

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: *Acotación : órgano informativo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli" 1.1 (1991) tercera época. México: CONACULTA, INBA, CITRU.*

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

ACOTACIÓN

TERCERA ÉPOCA

AÑO 1

NÚM. 1



Teatro novohispano en
el CITRU

Órgano Informativo del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Teatral
"Rodolfo Usigli"

X aniversario
1981 - 1991

El Nuevo Teatro Popular en México

Donald H. Frishman



México, INBA, 1990

Serie Investigación y Documentación de las Artes
Segunda Época

El Nuevo Teatro Popular en México es el título del libro recientemente publicado por el CITRU, con el cual se inicia la serie de investigación teatral. Su autor, Donald H. Frishman, expone distintas vertientes del teatro popular en nuestro país como un teatro que genera una estética propia. La presentación al público se hará el próximo 12 de julio de 1991 en la sala de conferencias del Museo Nacional de Arte, Tacuba 5, Centro, a las 19:30. De venta en la sede del CITRU.

Ponemos a la disposición de grupos, escuelas, teatros, museos e instituciones la exposición "JULIO CASTILLO", con el fin de promover la labor de este importante director de escena mexicano. La exposición consta de 36 láminas en acrílico y abarca los montajes de 1968 a 1988. Los interesados pueden solicitar el préstamo de esta exposición en la sede del CITRU dirigiéndose a Información y Difusión.



Se convoca a la comunidad artística mexicana a donar al CITRU libretos, programas de mano, currícula, fotografías, libros y demás materiales emanados de las producciones teatrales para, así, contribuir a formar el ANUARIO DE TEATRO y, al mismo tiempo, ampliar nuestros acervos.

Favor de enviar el material al CITRU, con atención al área de Documentación.

ACOTACIÓN

TERCERA ÉPOCA

AÑO 1

NÚM. 1

Teatro novohispano en
el CITRU



CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN,
DOCUMENTACIÓN, INFORMACIÓN
Y DIFUSIÓN TEATRAL RODOLFO USIGLI

Órgano Informativo del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Teatral
"Rodolfo Usigli"

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
Subdirectora de Investigación y Documentación de las Artes

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

Coeditor para este número el
Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano
Fernando de Toro
Presidente
Peter Roster
Editor

Comité Editorial
Alejandro Ortiz Bulle-Goyri
María del Pilar Galarza
Sonia León Sarabia
Octavio Rivera K.

Editor
Silvia A. Peláez

Tipografía
Tipografía, Arte y Diseño, S.A. de C.V.
Aldama 74-7 Col. Del Carmen Coyoacán
Del. Coyoacán, 554 80 11, México, D.F.

Información y suscripciones
CITRU, Nuevo León núm. 91, Col. Hipódromo-Condesa
Del. Cuauhtémoc, 06170, México, D.F.
Publicación semestral

Esta edición consta de 1000 ejemplares
En la portada: Procesión de Juan Nepomuceno para conjurar chisme. s. XVIII.

El contenido de los artículos es responsabilidad de sus autores.

ÍNDICE

Editorial.....	1
En el CITRU investigamos para crear, <i>Alejandro Ortiz</i>	2
Nuevas fuentes para el estudio del teatro en México, <i>Hilda Saray Gómez</i>	4
Actas de cabildo del siglo XVI y teatro novohispano, <i>Pedro Orrostieta Castillo</i>	8
El auto sacramental en México, <i>Jovita Millán Carranza</i>	12
Evolución del espacio teatral, <i>Silvia A. Peláez</i>	17
El teatro novohispano: obras de referencia en el acervo CITRU, Área de Documentación, sección de biblioteca.....	22
Entrevista a Fernando de Toro, <i>Hilda Saray Gómez</i>	28
Academia teatral, <i>Hilda Saray Gómez</i>	32
Actividades realizadas por el CITRU en 1990,	34

ÍNDICE

1	Editorial
2	En el CIRU investigamos para crear, Alejandro Ortiz
4	Nuevas fuentes para el estudio del teatro en México, Hilda Saray Gómez
8	Actas de capildo del siglo XVI y teatro novohispano, Pedro Orosieta Castillo
12	El auto sacramental en México, Jovita Millán Caranza
17	Evolución del espacio teatral, Silvia A. Peláez
22	El teatro novohispano: obras de referencia en el acervo CIRU, Área de Documentación, sección de bibliotecas
28	Entrevista a Fernando de Toro, Hilda Saray Gómez
32	Academia teatral, Hilda Saray Gómez
34	Actividades realizadas por el CIRU en 1990, Domingo Abame Hernández

EDITORIAL

Con el propósito de establecer una permanente comunicación entre el Centro Nacional de Investigación Documentación, e Información Teatral "Rodolfo Usigli" (CIRU) del INBA, la comunidad teatral y todos aquellos interesados en nuestras actividades, reanudamos la publicación del Boletín Informativo. Esta época que se inaugura ocurre en un momento marcado por el signo del cambio. Cambio que en el CIRU se inicia en marzo de 1989 con una nueva dirección y que ha continuado al incorporar personal académico profesional. Cambio de espacio que se materializa en agosto de 1990 con el traslado al edificio que hoy ocupamos. Cambio en el INBA con la designación, en marzo pasado, del licenciado Rafael Tovar y de Teresa como Director General, quien ha declarado que una de las prioridades de su administración será la educación y la investigación artísticas.

En todos los casos, el cambio ha representado la oportunidad de mejorar el trabajo de investigación tan necesitado hoy de compromisos y apoyos serios y constantes.

Finalmente, también cambia el boletín que, a partir de ahora, llamaremos: ACOTACIÓN.

ACOTACIÓN: todo texto (...) no pronunciado por los actores y destinado a clarificar la comprensión o el modo de presentación de la obra. (Patrice Pavis, Diccionario del teatro).

De esta definición de Pavis se desprende el nombre del Boletín, porque lo que deseamos es contribuir a la mejor comprensión del teatro y, en la medida de lo posible, a su transformación. Para ello, presentaremos un panorama de las investigaciones en proceso —en este caso las relacionadas al teatro novohispano—, de la difusión de nuestro acervo y de la información de actividades relevantes vinculadas con el teatro y la investigación del mismo tanto en nuestro país como en el extranjero.

Invitamos todos ustedes a compartir esta tarea.

EN EL CITRU INVESTIGAMOS PARA CREAR

Alejandro Ortiz Bulle—Goyri

Durante muchos años el trabajo de investigación desarrollado en el CITRU resultaba, casi, un objeto aislado de la creación teatral.

De hecho, en muchos medios, investigar sobre teatro todavía se considera como una rama de los estudios literarios. Por ello, los investigadores del Centro hemos venido remando contra la corriente para que la tenaz labor de tantos años rinda frutos en una definición, o al menos en una claridad, de lo que significa realizar investigación en el campo teatral.

Hoy por hoy, podemos encontrar dos vías por las cuales dirigimos nuestra labor:

a) Por un lado, la investigación teatral vinculada estrechamente a la historia del teatro —ya sea en torno al texto o a la representación—, o a la recopilación documental que permita elaborar futuros trabajos de interpretación histórica.

b) Por otro, está la investigación teatral orientada al estudio teórico-metodológico de la creación; considerando tanto aspectos del trabajo del director, o del actor, como movimientos, tendencias o influencias del teatro mexicano actual.

En ambos casos, nuestra tarea solamente cobra sentido cuando el esfuerzo cristaliza no sólo en la publicación de un artículo, un ensayo, un libro —éstos son, al fin de cuentas, medios, no objetivos— sino cuando se aporta conocimiento o ideas novedosas sobre el cómo y el para qué se hace teatro. Es decir, cuando hay alguien ya sea un creador, un estudiante o un estudioso del teatro que puede hacer uso de ese conocimiento y, por ello, encuentra otras perspectivas con respecto a su relación con el hecho teatral.

Consideremos sin embargo que, en este punto, aun cuando constituye nuestra meta a seguir, todavía no estamos cerca.

En este sentido, hace falta vincular más el trabajo que realizamos con el que se hace en las escuelas de enseñanza superior con respecto del teatro; con los procesos de creación y montaje teatral, y con la labor de investigadores en otros campos de la creación artística o de otras áreas del conocimiento.

Por otra parte, creemos que aún no existe en sí, como suele pretenciosamente llamársele una "ciencia del teatro", una "escenología" o "teatología". En realidad, al igual que en diversas áreas artísticas, la investigación teatral tiene que tomar prestadas herramientas de otras ciencias ya claramente definidas. De forma paralela a las llamadas ciencias de la educación, en donde pode-

mos ver englobadas lo mismo a la psicología que la sociología o la historia de la educación, la investigación teatral tiene que ayuntarse a las ciencias sociales, la filosofía o a algún campo del conocimiento ajeno literalmente a ella. Por lo tanto, mientras no se cuente con una metodología propia para el estudio del fenómeno escénico, habremos de orientar la investigación dentro de marcos de referencias de otras ciencias. Esto es, de acuerdo con la perspectiva metodológica o los fines que se plantee cada trabajo de investigación teatral, habremos de englobar nuestro trabajo dentro de una sociología, una antropología, una historia, una etnología teatral, o, en el caso de la filosofía: de una hermenéutica o una epistemología teatral, etcétera.

Pero antes de quedarnos con esta suerte de clasificación, habría que asumir que el teatro, como fenómeno artístico, es un acto que, primordialmente, remite a imágenes de seres humanos ubicados en diferentes circunstancias o situaciones históricas y sociales. Considerar que el teatro es una expresión o, mejor aún, una conjunción de mentalidades humanas y que desde esta perspectiva no se puede deslindar de la sociedad que lo produce y, mucho menos, del individuo.

Por lo anterior, creemos que el investigador teatral debe ser, ante todo, un estudioso que reflexione sobre el hombre mismo mediante la observación y el análisis de cualquier acción teatral.

Y, así, también consideramos necesario que en el futuro cercano la investigación teatral alcance el peso suficiente para conformarse como parte constitutiva de lo que hoy llamamos experimentación teatral.

Así, el hecho de comprender mejor nuestro pasado teatral, o diversas formas y métodos de realización, pueden orientarnos para la búsqueda de nuevos caminos de experimentación que inserten al teatro vigorosamente dentro de las necesidades vitales del ser humano.

En resumen, lo que buscamos en el CITRU es que la investigación teatral se convierta en un acto creativo que sume aportaciones al fenómeno del teatro.



Nueva sede del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli", inaugurada en agosto de 1990.

NUEVAS FUENTES PARA EL ESTUDIO DEL TEATRO EN MEXICO

Hilda Saray Gómez

Dentro del campo de la investigación teatral, uno de los aspectos que menos ha sido considerado es aquel que se refiere a la búsqueda y organización de fuentes documentales, que no siendo bibliográficas ni hemerográficas, ofrecen datos desconocidos, pero fundamentales, para ubicar al teatro como fenómeno estético que forma parte de un proceso histórico.

En este sentido, los archivos y acervos documentales —particulares o institucionales— son fuentes inéditas y de primera mano para el trabajo de investigación.

Así, el proyecto *Antología de documentos coloniales para el estudio del teatro en México* que forma parte del equipo de trabajo del CITRU que investiga el teatro novohispano busca incidir en los aspectos arriba mencionados. Por un lado, ofreciendo y organizando nuevas fuentes para el estudio e interpretación del teatro y, por otro, participando en la discusión acerca de cómo y quiénes realizan esta investigación.

Miguel Ángel Vásquez, historiador por la UNAM e investigador del área de documentación del CITRU, es el responsable de este proyecto. Actualmente coordina un taller de paleografía al interior del centro para el equipo de trabajo del cual forma parte.

Hsg. ¿Cuáles son los objetivos de este trabajo?

MAV. El proyecto tiene como objetivo, en una primera etapa, recopilar las fuentes documentales que no se encuentran en el CITRU y que se refieran, de algún modo, al teatro. Después, con esta información realizar una serie de catálogos, inventarios, guías —lo que podemos llamar en términos generales "pistas"— que conduzcan a los investigadores a materiales, distintos de los bibliográficos, pero que contienen información de primera mano. En este caso, el CITRU, además de ofrecer un acervo propio, podría proporcionar referencias más amplias para poder tener acceso a otros materiales.

En una primera etapa trabajamos con archivos coloniales; pero este es un trabajo que puede ampliarse a bibliotecas generales, especializadas, a colecciones particulares del país e, inclusive, del extranjero. A partir de ello, podríamos recuperar, por lo menos en el papel, estos documentos y remitir al interesado. Un catálogo de referencias de este tipo ofrece una riqueza adicional porque estará acompañado de una antología que contendrá aquellos do-

cumentos que se pueden encontrar en cada archivo.

Hsg. ¿Cuáles son los acervos o archivos que se van a incluir en este proyecto?

MAV. Son cinco fundamentalmente: el Archivo General de la Nación (AGN), el Archivo General de Notarías, el Fondo Reservado de San Agustín, el Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Archivo del Ex Ayuntamiento de la Ciudad de México.

Hsg. ¿Qué tipo de información referida al teatro es la que se puede encontrar en estos acervos?

MAV. Hasta este momento, he revisado material del Archivo General de la Nación, del Archivo General de Notarías y del Fondo Reservado de San Agustín. Y he notado que la información contenida en estos tres archivos es, principalmente, la que tiene que ver con el Coliseo. Es aquí donde debemos hacer un poco de historia.

En la primera mitad del siglo XVI se funda un *Hospital de indios* en la Ciudad de México para resolver los problemas de salud causantes de la gran cantidad de epidemias que proliferaron entonces. Como fuente de financiamiento para este hospital, se funda el Coliseo: un lugar donde se hacían representaciones teatrales de las que se pudieran obtener ingresos. Sin embargo, el Coliseo no era el único que aportaba ayuda para el Hospital, ya que también estaba el *medio real*, el cual era una especie de impuesto que debían pagar los oficiales y los burócratas. Además, otra fuente de ingresos era la venta de cartillas para aprender a leer y escribir, así como el alquiler de pequeños cuartos en las cercanías del Hospital.

A partir de que la actividad del Coliseo se institucionaliza, se genera una serie de documentos importantes referidos a su administración. Estos documentos son los que ahora podemos consultar. Por una parte, en el AGN existe información muy diversa: desde conflictos entre actores, problemas tenidos con la ley y, sobre todo, asuntos relacionados con la seguridad y el buen orden dentro de la Ciudad de México. Por otra parte, en el Fondo Reservado de San Agustín, se encuentra documentación también referida al Coliseo pero, en este caso, se trata de la elaborada por el juez de teatros. Este personaje, miembro, a su vez, de la Real Audiencia, se encargaba de todas las cuestiones administrativas y artísticas relativas al Coliseo.

Ahora bien, el Archivo General de Notarías cuenta, sobre todo, con los documentos que contienen los contratos de arrendamiento del Coliseo, pues en una época la Corona Española fue cediendo, poco a poco, su uso a los particulares. Estos se comprometían a conservar el Coliseo en óptimas condiciones, así como a la contratación de actores y a una selección de obras que cumplieran con ciertos requisitos en cuanto a calidad y temas que era permitido tratar, pues no olvidemos que en esta época el teatro debía mostrar las buenas costumbres y no tocar puntos en contra del gobierno civil o eclesiástico. Generalmente, el arrendador era un autor o empresario que buscaba espacio para sus obras y conocía más o menos el gusto del público. Como los contratos de arrendamiento eran muy rígidos, éstos solamente los podía elaborar un notario. De aquí podemos inferir la importancia de estos funciona-

rios, junto con los escribanos, así como el papel que se le concedía a la formación de archivos documentales. Por último, en el Archivo General de la Nación también encontramos datos acerca de la Secretaría de Cámara del Virreinato, una institución donde se ventilaban los asuntos manejados por el representante del rey, entre los que también estaba el teatro.

Hsg. A partir de la información que has encontrado, ¿se puede decir que el Coliseo es un aspecto muy importante en la historia del teatro colonial?

Mav. Creo que sí puede serlo porque estamos hablando de un teatro público, que fue consistente en sus representaciones durante cierto tiempo, aunque no era el único. Había otros tipos de teatro, como el teatro palaciego, por ejemplo.

Hsg. ¿Qué época abarca la información que existe en estos archivos?

Mav. Es información que se refiere, sobre todo, a la segunda mitad del siglo xviii; la mayor parte va de 1780 a 1813. Ahora, esto es con respecto al asunto del Coliseo, pero debe haber informaciones importantes relativas a otras épocas, y aquí hay dos cuestiones: La primera es la que tiene que ver con la naturaleza misma de los archivos, pues así como podemos encontrar algunos muy completos, hay otros que se han perdido o han sido vendidos al extranjero. Por ejemplo, el mismo Archivo General de la Nación cuenta con algunos acervos incompletos pues, en 1692, hubo un motín en el Palacio Virreinal — lugar donde se guardaba la documentación— y se quemó gran parte de la información referente a los siglos xvi y xvii.

El segundo aspecto del que quiero hablar, y que también puede constituir un problema de investigación —de hecho lo estamos abordando como tal—, es la falta de instrumentos de consulta. Es decir, al empezar tu investigación tienes que enfrentarte a un acervo casi desconocido y, al tener que revisar documento por documento, el trabajo se vuelve casi aleatorio.



El siglo xvi en México

Hsg. ¿Cuáles son los puntos de relación que existen entre este proyecto y los otros que pertenecen al mismo equipo dentro del CITHU?

Mav. Se puede decir que el primer punto de contacto, aunque no el más importante, es la participación conjunta en el taller de paleografía, pues todos necesitamos consultar documentos de la época colonial, para la realización de cada uno de los proyectos. En un segundo momento, el intercambio se da a partir de la discusión y del acercamiento a la información desde diversos puntos de vista.

En mi caso particular, me interesa mucho llegar a discutir qué es la investigación teatral en México y, particularmente, la investigación histórica referida al teatro.

Desde mi perspectiva, el teatro tiene que ser visto como un fenómeno social, económico, político, cultural, etcétera, pues, por sí mismo, no diría gran cosa.

Dentro del campo de la investigación teatral el enfoque es muy amplio y para mí no es importante que sea gente de teatro quien la realice, sino que, precisamente, como la perspectiva es tan amplia, pueden participar sociólogos, historiadores, economistas, antropólogos y, en general, quienes se dedican al estudio de las ciencias sociales.

Por otra parte, un material es susceptible de tantos usos se puede abordar con tan diversos enfoques que, creo, el primer paso es mostrarlo y, en un segundo momento, dejar ver nuestra perspectiva de interpretación. A mí me interesan las dos fases.

ACTAS DE CABILDO DEL SIGLO XVI Y TEATRO NOVOHISPANO

Pedro Orrostieta Castillo

Una de las investigaciones que actualmente se realizan en el CITRU, es el trabajo individual de Octavio Rivera que consiste en la recopilación y concentración de las actas de cabildo del siglo XVI que refieren acontecimientos teatrales o del espectáculo en general.

Para quien se interese en acercarse a una parte del pasado que constituye la historia, no sólo de la Cd. de México, sino incluso de la nación, las actas de cabildo forman un cuerpo de documentos de primera importancia. Los textos consignan, casi cotidianamente, una larga y variada serie de disposiciones tendientes a la organización de la ciudad y las actividades urbanas.¹

En ese entonces, el cabildo del ayuntamiento de la ciudad de México se ubicaba en la base de la pirámide jerárquica del gobierno central de España y su labor administrativa abarcaba cada uno de los aspectos de la vida urbana. Su estructura fue consolidando el poder del grupo político criollo, que no podía aspirar a ocupar cargos de representación sobresalientes por estar reservados a los peninsulares. En cuanto a la actividad económica, fue la instancia más dinámica para administrar los recursos generados por el pago de servicios, impuestos y arrendamientos que, posteriormente, costeaban parte de las obras públicas, vigilancia y festejos de la ciudad. Así, los cargos políticos y administrativos más importantes fueron el de corregidor o alcalde mayor, alcalde ordinario, alferoces reales, oficiales reales, regidores, alguaciles, procuradores, etcétera; la jurisdicción de cada uno de ellos se circunscribía al área municipal, en la que desempeñaban funciones ya sea como vigilantes, ejecutores o denunciadores del movimiento cotidiano en rastros y carnicerías, tiendas y estanquillos, bodegas y depósitos.

Toda esta actividad generó una gran cantidad de información. En este sentido, las actas de cabildo son documentos relativos a gestiones administrativas en las que se asentaban los acuerdos y disposiciones oficiales que surgían de las sesiones celebradas por el cuerpo concejal que integraba el cabildo. En ellas se hace referencia a nombramientos, impuestos, multas, salarios, fianzas, donativos, entre otros, y es de particular importancia el interés y la actividad que generaban la organización de fiestas civiles y religiosas, que, generalmente, iban acompañadas de una representación teatral o de activida-

des que requerían de una organización previa como las procesiones, danzas y juegos.

De este modo, la búsqueda de información en las actas de cabildo sobre las condiciones del origen del teatro mexicano arroja una gran cantidad de datos para investigaciones futuras. Aun cuando existen trabajos que se han ocupado de los primeros tiempos del teatro en la Nueva España como los de Enrique de Olavarría y Ferrari en *Reseña histórica del teatro en México*; José Rojas Garcidueñas con su obra *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*; Hildburg Shilling en *Teatro profano de la Nueva España*; Leroy Johnson con *Triunfo de los santos*, entre otros, existe la necesidad de sistematizar, reorganizar, clasificar la información que corresponde a este periodo histórico.

Por su parte, Octavio Rivera apunta que

...aun cuando cierto número de actas de cabildo han servido para indagar sobre el teatro novohispano, rara vez se ha ido más allá de lo que pueden ofrecer como documento que ilumine sobre la creación literaria para la escena. Por esta razón conviene acercarse a los textos de un modo mucho más abierto. Ofrecer, simplemente, el documento para que el investigador emprenda su propia búsqueda.

Ahora bien, la *Guía de actas de cabildo de la Cd. de México, siglo XVI*, elaborada por Edmundo O'Gorman, presenta un resumen de las actas de ese siglo. Y es pertinente resaltar la posibilidad de hacer seguimientos sobre asuntos particulares en la realización de las fiestas y representaciones teatrales; por ejemplo, los siguientes tres extractos de actas consignan que existía una secuencia y una organización rígida en la procesión del Corpus Christi, con multa para quien la alterara.

Acta 261 - 24 de mayo de 1529

"Orden a los miembros de los diferentes oficios de mantener un orden determinado en su aparición en la fiesta de Corpus Christi. Este orden deberá mantenerse cada año bajo pena de 50 pesos de oro".

Acta 415 - 2 de junio de 1531

"Comisión a Diego Hernández de Proaño y a González Ruyz de hacer un repartimiento equitativo de la gente que se envía a los opísimos".

Acta 416 - 4 de junio de 1531

"Que se pregone que los oficios mecánicos de la ciudad visten a Diego Hernández de Proaño para que les señale como han de salir el día de la procesión de Corpus Christi".

Acta 2205 - 1 de junio de 1556

"Atendiendo a que el día 4 del presente mes se celebrará la procesión de la fiesta de Corpus Christi, se mande pregonar que aquellos vecinos que moren en la plaza menor y calles por donde ha de ir está, mantengan limpios dichos lugares; que todos los oficiales, mecánicos y obreros se presenten con sus pendones en la Iglesia Mayor, a las 6 a.m. del día 4, para que se les señale el orden que llevarán en la marcha; que ninguna persona pueda transitar en este día por las calles que seguirá la procesión, sino hasta que ésta termine que nadie porte máscaras y que ningún hombre esté en ventana alguna de los si-

tios y calles por donde fuere la comitiva. Se ordenó al alguacil mayor y a sus tenientes que tengan especial cuidado en hacer cumplir lo anterior".²

Asimismo, aparte de las tradicionales fiestas del Corpus, entre las celebraciones de mayor importancia en la ciudad de México estaban la visita de la Virgen de los Remedios, San Hipólito y San Gregorio Taumaturgo, San Nicolás Tolentino, San Isidro Labrador, la procesión del Santo Entierro, entre otras. Además de las festividades religiosas había celebraciones por acontecimientos civiles, como los recibimientos a los virreyes, el nacimiento de los príncipes, el matrimonio del rey o de personas prominentes en España, por otorgamientos de títulos nobiliarios, y muchas más. Así, el acta 3600 fechada el 18 de julio de 1572 registra un acontecimiento de este tipo:

Se acordó invitar a las damas principales a los festejos por la victoria de Lepanto y el nacimiento del príncipe, y darles colación. Se acordó también mandar construir tabladitos para la plaza. El salario para los artilleros de la fiesta es de 10 pesos cada uno. Se instruyó al mayordomo para proveer la pólvora a los artilleros.³

Por su parte, Monroy Padilla señala:

El esplendor de la celebración variaba de acuerdo con la importancia de la fiesta y el caudal del cabildo. En todas las fiestas había invenciones de pólvora, luminarias, música de trompetas y chirimías; en algunas se representaban comedias y danzas; en otras se organizaban fiestas de toros y máscaras.⁴

En un rastreo más cuidadoso entre las actas de cabildo podemos encontrar problemas particulares a los que se enfrentaba el cabildo del ayuntamiento para realizar las fiestas en coordinación con el cabildo eclesiástico. Por ejemplo, cuando el cabildo no contaba con recursos para la fiesta, se solicitaba directamente la ayuda del virrey a fin de costear los gastos que implicaba la representación de autos, comedias o farsas; en algunas ocasiones se pedían préstamos a las cajas de dinero de reserva para construir los tabladitos en donde se llevarían a cabo las representaciones, o para el pago de escritores de autos y comedias, actores, escenografía y vestuario.

Es interesante poder encontrar que existían estímulos económicos para los autores de las mejores obras escritas o la mejor representación en las fiestas de Corpus. El acta 3683 fechada el 5 de junio de 1573 refiere el otor-



Virrey de Revillagigedo, personaje muy ligado con el teatro en la Nueva España.

gamiento de un premio: "Libramiento de 50 pesos a Alonzo de la Peña por haber presentado la mejor obra en la fiesta de Corpus Christi. Idem de 100 pesos a Bernardino de Albornoz, por ser alférez el día de San Hipólito".⁵

Resulta obvio que el sentido de la representación teatral ha evolucionado; que los conceptos que se utilizan hoy en día para designar los recursos y apreciaciones en el teatro no son los mismos que cuando el teatro estaba al servicio de intereses religiosos. Sin embargo no se puede negar que existe una herencia que influye en el comportamiento de los artistas en el momento de la creación. Depende de la oportunidad con que se reconozca que el teatro, y las actividades artísticas en general, tienen una trayectoria y antecedentes culturales que se deben retomar, asimilar y sentir en el proceso creativo. Es cuando se podrá reinventar y redescubrir la magia del teatro mexicano.

NOTAS:

¹ Rivera, Octavio. Anteproyecto "Actas de cabildo del siglo XVI y teatro novohispano", p. 1 (Mecanografiado).

² O'Gorman, Edmundo. "Guía de las actas de cabildo de la ciudad de México, siglo XVI", México, 1970, Fondo de Cultura Económica, p. 317.

³ Ibidem, p. 492.

⁴ Monroy Padilla, María Isabel. "Guía de las actas de cabildo de la ciudad de México, siglo XVII", México, 1987, Departamento del Distrito Federal - Universidad Iberoamericana, p. 23. Edición a cargo de la Secretaría General de Desarrollo Social y el Comité Interno de Ediciones Gubernamentales.

⁵ O'Gorman, Edmundo, *op.cit.*, p. 501.

EL AUTO SACRAMENTAL EN MEXICO

Jovita Millán Carranza

Desde el siglo xvi al siglo xix, las fiestas del Corpus Christi en la Ciudad de México tuvieron gran importancia en la vida política, cultural y social de esta gran urbe. Parte fundamental de estas fiestas era la representación de autos sacramentales —la mayoría financiadas por el cabildo— que daban esplendor y lucimiento a la sociedad colonial inmersa en un marcado fervor religioso.

Ahora bien, el auto sacramental como forma dramática es el objeto de la investigación que actualmente realiza Alejandro Ortiz, investigador del CITRU, cuya importancia radica en que aborda de manera directa estas obras y sus representaciones con el objeto de recuperar una parte importante de nuestra memoria teatral, así como encontrar una línea de continuidad del teatro popular mexicano y valorar la relación entre vida social y desarrollo del teatro en México.

Definidos como dramas alegóricos relativos al misterio de la Eucaristía, los autos sacramentales son producto de la tradición del teatro medieval europeo particularmente lo que podríamos denominar como teatro litúrgico, es decir, un teatro vinculado a los ritos católicos que se representaba durante las fiestas más importantes de la cristiandad.

J.M. ¿Cuáles son los orígenes del auto sacramental?

A.o. Los orígenes los podemos encontrar, precisamente, en las *moralidades* y misterios europeos. En este sentido, las moralidades son aquellas piezas con carácter alegórico que expresan una serie de elementos y valores de la religión católica como un medio de orientación. De pronto aparecen los siete pecados o el mal; se ve la caracterización del género humano y, al final, se nos da una moraleja. De ahí el nombre de moralidades. Por su parte, los misterios son aquellas representaciones que ilustran, a veces de manera monumental, sobre los grandes misterios de esta religión el mejor ejemplo que tenemos es la pasión de Cristo, su muerte y resurrección es un gran misterio y es, quizá, el más conocido dentro de la tradición del teatro medieval europeo.

J.M. El auto sacramental como forma de representación se originó y desarrolló en España a partir del siglo xv. ¿Por qué solamente ahí y no en otros países de Europa?

A.o. De hecho, la tradición teatral del medioevo tiene lugar en toda Europa; durante la alta y baja edad media cada región empieza a apropiarse de las estructuras teatrales vigentes. Sin embargo, mientras que en Alemania durante el

siglo xv se comienza a hablar de la reforma religiosa, la España de ese mismo siglo se ha convertido en una especie de bastión de la cristiandad, dado que fue el lugar donde se expulsó a los moros. De tal manera que las representaciones dramáticas en este país tuvieron una característica particular. Por un lado se genera una tradición de danzas-dramas que son las famosas danzas de moros y cristianos y, por otro, comienza a gestarse una serie de representaciones dramáticas durante las fiestas de Corpus Christi, en las cuales se utiliza al teatro como medio para reforzar el fervor católico y como una herramienta de la contrarreforma religiosa.

J.M. ¿En qué se distingue el auto sacramental de otras formas teatrales?

A.o. Particularmente podemos encontrar una diferencia: forma parte de una fiesta; es decir, son representaciones que ocurren dentro de la fiesta del Corpus Christi. También difiere en cuanto a su estructura, dado que no presenta una historia que contar, ni trata de un personaje que lucha contra el destino, como en la tragedia, ni de un personaje vicioso que es ridiculizado socialmente como en la comedia, sino que nos ofrece una contraposición de ideas y conceptos a través del manejo de una figura retórica que se conoce como alegoría.

J.M. ¿Cuándo llegan los autos sacramentales a México?

A.o. Sabemos que los misioneros en su labor evangelizadora ya organizaban durante la fiesta del Corpus representaciones dramáticas. Por ejemplo, en 1544 fray Juan de Zumárraga hizo una especie de diatriba en la que se lanza contra todos los actos profanos que según él, deshonestos se verificaban durante la fiesta; esto quiere decir que, para esta fecha, la fiesta del Corpus estaba perfectamente arraigada en la Ciudad de México.

J.M. ¿Existe alguna relación entre el auto sacramental y el teatro evangelizador?

A.o. Esta es una pregunta interesante. Casi siempre nos confundimos, creemos que el auto sacramental formaba parte de la basta obra de teatro evangelizador de los misioneros; sin embargo, aun cuando hay testimonios de que algunos de ellos escribieron autos sacramentales o que durante las fiestas del Corpus se llegaron a representar obras de teatro evangelizador, el auto sacramental más bien formaba parte de la fiesta urbana del Corpus Christi y, particularmente, de la Ciudad de México. Era una fiesta de los criollos, de los peninsulares y, poco a poco, empezaron a participar los mestizos; pero es una forma teatral urbana y no directamente relacionada con el mundo indígena. De hecho, lo que conocemos como auto sacramental en la Nueva España fue representado por novohispanos, no por indígenas ni para indígenas.

J.M. ¿Cuáles son las características del auto sacramental colonial mexicano?

Sabemos que a finales del siglo xvii, el bachiller Arias de Villalobos y don Gonzalo de Riancho entraron en una disputa por ganar en el cabildo un contrato para la representación dramática en el Corpus. Lo interesante es que, en ambos casos, y sobre todo Gonzalo de Riancho, mencionan en su repertorio obras relacionadas con la Conquista de México. Por otra parte, Fernán Gon-

zález de Eslava incorpora algunos elementos propiamente novohispanos en donde aparecen tipos populares, elementos del habla vernácula, cita algunos aspectos geográficos o alimentos autóctonos. De alguna manera, hacia 1570 se está haciendo un teatro vinculado directamente con la cultura desarrollada en la Nueva España.

J.M. ¿Cuáles son los autores de autos sacramentales novohispanos que se conocen?



Primera edición de los *Coloquios* de Fernán de Eslava

A.o. En España, en el siglo XVIII, los autos sacramentales que se conocían eran los de Calderón porque habían sido editados. En la Nueva España ocurre un fenómeno similar. Sabemos que año tras año había representaciones dramáticas para el Corpus, pero solamente conocemos los textos de tres autores: Fernán González de Eslava, sor Juana Inés de la Cruz y fray Juan de la Anunciación. Asimismo, se sabe de una gran variedad de autores que escribieron autos sacramentales pero no contamos con sus textos editados por la sencilla razón de que su importancia residía en la representación y no en la lectura de los mismos. En el caso de los autores mencionados, su obra, se editó a petición de terceros porque había un interés literario y no desde el punto de vista teatral ya que en aquella época a nadie le importaba editar obra dramática sino representarla.

J.M. ¿Qué puedes decirnos sobre los autos sacramentales de sor Juana Inés de la Cruz?

A.o. Durante muchos años, los autos sacramentales de sor Juana fueron considerados como la parte menor de su obra. Méndez Plancarte es uno de los primeros que observa que éstos son una maravilla y desde entonces, poco a poco, se han ido revalorando. En la actualidad podemos decir que los tres autos sacramentales que conocemos de esta autora: *El divino Narciso*, *El cetro de José* y *San Hermenegildo* son equiparables a los que escribió Calderón de la Barca, el gran artífice de esta forma dramática. *El divino Narciso*, que es un drama alegórico, posee una gran belleza por su contenido de carácter filosófico y su aspecto formal lo que la hace una obra notable, incluso me

atrevería a decir que es, quizá, una de las más grandes obras que se han escrito en México desde la llegada de los españoles.

J.M. En el siglo XVIII el Rey Carlos III prohíbe las representaciones religiosas en España. ¿Por qué?

A.o. Por considerar que atentaban contra la fe religiosa debido a la cantidad de anacronismos y elementos burlescos que contenían; pero también hay algo que es muy claro: los ideales estéticos estaban normados por una idea clasicista importada de Francia e Italia que planteaba tajantemente que el teatro debería apegarse a una serie de preceptos aristotélicos que, por cierto, interpretan, ya que Aristóteles no lo considera exactamente así. Entonces Nicolás Fernández de Moratín se pregunta si es posible ver en el teatro semejantes atrocidades como la representación de alegorías. Así que esto más bien tiene que ver con un ideal de cultura de los ilustrados españoles que ven en el auto sacramental y en las formas teatrales religiosas una especie de atraso, aunque en la actualidad sabemos que esta forma dramática es parte de la gloria de las culturas hispánicas.

J.M. ¿Esta prohibición se extendió a las colonias españolas?

A.o. En la Ciudad de México el 11 de abril de 1786, el Virrey Conde de Gálve expide lo que podría considerarse, de manera formal, el primer reglamento



En la actualidad se conocen tres autos sacramentales de sor Juana Inés de la Cruz: *El divino Narciso*, *El cetro de José* y *San Hermenegildo*.

de teatros elaborado en México, en el cual, de acuerdo a la resolución dictada por el rey el 9 de junio de 1765, se prohíbe la representación de materias sagradas y de las comedias de los santos que tienen íntima relación con ellas, para lo cual se recogieron y archivaron. De tal manera que podemos constatar que a partir de esta fecha es difícil encontrar representaciones dramáticas durante la fiesta del Corpus no sólo en España sino en México y en las demás colonias.

J.M. ¿Actualmente se puede decir que persiste el auto sacramental como forma teatral?

A.o. Habría que hacer un estudio de campo concienzudo al respecto. Lo que sí podemos decir es que hay elementos del auto sacramental, particularmente de los dramas alegóricos que sobrevivieron, en el teatro nacionalista del siglo XIX que se hacía en el Coliseo y después en el Teatro Principal de la Ciudad de México, los cuales se pueden rastrear claramente en el teatro de revista. Esto resulta curioso puesto que siendo una forma litúrgica de pronto se integra a formas populares de teatro. En el teatro de revista podemos encontrar la presencia de alegorías pero también su estructura, en un momento determinado, se convierte en una especie de ritual, de acercamiento no a la divinidad pero sí a un concepto de nacionalismo similar al que se daba en el auto sacramental. También existen algunas representaciones que intentan retomar la perspectiva de los dramas alegóricos. Un ejemplo es la obra *Perdiendo ganó Zapata y ganando perdió Santiago* que se representó en Guadalajara en 1990. Esta obra toma elementos alegóricos y de las danzas de Santiago para hablar de otros aspectos, particularmente de la dualidad entre el mundo religioso y las luchas populares. Creo que la estructura del auto sacramental, tanto como drama alegórico como en el sentido eucarístico -estamos hablando ya no del sacrificio de Dios por el ser humano, sino del hombre por el hombre mismo-, puede darnos pautas para abrir otras rutas de creación.

J.M. ¿Por qué la tradición del auto sacramental en México no está debidamente documentada e investigada?

A.o. Sabemos que el trabajo de historiografía se va transformando con el paso de los años. En este sentido, se ha estudiado poco el teatro colonial novohispano y mucho menos la forma teatral del auto. Tenemos conocimiento de los trabajos de José Rojas Garcidueñas, de Hildburg Schilling y de Leroy Johnson pero éstos son muy parciales. Hay que revalorar lo que ellos hicieron, comprender sus aportaciones, tomarlas en cuenta e ir más lejos. En este momento estoy tratando de integrar la íntima relación que había entre la fiesta del Corpus Christi y la representación dramática, no tanto como parte de la fiesta sino por su significado, porque esta representación dramática durante la fiesta es una cuestión que no solamente se da en el auto sacramental sino también en la tragedia antigua y en otras formas dramáticas en donde se vinculan, de manera muy profunda, la fiesta y la representación. Por eso hay que valorarla e interpretarla, pues si queremos hacer un teatro vivo tenemos que conocer primero nuestras raíces.

EVOLUCION DEL ESPACIO TEATRAL

Silvia A. Peláez

El teatro, como manifestación social, ha buscado un lugar donde ser representado para mantener la relación con el espectador. Por ello, conviene situar a la arquitectura teatral, propiamente dicha, en la compleja noción de teatro. Sin importar que la función teatral se desarrolle en una plaza, una calle o en un teatro, ha pervivido la relación diferencial entre dos espacios fundamentales: aquél destinado a la acción y el que alberga la congregación de un grupo no activo. Esto es, el sitio donde ocurre la representación y el que aglutina al público.

En este sentido, el espacio determina una serie de relaciones entre las personas, entre grupos dotados de funciones distintas pero recíprocas. Por ejemplo, el tipo de ordenamiento que tienen las butacas y pasillos en un teatro tradicional, transforma a la multitud en "grupo" y, a su vez, el proscenio divide al grupo que actúa en el espacio teatral del grupo que asiste.

Se puede hablar de una relación existente entre la arquitectura y el cuerpo humano. No en balde los arquitectos se han basado en las proporciones del cuerpo para diseñar y construir. Pero también ocurre una relación inversa y, así, la arquitectura incide en el desarrollo cultural. De este modo, se puede observar un cambio de punto de vista en relación con la naturaleza en el paso de las formas cuadradas y circulares del Renacimiento a las rectangulares y ovaladas del Barroco. Esta transición produjo un cambio y la cuestión cultural cedió el paso a una nueva sensibilidad por la delicadeza. No estamos tratando de establecer relaciones de causa-efecto, sino de ver el vínculo que se establece entre la arquitectura y el cuerpo humano —físico y social—, un nexo orgánico en el que la arquitectura afecta, de algún modo, el devenir de los cuerpos.

Si bien es cierto que con el transcurrir de los siglos se han producido cambios notables en la estructura, posición y función del escenario, así como en la disposición y distribución de las butacas, también es cierto que todavía no se ha eliminado ni transformado la diferencia entre estos dos espacios antes mencionados: el espacio de la acción (actores) y el espacio de la visión (espectadores).

Sin embargo, aunque la arquitectura conforma un importante contexto teatral, no es imprescindible para la instauración del diálogo entre los dos espacios. Es decir, no se precisa de un edificio llamado "teatro" para que tenga lugar un proceso comunicativo entre los actores y el público.

Como ejemplo de ello, tenemos el caso de la representación que tuvo lugar en Tlaxcala en 1533 de *El juicio final* que, según palabras de Othón Arróniz:

Para la creación de un escenario múltiple así concebido, se echaba mano de edificios ya construidos a quienes se vestía con ramas o cartones o cualquier otro material que le pudiese dar la semejanza buscada: En Tlaxcala, cinco años más tarde, vamos a encontrar el centro de la ciudad convertido en un gigantesco escenario y la plaza pública en campo de batalla.¹

De lo anterior, surge el cuestionamiento acerca de si la arquitectura teatral se limita a ser un edificio o puede abrirse y convertir cualquier otro espacio en teatro, es decir, teatralizarlo para cumplir funciones muy específicas.

Una de estas funciones debería ser, desde nuestro punto de vista, que un edificio teatral llegue a ser una parte viva y necesaria de las actividades de la comunidad. Así, en el teatro de evangelización se buscan espacios a los que la gente tiene costumbre de asistir sin que estén destinados exclusivamente a representaciones teatrales.

Volviendo a la premisa de que cualquier espacio puede teatralizarse para la representación, en la Edad Media, por ejemplo, no fueron únicamente la iglesia, o el atrio de la misma, el lugar en que ocurría el hecho teatral. Debido a la necesidad de movilizar a un gran número de personas, los cementerios pasaron a componer el espacio para la representación. Asimismo, en el caso de los misterios y autos religiosos, se tuvo que buscar otro tipo de soluciones como "el uso de los carros móviles para las piezas teatrales menores, y el decorado simultáneo para los grandes cuentos dramáticos".²

Al respecto de los espacios para el teatro en el período novohispano, Giovanna Recchia, en una investigación sobre el espacio teatral novohispano que realiza actualmente, pudo notar que "la calle, el espacio urbano, se transforma en espacio teatral por que no hay hecho de la vida cotidiana que no se teatralice. Así, la calle se transforma gracias al espectáculo por lo que no necesariamente hay que construir un espacio".³

Hacer un estudio sobre la evolución del espacio teatral en México podrá revelar aspectos como la relación que ha tenido la sociedad con el teatro, así como el lugar y peso específico que se le ha dado a esta manifestación artística. Sin embargo, de acuerdo con la investigadora: "A la gente de teatro le ha importado poco el espacio; lo asume pero no lo racionaliza".

A grandes rasgos, veremos que en el espacio teatral ocurre una evolución ya que en la Edad Media las representaciones tenían lugar, entre otros espacios, en los atrios de las iglesias, mientras los espectadores permanecían de pie y al aire libre. Ya en el Renacimiento surgen los corrales así como el uso de los balcones de las casas aledañas al lugar de la representación teatral. Este es un momento relevante en lo que respecta al desarrollo del espacio teatral ya que Bramante empieza a utilizar la perspectiva.⁴

Ahora bien, de acuerdo con Antonio Marquet:

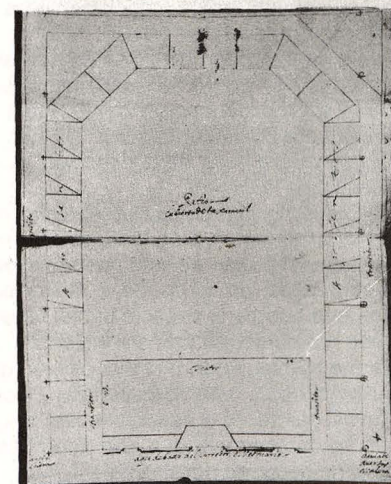
La práctica de ver la representación de pie fue desapareciendo paulatinamente en el siglo XVIII, siglo en el cual todavía los teatros

tienen un lugar destinado a este tipo de espectadores. Ejemplo de ello es el Coliseo Nuevo, en la ciudad de México, inaugurado en 1753, en el cual se encuentran un lugar para el mosquete, o para los mosqueteros, es decir, espectadores de pie que eran por lo general, gente de pueblo.⁵

Entonces se produce un cambio y se construyen teatros cerrados con palcos y bancas corridas en los que ya los espectadores ven la función sentados.

Cuando en el siglo XIX era todo un acontecimiento social asistir al teatro y la burguesía privilegiaba esta manifestación artística, el espacio teatral se restringía al teatro cerrado, dando importancia al vestíbulo y a los pasillos.

En este sentido, Recchia señala que ha encontrado más datos arquitectónicos de espacios teatrales de los siglos XIX y XX, por lo que trató de remontar-



Croquis del teatro construido en 1639 en el patio del Hospital Real de los Naturales en la Ciudad de México.

se a los orígenes del espacio teatral en México y llegó hasta la Colonia. Así, ha encontrado material muy valioso en los archivos públicos. Por ejemplo, existe un croquis que data de 1639 hecho por el arquitecto que construyó el teatro que albergaba el Hospital Real de los Naturales. Asimismo, se cuenta con relatos orales acerca de la construcción de este teatro así como de una casa de comedias y una casa de farsas.

A partir de este material formuló una hipótesis de construcción del primer teatro que hubo en México. Esta hipótesis encuentra una primera traducción en una maqueta que reconstruye este importante espacio teatral.

La investigadora afirma al respecto:

Considero este edificio como el resultado de la teatralización de la sociedad novohispana, expresada en autos sacramentales, autos de fe, comedias para las fiestas de Corpus y de San Hipólito, así como muchas otras procesiones y manifestaciones sociales del virreinato. De esta manera se conquistaba espectacularmente el espacio urbano.⁶

Si bien se puede hablar de una influencia europea en los teatros que se construyen ya en el siglo XIX en nuestro país, conviene tener en cuenta sus especificidades. Esto es, a fines del decimonónico, en México existían teatros como el Nacional, el Esperanza Iris, el Principal, el Iturbide, el Arbeu, el Hidalgo, el Nuevo México, el Provisional o de los Gallos, entre otros. Sin embargo, al haber sido construidos en México deben analizarse tomando en cuenta sus diferencias estructurales, espaciales y de contexto para distinguirlos de los edificios europeos.

Por otro lado, como ya dijimos, un espectáculo teatral transforma cualquier espacio por lo que no necesariamente se precisa de construir un edificio para tal fin. Esta transformación sería la ideal, apunta Giovanna, ya que representa un reto para cualquier director. De hecho, un espacio tradicional puede ser evolucionado a partir de la dirección o de propuestas dramáticas en torno al manejo de la escena.

De este modo, vemos que el teatro no tiene por qué mantener una forma estática o inmutable. Más bien, se nos revela como un lugar con múltiples posibilidades. Además de los tipos de construcción mencionados, tenemos teatros circulares, en forma de T, envolventes, el teatro-arena, entre otros. La forma que adopta el espacio teatral tiene que ver con la forma de la sociedad en ese momento, en primera instancia; aunque, como decíamos al principio, se sigue manteniendo una disposición que determina la relación entre espectáculo y público: butacas/escenario y viceversa.

Investigar sobre el espacio teatral y su evolución implica un aporte al conocimiento del teatro ya que son poco frecuentes, por no decir nulos, los estudios al respecto en nuestro país.

Ni en la carrera de arquitectura ni en las disciplinas teatrales se vincula al espacio teatral con el quehacer escénico, lo cual enriquecería la manera en que tanto dramaturgos como directores y escenógrafos, en incluso actores, conciben y se relacionan con el espacio. Consecuentemente, también cambiaría la relación que el mismo público guarda con el espacio.

Se puede decir que los espacios teatrales son mágicos en el sentido de que pueden modificarse a partir de la concepción orgánica de una obra.

Por ello, la labor que actualmente realiza Giovanna Recchia alcanzará el lugar que le corresponde en la construcción de la historia de nuestro teatro, en la medida en que aquellos involucrados en el quehacer teatral podamos establecer relaciones específicas y diferenciales con el espacio teatral: espacio mágico en el que puede suceder cualquier cosa y en el que quedan, vibrantes, los haceres, energías y vidas de la gente de teatro.

NOTAS

¹ Uno de los textos que más pueden orientar al respecto de cómo eran las representaciones teatrales de evangelización es el de Othón Arróniz, *Teatro de evangelización en Nueva España*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1979, 255 pp. La cita fue tomada de la página 21.

² *Ibid.*, p. 34

³ Giovanna Recchia, arquitecta italiana, está interesada en la arquitectura mexicana y radicada en nuestro país desde hace varios años. Actualmente realiza una investigación titulada *Evolución del espacio teatral en México*, cuya primera etapa estudia el periodo novohispano. Recchia ha realizado una amplia investigación sobre teatros del siglo XIX, tanto en la Ciudad de México como en varios estados de la República.

⁴ Consignar este dato es importante ya que al descubrir la perspectiva en el teatro, se producen cambios a otros niveles en cuanto al manejo de espacio.

⁵ Uno de los investigadores que vincula el espacio teatral con otro quehacer como la dramaturgia es Antonio Marquet en *Un drama mexicano del siglo XIX: El secreto de Condotiero*, de Francisca Montes Flores, Tesis, UNAM, 1980, 108 + CXXVII pp. La cita corresponde a la página XXIII.

⁶ Para realizar esta investigación, Giovanna Recchia cuenta con el apoyo del CITRU, así como de SOCICULTUR. Considera que es un tema de investigación raro ya que ni a los dramaturgos ni a los críticos les interesa, así como tampoco a los arquitectos. Una vez concluida la investigación, después de analizar, traducir, paleografiar y leer croquis, planos y documentos, estará en posibilidades de reconstruir la maqueta de lo que fue el Teatro del Hospital Real de los Naturales, así como de otros espacios escénicos del periodo novohispano.

EL TEATRO NOVOHISPANO: OBRAS DE REFERENCIA DISPONIBLES EN EL ACERVO CITRU

Área de Documentación, sección de biblioteca

El período de la vida de nuestro país denominado novohispano abarca alrededor de tres siglos, en los que se suceden procesos económicos, políticos y sociales de una gran complejidad estructural.

Es comprensible, entonces, que los estudios y reflexiones referidos a este periodo hayan generado una bibliografía extensa, con una gran diversidad de enfoques.

Particularmente, en lo que concierne a la práctica teatral, son ejemplares las aportaciones realizadas por José Rojas Garcidueñas, Othón Arróniz, Fernando Horcasitas, Hildburg Schilling, Armando de María y Campos, Antonio Magaña Esquivel, Juan Viqueira Alban, Maya Ramos Smith, Clementina Díaz y de Ovando, Hermenegildo Corbató, Irving Leonard, Frida Weber de Kurlat, Alfonso Reyes, Marianne Oeste de Bopp, Enrique de Olavarría y Ferrari, José Juan Arrom, María Sten por mencionar algunos de los investigadores más reconocidos.

Ahora bien, el listado de obras que ofrecemos forma parte del acervo de la biblioteca del CITRU. Es pertinente mencionar que no agota la bibliografía de obras de referencia conformada hasta a la fecha sobre el tema; sin embargo, consideramos de gran utilidad la divulgación y manejo de estos materiales, que ponemos a la disposición de estudiosos, investigadores, maestros, artistas y estudiantes de teatro mexicano.

BIBLIOGRAFÍA

1. ABREU GÓMEZ, Emilio. *Ruiz de Alarcón. Bibliografía crítica*, México, Ediciones Botas, 1939.
Además de compendiar y ampliar las bibliografías de Nicolás Rangel (1927), Dorothy Schones (1929), Alfonso Reyes (1931) y Pedro Henríquez Ureña (1938), Abreu Gómez nos ofrece un ensayo preliminar que sitúa la obra de Juan Ruiz de Alarcón en el panorama literario del Siglo de Oro español.
2. ARROM, José Juan. *El teatro de hispanoamérica en la época colonial*, La Habana, Anuario Bibliográfico Cubano, 1956.
Arrom nos ofrece un ensayo de interpretación y síntesis del teatro hispanoamericano colonial en su contexto histórico y social. Antes que un inventario de

autores y circunstancias nos proporciona notas biocríticas y una bibliografía general dirigidas a las investigaciones interesadas en regiones, épocas o autores particulares.

3. ROBE, Stanley L. *Coloquios de pastores from Jalisco*, México, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1954.
El texto ofrece dos muestras de coloquios de pastores tradicionales; así como un estudio introductorio sobre los orígenes europeos de la pastorela, su desarrollo en México y las circunstancias particulares de su presentación en el estado de Jalisco.
4. CORBATÓ, Hermenegildo. *Los misterios del Corpus de Valencia*. Berkeley, Cal., University of California, 1932.
Edición crítica de tres dramas religiosos medievales españoles representados en las celebraciones del Corpus de Valencia.
5. DIAZ Y DE OVANDO, Clementina, "Tlaxcala en la épica y en la dramática de la colonia". México, s.n. 19-- (manuscrito).
La autora revisa la presencia del tema de la conquista y de la figura de Cortés en diversas obras literarias; y, en particular el papel de la dramaturgia y la épica evangelizadora colonial, en las poblaciones nahuas de Tlaxcala.
6. GARIBAY K., Angel M. *La literatura de los aztecas*. México, Joaquín Mortíz, 1964.
Traducción y selección de textos literarios de la herencia cultural prehispánica; ofrece interés dramático, la compilación de los elementos textuales de cuatro danzas-teatro de la tradición azteca.
7. GRIMES, Ronald L. *Símbolo y conquista. Rituales y teatro en Santa Fe, Nuevo México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
Grimes estudia las fiestas y representaciones teatrales tradicionales de Santa Fe, Nuevo México, como un estudio antropológico de caso que resalta la gravitación de los símbolos en la conformación de las culturas, las ceremonias y los hábitos sociales.
8. HORCASITAS, Fernando. *El teatro náhuatl*. Epocas novohispana y moderna. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1974.
Texto imprescindible para el conocimiento del teatro náhuatl por su estudio preliminar y por la antología analítica referida a 35 obras de teatro náhuatl misionero antiguo, muchas de ellas, hallazgo del investigador.
9. JIMÉNEZ RUEDA, Julio. *Juan Ruiz de Alarcón y su tiempo*. México, Porrúa, 1939.
Conferencia presentada por Julio Jiménez Rueda en la que desarrolla un apunte biográfico de Juan Ruiz de Alarcón, en ocasión de los 300 años (1934) de la primera edición de *La verdad sospechosa*.
10. _____, Sor Juana Inés de la Cruz en su época. (1651-1951). México, Porrúa, 1951.
Las estampas reunidas en este volumen recrean el ambiente cortesano, religioso y cultural en el que se desarrolla la vida y la obra de Sor Juana Inés de la Cruz.
11. JOHNSON, Harvey Leroy. *An edition of Triunfo de los santos, with a consideration of Jesuit school plays in Mexico before 1650*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1941.
Tesis en la que se elabora un análisis del texto dramático y la representación del *Triunfo de los santos*, como una celebración espectacular llevada a cabo en 1578 en la Nueva España, incluye anotaciones sobre las producciones dramáticas de 1574 a 1650.

12. _____ "Noticias dadas por Tomás Gage, a propósito del teatro de España, México y Guatemala (1624-1637)" en *Revista Iberoamericana*, Seattle, Wash; Instituto Nacional de Literatura Iberoamericana, 1944. Artículo que se refiere a la obra de Tomás Gage titulada *A New Survey of the West-Indias or the English American, his Travial by Sea and Land*, en la cual hace gala de una descripción detallada de sus experiencias misioneras en la expedición a las Filipinas en 1824; en su estancia en México observó las representaciones teatrales preparadas especialmente para el virrey y lo anota en la obra antes mencionada.

13. _____ "El primer siglo del Teatro en Puebla de los Ángeles y la oposición del Obispo don Juan de Palafox y Mendoza", en *Revista Iberoamericana*, Seattle, Wash., Instituto Nacional de Literatura Iberoamericana, 1946. Estudio que comprende los años de 1598 a 1687, incluye un registro de datos interesantes, correspondientes a las representaciones teatrales que se ofrecían durante la fiesta del Corpus Christi en Puebla de los Ángeles.

14. KNAPP JONES, Willis. *Breve historia del teatro latinoamericano*. México, Ediciones de Andrea, 1956.

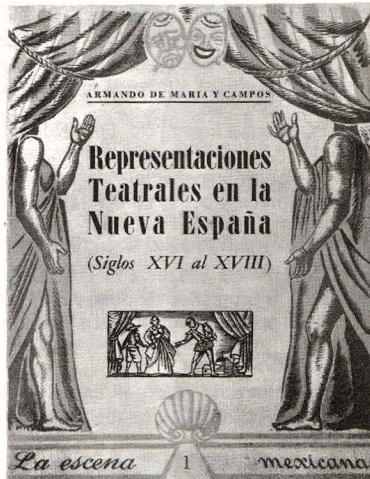
El texto ofrece dos capítulos de la evolución del teatro en la Nueva España, con referencias de autores por países. Los siguientes capítulos están dedicados a dar una visión histórica del periodo moderno en países de América Central, las Antillas, México y Brasil.

15. LEONARD, Irving, A. "La temporada teatral de 1792 en el Nuevo Coliseo de México". en *Revista de Filología Hispánica*, año V, no. 4, 1951.

Interesante artículo donde el autor proporciona un listado de las representaciones teatrales que se llevaron a cabo de abril a diciembre de 1792, en el Nuevo Coliseo de México. En este artículo se sostiene la idea de que el virrey Conde de Revillagigedo emprende reformas en la Nueva España, entre ellas la del mejoramiento del edificio del Nuevo Coliseo para así reducir la influencia de los movimientos sociales y políticos que se llevaban a cabo en Europa.

16. MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio. *El teatro, contrapunto*. México, Fondo de Cultura Económica, 1790.

Un texto donde el autor, de manera general, nos introduce a la historia del teatro en México. Incluye tres capítulos titulados: Mundo prehispánico, La colonia (siglo XVI) y La colonia (siglos XVII y XVIII) respectivamente. Ofrece una visión



Representaciones teatrales en la Nueva España (siglos XVI y XVII) de Armando de María y Campos, publicado en 1959.

- del desarrollo del teatro durante el periodo virreinal.
17. MAÑÓN, Manuel. *Historia del teatro principal de México*. México, Editorial Cultura, 1932.

A través de la historia del que en un tiempo fuera el más importante teatro de México se desarrolla la descripción de los espectáculos públicos y la transformación del lugar en el que se representaban durante los siglos XVI, XVII y XVIII.

18. MARIA Y CAMPOS, Armando de. *Historia de los espectáculos en Puebla: Fechas y fichas del teatro en Puebla durante los siglos XVI y XVII*. México, IPN, 1978.

19. _____. *Entre cómicos de ayer*. Apostillas con ilustraciones sobre el teatro en América. México, Ed. Arriba el telón, 1979.

20. _____. *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España (siglos XVI al XVIII)*. México, Costa Amic Editor, 1959.

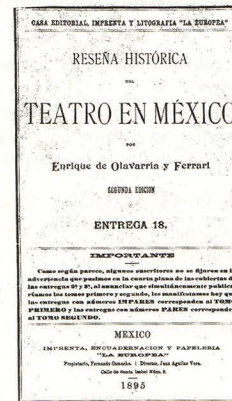
21. _____. *La virgen frente a las candilejas o el teatro guadalupano*. Ilustradas con programas de funciones de la época, portadas y viñetas alusivas. México, Compañía de Ediciones populares, 1954.

Los cuatro libros que se presentan de este estudio ofrecen un panorama general de datos sobre el hecho teatral principalmente del periodo virreinal. Se detallan los espectáculos en la entonces segunda capital del virreinato: Puebla. Se plantea un panorama de diversos acontecimientos de cómicos y bailarines en la provincia de la Nueva España; conforma una guía cronológica de representaciones teatrales desde la llegada de los españoles a México hasta 1795; y, por último, nos presenta un bosquejo histórico-religioso de la influencia del culto guadalupano al teatro de la Nueva España, incluyendo una loa, un coloquio y una leyenda melodramática referidas a la Virgen de Guadalupe.

22. OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique. *Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911*. 3a. ed., México, Porrúa, 1961, 5t.

El primer tomo de esta obra abarca el periodo comprendido entre el año 1538 al 1840, se avoca a su vez al estudio del teatro en México así como de todo lo relacionado con él. Se mencionan actores, actrices, compañías, teatros y sus leyes y, en general, el contexto histórico y la vida cultural de la época.

Contiene, además, un índice que comprende toda la obra, de nombres, obras, asociaciones, establecimientos, teatros; geográfico, de materias y de publicaciones.



Reseña histórica del teatro en México por Enrique de Olavarría y Ferrari, 2a. ed., 18, 1895. Hay que recordar que esta reseña se empezó a publicar por entregas

23. OESTE DE BOPP, Marianne. *Influencia de los misterios y autos europeos en los de México: (anteriores al barroco)*. México, (s.n.), 1952.
Estudio que analiza el origen y desarrollo del auto sacramental en España; y las diferencias existentes en el drama religioso que llega a México después de la Conquista.
24. OLMOS, Andrés de. *Auto del juicio final*. México, INBA, 1983.
El auto del juicio final representado en 1533, maneja como tema central el sacramento del matrimonio. En esta obra se presenta el texto original escrito en náhuatl, así como la traducción al castellano de Fernando de Horcasitas, y la presentación de Margarita Mendoza López.
25. ROJAS GARCIDUEÑAS, José J. pról. *Autos y coloquios del siglo XVI*. México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1939.
Se presenta en el texto de dos autos y dos coloquios del siglo XVI, precedido de un prólogo de José Rojas Garcidueñas, que ofrece una breve reseña histórica de los autos representados en la Nueva España específicamente los citados en esta obra.
26. _____. *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*. México, Imprenta de Luis Alvarez, 1935.
Ensayo monográfico a través del cual se puede tener una visión general del teatro en el siglo XVI, en la Nueva España. Analiza además las obras *El triunfo de los Santos* y *El coloquio de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala*.
27. Ed. y José Juan Arrom, ed. *Tres piezas teatrales del virreinato*. México, UNAM, IIE, 1976.
Esta obra incluye las piezas: *Tragedia del triunfo de los Santos*, *Coloquio de los cuatro Reyes de Tlaxcala* y *la Comedia de San Francisco de Borja*; cada una de ellas se encuentra precedida de una breve reseña histórica.
28. SCHILLING, Hildburg. *Teatro profano de la Nueva España*. (Fines del siglo XVI a mediados del XVIII). México, Imprenta Universitaria, 1958.
Estudio en el que se analiza el teatro profano en la Nueva España desde dos perspectivas: la culta con sus representaciones en la corte, y la otra, la popular, cuyos orígenes están íntimamente relacionados con las representaciones religiosas.
29. STEN, María. *Vida y muerte del teatro náhuatl: el olimpo sin prometeo*. México, SEP, 1974.
Estudio que analiza las manifestaciones culturales indígenas ligadas al teatro y su influencia en la literatura de la época colonial. Este estudio se limita a la capital de la Nueva España.
30. USIGLI, Rodolfo. *Juan Ruíz de Alarcón en el tiempo*. México, SEP, 1967 (Cuadernos de lectura popular. Serie la honda del espíritu; 89).
Rodolfo Usigli en este estudio presenta datos biográficos de Juan Ruíz de Alarcón, así como también analiza su obra, presentando pequeños párrafos de textos escritos por el dramaturgo novohispano y haciendo un breve análisis de los mismos.
31. _____. *México en el teatro*. México, Imprenta Mundial, 1932.
Como el nombre lo indica, esta obra trata sobre el desarrollo del teatro en México, desde la Conquista hasta el primer tercio del siglo XX.
En sus tres primeros capítulos analiza las características propias del teatro mexicano que rompe con la estructura clásica del auto sacramental y que, al mismo tiempo, integra elementos culturales indígenas.
32. VIQUEIRA ALBAN, Juan Pedro. *¿Relajados o reprimidos? Diversiones y vida social en la Ciudad de México durante el siglo de las luces*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
La presente obra maneja como tema central las diversiones públicas y la vida social en la Ciudad de México en el siglo XVIII. En el capítulo segundo trata el tema específico del teatro; igualmente analiza otros temas como son los toros, las diversiones callejeras y el juego de pelota que integran una cultura popular.
33. WEBER DE KURLAT, Frida. *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Esclava*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1963.
Interesante estudio en el que se buscan los rasgos pertinentes del teatro de Fernán González de Esclava. Incluye un análisis de las escenas, personajes cómicos, y algunos rasgos contextuales del teatro del siglo XVI.

ENTREVISTA A FERNANDO DE TORO

Hilda Saray Gómez

El teatro, como todo gran arte, solamente es posible a través del tiempo, a través de una acumulación cultural: Fernando De Toro

Fernando De Toro, doctor en literatura por la Universidad de Montreal, es actualmente investigador asociado en el Departamento de Literatura Comparada en la Carleton University de Ottawa, Canadá. Es autor de *Bibliografía del teatro hispanoamericano*, *Semiótica del teatro* y *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, así como de traducciones al español del *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis y *El director y la escena* de Edward Braun entre otros. Actualmente es director del proyecto colectivo de investigación que lleva por nombre *Historia del teatro latinoamericano*, auspiciado por el *Social Sciences and Humanities Research Council of Canada*. En este proyecto participan los investigadores del CIRU quienes elaborarán el apartado correspondiente a México. Durante la tercera semana de febrero de este año, Fernando De Toro visitó México para concretar los términos en que el CIRU participaría en esta investigación así como para presentar el proyecto de actividades 1991 del Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano, del que es presidente. En la siguiente entrevista conversa acerca del teatro latinoamericano y expone sus apreciaciones alrededor de la investigación teatral en nuestro continente.

Hsg. Actualmente ¿es posible hablar de un teatro que por sus características estéticas y/o de producción pueda ser reconocido como teatro latinoamericano?

Fdt. Para encontrar una respuesta, es preciso considerar varios aspectos. Por una parte, pienso que un teatro puede caracterizarse, en un primer acercamiento a nivel formal, por el tipo de géneros que produce la dramaturgia. El problema es que los géneros llegan a ser universales y eso deja de ser una característica específica. Luego pienso que puede ser una temática la que define a un país o región, pero sucede que hay temáticas universales y que pueden ser tratadas en diversos lugares del mundo, sin particularizar a ninguno.

Por otra parte, entre los años 60 y 70, es posible hablar de teatro latinoamericano de un cierto tipo de teatro latinoamericano como lo que es el teatro de grupo que, además, no es totalmente latinoamericano, sino que nace como resultado del trabajo del *Living Theatre* de Julian Beck, en la década de los 50 y 60. A partir de esto, el teatro latinoamericano se transforma en un tea-

tro de lucha política y protesta donde surgen grupos como el *Aleph* en Chile, *La Candelaria* en Colombia y *El Galpón* en Uruguay. Este teatro, que se caracteriza por una práctica muy latinoamericana en cuanto al tipo de obras, a la temática y al trabajo colectivo, desarrolló una propuesta original tanto en lo artístico como en su razón de ser. Sin embargo ese no es el teatro latinoamericano pues convivió con otras, múltiples, expresiones escénicas.

Este es un continente muy grande; cada país tiene características propias y hace teatro a partir de su tradición. En general, yo podría decir que hay teatros latinoamericanos. En cada país se hace un tipo distinto de teatro, vinculado con la problemática del momento y con la tradición teatral —en lo que sí pueden tener algunos puntos en común. Estas no son conclusiones determinantes, sino elementos importantes para el análisis de la situación actual.

Hsg. Frente a este diverso panorama ¿podríamos hablar de aportes latinoamericanos al teatro universal?

Fdt. A ese respecto habría que considerar que el teatro latinoamericano es un teatro fundamentalmente desconocido en su dramaturgia e, incluso, en sus espectáculos. Hasta recientemente ha sido un teatro desconocido; no quiero olvidar que en lugares como Nancy en Francia se presentó teatro latinoamericano en los 70, pero tampoco quiero hablar de excepciones. Sucede que sólo hasta fechas muy recientes, el teatro latinoamericano ha estado en circuitos internacionales, pues aparte de algunos festivales, no había cómo conocerlo. Solamente hasta el periodo entre 1984 y 1985 es cuando el teatro de nuestro continente empezó a viajar. Por ejemplo, en el Festival de Cádiz o en el de Montreal, donde presentaron un buen número de producciones de Latinoamérica, son los eventos donde recientemente, sólo recientemente, se ha conocido el trabajo de gente como Luis de Tavira o Marco Antonio de la Parra. Desde hace algunos años, los festivales están volviendo la mirada a nuestro teatro, que sin duda alguna ha presentado obras bastante notables que la crítica —tremendamente dura y despiadada— ha recibido muy bien. Es muy difícil hablar de aportaciones al teatro universal cuando se es desconocido; sin embargo, tenemos una ventaja: los latinoamericanos sí conocemos el mundo teatral y aunque no ha habido un acceso en sentido contrario, a partir de los años 80 el teatro latinoamericano, como espectáculo, aunque no como dramaturgia, es ya un hecho irrefutable.

El caso de la dramaturgia es aparte, ya que es desconocida no sólo en el extranjero, sino también en nuestros países. En Estados Unidos y Canadá es donde se conoce más porque la enseñan en las Universidades, pero no sucede así en Europa. Sin embargo, creo que nuestra dramaturgia va a conocerse mejor mediante el espectáculo.

Este asunto merece una atención más amplia y una reflexión más profunda por parte de nosotros. Las cátedras de teatro casi no existen en América Latina, hablo del teatro como texto y como disciplina intelectual que ha sido casi olvidada. Ello se debe a un hecho que no podemos aislar: el teatro latinoamericano ha crecido a la sombra de una gran poesía y de una devastadora narrativa latinoamericanas que se han apoderado del mundo contemporáneo. La crítica se ha enfocado hacia esas manifestaciones. En el caso del teatro

han sido muy pocos los que han llegado a un nivel serio y riguroso de análisis. Carlos Solórzano es, en este sentido, un punto medio y paradigmático; antes de su libro *Historia del teatro latinoamericano contemporáneo* no había estudios que hablaran seriamente o que hicieran un intento de reflexión acerca del teatro latinoamericano. Ahora, la historia del teatro no ha sido como la de las demás artes en América Latina. La pintura, la poesía, la novelística, han pasado por un proceso de experimentación, de práctica, de madurez y de trabajo de sus múltiples exponentes. Esto no ha sucedido con el teatro y no digo que no haya excelentes dramaturgos pero, comparados con los literatos, son bastante pocos.

Esto quiere decir, sin hacer comparaciones absurdas, que la dramaturgia apenas está llegando a un nivel artístico y a un grado de madurez estética similar al de la gran poesía o la gran narrativa latinoamericana.

Hsa. ¿Quiere decir esto que no hay en América Latina grupos, autores o movimientos teatrales equivalentes, por su importancia, a los de la poesía o la narrativa?

Fdt. En estos momentos —por el trabajo de sus directores, actores, autores e inclusive, críticos— el teatro latinoamericano va a comenzar a producir frutos estables. Aunque todavía esté por verse, pues no olvidemos que el teatro es un espectáculo, su objetivo es la representación y, en ese sentido, tiene una serie de handicaps, de "signos menos": el teatro para producirse necesita dinero, su disposición o carencia también ha contribuido a un desarrollo desigual. No olvidemos tampoco situaciones sociales, como el caso de las dictaduras que han influido en algunos países en el desarrollo del teatro como hecho público y colectivo. El teatro ha sido un arte que históricamente ha pasado por una serie de contingencias que las otras artes no han tenido que enfrentar.

Hsa. Ante esta situación, ¿podemos hablar de vanguardias en el teatro latinoamericano?

Fdt. Si entendemos por vanguardia nuevas tendencias que van a romper con ciertas actitudes del pasado, yo podría decir que sí hay una vanguardia en América Latina, definida por una preocupación fundamental: la de asumir el teatro como una forma artística donde sus participantes necesitan una preparación rigurosa. En Latinoamérica, el teatro se había visto como algo que casi cualquiera podía hacer con un mínimo de preparación. Esta desviación provoca muchas deficiencias en los espectáculos. Pienso que si se quiere hacer teatro por razones sociales, antropológicas, comunitarias, está muy bien pero no podemos dejar de lado la calidad artística. En estos momentos, lo que se puede llamar vanguardia teatral en Latinoamérica, es este énfasis que se está haciendo en la articulación de la creación escénica que tiene detrás de sí un instrumental teórico y una preparación rigurosa.

Por otra parte, en América Latina se ha considerado como vanguardia a la novedad y se copian, mal, otros modelos. Tuvimos la moda "barbiana", la moda "grotowskiana", la moda "stanislavskiana" que muchas veces no lograron captar la esencia del trabajo original. En este sentido, aunque no se ha llegado totalmente a modelos propios, sí ha habido una apertura para integrar las

diversas aportaciones en propuestas originales.

Hsa. Finalmente, en el plano académico ¿cuáles son las líneas de investigación que usted considera más urgentes en el teatro latinoamericano?

Fdt. Yo creo que cuando hablamos de teatro como disciplina académica, lo debemos enfocar a partir de la interdisciplina. Pienso en la semiótica del teatro, en la antropología teatral, en la recepción, que aunque no son totalizantes, cada una de ellas aporta elementos que enriquecen el análisis del teatro con puntos de vista sistemáticos. En nuestro continente se han dado una serie de estudios pseudo-descriptivos y anecdóticos del teatro. Hacen falta acercamientos críticos más profundos, más allá de la reseña periodística. La existencia de centros como el CITRU, que se acercan profesionalmente al estudio del teatro es el principio de trabajos que con sus aportes contribuyan a la práctica académica y al debate. Esto abre, además, la posibilidad de la auto-crítica y la de alcanzar un nivel de excelencia mediante esfuerzos serios de trabajos y con resultados sujetos al análisis y a la discusión, lo cual es siempre mejor que no recibir ninguna crítica porque no haya nada que criticar.

ACADEMIA TEATRAL

Hilda Saray Gómez

En cada entrega, este espacio de *Academia Teatral* dará a conocer las actividades y los eventos que significan un entorno propicio para la investigación teatral, ya sea que se organicen en nuestro país o fuera de él. Asimismo, proporcionará información acerca de las instituciones y organismos que comparten con nosotros el interés por el estudio y la información acerca del teatro y además recogerá algunas de las noticias que se generan alrededor de ello. Para nosotros es muy importante recibir las aportaciones y datos que la comunidad teatral pueda proporcionar. En este sentido, los invitamos a enviar sus programas de actividades relacionadas con el teatro así como avances, perspectivas y/o propuestas de investigación teatral.

EN EL CITRU

Premio de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli"

El 25 de febrero pasado se realizó la entrega del Premio Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli", convocado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli" (CITRU).

En esta edición inicial, el primer lugar lo obtuvo el trabajo presentado por Ana Goutman que se titula *Arte y Liberación. Elementos para un análisis del conocimiento teatral*. La autora tiene doctorado en Filosofía por La Sorbona de París y, actualmente, es catedrática del Centro de Estudios de la Comunicación y del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Los miembros del jurado —Ignacio Merino Lanzilotti, Alejandro Ortiz Bulle-Goyri y Graciela Schmilchuk— entregaron el premio consistente en diploma, un estímulo económico por cinco millones de pesos y la publicación del trabajo; además, recibieron mención honorífica las investigaciones presentadas por Octavio Rivera y Gerardo Velásquez, tituladas "A propósito de la representación teatral de los coloquios de González de Esclava" y "Teatro Festivo Popular", respectivamente.

Homenaje a Rodolfo Usigli

Dentro de las actividades permanentes que se ha planteado realizar el CITRU se encuentra la de revalorar y difundir la obra de este autor que constituye una de las piezas fundamentales de la dramaturgia mexicana. Por ello, del 17 al 20 de junio del presente año se llevará a cabo el Homenaje "Rodolfo Usigli: Ciudadano del Teatro". Las actividades programadas para este evento son:

Lunes 17: inauguración del homenaje y lectura dramatizada de la obra inédita de Usigli *Reynalda o El estanque*, en el teatro "Julio Castillo". **Martes 18:** "Cuatro acercamientos a *Reynalda o El estanque*", mesa redonda. **Miércoles 19:** "Las actrices y sus personajes en la obra de Rodolfo Usigli", mesa redonda. **Jueves 20:** presentación del

libro *La sociedad mexicana en la obra de Rodolfo Usigli*. Estas actividades se llevarán a cabo en la Casa de Jalisco en México A.C., en Tuxpan núm. 90, Col. Roma. Los eventos iniciarán a las 19:00 horas.

EVENTOS EN EL EXTRANJERO

Congreso de Teatro en Buenos Aires. Agosto de 1991

El Grupo de Estudios de Teatro Argentino y el Centro de Investigación de Teatro Iberoamericano de Buenos Aires organiza el primer Congreso Nacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, del 14 y el 18 de agosto de 1991. Preside Osvaldo Pelletieri; vicepresidente, Eduardo Rovner. Recepción de trabajos hasta el 10 de julio próximo. Para mayor información, escribir al GETEA, 25 de mayo 217, 1er. piso, Buenos Aires, C.F. Argentina; tel. 34-4565.

PUBLICACIONES

GESTOS: Teoría y práctica del teatro hispanico.

Revista editada por la Universidad de California. Juan Villegas, director. Invita a colaborar a los interesados en el teatro como objeto de estudio. Para correspondencia, información y/o suscripciones dirigirse a:

GESTOS: Department of Spanish and Portuguese. University of California. Irvine, CA. 92717. EUA.

La Escena Latinoamericana.

Revista semestral (mayo-octubre) editada por el Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano (IITC).

Redacción, suscripciones, publicidad:

La Escena Latinoamericana. Dunton Tower, 1707. Carleton University. Ottawa, Ontario, Canadá. Tel.: (613) 788-21-96. Fax: (613) 788-35-44.

Pedidos a Editorial Galerna. Charcas 3741-1425 Buenos Aires, Argentina. Tel. (1) 71-17-39.

Teatro CELCIT.

Nueva publicación teatral editada por el CELCIT en Argentina, bajo la dirección de Carlos A. Ianni. Suscripción: 25 dólares por año. Mayor información en Bolívar 827, 1066 Buenos Aires, Argentina.

Boletín ATINT.

Publicación de la Asociación de Trabajadores e Investigadores del Nuevo Teatro, Publica tres números al año. Dirigido a los interesados y practicantes del teatro popular en América Latina y del teatro hispano en Estados Unidos y Canadá. Cuota de suscripción: 6 dólares al año y 10 dólares por dos años.

Para toda correspondencia, dirigirse a: Prof. Judith Weiss. Mount Allison University. Sackville, N.B. Canadá EOA 3C0. Tel. (506) 3-64-2486, 536-4370. Fax (506) 364-2617.

CURSOS

Licenciatura en Arte Dramático

Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México.

La convocatoria para inscribirse a esta carrera se abre cada cinco años únicamente. Las pre-inscripciones se realizarán del 24 de junio al 12 de julio de 1991. Los requisitos son:

- Certificado o constancia de preparatoria (original y copia).
- Acta de nacimiento (original y copia).
- 2 fotografías de 2.5 x 3.5 cm.
- \$40,000.00 por derecho de trámites escolares.

Para alumnos provenientes de otras universidades se realizará un proceso de revalidación para dictaminar la equivalencia de su bachillerato. El examen de admisión se llevará a cabo el 25 de julio y los resultados se publicarán el 26 de agosto.

Para mayor información dirigirse a la Facultad de Humanidades. Av. Universidad y Paseo Toluca. Cerro de Coatepec, C.U. Toluca, Edo. de México. Tel. 13 14 17. Coordinación de Orientación Educativa. Torre Académica, 3er. piso Cerro de Coatepec, C.U. Toluca, Edo. de México. Tel. 15 52 88.

ACTIVIDADES REALIZADAS POR EL CITRU EN 1990

En 1990 se organizó el trabajo académico, técnico y de servicios del Centro en función de las tres áreas que lo integran: Investigación, Documentación e Información y Difusión.

Asimismo, se obtuvo un nuevo espacio que ha permitido desarrollar, de manera más adecuada, las actividades y se incrementó el número del personal académico.

Por razones presupuestarias no se realizaron publicaciones ni se actualizó el acervo bibliográfico. Sin embargo, los resultados del trabajo en las distintas áreas fueron los siguientes:

En el área de Investigación se concluyeron los proyectos:

- Teatro mexicano y Estado revolucionario, de Guillermina Fuentes.
- Teatro independiente, Coordinadora de teatros de grupo, de José Ignacio Gutiérrez de Velasco.
- La Conquista de México en la dramaturgia contemporánea, de José de Jesús Vargas Escobedo.
- La carpa en México I, de Socorro Merlín.
- Teatro no profesional en México, de Eduardo Contreras Soto.
- El auto sacramental en México, de Alejandro Ortiz Bulle-Goyri.
- Presencia y aportaciones del teatro polaco en México, de Lech Hellwig.

También se realizó un seminario de investigación, coordinado por la maestra Nadia Beligan y un taller interno de crítica teatral.

Por su parte, los investigadores ofrecieron un ciclo de conferencias en la Universidad Autónoma del Estado de México y participaron como ponentes en el Homenaje a Rodolfo Usigli así como en el III Encuentro Nacional de Investigación Teatral. Asimismo, ofrecieron talleres y cursos para la Asociación Nacional de Teatro Comunidad, la Asociación Internacional de Teatro Amateur y el Instituto Nacional para la Educación de Adultos.

La coordinación del área tuvo a su cargo la planeación y realización del Premio "Rodolfo Usigli" de Investigación Teatral.

En el área de Documentación se realizaron las siguientes tareas:

- Organización y distribución del acervo del CITRU en las secciones correspondientes, adecuadas al nuevo local del Centro.
- Codificación de libros y programas de mano y clasificación de libretos y fotografías.

• Como donativos, se recibieron, entre otros:

La segunda parte del acervo Xavier Rojas; fotografías y revistas de Josefina Brun, así como librerías de SOCICULTUR y materiales propiedad del dramaturgo Rafael Solana.

- Se implementaron los servicios de préstamo interno, externo e interbibliotecario, además del servicio de consulta especializada, diseminación selectiva y alerta, elaboración de listados bibliográficos y la formación del catálogo de desiderata.
- También se elaboró el Anuario teatral 1990.

Por su parte, el área de Información y Difusión realizó los siguientes eventos:

- Homenaje "Rodolfo Usigli: Ciudadano del Teatro", que incluyó tres mesas redondas, una exposición fotográfica, un encuentro-diálogo, un ciclo de lecturas dramatizadas y un ciclo de video.
- Simposium de Investigación Teatral México-Cuba.
- III Encuentro Nacional de Investigación Teatral.
- Exposiciones "Nuestros Teatristas", Actividades de Teatro Comunidad", "Rodolfo Usigli": Vida y Obra" y "Sergio Magaña: Vida y Obra".
- En convenio con el IMER se realizaron guiones radiofónicas sobre diversos temas relativos al teatro.
- Asimismo, organizó los cursos "Dirección escénica", a cargo de Raúl Zermeño y "Teoría dramática", a cargo de Ricardo Fiallega.

TEATRO LATINOAMERICANO DE HOY

Del 18 al 22 de agosto de 1992 se realizará, en Santiago de Chile, el III Encuentro Internacional de Teatro Latinoamericano, organizado por la Universidad de Santiago (Facultad de Humanidades) y el Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano (Carleton University, Ottawa, Canadá).

TEMARIO

I. Teoría

- Sociología del teatro
- Historia del teatro
- Antropología de teatro
- Semiótica del teatro
- Recepción teatral
- Iconografía teatral
- El espacio teatral
- Análisis de espectáculos

II. Latinoamérica

- Nuevas tendencias en la puesta
- Nuevas tendencias dramaturgicas
- Teatro de dramaturgas
- Teatro de dramaturgos
- Teatro autóctono
- Teatro popular
- Teatro de exilio
- Tercer teatro

III. España-Latinoamérica

- Teatro misionero
- Teatro barroco
- Teatro clásico

IV. Formas parateatrales

- El rito
- La fiesta
- El circo

V. Teatro latinoamericano en Estados Unidos

- El teatro puertorriqueño (Nueva York)
- El teatro chicano
- Otros teatros

Los interesados en participar deben enviar un tópic para el 30 de junio; un resumen de una página para el 30 de septiembre de 1991. El texto completo, que no deberá exceder de 12 páginas mecanografiadas (tamaño carta), a doble espacio, debe remitirse el 10 de febrero de 1992 a Fernando de Toro, IITCTL, Dunton Tower 1705, Carleton University, Ottawa, Canadá, K1S 5B6. Las ponencias serán seleccionadas por un comité del Instituto cuya decisión se comunicará el 30 de marzo de 1992. Se aceptarán las ponencias que se ciñan al temario establecido. La inscripción es de U\$ 50 (estudiantes, U\$ 15). Cheque pagadero al IITCTL.

Hoteles y preguntas locales dirigirse al profesor Sergio Pereira Poza, Decano: Universidad de Santiago, Facultad de Humanidades, Santiago, Chile. Fax: 56 2 681-1422. Tel. 56 2 681-2622/2663.

Información en Europa: Dr. Alfonso de Toro, Gerhardstrasse 72, 2300 Kiel 1, Alemania Federal. Tel. (49) (431) 80 43 32.

PERSONAL DIRECTIVO, ACADÉMICO Y ADMINISTRATIVO QUE ACTUALMENTE INTEGRA EL CITRU

Domingo Adame Hernández, *Director*; Alejandro Ortiz Bulle-Goyri, *Coordinador de Investigación*; Sonia León Sarabia, *Coordinadora de Información y Difusión*; Pilar Galarza Barrios, *Coordinadora de Documentación*; José Santos Valdés, *Administrador*.

ÁREA DE INVESTIGACIÓN

(El nombre del investigador es seguido por el de su proyecto)
Socorro Merlín Cruz, *La carpa en México*; Octavio Rivera Krakowska, *Teatro Novohispano, Homenaje a Rodolfo Usigli* y coordinador del proyecto *Historia del teatro en México* en el que participa toda la comunidad académica del CITRU; Lech Hellwig-Górzynski, *Presencia del teatro polaco en México*; Domingo Adame Hernández, *Dirección escénica*; Alejandro Ortiz Bulle-Goyri, *Auto sacramental*; Guillermina Fuentes Ibarra, *Teatro mexicano y Estado postrevolucionario*; Rodolfo Valencia Gálvez, *Metodología del teatro popular campesino*; Giovanna Recchia, *Evolución del espacio teatral en la ciudad de México*; José Ignacio Gutiérrez de Velasco, *Memoria del teatro popular*; Eduardo Contreras Soto, *El año teatral 1991*; Julio César López, *Grupos experimentales y de vanguardia*; José de Jesús Vargas, *Historia del teatro*.

Ana Goutman B.; *Asesora de investigación*; Carina Aguirre Reyes y Omar Valdés, *Auxiliares de investigación*.

ÁREA DE DOCUMENTACIÓN

Imelda Lobato Reyes y Antonieta Martínez Mendoza, *Libretos*; Leslie Zelaya Alguer, *Consulta*; Héctor Quiroga Pérez, *Materiales audiovisuales*; María Dolores Gaitán y Margarita Ortiz Islas, *Biblioteca*; Miguel Ángel Vázquez y Leticia Rodríguez, *Materiales especiales*; Joaquín Israel Franco y María Cristina García, *Hemeroteca*; Arturo Sandoval y Francisca Miranda Silva, *Anuario*; José Luis Domínguez Guadarrama, *Fotógrafo*.

ÁREA DE INFORMACIÓN Y DIFUSIÓN

Hilda Saray Gómez González, *Información*; Silvia Alejandra Peláez Polo, *Editorial*; Pedro Orrostieta Castillo, *Promoción*; Jovita Millán Carranza, *Medios*; Rocío Galicia, *Eventos*; Rogelio Tapia, *Eventos y Servicio Social*.

ÁREA ADMINISTRATIVA

Rosa María Tapia Camacho, *Secretaria de investigación*; María Antonieta Muñoz G., *Secretaria de documentación*; Lucía Vargas y Elías Sandoval, *Auxiliares de intendencia*.

EVENTOS DEL CITRU

junio---HOMENAJE A RODOLFO USIGLI. CIUDADANO DEL TEATRO

Teatro "Julio Castillo"

**17 ---LECTURA DRAMATIZADA DE *REYNALDA O EL ESTANQUE*, OBRA INÉDITA DE RODOLFO USIGLI.

Casa de Jalisco en México, A. C.

**18 ---MESA REDONDA "CUATRO ACERCAMIENTOS A *REYNALDA O EL ESTANQUE*".

**18 ---EXPOSICIÓN "ECOS TEATRALES DE USIGLI".

**19 ---MESA REDONDA "LAS ACTRICES Y SUS PERSONAJES EN LAS OBRAS DE USIGLI".

**20 ---PRESENTACIÓN DEL LIBRO *LA SOCIEDAD MEXICANA EN EL TEATRO DE RODOLFO USIGLI*, DE FERNANDO VEVIA.

julio---PRESENTACIÓN DE LIBRO

Museo Nacional de Arte

**12 ---*EL NUEVO TEATRO POPULAR EN MÉXICO*, DE DONALD FRISCHMAN.

julio---PRESENCIA E INFLUENCIA DEL TEATRO POLACO EN MÉXICO

Sede del CITRU

**8 ---RECONOCIMIENTOS A PERSONALIDADES DEL TEATRO POLACO.

**8 ---EXPOSICIÓN "PRESENCIA E INFLUENCIA DEL TEATRO POLACO EN MÉXICO".

**15 ---MESA REDONDA "INFLUENCIA DEL TEATRO POLACO EN MÉXICO".

agosto---SEMANA DE INVESTIGACIÓN

Sede del CITRU

**26 ---MUESTRA DEL MATERIAL GENERADO POR LAS INVESTIGACIONES REALIZADAS EN EL CITRU.

**26 ---TEATRO NOVOHISPANO.

**27 ---TEATRO POPULAR.

**28 ---TENDENCIAS Y MOVIMIENTOS TEATRALES EN EL SIGLO XX.

**29 ---TEORÍA Y MÉTODOS PARA LA CREACIÓN E INVESTIGACIÓN TEATRAL.



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



Instituto Nacional
de
Bellas Artes

CITRU

IITCTL