

7  
2ej-



**Universidad Nacional Autónoma de México**

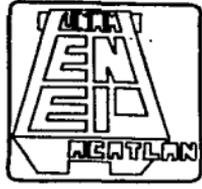
**ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES  
ACATLAN**

**LA PRACTICA TEATRAL EN MEXICO Y EL CONCEPTO  
POPULAR: UN ACERCAMIENTO TEORICO-HISTORICO**



ENEP ACATLAN  
COORDINACION DEL  
PROGRAMA DE SOCIOLOGIA

**TESIS PROFESIONAL**  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADO EN SOCIOLOGIA  
P R E S E N T A  
**ROBERTO SANCHEZ BARRIOS**



STA. CRUZ ACATLAN, EDO. DE MEXICO 1992

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# I N D I C E

	Página
I.- <u>INTRODUCCION</u> .....	1
II.- <u>MARCO DE REFERENCIA</u> .....	4
III.- <u>EL TEATRO POPULAR EN MEXICO (1900-1984)</u> .	
III.1.- El Teatro Nacionalista.....	9
III.2.- El Teatro de Revista.	
III.2.1.- La Revista Política.....	23
III.2.2.- La Revista de Variedades.....	32
III.3.- Algunos Otros Intentos.	
III.3.1.- El Teatro de Ahora.....	36
III.3.2.- El Teatro Estudiantil Autónomo.....	38
III.4.- El Teatro Popular Oficial.....	44
III.4.1.- Sección Teatro Popular (INBA).....	47
III.4.2.- El Teatro Trashumante (INBA).....	57
III.4.3.- Teatro CONASUPO de Orientación Campesina.	63

# **I N D I C E**

III.4.4.- Arte Escénico Popular (SEP).....	71
III.4.5.- Departamento de Educación a Través de los Medios y Teatro Popular (INEA).....	79
IV.- <u>CONCLUSIONES</u> .....	86
V.- <u>NOTAS Y CITAS BIBLIOGRAFICAS</u> .....	93
VI.- <u>BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA</u> .....	101

## **I.- INTRODUCCION**

## INTRODUCCION

Este trabajo comprende una visión panorámica de lo que fue la práctica del teatro popular en México, a fin de explicar por su historia propia, cómo ha sido su comportamiento y, sobre todo, qué es lo que se entiende, por lo menos en este lapso (1900-1984), como lo popular dentro del teatro.

Queremos aclarar que el fin de la investigación es explicar y describir el teatro popular en México en sus diferentes etapas, hasta llegar a la que corresponde al sector oficial y de qué forma éste instrumenta estrategias de acción para promoverlo.

Ahora bien, la selección de movimientos dentro de la historia del teatro popular en México, se estableció de la siguiente manera: primero, de 1900 a 1930-35, se llevó a cabo a partir de lo que proponen autoridades del área como Magaña Esquivel, Reyes de la Maza, Olavarría y Ferrari, John B. Nomland, entre otros. Y de 1940 a 1984, según propuestas de estudiosos contemporáneos como Margarita Mendoza López, Héctor Azar, Rodolfo Valencia, Donald Frizshmann, principalmente. Pueden haberse escapado algunos otros movimientos importantes, pero la ambigüedad del concepto de lo popular creada por la gente de teatro, nos llevó a depositar la confianza en las personas antes mencionadas, a quienes respetamos por sus conocimientos dentro del medio. Hicimos algunas consultas a textos y a teóricos que en la actualidad proponen marcos de referencia para el estudio de lo popular en la cultura mexicana. Tomamos en cuenta algunos consejos de ellos ya que la finalidad del presente trabajo no es descubrir la articulación de las formas teatrales a la cultura

mexicana y menos la introyección de modelos extranjeros en la misma.

Ahora bien, el tratamiento que se da a los datos y a las entrevistas aplicadas a los especialistas, están dirigidas básicamente, por una parte, a indagar cuáles fueron las causas, el desarrollo y las consecuencias a partir de las cuales se estableció cada movimiento; y por otra, resaltar qué es lo que entienden ellos por el concepto de lo popular dentro del teatro. En los años en que no fue posible entrevistar alguna persona de la época, lo inferimos a partir de las interpretaciones de los estudiosos.

La inquietud de realizar un trabajo sobre este tema, surge de querer descubrir por qué mucha gente del medio teatral habla tanto de que un teatro es popular, populachero o populista. La tesis es una primera aproximación al tema que propone líneas de análisis para investigaciones futuras.

El presente trabajo trata de sistematizar y, sobre todo, de unir los datos que existen sobre este ámbito teatral.

Lo hemos estructurado bajo un orden cronológico destacando obras, autores, público así como los efectos que causaron cada uno de los movimientos en su tiempo. La selección de estos últimos, no fue sencilla, en tanto que el manejo del concepto de "lo popular" permite que se puedan contemplar en éste, gran parte de lo que se ha hecho en el teatro mexicano en general.

En las conclusiones, retomamos el desarrollo del teatro popular para comentar el proceso de modernización y, por ende, de integración social que ha sufrido el país en este recorrido histórico.

El trabajo pretende explicar quiénes han creado el teatro popular, cuál es su finalidad y qué relación tiene con el Estado, en lo que se refiere a un proyecto político de integración social y cultural.

## II. - MARCO DE REFERENCIA

## MARCO DE REFERENCIA

Dentro de la presente investigación hacemos referencia a una serie de conceptos que por su particular utilización, nos parece necesario aclarar en cuanto a su significación en el ámbito teatral y, por ende, en el ámbito cultural de nuestro país.

Si abstraemos lo analizado en este estudio, estamos ciertos que son cuatro momentos del Teatro Popular los que aquí se tratan: **El Teatro Nacionalista, La Revista Mexicana, Algunos Intentos de Teatro Popular y El Teatro Popular Oficial**. Son cuatro formas históricas, cuatro conceptualizaciones, cuatro intentos en los que se pretende hacer, de un género teatral, una forma de vivir del mexicano. Cada uno de ellos dá un toque particular según su propio enfoque.

En el capítulo referente al desarrollo histórico del teatro popular en México, hacemos mención que a principios de siglo lo que va a predominar es un teatro de **importación** por sobre uno **nacionalista**, es decir, grandes producciones (Operas, Dramas, etc.), españolas y francesas, sobretodo, y que sólo la aristocracia de aquel tiempo tenía acceso a ellas. El teatro nacionalista se refiere a dos formas creadas con un toque mexicano: primero, el promover, con apoyo del gobierno, políticas o bien actividades encaminadas a fortalecer a los artistas nacionales, aunque la verdad fuera, que en el fondo querían alejar a la gente de las funciones de los teatros-jacalones porque hería el gusto estético de los moralistas. El segundo aspecto era, precisamente, la aparición de estos

teatros-jacalones que reunían a la peladéz, a la prole, y en sí a toda la gente que no podía costear una entrada para ver las producciones importadas y las veía en estos teatros, pero con un toque mexicanizado, ésto es, que si las grandes óperas y dramas estaban divididas en tres actos, con sofisticados vestuarios y grandes artistas, la modificación en México, tomaba un matíz caricaturesco, pues la presentación se daba en un sólo acto, los vestuarios eran ridículos y los grandes artistas eran, en la generalidad, cómicos. El fin de toda esta sátira de lo que veía la burguesía de aquel tiempo, era el tener un lugar donde reirse y ridiculizar a aquellos, a los cuales no podrían hacérselo de frente. Ahora, a esta adaptación de pequeñas obras en un acto, se le llama sainete lírico, juguete cómico, o bien opereta, y todo ésto se sintetiza en lo que es llamado el **Género Chíco**, en contraposición del género grande, que era el teatro a que tenía acceso la aristocracia.

Tenemos aquí, entonces, que el nacionalismo o el extranjerismo eran cuestión de clases sociales: mientras la burguesía gozaba de las mieles de lo exquisito y mostraba que su nacionalismo era el gusto por lo extranjero;

la masa, conciente de su posición, se contentaba con ver obras de autores nacionales adaptadas a su lenguaje, en las que se mofaba de los otros al ridiculizar sus obras y actitudes en determinadas circunstancias.

En lo que se refiere a la Revista Mexicana, sucedió algo similar, pues primero se adoptó el concepto "Revista" para llamar a este tipo de teatro. Tomemos en cuenta que el concepto lo adopta primero Francia, y con el cuál se refiere a un montaje que se realizaba cada año, para

dar revista a lo mejor del teatro en ese período; posteriormente lo adopta España , pero le dá una connotación diferente: también se refería a lo acontecido anualmente, pero no solo en el teatro, sino en todos los aspectos. Esto es, todo lo que fuera noticia: sucesos políticos, económicos, culturales, etc. En Mexico, la Revista es, además de la burla del género chico, también la agresión, sobre todo a personalidades de la vida política durante y posterior a la revolución . Este cambio en el enfoque responde a situaciones bien precisas: mientras que para el teatro nacionalista se daba el carácter costumbrista, éste es, se aludía a situaciones de la idiosincracia del pueblo mexicano, en la revista, además de ésto, se dá un carácter social, al cuál los historiadores lo toman como la participación política del teatro a partir de la creación de obras que se inclinaban por tal o cuál caudillo. El pueblo tenía la palabra. Y los escritores cambiaban las tandas cada semana, debido a la gran demanda. Este es el "toque mexicano" que se dá en la etapa de la Revista Mexicana. De principios de los treinta a mediados de los cuarenta, los intentos subsidiados por el estado, se caracterizaron, algunos, por las temáticas nacionalistas, pero mostrando a la luz situaciones políticas que denunciaban los malos manejos de algunos líderes; otros, a partir de un teatro clásico, pretendían divertir a los enfermos para que no pasaran tan triste su situación; o bien educar a la población para que no fueran ignorantes en lo que al arte se refiere. No podemos hacer una referencia clara en cuanto a conceptos en esta época pues fué muy efímero lo que se dió. También en esta época y sobre todo a partir de los años treinta, La Carpa aparece como un fuerte impacto en lo que a teatro popular se

refiere. Era un espectáculo eminentemente popular que se conformaba a partir de cuadros, no únicamente de actores, sino de cantantes, magos, malabaristas, bailarinas y otros. Analicemos su raíz: al agotarse el material para que permaneciera la revista, los escritores debían buscar algún tema que fuera atractivo para la gente, como lo fuera en tiempos de la revolución; esta alternativa se presentaba en el **Teatro de Vodevil**: un teatro que incluía bailarinas casi desnudas, como parte del espectáculo; otro elemento fué incluir cuadros de cómicos en pareja, que mantenían un diálogo abierto con el público, en cuanto a lo que alburas se trataba -debemos tomar en cuenta que ésto ya se manejaba en el género chico- , y lo que terminó de conjugar el espectáculo, fué la presencia de la radio en México, personalizada por la XEW, que presentaba a los grandes cantantes del momento. Si a ésto le agregamos que el Circo Orrin fué de los primeros que presentó un espectáculo de carpa hacia principios de siglo, tenemos el cuadro completo: bailarinas, sketches, cantantes, magos y espectáculos circenses. Aunque este fué un movimiento netamente popular, no es tema del presente trabajo , debido a que su extensión nos llevaría a conformar un trabajo bastante amplio. Llegamos a lo que es el teatro oficial en donde el "toque mexicano" va a ser intentar casar al pueblo, a la masa con el gusto por el teatro. Esto por varias razones: dicen unos que porque se van a educar y van a elevar su cultura; dicen otros que les puede servir como un arma de lucha y solución a sus conflictos de clase; otros mas aseguran que el teatro como comunicador, transmite cultura, en cuanto hábitos, costumbres, etc., y por ésto es importante que ellos se integren directamente a la elaboración de las obras, pues reeditaré en la

transmisión de mensajes con su gente al tener un trato cotidiano. Todas estas propuestas las llevan a cabo nombrándolas a todas como teatro popular, pero con sus conceptos muy particulares. Hay algo que permanece constante a lo largo de los intentos que ha realizado el estado para con las políticas del teatro popular : primero, que se ha conformado como una política misma y ésto afecta en uno de dos aspectos: o bien que no lo hagan por convicción propia y por tanto no estén claros en lo que pretenden, o bien que al no hacerlo por negocio, no se presente el espectáculo con la debida inversión para que sea digno; segundo, que los intentos son aislados y no se definen en una sola estrategia como sector oficial; y tercero, que lo que se hace ataca a diferentes sectores sociales sin ponerse de acuerdo de cuál es el que debe ser contemplado para que se defina como teatro popular.

Para la realización del presente trabajo, no pretendemos crear un concepto que consideremos como el mejor o el único. Iniciamos con la idea de que **el Teatro Popular es el que es común a todos: es para el pueblo. ésto es, para todos los habitantes de un país.**

Partiendo de esta premisa, detectamos que, en las diferentes propuestas que existen históricamente, se dan preocupaciones deberas trascendentales en cuanto a demostrar que lo que cada quien hace es lo válido.

Nuestro punto de vista es que a partir de los años cuarenta, en que las instituciones oficiales empiezan a tener una ingerencia mas directa en la difusión del teatro popular, es cuando se empieza a divagar sobre el concepto. Se sumergen en discusiones anacrónicas, ya que , según los responsables de los proyectos, buscan la verdad y justifican

en aras de un teatro popular, acciones sin ton ni son, como grupos improvisados; algunos responsables directivos que no tienen ni idea de lo que pretenden hacer; manejo de presupuestos; programación de debates, conferencias y festivales , a fin de resolver y descubrir que es el teatro popular en México. Debido a ésto es que se juega con el concepto durante tanto tiempo, y todavía en la actualidad, siguen apareciendo dependencias estatales, grupos independientes y movimientos aislados que, bajo la bandera de teatro popular, hacen teatro de todo tipo y, la mayor parte de las veces, sin gran conocimiento técnico del mismo.

Pero si con una idea fija: el paternalismo y la protección de los pobres porque en ellos es donde se encuentra el público para el teatro popular.

No partimos, para este estudio, de hacer una crítica a lo mucho o poco que se pudiera hacer en la historia sobre el teatro popular, sino mostrar unicamente lo que existe hasta 1984 y en que términos se ha realizado.

### III.- El Teatro Popular en México (1900-1984)

### III. 1.- EL TEATRO NACIONALISTA (1890-1909)

Esta etapa es llamada así, debido a que la clase media naciente exige su participación dentro del arte promoviendo autores, obras, mensajes, etc., que aluden a situaciones del país, como una respuesta a la cultura extranjerizante de la burguesía porfiriana.

El nacionalismo en el Teatro fue una expresión de gran importancia hacia fines del siglo pasado e inicios del presente, ya que permitió la participación de amplios sectores sociales en el ámbito teatral.

La etapa porfiriana se distinguió por la imitación de la cultura importada; por sus grandes producciones; y por la aparente identificación que sentían para con ellas las personas con solvencia económica. Refiriéndose a esta época, Nomland plantea que "...Durante estos doce años se representan aproximadamente 1130 obras entre dramas, comedias, óperas y zarzuelas, de las que apenas 100 fueron producciones de autores mexicanos..." (1). Y sobre esta situación Hermann Bellinhausen afirma que "...La identidad patria enfrentaba una agresión más, ahora incruenta, a manos de franceses, pero al paso de los años de Lerdo y el largo invierno porfirista, el antiguo *regime* hizo bajar la espuma cancanesca y Offenbach fue también cultura. Bella época de remedo, el fin del siglo tuvo poetas a granel y un creciente gusto por la ópera y el teatro en sus acepciones más esnobes y pretenciosas..." (2).

El género chico, esto es, la zarzuela y el sainete lírico, que eran pequeñas obras musicales en un acto y representaban el género chico de las grandes óperas en tres actos, en general se

caracteriza como una alternativa para la satisfacción de necesidades de grupos de mediano alcance intelectual (3) y se le dió un giro hacia la racionalización con un toque netamente mexicano. Al respecto Nomland establece: "...Podemos hablar del teatro propiamente mexicano con el impulso que se le da al 'género chico' (revista sainete lírico y zarzuela) que trata de dejar de lado toda la influencia española y francesa que prevalecía en el teatro durante el siglo XIX, en este sentido se lleva a cabo un género chico reconstruido en México..." (4).

La aparición de los teatros-jacalones hacia 1900 (5) es una respuesta a la exigencia de los estratos más bajos de la sociedad mexicana por tener acceso al teatro de matiz europeo. Esta exigencia se cimentaba en la base de que si la aristocracia de aquel tiempo, podría apreciar grandes producciones extranjeras, los grupos populares también querían participar de ellos. La alternativa fue permitir la adaptación de grandes producciones en lo que se llamó el género chico. Este tipo de teatro fue mexicanizado por periodistas nacionales que además de centrar sus creaciones en la problemática social y política del país, que ellos seguían día con día, lograban adaptar las grandes producciones extranjeras en pequeñas obras en un acto y presentarlas a un público con pocos refinamientos para la apreciación artística. Así, en el teatro Principal se presentaban grandes obras extranjeras a precios de cuatro y cinco pesos, que con un toque mexicano y adaptadas a la vestimenta y lenguaje de barrio, también se montaban para un auditorio menos generoso al precio de veinte y treinta centavos la localidad. Estos teatros Jacalones se ubicaron principalmente en los barrios de la ciudad

de México, y se caracterizaban por tener puestos de fritangas y pulquerías alrededor. En estos espectáculos se dejaba ver el comportamiento del respetable público al arrojar objetos cuando la obra no era de su completo agrado. Esta gente de barrio se hacía partícipe del espectáculo y las obras importadas y adaptadas en México, pasaban a tener una caracterización y una peculiaridad determinantes (6).

En sus inicios, la elaboración de un teatro nacionalista, toma como modelo el estilo europeo. Alrededor de 1890 surge "...la zarzuela 'manicomio de cuerdos' de Eduardo Macedo y Arbeu, la cuál, es estrenada este año y es considerada por Armando de María y Campos como la primera zarzuela genuinamente mexicana..."(7). Para 1899, el 28 de octubre "...en el teatro Principal se estrena la zarzuela mexicana 'La cuarta Plana', en la que Esperanza Iris se da a conocer con la caracterización del papelerero que pregona los anuncios comerciales de la cuarta plana de los diarios... (8) ...Esta obra hace referencia a los anuncios comerciales de los diarios capitalinos, y un papelerero con el pantalón lleno de hoyos..." (9).

En estos modelos teatrales se siguen utilizando las técnicas extranjeras, sin embargo, se toman en cuenta problemáticas y sobre todo personajes que la misma sociedad mexicana ha estereotipado: el papelerero gritón de los acontecimientos más importantes; la portera que se hace partícipe de la vida de la vecindad; autoridades civiles como el gendarme o algún funcionario municipal que en ocasiones tenían un comportamiento risible, ya fuese por su fisonomía o por su nada encomiable labor social. Se tiende a reflejar en estos géneros, problemáticas

nacionales tomando como punto central algún personaje popular extraído de cualquier medio social. El lenguaje artístico y las situaciones son entendibles para el pueblo, participan de ellas porque son parte de su vida cotidiana. Por lo tanto un tratamiento a nivel irónico, despertaba el interés de los asistentes y aumentaba las ganancias de los empresarios privados, además de estimular el gusto popular por esta forma artística.

Así, las expresiones cívicas traducían los ideales insatisfechos del pueblo, pues en las obras, éste participaba de una manera crítica que no podía realizar abierta y organizadamente.

Los empresarios privados en el teatro pretenden mostrar un espejo en el cual la gente que va a ver las obras se mire a través del teatro. Crea una serie de imágenes por todos conocidas y las muestra al mismo público de quien las extrae. Por tanto, no es sólo la asistencia a la exhibición de una forma artística, sino es además la participación y la conformación de ella misma, pues los asistentes no entienden o no quieren entender de silencios formales: ellos aceptan o reprueban con acciones a veces violentas.

Si bien los grandes géneros teatrales (Drama, Comedia, etc.), se encontraban absorbidos por la cultura extranjera, en este género chico se deja ver una cultura nacional con un toque característico.

Es la burla contra las formalidades introyectadas, es la contraposición hacia los hábitos, usos y costumbres de los grupos económicamente acomodados y es, por lo tanto, la participación de una gran masa de la población en la construcción de un teatro

nacional.

Ese género chico reconstruido en México va a tener en primera instancia un aspecto costumbrista o folklórico, el cuál se va a caracterizar por resaltar ciertos tipos mexicanos de la vida doméstica a nivel descriptivo. Va a tratar la vida cotidiana de provincia, pues se identifica con el público asistente y además remarca el carácter urbano, proceso en el que se encuentra inmerso.

Pero se puede pensar que las obras de María Guerrero, del Apolo o de cualquier otro teatro Jacalón fueron hechas sin conocimientos teatrales. A título de ejemplo podemos mencionar: *Chín-chun-chan*, una obra de Luis G. Jordá, Rafael Medina y José F. Elizondo, la cuál expone el conflicto que se da en un matrimonio de provincia: el marido se hace pasar por un chino que es recibido con honores en un hotel capitalino; al final la mujer lo descubre y se lo lleva. En esta obra se toma como pretexto el conflicto del chino para mostrar lugares de la ciudad de México, además de mostrar cómo los mexicanos enfocan su relación matrimonial. Son tratados estos temas con gran rigurosidad, pues quien más que el público mismo que los vive para apreciar y valorar su puesta en escena.

Un sinnúmero de obras se presentaron hasta antes de la revolución, dando un toque mexicanista-costumbrista a cada una de sus temáticas. Entre ellas se encuentran: *La venganza de la gleba* (1905); *El campeón* (1905), de José F. Elizondo y Rafael Medina; *Se suspende el estreno* (1906) y *Fiat* (1907) también de José F. Elizondo; *La onda fría* (1909) de José F. Elizondo y Humberto Galindo.

Lógicamente todo este tipo de obras fueron atacadas por escritores y cronistas de teatro -como Luis C. Urbina y José Juan Tablada, por ejemplo- argumentado que "...no vacilan en ocurrir a la vulgaridad o la pornografía, en hacer grotesca la voluptuosidad, áspera y repugnante la gracia, canallesca la sátira, grueso malsano el epigrama; para que esos cerebros torpes perciban con semiclaridad el cuento del tablado, es preciso abultar éste, semicaricaturizarlo y, por lo mismo, desproporcionarlo en el sentido de la grosería y el escándalo..."(10) "...No seremos por supuesto, nosotros, y en distintas ocasiones hemos expuesto la misma opinión, los que vayamos ahora a condenar la tanda en nombre de la moral. Lejos estamos de las mojigaterías con que suelen encubrirse ya una baja y rencorosa pasioncilla, ya un deseo necio de notoriedad pedante, ya, en fin, un poder inútil y falso. Sabemos que la moral y el arte se han divorciado desde hace muchos años, y que éste puede subsistir, no sólo en el auxilio de aquella, sino hasta contrariándola y oponiéndose a sus tendencias. Es este un problema largamente discutido y resuelto ya: La estética y la ética pueden vivir por separado; cuando ambas logran unirse armónicamente, forman una grande y perdurable obra artística... Desde luego declaramos que de estos escándalos, las menos culpadas, son de seguro las personas que constituyen la Empresa del referido teatro. Ellas hacen muy bien en explotar una diversión que tiene tantos adeptos y que, por lo mismo, deja tanto dinero. La Empresa del Principal ejerce inviolable derecho. Mientras la autoridad y nuestras costumbres lo permitan, nada hay digno de censura de su parte. El viejo aforismo aplicado a este

asunto queda igualmente verdadero: los pueblos tienen los espectáculos que merecen.

¿Que se medra con la pornografía? ¿que se hace un comercio del escándalo? ¿que se exhiben desnudeces y se trafica con impudores y livianidades? ¿Y qué?. El carácter de las obras que se ponen en escena así lo exige. El público, más exigente que las obras, lo pide así; es un manjar de que gusta y que saborea con mayor deleite, cuanto, más cargado está de pimienta, de malicia y de sal de voluputuosidad. Poco a poco los autores fueron atreviéndose a decir y a mostrar indecencias en el tablado. Y vieron con asombro que el público no sólo las soportaba, sino que las paladeaban como una cosa exquisita. Hoy se ha llegado casi al límite con beneplácito de los adoradores del género chico. Las niñas de antaño cantaban las coplas de las posadas; las de hogaño cantan el tango del 'morrongo'". (11)

"...El espectáculo ha ido lentamente minando el gusto; ha ido estragando y contaminando el teatro de malicia y de perversidad; ha ido contagiando el lenguaje de la multitud con equívocos extraños y canallescros, expresados en un 'argot' local de lo más soez y extravagante; pero de tales perjuicios no puede nunca una empresa de espectáculos considerarse responsable. El delito es común, lo cometen cuantos asisten a la tanda, y estimulan a los artistas a hacer del tablado una exhibición de groserías.

¿Hay en México muchos tandófilos? Sí, muchos. Un numeroso grupo de hombres, compuesto en su mayor parte de jóvenes calaveras y de personas de buen humor, asiste con tenaz asiduidad a divertirse con el género chico y con las formas, más o menos

correctas, de las típicas. Hasta aquí, la cuestión no ofrece complicaciones alarmantes. La gente de trueno busca naturalmente la necesaria expansión para sus libertades y en el Principal la encuentran con bastante frecuencia. Díganlo si no las semanarias broncas de los estrenos.

Lo dañoso, lo perjudicial, lo sensible, es que las familias honradas, la gente pacífica, la agrupación sana y buena de nuestra sociedad, aunque en muy pequeña parte, por ignorancia y sin aplaudir, se haya dejado arrastrar un poco por la corriente de la tanda y concurra, sin reflexión y sin análisis, a las funciones de las zarzuelas en un acto, entre las cuales, si bien hay algunas que son un grano de arte popular e inofensivo, hay también gran número que no son otra cosa que pretextos para hacer reír con reticentes y picantes malicias, y para presentar un conjunto de mujeres semidesnudas y de dudosa y discutible belleza. Lo sensible es que esta inmersión en la tanda, como en un baño de aguas voluptuosas, relaje, degrade y contamine al público bueno, al que merece, por su educación y por sus costumbres, otra clase de espectáculos más artísticos, más nobles y más decentes. Lo sensible es que no se haga un gran esfuerzo para sacudir este yugo del género chico que obliga a que la honorabilidad llegue a codearse en alguna ocasión con el vicio..." (12)

A pesar de esas críticas fue cada vez más grande el número de personas que se afiliaron al teatro de barrio porque fue un medio para mantener la identidad nacional en comparación con las grandes obras de corte extranjero, a las cuales se asistía con la complacencia por legitimar un estatus socioeconómico y por tanto

cultural.

A pesar de todo este desarrollo al margen de las dependencias oficiales y de los grandes inversionistas privados, el Estado jugó un papel muy importante en el establecimiento de un teatro nacional, al intentar atenuar la sátira popular y el descrédito en el que había caído la pax porfiriana. "...Es verdad que ya se nota una tendencia loable a romper la cadena de la que comodidad, la baratura, el hábito y otras circunstancias de segundo orden, han hechado al cuello de un público tolerante. Las representaciones del Teatro Hidalgo, la resurrección del género grande que, aunque mal puesto en escena, es recibido con aplauso; la iniciativa del señor subsecretario de Instrucción para crear y forjar un teatro popular, la proposición municipal para subvenir a Compañías dramáticas, son síntomas evidentes de una reacción que dejará de seguro a los tandófilos en su puesto, pero que apartará y dividirá al público, y constituirá diversas especies de espectadores..." (13).

El teatro patrocinado por el Estado, a diferencia del anterior, pretende la creación de un teatro nacional, el fomento de temas nacionales, pero no al nivel de la barrida, ni con sus formas de comportamiento. Este teatro se va a inclinar por una educación teatral a todos los niveles, fomentando concursos de autores nacionales sobre determinados temas; la subvención a grandes compañías nacionales; cuidando la formación de los estudiantes de arte, etc. Y al afirmar esto nos referimos a las formas artísticas y estéticas, y en cuanto al contenido y forma de las obras.

Para 1902, después de rechazar la dirección del Ateneo (14),

Justo Sierra, Secretario de Instrucción Pública, dió su apoyo a Virginia Fábregas y a Francisco Cardona con el fin de promover el teatro mexicano el año de 1902. El Estado apoya y da subsidio con la condición de que las representaciones fueran morales y decentes y se les diese preferencia a autores mexicanos. "...La Empresa y Compañía Fábregas-Cardona logró señalarse en los meses cuyos sucesos teatrales reseñamos, por la propiedad con que servía su escena y por la buena labor de sus artistas... El triunfo merecía una recompensa, y el encargado de discernirla fue el Ayuntamiento de la Capital. En uno de los primeros Cabildos de Junio el Regidor don Ramiro Montaña hizo moción para que a la Compañía de Virginia Fábregas se le otorgase una subvención de mil pesos mensuales. Este propósito del ilustrado miembro de la Corporación Municipal fue generalmente bien recibido, dió margen a discusiones más o menos apasionadas en la prensa, sosteniendo unos su ineficacia para influir en el progreso del arte entre nosotros, ponderando otros la importancia que podría tener en su desarrollo" (15).

El documento original de la subvención y algunas notas referentes a ésta, se encuentran transcritas en el Anexo 1.

El Teatro Hidalgo arrendado desde antes por la Compañía, no había dejado de trabajar. Pero ahora, ya con el subsidio, se dió preferencia al teatro mexicano. Dentro de las obras que se presentaron se encuentran: *Guadalupe*, de Marcelino Dávalos; *La Venganza de Bravo*, de José López Portillo y Rojas; el drama *Teresa*, de José Joaquín Gamboa; *La Dicha Ajena*, comedia de los hermanos Quintero; *Las Patas de Mosca*, de Sardou, traducida por don José Arévalo (presentada el 24 de enero de 1902); *El*

*Conductor del Pullman*, traducida por el Lic. José Castellanos Haff (presentada el 28 de febrero de 1902); *La Carta Certificada*, traducción del Sr. Arévalo; *Los Cangrejos*, monólogo; *Entre la Vida y la Muerte*, de don Eduardo Gómez Haro; y *El Enredo*, juguete cómico. En estas obras el tratamiento no es irónico como en el teatro de barrio, sino que se lleva a cabo de una manera formal presentándose en teatros de prestigio. Son dramas en dos y tres actos que giran en torno a problemáticas concretas de esos días. Por ejemplo, tenemos que en el drama *Guadalupe*, se narra la historia de una joven que se encuentra en la alternativa de elegir entre el amor de un hombre o dedicarse a amar a Dios. Se decide por la primera opción, pero sin dejar de lado la segunda. Faltando muy poco para la boda, ella se retracta porque dice que pertenece a Dios y sólo a él puede amar. Como su amor por Gustavo es imposible dejar de sentirlo, la solución que toma es matar al joven. Lo hace y afirma que ya puede amar a Dios libre e integralmente. *La Venganza de Bravo*, es una "...patriótica composición referente al generoso rasgo del general insurgente don Nicolás Bravo al perdonar la vida a 300 prisioneros realistas que se le dió la orden que hiciese fusilar en represalia de la ejecución de don Leonardo, padre del héroe" (16).

Estas y otras situaciones a que se aludían, se basaban en problemas de moralidad, de reafirmación económica, de nacionalismo, de diferencias generacionales y, sobre todo, temas que llamaran la atención del público a fin de mantener el orden porfiriano. A pesar del peso tan enorme que significó este subsidio y el éxito rotundo en el Teatro Hidalgo, Francisco Cardona y Virginia Fábregas, de repente, sin que se sepa la

causa, renunciaron a aquel que por primera vez en la historia del teatro mexicano se ha dado a una Compañía, y parten a Europa. "...Cuando más animada y productiva estaba siendo aquella temporada, los esposos Fábregas-Cardona tuvieron el capricho de disponer un viaje a Europa, empleando en ello partes de las ganancias en buena lid acumuladas. Existiendo como existía un compromiso entre la actriz mexicana y la corporación municipal... el señor Cardona solicitó el permiso necesario para salir de México sin que por ello caducase el contrato. En cabildo del 20 de marzo el Ayuntamiento otorgó el permiso, pero haciendo saber que se suspendería el pago de la subvención durante el tiempo del viaje. Los empresarios no desistieron de su propósito ni aún ante aquella determinación, y cuando así les convino, salieron de México sacrificando su propio interés y exponiendo a la ruina a su Compañía que perdió más de la mitad de su público habitual y estuvo a punto de desorganizarse. Por conveniencia del mayor número, los artistas se constituyeron en sociedad. Con buen éxito, el estimable grupo artístico puso en escena desde el sábado 4 de abril y en otras tardes y noches, el drama sacro 'Los siete dolores de María', del autor español don José Julián Caveró..." (17).

No fue ésta, sin embargo, la única forma que tuvo el Estado para dar auge al teatro nacional. En 1903, a partir de la idea que se manejó de promover un teatro popular, "...La Subsecretaría de Instrucción Pública tuvo, sin duda, más o menos a la vista ambos documentos, y, siguiendo lo en ellos indicado, resolvió, cuando lo creyó oportuno, adquirir en arrendamiento el Teatro Arbeu, a fin de facilitarle en favorables condiciones a empresas

particulares que se comprometiesen a presentar en él espectáculos algo más que cultos y escogidos que los que disfrutando venían la protección del público" (18).

Las bases que dan pie al arrendamiento del teatro, se encuentran transcritas del documento original en el Anexo 2.

La primera Empresa que fue elegida para el arrendamiento por la Subsecretaría de Instrucción Pública, era la de los señores Napoleón Sieni y Ettore Drog, quienes abrieron con una temporada lírica. El repertorio sería el estreno de dos o tres obras modernas, varias óperas del repertorio de esa época y una o dos del repertorio clásico antiguo (*Don Juan* de Mozart y *Orfeo* de Gluck).

Estas acciones del gobierno, según Reyes de la Maza, eran para que los autores mexicanos se separaran del género chico, el cuál empezaba a darles problemas, pues se iba haciendo moda, lo que ellos llamaban "decadencia de sensibilidades" (19), por tanto, había que elevar esa forma artística. Como parte de la política gubernamental, a partir de 1906, Justo Sierra convoca a un concurso de dramas y comedias para autores mexicanos, como intento para arrancarlos del género chico y de la influencia de la Tanda.

Aunque varios de los estudiosos del teatro de esos tiempos afirmaban esto, también es cierto que la preocupación de Díaz y, por tanto, de Justo Sierra era mantener el orden social en todos sus aspectos para llegar a la transformación propuesta por ellos. Este pensamiento coincide con la teoría sociológica prevaleciente en esos tiempos llamada positivismo, en la cuál se propone alcanzar el orden social por diferentes medios y mantenerlo. Ya

que de esta forma se podría llegar más fácilmente al cambio social, esto es, a la industrialización. Por esto el querer alejar al pueblo de la tanda del género chico, pues era una forma de desorden social.

### **III.2.- El Teatro de Revista**

### III.2.1 La Revista Política.

Durante el periodo de la Revolución Mexicana se deja ver un giro en el género chico. Si bien planteamos que este antes de la Revolución es de carácter costumbrista, con el surgimiento de las tensiones se torna de carácter social. Entonces, va a tomar personajes y situaciones políticas con el fin de hacer crítica y servir como tribuna de discusión en cuanto a la condición de un gran sector de la población mexicana. "...El sainete toma otro giro y se envuelve en un contexto social. Antes sólo eran piezas cómicas que tenían como único fin hacer reír a la gente, después se convierten en piezas con sentido social que revela la miseria, ignorancia y brutalidad de la vida de los pobres, pero sin perder su base humorística..." (20).

En este tipo importa que ese teatro, ya de Revista para esta época, permanezca vigente y que logre su objetivo: divertir a los asistentes a costa de quien sea.

Se puede pensar por la característica de ser Revista Política, que se inclinaba por tal o cual grupo en pugna, pero su finalidad fue siempre la caricaturización de los personajes, la burla a los caudillos sin inclinarse por un bando en especial. Por ésto se le ha calificado de reaccionaria, porque "...No hay manera de encontrar proyectos de renovación moral o propuestas correctoras a las costumbres, las tandas exhibían, deformaban, porque su fin era la caricatura y no el mensaje, por eso nunca ofrecieron una integridad ética mayor que su impulso al relajó, la observación y el petardo. Perteneían a un mundo en el que las

reflexiones, cuando se hacían, llegaban siempre después de los balazos..." (21).

Si bien durante el Porfiriato, con las características de la "Belle Epoque" y su "Ancien Regime", no se permitió que el teatro de barrio hiciera alusiones políticas, con su salida, no existen límites entre teatro y Revista, y así como pueden burlarse del señor Madero en la obra *Madero-Chatecler* de José Juan Tablada (22), también hacen burla de su hermano en la obra *Ojo Parado* "...debido al defecto ocular que padecía el hermano del apóstol..." (23).

Sin embargo, Reyes de la Maza asegura que burla y sátira de la Revista Política, sirvió también para que la aprovecharan otros intereses de tipo político pues "...Al intensificarse los conflictos, más y más escritores de partido encontraron un nuevo campo de batalla en el teatro frívolo..." (24).

Los escándalos a que se hacía merecedor el teatro de Revista no eran para menos, pues además de tratar temas relacionados con la persona de los caudillos y sus familias, hacían sátiras de acontecimientos importantes. *El Chanchullo*, en 1912, por ejemplo, provocó que los artistas, el empresario y el autor de la obra fueran llevados a la cárcel, pues el gobernador del Distrito Federal -Enrique Bodes Mangel- argumentaba que la obra era obscena y ofensiva al régimen; *El País de la Metralla*, se estrena inmediatamente después del Cuartelazo de la Ciudadela y se basa en los sucesos ocurridos en la decena trágica "...los revolucionarios enemigos de Huerta son vendepatrias rechazados por el pueblo..." (25), comentaban en la obra. Esta puesta en

escena, según establece Hermann Bellinhausen "...abrió una de las épocas más rebullentes de la Revista: El huertismo, en parte porque al dictador le funcionaban muy bien como pan y circo estos teatros y estas obras..." (26). Además esta obra de José F. Elizondo trajo como consecuencia para él un exilio de cinco años en la isla de Cuba, debido al temor de ser asesinado por carrancistas, villistas o zapatistas.

Sin embargo, este teatro fue reforzado no sólo por Huerta, que no faltaba una noche al teatro Apolo junto con sus oficiales, sino además, por todas las otras fuerzas en pugna. Al tomar la ciudad los militares de todos los rangos se esparcían por ella y llegaban a cualquiera de los teatros de tandas. No podían acudir aunque quisieran deleitarse con las producciones extranjeras que tanto auge tuvieron en tiempos de Don Porfirio, pues a partir de 1914 "...la vida teatral de México asume una responsabilidad inusitada. Tiene que sustentarse en sí misma. Se suspenden las visitas de celebridades y conjuntos europeos que desde mediados del siglo pasado dieron a México un sello de gran metrópoli teatral..." (27).

*El País de los Cartones*, de Ortega, Prida y Castro Padilla, es otra burla con todo el buen humor de los actores y autores a la confusión que se crea en la población, debido a los billetes emitidos en gran variedad por las facciones en pugna, con distinto papel moneda, que no se sabe cuál está vigente y cuál no. (28)

En esta etapa se muestra la constante participación de los periodistas en el teatro, viviendo al día cada uno de los

acontecimientos y narrándolos a su manera, pues el público exigía obras diferentes cada semana. Por esto los autores, siempre en contacto con los sucesos importantes, debían tener una gran producción de obras, cualitativamente hablando, y con sentido irónico a fin de agradar a la concurrencia.

Las noticias de los acontecimientos se daban por dos vías: una era el teatro de Revista y la otra los periódicos. Y no esperaban que la noticia les llegara; ellos la buscaban. Fue no sólo una descripción de acontecimientos, sino además la crítica mordaz y burlona a las incoherencias políticas. En las dos partes se describió, a su forma, desde la entrada y salida de la capital de algún presidente interino, hasta la forma como esa autoridad llevó a cabo la política del país con todos los motivos de burla que tuvo ella misma y su gabinete.

No fue, entonces, únicamente un teatro nacional que dirigió su atención a situaciones costumbristas, sino que tuvo, todo él, una participación importante en muchos de los conflictos, aunque sin quererlo, y todo esto, según Antonio Magaña Esquivel, con el fin de encontrar y mantener una identidad cultural perdida desde tiempo atrás. "...El charro, la china poblana, y el indito que surgen cuando la zarzuela y el sainete son de gran importancia en el desarrollo del Teatro Nacional Mexicano y el teatro popular, ya que ayudan a integrar el teatro nacional; carentes de sentido en el escenario no pasan de ser figuras decorativas o personajes intrascendentes que aparecen de vez en vez, pero de hecho son ajenas a la obra, al contenido, pues al ser utilizadas por la Revista política humorística o por una obra de contenido social,

cobran vida y ayudan al pueblo a mantener o a encontrar una identidad, una conciencia de su realidad (pues son mostrados en la escena como lo que son en realidad: Pueblo)... " (29).

Bellinhausen se ha referido a que el teatro de Revista no contiene un mensaje, ni una posición política, sino sólo el divertimento y el buen humor. La cita anterior menciona desde otro punto de vista la necesidad de la Revista con el fin de integrar el teatro nacional y además de no perder y reforzar una identidad cultural.

Sea cual fuere la inclinación por una u otra posición, lo cierto es que la Revista va a retomar, difundir y consolidar una cultura mexicana, eminentemente urbana, al referirse a usos, costumbres, tradiciones, creencias e imágenes en que la población centra su vida cotidiana. No podemos hablar de que haya conciencia o no de esta situación política, es necesario conocer esa situación por lo menos a grandes rasgos, con el fin de caricaturizarla y ofrecerle al público de manera comprensible. Ahora, que a largo plazo no se persiga un objetivo de tipo político, logrando así que la Revista trascendiera no sólo en el aspecto cultural, tampoco quiere decir que la Revista no se comprometiera por lo menos con su público y con la información periodística porque fueron muchas las ocasiones en que actores, empresarios y hasta autores, fueron a dar a la cárcel y, como ya dijimos también, al exilio.

Fue inmensa la alimentación que se dió a la Revista en aquellos días revolucionarios: los gobiernos que llegaban y se iban, los golpes de estado, las intimidades de uno y otro

caudillo, los vicios y corrupciones presidenciales. No había separación entre población y mandatarios. Lo mismo se burlaban de la peladita borracha que de alguna relación amorosa que pudiera tener algún presidente -como fue el caso de Victoriano Huerta- con las tiples de moda, o las entradas de incógnito a los teatros de tandas de algún escritor o poeta.

Este género teatral que aparecía con base en los acontecimientos importantes, viene a ser una historiografía de la Revolución, pues no es sólo el hecho de resaltar los acontecimientos importantes, sino la ambientación que se hace de las puestas en escena y por tanto una semblanza en un acto de una etapa de agitación social. Se da una sustentación en sí mismo, no recurre a problemáticas, técnicas, contenidos, formas o algún otro elemento fuera del contexto nacional. Va a crear y a recrear cultura, y la va a transformar de sus características eminentemente campesinas a urbanas, con todos los cambios que ella requiere. Hace uso del albur y desaparece la distancia que existe entre escenario y espectador. Los actores mantienen un constante diálogo a veces demasiado violento con el público. Y no sólo con el público político al que hace alusión. Y así tenemos que con Calles se estrenan las obras: *La Visita de los Primos*, *Wilson Vacilador* y *La Doctrina Monroy*, ante la llegada de representantes norteamericanos a nuestro país; y además *El País de los Reajustes*, debido a las características de la política Callista.

Aparecen en esta época dos formas nuevas que ven de otra manera el género de Revista. La primera es que para 1925 "...la

famosa animadora francesa madame Rasimí presenta en el Iris su deslumbrante espectáculo "Bataclán" a base de mujeres punto menos que desnudas. Nuestros teatros imitan el género y a partir de entonces los desnudos aparecen en nuestros teatros..." (30). "...Y esos mismos ojos se verán desorbitados ante la presencia del espectáculo que pondrá en la ruta de la desinhibición al teatro de Revista mexicano: ¡Voilà le Ba-ta-clán!, directamente de París con Madame Rasimí a la cabeza de la compañía de típles, cuyos cuerpos se exhiben semidesnudos, envueltos en mallas, coronados de exóticos plumajes; blancos, altos y delgados, cubiertos de pedrería artificial. Un espectáculo para miradas indiscretas. más de las formas que de los contenidos, más de la carne que de los parlamentos..." (31). El impacto Bataclánico causó revuelo en la población y poco después, en el mismo año, la Compañía de Revistas de Pepe Campillo estrena "Mexican Rataplán". Se presenta con un grupo de típles morenas personificando utensilios de cocina que reflejaban un claro nacionalismo: jícaras, cucharas y cucharones, escobetillas, sopladores y aventadores, se niegan a realizar su trabajo "...las cosas se habían vuelto sufragistas y exigían votar, salir del arrinconamiento doméstico para probar la luz de las candilejas..." (32).

Tanto el adjetivo Rataplán, como todo lo que implica su significado van a ser moda en estos tiempos. Rataplán se refiere a la mujer que no vive sumisa junto al marido, o la que no quiere casarse, sino divertirse, o la que tiene para pagar sus diversiones y no está en su casa atendiendo al esposo. Llega a

ser todo un movimiento que transforma no sólo un género teatral, sino muchas de las tradiciones de la población que las hace suyas.

La segunda forma es la aparición de un personaje nuevo en la Revista Mexicana: El líder sindical y barrigón (Morones), al cuál Roberto Soto va a caracterizar de forma muy atinada en la obra *El Desmoronamiento de Morones*. Esta es una crítica a los dirigentes de la C.R.O.M., por ésto para 1929 salen exiliados Juan Díaz del Moral, Rodolfo Sandoval y Carlos G. Villanueva, autores de la Revista.

El Estado mexicano, además de sus represalias contra los revisteros, de alguna forma tiene la idea de crear un teatro para la población, pero desde su punto de vista. En 1922, por ejemplo, se crea un movimiento llamado "teatro regional", patrocinado primero por la Secretaría de Agricultura y Fomento y, posteriormente, por la Secretaría de Educación Pública. Inician en Teotihuacan con una obra: *La Cruz*, de Rafael M. Saavedra y donde participan actores indígenas. Y para 1929, el Departamento del Distrito Federal impulsa el teatro educativo y se llevó a cabo "...la construcción del teatro cívico Alvaro Obregón, que más tarde se llamaría 'Teatro del Pueblo', en el mercado Abelardo L. Rodríguez, pero su deseo inmediato de dar al pueblo una experiencia teatral más amplia que no pudo cristalizarse, sino cuando se inició el plan llamado 'Recreaciones Populares' mediante el cual se llevaba el teatro al pueblo, a las escuelas, a los sindicatos y a las cárceles..." (33).

En esta época fue lo más importante, además de fomentar

con artistas consagrados.

El Estado en esta etapa revolucionaria, no se preocupa ni por la creación de un teatro eminentemente nacional, ni por la subvención al que existía. Por el contrario, utilizaba a la Revista para medir desacuerdos, las políticas que tenían efecto o no, y en determinados momentos, las críticas revisteriles y el comportamiento de la gayola, daban la pauta para realizar cambios gubernamentales.

### III.2.2. - La Revista de Variedades.

La década de los treinta va a ser muy significativa para el teatro de Revista.

Debido a diferentes condiciones, este género teatral tiende a desaparecer. Una de ellas va a ser la aparición de la radio y el desarrollo del cine. Si bien a principios del siglo y hasta finales de los veinte, el teatro era el espectáculo de mayor atracción, no sólo en lo artístico, sino por su forma de tratar los temas actuales, para esta época, con la aparición de la XEW y su proyección más extensa que la del teatro, se da lógicamente un desplazamiento y surgen figuras como Agustín Lara (compositor musical), y Toña "La Negra" (cantante), las cuales son muy escuchadas en la radiodifusora y, por tanto, en las propias casas de los radioescuchas. El espectáculo se presentaba de manera más cómoda. Tenemos entonces que "...A partir de los años treinta, los medios -el cine y el radio- toman el mando de los ofrecimientos que constituyen el horizonte dominante del gusto popular urbano. Las aportaciones revisteriles se convertirán adelgazadas y reducidas, en recetas..." (34), "...Los medios masivos, que entonces todavía no se llamaban así, trasladaron a la Hora Azul sin rostro y a la fijeza del cinematógrafo el vigor participante y ecléctico que hirvió en las carpas..." (35).

Esta situación va a provocar que esa barrera rota durante mucho tiempo entre espectador y escenario, aparezca nuevamente y no sólo en cuanto a distancia, sino en cuanto a despersonificación. No será ahora la participación directa de la población ante un espectáculo, no se evaluará en el mismo lugar

la calidad del trabajo, y no será el "periódico escénico" de que habla Armando de María y Campos, sino que será ahora la representación del conformismo, el distanciamiento de la política del país o el no poder manifestarse en acuerdo o en desacuerdo. Las estrellas noveles que llegaban a los teatros revisteriles o a las carpas, ya existentes en ese momento, buscaban la oportunidad de llegar al cine. Era el anhelo de los nuevos artistas. Mientras tanto Leopoldo Beristain, Roberto "El Panzón" Soto o cualquiera de los revisteros no se acostumbraban a los ensayos de manera formal para llevar a cabo una puesta en escena. El apuntador, y el tener que salir ante un público que ya no era el de antes, un público que asistía para conocer lo que era el folklor, y que la obligación de los actores era dar la función aunque fuera una remembranza de aquellos años. "...Una dictadura de los gustos y las opiniones se dejó venir desde la radio y la música fue a partir de entonces mercancía impuesta..." (36). "...A cambio de la despolitización, la diversión se sentimentaliza: la Revista viaja hacia la intimidad, la música abandona las causas colectivas y se instala plenamente en el corazón, para cubrir lágrimas siempre habrá el disco adecuado con la adecuada tersa voz..." (37).

No era ya entonces el gusto manifestado en el momento, sino los estudios de mercadotecnia, los ratings y demás elementos que se utilizan en la actualidad para determinar el gusto del público.

Las revistas, como género teatral, siguen existiendo pero tomo una estructura diferente. No es ya el albur, el diálogo con el público, o los temas de actualidad lo que se trata, sino que

son espectáculos de variedades que no contienen ni un libreto, ni un hilo constante que le dé coherencia. Son ahora pequeños sketches, seguidos por un número musical y por espectáculos que despiertan el sexo y el morbo de los asistentes. La llegada del movimiento "Bataclánico", la compañía norteamericana llamada "Burlesque" y la compañía de la también norteamericana Sally Rand (1940), van a tener gran influencia dentro del teatro de Revista y su desviación a un teatro de Vodeville, a partir de desnudos en escena, con lo cual muchas artistas se consagran o por lo menos se hacen ricas. De esta forma, a partir de los años treinta, la Revista, que había formado parte del pueblo mexicano al reflejar, criticar, describir y burlarse de cada uno de los personajes representativos, se transformaba solamente en un espectáculo de variedades que muestra a cantantes, bailarinas y cómicos del momento. Ya no se pretende realizar una labor social o de denuncia como lo hizo en otro tiempo, no sabemos si consciente o inconscientemente; ahora se vuelve una fuente de grandes ingresos que en la estructura anterior no se daba y, sobre todo, a los sectores a quien se dirigía. Los problemas que tenían los revisteros, debido a su intromisión en situaciones políticas, no serán ya ahora, y por el contrario, se pretenderá llevar una buena relación con el Estado, a fin de obtener concesiones en el pago de impuestos y en los permisos para presentar este tipo de espectáculos.

Esta transformación de la Revista Política en Revista de Variedades, es entendible si ubicamos a la Revolución Mexicana como alimentadora de contenidos a tratarse en teatro de la Tanda; pero en los años treinta y cuarentas, con un gobierno ya

asentado y con miras a un proyecto de desarrollo nacional, la alternativa adecuada es transformarse y con el tiempo, desaparecer. Los temas políticos se tocan únicamente durante las elecciones, aunque no con la misma agudeza de otros tiempos, pero sí hay burla en la forma de llevar la campaña y en el lema utilizado por cada candidato.

Vemos entonces que este teatro, con todo el bagaje cultural que contenía dentro de sí, va desapareciendo al no tener alternativas de cambio y por la limitación que ejercen sobre él, los nuevos elementos que la tecnología y, por tanto, la modernización van creando.

Las nuevas formas teatrales que emergen a partir de esta desaparición o transformación, depende como se vea, son: La Carpa, compuesta por sketches, canto, baile, declamación, rifas, diversión con los cómicos, y en algunas de ellas se presentaban grandes obras mexicanas o españolas; y el Teatro de Vodevil, presentado en lugares fijos y cuyo punto central para llamar la atención del público era el sexo y el albur (38).

A pesar de la inevitable desaparición de la Revista, se dan sus últimos suspiros con tres obras muy significativas: *En Tiempos de Don Porfirio* (1936), una Revista de evocación histórica; *Rayando el Sol*, (1937), la cual se presenta en el Palacio de Bellas Artes; y *La que nos Espera* (1940), en la que Manuel Castro Padilla muere a consecuencia de la gólpiza que le propinaron un grupo de obreros, porque decían que el argumento era parcial y que se manifestaba en contra de su movimiento.

### **III.3.- Algunos otros intentos**

### III.3.1.- El Teatro de Ahora.

En esta época se dan algunos otros movimientos como "El Teatro de Ahora" en 1932, de quienes fueron sus "precursores: Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro. Es un teatro político que se lleva a cabo en la comedia y en el drama, es de corte realista, se enfocaban hacia el nacionalismo y representa temas agrarios, económicos y políticos..." (39).

La idea principal de este movimiento era el alejarse de los viejos modelos españoles de teatro y enaltecer la labor experimental a nivel nacional. "...Por este camino se consideró más posible acercarse a los valores esenciales y eternos del teatro, porque el teatro experimental es un taller de pruebas en el que los materiales que se busca ajustar con espíritu renovador pueden manejarse y moverse de un modo o de otro hasta encontrar su equilibrio o su síntesis..." (40).

El Teatro de Ahora, por su conformación, pretende ser más analítico y trata, por medio del teatro, temas no explorados. Básicamente los temas nacionales no vistos desde una perspectiva descriptiva, sino desde un punto de vista más de fondo, con el fin de motivar al público que asistía a presenciar sus puestas en escena.

Algunas obras que se montaron fueron: *Emiliano Zapata*, *Tiburón* y *Pánuco* (37). "...En *Pánuco* (37) recoge un aspecto del conflicto de la tierra mexicana, la irrupción del norte industrializado sobre un rincón del trópico, la voracidad del capitalismo sobre la riqueza petrolífera... En *Emiliano Zapata* traza la figura de este soldado de la Revolución y líder

agrarista..." (41). Estas dos obras son creaciones de Mauricio Magdaleno. Por parte de Juan Bustillo Oro aparecen Tiburón, "...en la que acomoda al medio mexicano el asunto que empleó Ben Jonson en 'Volpone'..." (42). "...'Los que vuelven' plantea el conflicto de los braceros que regresan a México vencidos, y encuentran difícil arraigo en su propia tierra... 'Masas' es un drama político en que se advierte la constante pugna, la lucha incesante de México por encontrar de una vez el camino de la Revolución y las reformas sociales. Es un drama al mismo tiempo de fuerza y optimismo juvenil..." (43). "...En 'Justicia S.A.' se presenta el eterno conflicto de la justicia concebida como justicia de clase; o sea, la injusticia de la explotación amparada por la ley..."(44).

Participa, además en este movimiento, Mariano Azueia haciendo un arreglo a *Los de Abajo*. Escribe *El Búho en la Noche* y *Del Llano Hermanos S. en C.*, para este movimiento.

La temporada del Teatro de Ahora en el viejo teatro Hidalgo sólo duró un mes, a pesar de que contó "...con el apoyo del Secretario de Educación Pública Narciso Basols, nuevo fracaso por ayuda más efectiva" (45).

Para 1939 la Revista recibe apoyo oficial del Departamento de Bellas Artes dirigido por Celestino Gorostiza. Se ha hecho la aclaración en cuanto a las características que componen la Revista de principios de siglo y la que se presenta para estas épocas.

Son pequeños destellos que se dan por parte del Estado y de algunos teatristas por crear lo que ellos puedan llamar un Teatro Popular.

### III.3.2.- El Teatro Estudiantil Autonomo.

Con el nuevo camino que toma la Revista (El Vodeville), y con su caída, en cuanto a su forma peculiar, se dan movimientos con estas características, pero no con la misma permanencia. Son aislados, tanto los movimientos que logran llevar a cabo algunas personas independientemente del Estado, como el Estado mismo.

Las bases creadas por la forma de concebir el Teatro Popular hasta principios de la década de los años cuarentas van a servir como fundamentación y enriquecimiento de los movimientos posteriores, en que los más van a ser patrocinados por el Estado, junto a uno que otro movimiento de grupos que se van a enmarcar en este ámbito. No va a ser en este momento una línea que venga a enriquecer lo ya existente, pues van a ser movimientos aislados en los cuales, dependiendo de la concepción de quien lo hace, serán también las acciones que desarrolle.

El Teatro Estudiantil Autónomo (TEA) es un grupo que va a surgir hacia 1945 con la idea de: "...hacer un teatro propio, genuino de México, que sólo puede brotar del pueblo, suprema expresión de nuestro ser inconfundible y original de nación en marcha..." (46).

Los jóvenes que conforman el grupo son extraídos de la Universidad, el Politécnico y el Colegio Militar básicamente, por lo tanto, no contaban con fondos para mantener el movimiento y su cometido. Xavier Moreno Rojas, director y creador del grupo, consigue un subsidio de \$5,000.00 mensuales por parte del Secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet, además del

apoyo del Departamento de Difusión Cultural de la UNAM y del Departamento de Publicidad de la SEP (47).

No se distinguen por las grandes producciones debido a sus condiciones de trabajo, y como dice Magaña Esquivel: "...no contaban con más geografía que la palabra y el vestuario..." (48)

En cuanto a la organización inicial dentro del grupo nos comenta Rojas: "...Empecé a hacer un grupo de teatro donde no hubiera todos estos movimientos degradantes, donde no importaba quien fuera arriba o abajo, donde no importara si se iban a vender las funciones, sino pues hacer el teatro por gusto de hacer el teatro, es fue mi primera idea..." (49).

Este grupo va a retomar personajes de la cultura mexicana haciendo uso de obras extranjeras y ubicándolas en plano nacional. Pretende llevar teatro, los domingos, a barrios y comunidades con el fin de mostrar la existencia de este espectáculo en esas zona. "...La plaza pública, el escenario portátil instalado en cualquier parte, en un sitio abierto, es buen asiento del TEA. Primero la Alameda Central, luego los jardines de los barrios más populosos y populares, y más tarde la plaza pública de un pueblo del interior, Ixtepec en las cercanías de Tepoztlán o Tlacotalpan en Veracruz; lo mismo da porque el escenario viaja con los comediantes y entre ellos practican la tramoya más simple..." (50).

Menciona Xavier Rojas que el desconocimiento del Teatro en estas zonas no implica, necesariamente, un disgusto hacia él: "...siempre vi que había unas reacciones netamente positivas en el público. Llegamos a Tepitc a hacer una función. las gentes nos

preguntaron ¿vamos a ver teatro? ¡qué bueno! les ayudamos; nos ayudaron a hacer la plataforma, a instalarla. Les gusta el teatro al pueblo y si encuentran gentes que se identifican con él en la escena como 'Perico el incorregible' extraordinario. La cosa es acostumbraron a la gente al teatro y se tendrá una buena respuesta..." (51).

Los principios y tareas del TEA parten del significado que da Rojas al Teatro Popular: "...El Teatro Popular es el que es accesible a las masas. Puede ser de primer orden o puede ser secundario, siempre que sea entendido por las masas, asimilado por las masas... Que vaya dirigido a las masas definitivamente. Vivimos en un momento tan crítico cultural y artísticamente que no podemos darnos el lujo, las gentes que amamos el teatro, de hacer arte por el arte; nosotros tenemos que hacer un teatro con mensaje que llegue al pueblo, que lo divierta, que lo eduque y que le dé la emoción estética..." (52).

Se debe contar con un repertorio de obras que logren este objetivo. Obras que reflejen la situación real de la sociedad mexicana, para lograr que el teatro se interiorice y los motive para que ellos busquen solución a sus problemas: "...Uno de mis aciertos en el repertorio, tal vez el único, fue haber encontrado las obras editadas por Vanegas Arroyo... Extraordinario. Yo recuerdo que obritas de Vanegas Arroyo cuando las presenté en Tepito, en Tacuba, en la Alameda Central, en la Plaza de Loreto y tantos otros lugares, el pueblo tenía comunicación absoluta..."(53).

Las obras presentadas por Xavier Rojas, editadas por Vanegas

Arroyo, describen una problemática eminentemente urbana y se centran en personajes típicos como el burócrata, como la portera de la vecindad, como algunas personas de la clase media que quieren mostrarse diferentes a nivel económico, etc. Sin embargo, nos explica Rojas, que cuando estas obras las llevaron a provincia, no tuvieron el impacto que se esperaba. Se dió una identificación más plena con las obras de Cervantes: "...El arcaísmo en el teatro lo asimilaban perfectamente y lo comentaban. Por eso digo que el Teatro Popular es el teatro que llega, que es asimilado por la masa, que lo hace identificarse y vibrar con él..." (54).

Con la búsqueda minuciosa que lleva a cabo Rojas a partir de su nacimiento como grupo, tienen una gran actividad en provincia y presentaciones en la capital. Lleva a cabo temporadas en el Sindicato Mexicano de Telefonistas, en la Sala de Conferencias del Teatro de Bellas Artes, en el Teatro provisional de la Feria del Libro y en el Teatro del Pueblo. Logra espacios en Radio Mil, Radio Educación y Radio D.F. Para 1950 obtiene el segundo lugar de un concurso organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, y en 1951 se inaugura su auditorio en una Escuela Primaria en las calles de Edison y Serapio Rendón.

Por diversos problemas pierden el local y en 1952 se disuelve el grupo.

El repertorio presentado por el Teatro Estudiantil Autónomo es el siguiente: "...'El Juez de los divorcios' y 'La Cueva de Salamanca' de Cervantes; 'La Carátula' y 'Cornudo y Contento'; 'Pasos' de Lope de Rueda; 'El Tecolote', farsa de Antonio Vanegas

Arroyo; 'Cuento Viejo' y 'Espíritus' de José Joaquín Gamboa; 'Jinetes hacia el mar' de Synge; 'El Perfecto Marido' de Bernard Shaw; 'El mancebo que casó con mujer brava' de Alejandro Casona; 'La Presumida burlada' de Ramón de la Cruz; 'La señora Pimienta número 1' de Lewis C. Tees; 'El corrido de Elena la traicionera' de Isabel Villaseñor; 'El corrido del hijo desobediente' de Rubén Bonifázquez; 'Ahí viene Gorgonio Esparza' farsa de Antonio Acevedo Escobedo; 'La Comedia del hombre que casó con mujer muda' de Anatole France; 'El Abogado Patelia' farsa francesa de autor anónimo; 'Alucinaciones' de José Joaquín Gamboa; 'El Yerro inrrotos' de Tennessee Williams; 'Retorno' Xavier Rojas; 'El Patán' de Antón Chéjov; 'Interior' de Maurice Maeterlink..." (55)

Algunos autores que participaron en el movimiento son: Pilar Flores Souza, María Olga Catalán, Mario Muratalla, Jorge Martínez de Hoyos y Eva Monzon.

Y los directores: Xavier Rojas, Fernando Torre Laphan y María Luisa Algarra.

Como uno de los objetivos principales del movimiento dirigido por Xavier Rojas se encontraba, el dar a conocer la práctica teatral en los lugares donde existían locales ni grupos que se dedicaran a esta tarea. Era, además, una forma de llevar entretenimiento.

Esta línea la mantendrá a la postre, además de extenderla a sus seguidores y actores a los que dirigió o pertenecieron al TEA o Poliart. Este será el caso de María Elena Martínez Tamayo, hacia 1956, en que después de haber trabajado un buen tiempo a su lado haciendo teatro para el Instituto de la Juventud Mexicana,

en el Poliart y en el TEA, es nombrada titular en el Departamento de Teatro Popular perteneciente al Instituto Nacional de Bellas Artes.

#### **III.4.- El Teatro Popular Oficial**

Hemos hablado, hasta ahora, de cuatro momentos del teatro popular mexicano, esto es, formas que determinan la relación teatro-cultura mexicana, tomada esta segunda como los usos, costumbres y hábitos de una sociedad en un momento histórico determinado.

La primera que fue el género chico de zarzuela reconstruida en México, el cual utilizó al sainete lírico como complemento de sus puestas en escena y así darle un toque humorístico.

La segunda fue la utilización del concepto Revista después que pasó por España bajo la influencia francesa. Este concepto y de hecho este movimiento va a tener sus características propias en México, que no se van a parecer en nada a la Revista francesa o española, pues en estas ciudades significaba una puesta en escena cada fin de año para dar Revista a todo lo acontecido durante el mismo. Y en México va a tener una connotación de burla social. Si es revisión, aunque no al año, de lo acontecido, pero mostrándolo con ironía y sarcasmo a fin de llamar la atención del público. Es la etapa de la Revista Costumbrista.

Debido a la situación revolucionaria, esta Revista Costumbrista toma el papel después de Revista Política, que viene a ser la tercera etapa. En ésta, con el mismo buen humor que caracteriza a este género teatral, además de recurrir a personajes estereotipados y a la vida doméstica mexicana, se hace uso también de los problemas políticos de entonces, en que la masa los hace suyos y los critica y se burla de ellos. No hay directriz comprometida, ni limitaciones para ellos -fuera de los exilios y muertes provocadas por ésta-, el fin es divertir a costa de los demás.

La cuarta etapa se caracteriza por la caída de la Revista en su forma anterior y el uso que se tiene de las innovaciones extranjeras como es el desnudismo en escena. Se va a mostrar en este momento como una revista de Voudeville, la cual va a tener como fin captar la atención del público, no por un argumento de importancia, o por la caracterización de calidad de tal o cual artista, sino por despertar la sexualidad en el público, además de los chistes subidos de color. se utilizan ahora las palabras en doble sentido, los números musicales, ya sea las canciones vernáculas o las de amor en las que se provocan los suspiros de la concurrencia. No se utilizarán ya los argumentos para esta revista vodevillesca, sino serán los chispazos, la improvisación de algún chiste o alguna burla, un diálogo de albures, de hecho los famosos sketches.

En esta siguiente etapa, que sería la quinta -establecimos esta numeración con el fin de dar una visión más esquemática de las formas que ha tomado el teatro hasta este momento-, encontramos al Estado más estable y decidido para llevar a cuuestas el fomento de un teatro que llegue a la población. Sin embargo, es necesario resaltar el giro que toma el teatro para este momento. Hasta 1940 todavía no se ve una participación clara por parte del Estado en este ámbito, no pasa de organizar concursos para autores mexicanos, apoyar a movimientos que pretenden mostrar un teatro universal o algún intento fallido como fue el de Orientación en 1932, o el de formación de cuadros de teatro popular en 1950, los dos patrocinados por la SEP. Pero de hecho, no se ve un compromiso serio para el teatro y la población.

Es hasta esta etapa en que el gobierno va a llegar a un acuerdo con los teatrístas, para que juntos lleven a cabo los proyectos de desarrollo planteados por el primero, como una forma de crear estrategias claras y definidas en lo que a teatro se refiere. Personas con trayectoria como Celestino Gorostiza, Ma. Elena Martínez Tamayo y Héctor Azar, por mencionar algunos, empiezan a ocupar puestos claves dentro del teatro oficial.

El Estado al fomentar, sostener y reforzar un teatro de calidad técnica, actoral y de dirección, como lo sostienen "Los Contemporáneos", de los cuales está influenciado, permite además dos vertientes que no se circunscriben dentro de él: El Teatro de Vcdevil y el Teatro Comercial.

El aparato estatal se compromete a llevar el teatro a la población: un teatro que a largo plazo lleve consigo una educación en este aspecto. El objetivo es que las masas conozcan todo tipo de teatro, dentro de las tres vertientes citadas y que elijan el que sea de su agrado o con el que más se identifiquen. Mostrar el teatro griego o el actual con un lenguaje comprensible y un tratamiento que los identifique.

### III.4.1.- Sección de Teatro Popular (INBA).

En el proyecto de Teatro Popular que se desarrolla en el Instituto Nacional de Bellas Artes para 1956, además de la finalidad ya mencionada, de llevar una educación teatral a la población, se persigue una formación de toda la gente que participa desde la creación de obras, hasta la puesta en escena, pasando por coreografía, actuación, maquillaje, utilería, etc.

A continuación se presenta un breve panorama de la sección con base en un documento que recoge su desempeño, obras, directores, locales, grupos, etc.

La creación de la Sección de Teatro Popular dentro del Instituto Nacional de Bellas Artes, hacia el mes de enero de 1956, "...Responde a la atención de necesidades, cada vez más urgentes, de un público numeroso que no podía concurrir, por sus escasos recursos, a presenciar obras teatrales que se presentaban fuera de su alcance y sintiendo el deseo de ese mismo público de conocer el teatro y disfrutar de este valioso medio de expresión..." (56).

Para llevar a cabo esta labor en toda la zona metropolitana y algunas comunidades indígenas, fue necesaria la elaboración de un plan de trabajo que contemplara dentro de sí la captación de personal artístico y la forma de difusión a esos lugares.

Se hizo un llamado a profesores de teatro, profesores de escuelas de Iniciación Artística, a estudiantes de teatro y a grupos diseminados; a fin de organizar grupos de actores, formar directores, escenógrafos, autores, maquillistas, etc. Se les daba

un curso de capacitación familiarizándolos con el trabajo de campo y la relación teatro-pueblo. El nivel de toda la gente que había ingresado para la difusión del teatro, no era homogéneo, por tanto, se procedió a la incorporación en grupos, dependiendo del nivel teórico-práctico. Para ésto se estableció la siguiente clasificación: "...Grupos 'A'. Aficionados: Interpretan obras sencillas en un acto, accesibles a todo público. Formado por estudiantes que inician. Las representaciones se efectúan los sábados por la tarde o los domingos en la mañana en parques públicos, fábricas, escuelas y lugares de gran concentración popular. Trabaja con un mismo programa durante dos semanas en el mismo escenario, y pasan después, a otro siguiendo un sistema de rotación. Las funciones son gratuitas para el público, y los grupos sostenidos totalmente por el INBA, quien remunera este trabajo con una pequeña gratificación. Estos mismos grupos funcionan en centros de beneficencia como cárceles, hospitales, asilos, etc., orientando al teatro hacia una labor eminentemente social.

Grupos 'B'. Estudiantes: Están formados por los alumnos del segundo curso de actuación, o aficionados que ya han sido fogueados. Se presentan interpretando sencillas obras en tres actos. Los escenarios se encuentran en pequeños locales y escuelas enclavadas en zonas populares. La admisión es gratis generalmente, y, cuando se cobra, los precios son sumamente bajos: cincuenta centavos y un peso. Lo recaudado en las funciones se reparte entre los integrantes del grupo, quienes trabajan en forma de cooperativa, o reúnen lo recaudado para

formar un fondo del grupo. El INBA proporciona teatro, producción de la obra y publicidad.

Grupos 'C'. Experimentales: Los integran alumnos avanzados: trabajan en igual forma que los grupos 'B', pero se diferencian en ser grupos que montan todo tipo de obras: nacionales, extranjeras, modernas y clásicas. El precio del boleto por función fluctúa entre dos y cuatro pesos. Estos grupos son seleccionados para presentar también obras de tipo experimental, por las que cobra cinco pesos la entrada..." (57).

El 10 de mayo de 1956, se inicia la labor de los grupos de la Sección del Teatro Popular del INBA, con sus objetivos bien claros: lograr el acercamiento teatro-pueblo al colocar este espectáculo al alcance de cualquier persona y así lograr una verdadera divulgación; abrir un camino de búsqueda a directores y escenógrafos; hacer del conocimiento de todos los participantes, la problemática que tiene todo el teatro, dentro y fuera de él; que a partir de esta práctica, los jóvenes eligieran áreas de especialización (maquillaje, publicidad, producción teatral, o promoción de funciones atendiendo particularmente a su vocación y aptitudes); y estimular la creación de grupos con una orientación bien definida.

La labor de los grupos, desde su inicio, fue ardua y difícil, pues se enfrentaba diariamente con públicos en extremo diferentes: desde cárceles y reclusorios, hasta centros de asistencia social como asilos, orfanatorios, etc. Además de llegar a algunas comunidades indígenas, donde, además de dar funciones, se les llegó a enseñar a algunas la manera de elaborar

vestuarios, escenografías y utilerías de forma sencilla.

El auge de la labor fue considerable, pues para el año de 1957, eran 23 los grupos que existían dentro de la sección, a diferencia de los 11 que empezaron. En estos dos años se presentó en 150 ocasiones el programa elaborado de obras mexicanas en un acto. Y en 1957, también, apareció el grupo de teatro infantil "Mundo de las Maravillas", creado por Manuel Lozano a fin de participar con la sección de Teatro Popular. Colabora con la Unidad Artística y Cultural del Bosque (UACB), presentando obras de teatro infantil en el teatro Orientación; se dan cinco funciones por semana a partir del 28 de agosto de 1957. Desde esa fecha hasta diciembre de 1958, el grupo representó 42 cuentos, en su mayoría de Enrique González y algunos de Manuel Lozano. Dieron 400 funciones con un promedio de 300 niños por función, teniendo por resultado un total de 120,000 asistentes en ese lapso. Se invitó además al grupo para dar funciones en Huachinango, Puebla, en el auditorium Municipal. Fue interesante la labor que Manuel Lozano realizó para las escuelas del D.F. y del área metropolitana.

Otro elemento importante que es necesario rescatar, es la labor titánica que tuvo la coordinación de la sección y el director Fernando Wagner, del 24 de abril al 25 de mayo, al montar la obra *La Llorona*, de Carmen Toscano. En ésta intervinieron todos los grupos de la sección, esto es, más de 100 actores en escena, representando una "...obra basada en las tradiciones populares y un problema eterno y pleno de gran sentido de mexicanidad..." (58). La obra fue presentada en el

teatro al aire libre de la plaza de Chimalistac.

La denominación de la maestra Ma. Elena Martínez Tamayo en la sección de Teatro Popular, responde a la labor que ha desempeñado en esta área. Para 1956, en que se da el nombramiento, la maestra trabajó un tiempo considerable al lado de Xavier Rojas; desde la formación del TEA, pasando por el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana (ahora CREA), hasta en algunas temporadas esporádicas en favor del teatro popular.

En cuanto a la función de esta sección, comenta el titular: "... se trata de dar funciones a públicos populares con los estudiantes de las escuelas de iniciación artística..." (59).

Esta tarea no se opone a lo que ella concibe como el Teatro Popular: "...Debe vincularse a la comunidad, desde mi punto de vista, siro está vinculado a la comunidad no tiene nada que hacer, o sea, puede tomar diferentes aspectos, pero un teatro popular integrado debe estar ampliamente vinculado a la comunidad, vinculado en diferentes formas, no sólo que presten la presencia física, sino que ellos mismos estén integrados..."(60).

Debe ser importante también, nos dice la maestra, el Tema. Este debe ser popular con el fin de que logre esa interiorización del mensaje en el público.

Si un teatro contiene estos elementos, es un teatro popular y se logra su existencia pues se da la relación del espectáculo teatral con la población, sea de las características económicas, sociales y culturales en que se encuentre inserta.

Una condición es que el teatro popular que se elabora, sea

con base en las características concretas del lugar donde se expone con el fin de lograr así la comunicación hacia el público. "...son las circunstancias las que van definiendo las características de un Teatro Popular..." (61).

Esta comunicación, afirma Martínez Tamayo, es fundamental, pues el Teatro será el medio de expresión de la población, sea para un problema político, religioso, económico, etc. La población busca formas de manifestarse, entonces, si en una obra de teatro ellos encuentran las ideas que pretenden comunicar, se logra ese objetivo y, de alguna forma, se satisface la necesidad de expresión de la población.

Si tomamos en cuenta a la maestra Martínez Tamayo, hace diferencias en cuanto a la elaboración del teatro popular, y no establece limitaciones. ¿Cuál es entonces la diferencia con otras formas teatrales?. Al respecto establece lo siguiente: "...En realidad, desde mi punto de vista, todo el teatro es popular, salvo el teatro elitista, que también es pueblo. Es decir, el teatro más comercial también va dirigido a una parte de la población, que también es pueblo. Los conceptos muy cuadrados son difíciles de manejar" (62).

Dentro de las diferencias que establece la maestra, en cuanto a un teatro elitista y un teatro de masas, establece que el primero pretende captar la atención de un reducido número de personas y en ellas busca el interés, la influencia y la comunicación. En el segundo, los objetivos son los mismos pero a gran escala. No diferencia claramente lo que es elitista de lo

que es popular; y el único parámetro que utiliza es el alcance que tiene el teatro dentro de la población, esto es, la difusión.

Estos fueron los lineamientos bajo los cuales se llevó a cabo la labor de la maestra Martínez Tamayo en la Sección de Teatro Popular. Y aunque este fue un movimiento financiado por el Estado, las limitaciones fueron considerables en el aspecto económico y sobre todo en lo que se refiere a espacios para ensayos. A pesar de esto, se llevó el teatro a los estratos urbanos de bajos recursos, a la provincia y a los obreros en sus fábricas, con obras principalmente mexicanas, además de adaptaciones al teatro clásico ya que son populares y comprensibles.

Este entendimiento dependerá de la calidad de la elaboración, dirección, adaptación, actuación y todo lo que compone una puesta en escena. "...El teatro popular igual que cualquier otro teatro, tiene que ser buen teatro, independientemente de que se den manifestaciones artísticas con pobreza artística, pero cuyo tema sea tan perfectamente comprensible para que el público que lo está recibiendo que lo divierte, lo interesa y lo acepta" (63)

La maestra afirma que, dentro de las limitaciones y circunstancias que se presentaron, los objetivos, de alguna manera, se lograron.

Una limitación para que se lleve a cabo un proyecto efectivo del teatro popular, dicen algunos funcionarios, es que una persona que plantea líneas de acción, no permanece en su puesto durante un tiempo considerable; o que la persona que queda en su

lugar rompe con el proyecto anterior y plantea nuevas líneas de acción sin tomar en cuenta el camino recorrido. Las políticas sexenales de nuestro país pueden romper con lo hecho anteriormente o, lo que no pasa por lo regular, pueden continuar lo ya establecido. Para 1958, con el cambio de políticas, la titular de la sección de Teatro Popular, deja el puesto para cederlo al maestro Dagoberto Guillaumin, quién va a permanecer en el puesto durante un tiempo bastante considerable, aunque esto será en dos etapas (64).

En una entrevista realizada al maestro, nos explica: "...Yo he sido responsable de la oficina de Teatro Popular hace unos quince años y lo que hemos hecho es conjuntar un grupo de personas, de actores más o menos capaces, para poner obras poco conocidas, clásicas, del siglo XVII, que tiene mucha gracia y manejan un lenguaje popular. Y las pusimos porque es difícil que otras instituciones que no sea Bellas Artes, se interese por este tipo de obras, ni de difundirlas..." (65). En cuanto al proyecto establecido para el funcionamiento de la dependencia a su cargo, nos dice "...La acción de esta oficina de teatro popular no la hemos configurado de una manera muy precisa, porque necesitaba una fundamentación más sólida que la justificara..." (66). El maestro Guillaumin, sin embargo, no ha llevado esta labor sin una base concreta. Aunque crítica al Estado, coadyuva con él a partir de su labor teatral. "...El Teatro Popular, en su forma perfecta, es aquel que hiciera el pueblo no las instituciones. El que emane de la población, el que arme, el que use la intriga adecuada a los intereses, que en ese momento motive con el lenguaje que

acostumbran ellos y con la estructura que a ellos se les ocurriese inventar. Ese sería el teatro popular, ese el teatro que han hecho y forjado los distintos pueblos del mundo..." (67).

La importancia de esta característica es que auspicia la creatividad genuina y auténtica de la población. Por esto la labor que lleva a cabo el Departamento está encaminada a acercar al teatro popular con el pueblo mediante un espectáculo digno, honoroso y muy bien hecho. "...Siento que hay que rescatar el buen teatro popular, lo cual radica en hacer espectáculos con gracia, con espontaneidad, pero al mismo tiempo ofreciendo una coherencia y un enriquecimiento literario y poético imperceptible para que no sea rechazado..." (68).

Toda esta labor que se lleva a cabo en favor del teatro popular, a pesar de que lleve una fundamentación bien estructurada, está determinada por la participación de la institución y por las políticas culturales del Estado. Nos dice el maestro que todas las instituciones debería aportar algo y estimular así el desarrollo del Teatro Popular.

Sin embargo, la situación es diferente: "...lo que no se hace es llevar una línea conductora ascendente, es decir, se hace caprichosamente. No hay una unidad para la dosificación del material que se le debe proporcionar; es anárquica toda la difusión del teatro actualmente..." (69).

Por esto es difícil la existencia y el fomento de un teatro popular, pues aunque dependa de la persona que se encuentra a cargo del proyecto, no se da la comunicación con otras instituciones y las tareas son por periodos. "...El Teatro

Popular que existe en este momento le falta coherencia tal vez en algunos momentos, porque los estudios que se hacen para evaluar cuántas, en realidad, son las manifestaciones genuinas, y cuántas son nada más barniz externo, tendrían que hacerse con termómetro..." (70).

Es difícil, nos dice el titular del Departamento de Teatro Popular, llevar a cabo el fomento de un teatro popular, sin embargo, es determinante que la persona que lleve a cabo esta labor tenga bien firme su concepto y, por ende, las características estructurales del Teatro Popular. "...El Teatro Popular en su esencia debe tener en la que el argumento interese a la mayor parte de la población, ya que está aludiendo a sus problemas de tal modo que la pueda representar un pequeño número de actores; que esté claramente expuesto el conflicto, muy comprensible la trama y todo el final, y catártico el momento último para que la gente salga encendida de entusiasmo y dé apoyo a la idea verificada que se le trató de mostrar. Pero sólo funciona si el trato está bien hecho, si no es sólo una pobre intención, que es lo que ocurre con mucha frecuencia..." (71).

En cuanto a la diferencia que existe entre Teatro Popular y Teatro de Elite, nos dice el maestro que lo elitista de una obra se establecerá con base en el interés y el entendimiento que el público demuestre hacia él.

### III.4.2. - El Teatro Trashumante (INBA).

El proyecto de creación, promoción y difusión del Teatro Popular se mantiene en la misma tendencia dentro del Instituto Nacional de Bellas Artes, aunque no con la misma fuerza que en un principio. En tiempos recientes, ese Departamento de Teatro Popular perteneciente a la Dirección de Teatro del INBA, cambia constantemente de nombre y de tareas. En unos años lo encontramos como el "Departamento de Teatro Foráneo", esto es, dedicado al fomento del teatro que se lleva a cabo en provincia; y en otros momentos con el nombre original.

No hay claridad en las funciones que desempeña ni en los objetivos que persigue. Dentro del mismo INBA han existido otros movimientos que sin depender del Departamento, se han dirigido al fomento del Teatro Popular.

En la actualidad, el Departamento tiende a perderse, debido a que no hay claridad en cuanto a su existencia.

Sin embargo, cada Dirección trae consigo una visión de lo que es o lo que puede ser un Teatro Popular. Esto quiere decir que si en 1956 la Dirección de Teatro que se encontraba a cargo de Celestino Gorostiza fomentó un Departamento de grandes tareas en cuanto al Teatro Popular, para 1963 Héctor Azar, quien se encuentra como titular, impulsa un movimiento de esta forma teatral y lo bautiza con el nombre de "Teatro Trashumante". "...Con el propósito de estimular el fomento y la divulgación del trabajo teatral entre las masas populares y la juventud, se propició la creación de brigadas teatrales que, bajo el nombre

genérico de Teatro Trashumante, ofrecieron funciones públicas en plazas, jardines, calles, mercados, centros de asistencia social, ferias, etc., del Distrito Federal y de la provincia..." (72).

"...El Teatro Trashumante tiene la conveniencia de no verse limitado a los requerimientos del teatro formalista, goza de la libertad del espacio y recobra en cada presentación callejera, su origen, desde el grito, la carcajada o el ademán espontáneo del público eventual denota su participación en el drama y en la farsa, que se han humanizado lo bastante como para ser comprendidas..." (73).

El objetivo principal es tener un contacto directo entre esta forma artística y las masas populares. La experiencia de Azar y la motivación de movimientos pasados llevan a crear, como ellos afirman, una forma nueva que no imponga repertorio, sino que se conformará con base en la aceptación general. Es un: "...experimento que ahora se presenta, sin concesiones ni arrogancias pseudoculteranas..." (74).

A partir de la sencillez en el trato con la población, se pretende retomar su lenguaje, sus costumbres y los medios necesarios para reafirmar una cultura nacional que se vierte en forma teatral. "...Pretende renovar el teatro en México, la creación de un público masivo que exija buen teatro, la formación de actores, autores y directores que integren el inexistente Teatro Nacional. Es decir: LLEVAR AL PUEBLO AL TEATRO Y EL TEATRO AL PUEBLO..." (75).

Y uno de los medios es lograr la integración de las formas de pensar y sentir, tanto en la provincia como en la metrópoli.

Por ésto, con el Teatro Trashumante se forman los festivales de Otoño que unen a la provincia con el Distrito Federal.

Las brigadas que se forman con este movimiento se componen de estudiantes de teatro en sus diferentes disciplinas, que trabajan con motivación de dos elementos importantes: el primero, es practicar su carrera, esto es, la actuación en contacto directo con el público; y segundo, tener derecho a becas de estímulo teatral, las cuales eran financiadas por el Instituto. Este, además de financiar la producción de obras, marcaba una nómina para el director y los actores.

Este movimiento, afirma Héctor Azar, es: "...Nuevo en sus propósitos y en su línea artística, aunque no en el tiempo ni en la finalidad que lo anima, que es la de todo conjunto teatral: suscitar la comunicación con el gran público fresco y virgen, que alientan nuestras masas populares..." (76).

Esa comunicación debe darse de forma que no sea una imposición ni una manipulación, sino mostrar los diferentes géneros teatrales y ponerlos en tela de juicio para los espectadores. Se busca una identidad cultural en la práctica teatral, que la gente observe los personajes y se identifique con ellos, o los deseche.

Al respecto comenta Alejandro Bichir, uno de los directores que participaron en el movimiento: "...Tal vez llegue el momento de la selección, ahora lo que nosotros hacemos es enseñarle a la gente a pedir teatro; ellos de pronto, cuando ya vean muchos grupos, entonces van a decir 'lo que queremos es como aquel, nos gusta como el que vimos el mes pasado'; y van a tener una

inclinación..." (77).

Esta comunicación, afirman los trashumantes, servirá de enlace entre pueblo y teatro con el fin de lograr una educación teatral a largo plazo. Por ésto se busca la mayor asistencia a las funciones y no presentarlas en espacios cerrados, pues limitan la cantidad de público. "...Cuando nosotros hicimos Teatro Trashumante ya tenía sus antecedentes como la Carrera de Tesis, la Barraca de García Lorca, que andaban haciendo su recorrido por los lugares populosos de Atenas y el mismo teatro griego, que si no era popular con 25.000 espectadores, pues entonces qué era..." (78).

Para lograr este trabajo demasiado extenso, Manjarrez en su artículo menciona que se formaron cinco grupos: "...Primer grupo: José Luis González y Alejandro Bichir: La versión teatral del corrido zapatista escrito por Celedonio Serrano Martínez. Segundo grupo: Gilbert Amand: 'Perlimplín', 'Los Titeres de Cachiporra' y 'El Retablillo de Don Cristobal'. Tercer grupo: Oscar Chávez: Obras breves publicadas a principios de siglo por Vanegas Arroyo (México 1900) que antes había escenificado. Cuarto grupo: Pone: 'Ensayando a Moliere' de Magaña. Quinto grupo: Dirigido por Iván García..." (79).

"...El trabajo de los trashumantes se complementó con la publicación de 23 obras de las 30 representadas en tres volúmenes de la colección de teatro del INBA, con los que se ha pretendido proporcionar información y un variado repertorio que permita a estos grupos asomarse al teatro con mayor seguridad..." (80).

Las obras presentadas fueron las siguientes: "...'Los

diálogos del pescador', de J.J. Fernández de Lizardi; 'El Coyote', de Celedonio Serrano Martínez; tres farsas de García Lorca; 'México 1900', de Vanegas Arroyo; 'Ensayando a Moliere' de Sergio Magaña; 'El Profeta Jonás', de Herán González de Eslava; 'El Juglarón', de León Felipe; 'Una botella', de Max Aub; 'Las calaveras de Fosada', de Guillermo Contreras; 'Calpuleque', de Mariano Sevilla Macareñas; 'Los Compadres', de Román Calvo; 'Pollo, mitote y casorio', de Román Calvo; 'El carro de los Jumiles', de Gloria Salas Calderón; 'Conejadita', de Jesús López Florencio; 'Pirrín, parrán, purrún', de Enrique González; 'La comedia de las equivocaciones', de William Shakespeare; 'Médico a la fuerza', de Moliere; 'Arlequín, servidor de dos patronos', de Carlo Goldoni; 'La tinaja', de Luigi Pirandello; 'La llorona', de Carmen Iturbiano; 'Viento sur', de Ignacio Retes; 'Fuí soldado de Levita', de Francisco L. Urquiza; 'Baile y cochino', de José T. Cuéllar; 'La dicha matrimonial'; 'Sancho Panza en la Insula', de Alejandro Casona; 'La compra del burro', de B. Traven; 'La cueva de Salamanca', de Miguel de Cervantes Saavedra; 'La excepción y la regla', de Bertolt Brecht".

Y los directores: José Luis González, Gilbert Amand, Oscar Chávez, Mario del Razo, Iván García, Fernando Rubio, Jesús Ayala, Mariano Leyva, Federico Cervantes, Hugo Galarza, Jaime Cortéz, Alejandro Bichir, Helio Castillo, Nicolás Nuñez, José Tapia, Héctor Quiroz, Selma Marinni, Carlos Valero.

El proyecto Teatro Trashumante terminó con el sexenio. Afirman sus participantes que pudo tener gran desarrollo y efectividad, sin embargo no se continuó.

Alejandro Bichir comenta: "...Nosotros trabajamos lamentablemente en México por sexenios. Necesitamos una verdadera planificación. Se dan casos en que en una dependencia están haciendo exactamente lo mismo que en otra, y en el teatro pasa también..." (81).

Al respecto, Hugo Galarza nos dice: "...El Teatro Popular que se ha hecho ha sido del Estado y las políticas administrativas se manejan de acuerdo a eso, va operando una actividad cultural... De pronto unos funcionarios entienden y les interesa este tipo cultural, y otros, tal vez les interesa, pero hay prioridades en el país que resolver. Lo ideal es que hubiera continuidad para lograr un desarrollo cultural en los pueblos, para formar tradición..." (82).

Se llegó a muchos lugares de provincia y del Distrito Federal con la idea fija de encontrar esa comunicación entre teatro y pueblo, por medio del conocimiento de esta forma artística por parte de gente que no tiene acceso a ella. Y así aspirar a una educación teatral para lograr el desarrollo cultural, según palabras de la misma gente que participó en el movimiento.

### III. 4. 3. - Teatro CONASUPO de Orientación Campesina.

Los intentos por crear o fomentar un teatro popular no dejan de llevarse a cabo. Sea en una dependencia o en otra; con una u otra idea de lo que es el teatro popular, siguen apareciendo personas al frente de proyectos estatales que fomentan la difusión de obras de teatro a diversos grupos sociales. Esto va a estar acorde con las características de la política en cada sexenio y, como mencionaba Alejandro Bichir, van a permanecer sólo durante ese sexenio.

En la administración de Luis Echeverría y, concretamente, a fines de 1971 y principios de 1972, surge un movimiento que impulsa al teatro popular con una visión diferente de las que hasta este momento se desprenden del Estado: "El Teatro CONASUPO de Orientación Campesina".

Rodolfa Valencia será el pilar de este movimiento y al respecto comenta: "Lo que se buscaba con el teatro era un diálogo con los campesinos para convencerlos de que hicieran uso práctico, positivo de la defensa de sus intereses que estaban tratándose de hacer en la dirección de CONASUPO en ese momento" (83).

La creación de este movimiento responde a la necesidad que se crea en los estudiantes de teatro de practicar su disciplina en contacto directo con el pueblo. A partir de aquí, se forman brigadas con la idea principal de encontrar un diálogo verdadero entre teatro y pueblo. "...La idea principal del programa se proyectaba sobre la posibilidad de utilizar el teatro, no sólo como medio de la expresión artística, sino también como medio de

comunicación, técnicamente hablando..." (84).

Los medios con que se muestra esa utilización del teatro para el pueblo, son determinados por la importancia que se le da en este programa al público. Se establece que tanto actores como público ven, oyen y sienten el teatro, por tanto se debe implementar un mecanismo que logre esta sensibilidad central en las características concretas de cada público. Esto es, que se dé por parte de la gente que hace teatro, un conocimiento tal que puede crear obras adaptadas al público concreto ante el que se presenta; que se dé un alto nivel de comunicación con el fin de romper barreras para captar su confianza; que las obras realizadas sean lo suficientemente versátiles para adaptarlas a cualquiera de los problemas concretos del lugar; y que se tenga un suficiente contacto con la gente para estar bien entendidos de la problemática que se les presenta y así abordar esos temas para que ellos busquen la solución de los mismos.

Al detectar estas características generales, las tareas concretas de las brigadas se dirigen a la creación a una o dos obras con las cuales se pretende dar a conocer el teatro en esos lugares; una obra que relacione el teatro y sus problemas; entrevistas y comentarios con el público al terminar la función.

"En términos generales, los mensajes que se manejan son los siguientes:

-Problemas acerca de la comercialización de la producción agrícola haciendo conocer a los espectadores en forma específica la existencia de precios de garantía para los principales productos (maíz, frijol, etc.); la existencia de instituciones

del gobierno que con su actividad tratan de proteger la producción de los campesinos a través de diversos programas; y destacando la actividad nociva de los acaparadores.

-Recomendaciones respecto a la Nutrición Infantil, en base a los lineamientos del Programa de Orientación Familiar, destacando los efectos nocivos de la desnutrición en los niños del medio rural.

-Mensaje de Unidad, como uno de los medios para que logren resolver sus problemas, teniendo en cuenta que siendo ellos los principalmente afectados, son también los principalmente responsables de la solución de los mismos..." (85).

La solventación de gastos de todo el programa fue proporcionado por la Coordinadora Nacional de Subsistencias Populares (CONASUPO), pues fue creado por ella misma con el fin de participar, como responsabilidad fundamental, en la comercialización de la producción agrícola y en la efectividad de los precios de garantía de los principales productos a través de los centros receptores denominados bodegas rurales CONASUPO.

Comentábamos anteriormente que, aunque el programa era subsidiado por CONASUPO, las personas que participaban en él, tenían la libertad plena para tomar decisiones.

Al respecto, comenta Rodolfo Valencia: "Este se desarrolla en una forma espléndida, y el diálogo muy directo, porque realmente el compromiso de los jóvenes era con los campesinos y de ninguna manera con CONASUPO como entidad oficial o semioficial, sino que realmente era un pacto en donde esto iba a ser en defensa de los intereses del campesino; de tal manera que

los actores eran críticos e informadores de todas las fallas administrativas y corruptelas de CONASUPO..." (86).

También, con respecto a esta situación, establece Germán Meyer, uno de los coordinadores del programa: "Ahora bien, el aspecto institucional es fundamental porque sin la institución ni hubiéramos tenido la experiencia de CONASUPO, ni la experiencia de 'Arte Escénico Popular', por lo tanto, realmente debemos a la institución la posibilidad de esas dos experiencias de teatro en el hecho de que nos hayan pagado a nosotros lo que hicimos como directores, como cuadros como lo que tú quieras, y a los mismos muchachos que participan, que tuvieran una fuente de ingreso durante varios años.

Pero la cuestión fundamental que tú tienes, es en qué lo limita o al contrario lo motiva, yo creo que eso depende mucho de la gente que lo hace porque la institución, hasta ahora, ha puesto a nuestro servicio la posibilidad de hacer ese teatro nunca hemos tenido lineamiento que cumplir..." (87).

La efectividad del programa fue tal que el mismo presidente de la República llevando un contacto directo con sus lineamientos "...y llegó un momento en que Luis Echeverría pidió treinta grupos. Era imposible, entonces se formaron el máximo posible, se alquiló una hacienda para hacer los ensayos y a pesar de todo, salieron de esos 18 ó 20 grupos; probablemente de esos no duraron seis meses, arriba de cuatro. Es una época además interesante donde se nota una gran inquietud en los jóvenes de todo tipo..."(88).

El arduo trabajo que se llevó a cabo en la haciendaera con

el fin de organizar grupos o brigadas que recorrieron la mayor parte de la República Mexicana y mostrar así que el teatro tiene un uso para gente que ni sabe de su existencia.

Una de las brigadistas, Isabel Quintana, comenta con respecto a esta experiencia: "...pero por cosas también llegué a una hacienda donde estaba gestándose un movimiento con toda la gente de la República, eran como 10 brigadas de 6 gentes que venían desde Yucatán, del norte, del centro del D.F., de todos lados. Convivimos 70 personas en una hacienda; 10 choferes de las camionetas y unas cocineras. En ese Internado estuvieron dos meses adaptando a la gente, adiestrándola para poder salir al campo... en un momento dado, dentro de la hacienda fueron experiencias muy fuertes de gente que rompía costumbres pequeñoburguesas y tenía que adaptarse a muchas otras. En esto hubo muchos errores: todos los coordinadores estaban experimentado, fue una experiencia maravillosa, muy dolorosa porque sucedieron cosas tremendas..." (89).

Con respecto a la formación de los grupos, a diferencia de los lineamientos establecidos, eran jóvenes amateurs, semi profesionales y otros que no tenían un nivel académico muy alto. Por esto quedaron muy pocos (12 de 100) para la formación de brigadas.

La primera etapa consistió en formar grupos de campesinos en el Estado de Chiapas, tomando en cuenta las problemáticas concretas del lugar, y la segunda: "Luego en 72 ó 73 fundamos un taller de teatro, todo organizado con una nueva metodología de trabajo para no enseñar a los campesinos a actores, sino a

expresarse, dándoles algunas disciplinas teatrales (música, danza, acrobacia, pantomima), para solucionar problemas dramáticos..." (90).

Para esta época existían 16 brigadas, las cuales están compuestas por actores, estudiantes de actuación, estudiantes universitarios y campesinos. Cinco de estas brigadas trabajan en lenguas indígenas y cuatro brigadas en niveles y suburbanos, dentro del Distrito Federal, aunque por problemas presupuestales estos grupos desaparecieron y la atención se centró fundamentalmente en la provincia.

Se ha establecido que el Teatro CONASUPO de Orientación Campesina se avocó al aspecto rural pero también tuvieron labor, aunque no muy considerable en las zonas marginadas del Distrito Federal.

Lo más importante según los objetivos del programa, es mostrar la herramienta teatral a campesinos. La labor del Distrito Federal poco a poco se fue diluyendo por la prioridad y problemas económicos.

Dentro del grupo piloto en que se desarrolló Isabel Quintanar, comenta: "...entonces en esta ocasión se nos pedía una obra sobre la burocracia para desburocratizar las oficinas de Conasupo; iba a haber unos seminarios de todos los altos ejecutivos, en los cuales nosotros íbamos a irrumpir y hacer un numerito; entonces trabajamos eran las 6, las 7 de la mañana y nosotros sin dormir, sin comer nada. Presentamos, y realmente fue muy valioso..." (91).

De los movimientos estatales que se han expuesto hasta el

momento, resalta éste, pues el planteamiento general del proyecto se realizó con un conocimiento más profundo. Es importante hacer una revisión a la metodología propuesta para el programa: el repertorio de obras elegido para el proyecto se determinó con base en las necesidades de la población a la que se acercaron; en un primer momento se utilizaron algunas obras de autores mexicanos, por ejemplo Altamirano, y algunos extranjeros, a fin de sensibilizar a la gente. Por tanto los criterios para elegir las obras eran que, dentro de la esencia de su estructura, se plantearan valores existentes en las comunidades a que hacían referencia.

El acercamiento con las comunidades urbanas, campesinas e indígenas, no fue sólo desde el punto de vista artístico y con la idea de educarlos con respecto al conocimiento del teatro, sino que se dirigió más al conocimiento del público con el que tendría contacto; determinar sus problemas concretos; romper barreras de comunicación, y, a partir de esto, se empezó a trabajar con ellos: primero, dentro del teatro, y posteriormente, utilizándolo para sus intereses concretos, los cuales representaban la solución a problemas económicos, políticos y sociales. Esa solución no era garantizada por los actores, situación que les era aclarada, sin embargo, el hecho de representarlas y ponerlas en tela de juicio ante la misma comunidad, era un logro para que ellos mismos plantearan soluciones a su situación.

Un factor importante que se consideró en la configuración del proyecto CONASUPO, fue la visión que de Cultura y de Teatro Popular tenía la gente participante: "...y llevaron la cultura al

pueblo; bueno ahí es la primera equivocación. La cultura no se acarrea en bote, ni en balde, ni en nada, ni siquiera se acarrea en libros. Llevar la cultura al pueblo es tener un concepto de cultura verdaderamente 'rascuache', torpe..." (92). Esta visión es la que rompe con la tradicional y que provoca la ubicación en un nivel que no está por encima de las clases populares, sino que se busca una articulación para con ellas.

Es importante reconocer este movimiento, pues plantea logros interesantes para la existencia de un Teatro Popular. Sin embargo, el proyecto termina con el sexenio por los problemas que ya se han mencionado a lo largo de este trabajo. "...Por supuesto, cuando viene el cambio de sexenio, a pesar de todo lo que afirmaban, borraban todo, además, pero de un plumazo con efectos retroactivos. De pronto recibimos la orden de acabar con el teatro CONASUPO desde ayer, porque además habían querido sostenerlo hasta el último momento para que la nueva administración dijera si se quedaba o no; que ellos mismos vieran, pero después no. No se porque les entró el pánico tremendo, dijeron que era un absurdo que CONASUPO estuviera haciendo teatro en esas condiciones, así que mandamos llamar a todos los grupos y en ocho días terminaron con el Teatro Popular..." (93), "...Al final del sexenio pasado, varias de estas personas se quedaron sin 'chamba' por cambios de programas, de responsables, etc., entonces se buscó la manera de seguir este trabajo que, en otro contexto, ha ganado bastantes buenos resultados en CONASUPO..." (94), "...Es lo que te digo, terminó el sexenio y ya no se hizo nada...este programa siguió hasta que terminó otro sexenio..." (95).

#### III.4.4.- Arte Escénico Popular (SEP).

Si bien el programa de teatro CONASUPO de Orientación Campesina concluyó con el sexenio de Echeverría, no fue así en cuanto al proyecto planteado por el maestro Rodolfo Valencia y su equipo. Para 1976 es retomado por la Dirección General de Culturas Populares de la Secretaría de Educación Pública, en donde se encontraba Rodolfo Stavenhagen como titular. El programa se llama ahora "Arte Escénico Popular". "...Pero yo tenía una inquietud: seguir haciendo este teatro en la Secretaría de Educación y hacerlo fundamentalmente con maestros rurales, es decir, surgió la idea de formar promotores de teatro a nivel de aficionados para empezar a crear una infraestructura, y de una manera distinta, después de un año del siguiente régimen, se fundó la Dirección de Culturas Populares y ahí nos incrustamos con un proyecto que recogía toda la experiencia de CONASUPO, pero se iba a complementar teniendo como base realmente a los maestros rurales..." (96). "...Después de peregrinar por varios lados y varias dependencias, Stavenhagen, que en ese tiempo era director de Culturas Populares, aceptó la idea de la creación del programa de teatro "Arte Escénico Popular", pero este programa empezó con dos modalidades diferentes de lo que había sido CONASUPO. CONASUPO era un teatro que se hacía con gente del campo, con grupos profesionales pagados por la CONASUPO y fundamental y exclusivamente, era un trabajo que se hacía en el campo. Con eso empezó a trabajar la Dirección de Culturas Populares. Se plantea la posibilidad de trabajar en el medio urbano y con niños y

además se pensó que en lugar de formar grupos profesionales -para lo cual se necesitaba crear un centro en donde ellos se venían a capacitar- montar un espectáculo dispuesto a representarlo..."(97).

Una modalidad interesante que se realizó a partir de la experiencia anterior, fue la importancia que cobrara para éste momento los maestros, tanto en el medio rural como en el medio urbano. Se pensó en utilizar a estos como promotores teatrales a fin de no mover de su lugar a los campesinos. La idea era, entonces, que los profesores tuvieran cursos en la ciudad de México, ya con bagaje teórico y práctico, organizar grupos teatrales con campesinos abordando las diferentes problemáticas que los aquejan y que entre ellos buscaran solución a los mismos. El argumento que de Valencia da la utilización de los maestros es interesante. Plantea que si se seguía haciendo como en CONASUPO en que quienes iban a los cursos eran los mismos campesinos y después llegaban a querer formar grupos teatrales pero no les hacían caso los demás porque menospreciaban su capacidad. Pero si esto se hacía con maestros, - los cuales cuentan con un prestigio reconocido en comunidades rurales, indígenas y en medio urbano- el objetivo del proyecto se daría de forma más efectiva. El curso para maestros tenía duración de cuatro meses, dividiendo diferentes tareas para la mañana (clase de actuación, expresión corporal, música y otras disciplinas), y por la tarde (montaje de espectáculos bajo la asesoría de un director) teniendo como resultado a partir de este curso, el montaje de un espectáculo que estaría en escena durante ocho meses. "...al año, tenían varias posibilidades: formar un nuevo grupo, de seguir en el

mismo, pero con nuevo director y montar un nuevo espectáculo; regresar como maestros si la experiencia ya no les interesaba; o de pasar a formar parte del cuerpo de promotores, es decir, de entrar a la otra parte del programa: que ellos fueran a una comunidad para montar un espectáculo..." (98). La idea era replantear la visión de los docentes en cuanto a su metodología educativa y en cuanto a la utilización del teatro. Mostrales un nuevo concepto de educación, en cuanto a realización con los niños; y una visión sociopolítica de la historia. Era además demostrar que el teatro es también un instrumento de conocimiento al utilizarlo como complemento en la educación; un instrumento de comunicación y desarrollo.

Para hacer teatro, los maestros -afirma Valencia- deben tener una visión histórica crítica por lo menos de la Revolución a la actualidad, porque si no ocurre esto, el desconocimiento en la enseñanza ocurre desde la cabeza. Y por tanto, el teatro no daría resultados por la falta de elementos, y si los elementos es la sociedad, su problemática e intereses, la práctica teatral no tiene utilización. "...se trata de ayudar a un cambio; no en doctrinar a los campesinos porque además es absurdo, pero si tratamos de que adquieran una conciencia crítica, que es el nivel básico en donde un ser humano empieza a participar políticamente, adquirir una conciencia sobre la realidad..." (99).

El cambio se pretendía también en la diferenciación pedagógica en la enseñanza a niños y adultos. Los maestros -se nos plantea- utilizan los mismos métodos pedagógicos con niños y adultos, sin hacer referencia a las características concretas de cada uno.

El trabajo con maestros rurales no era la única área que abarcaba el programa "Arte Escénico Popular". Se dirigía también a la educación inicial, tomando como referencia la violencia de los padres contra los hijos. Se presentaban los montajes con esta temática, haciendo una crítica de esta situación. La educación indígena fue otra área importante para el programa, pues se utilizaban a indígenas que hablaban español; se les preparaba teatralmente y montaban espectáculos con su gente en castellano y en su lengua. "...varios maestros de educación indígena montaron espectáculos con nosotros: los purépechas de Michoacán; Náhuatl de Hidalgo; mayas de Yucatán y Quintana Roo, sobre diferentes temas, por ejemplo en Quintana Roo, la historia de Carrillo Puerto como la administración política de los grupos; los purépechas sobre el problema de la madera, pues el problema fundamental es el caciquismo, el robo de la madera; los de Hidalgo, era el problema de la misión de los campesinos en torno a su unidad para defenderse contra sus enemigos; también hicimos una incursión haciendo un poco de teatro guíñol con Huichiles y Otomíes que también trataron problemas socioeconómicos de su región..." (100). Nos comenta Valencia que se trataban problemas muy fuertes como "...el problema cultural del choque de las culturas, por la cultura del poder, de la cultura dominante, es uno de los problemas del país..." (101).

En el medio rural, también se llevó a cabo el trabajo con cañeros en un fideicomiso llamado FIOSCER. Se montaron espectáculos tomando en cuenta a los trabajadores, tanto en su papel de productores como en el de cortadores. Los enfoques eran a veces de lucha, de organización, de educación o de preparación

técnica para un mejor desempeño en el trabajo. Lógicamente hubo fricciones con las autoridades del fideicomiso. En el medio urbano, se trabajó también al interior de las colonias populares, tomando como referencia la promoción en varias delegaciones de la ciudad.

Sin embargo, a los dos años o año y medio de iniciado el proyecto, se retiraron los fondos para esta área, además de cambios políticos y del programa, se dirigió el proyecto al medio rural e indígena.

Lo más importante del trabajo se refleja con estas dos obras: *Arde Pinocho*, *Trufaldino*, *servidor de dos patrones*, dirigidas por Julio Castillo y presentadas por los grupos Sombras Blancas y Grupo Teatral Encuentro, respectivamente.

Mostraremos a continuación una evaluación realizada durante el año 1978, sobre estos dos montajes: durante este año de la obra *Trufaldino*, *servidor de dos patrones*, se establecieron catorce temporadas con más de cien funciones y cuatro representaciones en penales, en reclusorios de la ciudad. Tomando en cuenta, en cada una de ellas, la participación del pueblo a nivel de debate y cuestionamiento de la puesta en escena. Fue muy importante.

Este público estaba formado básicamente por amas de casa, obreros, empleados, burócratas, subempleados, desempleados, estudiantes, pequeños comerciantes y niños, pues algunos lugares en que se presentó fue el Teatro de Naucalpan, Tepito, Teatro Gorostiza, Teatro Morelos, Coyoacán, Ciudad Universitaria, Unidad Habitacional Ermita-Zaragoza (Delegación Iztapalapa), Aragón, Jamaica. La riqueza que traía consigo el presentarla en estos

teatros y lugares al aire libre, fue que llegaba a gented de colonias aledañas a presenciar el espectáculo y se conformaba un público más amplio y heterogéneo.

Esta evaluación obtenida de documentos que abordan el programa, muestran además el comportamiento del público, tanto en la función como en el debate. Explica, también, la metodología escénica que utilizó el grupo para presentarla, y las conclusiones a las que llegaron, con el fin de pulirla y presentarla como un espectáculo que se adaptara a las condiciones concretas de un público popular urbano.

En la obra *Arde Pinocho*, se da un manejo de la máscara y de la música con el fin de dejar un mensaje en el público. Pero no es un mensaje homogéneo, sino que la moraleja se dejará a cada uno de los asistentes desde el punto de vista de su formación y conformación social. Es una obra que pone a Pinocho como el representante del adolescente mexicano y que lo ubica en una situación tan crítica en cuanto a tomar una decisión, que el público participa y le aconseja qué es lo que debe hacer. Con una música fantasiosa, escenografía sencilla y manejo de la Máscara por parte de los actores, *Arde Pinocho*, recorrió también las colonias y lugares populosos, con la idea fija de mostrar a la gente que el teatro es también un medio que lleva mensaje, cuestionamiento y alternativas a una problemática nacional. En la obra se tocan temas como la educación, el bien y el mal, el consumismo, la moral, el problema político y el problema de la drogadicción. (102).

En las fuentes consultadas, se acotan observaciones sobre el desempeño de las obras a lo largo de sus temporadas, el

enfrentamiento público-actores y la efectividad de los contenidos, manejo de espacio y técnicas escénicas. El tiempo de trabajo en zonas urbanas fue de diez meses y, posteriormente, se cortó el programa. Se dirigió sólo a la provincia y los participantes urbanos poco a poco fueron desapareciendo por compromisos en la ciudad (eran estudiantes, trabajadores y otros. No podían salir a trabajar fuera del D.F.).

Este trabajo urbano, único realizado en el Programa de Arte Escénico Popular, recorrió un buen número de colonias populares, pero no surtió la efectividad deseada por ellos.

Finalmente, quedaron seis personas de las trece que conformaban el trabajo en provincia y en el D.F., con la idea clara de no verse como actores, sino como comunicantes de una realidad, de su realidad.

El teatro popular realizado e interpretado por Arte Escénico Popular, dentro de la Dirección General de Culturas Populares de la SEP, fue un teatro válido y se presentó con dignidad estética, teniendo mucho en cuenta la calidad de las puestas en escena, y, como mencionó Valencia, fue un teatro que no porque dirigía a los grupos populares, tendría deficiencias o sin un trabajo a conciencia. Y que encontró en el "Merolico", su publicación, una vía de información, conformación y mensaje a los participantes y público en general.

Las diferentes formas de implementación del teatro popular por parte del Estado hasta el momento, cobran gran importancia en cuanto a la elaboración de proyectos. Independientemente de su efectividad o no, el interés es creciente y dirigido hacia un conocimiento, difusión y utilización del teatro como reforzador

de valores culturales, además de mostrarlo como un arma de lucha política, tanto en provincia como en las zonas marginadas del Distrito Federal.

La problemática que se presenta en la actualidad y que se ha dejado ver en el pasado, es la falta de comunicación entre las diferentes dependencias oficiales para promoverlo y así lograr el apoyo coherente en cuanto a su difusión.

## ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

### III.4.5.- Departamento de Educación a través de los Medios y Teatro Popular (INEA)

Un proyecto a nivel masivo, por su magnitud y monto económico, resulta más idóneo su financiamiento por parte del Estado. Y con esto no queremos menospreciar la labor también importante de los grupos independientes. Sin embargo, como se mencionaba anteriormente, esa difusión estatal no lleva coherencia y una coordinación entre las diferentes dependencias que lo conforman y que fomentan el teatro. Tenemos entonces que para junio de 1983 aparece dentro del Instituto Nacional de Educación para los Adultos (INEA) un proyecto elaborado y dirigido por el maestro Rodolfo Valencia. Este proyecto se circunscribe al departamento de educación a través de los Medios y Teatro Popular perteneciente al INEA.

Según el documento creado para tal efecto, se elaboró el proyecto con base en la carencia de formas de recreación en comunidades y en el deterioro de la cultura nacional con respecto al proceso de transculturización. Por esto, la idea de crear un Teatro Popular que sirviera de herramienta educativa atendiendo a las necesidades primarias de recreación y motivando a los adultos para incorporarlos al proceso de aprendizaje. Logrando así la vinculación entre el Instituto y las comunidades.

Aparece, entonces, el rubro teatro popular y lo definen de la forma siguiente: "...El teatro es un instrumento de promoción cultural que rescata las manifestaciones culturales de nuestro pueblo. Se le promueve como forma de comunicación..." (103), y se

le fomenta motivando la reflexión, organización y participación de la comunidad.

El carácter de popular lo dá el ser comprensible para el pueblo: tomando y enriqueciendo sus formas de expresión, asumiendo, afirmando y corrigiendo sus puntos de vista. Por tanto, tenemos que según el documento, lo que hace popular al teatro no es la forma, sino el contenido... (104).

Esta serie de conceptualizaciones van a determinar la elaboración del proyecto en aspecto técnico. Si bien el fin era insertar el teatro en las comunidades y lograr su permanencia según lo estipulado, la forma de lograrlo se llevaría a cabo desde dos ángulos. por una parte, crear una infraestructura teatral (grupos profesionales) que, a partir de la motivación en las comunidades permaneciera e integrara a las personas a fin de que encontraran una utilización en esa herramienta llamada teatro; por otra parte, se van a crear guías teatrales en cada Estado, que serían el lazo de unión entre las labores y los grupos teatrales. Esto es, que vinculan el esparcimiento en comunidades, contando con formas de expresión. Estos guías teatrales serán personas capacitadas con base en una metodología creada según los intereses del proyecto.

En lo que se refiere a los grupos profesionales (primera actividad), la propuesta era no formar actores, sino comunicadores de ideas-sentimientos, ya que lo importante era desarrollar la sensibilidad y creatividad para formar personas capaces de dar respuestas a los problemas que se les presentaban. Los grupos profesionales que iniciaron con el proyecto fueron "La

Brigada" y "El Enjambre", y su función fue la de llevar las obras *Un pasito más* y *El Laberinto de la Vecindad*, respectivamente, a fin de lograr la sensibilización de la gente de provincia, y si no un gusto por el teatro, sí un conocimiento del mismo que sirviera como soporte de futuras acciones del Instituto. Estos grupos fueron contratados por la Dirección de Promoción Cultural del INEA y sólo presentaron las obras mencionadas (105). Los objetivos principales con el montaje de estas obras en los estados y el D.F., eran lograr la comunicación directa entre público y protagonistas; constituir un vehículo apropiado a todo tipo de público, inclusive, analfabetas; y proporcionar, con un mínimo de tiempo y recursos, una perspectiva de realidades y problemas concretos.

Estas obras de sensibilización surgen de un diálogo con el director a través de un proceso de selección del tema, estudio, profundización y búsqueda de la forma de representación. El método para lograr éstos es la improvisación y la gente a quien se dirigían de preferencia era la población adulta marginada. Esto porque la finalidad que se perseguía era crear talleres de teatro popular, en los cuales se preparaba a gente de los estados que quisieran participar con el proyecto, y regresarla a su estado de origen con la idea de formar grupos teatrales de aficionados que involucraran a la gente interesada del interior de la República y crear una obra que reflejara su problemática. De abril a junio de 1984 se inició el primer taller (106), éste es, el primer curso de capacitación con las siguientes materias: Acrobacia, Pantomima, Música, Canto, Danza, Historia del Teatro

Universal y de México, Sensibilización, Bioenergética y elementos socioeconómicos. En este primer taller se había pensado en la participación de trece personas, una por estado (107), las cuáles serían seleccionadas por las delegaciones del INEA. Al regresar cada persona a su lugar de origen, tenía la tarea de montar obras comerciales, a la par de una obra inédita, de creación colectiva y relacionada con un lugar de su estado (108).

La segunda etapa consistía en que a partir de que las personas que tomaran el curso de capacitación regresaran a sus estados, tenían el nombramiento de guías teatrales. Cabe hacer la aclaración de que no se pretendía formar directores, sino únicamente personas capacitadas para formar grupos de aficionados elegidos por el Coordinador de Promoción Cultural y el guía teatral.

A partir de la conformación del grupo, se elige la problemática a tratar y se monta la obra. La Coordinación de Promoción Cultural se encargaría de preparar el itinerario de funciones dentro del estado. El guía teatral cuenta con el apoyo de esta Coordinación, de los maestros del taller y del coordinador del proyecto..." (109).

El tiempo promedio establecido para el montaje de la obra, tomando en cuenta el tiempo para investigación, era de cuatro meses, debido a que el guía teatral tenía la misión de formar dos grupos en dos comunidades distintas. A partir del montaje de las obras, el guía debe trasladar a otra comunidad para realizar una tarea similar, sin dejar de mantenerse en contacto con las comunidades ya organizadas.

El objetivo primordial era involucrar al usuario, pues él expresa su problemática y la expresa en su propio lenguaje.

La presentación de las obras se llevaba a cabo básicamente los fines de semana.

Los contenidos expuestos hasta el momento, son las metas que se pretendía alcanzar como propuesta por la Coordinación del Proyecto. Sin embargo, la realidad mostró una situación diferente: en 1985, en los inicios del proyecto, el maestro Rodolfo Valencia, coordinador principal, se retira de la Institución. El Proyecto en adelante no va a tener la misma consistencia y tiende a derrumbarse.

Dentro de las metas alcanzadas en 1984, que fue el único año efectivo de trabajo, se establecieron las siguientes:

1.- Al curso de capacitación, implementado de abril a junio, sólo asistieron seis guías teatrales: uno de Sonora, uno de Zacatecas, uno de Michoacán, uno de Guerrero, uno de San Luis Potosí y uno de Hidalgo. Los cursos de 1985 y 1986 no se realizarían por causas obvias.

2.- Las representaciones de los grupos profesionales, únicamente cubrieron diez estados del total de la República: Campeche, Hidalgo, Estado de México, Michoacán, Puebla, San Luis Potosí, Tamaulipas, Tlaxcala, Veracruz y Guerrero. En estos estados que pertenecían a la primera parte del proyecto se había estipulado una meta de 413 representaciones, de las cuales se lograron 347 (84%).

3.- En lo que se refiere a los guías teatrales y a los grupos de aficionados organizados en comunidades, se logró llevar

a cabo en diez estados: Morelos (2), Sonora (4), Tlaxcala (2), Colima (2), Quintana Roo (2), Hidalgo (2), Jalisco (2), Tamaulipas (2), Nuevo León (2) y Coahuila (2). La meta para 1985 era crear seis grupos en cada uno de estos estados, a excepción de Sonora en que la meta era de doce, debido a que contaba con dos guías teatrales.

4.- Las obras creadas a partir del proyecto fueron: *Un pasito más*, en el Distrito Federal por el grupo "La Brigada"; *El Laberinto de la Vecindad*, en el Distrito Federal por el grupo "El Enjambre"; *Siempre Adelante*, en el estado de Coahuila; *Hay que ser niño*, en el estado de Coahuila; *El Héroe de la Caja*, en el estado de Sonora, por el grupo "Altamar"; *Felices como...*, en el estado de Sonora, por el grupo "Pininos"; e *Imágenes de Tepoztlán*, en el Estado de Morelos por el grupo "Zaz".

Se logró, entonces, no sólo la primera parte del proyecto establecido para tres años con resultados interesantes y que hubieran llegado a ser muy significativos, en cuanto a la difusión y conocimiento del teatro. Al final de la investigación se presentan anexos mostrando estadísticas proporcionadas por el INEA.

Es importante mencionar que la cabeza de este movimiento fue Rodolfo Valencia, quien estuvo al frente de los movimientos de CONASUPO y Arte Escénico Popular. La relación con FICSCER se mantiene hasta este momento y se trabaja en conjunto, aunque con otros objetivos. La idea principal era promover el teatro en las comunidades con el fin de auxiliar los proyectos del INEA y dejar a los guías teatrales de forma permanente. Crear una educación

teatral en los lugares utilizándola como apoyo a la educación para adultos.

El proyecto se termina a partir de la salida del maestro Valencia del Instituto. Actualmente, el departamento sigue funcionando con otros objetivos y a cargo de otras personas, las cuáles pretenden rescatar algunos elementos del proyecto anterior a fin de conformar otro.

A la par de éste aparece otro proyecto dentro del Departamento del Distrito Federal dirigido por la maestra Maricela Lara y asignado al departamento de teatro de esta dependencia.

Es un proyecto eminentemente urbano que se coordina con las diferentes delegaciones políticas del Distrito Federal, con el fin de difundir el teatro a todos los niveles y a todos los estratos socioeconómicos de la zona metropolitana.

En una entrevista realizada a la maestra Maricela Lara, establece que el Teatro Popular es el que se debe difundir a toda la población, primero para que lo conozcan y, después, para que ellos mismos lo exigieran. La maestra pretende, con su actividad, llevar el teatro de forma gratuita, con cierta calidad y, en ocasiones, con gran escenografía.

#### IV. - CONCLUSIONES

#### IV. - CONCLUSIONES

El uso social que se le da al teatro popular, esto es, por una parte, la adecuación y, por otra, la articulación al contexto histórico concreto de las obras de teatro, ha tenido diferentes connotaciones a lo largo del siglo XX. Las interpretaciones son variadas y dependen básicamente de una relación de poder entre diferentes élites.

En nuestra parte inicial mencionamos una élite política, representada por Díaz y Justo Sierra, la cual pretende llevar a cabo su proyecto modernizador a las masas eminentemente agrarias de ese tiempo. Esto apoyado por una élite cultural constituida por un grupo de artistas. En el aspecto teatral, a partir de la creación de obras que contienen mensajes de temas urbanos -en donde resaltan los nuevos personajes que van surgiendo con el proyecto político de transformar al México agrario en una metrópoli urbana- se va familiarizando a la gente con la nueva forma de vida a la cual se dirigen.

Esto lo observamos con el gran apoyo que dio el Secretario de Instrucción a estos proyectos culturales, en lo que al teatro se refiere.

Si bien la propuesta inicial de Díaz fue la introyección de valores culturales externos a partir de formas artísticas, el aporte de Justo Sierra para mantener un orden en la estructura y fiel a su influencia positivista, fue determinante en la política y, sobre todo, en el aspecto cultural de aquel tiempo, ya que fomento, primero, la formación de un teatro nacional al subsidiar

al grupo de Virginia Fábregas; apoya la formación del Ateneo de la Juventud; permite, además, aunque no explícitamente, la existencia de teatros-jacalones y, por ende, un teatro popular; decide arrendar teatros a grupos mexicanos; organiza concursos de autores nacionales; y, con todo esto, logra llevar a cabo una gran difusión fundamentalmente en las zonas urbanas.

Estas acciones provocaban que el cambio infraestructural que se daba en el país, mantuviera una forma de integración que no sólo se manifestaba en la cultura extranjerizante de la aristocracia, sino que llegaba también a los grupos que no tenían acceso a ella. Además, coadyuvaron a la formación de un teatro nacional, el cual tuvo una participación muy significativa en la etapa revolucionaria.

Este teatro nacional fue un participante activo en la revuelta, pues esa élite cultural, aunque aparentemente no tomaba partido por un grupo u otro, lo cierto es que utilizaba al teatro, ya sea para enaltecer a un personaje o fracción, o bien para ridiculizarlos. La inestabilidad política provocaba que el acuerdo establecido en la etapa anterior entre el sector oficial y la élite cultural, no se diera en este momento, de una forma clara, sino que fuera por los juicios particulares y por los simpatizantes de uno u otro grupo.

Como no existían parámetros que delimitaran qué era lo permitido, el teatro de revista política tuvo gran material para el montaje de sus cuadros, al grado que cambiaban cada semana los espectáculos debido a los cambios que se iban dando. Con estos cambios nos referimos a la apropiación de diferentes ciudades por

parte de los líderes revolucionarios, y con esto se imponía una tendencia política en el lugar, se reimprimían billetes con la imagen de los caudillos, se daban sucesos en su estancia, etc. Los teatros-jacalones crecieron en número y volumen; los temas eran atrevidos y bastante fuertes; las noticias resaltaban en esos teatros, ya que recordemos que muchas de las personas que escribían los cuadros, eran periodistas. Hubo encarcelamientos, muertos, destierros, pleitos dentro y fuera de los teatros, pero todo era parte de ese espectáculo en el que toda la gente quería aparecer.

Los participantes de la lucha armada sabían que esas manifestaciones no iban a hacer mella en la definición de la revuelta, sin embargo, para mantener su control, las permitían dentro de un cierto límite y rigor más o menos específico.

Era la legitimación entre la élite política y cultural por mostrarse como la alternativa a seguir ante esa masa que veía diferentes opciones. Si bien no había una definitividad en cuanto a un dirigente político, lo cierto es que el que se encontraba en poder de determinado lugar, utilizaba los elementos que tuviera a la mano y uno de ellos era precisamente el teatro popular. Se supo algunas veces de acuerdos entre jefes revolucionarios y escritores de teatro. Al respecto comentan Magaña Esquivel y Reyes de la Maza que a Huerta constantemente se le veía en las funciones que eran de José F. Elizondo, además se les veía platicando no se sabía sobre qué. También hablan de que los creadores de las tandas tenían sus inclinaciones políticas y, por tanto, escribían en contra de los enemigos políticos de sus

elegidos.

Posterior a la revolución, el carácter y uso social del teatro popular toma un matiz en extremo diferente. Nos referimos a los años treinta en que lo que fue el teatro de revista y los teatros-jacalones como tales, desembocan en lo que fue la revista de variedades que posteriormente sería la Carpa. Por otra parte, surge otro tipo de teatro que, aunque toma un carácter aislado, se mantiene de subsidio estatal (\*).

Es importante señalar que en esta época de estabilidad se da un acuerdo claro entre la élite política y la cultural, tomando como referencia que las tareas a desarrollar serían, por una parte alfabetizar a la población y, por otra, culturizarlos a fin de que tuvieran un gusto estético por el teatro. Para tal efecto se promueven obras de autores clásicos españoles, ya que están basadas en valores que se mantienen a través de los años y si su fin es encontrar una comunión entre el lenguaje y las costumbres de la masa con respecto al teatro, lo fundamental será difundirlo a partir de estos autores. Tenemos, además, que el uso social dado al teatro se enfoca a la difusión de esas obras, con el acuerdo establecido por las dos élites.

De los años cincuenta en adelante se observa una característica que se mantendrá constante: los teatrístas ya no se manifestarán como un grupo a favor o en contra del sector oficial, sino que se incorporarán a él, tomando la responsabilidad de promover el teatro popular desde dentro del órgano estatal. Se llevan a cabo diferentes proyectos semejantes a los de los años cuarenta, pero que ahora toman en cuenta

elegidos.

Posterior a la revolución, el carácter y uso social del teatro popular toma un matiz en extremo diferente. Nos referimos a los años treinta en que lo que fue el teatro de revista y los teatros-jacalones como tales, desembocan en lo que fue la revista de variedades que posteriormente sería la Carpa. Por otra parte, surge otro tipo de teatro que, aunque toma un carácter aislado, se mantiene de subsidio estatal (\*).

Es importante señalar que en esta época de estabilidad se da un acuerdo claro entre la élite política y la cultural, tomando como referencia que las tareas a desarrollar serían, por una parte alfabetizar a la población y, por otra, culturizarlos a fin de que tuvieran un gusto estético por el teatro. Para tal efecto se promueven obras de autores clásicos españoles, ya que están basadas en valores que se mantienen a través de los años y si su fin es encontrar una comunión entre el lenguaje y las costumbres de la masa con respecto al teatro, lo fundamental será difundirlo a partir de estos autores. Tenemos, además, que el uso social dado al teatro se enfoca a la difusión de esas obras, con el acuerdo establecido por las dos élites.

De los años cincuenta en adelante se observa una característica que se mantendrá constante: los teatristas ya no se manifestarán como un grupo a favor o en contra del sector oficial, sino que se incorporarán a él, tomando la responsabilidad de promover el teatro popular desde dentro del órgano estatal. Se llevan a cabo diferentes proyectos semejantes a los de los años cuarenta, pero que ahora toman en cuenta

diferentes parámetros para medir el perfil y las carencias culturales que afectan a las masas.

A partir de que el sector oficial toma en sus manos la promoción del teatro popular, deja de darse el acuerdo histórico entre las dos élites y ahora se muestran como dos partes complementarias. Su labor será definir la estrategia apropiada para lograr una comunicación armónica entre teatro y pueblo. Se dan diferentes intentos, y dentro de ellos, algunos que se preocupan por los mensajes que pueda tomar el público, otros por los contenidos, otros más por el tipo de obras, pero en lo que todos coinciden es que la difusión debe realizarse a nivel masivo y alcanzar la mayor cobertura posible. Lo que si debemos remarcar es que no hay una definición clara del tipo de público al que va dirigido el trabajo. Algunos suponen que debe ser de los campesinos, otros que a los obreros, otros que a los niños, a las amas de casa, a los indígenas, etc.

El INBA, SEP, CONASUPO e INEA, han logrado gran difusión del teatro en los lugares más recónditos, tanto de la ciudad de México como de la provincia. Actualmente existen otras instituciones que coadyuvan a esta labor como el DDF, IMSS, ISSSTE y otras.

Estamos ciertos que el objetivo último que persigue el Estado dentro del ámbito cultural, es integrar a la población a los cambios económicos, políticos y sociales de nuestro país.

El uso de "lo popular" lo hemos referido a los patrones de conducta, modelos de vida y expectativas de la población, porque hemos supuesto que los procesos de desarrollo económico

(industrialización), y de estabilidad política necesaria para aquel, no surgen espontáneamente, sino que partimos del supuesto de que tales procesos tienen como condición necesaria, otros paralelos en el ámbito sociocultural y comunicacional; éste es, procesos de producción de significados con un mínimo de correspondencia respecto a los imperativos de ese desarrollo económico y de la estabilidad política.

Ahora, lo que ocurrió en ese ámbito sociocultural, es que el teatro popular pretendió interiorizar eficazmente mensajes, que emitió para mantener la estabilidad y, por tanto, una integración a fin de dar paso al proceso de modernización.

Sería un atrevimiento asegurar que la participación del teatro popular fue determinante para lograr esa macrointegración de la ciudad de México hasta llegar a la metrópoli que es en este momento, pero de alguna forma aportó con ese uso de "lo popular" que mencionábamos anteriormente.

Es claro que la definición de "lo popular" no mantiene una constante a lo largo de la historia del teatro en México, y menos todavía, un concepto preciso de lo que es teatro popular. Esto quizá porque no les resultaba significativo definirlo por las características del concepto; o quizá porque al mantenerlo indefinido, se permitía que cualquier proyecto obtuviera la aprobación de quien financiaba; o bien porque creían que lo popular dentro del teatro, no está en su definición, sino en su práctica; a fin de cuentas porque suponían que la expresión "popular" significaba "universal" y esto daba la pauta de que pudiera dirigirse a todo tipo de público. Independientemente de

la respuesta acertada, todas estas tienen que ver de alguna forma, con cada uno de los movimientos mencionados.

Lo que si podemos establecer con precisión es que al tener el sector oficial la responsabilidad de impulsar y fomentar el teatro popular, se crea un proyecto a partir de una asociación, ya sea a nivel de subsidio o como una dependencia, entre la élite política y la élite cultural. Independientemente de las estrategias y fines, la asociación se mantiene para llevar a cabo esa integración y estabilidad antes mencionadas.

## V.- NOTAS Y CITAS BIBLIOGRAFICAS

## NOTAS Y CITAS BIBLIOGRAFICAS

- 1) Nomland, John B., "Teatro Mexicano Contemporáneo 1900-1950", I.N.B.A., México, 1967, p. 36.
- 2) Bellinhausen, Hermann, "Visita al País de las Tandas", Nexos, Revista Mensual, año VIII, vol. 8, Enero 1985, núm. 85, p. 45.
- 3) Museo Nacional de Culturas Populares, "El País de las Tandas", Dirección General de Culturas Populares, S.E.P., 1984, p. 37.
- 4) Nomland, op cit. p. 97.
- 5) Estos teatros son : Riva Palacio, Apolo, Viejo Teatro Hidalgo, Guillermo Prieto. En éstos se presentaban, unicamente, tandas de zarzuela. Ibidem. p. 99.
- 6) A este género le llamaban el sainete lírico y el teatro-jacalón mas importante era el María Guerrero o "María Tepache".
- 7) Esta obra y "La Vecindad de la Purísima", del mismo autor, hacen alusión a munícipes del ayuntamiento, a gendarmes y porteras.
- 8) Museo Nacional de Culturas Populares. Op cit. p. 127.
- 9) Ibidem. p. 18.
- 10) Bellinhausen. Op. cit. p. 46.
- 11) Magaña Esquivel, Antonio, "El Teatro Mexicano y sus Problemas", DS (Mé), 9 de Octubre de 1936.
- 12) Olavarría y Ferrari, Enrique de, "Reseña Histórica del Teatro en México", Tomo IV, ed. Porrúa S.A., 3a. edición, México 1961, p. 2355-2357.

13) *Ibidem.* p. 2357.

14) Se forma hasta 1909 y va a estar integrado por jóvenes que critican la orientación filosófica tradicional y pretenden dirigirse junto con la Revolución a una emancipación cultural, e incorporarse a la cultura moderna del resto de Hispanoamérica. Algunos de estos jóvenes fueron: los escritores Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Julio Torri, Enrique González Martínez, Rafael López, Roberto Arguelles Bringas, Eduardo Colín, Joaquín Mendez Rivas, Antonio Medíz Bolio, Rafael Cabrera, Alfonso Cravioto, Martín Luís Guzmán, Carlos González Peña, Isidro Fabela, Manuel de la Parra, Mariano Silva y Aceves, José Vasconcelos; el filósofo Antonio Caso; los arquitectos Jesús Acevedo y Federico Mariscal; los pintores Diego Rivera, Roberto Montenegro, Ramón Martínez; los músicos Manuel M. Ponce y Julián Carrillo.

La carta de no aceptación de Justo Sierra se encuentra publicada en Revista "Nuestro México", México 1983, p.18. Documento extraído de "El Imparcial", 2 de Octubre de 1901.

15) Olavarría. *Op. cit.* p. 2340.

16) *Ibidem.* p. 2345.

17) *Ibidem.* p. 2435.

18) *Ibidem.* p. 2470.

19) Bellinhausen. *Op. cit.* p. 45.

20) *Ibidem.* p. 46.

21) *Ibidem.* p. 46.

22) Era una parodia de la obra "Chantecler", de Edmond Rostand y es una feróz sátira a Francisco I. Madero.

23) Museo Nacional de Culturas Populares. *Op. cit.* p. 38.

24) Reyes de la Maza, Luis, "Cien años de Teatro en México", Sepsetentas, México, 1973.

- 25) Museo Nacional de Culturas Populares. Op. cit. p. 38.
- 26) Bellinhausen. Op. cit. p. 46.
- 27) De María Y Campos, Armando, "40 años de Teatro Mexicano", El Universal, Domingo 4 de Noviembre de 1956, p. 34.
- 28) Otras obras fueron: "La República Lírica" (1920), donde se plantea la situación de Carranza; "Verde, Blanco y Colorado", que son los tres posibles candidatos a la presidencia : Pablo González, Ignacio Bonillas y Alvaro Obregón. Como sabemos, gana el tercero. "Obregón ante la Historia" ; "El Presidencial se Divorcia" ; "La Exploración Presidencial" ; "El futuro Gabinete" ; "La Herencia del Manco" . Estas obras llevan a cabo un seguimiento de la estancia de Obregón en la presidencia y la entrada de Calles a la misma.  
Manuel Castro Padilla, Pablo Prida, Lauro J. Uranga, Guz Aguila, José Antonio Palacios, José F. Elizondo, fueron algunos de los mas destacados escritores, compositores y músicos de este género. Los artistas fueron : María Conesa, Leopoldo Beristain, Roberto Soto, Lupe Rivas Cacho, Celia Montalván, Lupe Velez. Las cómicas : Amelia Wilhelm y Delia Magaña, las mas representativas . La fuente fué : Museo Nacional de Culturas Populares. Op. cit. p. 40, 41 y 47.
- 29) Nomland. Op. cit. p. 136.
- 30) De María y Campos. Op. cit. p. 35.
- 31) Museo Nacional De Culturas Populares. Op. cit. p. 63.
- 32) Ibidem. p. 64.
- 33) Nomland. Op. cit. p. 112.
- 34) Museo Nacional de Culturas Populares. Op. cit. p. 111.
- 35) Bellinhausen. Op. cit. p. 48.
- 36) Ibidem. p. 48

- 37) Museo Nacional de Culturas Populares. Op. cit. p. 112.
- 38) El Teatro de Carpa no lo tomaremos en cuenta dentro del rescate que se hace del Teatro Popular, debido a que, como ya se mencionó en el Marco de Referencia, sería, por su amplitud, digno de estudio en una tesis específica sobre el tema. Este es el motivo de su exclusión.
- 39) Magaña Esquivel, Antonio, "Medio Siglo de Teatro en México", I.N.B.A., Departamento de Literatura, México 1964, p. 69.
- 40) Ibidem. p. 51.
- 41) Ibidem. p. 51.
- 42) Ibidem. p. 51.
- 43) Ibidem. p. 51. y Magaña Esquivel, Antonio, "El Arte Dramático y la Revolución", El Nacional, 20 de Noviembre de 1949.
- 44) Ibidem. p. 52.
- 45) Ocampo, Ma. Luisa, "El Teatro en los últimos 15 años", El Nacional, 13 de Agosto de 1944.
- 46) Magaña Esquivel, Antonio, "Sueño y Realidad del Teatro en México", I.N.B.A., México 1949, p. 100.
- 47) Los datos fueron obtenidos de : Mendoza-López, Margarita, "Primeros Renovadores del Teatro en México", I.M.S.S., México 1985.
- 48) Magaña Esquivel, "Sueño y Realidad. Op. cit. p. 100.
- 49) Entrevista realizada a Xavier Rojas el 19 de Julio de 1983.
- 50) Magaña Esquivel, "Sueño y Realidad. Op. cit. p. 100.
- 51) Entrevista a Xavier Rojas. Op. cit.
- 52) Ibidem.

- 53) Ibidem.
- 54) Ibidem.
- 55) Magaña Esquivel, "Sueño y Realidad. Op. cit. p.p. 100-101.  
Establece el autor en una nota, que no todas las obras eran de corte popular y que la mayor parte eran pequeñas.
- 56) "Memorias del Instituto Nacional de Bellas Artes (1954-1958)",  
I.N.B.A., México 1970, p. C-69.
- 57) Ibidem. p. C-69 y C-71.
- 58) Ibidem. p. C-79.
- 59) Entrevista realizada a la maestra Ma. Elena Martínez Tamayo el día  
25 de Julio de 1983.
- 60) Ibidem.
- 61) Ibidem.
- 62) Ibidem.
- 63) Ibidem.
- 64) El desempeño y los alcances de la Sección se encuentran en  
"Memorias del Instituto Nacional de Bellas Artes (1954-1958)".  
Op. cit.
- 65) Entrevista realizada a Dagoberto Guillaumin en Marzo de 1984.
- 66) Ibidem.
- 67) Ibidem.
- 68) Ibidem.
- 69) Ibidem.
- 70) Ibidem.

- 71) Ibidem.
- 72) "Memorias del Instituto Nacional de Bellas Artes (1964-1970)", I.N.B.A., México 1970, p. C-94.
- 73) Instituto Nacional de Bellas Artes, "Los Trashumantes del INBA", I.N.B.A./14, México 1970, Prólogo.
- 74) Instituto Nacional de Bellas Artes, "Los Trshumantes del INBA", Colección dirigida por Héctor Azar, I.N.B.A., México 1966, p. 7.
- 75) Manjarréz, Froylán C., "El Teatro Trashumante: llevar el pueblo al teatro y el teatro al pueblo", La Cultura en México, México, No. 221, 10 de Abril de 1966, p. 8.
- 76) "Los Trashumantes del INBA. Héctor Azar. Op cit. p. 7.
- 77) Entrevista realizada a Alejandro Bichir el 2 de Agosto de 1983.
- 78) Ibidem.
- 79) Manjarréz, Froylán C. Op. cit. p.8.
- 80) Memorias INBA. (1964-1970). Op. cit.
- 81) Entrevista a Alejandro Bichir. Op. cit.
- 82) Ibidem.
- 83) Entrevista a Rodolfo Valencia en Noviembre de 1983.
- 84) Cuaderno del Brigadista, No. 4, Julio, México 1974, Publicación Mensual de las Brigadas del TEATRO CONASUPO DE ORIENTACION CAMPESINA, Bodegas rurales CONASUPO, Grupo de Divulgación, p. 6.
- 85) Ibidem. p. 8.
- 86) Entrevista a Rodolfo Valencia. Op. cit.

- 87) Entrevista a Germán Meyer Pape el día 14 de Septiembre de 1983.
- 88) Entrevista a Rodolfo Valencia. Op. cit.
- 89) Entrevista a Isabel Quintanar el 18 de Octubre de 1983.
- 90) Entrevista a Rodolfo Valencia. Op. cit.
- 91) Entrevista a Isabel Quintanar. Op. cit.
- 92) Entrevista a Rodolfo Valencia. Op. cit.
- 93) Ibidem.
- 94) Entrevista a Germán Meyer Pape. Op. cit.
- 95) Entrevista a Isabel Quintanar. Op. cit.
- 96) Entrevista a Rodolfo Valencia. Op. cit.
- 97) Entrevista a Germán Meyer Pape. Op. cit.
- 98) Ibidem.
- 99) Entrevista a Rodolfo Valencia. Op. cit.
- 100) Entrevista a Germán Meyer Pape. Op. cit.
- 101) Entrevista a Rodolfo Valencia. Op. cit.
- 102) Estos datos fueron obtenidos de "El Merolico", No. 4, Publicación del Programa de ARTE ESCENICO POPULAR.
- 103) Proyecto: TEATRO POPULAR, DEPARTAMENTO DE EDUCACION A TRAVEZ DE LOS MEDIOS, Dirección de Promoción Cultural, Instituto Nacional de la Educación para los Adultos.
- 104) Ibidem.

- 105) Es importante mencionar que se realizaba un seguimiento de las presentaciones al entregarse informes por parte del grupo, del Coordinador de Promoción Cultural y de los directores que estaban presentes. Además estos grupos deberían permanecer por lo menos dos meses al año para ensayos y cambios en las obras.
- 106) Formado por un director artístico, dos directores encargados, uno del grupo "la Brigada" y otro del grupo "El Enjambre"; cinco maestros de diversas disciplinas y de un coordinador del proyecto.
- 107) Cabe aclarar que sólo se presentaron seis personas de las trece que se habían programado para esta primera etapa.
- 108) Es importante mencionar que desde el principio del proyecto (1983), se firmó un convenio con el Fidelcomiso para Obras Sociales a Campesinos Cañeros de Escazos Recursos (FIOSCER), en el cuál se establecía que éste proporcionaría dos vehículos equipados con Camper; el I.N.E.A. financiaría el 10 % del total de las funciones programadas; y las delegaciones interesadas en las presentaciones facilitarían los elementos necesarios para llevar a cabo las funciones.
- 109) Los criterios que se establecieron para la selección de comunidades fueron: Aprovechamiento de la infraestructura del I.N.E.A. en los estados; Apoyo a los servicios de la Dirección de Promoción Cultural y demás programas del Instituto; y lograr la sensibilización sobre la **Educación No Formal para los adultos.**

## V. - BIBLIOGRAFIA

## BIBLIOGRAFIA

- Azar, Héctor (Compilador), "Los Trashumantes del I.N.B.A.", INBA, México, 1970, 1a. edición.
- Boal, Augusto, "Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular", Ediciones Corregidor, Buenos Aires, Argentina 1975, 212 p.
- Brown, Roger L., "El Proceso de Creación en la Cultura de Masas", Centro de Estudios Históricos, "Historia General de México", Colegio de México, 2 tomos, 3a. edición, México 1981.
- Duvignaud, Jean, "Sociología del Teatro", F.C.E., México 1966.
- García Canclini, Nestor, "Arte Popular y Sociedad en América Latina", Grijalbo, México 1977, 288 p.
- García Canclini, Nestor, "Las Culturas Populares en el Capitalismo", Nueva Imágen, 1a. edición, México 1982, 224 p.
- Instituto Nacional de Bellas Artes, "El Teatro en México", Memorias 1950-1964, I.N.B.A., México.
- Instituto Nacional de Bellas Artes, "El Teatro en México", Memorias 1958, I.N.B.A., México.
- Instituto Nacional de Bellas Artes, "El Teatro en México", Memorias 1964-1970, I.N.B.A., México.
- I.N.B.A.-D.I.D.A.-CENIDIAP, "Cultura y Sociedad en México y América Latina", Antología de Textos, I.N.B.A., México 1987.

## BIBLIOGRAFIA

Azar, Héctor (Compilador), "Los Trashumantes del I.N.B.A.", INBA, México, 1970, 1a. edición.

Boal, Augusto, "Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular", Ediciones Corregidor, Buenos Aires, Argentina 1975, 212 p.

Brown, Roger L., "El Proceso de Creación en la Cultura de Masas",

Centro de Estudios Históricos, "Historia General de México", Colegio de México, 2 tomos, 3a. edición, México 1981.

Duvignaud, Jean, "Sociología del Teatro", F.C.E., México 1966.

García Canclini, Nestor, "Arte Popular y Sociedad en América Latina", Grijalbo, México 1977, 288 p.

García Canclini, Nestor, "Las Culturas Populares en el Capitalismo", Nueva Imágen, 1a. edición, México 1982, 224 p.

Instituto Nacional de Bellas Artes, "El Teatro en México", Memorias 1950-1964, I.N.B.A., México.

Instituto Nacional de Bellas Artes, "El Teatro en México", Memorias 1958, I.N.B.A., México.

Instituto Nacional de Bellas Artes, "El Teatro en México", Memorias 1964-1970, I.N.B.A., México.

I.N.B.A.-D.I.D.A.-CENIDIAP, "Cultura y Sociedad en México y América Latina", Antología de Textos, I.N.B.A., México 1987.

Ladrón de Guevara, Moises, "Política Cultural del Estado Mexicano",  
Centro de Estudios Educativos A.C., 1a. edición,  
Patrocinado por el Grupo de Estudios sobre el  
Financiamiento de la Educación (GEFE), México  
1983.

Magaña Esquivel, Antonio, "Los Teatro de la Ciudad de México", D.D.F.,  
Secretaría de Obras y Servicios Públicos, Talleres  
Gráficos de la Nación, Colección Popular Ciudad de  
México, No. 22, México 1974, 142 p.p.

Magaña Esquivel, Antonio, "Medio Siglo de Teatro Mexicano  
(1900-1961)", I.N.B.A., México 1964, 173 p.p.

Magaña Esquivel, Antonio, "Sueño y Realidad del Teatro en México",  
I.N.B.A., México 1949, 250 p.p.

Museo Nacional de Culturas Populares, "El País de las Tandas", Teatro  
de Revista (1900-1940), Dirección  
General de Culturas Populares, S.E.P.,  
México 1984, 131 p.p.

Nomland, John B., "Teatro Mexicano Contemporáneo" (1900-1950),  
I.N.B.A., México 1967, 337 p.p.

Olavarría y Ferrari, Enrique De., "Reseña Histórica del Teatro en  
México", 4 tomos, Porrúa, 3a. edición, México 1961.

Reyes de la Maza, Luis, "Cien años de Teatro en México" (1810-1910),  
S.E.P., Sepsetentas, México 1972, 161 p.p.

Reyes de la Maza, Luis, "El Teatro en México", (1956- 1979), 11  
volumenes, UNAM, México.

Rojas Garcidueñas, José, "El Teatro de Nueva España en el Siglo XVI",  
S.E.P., Sepsetentas No. 101, México 1973, 191 p.p.

Sten, María, "Vida y Obra del Teatro Nahuatl. El Olimpo sin Prometeo",  
S.E.P., Sepsetentas No. 120, México 1974, 216 p.p.

Varios autores, "Culturas Populares y Política Cultural", Museo  
Nacional de Culturas Populares, S.E.P., México 1982,  
137 p.p.

Varios Autores, "La Cultura Popular", Premia Editora, México 1982.

Varios Autores, "Políticas Culturales en América Latina", Grijalbo,  
Colección Enlace, México 1987.

## HEMEROGRAFIA

- Abreu Gómez, Ermilo, "Del Tiempo Viejo: Los Títeres de Rosete Aranda", El Nacional, 19 de Abril de 1964.
- Abreu Gómez, Ermilo, "Las Trascendencias del Teatro Moderno en México", El Día, 4 de Diciembre de 1925.
- Abreu Gómez, Ermilo, "Genaro Estrada", DS(Mé) 2 de Octubre de 1937.
- Abreu Gómez, Ermilo, "Bassols y las Bellas Artes", El Nacional, 16 de Noviembre de 1934.
- Acevedo Escobedo, Antonio, "El México de 1923", El Nacional, 10 de Diciembre de 1948.
- Aguirre y Fierro, Guillermo, "EL Teatro de La Paz de San Luis", T, 6 de Octubre de 1938.
- Alba, José de, "La Generación Preparatoriana 1920-1924", El Nacional, 30 de Octubre de 1957.
- Alba, Victor, "40 Años de Cultura Mexicana en lucha por su Libertad", Excelsior, 18 de Marzo de 1957.
- Alvarado, José, "El Automovil Gris y María Conesa", 23 de Septiembre de 1959.
- Alvarez S., Genaro, "20 Años después el Teatro está así", H, 22 de Julio de 1950.
- Anaya Ibarra, Pedro Ma., "Quetzalcoatl y Tezcallipoca", XVIII, El Nacional, 22 de Septiembre de 1951.

- Anónimo, "Los Títeres", AS, 2 de Febrero de 1946.
- Anónimo, "Historia del Palacio de Bellas Artes", El Nacional, 30 de Septiembre de 1934.
- Anónimo, "El Palacio de Bellas Artes en la Historia", El Nacional, 11 de Octubre de 1936.
- Anónimo, "¿Qué es el Instituto Nacional Indigenista?", AI, Abril de 1954.
- Anónimo, "Concurso de Grupos Teatrales", Excelsior, 25 de Febrero de 1939.
- Anónimo, "Presentación de Zona Intermedia", El Universal, 4 de Noviembre de 1956.
- Anónimo, "Un Intercambio Cultural de Obras Teatrales", El Nacional, 17 de Junio de 1949.
- Anónimo, "De 1867 a la fecha: el ramo de Bellas Artes", La Reelección, 10 de Mayo .
- Anónimo, "Para la Historia", P, 3 de Marzo de 1931.
- Anónimo, "50 Años de Instrucción Pública", El Universal, 18 de Junio de 1951.
- Anónimo, "Labor de la S.E.P. durante el período de Obregón", El Universal, 16 de Septiembre de 1924.
- Anónimo, "Muy activa y eficiente ha sido la labor de la S.E.P.", El Día, 27 de Septiembre de 1924.
- Anónimo, "La Revolución y La Cultura", El Nacional, 28 de Noviembre de 1943.

Apuntes sobre el Teatro en México, Obras de Teatro y actores desde la época del Teatro Principal, hasta la de la presidencia de Carranza, Pr, 1, 15, 22 y 29 de Enero, 5 de Febrero de 1967.

Aragón Echegaray, Enrique, "México necesita, para bien de su cultura, incrementar el número y calidad de sus espectáculos. El escaso porcentaje de personas que va al Teatro (1.5%).

Ballesté, Enrique, "El Zumbón Zumba", Revista La Cabra, III época, 16-17, Enero-Febrero de 1980.

Barajas, Manuel, "El Folklorismo del Arte", HdM, 27 de Septiembre de 1921.

Bárceñas, Angel de las, "El Palacio de las Bellas Artes", El Nacional, 22 de Junio de 1941.

Bellinhausen, Hermann, "Visita al País de las Tandas", Nexos, Revista Mensual, año VIII, vol. 8, Enero, No. 85, México 1985, p. 45.

Bryan, Susan E., "Teatro Popular y Sociedad durante el Porfiriato", Revista Historia Mexicana, El Colegio de México, México 1984, 130-169.

Carlos y Jiménez, Julián, "40 Años en la vida de un Diario: 4o. Lustró (1932-1936)", Excelsior, 19 de Marzo de 1957.

Carreño Alberto, María, "Federico Gamboa", Ad , Diciembre de 1938.

Castellanos, Rosario, "Una interpretación de Usigli: México y lo Guadalupano", Excelsior, 15 de Enero de 1966.

Castro Leal, Antonio, "La Cultura Porfirista", Po , 21 de Enero de 1939.

Castro, Rosa, "Historia del Arte en México", El Heraldo, 21 de Abril de 1951

- Castro, Rosa, "Medio Siglo de Teatro Mexicano", El Herald, 24 de Junio de 1950.
- Castro, Rosa, "¿Crítica?, ¿Pero qué Crítica?", El Herald, 24 de Junio de 1950.
- Ceballos, Ciro B., "Panorama Mexicano 1905-1910; las diversiones en México" I-III, Excelsior, 25 de Febrero, 1, 7, 11, 16, 18 y 22 de Marzo de 1939.
- Cortés Alonso, Rodrigo, "El México de Cantinflas", S, 1 de Diciembre de 1965.
- Cortés Camarillo, Félix, "Nada de Teatro que somos comercio", Revista La Cultura en México, No. 552, México, 6 de Septiembre de 1972, p. 16.
- Cortés Juárez, Erasto, "El Editor Popular: Don Antonio Vanegas Arroyo", El Nacional, 22 de Junio de 1952.
- Chavez, Carlos, "Consecuencias de el Movimiento de 1911", El Universal, 15 de Diciembre de 1936.
- Cházaro, Gabriel, "Cultura y Educación", Dd y (Mé) , 8 de Octubre de 1962.
- Dardón Pérez, Enrique, "Ha desaparecido un gran Teatro", El Universal, 25 de Noviembre de 1964.
- D'arfure, Victor, "Reseña Histórica del Teatro Principal", El Dictámen (Veracruz, Ver.), 15 de Noviembre de 1952.
- Díaz Bolio, José, "Perfil del Tiempo: Cantinflas Mexicano", El Universal, Pv (M) 13 de Abril de 1962, Dd y (Mé), 31 de Marzo de 1962, IF (G), 9 de Abril de 1962.
- Díaz Bolio, José, "Perfil del Tiempo: Cantinflismo y Alma Nacional", Pv (M), 14 de Junio de 1961, If (GO), 5 de Junio de 1961.
- Dromundo, Baltasar, "El Arte y la Revolución", El Nacional, 30 de Diciembre de 1934.

- Duque, Oliverio, "40 años en la vida de un Diario: 3er. Lustró (1927-1931)", Excelsior, 18 de Marzo de 1957.
- Durán, Jaime, "40 años en la vida de un Diario: 2o. Lustró (1922-1926)", Excelsior, 18 de Marzo de 1957.
- Elizondo, José F., "De los Virreyes a la Tanda", Excelsior, 29 de marzo de 1943.
- Flores, Juan Fríneo, "La acción combinada de los maestros misioneros y rurales", El Día, 12 de Diciembre de 1925.
- García, Elvira, "Palillo: la Libertad de Expresión conviene mas al Gobierno que al propio pueblo", Revista Proceso, Año 1, No. 50, México, 17 de Octubre de 1977, p.p. 50-51.
- García, Elvira, "Mantequilla: Público y Teatro se perdieron", Revista Proceso, año 3, No.93, México, 14 de Agosto de 1978, p.p. 60-61.
- Geminiano, F.J., "En los últimos 20 años, notable progreso del Teatro en México", Revista de Revistas, No. 100, 1 de Mayo de 1974, p.p. 32-37.
- Gómez Magada, Margarito, "El Arte y la Revolución Mexicana", UG, 8 y 9 de Enero de 1935.
- González Cosío, Guillermo, "Un cuarto de siglo del Teatro en México", Revista de Revistas, 27 de Enero de 1935.
- González, Silvino M., "Biografías Mexicanas" El Nacional, 17 de Junio de 1949.
- Gorostiza, Celestino, "Panorama del Teatro en México", CA, Noviembre-Diciembre de 1957.
- Granados Chapa, Miguel Angel, "Por un Teatro de Verdad", Revista de Revistas, No. 75, México, 7 de Noviembre de 1973, p. 1.
- Guardia, Miguel, "Lecumberri Extétrico. El Arte en la Cárcel", Excelsior, 26 de Julio de 1966.

- Guati Rojo, Alfredo, "Vanegas Arroyo o lo Popular", El Nacional, 17 de Agosto de 19
- Hanna, Paul, "México -1921- Cultura e Intelectuales", El Dfa, 26 de Abril de 1921.
- Historia del Teatro Ma. Guerrero ("Marfa Tepache"), Excelsior, 5 de Abril de 1963.
- Hurtado, Nabor, "Las Misiones Culturales", El Nacional, 5 de Marzo de 1942.
- Jiménez Rueda, Julio, "Virginia Fábregas", Revista de Revistas, 3 de Diciembre de 1950.
- Jiménez Rueda, Julio, "Don Federico Gamboa en la Revolución", Revista de Revistas, 20 de Agosto de 1950.
- Junco, Alfonso, "Cuando los Generales amaban a la Conesa" I, JE, Octubre de 1948.
- Lapena, Alfonso, "Cuando los Generales amaban a la Conesa" VIII, JE, 2 de Diciembre de 1948.
- Lapena, Alfonso, "Cuando los Generales amaban a la Conesa" IX, JE, 9 de Diciembre de 1948.
- Lapena, Alfonso, "Cuando los Generales amaban a la Conesa" X, JE, 16 de Diciembre de 1948.
- Lapena, Alfonso, "Cuando los Generales amaban a la Conesa" XI, JE, 23 de Diciembre de 1948.
- Lapena, Alfonso, "Cuando los Generales amaban a la Conesa", XII, JE, 30 de Diciembre de 1948.
- Lapena, Alfonso, "Cuando los Generales amaban a la Conesa", JE , 21, 28 de Octubre, 4, 11 y 18 de Noviembre de 1948.
- Lapena, Alfonso, "Cuando los Generales amaban a la Conesa", JE , 25 de Noviembre de 1948.

Las tandas del Teatro Principal, *El Nacional*, 2 de Agosto de 1964.

López Negrete, Ladislao, "El Teatro Mexicano y la Revolución", *El Universal*, 14 de Febrero de 1955.

Loyo, Gilberto, "La originalidad de las Misiones Culturales", *El Nacional*, 9 de Enero de 1934.

Luquín, Eduardo, "El Teatro de Género Chico en la Revolución Mexicana", *El Nacional*, 28 de Mayo de 1957.

Manjarréz, Froylan C., "El Teatro Trashumante. Llevar el pueblo al teatro y el Teatro al pueblo", *Revista La Cultura en México*, No. 221, México, 10 de Abril de 1966, p.p. 8-12.

Magaña Esquivel, Antonio, "El Arte Dramático y la Revolución", *El Nacional*, 20 de Noviembre de 1949.

Magaña Esquivel, Antonio, "La Revolución y el Teatro Popular", *El Nacional*, 19 de Noviembre de 1950.

Magaña Esquivel, Antonio, "El Teatro y sus locales", *El Nacional*, 7, 14, 20 y 27 de Septiembre, 4, y 11 de Octubre de 1951.

Magaña Esquivel, Antonio, "Los Teatros de ayer y de hoy en México", *El Nacional*, 1, 3, 4, 7, 10, 12, 14, 16 y 19 de Febrero de 1956.

Magaña Esquivel, Antonio, "Otra vez el Teatro Mexicano", *DS (Mé)*, 8 de Octubre de 1936.

Magaña Esquivel, Antonio, "El Teatro Mexicano y sus problemas", *DS (Mé)*, 9 de Octubre de 1936.

Magaña Esquivel, Antonio, "El Teatro Experimental en México", *El Nacional*, 2 de Marzo de 1937.

Magaña Esquivel, Antonio, "El Teatro Experimental en México", *El Nacional*, 11 de Mayo de 1938.

Magaña Esquivel, Antonio, "Rafael Delgado en el Teatro", *El Nacional*, 23, 30 de Agosto y 6 de Septiembre de 1953.

- Magaña Esquivel, Antonio, "El Tema Revolucionario", DS (Mé) , 20 de Noviembre de 1937.
- Mañón, Manuel, "Virginia Fábregas en México", PU, 29 de Enero de 1917.
- Mañón, Manuel, "Historia del Viejo Gran Teatro Nacional de México", Excelsior, 28 de Febrero, 7, 14, 21 de Marzo, 27 de Junio, 4, 11, 18, 25 de Julio, 1, 8, 15, 22, 29 de Agosto, 5, 12, 19, 26 de Septiembre, 3, 10, 17, 24 31 de Octubre, 7, 14, 21 y 28 de Noviembre de 1943.
- María y Campos, Armando de, "Nacida para la gloria. La vida de Virginia Fábregas", M , 2, 9, 16 y 23 de Diciembre de 1950 y 6, 13 y 20 de Enero de 1951.
- María y Campos, Armando de, "40 años de Teatro Mexicano", I, El Universal, 4 de Noviembre de 1956.
- María y Campos, Armando de, "40 años de Teatro Mexicano", II, El Universal, 11 de Noviembre de 1956.
- María y Campos, Armando de, "40 años de Teatro Mexicano", III, El Universal, 18 de Noviembre de 1956.
- María y Campos, Armando de, "Estaciones en la carrera artística del gran actor nacional Felipe Montoya y Alarcón", El Nacional, 5 de Septiembre de 1948.
- María y Campos, Armando de, "EL Teatro", El Nacional, 4, 11, 19 y 26 de Junio de 1951.
- María y Campos, Armando de, "Medio Siglo de Teatro en México", II, T , 31 de Marzo de 1955.
- María y Campos, Armando de, "La Revolución y el Teatro Mexicano", El Nacional, 8 de Diciembre de 1940.
- María y Campos, Armando de, "Breve reseña de 25 años der Teatro en México", Excelsior, 19 de Marzo de 1942.
- María y Campos, Armando de, "El Teatro", El Nacional, 12 de Febrero de 1950.

María y Campos, Armando de, "Medio Siglo de Teatro en México", T , 10 de Marzo de 1955.

María y Campos, Armando de, "La vida en el Teatro", El Nacional, 4 de Noviembre de 1944.

Martínez del Río, Jorge, "La Definición del elemento 'folk' del folklore con base en la realidad de México", R M S , Enero-Abril de 1963.

Martínez, José Luis, "Esquema de la Cultura Mexicana Actual: Conferencias, Certámenes, Beças", Excelsior, 19-23 de Febrero de 1957.

Martínez, José Luis, "La Cultura en México y América Latina", Excelsior, 19-23 de Febrero de 1957.

Médiz Bolio, Antonio, "Medio Siglo de Teatro: María Teresa Montoya", El Nacional, 18 de Marzo de 1950.

Médiz Bolio, Antonio, "Medio Siglo de teatro: Virginia Fábregas", El Nacional, 4 de Febrero de 1950.

Médiz Bolio, Antonio, "Medio Siglo de Teatro", El Nacional, 11 de Febrero de 1950.

Mejía, Rodolfo, " ¡Hize temblar a los hombres! ", T , 26 de Agosto de 1937.

Mendoza-López, Margarita, "Teatro Mexicano del Murciélago", Revista 'Teatro', Boletín de Información e Historia, No. 6, Mayo de 1955.

Mendoza-Lopez, Margarita, "Problemas del Teatro en México", Revista 'Teatro', Boletín de Información e Historia, No. 8, Octubre de 1955 y No. 9, Enero de 1956.

Mendoza-López, Margarita, "Teatro de Orientación", Revista 'Teatro', Boletín de Información e Historia, No. 3, Noviembre de 1954.

- Mendoza-López, Margarita, "Fichas de Teatro", Revista 'Teatro', Boletín de Información e Historia, No. 10, Marzo de 1956.
- Mergier, Anne Marie, "Tongolele: Historia de un ombligo", Revista Proceso, año 2, No. 57, México, 5 de Diciembre de 1977.
- Meyer Pape, Germán, "Entre Leyendas y Despojos: Un movimiento de Teatro Indígena", Revista La Cabra, III época, No. 16-17, Enero- Febrero, 1980.
- Mistral, Gabriela, "La Reforma Educativa en México", I, El Universal, 12 de Julio de 1926.
- Monsivais, Carlos, "Del anticonformismo con espejismo", La Cultura en México, México, No. 283, 19 de Julio de 1967.
- Monsivais, Carlos, "El Teatro en México:El albur a la elvación de las conciencias", Revista Proceso, México, año 3, No. 147, 27 de Agosto de 1979.
- Monter, Luis G., "Recuerdos Teatrales", El Nacional, 29 de Junio de 1946.
- Monter, Luis G., "María Conesa", El Nacional, 10 de Agosto de 1957.
- Morales Jiménez, Alberto, "La Nueva Educación en México: Bellas Artes", El Nacional, 28 de Octubre de 1940.
- Neck, Monico, "De otros tiempos", DSI (Ma), 12 de Febrero de 1952.
- Novo, Salvador, "Ventana", El Nacional, 9 de Abril de 1953.
- Novo, Salvador, "Cartas Viejas y Nuevas de S. N.", El Nacional, 12 de Mayo de 1951.
- Nuñez y Dominguez, Roberto ("Roberto El Diablo"), "Cuatro Décadas de Teatro", Revista de Revistas, 22 de Enero de 1950.
- Nuñez y Dominguez, Roberto ("Roberto El Diablo"), "Se fué Virginia Fábregas", Revista de Revista, 26 de Noviembre de 1950.

- Núñez y Domínguez, Roberto ("Roberto El Diablo"), "10 Lustros de Teatro en México", Revista de Revistas, 7 de Enero de 1950.
- Ocampo, Ma. Luisa, "El Teatro en México en los últimos 15 años", El Nacional, 13 de Agosto de 1944.
- Ortega, Carlos M., "Las creadoras de tipos nacionales", Revista de Revistas, 23 de Agosto de 1942.
- Ortiz Jr., Federico, "40 años en la vida de un diario: 5o. lustro", Excelsior, 20 de Marzo de 1957.
- Ortiz Pinchetti, Francisco, "Al Público lo que pida", Revista de revistas, México, No. 165, 30 de Julio de 1975.
- Ortiz Pinchetti, Francisco, "Sexenio Viejo, chistes nuevos", Revista de Revistas, México, No. 165, 30 de Julio de 1975.
- Palencia, Ceferino, "Resumen del año artístico de 1945", El Nacional, 1 de Enero de 1950.
- Pérez Gamoso, Claudio, "Visita al Teatro de revista", Textos, Guadalajara, año 2, Números 9-10, 1975.
- Petrich, Blanche, "José Tamayo: un luchador del Teatro 'Popular'", Revista Proceso, México, año 1, No. 39, 1 de Agosto de 1972.
- Raine, Philip, "Panorama de la Cultura en México", El Nacional, 30 de Julio de 1950.
- Rigel, Arturo, "El Camerino de Celia Montalban", JE , 16 de Enero de 1958.
- Rohmer, Rolf, "El Teatro como Centro de Comunicación", Revista Tablas, No.1, 1981.
- Rosales, Hernán, "Memorias de la vida de Virginia Fábregas", Op (A) , 20-27 de Junio de 1930.
- Rosales, Hernán, "Doña Virginia y el Teatro Mexicano", El Nacional , 25 de Abril de 1948.

- Rubín de la Borbolla, Daniel F., "El Arte Popular Mexicano", El Nacional, 18 de Noviembre de 1951.
- Ruíz, Soledad, "La Brigada Xicotencatl", Revista La Cabra, II época, 16-17, Enero-Febrero de 1980.
- Santander, Felipe, "El Extensionista", Revista La Cabra, III época, 16-17 de Enero-Febrero de 1980.
- Sapietsa, Julio, "Nuestro Teatro en los 30 años de El Gráfico", El Gráfico, 1 de Febrero de 1952.
- Samiento, Julián, "Como se divierte el Mexicano", El Nacional, 14 de Agosto de 1965.
- Seligson, Esther, "Perspectivas para un Teatro Popular", Revista Proceso, México, año 1, No. 35, 4 de julio de 1977.
- Seligson, Esther, "¿Y si Brecht fuera al Blanquita?", Revista Proceso, México, año 1, No. 15, 12 de Febrero de 1977.
- Silvestre, Aarón, "Breve Historia del Teatro Principal de Puebla, el más antiguo de América", S (P), 2 de Enero de 1966.
- Sin Autor, "Harapos", I, 6 de Noviembre de 1968.
- Sin Autor, "La última Carpa", El Nacional, 16 de Noviembre de 1968.
- Sin Autor, "Teatro en Televisión", El Nacional, 25 de Junio de 1951.
- Sin Autor, "El Radio Teatro", El Nacional, 25 de Junio de 1951.
- Sin Autor, "Palillo", El Nacional, 12 de Febrero de 1950.
- Sin Autor, "El Grupo TEA", El Nacional, 27 de Abril de 1947.
- Sin Autor, "El Teatro Lírico...", MI, No. 4, 24 de Enero de 1909.
- Sin Autor, "Incendio en el Teatro Guerrero en Puebla", MI, No. 6, 7 de Febrero de 1909.

Sodi Pallares, Ma. Elena, "El INBA y la Literatura", El Universal, 25-26 de Febrero de 1947.

Su, Margo, "El Teatro de Revista", Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México.

Tablada, José Juan, "La Revolución Calumniada", El Universal, 11 de Octubre de 1929.

Trejo y Lerdo de Tejada, Carlos, "La Bancarrota del Teatro", Excelsior, 6, 7, 10 y 12 de Marzo de 1924.

Urbina, Luis G., "Los Comienzos de una carrera artística. Un insigne autor mexicano. Alfredo Gómez de la Vega", BCM, Octubre de 1943.

Urquiza, Francisco L., "El Cuatezón Beristain", El Nacional, 29 de Agosto de 1953.

Valadés, José C., "Esperanza Iris cuenta cómo se hizo reina de la Opereta", Op (A), 14, 21 y 28 de Febrero de 1932.

Veartechea, Enrique, "50 años de Vida Teatral: La obra de Virginia Fábregas", T, 24 de Abril de 1941.

Vigil y Robles, Guillermo, "El Arte Teatral", De, 25 de Septiembre de 1921.

Villoro, Luis, "La Cultura Mexicana de 1910 a 1960", Hme, Octubre-Diciembre de 1960.