" sino como interpretación, donde el texto se mantiene vivo, por lo que significa en el presente y porque permite reconocer la tradición que lo sustenta.

En síntesis, podemos observar que la interpretación que el director hace del texto dramático se lleva a cabo considerando fundamentalmente: la obra en sí misma, la subjetividad del director, así como la historicidad del texto y la del director.





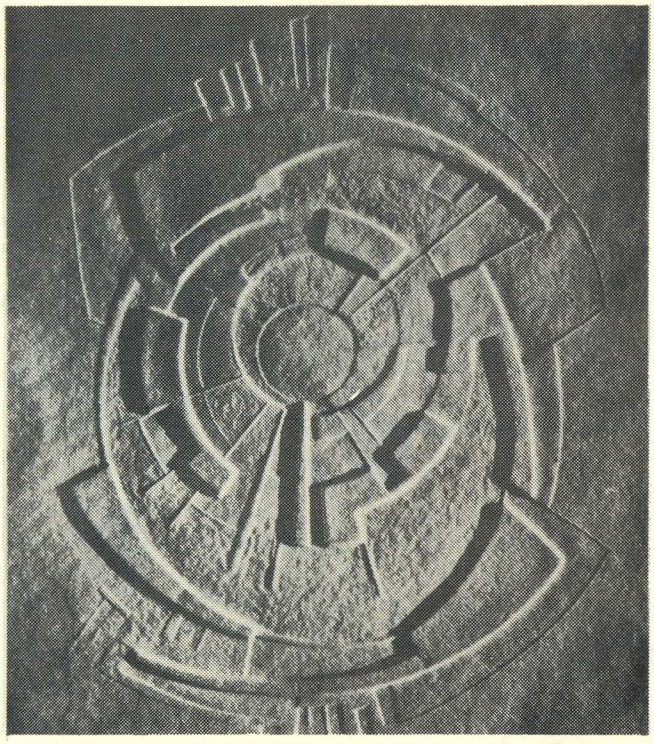
El director creador

La práctica artística del director ha constituido una renovación para el teatro debido a su afán de querer mostrar en la representación el resultado de una creación que expresa la comprensión profunda del texto dramático, la intensa búsqueda con el actor de la manera más adecuada y significativa de realización y el aprovechamiento óptimo de todos los recursos de escenificación que tiene a su alcance.

Pero esta forma de realización no es desde luego la única ni la más común. En este sentido podríamos decir que para cada tipo de producción teatral existe un tipo de director quien asume su función de acuerdo a los objetivos que se pretendan. Los resultados, naturalmente, no siempre llegarán a convertirse en experiencia estética. Es decir, no todo director, por el hecho de serlo, es un creador escénico, ni toda obra de teatro es una obra de arte; aunque, con mayor o menor compromiso -coincidimos con Craig-, el director será el responsable de toda la práctica significante escénica.

En cuanto a la relación específica con el texto dramático hemos visto que ningún director, ni aun los que plantean un teatro "autónomo", rechazan su valor para la construcción del hecho escénico.

De acuerdo a las ideas prevalecientes en una determinada época, los directores han elaborado sus propias formas de análisis e interpretación que, sin llegar a constituirse como metodologías acabadas, dan cuenta de una organización y sistematización del trabajo que va más allá del empirismo y la improvisación, aunque prevalezca, como elemento fundamental, el punto de vista subjetivo



del director.

Un texto dramático será, en la perspectiva de su escenificación, siempre una obra inconclusa; los directores que así lo han entendido son aquellos que han demostrado a lo largo de su trayectoria una mayor libertad creativa.

Uno de los postulados del teatro "autónomo" digno de tomarse en cuenta es el relacionado con el hecho de que el director debe mostrar las acciones y no narrar una historia, es decir, no interpretar la anécdota sino las acciones que pueden encontrarse en el texto. Esto, sin duda, diferencia la práctica teatral de la creación literaria.

En cuanto a los términos "fidelidad", "traición", "ilustración", aplicados al trabajo de escenificación de un texto existe un pensamiento compartido por diversos directores de que la relaboración de un texto dramático como texto teatral es lo que garantiza su vigencia. Así, la interpretación del director se entiende como "fidelidad" y la "ilustración" como la verdadera "traición", pues convierte la obra del dramaturgo en texto muerto, que no vive por lo que la escena puede ofrecerle.

En esta interpretación el director compromete su experiencia vital de manera orgánica, por lo que, al realizarla, además de convertirse en creador, se vuelve un ser humano más consciente de sí mismo.

Bibliografía mínima

Artaud, Antonin, *El teatro y su doble,* Buenos Aires, Sudamericana, 1976.

Bartow, Arthur, *The director's voice*, Nueva York, Theatre Communications Group Inc., 1990.

Benveniste, Emile, *Problemas de lingüística general,* México, Siglo XXI, 1986.

Brecht, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1983, 3 vols.

Brook, Peter, *El espacio vacío,* Barcelona, Península, 1986.

---------- *The shifting point*, Nueva York, Harper & Row Publishers, 1989.

Ceballos, Edgar y Sergio Jiménez (comp.), *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, 2 vols., México, Gaceta, 1984 (Escenología)

Clurman, Harold, *On directing*, Nueva York, McMillan Publishing Co. Inc., 1972.

Craig, Gordon, *El arte teatral*, México, Gaceta, 1986.

Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1989.

Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1976.

Jones, Richard D., *Great directors at work*, California, University of California Press, 1986.

Kantor, Tadeusz, *El teatro de la muerte,* Buenos Aires, Editorial La Flor, 1984.

Luzuriaga, Gerardo, *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro*, Puebla, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1990.

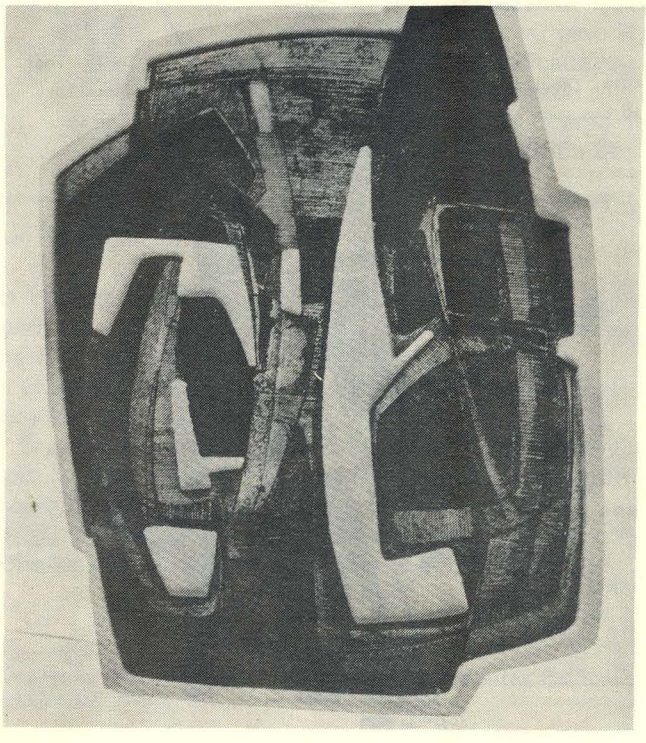
Meyerhold, Vsevelod, *Teoría teatral*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1971.

Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia. estética, semiología,* Barcelona, Paidós Comunicación, 1982.

Ricoeur, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1983.

Stanislavski, Constantin, *Mi vida en el arte*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1976.

Usigli, Rodolfo, *Itinerario del autor dramático*, México, Fondo de Cultura Económica, 1940.



La re-visión de los vencidos

José de Jesús M. Vargas Escobedo



Moctezuma II de Sergio Magaña. Ignacio López Tarso en el papel protagónico y Raúl Dantes en el papel de Ministro. Dirección: André Moreau

El arte, al igual que las ciencias sociales o naturales, es un medio para interpelar al pasado. La literatura dramática de todos los tiempos y todas las naciones ha tomado como fuentes: mitos, leyendas, tradiciones e historia. No sorprende por tanto que dramaturgos mexicanos del siglo XX hayan tenido la inquietud de escribir acerca del hecho que en la actualidad nos define en gran medida como nación: la conquista de México.

Pocos meses faltan para que se cumpla medio milenio del "descubrimiento de América" y algunas décadas para acumular el mismo tiempo desde la Conquista. El tema se convierte ahora en una moda; sin embargo sigue siendo relevante en la mesa de debates porque es un parteaguas en la historia universal, es el punto de partida del nuevo orden mundial y un salto cualitativo en el conocimiento del hombre.

El teatro, en su forma literaria y como puesta en escena, lo entiendo como un crisol donde se materializan discursivamente imágenes, significados y representaciones (en un sentido sicosocial) que los pueblos tienen de sí mismos. Esta idea es la que me llevó a iniciar la búsqueda de obras dramáticas mexicanas del siglo XX, con el tema de la conquista de México, y que concluyó con la organización de lo que yo llamo "catálogo razonado" de esas obras.

La intención fundamental en la elaboración del catálogo es orientar al potencial lector, acerca de los contenidos anecdóticos y temáticos de las obras más representativas generadas por la literatura dramática del siglo XX que toman la conquista de México como centro de su discurso y, por otro lado, ofrecer, en términos generales, un análisis en el nivel de contenido que permita tener un acercamiento a las propuestas de interpretación que en conjunto, brindan los autores con respecto al hecho histórico.

En el catálogo pueden encontrarse medio centenar de referencias a textos, acompañado por un resumen del argumento y un ensayo introductorio.

En la dramaturgia que conforma este catálogo existe la diversidad como característica, tanto en los temas tratados como en la manera de abordarlos. Sin embargo, en todas las obras subyace la intención de plasmar una visión particular del hecho histórico con ella una interpretación del mismo. Dentro de lo heterogéneo de los discursos se dan coincidencias claramente definidas en términos del contenido. Esos discursos los he clasificado como "dominantes" y "minoritarios".

Los enunciados que pueden deducirse de la tendencia dominante son:

- El choque violento entre aztecas y españoles es el inicio de la larga historia de dominación y dependencia de México.

- La caída del imperio azteca tiene como origen la agudización de sus propias contradicciones; la lucha con los invasores sólo aceleró el proceso.

- La conquista de México significó la fusión de dos culturas y dos



Juan Felipe Preciado interpretando a Cuauhtémoc, en la obra del mismo nombre, de Salvador Novo

razas, cuya consecuencia directa es el nacimiento de una nueva nación, amorfa en su composición y conflictiva en sus relaciones sociales.

- El mestizaje es el nacimiento de hombres llenos de contradicciones y carentes de identidad.

- La evangelización fue la manera más adecuada para consolidar la conquista por las armas.

- El paulatino empobrecimiento de la Corona española y la ambición fueron el móvil para ejecutar una conquista brutal y despiadada.

La tendencia minoritaria puede resumirse en los siguientes enunciados:

- La conquista de México, a pesar de su violencia, representó para los pueblos indígenas la posibilidad de acceder a la cultura y la religión traídas por los españoles, y a salir de esta manera de su situación "pagana" y "bárbara".

- La Conquista, con su inevitable violencia, fue finalmente un encuentro indoespañol que permitió el nacimiento de una nueva raza.

- La destrucción del imperio azteca fue un suceso regido por las leyes del destino, en donde cada participante tenía asignado un papel que cumplir, dictado de antemano.

Los dramaturgos mexicanos que han escrito en este siglo, acerca del acontecimiento histórico más importante en el surgimiento de México como nación son, inevitablemente, portadores de las inquietudes del colectivo social. Por su conducto expresamos la necesidad "cuasi vital" de descifrarnos, de explicarnos mediante la reinterpretación de la historia. A casi medio milenio del descubrimiento de América y de la consecuente conquista de los pueblos del continente, resulta legítimo hallar en el teatro un medio para expresar la visión contemporánea de los que, siendo "otros", llevamos en alguna medida la herencia de los dominados, de los "vencidos".

En el conjunto de las obras tomadas en cuenta para el estudio, se puede percibir un discurso que ha dejado atrás los atavismos de una corriente de pensamiento derrotista heredado de la Conquista, la Colonia, las invasiones a nuestro país por franceses y norteamericanos, y de los mecanismos neocoloniales. En las obras estudiadas se manifiesta un enfrentamiento crítico ante el pasado y se hace referencia al presente.

Sin embargo, de manera paralela aunque minoritaria, existe otro discurso que expresa la vigencia del "trauma" de pertenecer al bando de los "vencidos", mediante posiciones maniqueas y míticas.

Otro discurso que se maneja, éste menos representativo, convida a tomar las cosas como han llegado, a eludir cualquier posibilidad del conflicto con la historia y a ubicarse en el presente, lo que enmarcaría a este tercer discurso dentro de una visión positivista.

Es preciso reconocer la ausencia de un número indeterminado de obras que por su anécdota podrían ser consideradas en este catálogo; de éstas, muchas nunca se editaron pero se sabe que fueron puestas en escena, tanto en el plano profesional* como en el nivel amateur, donde en la actualidad se dan representaciones de obras escritas por grupos indigenistas. Otra razón de las omisiones es que la búsqueda de títulos -fuera de los muy conocidos- se hizo de manera azarosa, ya que los ficheros de bibliotecas especializadas en teatro no cuentan con una clasificación por temas de las obras.

* Por ejemplo, el Cuauhtémoc de Domínguez Illanes representado en 1906 por la Compañía Fábregas (citado en un artículo publicado en **El Mundo Ilustrado** en enero de 1907).

La memoria del hecho teatral

María del Pilar Galarza Barrios

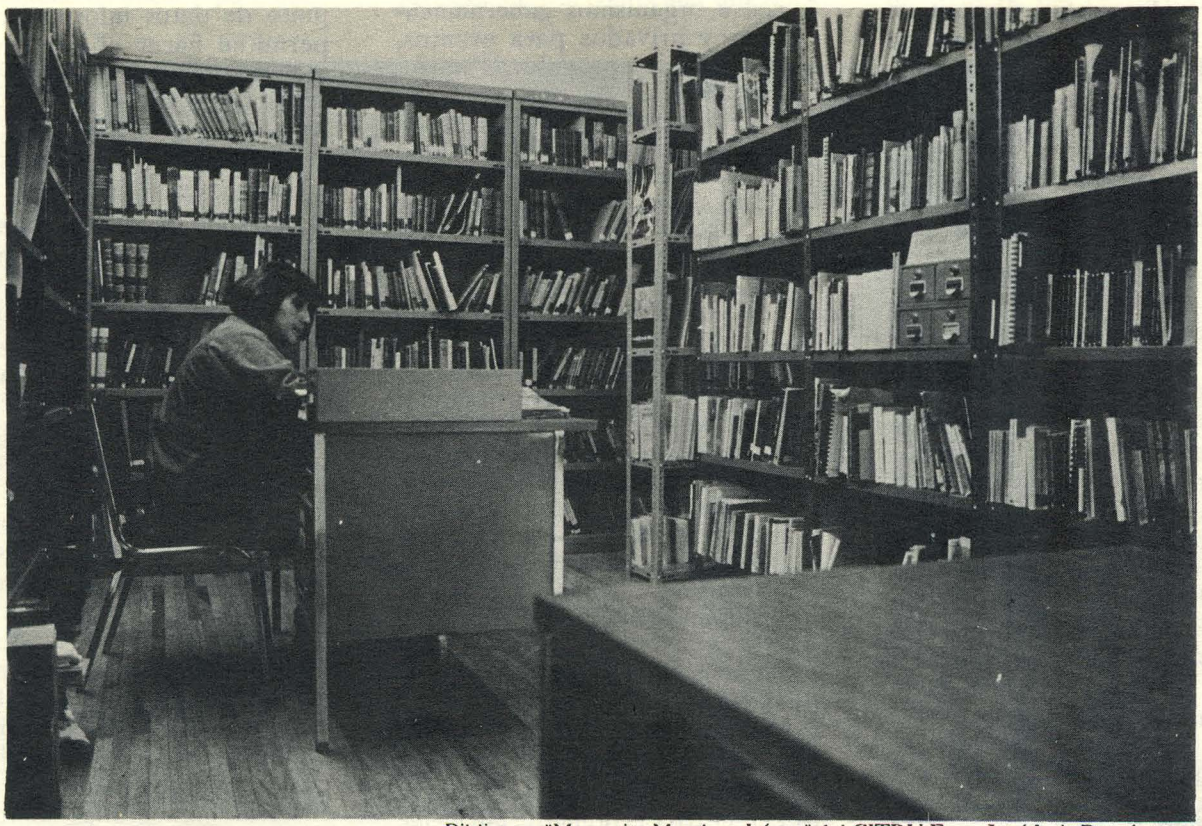
La formación de bibliotecas, centros de documentación y de información surgen como una respuesta a la necesidad de organizar los documentos generados y adquiridos por instituciones y organismos, ya que son los vehículos indispensables para seguir desarrollando y cumpliendo satisfactoriamente los objetivos de éstas.

Es así como, a la par de la creación del Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli" en 1981, se inició la conformación de la Biblioteca de Artes Escénicas, con la compra que hizo el INBA de la biblioteca del crítico Armando de Maria y Campos. Asimismo se enriqueció el acervo con donaciones particulares de diversas personas e instituciones.

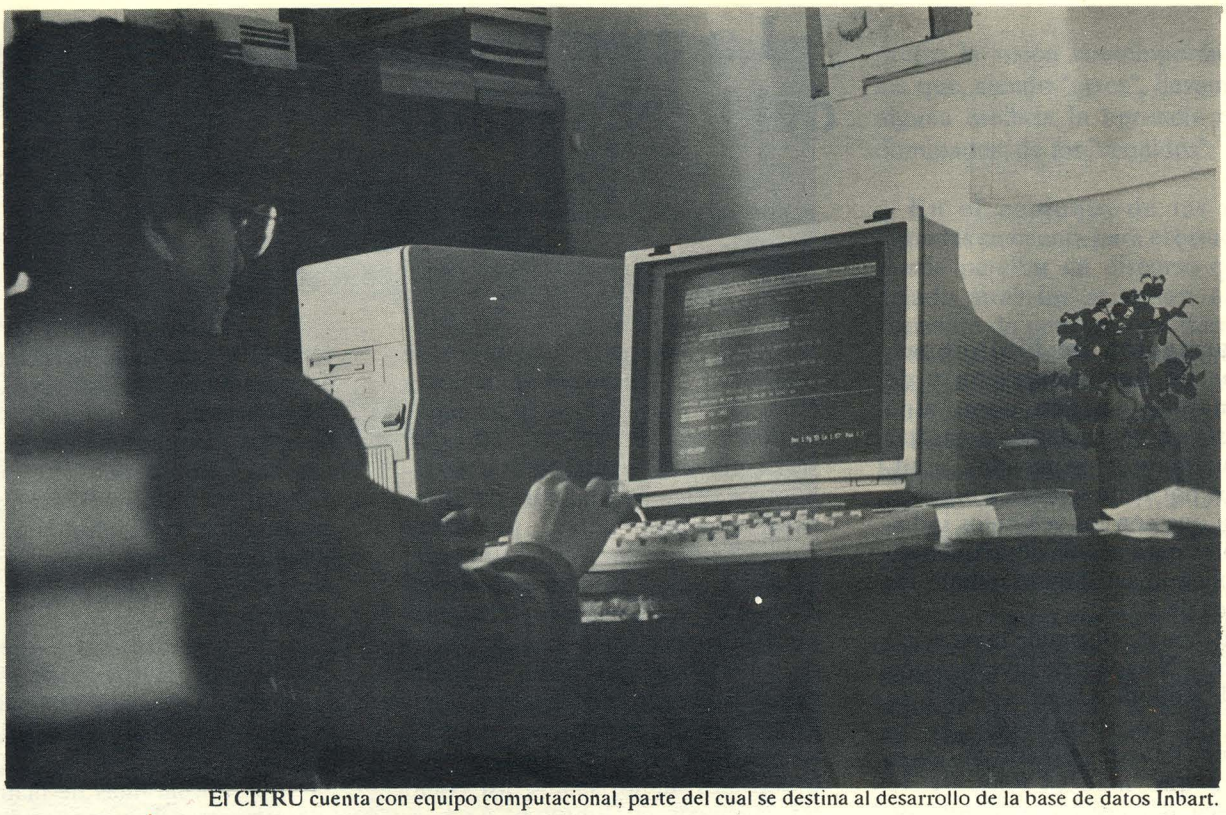
En noviembre de 1991 a la biblioteca se le dio el nombre de "Margarita Mendoza López", por haber sido ella la primera directora del CITRU y quien trabajó entusiastamente en la conformación del acervo, buscando y solicitando donaciones de material bibliográfico.

La Biblioteca "Margarita Mendoza López", los departamentos de Hemeroteca, Materiales especiales y Materiales audiovisuales, así como las secciones de Libretos, Archivo vertical y los fondos y colecciones documentales integran el Area de Documentación del CITRU. Ésta tiene las funciones de recopilar, organizar, almacenar, recuperar y difundir sistemáticamente la información especializada en teatro -su historia, teoría, crítica y obras dramáticas- a toda persona que lo requiera.

Actualmente el Area de Documentación ofrece para su consulta seis mil monografías (libros), seis mil libretos, 340 títulos de publicaciones periódicas, así como nueve mil programas de mano, carteles y bocetos de escenografía y ves-



Biblioteca "Margarita Mendoza López" del CITRU.Foto: José Luis Domínguez



El CITRU cuenta con equipo computacional, parte del cual se destina al desarrollo de la base de datos Inbart.
Foto: José Luis Domínguez

tuario, 11 mil fotografías, diapositivas y negativos, y tres mil expedientes de archivo. También facilita cuatro fondos documentales de Margarita Mendoza López, Armando de Maria y Campos, Xavier Rojas y José Elizondo. Asimismo cuenta con las colecciones de Julio Castillo, Sergio Magaña, Ludwik Margules, Malkah Rabell, Jorge Ibargüengoitia, Teatro de Ahora y Teatro Independiente. Estas colecciones se componen de información hemerográfica, entrevistas y material gráfico de sus trayectorias.

Una sección que se encuentra en formación es la fonoteca y videoteca.

El equipo de trabajo del Area de Documentación lo integran profesionales especializados en teatro, bibliotecología e historia. Sus labores se centran en la organización de la colección a través de los procesos técnicos y en los servicios que se ofrecen. Éstos son:

* Préstamo en sala al público en general
* Consulta especializada
* Información por vía telefónica.
* Préstamos especiales de material a organismos gubernamentales y privados para eventos, publicaciones y la difusión pública.
* Préstamo interbibliotecario. Este servicio permite el préstamo de materiales para la comunidad de las siguientes instituciones con el CITRU: Biblioteca Samuel Ramos de la Facultad de Filosofía y Letras, Biblioteca del Archivo General de la Nación, Biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México, Centro de Documentación Internacional SEP/UNESCO y el Centro de Información y Documentación de la Dirección General de Culturas Populares.
* Reprografía
* Asesoría. Este servicio se ofrece conjuntamente con los investigadores del Centro.

Ante la aparición de las computadoras en los años 60 y la explosión de la información, la documentación ha cobrado fuerza.

Las actividades para el tratamiento, el registro y la organización de los materiales han dado lugar a la creación de base de datos (conjunto de datos informativos), que permiten hacer eficientemente la recuperación de información.

El Departamento de Procesos Técnicos de la Dirección de Investigación y Documentación de las Artes del INBA creó la base de datos Inbart con el sistema *Microisis*. Su objetivo es el de difundir el arte mexicano del siglo XX, a través de un sistema de información automatizada. Esta base de datos incluye la información teatral, así como la correspondiente a música, artes plásticas y danza proveniente de los centros de investigación dependientes del INBA.

En el Area de Documentación del CITRU se trabaja en la codificación y el almacenamiento de la información a través de la computadora. Esto permitirá en el mediano plazo ofrecer a los investigadores y a todos los usuarios, la consulta en línea, es decir la búsqueda y localización de la información a través de la computadora. Igualmente se podrán elaborar bibliografías sobre temas particulares; todo esto con el fin de ofrecer servicios óptimos.

La vida escénica en papel

Arturo Díaz Sandoval

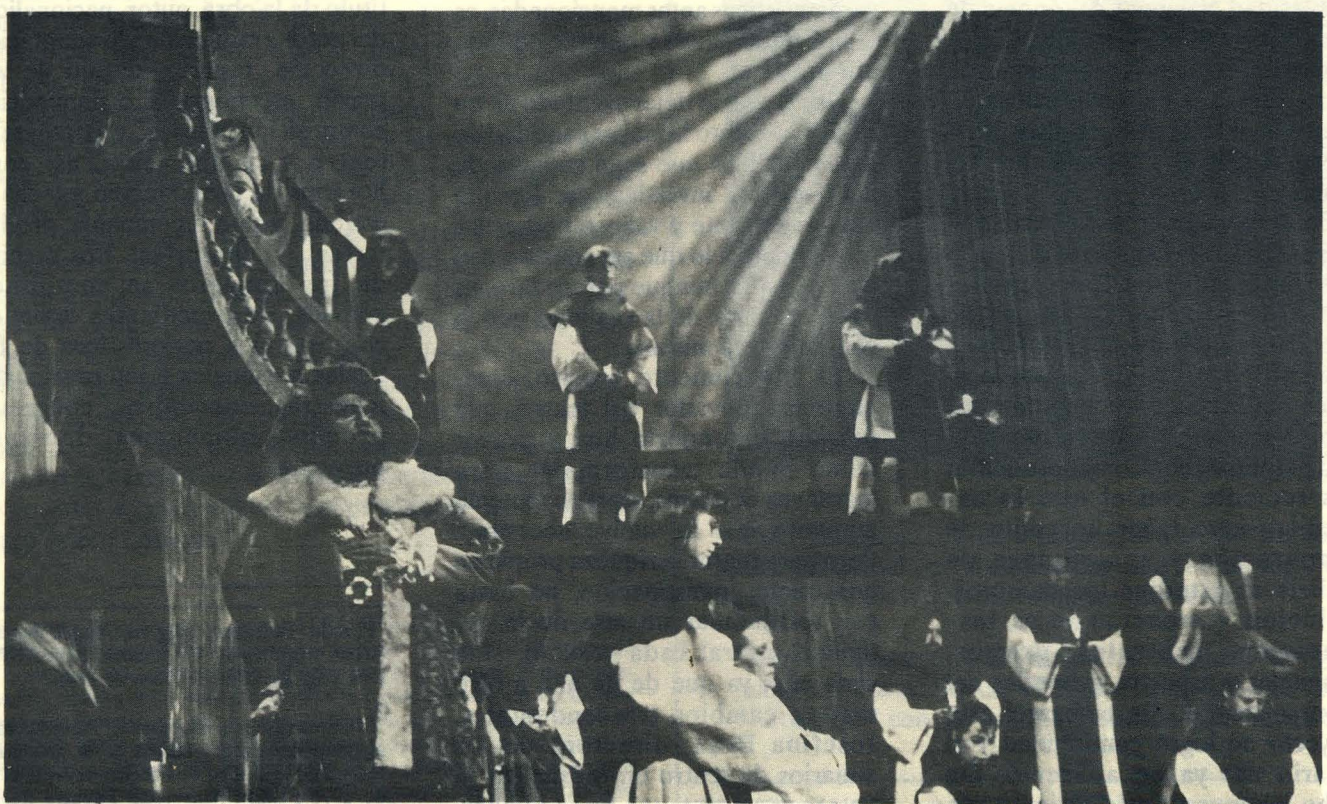
En nuestro pasado cultural se hallan los fundamentos de lo que en el presente somos y realizamos. Al crear nuevos lenguajes de expresión, partimos siempre de lo que hemos aprendido. Pero además de eso, analizamos las acciones pretéritas para conocerlas, comprenderlas y transformarlas en el presente. Negamos el pasado o lo aceptamos, pero invariablemente nos interesamos por él.

Con respecto del teatro en particular resulta importante remitirse a fuentes de información que permitan conocer la manera en que se ha dado este fenómeno en nuestro país, que testimonie su existencia, y, mediante tal registro, poder estudiar el camino que ha recorrido nuestra cultura dentro del terreno teatral, sumado a nuestras tradiciones, comprobando su continuidad y conociendo sus diversas alternativas de desarrollo.

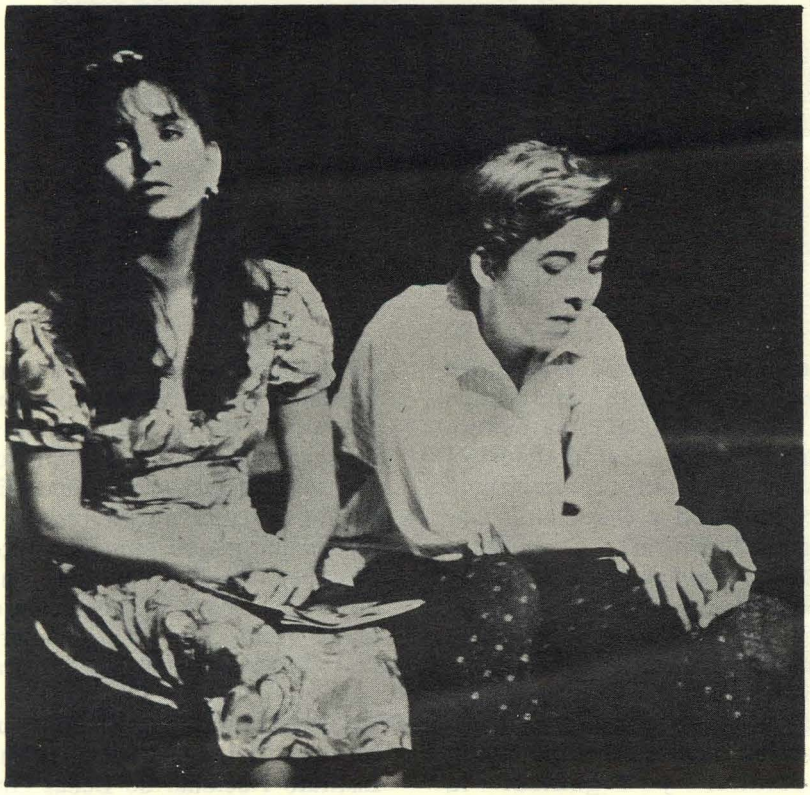
Existen fuentes de información que constituyen la memoria del hecho teatral, y que se utilizan para examinar el pasado.

Pero para que esta memoria obtenga valor y se vuelva útil y accesible a los estudiosos, es necesario reunir, seleccionar y organizar la información. El resultado de este proceso podría conformar una obra de consulta que compendie los datos de materiales, tales como programas de mano, fotografías, carteles, críticas y artículos periodísticos referentes al quehacer escénico. Ello originaría una nueva fuente de información que sirva de apoyo durante el proceso de una investigación, y a la promoción del teatro nacional, tanto en el interior de la República como en el extranjero.

Anteriormente, el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), la Asociación Internacional de Críticos de Teatro (AICT) y la



Fray Bartolomé de las Casas, de Jaime Solom, dirigida por Sergio Olhovich en 1990. Foto: José Luis Domínguez



Los negros pájaros del adiós, de Oscar Liera, dirigida por Raúl Quintanilla en 1990.
Foto: José Luis Domínguez

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), se dieron a la tarea de elaborar y editar anuarios de teatro, donde se registró ordenadamente, lo más representativo de la actividad teatral realizada durante un año.

En el caso de la UNAM, había el interés de realizar anuarios de teatro en México cada año como una actividad permanente. Se trataba de recopilar la información referente a las actividades teatrales más importantes realizadas en la capital y los eventos más significativos del país. Esto permitiría confrontar el anuario más reciente con el que lo antecediera para tener un punto de comparación y una riqueza de análisis al estudiar los cambios, evolución y creación de las instituciones teatrales, grupos, compañías y aspectos generales del universo teatral. Sin embargo, este proyecto no logró continuidad y el anuario 1984 ya no apareció. De hecho, el anuario más reciente con que contamos, que reúne las características antes mencionadas, es el que data de 1983 y que fue editado por la UNAM.

Es necesario dejar asentado en un solo documento la mayor cantidad de datos posibles que sean capaces de iluminar una investigación. Resulta muy importante y valioso poder dar seguimiento a lo que sucede en y con el teatro que, aunque perecedero, es transformador de la realidad que lo genera y de sí mismo.

El conocimiento preciso, completo y cautivador del teatro, que permite entenderlo hoy y prever cómo puede transformarse para lograr sus objetivos, sirve de lente de aumento que lo vuelve accesible. Pero para lograr la riqueza propia en una buena investigación, no basta con testimoniar un año de la actividad teatral cada sexenio, sino cada año; ya que de un año a otro existen cambios trascendentales. Josefina Brun, directora de los anuarios de teatro en México de la UNAM 1983 y 1984, que no se publicó, declaró que entre el 83 y el 84 hubo cambios fundamentales en la organización del teatro mexicano.[1] Margarita Mendoza López señaló que los datos registrados de 1976 eran válidos para los últimos 20 años pero no para el de 1977, debido a una serie de cambios que se estaban operando.[2] De mi propia experiencia puedo asegurar que entre 1989, 1990 y 1991 el teatro mexicano ha sufrido altibajos significativos que podrían estudiarse para realizar un profundo análisis sobre el desarrollo de la actividad teatral mexicana en los últimos años. Hace ya dos años que en el CITRU se ha venido elaborando el anuario de teatro mexicano 1990 y 1991 y ahora continuamos el proceso de formación del de 1992 que, si bien no se ha logrado la edición de ninguno de ellos, sí se cuenta ya con la información organizada en expedientes de puestas en escena de producciones privadas, institucionales y grupales. Estos expedientes están conformados con la crítica periodística de algunos diarios y revistas y la ficha técnica de cada obra, la cual reúne los datos generales de la puesta en escena: título de la obra, autor, nacionalidad del autor, traducción y/o adaptación, dirección, reparto, diseño de vestuario, escenografía e iluminación, composición musical y coreografía, teatro y su ubicación, así como horarios de presentación y fecha de estreno, grupo o compañía, productor(es) y difusor(es). Los archivos de los anuarios se componen, además, de expedientes temáticos con artículos periodísticos de festivales nacionales e internacionales, muestras, encuentros, congresos, premios, homenajes, decesos y proyectos.

---

[1] Pineda Baltazar, Miguel Angel, "Josefina Brum, responsable del anuario de teatro", **El Día**, pág. 22, 23 de febrero de 1985.

[2] Mendoza López, Margarita, "Apuntes sobre el financiamiento y costos de la producción teatral en la ciudad de México durante el año de 1976", **Latin American Theatre Review**, Center of Latin American Studies, University of Kansas, otoño de 1977, p. 65.

El Teatro Municipal de la ciudad de México (1923)*

Guillermina Fuentes Ibarra

Rodolfo Usigli, en *México en el teatro* (1932), después de haber hecho un recorrido por la historia teatral mexicana, observa que ha habido figuras relevantes pero no una sociedad teatral; como otros autores él plantea la ausencia de un teatro mexicano, nacionalista. Usigli fue el primero que dijo que a partir de los años 20 se llevaron a cabo los primeros intentos en pro del teatro mexicano. Afirma que 1923 es el año de inicio de los movimientos más importantes del teatro mexicano. Me parece que a pesar de ser contemporáneo a esos movimientos tuvo la claridad para entenderlos y distinguirlos.

¿Por qué para Usigli ese año fue tan importante? Porque fue justamente cuando se creó el Teatro Municipal que reunió a un grupo de artistas mexicanos que trabajaban en pro del teatro nacional.

Durante ese año, el presidente del municipio de la ciudad de México era Jorge Prieto Laurens, padrino político de Julio Jiménez Rueda, quien desde diciembre del año anterior había empezado a laborar como secretario general del H. Ayuntamiento.

Desde la institución se convocó a las compañías residentes en la capital para crear un Teatro Municipal. La visión de Jiménez Rueda era contar con un teatro mexicano que implicaba no sólo el local, sino además una compañía de actores encargada de representar obras de autores mexicanos. Jiménez Rueda, en su puesto de funcionario, representó al Estado y sirvió de enlace para impulsar una petición de un sector de hombres de la cultura, que además él mismo compartía. Hay que recordar que en abril de 1923, Jiménez Rueda había recibido un ágape por su última producción escénica, a tal asistieron, entre otros, María Tereza Montoya, actriz protagonista de *Lo que ella no pudo prever,* y el presidente del municipio Jorge Prieto Laurens.[1]



En las fotos de este artículo: María Tereza Montoya

Para junio apareció en la prensa un artículo titulado "El teatro municipal", en el cual se exponía el establecimiento de éste y los fines que buscaba, la nota decía:

> El municipio arrendará a la actriz Virginia Fábregas su coliseo para establecer el Teatro Municipal. Es este un hecho que con su sola enunciación está diciendo la

*La autora lleva a cabo en el CITRU la investigación denominada "Teatro mexicano y Estado posrevolucionario". Uno de los objetivos de la misma es identificar la relación entre el nuevo Estado posrevolucionario y el fenómeno teatral, a partir de la instauración de este moderno Estado. La autora ha observado que la forma como se manifiesta esa relación es mediante las propuestas que ha hecho el gobierno para dar impulso al desarrollo de la actividad teatral ya sea por medio de subsidios o bien porque ha colocado la infraestructura necesaria.

[1] "Agape". **Revista de Revistas**, México, 8 de abril, 1923, p.11.

trascendencia que tiene respecto al fichero de la dramaturgia mexicana. Es pues, pertinente apuntar algunas consideraciones sobre acontecimiento de tamaña importancia en nuestros anales escénicos [...] el establecimiento del Teatro Municipal, cuya creación se adivina, desde luego, sugerida por el ético y juvenil intelecto del secretario de la Comuna licenciado Julio Jiménez Rueda [...] Creo que un primer error ha sido lanzar [...] una convocatoria con brevísimo plazo, para que los empresarios metropolitanos presenten [...] una compañía de comedia que tendrá la obligación de fomentar [...] con dos estrenos mensuales nuestra producción escénica. Entre las causas [...] se debe la presente crisis de espectáculos a la carencia de empresarios con que contamos [...] los que figuran como tales, son precisamente propietarios de los pocos coliseos en actividad. Y es lógico suponer que no intentarán regentear la magnitud de este primer esfuerzo serio que se va a realizar en pro del teatro nacionalista [...] Una solución. Hay sin embargo un primer actor mexicano [...] desconocido para el público metropolitano [...] se llama Alfredo Gómez de la Vega [quien] ahora se encuentra actuando [...] en Madrid [...] Los señores Riveroll, Gamboa y Jiménez Rueda miembros de la Comisión Técnica del Teatro Municipal tienen la palabra [...] Actualmente no existe en la capital más compañía de verso que la de la actriz María Teresa Montoya y es de inferir que será la que trate de obtener para sí el Teatro Municipal. Desde luego tiene a favor el haberse constituido en espontánea alentadora de los autores nacionales varias de cuyas obras ha interpretado [...] Tiene juventud, temperamento y belleza [...] Pero su compañía carece de primer actor. En nuestro desmedrado ambiente teatral será sin duda muy difícil dar con el artista que reclama a su lado María Teresa Montoya [...][2]

Como predijo el articulista, el municipio alquiló y acondicionó el Teatro Fábregas, después del concurso la compañía elegida fue la de María Tereza Montoya,[3] la cual fue subvencionada con la cantidad de $3 500 mensuales. La temporada se inició el 23 de junio con la obra de Julio Jiménez Rueda *La caída de las flores*, drama en tres actos cuya historia trata de una mujer deshonrada que llega al suicidio.[4]

Entre junio y noviembre fueron presentadas además las siguientes obras estrenadas por dicha compañía: *Cosas de la vida*, comedia en tres actos de María Luisa Ocampo. Esta obra fue estrenada el 14 de julio.[5] *Up to date*, o *A la última moda*, comedia en tres actos de Federico Sodi; *El novio número 13,* de Alberto Michel; *Religión de amor*, de Teresa Farías de Isassi, estos tres últimos libretos perdidos.[6]

Con relación a *Religión de amor*, José Joaquín Gamboa escribió:

> [...] veía yo a nuestra talentosa artista, hace unas noches, hacer una estupenda creación en Religión de amor, de la señora Issasi. Trémula de emoción, inspirada, alta,



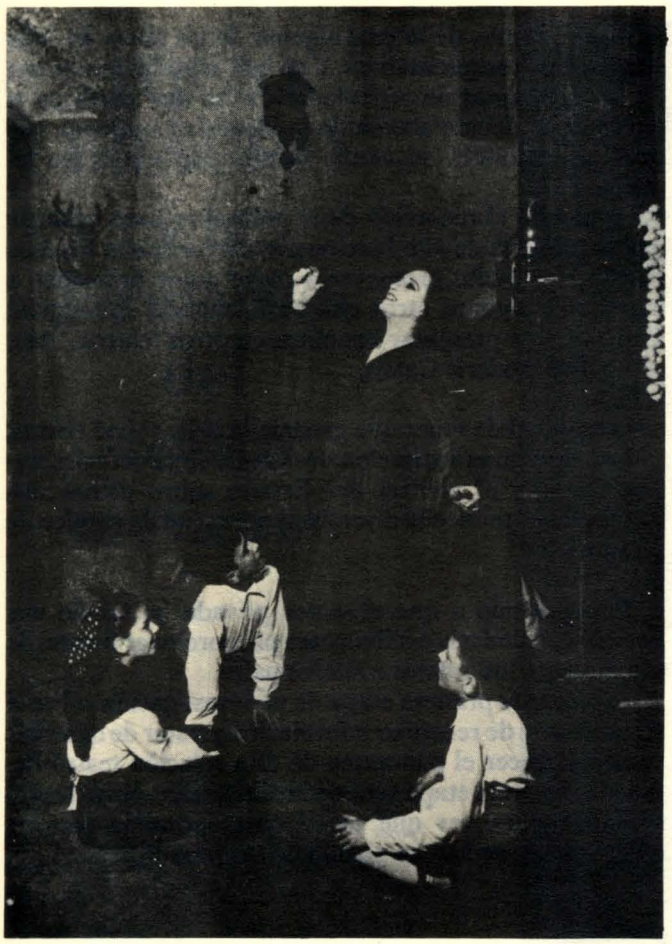
[2]Roberto el diablo, "El teatro municipal", **Revista de Revistas**, México, 3 de junio, 1923, p. 11.

[3]No era la primera vez que María Tereza Montoya recibía patrocinio del Estado: en abril de 1921 había solicitado entrevistarse con el presidente Obregón. A ciencia cierta no sé si se llevó a cabo dicha entrevista, lo que sí aparece en el Archivo General de la Nación son varios oficios del presidente dirigidos a los gobernadores de los estados de Hidalgo, Puebla, Jalisco, San Luis Potosí, Yucatán, Veracruz, Nuevo León y Oaxaca, fechados los días 30 de abril y 2 de mayo, diciéndoles lo siguiente: "[...] La compañía de la señora María Teresa Montoya, se propone llevar adelante una gira por los estados del digno cargo de ustedes y como se trata de una artista mexicana distinguida y como los resultados de su expresada gira serán útiles para el desarrollo de la cultura, me es grato recomendarla a las finas atenciones de ustedes [...] Y algo más importante, el oficio del 27 de abril que dice "[...] gírense las órdenes necesarias a efecto de que sea entregada a la señora María Teresa Montoya, la cantidad de dos mil pesos oro nacional ($2,000.00) como subvención para la gira dramática que se propone realizar en diversos Estados de la República. " A partir del 22 de abril hasta el 5 de agosto del mismo año existen oficios del secretario particular del presidente, Fernando Torreblanca a los jefes de las oficinas de Ferrocarriles para que se les haga un descuento del 50% a la compañía teatral en pasajes de primera y por exceso de equipaje; la concesión, dicen los oficios, deberá ser cargada a la cuenta de la Secretaría de Educación Pública.

[4]Cfr., **Teatro mexicano del siglo XX, catálogo de obras teatrales**, t. 1, p. 373. Y Ruth Lamb, **Bibliografía del teatro mexicano del siglo XX**, México, Ed. De Andrea, 1962, 144 p. (Col. Studium, 33), p. 68.

[5]"Cosas de México", **El Universal Ilustrado**, México, 27 de diciembre, 1923, p. 11-12. **Teatro Mexicano del siglo XX, catálogo de obras**, t. 2, México, IMSS, p . 96. Ruth Lamb, **op. cit.**, p. 96.

[6]**Teatro mexicano..., ibid.**



grande, en el final del acto segundo de ese drama, María Teresa Montoya arrancaba del auditorio subyugado una clamorosa ovación. Las reales facultades para la tragedia la pueden consagrar en cualquier parte y hay más, María Teresa Montoya cuenta con lo que muy poca actrices, con una ductilidad de talento excepcional. [7]

Finalmente, la obra más comentada fue una de Julio Jiménez Rueda, adaptación de una obra narrativa: *Sor Adoración del Divino Verbo*, poema dramático en tres actos. Estrenada el 16 de noviembre, es una historia que sucede durante la colonia y trata de una mujer que busca el camino de su vocación, el cual tiene su fin en el convento.[8] Esta última tuvo a lo largo de noviembre y diciembre varios comentarios muy favorables tanto para el autor como para la actriz. El 7 de noviembre José J. Gamboa promovía la presentación de la obra en su columna periodística de la siguiente forma:

> María Tereza Montoya es, hoy por hoy, la primera figura de nuestro teatro, y sus admiradores todos se disponen a solemnizar como es debido la serata d'honore de su actriz predilecta [...] se pondrá en escena la adaptación escénica, hecha por su autor de la crónica de una vida imaginaria en el virreinato de la Nueva España; Sor Adoración del Divino Verbo, que en el teatro llevará sólo el nombre de Sor Adoración. Es una reconstrucción perfecta de la vida mexicana en el siglo XVII, documentada escrupulosamente. Decoraciones, trajes serán copia fiel de las calles, de la indumentaria de aquellos "siglos de paz". La obra, del licenciado Julio Jiménez Rueda, incansable trabajador se ensaya con el esmero que merece y ha de ser, seguramente, un positivo éxito.[9]

El día 8 de noviembre, en el periódico *Excélsior*, se anunciaba que habían comenzado los ensayos de la obra:

> [...] María Tereza Montoya ha tomado con singular cariño la creación de esta nueva producción dramática mexicana y hay razón para ello, pues por primera vez se lleva a escena una reconstrucción histórica de ambiente estético, ya todos los autores nacionales que han intentado y realizado labor semejante, acudieron sin excepción a las épocas pre-cortesianas, donde los personajes, mientras más cerca de la verdad más lejos andan de la belleza plástica, de la emoción sincera y de galano y donoso decir. La obra de Jiménez Rueda, adaptación escénica de su "Crónica de una vida imaginaria en el virreinato de la Nueva España, Sor Adoración del divino Verbo", es una brillante reconstrucción de aquel vivir sumiso y opulento a la vez de nuestras gentes de entonces que tuvieron el orgullo de convivir con Juana de Asbaje...[10]

Durante los días 14 y 15 de noviembre siguieron saliendo comentarios favorables promoviendo la obra. El día 17, Elizondo, del periódico *Excélsior*, hizo un ligero comentario acerca de la obra, poniendo énfasis en el cierre de los teatros a causa de "la racha sindicalista" que ha dado al "traste" con los negocios teatrales; con referencia a *Sor Adoración*... decía:

> [...] y por rara vitalidad el Fábregas con la compañía de María Tereza Montoya, única empresa mexicana frente al demoledor empuje de sueldos, y exigencias sindicales [...] se repite la bella obra de Jiménez Rueda estrenada anoche [...] de la que hablaremos con mayor detención y cuidado [...][11]

Pasaron los días y no apareció el anunciado comentario

---

[7] José Joaquín Gamboa, "Teatralerías, por el Virginia Fábregas", **El Universal**, México, 10 de noviembre, 1923, p. 7.

[8] **Ruth Lamb**, op cit., p. 69, y **Teatro mexicano**..., p. 375.

[9] José J. Gamboa, "Teatralerías, el beneficio de María Tereza Montoya", **El Universal**, 7 de noviembre, 1923, p. 8.

[10] "Han empezado los ensayos", **Excélsior**, México, 8 de noviembre, 1923, p. 8.

[11] Elizondo, "Notas teatrales, los pocos teatros que quedan abiertos", México, **Excélsior**, 17 de noviembre, 1923, p. 7.

de Elizondo, sin embargo, el día 20 *El Universal* anunció la función popular extraordinaria de María Tereza Montoya en el Fábregas con el drama *La mujer X,* de su anterior temporada en el Teatro Ideal. [12]

La función del 21 de noviembre fue de gala, en homenaje a los autores mexicanos. El cartel estuvo compuesto además por el entremés de los hermanos Alvarez Quintero, *El cerrojazo*, con la compañía de Casimiro Ortas; una tonadilla por Conchita Piquer; un monólogo por Luis Barreiro; tangos argentinos, y un diálogo cómico. Los precios fueron: luneta $2.50 y galería $0.30. [13]

Durante el mes de diciembre la compañía realizó temporadas con esa obra en Guadalajara, Aguascalientes, San Luis Potosí y Tampico, [14] pero también diciembre significó el fin de la temporada del Teatro Municipal:

> Inopinadamente, dice J. J. Gamboa, ha concluido la temporada de María Teresa Montoya en este teatro, cuando bien pocos días faltaban para ello. Muchas y encontradas versiones corren respecto a las causas que han motivado el precipitado fin, sin que se sepa aún si se inaugurará al terminar el año una nueva temporada en el teatro Ideal, como se tenía pensado. Desligada la actriz completamente de compromisos con el ayuntamiento de la ciudad... [15]

La mayor parte de la gente que ha escrito acerca de la temporada del Municipal, resalta la "importancia" de ésta, debido a que todas las obras fueron de autores mexicanos. La lectura atenta de la prensa muestra que no fue tal, es decir, en el teatro no sólo se presentaron obras de autores nacionales, ni la compañía de María Tereza Montoya fue la única que hizo uso del teatro. Esto es lógico pensarlo ya que sólo la temporada "nacionalista", seguramente, no dio los resultados económicos que se pensó podría dar, por un lado. Por otro, la prensa también publicó, por ejemplo, que el 10 de noviembre por la noche en el Fábregas celebraría una función de homenaje y despedida "la gentil bailarina Aurorita Real". [16]

Esto más bien lleva a preguntar: ¿el Ayuntamiento sólo arrendaba el teatro por días?, ¿lo arrendó sólo para las funciones que dio la compañía de María Tereza Montoya?, ¿lo arrendó por los meses de junio a diciembre pero dio cabida a otras compañías y actividades no propiamente teatrales? No puedo contestar estas preguntas; he buscado en varios archivos y en la prensa de la época cómo y cuál fue el trato que hizo el municipio, pero hasta ahora es algo desconocido.

No obstante, lo importante de esta temporada es que, si bien no fue la primera compañía subvencionada por el Estado, sí fue la primera patrocinada por este moderno Estado interventor el que, representado por sus funcionarios: Prieto Laurens y Jiménez Rueda, toma parte directamente dando un impulso a este tipo de representaciones que Jiménez Rueda consideraba debía ser el teatro mexicano. Por otro lado esta propuesta se encontraba ligada a la visión de la literatura colonialista; es conocido que el mismo Jiménez Rueda había sido uno de los representantes de esta tendencia, es decir "el criollismo" en el teatro, de la cual algunas de las obras de Julio Jiménez son representativas. Y en este sentido, ésta es una de las respuestas no articuladas en las que participa el teatro en el debate acerca de la identidad nacional, que por ese entonces se venía discutiendo entre los intelectuales.

Siguiendo el recorrido de la prensa, se hace evidente que la posición de alto funcionario que ocupaba Jiménez Rueda le permite promoverse como autor dramático e impulsar a algunos otros que posiblemente no tendrían fácil acceso a presentar sus obras en otros teatros. Pues, como dice Roderic Camp,

> la realidad de tener que ganarse la vida, volvió críticas las estructuras institucionales para los intelectuales mexicanos, y el control del Estado sobre dichas instituciones reduce la diversidad potencial de empleo de aquellos. [17]

Esto sumado a que el sector privado ha tenido una posición secundaria e ínfima para proporcionar fuentes de trabajo para los artistas e intelectuales.

Si bien esta primera etapa de mi investigación sobre el tema ha sido de recopilar información y tratar de describir para esclarecer el panorama de esta relación teatro-Estado la siguiente etapa será de análisis de las obras representadas para ver qué tanto correspondían con los objetivos que se habían planteado sus impulsores.

---

[12] "La mujer X hoy en el Fábregas, función popular extraordinaria", México, **El Universal**, 20 de noviembre, 1923, p. 6.

[13] "Anuncio", México, **El Universal Ilustrado**, 20 de noviembre, 1923, p. 7.

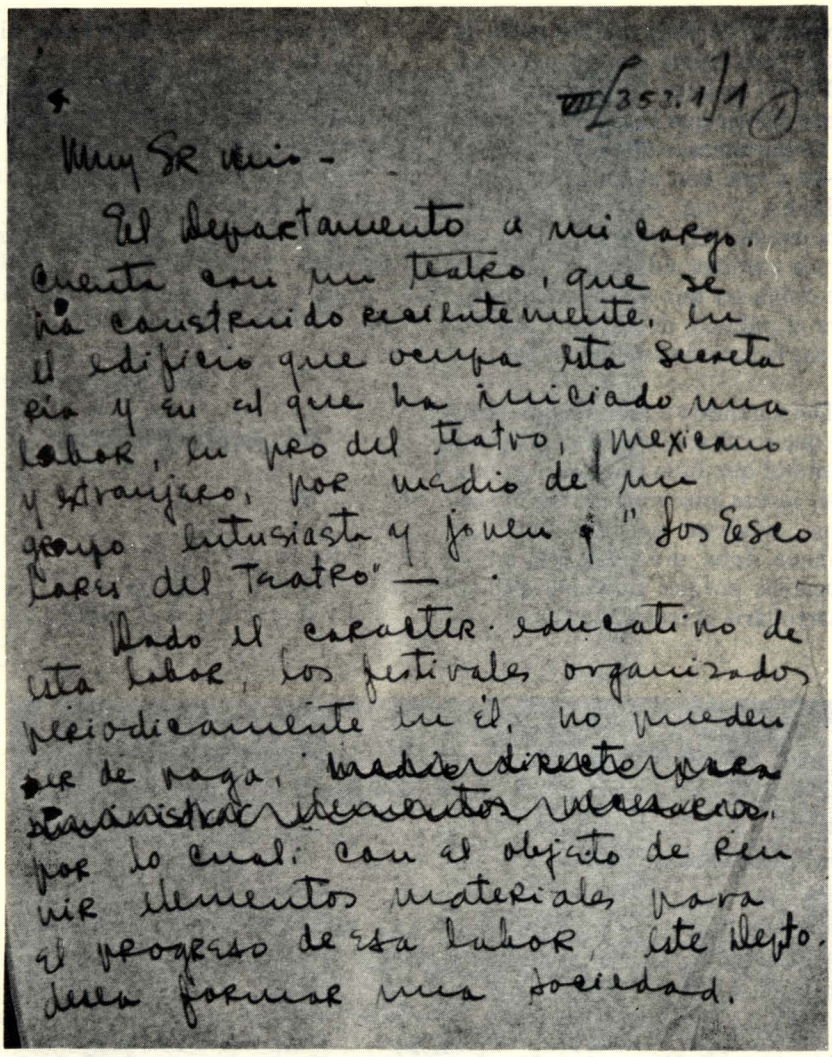
[14] "Otro estreno de Jiménez Rueda", México, **El Universal**, 1 de diciembre, 1923, p. 7; "Virginia Fábregas", México, **El Universal**, 4 de diciembre, 1923, p. 7. Si bien está registrada la temporada de la compañía por el interior del país,el día 3 apareció una nota que decía que la Montoya con Angel Sala y Felipe Montoya presentaron en el Fábregas **Para conquistar a Adriana** , una obra de corte francés traducida por Teodoro J. Ramírez. Véase: "Teatralerías/Para Conquistar a Adriana", México' **El Universal**, 3 de diciembre, 1923, p. 8.

[15] José Joaquín Gamboa, "Por el Virginia Fábregas", México, **El Universal**, 13 de diciembre, 1923, p. 6.

[16] "Hoy se despide Aurorita Real del público de México", México, **Excélsior**, 10 de noviembre, 1923, p. 7.

[17] Roderic Camp, "Las élites intelectuales, retrato mínimo", **Vuelta**, trad. Gabriela Castillo, México , núm. 140, julio,1988,p. 32.

JULIO BRACHO y la formación del teatro mexicano



La década de los años 20 del presente siglo fue un periodo muy rico en el surgimiento de tendencias teatrales. Una preocupación fundamental que se debatió en México fue la ausencia de un teatro nacional. A lo largo de esos años varios grupos y personalidades hicieron sugerencias para impulsarlo, ya sea desde el Estado o en forma independiente. A fines de la década, en 1928, se llevó a efecto la temporada del "Teatro de Ulises", como una propuesta independiente del Estado, tendiente a renovar y modernizar el teatro mexicano. En 1931 Julio Bracho, como heredero del "Teatro de Ulises", fundó con subvención estatal "Escolares del Teatro". La sede de este grupo fue un pequeño salón ubicado en las instalaciones de la SEP. Se puede decir que "Escolares del teatro" fue el grupo que marcó la transición entre el "Ulises" y el "Teatro Orientación".

Los documentos que aquí presento son una carta, un programa de actividades del grupo "Escolares del Teatro" y el primer anteproyecto del "Teatro Orientación" suscritos por Julio Bracho.

La carta no tiene destinatario preciso, no obstante, es una invitación para pertenecer a la "Sociedad Teatro Orientación". En ella Bracho menciona que el Departamento a su cargo contaba con un local teatral donde él había iniciado con el grupo "Escolares del Teatro"; alude a los trabajos que había venido realizando y consideraba que éstos no tendrían que ser de paga, por lo que deseaba formar una asociación que facilitara la obtención de recursos materiales para el desempeño de dicha labor.

El siguiente documento, fechado en 1931, es el programa de las tareas a desarrollar por los "Escolares del Teatro". En él se plantea que el quehacer de este grupo estaría en íntima relación con los objetivos del Departamento de Bellas Artes y la creación del "Teatro Orientación". Su función sería igualmente la de una escuela-teatro, cuya labor educativa tendría sus frutos en el público, los dramaturgos y los actores.

El último documento, fechado en enero de 1932, es la síntesis del primer anteproyecto para el funcionamiento del "Teatro Orientación". En éste, Julio Bracho señalaba la importancia de que la SEP se hiciera cargo de un aspecto de la cultura, el teatro, al construir un local propio. Así pues pensaba que, de acuerdo al criterio educativo, este proyecto se resumía en el establecimiento de una escuela-teatro y en el sostenimiento

económico de un grupo por parte de la SEP para desarrollar tal actividad.

Por el primer documento uno puede inferir que Bracho era el jefe del Departamento de Bellas Artes de la SEP y que con el trabajo de "Escolares..." se instaló la sala denominada "Orientación". Además, por su carácter educativo, pensaba que debía ser una actividad gratuita para el público, de ahí que deseara fundar la sociedad mencionada.

Del segundo y tercer documentos, hay que resaltar el espíritu educativo y cultural que Julio Bracho imprimía a las tareas por realizar. Es interesante observar que tenía claro a quiénes debe dirigirse esa labor educativa, porque mediante ésta se desarrollaría el teatro mexicano.

Me parece importante hacer hincapié en que para Bracho la existencia de una escuela-teatro ubicada en la SEP era bastante significativa, así lo muestran estos documentos.

Si bien Bracho no llevó a efecto su propuesta, ésta sirvió de base a Xavier Villaurrutia y José Gorostiza, quienes en 1932 presentaron un amplio proyecto, el cual fue aprobado y echado a andar.

Guillermina Fuentes

Documentos transcritos

Carta:

Muy Sr. mío

El departamento a mi cargo, cuenta con un teatro, que se ha construido recientemente, en el edificio que ocupa esta Secretaría y en el que ha iniciado una labor, en pro del teatro, mexicano y extranjero, por medio de un grupo entusiasta y joven "Los Escolares del Teatro".

Dado el carácter educativo de esta labor, los festivales organizados periódicamente en él, no pueden ser de paga, por lo cual, con el objeto de reunir elementos materiales para el progreso de esa labor, este Depto. desea formar una sociedad, que denominará "Sociedad Teatro Orientación", con una cuota mínima, mensual de $2.00 para cada socio.

Dada su cultura y su interés por una labor tan alta, como es esta, atentamente invita a usted a formar parte de dicha sociedad.

Mex. 1931.

Nos complace enviar anexo una síntesis de la labor que desarrollarán los "Escolares del Teatro".

Programa:

Programa que desarrollarán los "Escolares del Teatro" en el Teatro Orientación.

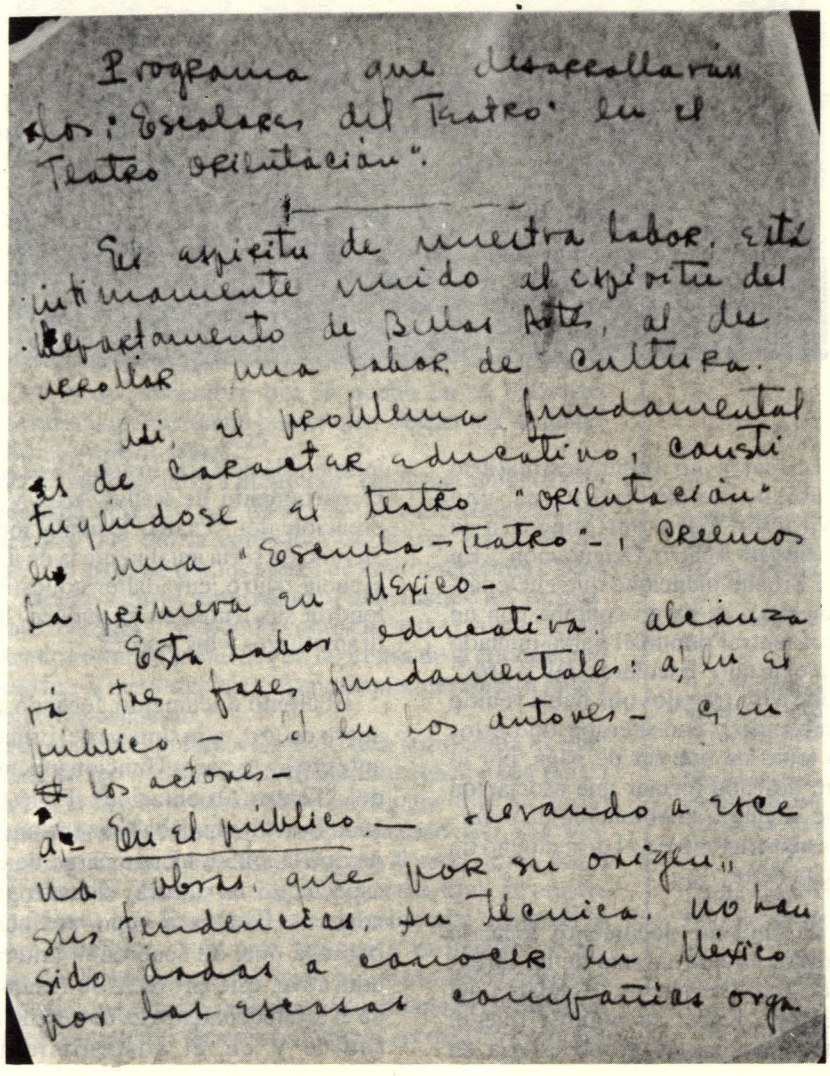
El espíritu de nuestra labor, está íntimamente unido al espíritu del Departamento de Bellas Artes, al desarrollar una labor de cultura.

Así el problema fundamental es de carácter educativo, constituyéndose el teatro "Orientación" en una Escuela-Teatro" -creemos la primera en México-

Esta labor educativa, alcanzará tres fases fundamentales: a) en el público - b) en los autores - c) en los actores -

a)- *En el público.*- Llevando a escena obras, que por su origen, sus tendencias, su técnica, no han sido dadas a conocer en México por las escasas compañías organizadas, y que puedan lograr ese fin -

b)- *En los autores mexicanos.*- Al

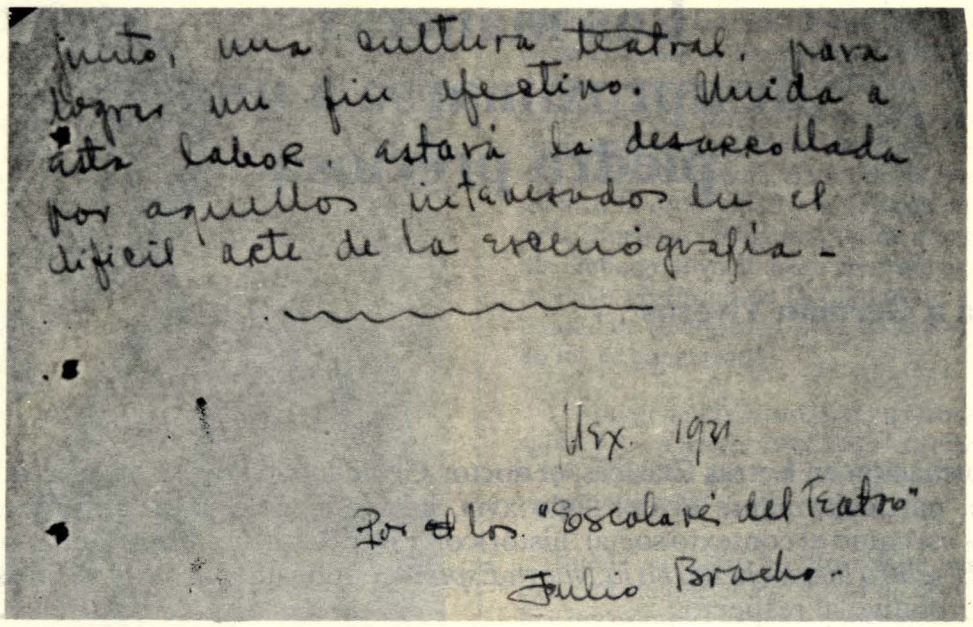

Programa que desarrollarán los "Escolares del Teatro" en el Teatro Orientación".

El espíritu de nuestra labor, está íntimamente unido al espíritu del Departamento de Bellas Artes, al desarrollar una labor de cultura.

Así, el problema fundamental es de carácter educativo, constituyéndose el teatro "Orientación" en una "Escuela-Teatro" -, creemos la primera en México-

Esta labor educativa, alcanzará tres fases fundamentales: a) en el público - b) en los autores - c) en los actores -

a)- En el público.- llevando a escena obras, que por su origen, sus tendencias, su técnica, no han sido dadas a conocer en México por las escasas compañías orga-



constituirse el teatro, en un teatro experimental, abierto a cualquier autor, que solicite la postura de una obra, original suya, o cuya traducción haya hecho, siempre que no carezca de valor, según el criterio de la Dirección Artística del grupo "Escolares del Teatro". Creemos que este libre desarrollo de los autores, sin las exigencias de toda empresa teatral será muy benéfico para el desarrollo general del Teatro Mexicano.

c)- *En los actores*.- Constituyéndose el grupo ya formado, en escuela de si mismo, desarrollando las facultades propias de cada uno, a través de la única escuela verdadera, la experiencia y ampliando por la lectura, en conjunto, una cultura teatral, para lograr un fin efectivo. Unida a esta labor, estará la desarrollada por aquellos interesados en el difícil arte de la escenografía.

Mex. 1931.

Por los "Escolares del Teatro"

Julio Bracho.

Anteproyecto

Anteproyecto para el funcionamiento del teatro "Orientación"

(síntesis)

JULIO BRACHO

La Secretaría de Educación Pública al construir un teatro propio aborda, al fin, un aspecto básico de la cultura que constituye, en México, un problema de enorme importancia: el teatro.

Creemos que la labor que la propia Secretaría debe desarrollar ha de tener un carácter fundamental, por las necesidades de nuestro medio y por la naturaleza misma de la Secretaría de Educación: el carácter educativo;

a) - en el PUBLICO; b) - en los AUTORES; c) - en los elementos ACTIVOS.

a) en el público: llevando a escena obras que, por su origen, su técnica, sus tendencias, sean clásicas o modernas, no pueden ser dadas a conocer por las escasas compañías organizadas, comercialmente, seleccionándolas a través de un criterio artístico-educativo.

b) en los autores: dando al teatro de esa Secretaría un carácter de "teatro experimental" donde puedan, los autores mexicanos, realizar su libre desarrollo sin las exigencias naturales del teatro comercial. La experiencia universal demuestra ampliamente la importancia de los teatros experimentales.

c) en los elementos activos: directores, escenógrafos, actores, electricistas, maquinistas.....; constituyendo el teatro "ORIENTACION" en una ESCUELA-TEATRO para el desarrollo, por la educación práctica y teórica, de los elementos interesados en cualquiera de las actividades relacionadas con el teatro.

Según este criterio educativo el anteproyecto expuesto queda resumido en la realización de una ESCUELA-TEATRO y en la formación de un grupo, retribuido por la Secretaría de Educación Pública, para el desarrollo inmediato de la labor expresada.-

México, Enero de 1932.

Las maneras de aproximarse a una piedra preciosa

• Entrevista a Germán Viveros

Hilda Saray Gómez

A partir de su formación en Letras Clásicas, el doctor Germán Viveros se ha acercado al estudio del teatro mexicano, particularmente el del siglo XVIII, haciendo énfasis en la publicación de textos teatrales inéditos así como el contexto social, histórico y estético que les dio origen. En su más reciente trabajo titulado *El teatro dieciochesco en la Nueva España*, publicado por la UNAM, presenta un estudio histórico e interpretativo al respecto.

Actualmente el doctor Viveros es miembro del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM y profesor de lengua griega en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad.

- Doctor Viveros ¿cómo comenzó usted a interesarse en la investigación del teatro mexicano?

De acuerdo con mi formación profesional, yo me he dedicado desde hace muchos años al estudio del teatro antiguo; acerca de ello he publicado trabajos sobre Terencio y Plauto. Además siempre he tenido un gusto personal por el hecho teatral, desde que era estudiante de Filología Clásica; era -y de hecho sigo siendo- un aficionado al teatro. Estos dos rasgos, el interés personal y los estudios de filología, me llevaron a profundizar en el teatro antiguo de lengua latina. Sin embargo, yo llegué al estudio del teatro mexicano -a un aspecto de él- casi diría que por accidente. La anécdota es más o menos así: en cierta ocasión leí un artículo del maestro Castillo Ledón titulado "Los autores de ópera en México", en el cual decía que en 1911 se había representado en el país una ópera basada en la obra *Los mellizos* de Plauto. Yo busqué más referencias acerca de esa ópera y encontré textos teatrales mexicanos inéditos del siglo XVIII. Entonces fue que me interesé por estudiar ese aspecto. Cuando me di cuenta de que el teatro del siglo XVIII estaba poco estudiado decidí ahondar en él. Por eso digo que casi por accidente fui a dar a estos temas, yo me dedicaba al teatro, pero al teatro antiguo.

- ¿Cuáles son sus apreciaciones generales acerca de este ámbito de la investigación teatral?

En primer lugar, en mi opinión, es fundamental conocer el teatro del siglo XVIII. Se piensa que éste es un teatro muy conocido y no es así. Lo es el teatro del siglo XVI y el del XVII, pero luego salta el interés hacia el siglo XIX. Sí hay investigadores que han tratado el XVIII, pero no se compara la intensidad ni la cantidad de trabajos que hay para los otros siglos. No hay punto de comparación. Yo creo que se lo han saltado porque hay -casi diría yo- una especie de prejuicio respecto del teatro del siglo XVIII; se piensa que es un teatro de "refritos" que tomaba los modelos clásicos del teatro del Siglo de Oro de España. Se piensa que es un teatro que copia los paradigmas españoles peninsulares y los adapta a México. Creo que por ese pensamiento se le ha hecho a un lado. Hay ediciones, por supuesto, pero el gran cúmulo de obras teatrales del XVIII permanece inédito; por esto es que a mí me parece que el primer paso es dar a conocer los textos que han permanecido guardados. En la Biblioteca Nacional hay una veintena de textos teatrales inéditos, manuscritos de ese siglo, lo cual es una muestra muy clara de lo que debe hacerse primero: darlos a conocer. Posteriormente vendrá una etapa de análisis o de estudio de los autores: ¿quiénes fueron?, ¿cuál era la temática preferida?, ¿había alguna intención además de la espectacular en ese teatro?, etcétera.

A raíz de mis búsquedas y mis hallazgos, el teatro novohispano del siglo XVIII me interesa desde dos vertientes: la primera es la que ya mencionaba y que se refiere a la edición de textos desconocidos, la otra se refiere al estudio del teatro como instrumento educativo-cívico en la Nueva España. Yo estoy convencido que, por lo menos en el siglo XVIII, en México se empleó con frecuencia el arte teatral por parte del gobierno virreinal para crear conciencia cívica, para apoyar valores morales, religiosos, cívicos. El teatro era utilizado como espectáculo para



Germán Viveros. Foto: José Luis Domínguez

divertir, para entretener pero, paralelamente a esa idea, estaba la intención de enseñar, amonestar, sugerir en todos los órdenes de la vida cívica, de la convivencia.

El estudiar esta faceta me ha llevado también a investigar cuestiones referidas a los autores, al edificio teatral, a las influencias del teatro español y todo ello relacionado con lo que llamo teatro neoclásico. Uso el concepto "neoclásico" en el sentido de amonestador, sugerente, corrector. Otro aspecto que también he abordado es el que se refiere a la influencia de la teoría teatral española del siglo XVIII en México, donde yo veo con claridad que *La poética* de Ignacio de Luzán es una especie de paradigma de la escritura teatral en México; además, en algunos de los capítulos de su *Poética* habla contínuamente de algo que habíamos mencionado antes: el teatro como elemento formativo de la conciencia humana.

- Además de este tipo de teatro ¿qué otras manifestaciones de representación se dieron en la Nueva España del siglo XVIII*?*

Aparte del teatro que yo llamo neoclásico, había también un teatro popular -que no se representaba como aquél- en el Coliseo de México, y que generalmente no tenía la autorización del juez de teatros. Estas manifestaciones populares se representaban en plazas públicas, en casas particulares, en corralones. Ese teatro está mínimamente estudiado porque, justamente por ser un teatro no autorizado, hasta ahora -que yo sepa- no han aparecido textos teatrales; aparece la documentación que habla de esas representaciones, de los permisos que fueron negados o solamente referencias aisladas. Ese teatro se hacía a ciencia y paciencia del gobierno virreinal, incluso en el costado oriente de la Catedral había un espacio donde se hacía. Este teatro tiene una faceta importante que era lo que se llamaba teatro de magia y de maquinismo, y por eso lo prohibieron, porque se consideraba que no contribuía a los fines oficiales del gobierno de formar conciencia, sino todo lo contrario: daba rienda suelta a la proclividad y la fantasía, lo cual iba en contra de la conciencia religiosa y moral que se quería implantar. Sin embargo tuvo un éxito enorme; hay documentos en el Archivo Histórico de la Ciudad de México que dan infinidad de referencias, pero los textos en sí, al menos yo, no los he encontrado.

- A partir de sus investigaciones acerca del teatro de esta época y de su interés en el hecho escénico como espectador ¿cuál considera que es la relación entre la investigación y la creación teatral?

Bueno, el teatro en México ha interesado más como espectáculo que como objeto de investigación. De hecho hay pocos investigadores e instituciones que se dedican a este aspecto. De parte de la gente de teatro, me parece muy natural que haya más interés sobre el quehacer teatral, yo creo que para ella es más importante la creación, la representación y todo lo que está alrededor del espectáculo. Sin embargo para esa creación necesita información, conocimiento de la obra, de su contexto. La gente de teatro que quiere hacer algo genuino, sólido, necesita información, no sólo su capacidad creadora. La falta de este apoyo de la investigación resulta en una puesta en escena que deja mucho que desear.

A mi modo de ver, estas dos características -el genio creador y la madera de investigador- se reunían en la persona del maestro Rodolfo Usigli. El primer encuentro que tuve con él como estudioso del teatro fue un prólogo que él escribió a un libro que se llama *Bibliografía del teatro en México*, de don Francisco Monterde. En ese trabajo se nota el quehacer de un investigador, su conocimiento, su cultura, la sistematización de su información y además se percibe allí la naturaleza teatral de ese investigador; se ve la mano de un autor teatral, habla con conocimiento íntimo del quehacer escénico. Sin embargo éste es un caso muy especial. Él ve al teatro desde dentro. Creo que Rafael Solana y Luis G. Basurto también tienen estas características, esa visión desde adentro que es muy difícil encontrar. Para mí, una visión del teatro a la manera de Usigli es muy sugerente. Los otros estudios -que ven al teatro desde fuera- también son necesarios y válidos porque ofrecen puntos de vista desde lo social, lo histórico o lo literario que son vertientes del amplio panorama que presenta el teatro como objeto de estudio.

- ¿Cómo asume usted su trabajo como investigador teatral? ¿a qué problemas se enfrenta?

A mí me ha interesado conocer cuál es la esencia del

teatro mexicano del siglo XVIII. Cuál es el motor último de la creación teatral. Voy a poner un ejemplo: Plauto, autor de la antigüedad romana, escribió muchísimo y si uno pregunta cuál es el tema de tal obra y de tal otra, le dirán a uno que se trata de una intriga amorosa entre esclavos, o el de tal otra es la relación entre padres e hijos, y se pueden encontrar así muchos temas; pero si uno escarba en las obras nos topamos con un motor último de la creación de este autor que, desde mi punto de vista, es la cotidianidad. Y entonces resulta que el tema real ya no es lo anecdótico, sino que uno ve lo que hace tantos siglos le interesó a este autor: hacer notar que la vida humana está hecha de pequeños detalles cotidianos. Esto es lo que me hace decir que todo lo que Plauto escribió, toditito, va a manifestar su interés en la cotidianidad del ser humano como individuo, ni siquiera como ser social. A esto llamo yo ir tras la esencia de la creación teatral. En el caso del teatro mexicano, esto es lo que a mí me interesa: cuál es la esencia del teatro mexicano en el siglo XVIII.

En un primer momento, yo creo que es posible hacer una reconstrucción de una época teatral a partir de toda la documentación que queda. En este sentido, se conservan papeles que hablan desde los pleitos personales de los actores hasta los criterios de un director de alguna compañía. Esta información, además de muchas otras que existen, permite una reconstrucción de una época. Luego, el investigador toma una posición, adopta un espacio de interpretación; cada investigador asume el suyo, el mío ha sido el de la perspectiva de la obra en sí misma. Yo siempre pongo el ejemplo de una piedra preciosa. Es decir, no es lo mismo que la pongan en un escaparate, rodeada de vidrio, donde uno la puede ver desde arriba, abajo o a los lados, que tener la posibilidad de tocarla con las manos, sentir sus aristas. Este es el espacio que yo asumo: ver la obra en sí misma, como creación de alguien. Yo no quiero aproximarme a ella -aunque reconozco que es válido- desde el punto de vista religioso o político o social en sentido lato. Me interesa la obra como un lector que se encuentra el texto y se pone a leerlo independientemente de averiguaciones que pueda hacer sobre el autor, las circunstancias o el contexto de su escritura. Ahora, esas averiguaciones me parecen importantes, pero me interesa más la obra en sí. Lo que resulta de ella. Éste es mi espacio.

- En ese sentido ¿el espacio de la investigación será también un espacio de creación?

Tal vez sea soberbio decirlo, pero sí. Yo diría que sí. Con esa actitud uno entiende mucho mejor, aprecia uno mucho más, penetra uno mucho más en la obra teatral y se encuentra uno con más satisfacciones. Aunque esa actitud es criticada desde la perspectiva del investigador nato que siempre quiere todo el detalle, el análisis -y eso está perfecto. Yo mismo como investigador también lo quiero, pero mi encuentro inicial quiere ser con la obra en sí misma. Además, el papel de la investigación teatral es ayudar a la comprensión del hecho teatral. Son pues, dos creaciones complementarias. En mi actividad como investigador me interesa que el texto en sí mismo me diga, sin intermediarios, lo que hay dentro de él -como decía, a riesgo de parecer soberbio- y tener mi atención centrada en los textos teatrales con los que estoy trabajando. Lo que se entiende normalmente por quehacer de investigación para mí es una herramienta útil, pero de segunda mano; la primera mano es el texto en sí. Esto es lo que yo aspiro a ver y a hacer.



Horizonte boreal. Luis Gutiérrez

- Por otra parte, aun cuando son pocos -comparados con otras disciplinas- los investigadores teatrales en México, ¿considera usted que haya tendencias o líneas definidas en este quehacer?

Desde esta perspectiva subjetiva que he asumido, sí. La tendencia es la de ver al teatro, a la producción teatral, desde fuera, en el sentido de ubicar a las obras o los autores en alguna corriente, cuáles son las temáticas, cuál ha sido su modo de poner en escena. Es decir, un criterio histórico, descriptivo: se ve al teatro como objeto de estudio: aquí está el objeto teatral, el investigador está acá. Como en el ejemplo de la piedra preciosa. Otra tendencia podría ser la que a mí me gustaría: no le quiero contar a un tercero qué es lo que estoy viendo, sino yo me digo a mí mismo: ¿qué es esto?, ¿qué me dice?, ¿qué me sugiere?, ¿cómo me afecta?, ¿cómo me interesa? A pesar de la necesidad de la información para un conocimiento cabal, pienso que es perfectamente válida esta otra forma de conocimiento. Yo no quiero que me cuenten cómo es la piedra preciosa, yo quiero percibirla directamente.

Las trampas del método

*Ana Goutman**

Frischmann, Donald H., *El nuevo teatro popular en México*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990, 310 p. (Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda Época).

La obra de Donald Frischmann es resultado de investigaciones realizadas por él en México durante los veranos de 1983 y 1984, presentada finalmente como tesis de doctorado en 1985 en su país de origen y publicada en 1990 entre nosotros.

Es por tanto una perspectiva teatral ligada con el primer encuentro entre un estudioso y una realidad que ha sido producto de circunstancias que vienen de muy atrás.

El libro aporta documentos de primera mano y tiene la virtud de retener pronunciamientos, propósitos y el relato de las prácticas teatrales que ilustraron la constitución de algunos grupos y de las obras que crearon. Resulta sin duda un material que llena de regocijo a los teatreros y contribuye a la comprensión de la cultura de México.

El descubrimiento de nuevos dominios o fenómenos aislados importantes en el campo del teatro, así como el planteamiento audaz de problemas generales no es frecuente y es escasa la verdadera lucha de corrientes científicas. Esto se debe a que la investigación teatral es una disciplina joven, no posee métodos elaborados y comprobados, por eso los productos emanados de ella dan una impresión de escaso enfrentamiento o lucha, a lo que se suma el temor a las hipótesis nuevas. De todo esto resulta la trascripción de modelos escolares que se apoyan en estereotipos teóricos.

Quiero decir que en Latinoamérica los trabajos atienden generalmente situaciones, presencias específicas, pero la realidad se escabulle por las definiciones. La realidad que conocemos y que no nombramos, tampoco la registran los libros de texto, ni los libros que producimos.



V Fiesta de Teatro Comunidad, Zitlala, Gro. Foto: Blanca Santos

El teatro popular, más allá de las etimologías sociologizantes o académicas, constituye una prueba de cómo los movimientos o luchas populares y las poderosas y profundas corrientes de la cultura popular, han determinado la obra de dramaturgos, literatos y artistas.

Sin embargo, las fuentes que dieron origen a estas corrientes permanecen sin ser reveladas y, a veces, desconocidas para los investigadores.

El estudio que hoy comentamos es un acercamiento absolutamente necesario, como lo son todos los acercamientos serios que desean descubrir algo nuevo en la problemática teatral.

El análisis científico del teatro popular partirá sin duda

*Profesora en la Facultad de Ciencias Políticas y en la de Filosofía y Letras de la UNAM. Este trabajo fue elaborado como un comentario para la presentación pública del libro aquí referido.



V Fiesta de Teatro Comunidad, Zitlala, Gro. Foto: Blanca Santos

de la contemporaneidad, de lo que hoy conocemos como su realidad, pero no puede quedar allí, porque el mundo cerrado no es propio a la cultura. Deberá serlo el mundo abierto, pero no sólo a más informaciones o detalles, sino abierto a nuevas profundidades de sentido que están en las culturas pasadas. Es decir que la carga de contenido de una obra no está solamente en esa contemporaneidad. Tratar de comprender y explicar a través de los fundamentos que la proveyeron, los propósitos que la fundaron, las motivaciones que le dieron existencia, si bien es importante, nos deja a mitad de camino del sentido de una obra.

En consecuencia, el futuro del teatro popular, es como el futuro de nuestra acción cotidiana, es menos la expresión de deseos que la inserción en la realidad cultural del país. Cultural porque se trata de la actividad creativa en el rango del trabajo artístico.

¿Cuáles de los grupos que ha investigado Donald Frischmann lograron estructurar nuevas luchas en el actual momento? ¿Cuáles obras de las que han sido conocidas continúan presentes?, porque el presente que les dio nacimiento ya no se repite.

¿Cuál ha sido la relación entre las expresiones enunciadas y la práctica de esas ideas? Las perspectivas sobre el trabajo de los grupos ha cambiado y seguirá cambiando. Los documentos que transcribe el autor requieren de una traducción en los términos de la tarea creativa que realizaron y la que no realizaron.

En cada uno de nuestros países los grupos de creación colectiva ya urbana o campesina e indígena se formaron al calor de circunstancias muy diferentes. Las palabras de Manuel Galich que el autor reproduce[1] son una demostración de lo que afirmo:

> [...] es un teatro nuevo y actual en América Latina, un teatro cuyo público son las masas obreras y campesinas preferente, aunque no exclusivamente, a las cuales se acerca, a las cuales trata de interpretar y con las cuales ansía compartir la creación teatral [...] un teatro mayoritario, y por ende, popular. Y además de popular, y por eso mismo, revolucionario, puesto que está integrado al proceso de cambio, junto a otras muchas fuerzas sociales [...] mediante la transformación radical de las viejas estructuras, para la conquista de nuestra "segunda independencia".

El autor dice:

> Aceptamos plenamente la caracterización de Galich del nuevo teatro popular, pero a diferencia de él, sostenemos que uno de los propósitos de este teatro efectivamente es divertir al pueblo. Sin embargo, éste no es su único propósito ni siempre el fundamental, ya que existen otros fines de tipo político y social.[2]

Es pertinente reconocer que ese teatro popular que define Manuel Galich tiene que ver con la creación

[1]Donald Frischmann, **op. cit.**, p. 33, tomado de Manuel Galich, "Teatro e ideología en América Latina", **Conjunto**, núm. 47, enero-marzo, 1981, p. 30-31.

[2]Donald Frischmann, **op. cit.**, p. 34

dramática en Cuba. No refleja las condiciones, menos las posibilidades, ni aun la realidad de estar "junto a muchas otras fuerzas sociales", etcétera, del teatro popular fuera de Cuba.

Pero hay una cantidad de información que presenta el autor que poco determina qué es ese teatro popular entre nosotros, como son las definiciones muy bellas de Peter Brook, junto a las de Augusto Boal que ha inventado el teatro por los caminos que recorrió desde su natal Brasil donde la represión lo expulsó.

Otra cita: "Hemos llegado [...] a un nivel particular de penetración de los mecanismos que determinan el comportamiento artístico, político y social de estos nuevos teatristas populares dentro de la sociedad mexicana".[3] Esos mecanismos ¿están próximos o lejanos de las propuestas expuestas sobre teatro popular?, preguntaría al autor, porque en todo momento su punto de vista se mantiene fiel a las declaraciones de los directores de cada grupo.

El resultado de las creaciones, la experiencia del público participante, la continuidad de las propuestas y la presencia de los logros es en este momento de muy urgente atención.

Los propósitos "clasistas" del teatro popular enunciados en el libro no han convocado masas, ni al pueblo o "grupos marginados del proceso político y generalmente del sistema económico predominante".[4]

La expresión "popular", acuñada por nuestra sociedad, difiere en algunos casos de la que toman en cuenta los estudiosos y entraña realidades no necesariamente revolucionarias. Esta dualidad o antinomia no puede resolverse en complementación o en unidad. Porque en el trabajo de investigación, los objetos de estudio tienen su propia figura y contenido. La decisión del investigador es fundamental. La realidad es determinante respecto del uso del lenguaje, y las definiciones lo empobrecen habitualmente.

Los cambios culturales han incidido en el nuevo teatro popular que ha adquirido otras categorías y ha desechado algunas conocidas.

Si esto que señalo es correcto se ha producido un agotamiento o falseamiento de ciertos contenidos porque algo ha cambiado entre nosotros. Lo que lleva a criticar el punto de vista conocido y situar la novedad del teatro popular en la ruptura con la historia colonial que clandestinamente se inmiscuye entre nuestro lenguaje y las ideas. Por ejemplo, el modo de conocer de acuerdo con teorías, que son a la vez instrumentos para observar la realidad, lleva en su estructura formas y valoraciones que hemos aprendido. Lo aprendido para aprender es nuestra marca de lo colonial. El modo de acercarnos a los objetos desconocidos ha sido un estilo colonizante. Lo aprendimos y lo adoptamos por miedo a tomar distancia con lo ya conocido. La maravilla de la novedad se nos oculta ante la fuerza de un método ya probado. Quiero decir que la investigación teatral, exige que inventemos los métodos para conocerla. No más relatos ordenados para llegar a un fin. El fin es el conocimiento del objeto mismo.

Si el teatro popular "pretendiera" menos en cada nueva propuesta de investigación podríamos quizá retener virtudes y defectos, hallazgos y desencuentros y con ellos construir un cuerpo de estudio expuesto al trabajo deprecisiones y no de confrontaciones fáciles. Fáciles son las confrontaciones que van de suyo. Un teatro popular es un teatro que no es elitista. Entonces se trata de un teatro masivo frente a otro que sólo recluta especímenes. Nuevamente puede entrampamos la expresión de deseos y es aquí donde el estudioso debe esgrimir las armas de la rigurosidad.

Puede ser posible que la especificidad del teatro popular, es decir lo propio, pueda ser vislumbrado haciendo caso a las interconexiones y dependencias mutuas de los diferentes dominios de la cultura: la música, el cine, la pintura, la poesía. Porque en todas las áreas del arte y en todas las épocas ha habido gente que deseó dar una función social al arte y comunicar sus preocupaciones.

La unidad de la cultura de una época es un fenómeno muy complejo que nada se parece a la armonía, al logro de objetivos teóricos, ni tampoco a la verdad de un entusiasmo específico por lo novedoso. Se parece a una polémica nunca terminada.

Donald Frischmann nació en una cultura ajena y es precisamente esa dimensión que le es propia, la que le motiva a hacer preguntas que nosotros no hemos pronunciado. Lo distinto asombra y despierta imágenes, contribuye al conocer y sobre todo a distinguir. Es esa fuente personal la que fluye en un libro sobre el teatro popular en México.

---

[3] **Ibid.**, p. 43.
[4] **Ibid.**, p. 41.

Del acervo del CITRU

Bibliografía sobre dirección teatral*

Azar, Héctor, *Funciones teatrales*, México, SEP/CADAC, 1982, 524 p.

Barba, Eugenio, *Las islas flotantes*, México, UNAM, 1983, 215 p.

Bartow, Arthur, *Director's voice*, Nueva York, Theatre Communications Group, 1990, 382 p.*

Bentley, Eric, *La vida del drama*, México, Paidós Studio, 1985, 326 p.

Bentley, Eric, *The theory of the modern stage*, Nueva York, Penguin Books, 1986, 493 p.*

Berry, Jorge, *Dirección, producción y maquillaje teatrales*, México, IMSS, 1970, 127 p.

Boal, Augusto, *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, México, Editorial Nueva Imagen, 1982, 175 p.

Braun, Edward, *El director y la escena*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1986.

Brecht, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1973, 3 vols.

Brecht, Bertold, *La política en el teatro*, Buenos Aires, Editorial Alfa Argentina, 1972, 167 p.*

Brook, Peter, *A theatrical casebook*, Nueva York, Methuen Paperback, 1988, 398 p.*

Brook, Peter, *El espacio vacío*, Barcelona, Nexos/Ediciones Península, 1986, 190 p.*

Brook, Peter, *The shifting point*, Nueva York, Harper & Row Publishers, 1989, 251 p.*

Carlson, Marvin, *Theories of the theatre*, Nueva York, Cornell University Press, 1989, 528 p.*

Carner, Sebastián J., *Tratado de arte escénico*, Barcelona, La Hormiga de Oro, 1890, 228 p.

Castagnino, Raúl H., *Teoría del teatro*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1956, 173 p.

Castagnino Raúl H., *Teorías sobre teatro dramático y representación teatral*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1981.

Clark, Barret H., *European theories of the drama*, Nueva York, Crown Publishers, 1947, 628 p.

Clurman, Harold, *On directing*, Nueva York, Collier Books, 1978, 308 p.*

Craig, E. Gordon, *El arte del teatro*, México, UNAM/Editorial Gaceta, 1987, 410 p.

Dhomme, Sylvain, *La mise en scène contemporaine*. D'André Antoine a Bertolt Brecht, Francia, Fernand Nathane, 1959, 349 p.

Dort, Bernard, *Teatro actual*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1975, 222 p.

Freytag, Gustav, *Technique of the drama*, Chicago, S.C. Griggs, 1895, 366 p.

García, Santiago, *Teoría y práctica del teatro*, Bogotá, Ediciones CEIS, 1983, 170 p.*

Gémier, *El teatro*, Buenos Aires, Editorial Futuro, 1946, 239 p.

Giraudon, René, *Demencia y muerte del teatro*, México, Extemporáneo, 1972, 142 p.

Gouhier, Henri, *La esencia del teatro*, Madrid, Artola, 1954, 250 p.

Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1970, 233 p.

Guardia, Alfredo de la, *El teatro contemporáneo*, Buenos Aires, Editorial Kier, 1947, 446 p.

Hatlene, Theodore W., *Orientation to the theater*, Nueva York, Appleton-Century-Crofts, 1962, 286 p.

Helbo, André *et al.*, *Semiología de la representación. Teatro, televisión, comic*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978, 198 p.

Helbo, André, *Teoría del espectáculo*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1989, 159 p.

*Los títulos con asterisco son una aportación del proyecto "El director como intérprete creador" (véase el artículo correspondiente en este boletín).

Jiménez, Sergio y Edgar Ceballos, *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, México, Editorial Gaceta, 1985, vol. I, 551 p., vol. II, 348 p.

Jiménez, Sergio y Edgar Ceballos, *Teoría y praxis del teatro en México*, México, Editorial Gaceta, 1982, 413 p.

Jones, David Richard, *Great directors at work*, California, University of California Press, 1986, 289 p.*

Kantor, Tadeusz, *El teatro de la muerte*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1984, 293 p.*

Luzuriaga, Gerardo, *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1990, 212 p.

Meyerhold, Vsevelod E., *El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral*, México, UAM / Editorial Gaceta, 1986, 316 p.

Meyerhold, Vsevelod E., *Teoría teatral*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1971, 224 p. (Colección Arte, Serie Teatro, 3).*

Miller, Jonathan, *Subsequent performances*, London, Faber and Faber Limited, 1986, 253 p.*

Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1983, 605 p. (Comunicación, 10).

Piscator, Erwin, *Teatro político*, Buenos Aires, Editorial Futuro, 1957, 253 p.

Primer Congreso de la Asociación de Directores de Escena. Ponencias, documentos y artículos, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 1990, 195 p.

Stanislavski, Constantin, *Mi vida en el arte*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1976, 356 p.*

Symposium on the training of theatre directors, Varsovia, The Polish ITI Center, 1980, 144 p.*

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

Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra / Universidad de Murcia, 1989, 219 p.

Vilar, Jean, *De la tradición teatral*, Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1956, 159 p.

Wagner, Fernando, *Técnica teatral*, Barcelona, Editorial Labor, 1959, 363 p.

Wright, Edward A., *Para comprender el teatro actual*, México, Fondo de Cultura Económica, 378 p.



Academia teatral

EN EL CITRU

Homenaje a Rodolfo Usigli

Con motivo del XII aniversario de la muerte de Rodolfo Usigli, el CITRU le rindió un homenaje del 17 al 20 dejunio a fin de revalorar su obra. Las actividades que comprendió este homenaje fueron:

- La lectura dramatizada de la obra inédita de Usigli *Reynalda o el estanque* en la que participaron Lilia Aragón y Guillermo Murray entre otros actores bajo la dirección de Lech Hellwig Górzynsky.

- La mesa redonda "Cuatro acercamientos a *Reynalda o el estanque*" en la que investigadores del CITRU abordaron la obra desde diferentes puntos de vista.

- La mesa redonda titulada "Las actrices y sus personajes en la obra de Rodolfo Usigli" en la que Carmen Montejo, Silvia Caos y Bárbara Córcega hablaron de sus experiencias en torno a los personajes usiglianos que han interpretado.

- Para concluir el homenaje se presentó el libro *La sociedad mexicana en la obra de Rodolfo Usigli* de Fernando Carlos Vevia que fue comentado por Carolyn Valero, Alvaro Matute y Jesús Villegas.

También se montó la exposición "Ecos teatrales de Usigli" en la que a través de programas de mano del acervo del CITRU se rescataron las puestas en escena de las obras del dramaturgo mexicano. Asimismo se editó el catálogo correspondiente.

Presencia del teatro polaco en México

Como parte de las investigaciones que se desarrollan en el CITRU, del 8 de julio al 30 de septiembre, se realizó la exposición Presencia del teatro polaco en México con el objeto de ofrecer a la comunidad artística de México y al público en general una memoria del arte teatral que manifestara la riqueza creativa y las aportaciones intelectuales entre México y Polonia.A través de esta exposición, Lech Hellwig Górzynski, investigador del CITRU y responsable del proyecto, rescató los movimientos y prácticas teatrales que generaron los mexicanos formados profesionalmente en Polonia como Jorge Reyna y Raúl Zermeño, entre muchos otros, y los polacos residentes en México como María Sten, Ludwik Margules y Malkah Rabell, a quienes se les entregó un reconocimiento por su labor en el teatro de nuestro país.

De acuerdo con Hellwig Górzynski el material reunido para esta exposición confirma su hipótesis de trabajo, puesto que se puede afirmar sin lugar a dudas que existe un vínculo entre los pueblos mexicano y polaco basado en la creación y tradiciones teatrales que han contribuido a la consolidación de esta disciplina en ambos países. Próximamente el CITRU publicará un cuaderno sobre el tema.

El nuevo teatro popular en México

Este es el título del libro de Donald Frischmann con el cual el CITRU reinició su programa de ediciones. La obra presentada el 12 de julio y comentada por Guillermo Bonfil Batalla (q.p.d.), Ana Goutman, Rodolfo Valencia, Enrique Ballesté y Domingo Adame, abarca los últimos 30 años de actividad teatral estatal e independiente hasta la primera mitad de la década de los 80.

Rescata las experiencias de teatro popular impulsadas por CONASUPO, INEA, así como del grupo Arte Escénico Popular, del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA), del Grupo Cultural Zero y el trabajo independiente de Felipe Santander.

El teatro de ayer y hoy

En el marco de la conmemoración del X Aniversario del CITRU, el 25 de noviembre, se inauguró la exposición El teatro de ayer y hoy, con el objeto de ofrecer una visión del

trabajo realizado por Margarita Mendoza López en el terreno de la documentación del teatro, y destacar su labor como investigadora teatral, así como en la conformación de acervos en torno al tema, lo que dio lugar al homenaje que en su memoria se realizó ese mismo día.

Jornadas de Investigación CITRU 1991

Con el objeto de dar a conocer productos o aspectos de los trabajos de investigación teatral que se realizan en el CITRU, y de promover el intercambio de experiencias con otros investigadores y establecer un diálogo con interesados o estudiosos del teatro mexicano, del 26 al 29 de noviembre se desarrollaron las Jornadas de Investigación CITRU 1991.

Divididas en cuatro mesas, se abordaron los siguientes temas: Teatro novohispano, en la que participaron Octavio Rivera, Miguel Angel Vásquez, Giovanna Recchia y Alejandro Ortiz, con el comentario de Germán Viveros y como moderadora Socorro Merlín. Teatro mexicano, siglo XX, con la participación de Socorro Merlín, Guillermina Fuentes y José de Jesús Vargas, con el comentario de Ignacio Merino Lanzilotti y como moderador Miguel Angel Vásquez. Teoría y creación teatral, con Domingo Adame, Rodolfo Valencia y Raúl Zermeño, con el comentario de Luis de Tavira y como moderador Alejandro Ortiz. Presencia del teatro polaco en México, con la participación de Magda Libura , Jorge Reyna, Esther Seligson, Jaime Soriano y Lech Hellwig Górzynski. Asimismo se presentó, por parte de TECOM, A.C., el video sobre metodología de creación teatral comunitaria *Sin telón*, dirigido por Susana Arriaga y Maximina Zárate.

EN QUERÉTARO

I Muestra Regional de Teatro Zona Centro

Como parte de las actividades del Programa Nacional de



Apoyo al Teatro, del 4 al 8 de septiembre se realizó esta muestra en la ciudad de Querétaro. Como parte de las actividades se llevó a cabo un encuentro de publicaciones especializadas en teatro. Por parte del CITRU, en la ponencia colectiva leída por Alejandro Ortiz, se destacó la importancia de las revistas que se avocan a la difusión, al registro y a la promoción del quehacer teatral y, luego de analizar y reseñar el contenido de las mismas, propuso un modelo de contenido que cubra los aspectos citados e incluya secciones de análisis y crítica para reforzar la investigación.

EN AGUASCALIENTES

XII Muestra Nacional de Teatro

Dentro del marco de las actividades académicas de esta muestra, efectuada en la ciudad de Aguascalientes, del 2 al 10 de noviembre de 1991, el CITRU organizó el homenaje a Elena Garro que consistió en la presentación de dos mesas de análisis acerca de la obra dramática de esta autora.

En el homenaje realizado en el Museo de Aguascalientes, fueron leídos los trabajos de especialistas en las áreas de literatura y teatro.

Por parte del CITRU participaron Octavio Rivera y Alejandro Ortiz con los trabajos titulados "Un hogar sólido: realidad e irrealidad" y "A propósito del teatro de Elena Garro", respectivamente. Asimismo, estuvieron presentes Gloria María Prado, del Colegio Coyoacán, Sara Ríos de la UNAM, Luz Elena Gutiérrez de Velasco, de El Colegio de México, Susana Valderrábano y Margarita Tapia de la Universidad Autónoma del Estado de México y Francisco Beverido, de la Universidad Veracruzana.

Las mesas redondas donde se presentaron estos trabajos, fueron acompañadas de una exposición de programas de mano y fotografías, pertenecientes al acervo del CITRU y referidas a los montajes de algunas obras de la homenajeada.

Todos los materiales presentados en este evento, serán recopilados en un volumen titulado *Elena Garro: Reflexiones en torno a su obra*, edición a cargo de los organizadores y de pronta aparición.

También, dentro de la Muestra Nacional de Teatro, se efectuaron dos cursos de dirección escénica, uno impartido por Luis de Tavira y otro por Rodolfo Obregón (director de la Compañía Universitaria de Repertorio de la Universidad Autónoma de Querétaro).

EN EL EXTRANJERO

Del 28 de agosto al 8 de septiembre se realizó el Festival Internacional de Teatro de La Habana organizado por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas de Cuba, con el objeto de propiciar un acercamiento entre los involucrados en el quehacer teatral.En dicho festival participaron 24 grupos teatrales representando a España, Argentina, Brasil, Perú, Costa Rica, Chile y Venezuela. Por México participó la Compañía Nacional de Teatro con *El eclipse* de Carlos Olmos.

En la sección de eventos especiales se impartió el seminario "Actor y teatro hoy", así como cursos y talleres en torno a la teoría y la práctica teatrales. También se realizaron tres encuentros de directores, uno entre cubanos, otro entre latinoamericanos y uno más iberoamericano.

En el marco de este festival, Domingo Adame, director del CITRU, y Haydée Sala, directora del Centro Nacional de Investigación de las Artes Escénicas de Cuba, acordaron un proyecto de trabajo que rescate las influencias teatrales entre México y Cuba en los siglos XIX y XX a partir de la organización de equipos de trabajo.

Jovita Millán Carranza

EN TORNO A LOS MEDIOS

Coloquio del Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano (IITCTL)

El II Coloquio Internacional sobre los medios y las nuevas tendencias en el teatro, organizado por el IITCTL se llevó a cabo del 1 al 3 de agosto de 1991 en la ciudad de Otawa, Canadá.

La dirección del coloquio estuvo a cargo de Fernando de Toro, presidente del Instituto y catedrático de la Universidad de Carleton, sede del evento.

A esta segunda edición (la primera se realizó en la Universidad de Kiel en Alemania), asistieron especialistas de diez países: Massimo Canevacci, Eduardo Pavlovsky, Wladimir Krysinski, Alfonso de Toro, Antonio Tordera, Jorge Urrutia, Luis de Tavira, Ileana Azor, Peter Roster, Domingo Adame, Robert Wallace, Sergio Pereira y Franklin Rodríguez, entre otros.

Con base en el objetivo central del Instituto de proveer un espacio permanente al intercambio académico y artístico de ideas y trabajos dentro de un marco riguroso de análisis, los ponentes debatieron sobre el tópico previsto. También presenciaron espectáculos a cargo de Eduardo Pavlovski de Argentina, el grupo Teatro del Cuerpo de México y la Compagnie des Arts-Exilio de Montreal.

Tomando como marco teórico distintas metodologías y disciplinas como la semiótica teatral, la antropología, el deconstruccionismo, la hermenéutica, las ciencias de la comunicación, etcétera, los especialistas abordaron el análisis de los medios audiovisuales y las nuevas tendencias de manera conjunta o individual, según las experiencias de sus propios países.

En espera de contar próximamente con la Memoria del coloquio, podemos adelantar que en los trabajos presentados resaltaron dos posiciones en torno a los medios: su uso predominante -donde el texto dramático es uno más de los elementos- como sucede en Alemania y Estados Unidos; y casos en los que se prescinde de los medios -y donde el texto ocupa el lugar primordial- como ocurre en España y en algunos países de Latinoamérica.

Se dijo también que existe una confusión generalizada en el acceso a los medios audiovisuales y que lo importante en su empleo es que "enriquezcan la calidad semiótica" del espectáculo y no que aporten redundancia.

Respecto a las nuevas tendencias se hizo especial mención a la crisis del teatro antropológico, en cuanto su imposible búsqueda del "origen"; también se hablo de la desactualización del teatro político y de la necesidad que tiene el arte teatral de trascender sus propios límites.

Mediante la reflexión y la crítica, los participantes reafirmaron que la característica del teatro actual es su diversidad, con expresiones que van desde la autoafirmación de lo propio (identidad teatral y cultural), hasta la utilización de elementos externos como los medios audiovisuales.

El coloquio concluyó con una invitación al Tercer encuentro de' IITCTL que se realizará del 18 al 22 de agosto de 1992 en Santiago de Chile. (DA)

SEGUNDO COLOQUIO INTERNACIONAL

SOBRE

LOS MEDIOS AUDIOVISUALES Y LAS NUEVAS TENDENCIAS EN EL TEATRO:

CANADA – ESTADOS UNIDOS – EUROPA – – LATINOAMERICA –

OTTAWA, CANADA, AGOSTO 1-3, 1991

ORGANIZADO POR EL

Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano

PATROCINADORES

Carleton University
School of Comparative Literary Studies
University Committee on Cultural Activities
Social Sciences and Humanities Research Council of Can
Embajada de Alemania
Embajada de Argentina
Embajada de España
Embajada de Italia
Embajada de México

COMITE ORGANIZADOR



Fernando de Toro, Director-Coloquio
(Carleton University)
Douglas Campbell, Coordinator-Teatro
(Carleton University)
Alfonso de Toro, Editor
(Universität Hamburg)
Lies Ouwerkerk, Coordinadora-Coloquio
(IITCTL)



Eventos del CITRU en el primer semestre de 1992

Ciclo de videos de teatro polaco

Impartido por Janusz Marek, historiador de teatro contemporáneo, de la Universidad de Varsovia. Del 9 al 14 de marzo. Sala Xavier Villaurrutia, Unidad Artística y Cultural del Bosque, atrás del Auditorio Nacional.

Curso "Teatro y posmodernidad"

Ciclo de conferencias, impartido por Alfonso de Toro, investigador de teatro contemporáneo. Del 23 al 27 de marzo. Sede: Instalaciones del CITRU, Nuevo León 91, Col. Hipódromo Condesa, México, D.F.

Premio Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli" 1991

Entrega del premio el 31 de marzo, en las instalaciones del CITRU.

Homenaje a Rodolfo Usigli

Conferencia conmemorativa del 13º aniversario de la muerte de Rodolfo Usigli, presentada por Daniel Meyran, especialista en la obra del dramaturgo, profesor de la Universidad de Perpignan, Francia. 18 de junio.

El teatro desde la perspectiva semiótica

Ciclo de conferencias a cargo de Daniel Meyran: "Para una lectura semiótica del teatro", "Objeto y representación: ensayo de análisis semiótico del objeto escénico (el caso de la obra de Rodolfo Usigli)", "El teatro visto por el ojo de la cerradura o el discurso teatral como *mise en abisme* del discurso social", "Luigi Pirandello y el teatro mexicano contemporáneo", "Del personaje histórico al personaje teatral: Maximiliano en *Corona de sombra*". Del 15 al 19 de junio, en las instalaciones del CITRU.

Correspondencia

Hace un par de días recibí el ejemplar de *Acotación*, tercera época, año 1, núm. 1, que acaba de publicar el CITRU. Muchas gracias por ese nuevo acto de amabilidad. La revista contiene artículos tanto de erudición como de información. Sería muy honroso para mí enviarles una colaboración mía en cuanto tenga algo nuevo en una forma adecuada. Si es posible abrir una suscripción para los futuros números, cuento con que me expliquen cómo se hace.

Peter Beardsell

Department of Hispanic Studies, School of Modern Languages and Linguistics,

Universidad de Sheffield

Con agrado recibí ejemplares del núm. 1 de *Acotación*, boletín informativo que edita ese Centro, por lo que aprovecho la ocasión para felicitarlos y enviarles mi agradecimiento.

Ana María Magaloni

Directora General de la Dirección de Bibliotecas, CNCA

Les saludo y a la vez agradezco el envío de su publicación *Acotación*, núm. 1. Estamos seguros que será muy útil para nuestros lectores, por lo que nos interesa seguir recibiéndola. En confirmación de nuestro interés de canje, se les está remitiendo el último número de la revista *Actuemos*, núm. 25.

Leslie Carmichael

Centro de Documentación, Dimensión Educativa, Bogotá, Colombia

Agradezco mucho el envío del primer número de *Acotación* que me parece una labor espléndida y me apresuro a felicitarlos en esta ocasión. Será otra publicación muy útil para fomentar el estudio del teatro latinoamericano desde otra perspectiva. Les deseo mucha suerte con esta iniciativa, y espero que podamos mantener contacto.

George Woodyard

Director de International Studies and Programs, Universidad de Kansas

Julio Bracho nació en Durango, Dgo., el 17 de julio de 1909; murió en la ciudad de México en 1978. Aun cuando estudió en la Universidad Nacional diversas materias (medicina, arquitectura y filosofía y letras), derivó al fin al arte dramático. Entre 1931 y 1941, inspirado en las teorías escénicas de Stanislavski, Tairov, Meyerhold, Appia, Dullin, Coppeau y Reinhardt, fundó los teatros Orientación, de los Trabajadores (en una escuela nocturna para obreros) y de la Universidad, este último en el Palacio de Bellas Artes. De 1935 a 1937 fue el editor de la página de teatro del suplemento cultural de *El Nacional*; y en *Revista de Revistas* dio a conocer, en diez capítulos, su investigación sobre las ideas estéticas del teatro moderno. A partir de 1941 se dedicó al cine. Tuvo una vasta producción fílmica en la llamada Época de Oro del cine mexicano. En 1960 hizo una de sus mejores películas: *La sombra del caudillo*, basada en la novela de Martín Luis Guzmán, premiada en el festival de Karlovy-Vary y prohibida en México; y en 1974, *En busca de un muro*, inspirada en la vida y obra de José Clemente Orozco.



COLABORACIONES SUGERENCIAS COLABORACIONES SUGERENCIAS COLABORACIONES SUGERENCIAS
CITRU
Nuevo León, 91
Hipódromo Condesa
06170, México, D. F.