

20

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

"EL TEATRO DE ALFREDO MENDOZA GUTIERREZ"

1914 - 1994



FACULTAD
Y
COORDINA
DRA

Tesis que para obtener el título de:

Licenciado en Literatura Dramática y Teatro

presenta: RUBÉN MONDRAGÓN CANALES.



México, D. F.

2000

277115



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 esta 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.

INDICE

	Pag.
Prólogo	3
Introducción	5
1. Dimensión educativa y didáctica del teatro de Alfredo Mendoza Gutiérrez.	
1.1 Técnica teatral escolar.	21
1.2 El teatro infantil y de muñecos.	25
2. Técnica para escribir teatro rural.	34
2.1 Técnica dramática.	34
2.2 El Diálogo.	37
2.2 Estructura del drama.	39
2.4 Los personajes.	45
2.5 El método de comprobación.	46
3. Antecedentes históricos del teatro educativo y social en México.	47
3.1 Características del teatro campesino de Alfredo Mendoza Gutiérrez.	57
3.2 El director de escena en el medio rural.	58
3.3 La pieza teatral y su adaptación al ambiente campesino.	60
3.4 Naturaleza del actor campesino.	66
3.5 El proceso de montaje y el movimiento escénico de los actores.	70
4. <i>Saliendo de las Tinieblas</i> , una comedia de carácter social.	74
4.1 Cronología de las obras de Mendoza Gutiérrez.	96
4.2 Biografía de Alfredo Mendoza Gutiérrez.	102
Conclusiones	103
Bibliografía.	107
Bibliografía consultada por Alfredo Mendoza Gutiérrez	110

Prólogo

La presente investigación tiene como objetivo estudiar la labor teatral realizada por Alfredo Mendoza Gutiérrez, maestro de educación primaria, promotor del teatro infantil y escolar en el estado de Michoacán; quien además de dramaturgo de obras rurales, fue un estudioso del teatro de su tiempo, el cual contenía nuevas propuestas y noticias, en torno a la realización y expresión escénica; conocimientos que siempre buscó aplicarlos a su ejercicio teatral, como fue la confección de muñecos para teatro guiñol, la adaptación de cuentos de la literatura clásica infantil al teatro y el montaje de obras clásicas en comunidades rurales.

Principalmente se buscará ubicarlo como autor, dentro de la historia del teatro mexicano en el siglo XX y cómo su teoría escénica contribuyó al desarrollo del teatro en las zonas rurales michoacanas, ya que sus obras contienen mensajes educativos, dirigidos a un público con determinadas características sociales y culturales, para combatir el analfabetismo, las malas condiciones de vida, la necesidad de comprender mejor los problemas familiares y sociales, al igual que enriquecer el entorno natural de cada comunidad.

Para ello se estudiarán las etapas de producción teatral que el maestro fue desarrollando a lo largo de su carrera.

Como parte del estudio, se analizará la obra: *Saliendo de las Tinieblas*, incluida en el libro *Cómo Escribir Teatro Rural* de 1956, la cual sintetiza los

planteamientos que el maestro expone para escribir teatro de acuerdo a una metodología.

Su labor como docente de educación básica, fue una experiencia que lo ayudó a desarrollar conceptos sobre la forma de enseñar teatro a los niños y cómo debe ser el contenido de las escenificaciones para ellos.

Sus actividades como director escénico, le permitieron definir las características que debe tener el teatro al ser adaptado a la escena rural, su mensaje, distinción de roles y distribución de actividades de los participantes ,

Los conceptos teóricos sobre la escena rural y práctica teatral que desarrolló, se deben a que participó como alumno, maestro y trabajador del Centro Regional de Educación Fundamental para la América Latina (CREFAL); organismo creado en 1951 y auspiciado por la UNESCO, cuyo objetivo fue brindar capacitación a profesores de educación básica de México y Latinoamérica.

Para situar el teatro de Alfredo Mendoza Gutiérrez en el marco histórico del teatro mexicano del siglo XX, se hará referencia a las fuentes documentales que dan idea de las características del teatro en México, después de la Revolución Mexicana y hasta la década de 1950.

Introducción

El teatro mexicano escrito desde los primeros años de este siglo XX, se caracteriza por tocar temas referentes a la vida en el campo, las carencias sociales de sus habitantes y la necesidad de mejorar los derechos laborales de los campesinos.

No olvidemos que en aquellos años la vida del país estaba en poder de los hacendados y bajo el gobierno de Porfirio Díaz.

A pesar de este régimen de esclavitud, los dramaturgos comenzaron a manifestar estas preocupaciones en sus obras y junto con la Revolución Mexicana, el teatro buscó denunciar estas injusticias y encendió una luz hacia el camino de la concientización.

Como ejemplo observemos el tema de la obra: *La venganza de la Gleba* de Federico Gamboa, cuando el Derecho de Pernada se revierte en contra del mismo hacendado ejecutor de la violación a los derechos matrimoniales del campesino.

Con el inicio de la Revolución en 1910, el país se transforma y no es sino hasta los años veinte, en que se consolida la paz social, cuando las instituciones gubernamentales se estabilizan y comienzan a recuperar los valores por los que se luchó durante la guerra civil; los autores por su parte apoyaron con sus ideales, pensamientos y acciones la formación de una nueva cultura nacional.

El teatro durante los años de guerra, se convirtió en objeto de distracción ante los sucesos del país:

A partir de 1910 van apareciendo obras que corresponden a lo que podría llamarse la etapa anecdótica y pintoresca de la Revolución; entre ellas una de

mayor significación, *Instrucción obligatoria* de Carlos M. Ortega. Los asuntos y los temas de estas obras muestran a las claras los elementos tratados de la inmediata realidad, las figuras, las costumbres, los sucesos que aparecían a flor de tierra. Algunas eran originales y otras eran adaptaciones. En no pocas se alternaban el verso y la prosa. Se utilizaba cualquier situación para aludir a los acontecimientos o personajes políticos.¹

El auge del teatro de revista, la opereta y la zarzuela, llevó al arte teatral por escenarios donde el espectador se divertía banalmente sin preocuparse por temas del campo, sociales o educativos; sin embargo, algunos escritores recuperaron en sus dramas el tema de la Revolución y lo enriquecieron con nuevos ideales.

La educación adquirió un carácter de importancia entre los personajes, que por tener estudios, lograban observar los problemas de la sociedad y procuraban enseñar a los demás los conocimientos adquiridos en los libros.

La obra: *Los de Abajo* de Mariano Azuela, primero novela en 1915 y después, adaptada al teatro por Antonieta Rivas Mercado en 1929, es un ejemplo de la vivencia de la Revolución y también muestra a la educación, como un elemento para tomar conciencia de la situación social:

CUADRO TERCERO. Curro.- Como decía: se acabo la revolución y se acabo todo. ¡Lástima de tanta sangre vertida, de tantas viudas y tantos huérfanos en la miseria!. ¿Todo para qué? Para que unos cuantos bribones se enriquezcan y todo quede igual o peor que antes. Usted no es ambicioso y

¹ Antonio Magaña Esquivel, *Medio Siglo de Teatro Mexicano (1900-1961)* México Ed. INBA 1964. pp. 12-13

dice: “yo no quiero más que volver a mi casa”. Usted es honrado y solo desea volver a trabajar como antes; pero... (*pausa*), ¿es justo abandonar a la patria en estos momentos, cuando más necesita de usted, para que sus hijos: los pobres, los humildes vuelvan a caer de nuevo en manos de los caciques, sus verdugos?

Anastasio.- ¡Qué bien explica las cosas este curro!

Demetrio.- ¡Los que es saber leer y escribir! (*pasea pensativo*). Mire compadre, hemos tanteado mucho, pero desde mañana, vamos a hacer las cosas de otro modo. En cada rancho, hacienda o pueblo por donde pasemos, cogemos cuantas bestias, y armas tengan; echamos fuera de la cárcel a los presos y pronto tendremos harta gente y bien armada.

Anastasio.- Apenas se puede creer que un curro infeliz nos haya venido a leer la cartilla. ¡Lo que es saber leer y escribir!¹

La creación de la Secretaría de Educación Pública en 1921, significa el esfuerzo más importante por la educación en México, con ella comienza a consolidarse una nueva cultura educativa basada en la legislación, que establece la enseñanza pública y laica como un derecho constitucional de cada individuo.

Con los nuevos esfuerzos institucionales por la educación se ve al teatro como un arma para apoyar y promover las nuevas ideas educativas.

¹ Mariano Azuela, *Los de Abajo, El Teatro de la Revolución Mexicana*, México: Ed. Aguilar, 1982. pp. 495-544.

En el proyecto de creación de la SEP (1920) se definen sus departamentos y la normatividad, en la que podemos observar los artículos legales dirigidos al fomento de las expresiones artísticas y la cultura general de la población:

La SEP sobre Bellas Artes en su artículo 15 dictamina:

El departamento de Bellas Artes tendrá a su cargo:

I. La academia nacional de bellas artes.

IX. El fomento del teatro nacional.

X. En general, el fomento de la educación artística del pueblo, por medio de conferencias, conciertos, musicales y representaciones teatrales o de cualquier género.

XI. La propiedad literaria, dramática y artística.

XII. La exposición de obras de arte y la propaganda cultural por medio del cinematógrafo; las representaciones teatrales y concursos en cualquier parte del país.¹

Al frente de la SEP José Vasconcelos consideró que los principales problemas del país eran la pobreza y la ignorancia, al decir educar se refería a: "*Una enseñanza que sirviera para aumentar la capacidad productora de cada mano que trabaje y la potencia de cada cerebro que piense*".²

¹ Teresa Carbó, *Educación desde la Cámara de Diputados*. México: Ed. SEP-Cultura, 1985. pp 159-160

² Luz Elena Galván, *Los Maestros y la Educación Pública en México*. México: Ed. SEP-Cultura, 1985. p. 47

Asimismo, Vasconcelos dio gran importancia dentro de los programas educativos al teatro e hizo construir numerosos "teatros al aire libre", otorgando facilidades a quienes trataron de crear un teatro nacional: *"Concha Becerra Celis aboga por los teatros al aire libre como poderosa arma educativa: El teatro cerrado y el teatro al aire libre gustan e interesan a grandes y pequeños; pero a los mayores especialmente. Hagamos conciencia de clase en nuestro teatro, presentemos asuntos que pinten la vida futura dentro de la igualdad. Esta es una tarea revolucionaria que el maestro debe realizar"*.¹

Así, vemos como el teatro comienza a tener carácter educativo y es utilizado como material didáctico en las escuelas y en otras actividades de la SEP.

El teatro buscará ensayar su fuerza pedagógica en el Teatro Periquillo que en 1929 fundó la Secretaría de Educación Pública. La escena se acicala de escuela; pero aprovecha los mismos y muy parecidos elementos populares. Amalia Castillo Ledón y Bernardo Ortíz de Montellano dirigen pequeñas obras aplicadas a la pedagogía, que se representan en centros obreros, comunidades agrarias, jardines de niños. Los pintores Diego Rivera y Julio Castellanos aparecen como escenógrafos y diseñadores del vestuario. Los escenarios portátiles del Teatro del Periquillo penetraron por todos los rumbos del país y abrieron brecha. Su actividad fue origen y el cauce de las Misiones Culturales.²

¹ John B. Nomland, Teatro Mexicano Contemporáneo, 1900-1950, México D.F. Ed. INBA, 1967 p. 75.

² Antonio Magaña Esquivel, Op. Cit. p.20

Otra noticia respecto a las actividades teatrales que realizó la señora Amalia Castillo en favor del teatro popular, la señala John B. Nomland:

Simultáneamente a los intentos federales para impulsar el teatro educativo, encontramos los esfuerzos de la Dirección de Acción Cívica del Departamento Central del Distrito Federal. En 1929, cuando Amalia Castillo Ledón fue designada directora de dicha dependencia, sus esfuerzos se encaminaron a 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 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. En el reverso de todos los primeros programas publicados por su Departamento, hay una declaración en la que se subrayan las obligaciones de esa dependencia para con los centros educativos:

La Dirección de Acción Cívica tiene el compromiso de llevar periódicamente a todos aquellos planteles educacionales sostenidos por el Estado en los que los alumnos, por estar internados, no pueden asistir a manifestaciones artísticas de importancia, de llevarles a sus propios planteles elementos que a la vez que les proporcionen un rato de verdadera alegría, dejen en sus espíritus la huella de una emoción artística.¹

¹ John B. Nomland, Op. Cit. pp. 82-83

Mientras que la SEP se ocupaba de estos trabajos, en la Ciudad de México se fue gestando un movimiento teatral con la formación de grupos experimentales de teatro, que tenían el firme propósito de renovar la escena; es decir, romper con los esquemas tradicionales de actuación y dar a conocer nuevos autores nacionales y extranjeros; estos grupos se caracterizaron por representar sus obras en lugares adaptados al teatro y no contaban con equipo técnico. Entre estos grupos destacan El Grupo de los Siete, El Ulises y El Orientación.¹

Sobresalen muchos autores que después continuaron su trabajo como dramaturgos, muchas de sus obras sobreviven hasta nuestros días y de otras no se conservan los escritos; sin embargo, este movimiento teatral se dirigió sólo a un público selecto de la ciudad y no contempló el aspecto educativo o los problemas campesinos.

Los trabajos educativos y culturales que se realizaran en estos años se extienden del centro del país hacia la provincia y se crea un órgano informativo para los maestros de los estados del país:

En ese tiempo, el tema favorito de los dramaturgos improvisados que escribían sus obras en el *Maestro Rural*, revista pedagógica, era la repartición de tierras, aunque también las había basadas en la campaña desfanatizante, anti-alcohólica y de pre-higiene, dramas como: *El dolor del campo*, excitando a los peones a reclamar sus derechos; *Salud y riqueza*, invitándolos a ahorrar y trabajar; comedias como: *Del rancho a la capital* o sainetes como: *El*

¹ Antonio Magaña Esquivel, *El Teatro, Contrapunto*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1970.

merólico y muchas más hicieron el deleite de los campesinos, a la vez que educaban, dejaban en el espíritu una sensación de confortante optimismo, propósitos de enmienda y si no, cuando menos cumplían su misión: llevar un poco de alegría sana a los hombres del campo que cuánto la necesitaban.¹

El teatro adquiere cada vez más caracteres rurales: "*El teatro campesino o drama rural, de origen relativamente reciente, es una ramificación de las Misiones Culturales de la Secretaría de Educación Pública, porque comprende los trabajos que están destinados a la educación del campesino y de los trabajadores de la ciudad*".²

Con esto podemos establecer los antecedentes de un teatro destinado específicamente, a un público necesitado de educación y con grandes carencias sociales:

La Secretaría de Educación Pública ha dado de vez en cuando un apoyo más que entusiasta a la causa de un teatro educativo mejor. En los primeros números de su publicación oficial periódica que data de 1932 y se llama *El Maestro Rural*, se incluyen con frecuencia obras destinadas a ese medio.

Artemio Serrano en *Regeneración*, el héroe sustituye la botella por la educación:

Ni por gusto he de tomar,
y si grita el corazón,

¹ Roberto Reyes Márquez, *El Teatro Escolar y su Proyección Recreo-educativa en la Comunidad Rural*. México: Tesis, 1960. p. 26.

² John B. Nomland, Op. Cit. 74

a mis hermanos he de contar

que mi lema es LA INSTRUCCIÓN.¹

Los maestros rurales son los encargados de promover las nuevas estrategias pedagógicas, mediante la representación de obras de teatro en sus comunidades:

Las revistas no eran fuente de obras teatrales para el educador rural; a principio de los treinta se estableció un sistema en la Oficina de Acción Social de la Secretaría de Educación Pública, mediante el cual se enviaban gratuitamente obras impresas en mimeógrafo a los maestros que así lo solicitaban. Cuando la oficina recibía informes de que una obra había sido representada tres veces, enviaba otra bajo las mismas condiciones.²

La preocupación de autoridades y maestros por fortalecer la educación del pueblo, se ve reflejada en otras acciones:

En 1932 se imprimió *Cartas son cartas*, de José Ramos Martín, para la Campaña Nacional de Alfabetización de Adultos. Una pieza cortísima que enfatiza el valor de la lectura, presenta a un hombre rechazado por su amada porque no sabe leer. La heroína, que ya ha aprendido, lo reprende:

Si en vez de andar bebiendo pulque y en bailecitos hubiera ido a la escuela rural, otra cosa sería.³

¹ Ibid. p.79

² Ibid. pp. 79-80

³ Ibid. p.80

Por otra parte, las autoridades educativas también se encargaron de promover el teatro infantil en las escuelas y en las comunidades rurales apoyando la creación de compañías itinerantes:

En 1932 Germán y Lola Cueto forman un grupo con Leopoldo Méndez, Graciela Amador, Elena Huerta Múzquiz, Ramón Alva de la Canal, Germán List Arzubide, Angelina Beloff, Enrique Assad y Roberto Lago. Unos escriben las pequeñas obras, otros pintan los decorados, Assad talla los primeros muñecos, y todos construyen el pequeño escenario en una bodega de la calle de Mixcalco número 12. Un año después el Departamento de Bellas Artes, hoy Instituto Nacional de Bellas Artes, de la Secretaría de Educación Pública, acoge a este teatro guignol del que surgirían luego, en 1934, dos grupos del mismo género: el *Rin-Rin* que primero dirigió Germán Cueto y poco después Roberto Lago, y el *Comino* que se encomendó a Leopoldo Méndez, el ilustre pintor y grabador, al que sucedieron Ramón Alva de la Canal y su hermana Lolá. Graciela Amador por su parte formó el grupo denominado *Teatro Periquito*.

En 1939, tras de muy memorable labor, el Teatro Guignol Rin-Rin cambió su nombre por el de Teatro Guignol *El Nahual*, también dirigido por Roberto Lago. Su participación en las actividades pedagógicas es memorable, muy digna de encomio. Efectúa giras por diversos estados del país, visita jardines

de niños y barrios populares de la ciudad de México, y va adquiriendo variadas modalidades, incluso la enseñanza de las artes plásticas.¹

Observamos con ello, que la relación del teatro con la escuela debe estar íntimamente ligada; la preocupación por la educación teatral de los niños como un elemento de su proceso formativo, conlleva necesariamente la asistencia a ver representaciones en teatros o en la propia escuela.

Junto a estas nuevas propuestas formativas, los autores dramáticos exponen en sus obras los problemas sociales que vive la nación y tratan de crear conciencia mediante las representaciones teatrales.

También en 1932, se conforma el grupo, Teatro de Ahora, integrado por Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, autores que propusieron un teatro polémico, que atacara los problemas sociales y económicos que padecía el país:

El impulso que recibió el teatro revolucionario con Bustillo Oro y Magdaleno, no pasó inadvertido. Más y más escritores comenzaron a utilizar el teatro como un vehículo para nuevas ideas sociales, en tanto que otros se apegaron más a la realidad de la revolución, a la que usaron como una fuerte inspiración para sus obras. En el mismo año de 1933 en que aparecieron las obras de Bustillo Oro y Magdaleno, Germán List Arzubide publicó sus Tres comedias revolucionarias. Con un claro sentido del teatro, el autor escribió una introducción en la que ataca concretamente el estado de los escenarios mexicanos de esa época y define sus ideas sobre el funcionamiento y las

¹ Antonio Magaña Esquivel, Op. Cit. p.110

metas del teatro. Aboga por el teatro didáctico, por que el teatro tenga algo importante que decir:

El teatro es, siempre, una escuela. Una realidad pedagógica. El teatro quiere enseñar algo: discutir una tesis, propagar una idea. De esto se desprende que para que exista teatro es indispensable que exista antes la idea que él ha de pregonar...

México no tiene nada que decir porque, como país bárbaro, está apenas en el periodo de formación que se significa por la fatalidad de los hechos. México no tiene idea qué sostener ni tesis que representar, porque México es una idea y una tesis: el primitivismo.¹

Autores e instituciones se abocaron a la tarea de proporcionar elementos para el desarrollo de la educación a través de actividades recreativas, tanto en la ciudad como en el campo:

La Secretaría de Educación Pública ha colaborado esporádicamente para hacer triunfar al teatro del pueblo. El llamado de ayuda para la creación de un teatro rural apareció antes y fue resumido de manera concisa por Salvador Novo en 1933, cuando expresó que lo que se necesitaba era "teatro con un sentido utilitario... teatro arraigado en la tierra y en el espíritu de nuestro pueblo, que éste nunca ha tenido".²

¹ John B. Nomland, Op. Cit. p. 274

² Ibid. p. 78

Ante esta imperiosa necesidad de proporcionar mejor educación a la población en general y con apoyo de las escenificaciones teatrales, la política educativa adquiere un nuevo sentido al ser influida por las revoluciones europeas.

Cuando Lázaro Cárdenas asumió el cargo de Presidente de la República en 1934, decretó la Educación Socialista y designó a Narciso Bassols como Secretario de Educación: *“La educación que imparta el estado será socialista, además de excluir toda doctrina religiosa, combatirá el fanatismo y los prejuicios, para lo cual la escuela organizará sus enseñanzas y actividades en forma que permita crear en la juventud un concepto racional y exacto del universo y de la vida social”*.¹

Con este carácter social la Secretaría de Educación promueve actividades recreativas en escuelas, teatros y espacios al aire libre, dirigidas principalmente a la población infantil:

Concepción Sada, es autora, en el seno Nacional de Autores, del proyecto que en 1939 fue presentado a la Secretaría de Educación Pública para la creación del teatro infantil. En 1942 fue designada Jefe de la sección de teatro de la entonces Dirección General de Educación Extraescolar y Estética, antes denominado Departamento de Bellas Artes; a ella se debe la organización del teatro infantil, las temporadas anuales ofrecidas por el INBA lo mismo a escuelas oficiales y privadas, que a niños de barrios humildes; se considera a

¹ Antonio Barbosa Heldt, *Cien Años en la Educación de México*. México: Ed. Pax, 1972. pp. 213-214

Concepción Sada la fundadora de la Escuela de Arte Dramático, la iniciadora, la promotora, la que ideó el proyecto original.¹

Por otra parte el trabajo de las Misiones Culturales adquiere nuevas dimensiones y destaca la función de la recreación en las escuelas urbanas y en las zonas rurales:

En julio de 1943 el profesor Guillermo Bonilla S. titular entonces del Departamento de misiones culturales, se dirigió por medio de una circular, no solamente a los miembros de las misiones culturales, sino también a los maestros rurales, a los supervisores y a los directores federales y generales de educación rural en la república, encareciéndoles particularmente promover la recreación en el campo. Entre otros puntos recomendaba la construcción de teatros al aire libre “para aprovecharlos no solo en la recreación del vecindario, sino también para conducir sus campañas sociales y moralizadoras al través de la ficción”, tal como lo hicieron los maestros rurales en apenas hace unos cuantos años (1925).²

Con ello se destaca el interés por apoyar la educación básica con las artes y se observa cómo la enseñanza artística cobra importancia para que se organizara, por otra parte, el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1946, quien agrupó las escuelas de educación artística existentes en ese momento. En sus primeras acciones organizó Cursos de Actualización para los maestros de provincia:

¹ Antonio Magaña Esquivel, Op. Cit. p.45

² Roberto Reyes Márquez, Op. Cit. p. 25

El INBA decidió ofrecer, como parte de su escuela de arte dramático, cursos breves de teatro impartidos durante los meses de vacaciones julio-agosto, a los maestros de la república; cursos que empezaron a impartirse en 1957 y fundaron en ese año la Escuela de Verano de Teatro; el programa era conciso y lo integraban materias básicas: actuación, dirección, dicción, escenografía y promoción. El mismo año de la iniciación de la escuela de verano hubo que agregar materias de máxima utilidad para los maestros, tan importantes para su especialidad como Teatro para niños y Teatro Guiñol, las cuales se impartieron por medio de seminarios cuidadosamente organizados.¹

En 1945 la SEP organizó concursos nacionales y como resultado de la convocatoria de ese año, podemos ubicar el momento en que el profesor Alfredo Mendoza Gutiérrez se da a conocer como autor de teatro infantil:

El Departamento de Teatro convocó a un concurso de obras de teatro infantil; integraron el jurado calificador el poeta Carlos Pellicer, la escritora Magda Donato y el pintor y dramaturgo Agustín Lazo. El segundo premio se discernió a la obra *Marujilla* cuyo autor resultó ser Alfredo Mendoza Gutiérrez, maestro de una escuela de Morelia que había escrito antes varias obras para niños y representado alguna de ellas en un pequeño teatro infantil de aquella ciudad. Cada obra obtuvo 20 representaciones, 15 dedicadas a los niños de las escuelas oficiales particulares y 5 al público en general.²

¹ Antonio Magaña Esquivel, Op. Cit. pp.102-103

² Ibid. p. 105

Cabe destacar que al estrenarse en el Palacio de Bellas Artes a Marujilla se le cambió el nombre por *Mariquita* por considerarse más mexicano, ya que hasta ese momento se habían montado obras con temas españoles. A *Mariquita* se le dio un tinte nacionalista; la música Jiménez Mabarak recuperó el folklor michoacano con el Corrido del Huitlacoche e incluyó canciones originales:

¿Dónde estará Mariquita
que la bruja se llevó?
En su escoba voladora
se llevó mi corazón.

Yo buscaré a Mariquita
por los llanos y por la mar,
amigos si no volviere
es que no la pude hallar.

Corre Pelirrojo
Ve a buscar a la bruja
Corre Lunarcito
Vete ya sin tardar

En 1951 el Instituto Nacional de Bellas Artes convocó a otro concurso de teatro infantil; el profesor Alfredo Mendoza Gutiérrez participó con su obra: *Piñoncito*, escrita años antes que *Marujilla*, pero este año obtuvo el Primer Lugar, con lo que su trabajo como dramaturgo alcanzó nuevas dimensiones al contar con más reconocimientos de carácter nacional; además de que fue uno de los últimos autores nacionales representados en el Palacio de Bellas Artes, después se montaron obras de autores universales.

Si bien estas dos obras, dirigidas principalmente al público infantil, no contienen muchas características del teatro educativo y social que deseamos exponer, sí lo es la obra *Saliendo de las Tinieblas*, la cual se analizará en función de la técnica teatral que Alfredo Mendoza Gutiérrez plantea en *Cómo Escribir Teatro Rural*.

1. Dimensión educativa y didáctica del teatro de Alfredo Mendoza Gutiérrez.

La experiencia que Alfredo Mendoza Gutiérrez obtuvo como maestro rural, le permitió descubrir las posibilidades que tiene el teatro para transformar la mentalidad de las personas y lograr cambios en el entorno social. La reflexión de sus propias actividades teatrales lo ayudaron a plantear conceptos sobre la forma de hacer teatro en la escuela.

1. 1. Técnica teatral escolar.

En 1932 el profesor se inició como maestro rural. En la primera escuela que le fue encomendada en Tungareo, Michoacán, obtuvo su primer acercamiento al teatro de títeres, cuando organizó una representación para la comunidad. Con el dinero recolectado por la función, arregló todo el edificio escolar mismo que recibió en ruinas por parte de las autoridades educativas. Esta situación provocó que lo trasladaran a la ciudad de Morelia, para que organizara grupos escolares de teatro de títeres.

Esta actividad teatral escolar, lo llevó a plantear sus propios conceptos sobre el teatro empleado como material de apoyo en la educación de los niños descritos en el libro: *Teatro Escolar y Escuela Primaria*, que escribió en 1951 para obtener el título de Profesor de Educación Primaria, a través del Instituto Federal de Capacitación del Magisterio:

- a) Por medio del teatro, se forman en el niño las bases para el desarrollo de su personalidad sana; pues contribuye a la formación de hábitos y

capacidades necesarias para adaptarse en forma positiva dentro del mundo en el cual vive.

- b) Teatro y escuela, constituyen el ambiente propicio y vital, donde se forjan los hombres del mañana.
- c) Con el teatro, el niño da principio a sus tendencias de sociabilidad, sirviéndole como puente transmisor de sus ideas.
- d) El teatro en los niños, es una parte vital de su existencia, es su propio mundo... su propia vida.¹

Explica que el instinto de teatralidad esta implícito en los seres humanos, principalmente en los niños, ya que ellos dramatizan en forma espontanea e inconsciente cuando juegan. Aclara el deber del maestro es preparar a los alumnos para su vida futura y recomienda el uso del teatro como instrumento didáctico:

Teatro y escuela, deberán caminar por el mismo sendero y con los mismos ideales pedagógicos y sociales. La fuerza creadora y plástica de las representaciones teatrales infantiles, debe ser cuidadosamente cultivada por los maestros, en forma consciente. De las manifestaciones artísticas, el teatro es el más accesible a los niños.

Enseñemos divirtiendo. Teatro y escuela deben ser hermanos. Confiemos al teatro una parte de nuestra tarea, de nuestra labor.²

¹ Alfredo Mendoza Gutiérrez, *Teatro Infantil y Escuela Primaria*. México: Edición particular, 1951. pp.7-9.

² Ibid; p.20.

Explica el valor de la dramatización en la escuela determinando su forma, uso y diferencias:

Si observamos a los niños en el juego, veremos que fácil es que éste se transforme en una dramatización espontánea, en donde los niños no sintiéndose actores, se mueven dentro de una absoluta sinceridad, cosa que nos permite describir aptitudes, tendencias y caracteres que podremos aprovechar para dramatizaciones dirigidas. Para los primeros grados de escuela primaria, la dramatización debe conservar en gran parte su carácter de juego; y poco a poco, graduarla para los otros años escolares.

La dramatización puede ser espontanea o sugerida:

Espontanea cuando el niño caracterizando un personaje, habla y se mueve con absoluta libertad; hay que cuidar su lenguaje, entonación, gestos y ademanes.

Sugerida cuando los niños aprenden determinado papel, tratando de entender y hacer vivir el personaje que tratan de representar.

Se consideran dos procesos para la realización de una dramatización: uno preparatorio, que se realiza en la sala de clases –ensayos- y otro ejecutivo, que es la representación en sí, realizada en el teatro de la escuela o fuera de ella.¹

¹ Ibid. pp. 23-24.

Sus definiciones y conceptos adquieren importancia, al escribirlas pensando en que serán de utilidad a los maestros y dramaturgos rurales, de tal manera que siempre enfatiza el carácter social y educativo del teatro:

Un teatro infantil, debe ser esencialmente infantil, para que sea eco de los caracteres y expresiones comunes del pequeño y gran mundo de los niños. Pero para lograr esa elevada misión educativa, el teatro infantil debe sobrepasar los límites ingenuos y egoístas a donde la literatura universal siempre encaminó su marcha; debe elevar el nivel artístico y didáctico de su espectáculo. Así, toda comedia a representar que no signifique un esfuerzo para el pequeño espectador; que no logre ampliar sus conocimientos, mejorándolos y evidencie un crecimiento intelectual, no realizará ningún aporte interesante, ningún beneficio a su vida anímica y espiritual.¹

Como se verá en el análisis de *Cómo Escribir Teatro Rural*, el profesor recurre al método científico, para determinar el efecto que tendrán sus obras o montajes en el público espectador, a través de la experimentación, la observación y la comprobación.

¹ Ibid. p.26.

Para observar el antecedente de la promoción de las actividades escénicas en las escuelas de la SEP, encontramos los escritos de Armando de María y Campos respecto a las ideas que se tenían sobre las artes en la educación:

Ha venido siendo ya notoriamente clara para las autoridades educativas, revolucionarias, superiores de México y a los educadores revolucionarios en general, la necesidad de llevar a cabo una acción constante y enérgica en materia de Bellas Artes, cuya finalidad pedagógica concreta debe apuntarse bajo un sólo rubro: complementar la educación haciendo que ésta sea integral. Es necesario hacer hincapié en que la educación artística no es un proceso aislado e independiente de la educación general. La idea de la educación por las artes escénicas es una de las que más generosamente sostiene y desarrolla la Secretaría de Educación Pública, a través de su Departamento de Bellas Artes.¹

1.2 El teatro infantil y de muñecos.

Mendoza Gutiérrez desarrolló su teatro de títeres, empíricamente primero, y después bajo la influencia de creadores y grupos de títeres de la capital. Con sus obras fue pionero e iniciador en su estado, de la representación y organización de actividades educativas y recreativas a través del teatro de títeres.

Con el apoyo de las autoridades educativas de Michoacán, el maestro logró impulsar la representación de obras de títeres, en plazas y escuelas de Morelia y

¹ Armando De María y Campos, *Teatro Mexicano de Muñecos*. México: Ed. El Nacional, 1941. p.16.

otras comunidades del estado, en 1936, y donde más tarde, realizaría las representaciones teatrales incluidas en el análisis del libro: *Nuestro Teatro Campesino*, situadas entre 1953 y 1957.

Los antecedentes sobre la promoción por parte de las autoridades educativas, del teatro de muñecos en México, nuevamente nos los señala Armando de María y Campos en el prólogo del libro *Teatro Mexicano de Muñecos*, en 1941:

Las primeras actividades oficiales, para dotar a los niños mexicanos de un teatro de muñecos se inician en 1929. Ideado y dirigido por un poeta, Bernardo Ortiz de Montellano, funcionó un teatro de muñecos, distinto al de los títeres, dice el periódico oficial infantil "Pulgarcito", en todos los parques infantiles y jardines de la ciudad, como en Francia, como en Bélgica; este ensayo formó parte de las actividades organizadas en el Departamento Central por la autora Amalia Castillo Ledón. Se popularizaron dos muñecos mexicanos: *Chupamirto* y *Mamerto*. Montellano escribió las piezas, los hermanos Guerrero, titiriteros que recogen la herencia de Rosette Aranda, construyeron los muñecos, y Julio Castellanos pintó los decorados.¹

La creación de grupos de teatro de muñecos, contribuyó en gran medida a que el maestro Mendoza Gutiérrez, conociera las diferentes modalidades de éste quehacer teatral.

¹ Armando De María y Campos, *Teatro Mexicano de Muñecos*. México: Ed. El Nacional, 1941 p.17.

En alguna ocasión, el grupo *Comino* visitó la ciudad de Morelia, por lo que el profesor se entrevistó con María Dolores Alva de la Canal, directora del mismo, para pedirle información en torno al género de muñecos de guante que este grupo manejaba, ya que hasta ese momento, él sólo conocía la técnica de teatro de títeres movidos por hilos; ésta lo invitó a visitar al grupo en los sótanos del Palacio de Bellas Artes donde tenían su taller.

Una semana duró su estancia en la ciudad de México, en donde tuvo la oportunidad de conocer a grandes personalidades del teatro guiñol moderno: Roberto Lago, Germán y Lola Cueto, Graciela Amador, Germán List Arzubide y Elena Huerta Múzquiz; verdaderos maestros en el arte de los títeres de guante en México. Su amistad con este singular grupo de amigos duraría por varios años.

Don Roberto Lago le regaló y dedicó una copia de su libro: *Teatro Guiñol Mexicano*, que contenía además de su conocimiento y experiencia, un buen número de dramatizaciones.

Como resultado de ésta experiencia el maestro fundó en Morelia, el *Teatro Colorín*, en la escuela federal “José María Morelos”, con el cual realizó giras por el estado y representó las obras: *Los Microbios* de Graciela Amador, *Comino Vence al Diablo* de Germán List Arzubide, *El Gigante* de Elena Huerta Múzquiz, *El Indito Panza Rota* y *Juan Tamborón* de él mismo.

Lo cual constituye otro ejemplo, de como el profesor aplicó la técnica teatral de muñecos y extendió las tareas educativas impulsadas por la Secretaría de Educación Pública, hacia las comunidades de su estado.

En este tiempo el autor Germán List Arzubide trató de popularizar el personaje *Comino*, quien se convirtió en el personaje principal de muchas obras con mensajes sociales, escritas no sólo por este autor, sino también por otros autores que retomaron los mismos contenidos del teatro infantil.

Germán List Arzubide, al llevar el teatro político a las escuelas (1936), despertó el sentido de la huelga entre los niños de las secundarias con su comedia de teatro guiñol titulada "*Comino va a la huelga*". Comino fue un personaje que List trató de hacer popular entre los niños. El tratamiento de la comedia, con una duración escasa de quince minutos, es, naturalmente, elemental. Pero el autor que ya había hecho un viaje a Rusia para estudiar el teatro de los niños de Leningrado, cumplía con su propósito —eco natural de la agitación Cardenista— de llevar a la mente infantil, convertido en forma teatral, o sea realidad, el sentido de la huelga, que el niño como todos los niños de aquella época oían constantemente en la casa y en la calle.¹

Mendoza Gutiérrez llevó a cabo durante muchos años, su trabajo con títeres como maestro de primaria y después como becario del CREFAL, en sus primeros años de creación. Sobre ésta actividad teatral en Michoacán John B. Nomland, escribe lo siguiente:

¹ Armando De María y Campos, *El Teatro de Género Dramático en la Revolución Mexicana*. México: Ed. INEHRM, 1957. p.305.

Hasta aquí hemos mencionado a los principales grupos activos dentro de este género en la capital, sin referirnos a las provincias. Hay, sin embargo, otro movimiento que merece nuestra atención, por su proyección internacional y sus admirables intenciones. A través de la UNESCO ha sido establecido en el lago de Pátzcuaro el Centro Regional de Educación Fundamental para la América Latina (CREFAL), Que dedica considerable atención al teatro de marionetas como medio educativo. Alfredo Mendoza Gutiérrez, que escribió tres obras publicadas por el CREFAL, piensa que:

...La sugestión que los diminutos personajes ejercen sobre el público es muchas veces más viva que la producida por actores humanos, y no sólo ocurre entre los niños –porque a la ligera se antoja pensar que los muñecos son particularmente para ellos- sino también entre adultos, que duplican su emoción al ver gozar a los pequeños.

Las tres obras publicadas siguen el patrón establecido. *Don Coyote va por Lana*, que enseña la importancia de tomar en consideración a los padres; *El Indito Panza Rota* predica la necesidad del aseo, aunque de una manera poco científica, porque el pobre héroe se infla y estalla mientras el limpio *Crefalito* explica cuidadosamente la razón:

La conserva se comió
Y con ella los microbios
Que crecieron tanto, tanto
Y por eso reventó.

Finalmente, en *Juan Tamborón* el público recibe una lección de cómo protegerse de la explotación, por medio de estratagemas si es necesario. Con la ayuda de *Crefalito* convencen al gigante agresivo, cobarde y tirano, de que los fantasmas van a perseguirlo si no abandona el pueblo, con lo que consiguen una vez más retornar a su vida tranquila y productiva.

Este centro aislado es solamente una prueba más del interés tan general que existe por las marionetas. El Instituto Nacional de Bellas Artes trabaja incesantemente en divulgar la idea de que las marionetas pueden cooperar en el proceso educativo y suministra un catálogo de obras que pueden usar los directores.¹

Esta referencia ubica el trabajo del CREFAL dentro del tema del teatro infantil, impulsado por la Secretaría de Educación Pública como se estableció anteriormente. Sin embargo, como el estudio de John Nomland abarca hasta 1950, no registra la actividad del CREFAL en torno al teatro campesino que desarrolló Mendoza Gutiérrez.

Los concursos nacionales de teatro infantil dieron fama a las obras de Mendoza Gutiérrez, cuando fueron montadas y tuvieron temporada en el Palacio de Bellas Artes para público en general y escuelas primarias de la Ciudad de México; pero el CREFAL le ayudó a transgredir las fronteras, cuando se le otorgó un reconocimiento en París en 1955 por su labor educativa.

¹ John B. Nomland, Op. Cit. pp. 70-71.

1.3 Logros educativos de Alfredo Mendoza Gutiérrez a través del teatro rural.

El montaje de obras en las comunidades campesinas de Michoacán, contribuyó en gran medida, a fomentar el interés de los pobladores por aprender a leer y escribir, quienes se educaron a través de la asistencia a los ensayos y representaciones que el profesor promovía.

La actividad educativa del maestro Mendoza Gutiérrez se extendió del aula a los escenarios, ya que su trabajo se dividía entre ser docente de primaria y director teatral; así obtuvo grandes satisfacciones pedagógicas con el apoyo que le ofreció el CREFAL, institución de actualización magisterial para maestros de América Latina, y principal promotora de las actividades recreativas que organizó el profesor en las poblaciones michoacanas, de 1952 a 1957 y referidas en *Nuestro Teatro Campesino*:

Algunas personas que no sabían leer y que en suerte las había correspondido un papel, aunque fuera en breves líneas, hicieron tal esfuerzo para interpretar lo escrito que terminaron pidiendo de favor se les enseñará a leer y escribir; otros, los recién alfabetizados encontraron en sus papeles un magnífico material de lectura, que les valió la ratificación y perfeccionamiento de lo aprendido; pues a fuerza de repasar una y otra vez sus parlamentos, terminaron por dominar su titubeante manera de leer.¹

¹ Alfredo Mendoza Gutiérrez, *Nuestro Teatro Campesino*. México: Ed. Secretaría de Educación Pública, 1964. pp.41-42.

Otra anécdota digna de ser mencionada en este apartado, ejemplifica cuando el profesor descubrió cómo con su trabajo, estaba educando a la comunidad en forma integral:

Aún tenemos los gratos recuerdos de los últimos ensayos, cuando tuvimos que salir a la plaza del pueblo, donde íbamos a llevar a cabo la representación escénica; más de medio pueblo, hombres mujeres y niños se adosaban a las paredes de las casas que rodean el lugar; pequeños grupos humanos aquí y allá, todos anhelantes en espera del inicio de nuestra actividad.

Tuvimos que ensayar a regañadientes, con público; pues no se retiraron sino hasta después de media noche, cuando terminó el ensayo.

Y tampoco nos apercibíamos de que por primera vez estábamos educando a la comunidad en forma integral. No nos dábamos cuenta de que, en cada ocasión que corregíamos el lenguaje a uno de los actores, se lo estábamos corrigiendo a toda la comunidad. Hubo algunas personas que se aprendieron, con sólo oír los repasos, todo el libreto. ¿Qué más deseábamos? ¡Si eso era precisamente lo que anhelábamos! ¡Ojalá todas las actividades que abarca la educación fundamental, tuvieran la misma acogida, el mismo interés.¹

¹ Ibid; pp. 22-23

Un aspecto importante que resalta este libro, se refiere al impulso que el profesor realizó en favor de la construcción de teatros al aire libre; situación que recuerda la misma promoción que realizaron la Misiones Culturales, organizadas por la Secretaría de Educación Pública durante varios años:

Siempre que hemos podido interesar a las comunidades para que construyan, teatros al aire libre o cerrados, lo hemos hecho; de esta manera, varias comunidades de la zona de influencia del CREFAL ya cuentan con sus hermosos teatros: Santa Ana, Tzetzénguaró, Arocutín, La Pacanda y Jarácuaro, son ejemplos que clarifican el deseo de sus moradores para tener una mejor visualidad del espectáculo con que frecuentemente se les obsequia o que realizan los grupos locales.¹

La motivación para construir teatros al aire libre surgió con Vasconcelos y se extendió hacia la labor de las misiones Culturales de la Dirección General de Alfabetización y Educación Extraescolar de la SEP.

Por otra parte, Katherine M. Cook, del Departamento Interior de los Estados Unidos, señaló en 1936 que durante los seis años que se mantuvo el entusiasmo por los teatros al aire libre, a partir de 1930, se construyeron entre 3,600 y 4,000 teatros en otras tantas escuelas.²

¹ Ibid; pp.103-104

² John B. Nomland, Op. Cit. p. 75.

2. Técnica para escribir teatro rural.

2. 1. Técnica dramática.

Después de estudiar su preparación primaria en la escuela: “Lic. Eduardo Ruíz” de la ciudad de Uruapan; asistió a la Escuela Normal Regional No. 3 dependiente de la Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo para realizar la carrera de Profesor Normalista Regional, cuya duración era de dos años por la necesidad de contar en poco tiempo con maestros rurales, incluso la preparación primaria era de tres años solamente al inicio de la década de 1930.

Con la creación del Instituto Federal de Capacitación del Magisterio, Mendoza Gutiérrez estudió en la primera generación y obtuvo el título de Profesor de Educación Primaria con el libro: *Teatro Infantil y Escuela Primaria*.

En 1951 la UNESCO creó en Pátzcuaro, el Centro Regional de Educación Fundamental para la América Latina (CREFAL), con el objeto de brindar capacitación a maestros becarios de países latinoamericanos.

En este centro se especializó en Educación Fundamental en el área Recreaciones y después de varios años de montar y representar teatro de muñecos en las poblaciones, se preocupó por escribir obras teatrales para campesinos. Labor que lo llevaría a elaborar su propio manual sobre dramaturgia.

En 1956 escribió el libro: *Cómo Escribir Teatro Rural* con el firme propósito de brindar a los maestros rurales, herramientas literarias para desarrollar obras en sus propias comunidades, en las cuales se contemplen los problemas sociales imperantes en cada región:

El escritor de teatro rural, no olvidará por un sólo instante que, su misión, al igual que la del maestro del campo, es la de formar precisamente el espíritu rural, infiltrando en el pueblo, el amor a la tierra, la predilección por la campiña en relación con la ciudad y la creación de un sentido inteligente de la vida.¹

Bajo estos principios inicia la descripción del significado de la palabra teatro, de origen griego y en donde las personas representan dramas, es decir, acciones puestas en juego. Para que estas acciones ocurran se requiere la intervención de autores, actores y espectadores.

Para la parte de la estructura del drama, se basó en la *Poética* de Aristóteles y para la composición dramática, tomó como referencia las ideas expuestas por Rodolfo Usigli en el *Itinerario del Autor Dramático*.

Los conceptos elementales que Alfredo Mendoza maneja en su libro, lo convierten en una guía básica para quien se inicia no sólo en la escritura sino también en el arte dramático.

Luego de definir el significado de la palabra teatro, se apoya en el libro: *Diez Lecciones de Técnica de Actuación Teatral* de Salvador Novo, para explicar la división del escenario en seis áreas: derecha arriba, centro arriba, izquierda arriba, derecha centro, izquierda centro, derecha abajo, centro abajo e izquierda abajo.

¹ Alfredo Mendoza Gutiérrez, *Cómo Escribir Teatro Rural*. México: Ed. CREFAL, 1956. p. 9

Explicación que tiene como objeto, orientar al escritor sobre los movimientos del actor en el escenario y además menciona que la función de las acotaciones en la composición dramática, es la de ubicar entradas y salidas de los actores y la colocación de la escenografía.

Toda persona que escriba para la escena, es indudable que debe conocer el escenario donde sus personajes habrán de cobrar vida en las personas de los actores que los interpreten. Para nosotros, maestros rurales, el escenario será cualquier rincón de la comunidad que se adapte a las necesidades de aquello que hayamos escrito.¹

Cuando es necesario representar un drama, el espacio escénico puede ser cualquier lugar, Jean Duvignaud a este respecto aclara que: *“No hay teatro sin delimitación de un lugar escénico donde se expresen todas las creaciones posibles y se representen los roles imaginarios. Circular, semicircular, lateral, rectangular, la clasificación y la organización del espacio dividen siempre al grupo de actores y al de participantes”*.²

¹ Ibid. p. 13

² Jean Duvignaud, *Sociología del Teatro*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1966. p. 24.

2.2. El diálogo.

Acerca del principal elemento que toda obra de teatro debe tener, es decir el diálogo, especifica una serie de recomendaciones que facilitan su mayor comprensión y desarrollo:

Lo que tú habrás de perseguir con el diálogo, es el esbozo del personaje; presentarlo tal cual es, para que los espectadores aprendan a quererlo o esperen de su intervención acciones reprobables. Con el diálogo desarrollarás tu historia en forma progresiva. Prueba a conciliar estos fines que se te plantean y lograrás composiciones de verdadero interés.¹

Define tres principios básicos sobre el carácter del diálogo:

- a) Propiedad: El personaje debe usar palabras de acuerdo con su personalidad.
- b) Tersura: El personaje debe hablar suavemente, cultivando la atención del espectador y de acuerdo con las exigencias del asunto.
- c) Naturalidad: El personaje debe de actuar y hablar como si se desarrollara en la vida real.²

¹ Alfredo Mendoza Gutiérrez, *Cómo Escribir Teatro Rural*. México: Ed. CREFAL 1956. p.15

² *Ibid.* p.17

Conceptos elementales que orientan a los autores, en la escritura de sus obras, pero también, les enfatiza el sentido educativo de la dramaturgia:

Muchos autores para dar mayor realismo a sus comedias, hacen uso de un sin número de expresiones de mal gusto que, en lugar de llevar el ejemplo de un idioma puro, lo pasean por el fango haciéndolo inconocible.

El uso del caló en los escenarios, así como el de las palabras mal pronunciadas, se enfatiza; por ello te recomendamos que prescindas de estos medios que mucha mella hacen, a todo intento de elevación cultural.¹

La importancia de la técnica para escribir, contempla el manejo de elementos dramáticos en la estructura de una obra. El autor teatral más allá de su talento deberá aprender a combinar los caracteres del drama.

Acerca de la técnica del dramaturgo, Rodolfo Usigli en 1939, escribió: *“El autor dramático debe ser poeta y mercader a la vez, y poseer una técnica, imitar al teatro en su falta de escrúpulos, sacrificarse a la expresión exacta, a la pasión duradera, a la fascinación eterna. Pero sólo la técnica le permitirá ser fiel a ellas. Abordar el teatro sin una técnica es como querer nadar por primera vez, atado de brazos y piernas, en la mitad del mar”*.²

¹ Ibid. p.17

² Rodolfo Usigli, *Anatomía del Teatro*. México: Ed. Ecuador, 1967. pp. 28-29

Con esto se destaca la importancia teórica que adquieren las recomendaciones de Alfredo Mendoza Gutiérrez, así como, su material didáctico y el valor de otras observaciones para el mejor desarrollo de las obras: el empleo de un lenguaje correcto, sin modismos; la lectura de cuentos, novelas y teatro; la búsqueda de sinónimos para la sustitución de palabras; la combinación de sustantivos y adjetivos; el uso de sentencias contundentes y significativas en la elocución o la incorporación de símiles, que son comparaciones escritas o habladas; y procurar la armonía y sencillez de las frases.

2.3 Estructura del drama.

Siguiendo los criterios definidos por Aristóteles sobre las partes que integran una obra dramática, determina sus propios conceptos y hace una explicación sencilla para los maestros rurales, sobre la *Idea Base* y la *Acción dramática*:

- A) La *Idea base*, sirve de guía durante el desarrollo del trabajo y consta de tres partes: introducción, nudo y desenlace.
- B) La *Acción* de toda composición dramática, debe reunir cuatro características: unidad, verosimilitud, integridad e interés:
 - a) La *Unidad* a su vez se subdivide en unidad de acción, unidad de lugar y unidad de tiempo.
 - i) La *Unidad de Acción*, indica que el argumento no debe bifurcarse.
 - ii) La *Unidad de Lugar* aclara que la acción dramática no debe cambiar de escenario con tanta diversidad.

- iii) La *unidad de tiempo*, recomienda que la acción debe desenvolverse íntegramente en un lapso no mayor de veinticuatro horas.
- b) *Verosimilitud*, es sinónimo de verdad, de realidad; habla de un hecho creíble, a fin de crear en los espectadores la ilusión de que asisten a un suceso real y no a una burda simulación.
- c) *Integridad*, permite que la acción se presente bien acoplada en todas sus partes, bien redondeada, bien acabada; que reúna las tres dimensiones fundamentales de una historia: introducción o presentación, nudo o conflicto y desenlace o final.
- i) La *Introducción* prepara a los espectadores sobre los caracteres o personajes; inicia el conflicto y hace notar los antecedentes.

Mediante la escenografía, natural o artificial, el vestuario y los recursos literarios, se da a conocer el ambiente donde ocurren los sucesos.

- ii) El *Nudo* es el momento en que los acontecimientos se embrollan de tal manera, que forman un verdadero *Conflicto*, es aquí donde las pasiones y los sentimientos de los personajes chocan entre sí y el interés del público se desborda por conocer el rumbo de los acontecimientos. El conflicto debe ascender y alcanzar una crisis, y después descender hasta su culminación.
- iii) *Desenlace*, momento en que todos los problemas quedan solucionados y las situaciones aclaradas.

- d) El *Interés Dramático* esta basado en todos aquellos efectos de piedad, terror, odio, tristeza, compasión, risa, etc.; producidos por la acción dramática en el espectador, quien ligado por sus propios efectos hacia los personajes, conserva activa su atención durante todo el ciclo escénico. El interés dentro del teatro, se clasifica en fugaz y perdurable.
- i) *Interés Fugaz* es el que se origina por los problemas, resultado de las pasiones y sentimientos encontrados que chocan o los lances graciosos que, en ocasiones se proyectan. Ejemplos: un chiste, un momento de violencia, la llegada de una noticia alarmante, un accidente, etc.
- ii) *Interés Perdurable* es el que se provoca en el auditorio, gracias a las alegrías o sufrimientos de los protagonistas; es producto del carácter de los personajes así como de sus acciones.¹

Comparados con los conceptos planteados por Aristóteles en la *Poética*, encontramos que hay definiciones que coinciden en la forma y otras son explicaciones establecidas por Mendoza Gutiérrez; así, la *Idea Base* sería la *Trama* o *Argumento*, que para el filósofo griego es reproducción imitativa de acciones y las *acciones* son actos a través de los cuales los actores adquieren carácter; la *Unidad* es la agrupación de todos los componentes manifestados a través de una acción íntegra.

¹ Alfredo Mendoza Gutiérrez, *Cómo Escribir Teatro Rural*. México: Ed. CREFAL 1956. pp. 25-33 y 46-55.

Sobre la *Unidad* del drama, Aristóteles nunca determinó que la acción debiera desarrollarse en veinticuatro horas, en cambio sí Mendoza Gutiérrez.

Rodolfo Usigli escribió el libro: *Itinerario del Autor Dramático*, en él describe los elementos que determinan la creación de una obra dramática, los cuales fueron consultados por Alfredo Mendoza Gutiérrez para escribir su manual:

- a) La anécdota o trama.
- b) Los caracteres.
- c) La idea central o filosófica.
- d) La situación.
- e) La tesis.¹

Componentes que también se encuentran en las definiciones de Mendoza Gutiérrez, pero explicados de otra manera pensando que los lectores no tienen conocimiento del arte teatral; por ello al igual que Usigli describe cada una de estas partes que integran la composición dramática. Sin embargo a pesar de que estos autores consideran los mismos elementos, no pierden de vista la *Poética* aristotélica.

En este sentido, Rodolfo Usigli resume en la siguiente cita los caracteres del drama:

Una vez que el autor haya fijado el género y estilo de su obra para darle *Unidad* indispensable, deberá definir la extensión justificada por el elemento esencial de donde parta, considerando que toda obra o acción, debe tener un

¹ Rodolfo Usigli, *El Itinerario del Autor Dramático*. México: Ed. La Casa de España en México- F.C.E. 1940. p.10

Principio, un *Centro* y un *Fin* para obtener su desarrollo y madurez propios y absolutos.¹

Respecto a la *Integridad* que plantea Mendoza Gutiérrez, Aristóteles la ejemplifica de la siguiente manera:

La tragedia es imitación de una acción entera y perfecta y con una cierta magnitud, porque una cosa puede ser entera y no tener con todo, magnitud.

Está y es entero lo que tenga principio, medio y final; siendo *principio* aquello que no tenga que seguir necesariamente a otra cosa, mientras que otras tengan que seguirle a él o para hacerse o para ser; y *fin* por el contrario, lo que la naturaleza tiene que seguir a otro, sea necesariamente o las más de las veces, mas a él no le siga ninguno; y *medio*, lo que sigue a otro y es seguido por otro.²

Aristóteles se refiere a la tragedia, pero estas partes se encuentran por igual en una comedia, una farsa o un melodrama.

De esta manera Alfredo Mendoza Gutiérrez se apoya en la *Poética*, para estructurar sus conceptos, explicando y definiendo ideas sobre la forma del drama; su valor reside en acercar este material a los maestros rurales y esclarecer el camino hacia la escritura de teatro de una manera amena y comprensible.

¹ Ibid. p.11

² Aristóteles, *La Poética*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985. p.142.

2.4. Los personajes.

Para definir las características de los personajes al crear una obra dramática, menciona las siguientes recomendaciones:

- A) Adentrarse en los caracteres que se tratan de describir y poner palabras apropiadas según las circunstancias.
- B) Los personajes deberán ser descritos con toda corrección.
- C) Hacer un bosquejo físico, social y psicológico de cada personaje. Un carácter bien definido debe ser examinado desde esos tres puntos de vista.
 - a) En el *aspecto físico*, se debe cuidar la edad, el color de la piel y el cabello, los ojos, la esbeltez u obesidad, los defectos físicos, etc. El conjunto físico orienta para hacer de los personajes, tipos déspotas o humildes, optimistas o pesimistas, alegres o deprimidos.
 - b) Del *aspecto social*, tomar en cuenta la educación, la profesión u oficio, la vida personal, raza, religión, cultura, etc.
 - c) El *aspecto psicológico*, deberá definir las ambiciones del personaje, su moral, el temperamento, complejos, facultades e imaginación.
- D) En toda composición dramática o en toda historia, existen uno o dos personajes sobre los que recae el peso de la acción y en los que radica todo el interés de los espectadores o lectores. A estos personajes, un hombre y una mujer por regla general se les denomina *protagonistas*. Ellos son el héroe y la heroína de todo asunto.

- a) Al igual que los protagonistas, los *personajes secundarios*, corresponden con su actuación e intervención al plan general de la obra, dándole a ésta, armonía y unidad.¹

En esta parte de su exposición pone como ejemplo, la observación que hace de la vida de un campesino de la comunidad rural y a quien escogió como personaje central de la comedia *Saliendo de las Tinieblas*, para explicar sus conceptos y la forma cómo los aplica para definir el carácter de personaje protagonista.

2.5. El método de comprobación.

Alfredo Mendoza Gutiérrez, después de escribir sus obras, las sometía a un método de comprobación para verificar el efecto que producían en el público.

Explica este método con la ayuda de sus primeras experiencias acerca de las escenificaciones para niños en comunidades campesinas, impresas en el libro *Teatro Infantil y Escuela Primaria*; definiciones que repite, sin embargo, en el libro que nos ocupa:

- A) El *método experimental*, consiste en una observación provocada en la que se han creado, con la anticipación debida, condiciones especiales para provocar la reacción de estudio y así poder controlar las manifestaciones de los espectadores en las representaciones formales.
- B) La *observación*, determina las reacciones del público durante la representación, es directa; “tu comedia y en general todas las comedias

¹ Alfredo Mendoza Gutiérrez, *Cómo Escribir Teatro Rural*. México: Ed. CREFAL 1956. pp. 34-45

que se escriban para el teatro de la comunidad campesina, requieren de una observación sistemática durante el periodo de comprobación, ya que de acuerdo con el método experimental se han elegido previamente, las escenas en donde existe duda sobre la estimulación del auditorio.

- C) Confrontar, cada uno de los fenómenos anotados en las primeras observaciones realizadas durante la primera o primeras representaciones de la obra; el método de comprobación continúa y concluye lo iniciado por los métodos de experimentación y observación; lleva al encuentro de los errores y los aciertos que determinaron los fenómenos observados.¹

Sin embargo, este método de comprobación no se observa en otros materiales sobre el arte de escribir comedias. En todo caso, las lecturas dramatizadas de obras en preparación o los primeros ensayos con público de una obra de estreno, siempre sirven al autor porque recibe las primeras impresiones de su obra.

¹ Ibid. pp. 64-74.

3. Antecedentes históricos del teatro educativo y social en México.

Para complementar la información acerca de la historia del teatro educativo en México y dar una visión del sentido e importancia que adquiere el teatro de Alfredo Mendoza Gutiérrez, se ubicarán sus aportaciones dentro de la corriente educativa que impulsó el teatro como factor de aprendizaje y desarrollo social.

John Nomland, en su estudio del teatro mexicano de 1900 a 1950, reconoce que no existe ningún manual oficial publicado de las dependencias educativas, en estos años, que especifique la forma cómo debían ser las obras de teatro escritas para niños y su forma de representación en las escuelas urbanas y rurales; sin embargo, señala ejemplos respecto a las recomendaciones que hacia la Secretaría de Educación Pública, a los maestros y directores de escuelas en la república, sobre la realización de representaciones teatrales.

Por otra parte Armando de María y Campos, refiere en *El Teatro de Género Dramático en la Revolución Mexicana*, el trabajo de uno de los autores más prolíficos en torno al teatro con fines educativos y de propaganda:

Germán List Arzubide, solo o en colaboración con su hermano Armando, cubre con su caudalosa y tendenciosa producción teatral un largo período de actividades orientadas a revolucionar en todos sentidos, fondo o forma, el teatro en México, primero en Veracruz durante el gobierno del coronel

Adalberto Tejeda, y después en la metrópoli, particularmente durante la administración del general Lázaro Cárdenas.¹

Más adelante menciona el plan de trabajo que se propuso List Arzubide, al frente del Laboratorio Teatral del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, en 1935:

Presentemos piezas muy cortas con problemas generales. Un teatro rápido, nervioso, sencillo, sin maquinaria, sin aparato, que se pueda representar en cualquier parte y que interese al mismo tiempo por los casos que encierra... Haremos un teatro campesino, en que todo: ideas y escenarios, salga del mismo campo. En que no haya decoraciones pintadas, sino reales, escenas alrededor de un árbol, cerca de una cascada, teniendo como fondo y como temas los amplios campos sembrados de maíz.²

El teatro propuesto por Germán List Arzubide, recibió el apoyo del gobierno Cardenista a través de la Secretaría de Educación Pública, quien a su vez amparó la formación de grupos teatrales, principalmente infantiles y de muñecos, dedicados a ofrecer funciones de obras didácticas en escuelas y parques de la capital y en otras ciudades o comunidades de provincia.

¹ Armando De María y Campos, *El Teatro de Género Dramático en la Revolución Mexicana*. México: Ed. INEHRM, 1957. p. 301

² Ibid. p.304

Las características de algunas obras escritas en estos años, conllevan un mensaje educativo y conservan la ideología socialista oficial. El teatro adquiere un sentido utilitario al promover el bienestar social. Los autores asumen la nueva ideología:

Eleazar T. Cruz, publicó en 1939 su contribución al programa revolucionario con *La Vibora*. Su idea es que la Revolución y el progreso social que ella representa se encauce hacia un proyecto educativo rural. Utilizando como escenario el campo de Oaxaca, describe las dificultades de un maestro en su intento por establecer un plan para la comunidad. El principal problema del profesor no es, sin embargo, su programa que obtiene una recepción relativamente entusiasta, sino Gloria, su esposa, que al estar cansada de esa vida lo abandona por la diversión y el dinero que le ofrece el cacique local. Después de ocho años, en el tercer acto, las cosas ya cambiaron mucho: el progreso social ha sido alcanzado y el maestro encontró a una mujer que lo entiende. La justicia ha caído sobre Gloria y su amante, quienes perdieron el dominio sobre el pueblo y no tienen ya nada. La curiosa mezcla del mensaje social con la existencia del profesor, da a la obra un encanto particular del que carecería si le faltara cualquiera de esos dos elementos. La pieza recuerda un poco a aquellos dramas antiguos de dificultades domésticas, pero no hay ninguna tragedia y el maestro divorciado y casado nuevamente tiene la oportunidad de formar una vida activa y fecunda.¹

¹ John B. Nomland, Op. Cit. p. 280.

Los autores generalmente fueron los mismos maestros de las escuelas rurales, quienes impregnaron en sus obras estos pensamientos de progreso y gracias al apoyo de las actividades educativas oficiales, pudieron ver realizada la puesta en escena de sus dramas:

El efecto acumulativo y progresivo de las Misiones Culturales se ha hecho sentir grandemente en todas las esferas de la vida rural mexicana, pero es de especial interés para nosotros el hecho de que hayan servido de instrumento para introducir el teatro en forma de diversión y de enseñanza en zonas en donde probablemente no habían tenido más de una fiesta al año. Se ha señalado que entre 1942 y 1948 las Misiones Culturales construyeron 200 teatros, presentaron 500 obras y dieron 400 funciones de marionetas.¹

La Secretaría de Educación Pública, dos años más tarde, reforzó sus indicaciones en favor del teatro como instrumento didáctico:

En junio de 1950 se envió una circular a todos los directores federales de educación, a los directores de educación y a todos los jefes de Misiones Culturales, en la que se pedía su cooperación en el renaciente esfuerzo "para impulsar la organización de cuadros teatrales". En el acuerdo 7797 de la Secretaría de Educación Pública se dijo:

¹ Ibid. p.75.

Tomando en cuenta el alto valor educativo que tiene el teatro y la influencia social que ejerce en el pueblo, ruego a usted se sirva poner en práctica las medidas que juzgue conveniente a fin de promover y estimular el funcionamiento de cuadros teatrales como uno de los medios para alcanzar los fines de la educación extraescolar que le está encomendada; pudiendo emplear para el objeto, la colaboración de los planteles del sistema educativo del país.

Más o menos al mismo tiempo salió de la misma oficina un *Instructivo sobre la organización y registro de cuadros de teatro popular*, que consistía en tres páginas impresas en mimeógrafo. Otra vez se pide cooperación para su pronta realización:

La organización de CUADROS TEATRALES, ya sea con elementos escolares o con jóvenes y adultos de la comunidad social, con miras a impulsar y acelerar la cultura de las masas populares aprovechando la representación dramática como uno de los medios viables a tal finalidad.

El instructivo continúa y añade:

Sabido es que el valor educativo del teatro, la amenidad con que presenta sus temas, el entusiasmo con que el público asiste a las representaciones, su objetivo de dar vida en la escena para los espectadores a episodios y problemas importantes de la vida misma para diversión y ejemplo constructivo de los elementos que forman los

públicos y aun de los autores mismos, son factores que determinan su importancia como vehículo de cultura.

Siguen las instrucciones sobre la organización de los grupos. Por ejemplo se establecen tres categorías para los trabajos que deben presentarse: (a) para niños; (b) para adultos; y (c) de marionetas, estipulando que los grupos de adultos serán aquellos que "comprendan elementos de más de catorce años".¹

Con esto podemos establecer, en una parte, las acciones oficiales en favor de la educación y en otra, el contenido mismo de las obras y sus mensajes sociales, como se observa también en:

Siembra, de Efrén Orozco Rosales (con la colaboración de Waldeen y Julio Prieto), presentada en el Estadio Nacional en 1945, encontramos la primera manifestación de las posibilidades didácticas inherentes a esos espectáculos. El problema tratado es de interés vital: *el analfabetismo*. A través de la personificación de calamidades tales como la ignorancia, la pobreza, la enfermedad, el alcoholismo, el hambre, la brujería, la vagancia y la miseria, el público puede visualizar fácilmente el dominio de esos personajes sobre su existencia. Los maestros luchan por liberar al pueblo de sus tiranos y siembran la semilla de la enseñanza:

El pueblo celebra la destrucción de los símbolos, libre ya, por el triunfo del SABER, y se inicia una danza general. México se redime:

¹ Ibid. p.81.

El alfabeto de la Patria, encarnado en su bandera, es elevado por los maestros sobre el mástil de la Gran Cartilla, mientras el Himno Nacional es el canto de la Victoria en la libertad.¹

Los escritores tratan de recuperar los temas heredados de la Revolución Mexicana para manifestar las problemáticas sociales y los maestros rurales, principalmente, son los encargados de promover la justicia y el progreso:

Justicia Proletaria, trata del Artículo 123, en la que los terratenientes se ven presionados para proveer de escuelas a los hijos de los trabajadores. En este caso el terrateniente resulta particularmente desafortunado, porque el maestro que le enviaron tiene aptitudes de organizador, es un verdadero genio, y antes de mucho ha agrupado a todos los trabajadores para que juntos se acerquen a reclamar sus derechos. En su estilo rudimentario, sin ningún pulimento y plagado de términos mayas, hace llegar a los hogares el mensaje de unificación y cuando llega la victoria, el pueblo proclama: ¡Viva la Escuela Socialista Vivan los maestros de la escuela!²

Los dramaturgos contribuyen a divulgar la preocupación por el progreso, a través de los conflictos planteados en diferentes obras:

Obras de teatro para la mujer, escritas por Concha Michel, y publicadas en 1942, aunque una al menos de las seis piezas fue publicada en un libro de 1931, llamado *Obras cortas de teatro revolucionario y popular*. La

¹ Ibid. pp. 93-94

² Ibid. p.114.

colección está integrada por obras cortas didácticas, parecidas al género de teatro infantil o rural. La autora utiliza la alegoría para exponer sus ideas sobre los derechos y las necesidades del pueblo, que en el futuro tendrán mayor consideración. Dos de las obras, *La Güera Chabela* y *Demetrio Jáuregui*, son dramatizaciones de baladas populares y en cada una es una mujer quien protagoniza la marcha hacia el progreso. También en la titulada *De nuestra vida*, es la maestra la que hace venir al tiempo y lo obliga a contar la historia económica de México:

...El capital absorbió ya toda la producción, tanto del campo como de la industria. Hoy él es dueño tanto del esclavo del campo como del de la ciudad. El proletariado y la mujer ya olvidaron lo que es vivir en libertad.¹

Los esfuerzos realizados por la enseñanza recayeron en los maestros de las comunidades, quienes se ocuparon de recibir información y organizar las actividades culturales en las localidades; sin embargo, a pesar de los esfuerzos que la Secretaría de Educación Pública dispusiera en aquellos años, su obra no alcanzaría a cubrir la gran extensión que ocupa el territorio nacional, en virtud de que la demanda educativa no ha dejado de crecer.

En este sentido el trabajo desarrollado por Alfredo Mendoza Gutiérrez cobra importancia, al heredar los conceptos de un teatro educativo y aplicarlos consiente-

¹ Ibid. p. 269.

mente en la escena campesina de su estado natal, Michoacán, a donde organizó cuadros teatrales en los pueblos de la región, con el apoyo que siempre le brindó el CREFAL, gracias al cual logró alcanzar las metas que se propuso y recuperó en *Nuestro Teatro Campesino* algunas de sus experiencias sobre la forma de representar obras en las comunidades campesinas.

El trabajo expuesto en este libro, al igual que en *Cómo Escribir Teatro Rural*, sistematiza la forma y técnica necesaria para hacer escenificaciones teatrales. Siempre tomó en consideración, la teoría del teatro expuesta por autores como: Fernando Wagner, Salvador Novo, Gastón Baty, Richard Boleslavsky, Michael Chejov, entre otros que definieron la práctica teatral.

Su material de consulta también comprendió el estudio de obras clásicas como: *Fuenteovejuna*, *Don Juan Tenorio*, *El Médico a Palos*, *Romeo y Julieta*, etc. las cuales sintetizó y adaptó para representarlas con actores campesinos.

El maestro desde sus inicios como docente rural, empleó el teatro como medio para desenvolver sus tareas educativas hacia fines más recreativos. Ejemplifica los pasos que hay que seguir para hacer teatro y determina la labor de cada participante, además de enmarcar las características que deben tener los dramas para que tengan mejor recepción en el auditorio; es decir, toma en cuenta las particularidades sociales, económicas e ideológicas del público a quien se le representarán las escenificaciones.

En el prólogo de *Nuestro Teatro Campesino*, Salvador Novo resalta el valor pedagógico que adquiere el libro al convertirse en un manual para la puesta en escena en los pueblos mexicanos:

A partir de cero –cero local, cero obras, cero actores –, el profesor Mendoza Gutiérrez nos demuestra que se puede siempre construir el edificio airoso del diálogo teatral, cuando el binomio yo y tú se parte a perseguir las relaciones humanas que ramifican en espectadores y espectáculo; en imitación de los hombres en acción”; que mueva los corazones y aliente la curiosidad; que oscile entre el terror y la compasión –polos aristotélicos de eterna validez universal.

Escrito con sencillez; expuestas con claro método las etapas de la labor teatro como la que propugna, este libro será valiosísimo auxiliar práctico, a la vez que fecunda inspiración, para los animadores teatrales que en toda la república prosigan la venturosa obra por la cual felicito muy cordialmente al profesor Mendoza Gutiérrez.¹

Con esto podemos iniciar el estudio de este libro, que aporta una metodología para hacer un tipo teatro campesino con características semejantes a las heredadas por la Revolución Mexicana, la política educativa de carácter socialista, la labor de las Misiones Culturales y los temas manejados por los autores dramáticos.

¹ Alfredo Mendoza Gutiérrez, *Nuestro Teatro Campesino*. México: Ed. Secretaría de Educación Pública, 1964 pp. 9-10.

3.1 Características del teatro campesino de Mendoza Gutiérrez.

Con el propósito de realizar actividades recreativas en las comunidades que le fueron encomendadas, el profesor define la forma de su teatro:

El teatro rural es el teatro de los educadores fundamentales de los maestros rurales, de los trabajadores sociales, el teatro de las comunidades campesinas.

Un tipo de teatro si se quiere, peculiar, por sus limitaciones, por su carácter, por su técnica misma; pero un tipo de teatro muy nuestro, porque nosotros lo hemos ido levantando con mucho cariño para ofrendarlo a las masas carentes de pan de trigo y pan de cultura. Pensando en las poquísimas oportunidades que tiene la gente humilde para recrearse, hemos hecho realidad lo que llamamos "nuestro teatro"; pensando en sus múltiples problemas de orden cultural y económico, lo hemos concebido como uno de los auxilios de nuestras tareas de educadores.¹

Consideraba que no es necesario contar con un escenario exprofeso para la escenificación teatral. Tomó como referencia al circo que delimita el espacio de la acción en un círculo, lo que quiere decir, que en cualquier lugar donde se tenga un público cautivo, se puede hacer teatro sin tener que contar con un escenario; asimismo, presta atención a las características sociales y culturales del público ante quien se representarían las obras.

¹ Ibid. p.12.

3.2. El director de escena en el medio rural.

El trabajo del director escénico en una comunidad rural, además de armonizar todos los aspectos del montaje, debe partir desde cero y considerar que tiene que explicar, enseñar y detallar cada uno de los elementos de la representación a fin de que cada participante comprenda bien su rol escénico y función dentro de la obra. Sobre esto, señala algunas consideraciones para los directores:

- A) En las comunidades rurales, más que en los centros urbanos, quien dirija teatro necesitará ineludiblemente haber actuado por lo menos unas cuantas veces y conocer la necesidad de los movimientos básicos y complementarios en la escena. Conocer la necesidad de la entonación de los parlamentos y la graduación de las emisiones de la voz.
- B) La gente de campo, en su mayoría analfabeta, necesita más que nadie de la dirección escénica y quien la asuma deberá tener la convicción de que el teatro rural es algo tan viejo y tan nuevo a la vez, que hay que comenzar por enseñar a hablar a los futuros actores, enseñarles a caminar, enseñarles a moverse dentro del área escénica.
- C) Al iniciar los ensayos deberá explicar todo lo referente a la puesta en escena, hacer entender al actor el carácter que ha de representar a fin de conseguir el mejor equilibrio en el tiempo y en el ritmo.
- D) Ejercer autoridad disciplinaria, pues es la base de toda actividad en donde concurren más de un participante.

E) El uso de traspuntes, colocados a los lados del escenario, su misión será seguir con la vista en el libreto, el diálogo de los actores y sólo darán pies de parlamento en aquellos momentos que algún actor sufra pequeños olvidos.

F) La puesta en escena, para que resulte digna, exige liberalidad; apuntando a un solo fin: la unificación de esfuerzos para un producto de calidad.¹

Sin duda el aprendizaje que adquirió en torno al arte teatral, fue autodidacta al tomar como guía únicamente el conocimiento que le dejó la lectura de importantes libros sobre teoría del teatro. *Técnica Teatral* de Fernando Wagner, fue uno de los que más le aportaron ideas en torno al trabajo que desempeña del director de escena:

El Fundamento de toda escenificación es, pues, la idea básica que se ha formado el director de escena, quien, antes que nada, debe saber qué fin persigue con su escenificación, qué estilo pretende dar a su mise-en-scène. ¿Se trata de una fiel interpretación de acuerdo con las ideas del autor, o bien se basa en la obra dramática para decir al público algo completamente distinto? ¿Se trata de dar forma moderna a una gran obra clásica, o de una reconstrucción del teatro clásico?.

Esta es la pregunta básica que tiene que ser resuelta antes de empezar la preparación propiamente dicha de la obra, incluso antes de efectuar el

¹ Ibid. pp. 17-18, 100 y 127.

reparto de los papeles. Por tanto, la misión del director estriba en encontrar y poner de manifiesto las relaciones de una obra teatral con los problemas actuales, relacionar lo eternamente humano con lo que es de actualidad para el público.¹

3.3 La Pieza teatral y su adaptación al ambiente campesino.

Un problema que reflejan las fuentes históricas sobre el teatro en México, es la ausencia de obras destinadas al medio rural; los maestros se encargaron de escribir sus propios dramas en su comunidad o bien, como el profesor Mendoza Gutiérrez, hicieron adaptaciones de obras de autores clásicos a la escena mexicana.

Ante la necesidad de contar con un guión, el maestro seleccionó el *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla para representarlo en la comunidad de Huecorio, pueblecito ubicado en la ribera del Lago de Pátzcuaro, Michoacán. Esta experiencia de tener que adaptar la obra, lo llevó a descubrir las peculiaridades de la adaptación teatral; así, explica que se necesitan plantear tres interrogantes:

- A) Conociendo el número y la calidad de los actores con que se puede contar en una comunidad rural, así como las posibilidades de lugar para escenario, escenografía, vestuario e iluminación, ¿qué clase de piezas pueden escenificarse?

¹ Fernando Wagner, *Teoría y Técnica Teatral*. España: Ed. Labor S.A. 1974. pp.129-131.

B) Conociendo las necesidades económicas, de salud, de problemas familiares, de recreación y de cultura que existen en la comunidad campesina, ¿qué clase de obras deben llevarse a escena?

C) Conociendo la calidad cultural de los espectadores con que cuenta el medio campesino, ¿qué tipo de obras es el que más conviene representar?¹

Preguntas que deberá responderse el director escénico, sin embargo estas ideas llevaron al profesor a comentar la vivencia que obtuvo en otra comunidad, Zurumútaró, donde nunca se había hecho teatro y en su primera vez, se representó *EL Médico a Palos* de Molière, lo que resultó en fracaso, porque el público no tenía conocimiento del espectáculo teatral.

Con esto enumera una serie de recomendaciones para aquellas comunidades que no han tenido la experiencia de la actividad teatral y donde enfatiza el valor de las obras en un acto:

- a) Son más fáciles de interpretar porque la acción presenta un solo incidente.
- b) Su desarrollo es concreto y no lleva mucho tiempo la exposición ni la caracterización.
- c) Su mensaje se circunscribe a una sola proyección escenográfica.
- d) Los parlamentos son en menor número y más fáciles de aprender.

¹ Alfredo Mendoza Gutiérrez, *Nuestro Teatro Campesino*. México: Ed. Secretaría de Educación Pública, 1964 p.26.

- e) Permiten la verificación de uno o dos ensayos por día.
- f) Por ser la situación teatral más condensada, la obra queda lista para su escenificación en un tiempo más limitado.
- g) Es más accesible para los campesinos, porque simplifica su tarea y no tienen necesidad de aportar muchos detalles a la caracterización.
- h) Es más accesible para los campesinos espectadores, porque no se les corta la representación, permitiéndoles de esta manera una atención constante y sin divagaciones.
- i) Permite al director de escena que haga un buen trabajo de unificación.
- j) Por último, tratándose de un teatro de la comunidad para la comunidad misma, sucederá en ocasiones que al público le interese más observar los apuros de sus parientes o amigos actores durante la representación, que la misma trama de la pieza. En este caso, no valdría el esfuerzo de montar una pieza de mayores dimensiones.¹

Más adelante, define otros criterios para elegir una obra destinada al medio rural, en donde se observa su pensamiento sobre el sentido de hacer teatro para campesinos:

Otros aspectos que nosotros consideramos antes de elegir una pieza para el medio rural, son los que se refieren al interés que puedan despertar en el auditorio: las situaciones que planteen deben presentarse con toda claridad,

¹ Ibid. pp. 27-28

el asunto estará bien llevado, las acciones se justificarán correctamente, habrá mucha agilidad en todo el desarrollo y no se abusará de la tendencia didáctica; esta última, deberá tratarse en forma tal que los espectadores no perciban su presencia, ante todo debe sobresalir la acción dramática.¹

Con ello vemos cómo maneja la técnica teatral al aplicarla para elegir las obras y señalar una advertencia importante, sobre la manera de emplear el sentido educativo en las obras para público campesino.

En consecuencia sugiere al lector, los aspectos a considerar en el proceso de adaptación y al hacer el corte de la pieza teatral:

Los puntos de vista que nosotros consideramos para efectuar el corte de la pieza teatral, son aquellos que se refieren a partes que presentan imperfecciones, que obstruyen su escenificación, que restan agilidad a la acción, que tornan monótono el desarrollo.

En ocasiones deben cortarse parlamentos enteros y hasta páginas pero, por regla general, solamente cortamos lo que no sea esencial en los diálogos, lo que parezca obscuro y de difícil interpretación, pero siempre teniendo en cuenta que el corte logre un efecto mejor, una mayor espontaneidad en la acción y que, de ninguna manera vaya a mutilarse el tema o asunto principal. También se corta lo superfluo, lo que sin ser indispensable, estorbe al desarrollo o debilite el conflicto.²

¹ Ibid. pp. 28

² Ibid. pp. 29-30.

Por otra parte describe como cambia el ambiente, época y lugar original de obras clásicas, como *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla y *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega, al recrearlas durante la Revolución Mexicana.

Ejemplifica los cortes que hace en los dramas, mediante la exposición de algunos parlamentos originales en cada obra, que serían adaptados, y los diálogos que quedarían en los libretos a representar.

La experiencia que obtuvo al montar estas obras en comunidades campesinas, lo llevó a redactar las siguientes conclusiones, con relación, a la adaptación teatral, a las consideraciones sociales que tomó en cuenta, y al análisis que hizo de sus actores y espectadores:

- A) Los directores que viven la constante evolución del teatro pueden, con una simple lectura, apreciar si determinada pieza será un éxito o fracaso en la escena contemporánea.
- B) Las obras en prosa, resultan más fáciles de adaptar en este aspecto; además son más naturales en su expresión, más ágiles y de mayores posibilidades para quienes no tienen mucha experiencia en la dirección de grupos.
- C) La adaptación teatral es la acomodación del texto literario de cualquier género, a las necesidades escénicas del medio sin que dicho texto sufra alteraciones que desvirtúen el espíritu, significado o tesis que le haya dado el autor. Constituye como puede advertirse un delicado aspecto de la técnica teatral, que exige el conocimiento y la comprensión de los factores

individuales y de los elementos histórico-culturales - época y lugar - que influyeron en el autor de la obra de cuya adaptación se trate.

D) Las necesidades de escenificación no están señaladas, sin embargo, sólo por la naturaleza propia del espectáculo teatral, sino por la naturaleza del público espectador: su grado de cultura, sus motivaciones psico-sociales, sus formas de vida, etcétera, son instancias que obligan al adaptador a enmarcar la obra en un contexto social determinado, particular, cuya amplitud está subordinada al área en la que actúan los patrones culturales que se han tenido en cuenta para la adaptación.

E) En el teatro destinado al campesino, las obras deben estar tratadas con una técnica especial; pues, nada que no sea el hombre en acción ante un enigma, ante algo que tiene interés por descubrir y conocer, ante una incógnita dramática, puede interesar a quienes asisten al espectáculo. Las obras teatrales para las zonas rurales, deben adaptarse a la región y utilizar la arquitectura propia del lugar como escenario natural.¹

En este sentido el trabajo teatral desarrollado por el profesor Mendoza Gutiérrez, se inserta en el ámbito del teatro social como lo define Jean Duvignaud en *Sociología del Teatro*:

Es dudoso que se pueda captar la creación dramática si no se abarca en el mismo examen a todos los aspectos de la práctica teatral que, esencialmente

¹ Ibid. pp. 39-65.

es social. Y es posible que las dificultades que encuentran la mayor parte de los críticos (filósofos o historiadores), se deban precisamente a la mutilación que infieren a un arte en el que el elemento espectacular está latente en la creación. La práctica del teatro no se limita al estudio del texto; incluye la puesta en escena y las diferentes concepciones del episodio escénico, el juego de los actores y las diversas formas de participación que manifiestan su eficacia.¹

Sobre esto podemos establecer que la práctica del teatro en cada comunidad, se determina por los caracteres sociales del público a quien se representan las obras y por el objetivo que se persigue al hacerlas.

3.4. Naturaleza del actor campesino.

En otro capítulo habla sobre el trabajo con los actores campesinos. En él cuenta que durante casi tres años estuvo experimentando, en veinte comunidades, la escenificación de obras; pero resalta el hecho de que, la mayoría los participantes nunca habían participado en una representación. Situación que lo condujo a tener que enseñar a los actores a hablar, gesticular y moverse dentro del escenario; incluso algunos tuvieron que aprender a leer y escribir para actuar en las obras:

Consideramos a los actores como intérpretes y por tanto, en forma especial, el actor campesino es una masa a la que hay que modelar, darle forma a través de una serie de sugerencias y ejemplos. En síntesis, éramos nosotros

¹ Jean Duvignaud, Op. Cit. p.14.

los que hacíamos la interpretación de los diferentes caracteres y después los actores nos imitaba.

Desde los primeros intentos para hacer teatro en las comunidades rurales, nos dimos inmediatamente idea clara de la calidad de los actores con quienes íbamos a encontrarnos y también con la calidad de los espectadores para quienes íbamos a representar. Nos preocupaban los primeros porque no sabían hablar con claridad, no tenían nociones de la significación de los sentimientos figurados que se requieren en la escena; no sabían de las responsabilidades que entrañaban las tareas para el arte dramático; no sabían cómo estudiar su papel. De esta manera comenzamos por educarles la manera de hablar.¹

Para poder dirigir a los actores campesinos, el maestro Mendoza Gutiérrez aplicó sus conocimientos sobre actuación obtenidos en los libros y en algunos cursos sobre teatro a los que asistió en la Ciudad de México.

Sobre la educación de los actores, escribe:

Comenzamos por obligar a cada uno de los actores a modular y articular claramente palabra por palabra; después les enseñamos a respirar adecuadamente durante la pronunciación de oraciones extensas; les enseñamos el arte del fraseo, les pusimos un sinnúmero de ejemplos de

¹ Alfredo Mendoza Gutiérrez, *Nuestro Teatro Campesino*. México: Ed. Secretaría de Educación Pública, 1964. pp.70-72.

entonación. Comprendíamos desde que nos iniciamos en estas tareas, que la voz y su uso adecuado constituían el fundamento del trabajo del actor.¹

Los actores campesinos hacia poco que habían aprendido a leer y escribir por lo que el maestro Mendoza Gutiérrez, les enumeró una serie de recomendaciones apegadas a las normas de la actuación:

- a) Observar debidamente la intención del texto y basarse en ella para hacer las pausas correspondientes. Una coma (,) puede, en ocasiones, ignorarse; pues sucede que la mayoría de las veces, los autores se olvidan de colocar los signos respectivos donde debiera hacerse una pausa.
- b) No bajar la voz obligadamente donde encuentren un punto (.) si no, donde una idea concluya definitivamente; en especial antes de una transición.
- c) Que los puntos suspensivos les indican generalmente, a mitad de parlamento, pausa corta, dejando la voz en alto; o también, que deben dar la impresión de que buscan palabras para completar la idea
- d) Que cuando un personaje tenga que interrumpir a otro, debe hacerlo con la anticipación debida, antes de que su interlocutor llegue precisamente al final de sus líneas; pero tampoco debe anticiparse demasiado.
- e) Que no hagan énfasis en los parlamentos. Interrogativos a menos que la respuesta tenga que ser "sí" o "no". Si una frase comienza con elemento interrogativo, como: ¿Por qué?, ¿dónde?, ¿quien?, etcétera, la

¹ Ibid. p.74.

interrogación no debe entonarse; porque hay preguntas que muchas veces son más bien exclamaciones y conviene, entonces, entonarlas como tales.¹

Además de estas especificaciones, aplicó otros ejercicios de entonación de frases con cierta expresión y sentimiento, para ello se apoyó en la *Teoría y Técnica Teatral* de Fernando Wagner.

Al continuar con la descripción sobre la forma de hacer teatro en las comunidades, determina el carácter de actor campesino y la expresión de sus sentimientos:

Los actores ante todo tienen que ser teatrales. Los sentimientos dentro de la escena, deben ser absolutamente figurados; pues aun cuando es cierto que un actor que se posesiona de su papel hace verdaderos prodigios, también es verdad que pudiera acontecer en una de tantas caracterizaciones no poder gobernar su emoción y por tanto, echar a volar la obra.

El actor debe considerarse a sí mismo como un interprete de lo que el autor escribe y nada más. Los actores que se introducen hasta lo más recóndito de su alma el carácter del personaje para vivirlo e interpretarlo más intensamente, deben tener un dominio absoluto de sus emociones; pues de otra manera corren el riesgo de que la emoción los embargue y les impida seguir actuando con toda normalidad. Es natural que un actor, siendo humano, se conmueva ante los acontecimientos sentimentales de la

¹ Ibid. p.77.

composición dramática; pero es indispensable asimismo que durante la escenificación, deje en casa dichos sentimientos a fin de que pueda contar con un dominio absoluto de sus facultades.¹

Si bien tomó como referencia la teoría teatral de diferentes autores, el mismo, definió su propia teoría escénica y aportó con esto, una técnica específica para escenificar obras en los pueblos de México.

3.5 El proceso de montaje y el movimiento escénico de los actores.

Mendoza Gutiérrez explica como deben efectuarse los ensayos, descripción que contribuye a ser un manual sencillo para los maestros o directores del medio rural, porque aclara los pasos a seguir en cada montaje:

- a) Se inician en el momento en que, reunido todo el elenco, se da lectura a la pieza.
- b) El segundo ensayo será aprovechado por el director para marcar movimientos.
- c) Todos los ensayos deben efectuarse en el mismo lugar donde vaya a escenificarse la pieza y utilizando todos los recursos de escenografía, mobiliario y utilería que la escenificación exija.
- d) Los ensayos generales deben dar la impresión de una representación al público.
- e) Medir el tiempo el penúltimo ensayo general.

¹ Ibid. p. 87.

f) El ritmo debe estar acorde con las situaciones dramáticas, jocosas, románticas, etc.¹

Continúa con la descripción de una variedad de movimientos, acciones y ejercicios sobre el desplazamiento escénico, los cuales en realidad, podrían enmarcarse dentro del método de las acciones físicas, planteado por Stanislavski en sus escritos sobre la actuación teatral; aunque las recomendaciones del profesor Mendoza Gutiérrez se tornan más evidentes y cercanas a la escena mexicana, ya que están descritas con suma claridad, logrando con ello, un seguro entendimiento de las acciones escénicas.

- a) *Vuelta*.- La técnica teatral, sugiere que los movimientos del actor sean lo más naturales y si por necesidad tiene que darse la espalda; se dé sin mayor prejuicio alguno.
- b) *Atravesar la escena*.- Siempre procurar que los actores, al atravesar la escena, lo hagan por el camino más corto; si después de hacer el cruce, una persona tiene que permanecer en la escena, deberá buscar un sitio estratégico para colocarse pues no deberá cubrir a ningún personaje ni quedar cubierta ella misma.
- c) *Movimiento de vista*.- Todo movimiento del cuerpo deber ser anticipado por la vista, a fin de que se ejecute con el ritmo propio que exige la naturalidad general; estando inactivo un personaje, será hacia el actor que en ese momento este en el uso de la palabra, o ejecutando una acción. Al

¹ Ibid. p. 128.

caminar, la vista del actor será dirigida precisamente al sitio a donde se encamina; la vista deberá bajarse sólo cuando la acción así lo exija, es decir, cuando el personaje tenga que reflejar vergüenza, disgusto, etc. La vista, igualmente, sirve para mostrar seguridad en sí mismo, en los movimientos, aplomo absoluto y firmeza.

- d) *Tomar asiento.*- Dirigir la vista hacia el sitio que se va a ocupar; seguidamente, el actor se encaminará hacia el asiento; después de girar y rozar el asiento con la pantorrilla podrá sentarse.
- e) *Entrar a escena.*- Las entradas o salidas de escena deben efectuarse a tiempo, pues un retardo por pequeño que sea, pone en aprietos a los demás actores, quienes no podrán continuar con el diálogo. La plástica en la escena, exige la misma atención que se concede al diálogo.
- f) *Movimientos de brazos.*- A los actores campesinos sugerirles olvidarse de sus brazos para que sus actuaciones resulten más naturales, si sus brazos permanecen quietos, que si los están levantando alternativamente en una mímica desarticulada; hay que ejecutar movimientos naturales de brazos.
- g) *Llanto.*- Un actor cuando llora en la escena no debe cubrirse la cara, a fin de que el espectador escuche y vea las expresiones de su actuación.¹

¹ Ibid. pp. 91-95.

También describe otras indicaciones referentes a la mejor manera de memorizar los parlamentos, a la división del escenario en nueve áreas, la importancia de la escenografía natural, forma de iluminar la escena y la manera de maquillar a los actores. Todo esto encaminado a lograr puestas en escena mejor unificadas y sobre todo con un cuidado estético de la plástica teatral.

En torno a esto, reconoce el valor del recuerdo de las vivencias de actores y directores para recrear con mejores elementos la escena rural.

Siendo el teatro “espejo de la vida”, la mímica o movimientos requeridos para una escenificación –plasticidad- requieren de experiencias vividas con anterioridad y, para ello, nada mejor que recurrir a la memoria en donde reside el poder de revivir estados psíquicos ya idos, reconocerlos como pertenecientes a nuestra vida y localizarlos en un determinado momento de nuestro pasado.

Todo movimiento teatral, en consecuencia, estará condicionado por esas experiencias que cualquier director de escena, tratará de revivir o recordar en la mente de sus actores.¹

La técnica moderna de actuación reconoce en la vivencia, la forma más elemental para moverse y expresarse dentro de la escena. Para el actor, la acumulación de vivencias contribuyen a darle mejores herramientas para sus interpretaciones.

¹ Ibid. p.96.

4. *Saliendo de las Tinieblas*, una comedia de carácter social.

Las características de esta obra se orientan hacia la comedia, por el tipo de personajes, por las situaciones, el conflicto y el ridículo al cual se enfrenta el personaje antagónico.

En el primer acto, el autor presenta a los personajes y sus relaciones familiares, *Nana Micaela*, mamá de *Robustiana*, esposa de *Plácido*, compadre de *Victoriano*, esposo de *Inocencia*; *Lolito*, niño de brazos que no habla y *Mendieta*, amigo de Victoriano. Con ello vemos el rol social que desempeñará cada uno dentro de la historia.

Indica el tiempo en que se ubica la obra: época actual (1955). La acción se desarrolla en una comunidad campesina de la región lacustre de Pátzcuaro, Michoacán, México y describe la escenografía: *modesta casa con puerta practicable y patio al frente*.

Al iniciar la obra, Plácido, *sólo en la escena, termina de escribir una frase que silabea en voz alta: "... servil ... de ... los ... tiranos" (lee lo escrito)* "Estudia... y no... serás mañana... el esclavo... servil... de los... tiranos" (*para si*) ¡Bonito! ¡Muy bonito! (*Se dispone a escribir nuevamente*).¹

Con esto podemos ver, en primer lugar, el valor de las acotaciones señaladas en la teoría del autor, para ubicar el inicio de la acción dramática. En esta primera acción, se observa la *idea base* de toda la obra: la importancia y valor de la

¹ Alfredo Mendoza Gutiérrez, *Cómo Escribir Teatro Rural*. México: Ed. CREFAL 1956. pp. 77-118

educación. Asimismo tenemos un acercamiento a la clase social del *personaje protagónico* y su interés por superarse. Al aparecer la esposa y reclamarle su ocupación, se nota el carácter del matrimonio: Robustiana, enojona y gritona; él haciendo honor a su nombre Plácido, amable y comprensivo:

Robustiana.- (*aparece en la puerta de la casa y, con voz destemplada, grita*):

¡Plácido!

Plácido.- (*Distraído y absorto por el estudio, se sobresalta cómicamente*)

¡Ah...! ¿Eres tú, Robus?

Robustiana.- (*Observando lo que hacia su marido*) ¡Ya me imaginaba que estarías, como de costumbre, perdiendo el tiempo!

Plácido.- (*Dócil*) ¿estudiar... es perder el tiempo, Robus?

Robustiana.- ¡No me llames Robus! Mil veces te he dicho que mi nombre es Robustiana! ¡Ro-bus-tia-na!

Alfredo Mendoza Gutiérrez plantea algunos objetivos, que el teatro rural debe contener, entre ellos, menciona: "*Los argumentos o historias, deben enfrentar los problemas y las inquietudes colectivas, fundiendo en una sola emoción, creencias y dudas; temores y esperanzas. Producirán en los espectadores un estímulo de recreación; reflejarán respeto a la ley, al orden, a la vida limpia, a la buena moral, al justo trato y a la conducta honorable*".¹

¹ Ibid. p.69.

Ideales que se ven reflejados en los diálogos:

Robustiana.- ¿Quieres decirme en qué te vas a beneficiar cuando aprendas a leer y escribir?

Plácido.- ¡Si vieras... cómo me gustaría enterarme por los periódicos de lo que pasa en el mundo y aquí mismo en nuestra patria!

Robustiana.- Con eso no mejorará nuestra condición. Tu deber es atender los cultivos, darles de comer a los animales, barrer la casa, ir por agua y fregar los trastes. Si el tiempo te alcanzara, podrías, también, ayudarme con el niño. Hace días que esta lloroncito.

Plácido.- De seguro le viene otro diente. Se babea y tiene el estomaguito suelto.

Robustiana.- ¿Y eso?

Plácido.- Lo leí en el almanaque...

Robustiana.- ¡Almanaque! ¿Tú crees en esas tonterías? Para mí, al niño le andan haciendo “mal de ojo”.

De acuerdo con los caracteres propuestos por el autor, para la definición de los personajes, Micaela, es el *personaje antagonista* de la obra, junto con Robustiana, aunque ella al final tiene un *reconocimiento* y admite su culpa. Micaela trata mal a Plácido y obstaculiza sus acciones, a través de la manipulación de su hija en contra del campesino.

Micaela.- (Se encamina hacia el lateral por donde Plácido se ha ido y lo contempla por breves instantes) (Volviéndose a Robustiana) Te

estás volviendo muy blandita con tu marido. Si en lugar de perder el tiempo en lecturas y garabatos lo aprovechara para otros deberes de la casa, tú te matarías menos y todos tendríamos una tortilla más que llevarnos a la boca.

Robustiana.- (*Quien ahora se dedica a fregar algunos trastes*) Tiene usted razón, mamá.

Micaela.- Hubieras visto la seda que era tu padre.

Robustiana.- Me lo ha platicado usted muchas veces.

Micaela.- Sí, tienes razón; pero te lo recuerdo para que no te ablandes con Plácido. Los hombres nacieron para servirnos a las mujeres.

En esta escena, se nota el respeto que tiene Robustiana hacia su madre, por el mismo rol social que adquiere.

La obra también muestra el carácter de las mujeres, al expresar sus ideales por adquirir los mismos derechos sociales que los hombres:

Inocencia.- (*Entra por la izquierda centro, llorando. Va hasta la puerta de la casa*) ¡Comadrita! ¡Comadrita Robustiana!

Robustiana.- (*Aparece en la puerta y después avisa a su madre*) Es mi comadre Inocencia. (*A Inocencia*) ¿Llorando usted, comadrita?

Inocencia.- ¡Que quiere... El muy indino de...!

Micaela.- De tu marido, no nos lo digas.

Inocencia.- ¡Nanita!...

Micaela.- Tú tienes la culpa de todo.

Inocencia.- ¡Pero si yo...!

Micaela.- Pero si tú, hubieras seguido mis consejos, otro gallo te cantara.

Robustiana.- Usted es un alma de Dios, comadrita; pero mi compadre...

Micaela.- No sólo tu compadre. Todos los hombres son parientes de Satanás. Afortunadamente, dicen en Pátzcuaro, ahora las mujeres tenemos los mismos derechos que los hombres.

Inocencia.- ¿Y eso?

Micaela.- ¡Cómo! ¿No lo entiendes? Pues que el día menos pensado llega una prójima a la Presidencia de la República y... entonces... que se agarren los pobrecitos hombres, porque los vamos a hacer astillas.

Un poco más adelante observamos el pensamiento de los personajes con respecto al matrimonio y se ejemplifica otro de los problemas del campo, la emigración hacia la frontera en busca de mejores condiciones de vida:

Inocencia.- ¿Qué me aconsejan ustedes? Tengo miedo de volver a casa.

Victoriano... no sabe que estoy aquí... si llegara a enterarse de que he venido a pedirles consejo..., de seguro me mata. *(llora)*
¡Soy muy desgraciada! ¡Mucho muy desgraciada! ¡Y yo que creí que con el matrimonio, todas las penas se solucionaban!...

Micaela.- ¿Saben en tu casa el trato que te da Victoriano? Tu papá... tu mamá...

Inocencia.- *(Mueve la cabeza en sentido negativo)* En la casa no querían que me casara con Victoriano... Me fui con él a las escondidas.

Micaela.- ¡Tenían razón! Victoriano no necesita una mujer en su casa, sino una mula.

Inocencia.- ¿Una mula?

Robustiana.- Seguro. Una bestia que haga todo el trabajo y que además reciba los golpes.

Micaela.- ¡Eso mismo! ¿Trabaja tu marido?

Inocencia.- *(Niega con la cabeza)* Desde que está con el cuento que se va de bracero... ya no quiere hacer nada... Con decirles que hasta los beneficios a la siembra, tengo que hacerlos yo.

Para finalizar el primer acto, queda sentado el carácter de los personajes, roles sociales y sus acciones en favor de la trama:

Micaela.- Mira, Victoriano... Precisamente hablábamos de ti, y ya que se presenta la oportunidad, permíteme que te diga dos cosas. Escúchame y no me interrumpas.

Victoriano.- Pues, para no interrumpirla, nana Micaela, tomo a mi mujer por el brazo y me la llevo. *(A Inocencia)* Ya en la casa nos entendemos los dos. *(A los demás personajes)* Así que, con el permiso de ustedes. *(Casi arrastrando se lleva a Inocencia, después de decir a Plácido)* ¡Buenos días, compadre Plácido!
(Vase por la izquierda con Inocencia).

ESTA
SALA
TESTS
DE LA
NO PIDE
BIBLIOTECA

Plácido.- *(Gozoso, se dirige al lateral por donde salió Victoriano) ¡Este sí que es un hombre completo!*

(Las dos mujeres, quienes habíanse quedado avergonzadas ante la actitud de Victoriano, reaccionan ante las últimas palabras de Plácido y amenazantes se abalanzan sobre él, quien para defenderse de los golpes, entra corriendo en la casa).

Caracteres que están encaminados básicamente hacia la comedia, a este respecto Aristóteles nos dice que:

La comedia, es reproducción imitativa de hombres viles o malos, y no de los que lo sean en cualquier especie de maldad, la parte correspondiente a lo ridículo. Y es lo ridículo una cierta falla y fealdad sin dolor y sin grave perjuicio; y sirva de inmediato ejemplo una máscara de rostro feo y torcido que sin dolor del que la lleva resulta ridícula.¹

En el segundo acto han transcurrido seis meses, en esta parte el conflicto adquiere un nuevo rumbo y se muestran los pensamientos éticos y morales de Plácido, cuando es visitado por su compadre Victoriano, mientras él cuida a su hijo al estar las mujeres ausentes.

Victoriano.- *(Sacando una cajetilla de cigarrillos) ¿Quiere un cigarro? Aunque son corrientitos. (Ofrece)*

¹ Aristóteles, Op. Cit. p.137.

Plácido.- Ya quisiera mi cajetilla a la semana aunque sólo fueran de estos. *(recibe y agradece)*

Victoriano.- *(Ofreciendo lumbre)* ¡Cómo! ¿No tiene ni para cigarrillos?

Plácido.- No. Mi mujer dice que son perjudiciales..., y que además es un pecado quemar lo poquito que gana uno, ¡Y con las ganas que me entran de dar mi chupadita!

Victoriano.- Pues, mire que está bien atrasado.

Plácido.- *(Que ha estado observando con inquietud el cerillo encendido que ha caído al suelo, tirado por Victoriano)* Ahora vuelvo, voy por una cazuelita para echar la ceniza.

Victoriano.- ¡Pero si el piso es de tierra suelta!

Plácido.- *(Ya en la puerta de la casa)* De todas maneras; si mi suegra se entera de que estuve fumando... ¡Para qué le cuento la que se arma! Ahora regreso. *(Entra en la casa y regresa enseguida con un cacharro)* Aunque sea mucha la molestia... yo le ruego que pongamos la ceniza aquí. *(Deja el cacharro en el suelo)*

Victoriano.- Se hará como usted diga, compadre. ¡No faltaba más!

El tema de la comedia adquiere mayor significado, cuando Victoriano pregunta por aprendizaje de su compadre y aprovecha la ocasión para plantearle, un asunto de interés político y donde se indica una de las problemáticas político-sociales de las comunidades campesinas.

Plácido.- Pues... le diré: leer y escribir... ya lo hago con bastante facilidad. Ahora estoy aprendiendo algo de historia, de geografía... En Pátzcuaro, en un puesto de libros viejos compré este librito. ¡Viera qué interesante está! *(Pasa el libro a Victoriano)*

Victoriano.- ¿Y esto?

Plácido.- Lo Derechos Constitucionales.

Victoriano.- Lo Derechos Constitucionales... ¡A propósito de Derechos Constitucionales, compadre...!

Plácido.- Dígame.

Victoriano.- Está aquí en el pueblo, un fulano que dice ser Delegado de la Confederación de Partidos Políticos Pro Dignificación de esos derechos a que se refiere su libro.

Plácido.- De política entiendo poco todavía... mejor dicho: casi nada.

Victoriano.- Ese individuo dice que se cometen muchos abusos, sobre todo con los campesinos. Que el día menos pensado llega a la comunidad un político y, sin más ni menos, con dos o tres personas del pueblo convienen en una triquiñuela y embarcan a todos los ciudadanos en la campaña que se presente.

Plácido.- Como borregos.

Victoriano.- ¡Eso precisamente! Como borregos. Y eso es cierto. Nosotros, campesinos ignorantes, no sabemos cómo anda el agua de la política.

Mientras Victoriano acude por su amigo Mendieta, que se encuentra en la casa vecina, aparece Inocencia para convencer a Plácido, de que platique con su esposa para que se lleven mejor; con ello se da lugar a otro de los mensajes morales de la obra y se muestra una de las recomendaciones de Alfredo Mendoza Gutiérrez para escribir teatro, el uso de dichos o refranes populares.

Inocencia.- ¿Sabe en qué he estado pensando estos últimos días? *(Niega Plácido)* Pues, en que usted y mi comadre hicieran lo mismo. ¿Por qué no platican y se arreglan como la gente?

Plácido.- ¡Comadre, yo que más quisiera! Si no hay nada mejor como que la familia marche de común acuerdo. Que el marido le guarde consideración a la mujer y la mujer al marido.

Inocencia.- ¡Eso mismo le dije yo a Victoriano!

Plácido.- Pero... cuando ya estamos por arreglarnos, se presenta nana Micaela y vuelven los gritos de Robustiana y los insultos de mi suegra.

Inocencia.- De todas maneras, haga la prueba otra vez y... quién sabe si tenga mejor suerte.

Plácido.- Tiene usted razón. "No hay peor lucha que la que no se hace". Le prometo que voy a intentarlo.

Inocencia.- Inténtelo.

Plácido.- Se lo prometo.

Con este diálogo se enfatiza el conflicto que tiene Plácido con su esposa y su suegra, mismo que habrá de cambiar con la visita de Mendieta.

Mendieta.- *(Tomando asiento)* Don Victoriano... ¿No le informó sobre el asunto que me ha traído a esta comunidad?

Plácido.- Sólo que su buena persona nos honraba con su visita.

Mendieta.- Pues, le hablaré sin rodeos, mi buen amigo.

Plácido.- Usted dirá, señor Mendieta.

Mendieta.- Seguramente que ya está informado por los periódicos o por algún otro conducto de que la mayor parte de los partidos políticos se han unificado en México.

Plácido.- Como le dije... Uno, por acá arrumbado, de nada se da cuenta. No lo sabía.

Mendieta.- Lo comprendo. Pues, sí, don Plácido. La Patria necesita de hombres que, como usted, sean respetuosos de la voluntad del pueblo. Gentes que, como usted, se preocupen por el engrandecimiento y el bienestar común. Hombres que, haciendo a un lado egoísmos e intereses mezquinos, se entreguen por completo al servicio de esta gran comunidad que se llama México.

Plácido.- *(A Victoriano)* ¡Habla bonito el señor!

Mendieta.- Los mercaderes de la justicia, los abusos de autoridad y todo aquello que huelga a corrupción, debe barrerse, para que en un suelo limpio, vengan a colocarse, también, hombres limpios.

Plácido.- ¿Hombres... que se bañen?

Mendieta.- Hombres limpios de conciencia; hombres rectos, honrados y justos.

En las recomendaciones del autor sobre el lenguaje de los personajes, aclaró que las palabras deben revelar el carácter, estado moral y la condición social; así vemos que Mendieta, se expresa sin demagogia y de manera muy diferente al resto de los personajes, por tener otra preparación y pertenecer a una clase social más alta.

Al proponerle Mendieta a Plácido aceptar la candidatura a Diputado del Congreso Local, éste se rehusa por necesitar la autorización de su esposa y su suegra para tomar la decisión, con lo que muestra una debilidad de carácter, misma que habrá de sobreponer al descubrir sus nuevas posibilidades de superación.

Mendieta.- *(Desilusionado) (Se levanta y se dirige discretamente a Victoriano)* No creo que este hombre pueda servirnos... Nuestro candidato, a más de ser un hombre honrado e instruido, debe tener dominio de sí mismo; debe tener carácter y criterio propio. ¿Qué haríamos si don Plácido ganara en las elecciones y, para ir a la Cámara, tuviera que llevar a su mujer y a su suegra para pedirles consentimiento en relación con los debates de las votaciones?

Victoriano.- ¿Ya lo ve, compadre? Decídase de una vez y sacúdase de la tutela de esas dos mujeres. Usted es el hombre de la casa; el jefe de la familia. Son ellas las que tienen que pedirle consentimiento para tal o cual cuestión y no usted a ellas. ¡Vuelva a ser el hombre que era cuando nos conocimos! ¡Vuelva a fajarse los calzones en su casa y no permita que las enaguas lo cobijen.

Plácido.- *(Convencido y decidido)* Tiene usted razón, compadre. ¡Qué caray! Si no aprovecho la oportunidad de hacer valer mis derechos y mis escasos conocimientos ahora... ¡Entonces cuándo! ¡Señor Mendieta, apúnteme usted en la lista de los diputados!

Para celebrar esta decisión Victoriano sugiere tomar un trago, pero vuelve a surgir el carácter moral de Plácido.

Plácido.- Estoy de acuerdo con usted, compadrito: este es un momento digno de celebrarse; pero no con un trago...

Victoriano.- ¡Me extraña, compadre! Me extraña que usted diga eso. ¿Cómo se hacen las celebraciones, entonces?

Plácido.- Pues, de cualquier manera; pero los tragos... perjudican el hígado, y lo que toca a mí, que soy su compadre... ¡Ya conoce a mi mujer y sobre todo a mi suegra!

Después de brindar finalmente, se anuncia otro de los mensajes con carácter social que plantea la obra.

Plácido.- ¡Porque triunfe la Confederación de Partidos Políticos Independientes!

Victoriano.- ¡Porque tengamos un diputado de esta comunidad!

Mendieta.- ¡A su salud, don Plácido! *(beben)*

Plácido.- *(Después de beber)* Esta resbaló mejor.

Victoriano.- Con razón la gente se le amontona en la tiendita por las noches, compadre. Este mezcalito está de “chupa y dame la prueba”.

Plácido.- Sí, pero como desde este día vuelvo a ser el jefe de la familia, mi mujer no vuelve a vender una sola gota de bebidas embriagantes.

Mendieta.- ¡Muy bien dicho, don Plácido! ¡Muy bien dicho y muy hecho, aún cuando todavía no lo haga! Sólo desterrando los centros de vicio de los pueblos, éstos pueden florecer.

Cuando regresan las mujeres, encuentran que la casa huele a licor y llaman a gritos a Plácido; este aparece con el niño en brazos y les dice que desde ese momento será nuevamente el jefe de la casa; las mujeres continúan riñéndolo hasta que aparece Inocencia, con la noticia de que Plácido será diputado, con lo que Robustiana y Micaela cambian de actitud tornándose sumisas y obedientes.

Inocencia.- Pero... ¿no lo saben todavía? (*Robustiana y nana Micaela se miran las caras con sorpresa, interrogantes*) ¿No saben que mi compadre va a ser diputado?

Micaela.- ¿Qué este animal va a ser diputado?

Inocencia.- (*Satisfecha por dar la noticia*) Así como lo están oyendo. Me lo acaban de decir, Victoriano y el señor Mendieta. ¡Figúrense! Dicen que los diputados ganan cerros de dinero. Y todo, nomás porque mi compadrito aprendió a leer y a escribir. Dice el señor Mendieta, que mi compadrito Plácido es un hombre de mucho porvenir; que es muy inteligente; que tiene grandes ideas de progreso y no sé cuántos chismes más. Y me voy. Nomás salí a buscar unas hojitas de ruda. (*Vase por la izquierda*)

Plácido.- (*Mientras las mujeres están con la boca abierta de la sorpresa, se dedica a pasear al niño, al compás de la canción de cuna anterior*): Duérmete Lolito... duérmete ya... (*Continúa el canto en murmullo*)

Micaela.- (*Como despertando, contempla a Plácido*) ¡Conque... diputado! (*Mira a Robustiana*) Un diputado es todo un señorón... ¡Anda, vamos por las escobas!

(*Rápidamente entran en la casa, dejan los quimiles y regresan a escena con escobas, dedicándose con diligencia a la limpieza del patio*).

A pesar de que el conflicto se ve disminuido al final del segundo acto, cobra mayor fuerza al llegar el clímax de la obra. Cuando inicia el tercer acto transcurrieron otros seis meses, con ello vemos que el mismo Alfredo Mendoza Gutiérrez no respetó sus planteamientos sobre la unidad de tiempo, ya que estos pueden cambiarse de acuerdo a la temporalidad de cada obra.

En la obra, ahora se observan otras condiciones sociales en la familia de Plácido, el vestuario es de mejor calidad sin perder las características de la región. Plácido usa pantalón y zapatos, se ha cortado el pelo y se nota mayor aseo en su persona. Ha finalizado la campaña electoral y esperan los resultados de las votaciones, Plácido ensaya el discurso que expresará, si gana, en la cámara de diputados.

Plácido.- *(Satisfecho, repite la primera parte del discurso)* "Honorable presidium. Respetables colegas: Cábeme el honor y la gran satisfacción de encontrarme entre ustedes, gracias a la voluntad de los pueblos que forman mi distrito. Mas, yo ruego a ustedes, ilustres y distinguidos compañeros de Cámara, que no vean en este su servidor, al ignorante que es, sino al compañero decidido a luchar incansablemente por lograr el bienestar de quienes le han traído hasta este recinto. Mi deseo es el de ustedes: dar a nuestro pueblo los recursos para que pueda vivir dignamente. Y, sobre todo, que aprenda a leer y escribir, porque este es el primer paso para quitarse de los ojos la venda

de la ignorancia, que es la peor de las calamidades. Colegas, debemos luchar porque en México no haya un solo analfabeto! ¡Debemos luchar porque nuestros hijos, los hijos del verdadero pueblo, de ese pueblo que se debate en la miseria y el abandono, se cultiven, llenen su espíritu de sonrientes esperanzas y hagan de su vida un ejemplo para las generaciones venideras! ¡Colegas de Cámara...!

En esta parte se reafirma el mensaje educativo y social que expone la obra y la problemática específica de las comunidades de México. El personaje muestra mayor conciencia de su entorno social y se preocupa por el bienestar de su comunidad; sin embargo, a pesar de los éxitos alcanzados en la campaña proselitista, Plácido sufre un cambio de fortuna (*peripezia*) al perder las elecciones:

Micaela.- *(Después de una pausa de silencio en que Plácido está radiante en espera de la noticia)* ¡Habla pues, Victoriano! ¿Es que te comieron la lengua los ratones?

Plácido.- ¡Suéltela de una vez, compadrito! Dígalas a estas dos mujeres que la comunidad cuenta ya con un diputado!

Victoriano.- Me hubiera gustado darle la noticia a usted solo, compadre... sin embargo...

Plácido.- *(Temeroso)* ¿Qué pasa, compadrito?

Victoriano.- *(Apenado, dejando caer las palabras)* La Confederación de Partidos Políticos... *(Se resiste. Se muerde los labios)*

Micaela.- *(Impaciente)* ¡Termina! ¡Dilo de una vez! Tal parece que te estamos sacando las palabras con tirabuzón, Plácido perdió...
¿No es eso?

Victoriano.- No sólo él... La Confederación perdió en todo el país. La oposición estaba mejor organizada...

Micaela.- ¡Eso ya lo sabía! Si todos los candidatos de la Confederación eran como éste... *(Plácido)* ¡Mm! ¡Diputado! *(A Robustiana)*
¡Vámonos a la cocina y deja al niño en su petate. Si chilla que se desgañite! *(Viendo a Plácido despectivamente)* ¡Diputado!
¡Bah! *(Entran en la casa)*

Este es el momento más alto de la comedia (*clímax*) dando lugar al descenso y *desenlace*. Plácido, deprimido por la derrota intenta beber aguardiente, pero Victoriano se lo impide recordándole su mismo consejo:

Victoriano.- ... *(Suavemente le quita la botella)* Déme acá esa botella...
¡Usted es demasiado hombre para ahogar su pena en un trago de aguardiente! *(Sentencioso)* El alcohol perjudica el hígado...
(Sonriendo) ¿Se acuerda quién dijo eso?
(Plácido silencioso se retira lentamente hacia arriba izquierda, sentándose en un banquillo o piedra, oculta el rostro entre sus manos).

Este acontecimiento provoca un *reconocimiento* en el personaje de Robustiana, quien se da cuenta del error que había cometido con su marido.

Micaela.- *(A Robustiana)* ¿Tuviste alguna vez la corazonada de que tu marido triunfaría en las elecciones?

Robustiana.- Si quiere que le diga la verdad mamá, sí. Sí tuve la esperanza de ver a Plácido convertido en un hombre importante.

Micaela.- No te creo. No te creo, porque tú y yo sabemos que ese *(Plácido)* no vale cinco centavos.

Robustiana.- Está usted equivocada mamá. Plácido ha sido complaciente y usted ha creído ver en él, por tal motivo, a un hombre débil.

Micaela.- ¿Se te olvida que su pretensión era apoderarse de tu tienda?

Robustiana.- ¡Mentira! ¿Por qué cree usted que deseaba con ansias aprender a leer y escribir? Siempre dijo que cuando llegara el momento... las cosas cambiarían para él y para mí. Me dijo que en los libros aprendería cómo hacer para que la tierra nos diera más maíz y más frijol y más trigo del que nos daba. Que aprendería cómo hacer para que las gallinas tuvieran una postura al día y no se enfermaran... Que en los libros aprendería también cómo prevenirnos de las enfermedades para ver crecer a nuestros hijos, sanos y robustos... fuertes... llenos de inteligencia.

Micaela.- *(Sonríe irónicamente)* ¿Y tú te creíste toda esa sarta de embustes? ¡Qué inocente eres todavía, Robustiana!

Robustiana.- ¡Me da usted lástima, mamá! Nunca quiso a Plácido y por eso no quiso dejarme sola con él para estarlo molestando y para obligarme a que lo tratara a su antojo. ¡Pero eso se acabó! ¿No escuchó usted lo que dijo mi compadre Victoriano? Todos los hombres que conocieron a Plácido, lo admiran, quieren semejar a él. Y no voy a ser yo, su mujer, la que deje de reconocer lo que mi marido vale.

Con esto inicia la ridiculización del personaje antagónico.

Robustiana.- Sólo espero que Plácido pueda perdonarme todo el daño que le he causado por culpa de usted, mamá. ¡Sólo por culpa de usted!

Micaela.- ¿Vas a pedir perdón? *(Afirma Robustiana)* Te arrepentirás. Te vas a convertir en una esclava. Serás la burra de la casa.

Robustiana.- Nada me importa si consigo su perdón. *(Se encamina hacia Plácido)*

Micaela.- ¡Piénsalo primero! ¡No te precipites! ¡Tú eres la señora de la casa!

Robustiana.- *(Se detiene y lentamente se vuelve hacia su madre)* ¡Y él es el señor!... ¿Lo había olvidado?

Micaela.- ¡Está bien! *(Derrotada)* ¡Si le pides perdón, me voy ahora mismo de esta casa!

Robustiana.- *(Mira a su madre, cara a cara; después, se dirige hacia donde está Plácido)* ¡Usted salió de esta casa desde hace mucho tiempo!

Micaela.- ¡Malagradecida! ¡Vuelve la confianza a tú madre!

Robustiana.- *(Se detiene una vez más) (Sin volver el rostro)* ¡Quiero mi hogar...! ¡Quiero a mi marido...! ¡Déjeme ser la esposa que él se merece! ¡Déjeme, por favor!

Micaela.- ¡Esta bien! Que se haga tu voluntad... *(Vase al interior de la casa).*

A pesar del daño que causó Micaela en casa de Plácido, éste la perdona dando muestras de otra de sus virtudes como personaje, la tolerancia.

(De la casa, sale Micaela con un bulto pequeño de ropa. Con la cabeza inclinada pasa junto a Plácido y Robustiana, en dirección al lateral izquierdo)

Plácido.- *(Contempla la figura de nana Micaela por breves instantes y luego dice)* ¡Deténgase, nana Micaela!

Micaela.- *(Deteniéndose sin levantar la cabeza)* ¿Qué quieres de mí?

Plácido.- Que no se vaya.

Micaela.- Es mejor que lo haga. Lo he pensado bien. Robustiana habló muy claro y me ha hecho comprender el daño que efectivamente te hice. *(pausa)* Ella tiene razón. Yo salí de esta casa, desde hace mucho tiempo.

- Plácido.- Pero ahora vuelve a entrar en ella. No queremos que se vaya.
¿No es cierto, Robus? (Robustiana asiente)
- Micaela.- No, Plácido... es mejor que no vuelva por aquí.
(Dentro de la casa llora el niño. Plácido se aproxima a nana Micaela y tomándola por los hombros le dice)
- Plácido.- ¿No escucha al niño que la está llamando? Tampoco él quiere que nos deje.
- Micaela.- *(Volviéndose a Plácido)* ¡Perdóname, hijo! ¡Perdóname!
- Plácido.- ¡Todo está olvidado!
- Micaela.- ¡Gracias! *(Le toma la mano y se la besa)* ¡Gracias, hijo! ¡Voy a ver al niño! *(Entra en la casa).*
(Plácido y Robustiana la miran retirarse. Una mirada de comprensión los une. Luego, tiernamente abrazados caminan hacia el interior de la casa).

Como podemos observar los diálogos están contruidos en un lenguaje correcto, sencillo y de acuerdo con las circunstancias. Los personajes están definidos dentro de una estructura familiar y su universo no rebasa los límites de la comunidad.

La circunstancia de que el personaje principal sepa leer y escribir, y que esto sea un motivo para que sea candidato a diputado, habla de las características sociales del lugar, en que se sitúa el desarrollo de la acción; y de su atraso educativo.

El propósito de ésta obra es sin duda, el promover la educación entre los campesinos de México, además de inculcar mensajes de tipo moral y social, que contribuyen a crear conciencia de los problemas regionales.

Con esto podemos establecer que el teatro de Alfredo Mendoza Gutiérrez, se enfoca hacia la promoción del desarrollo del pueblo, a través de la representación de obras con carácter didáctico.

El teatro como acto comunitario despierta en el espectador, conciencia e interés.

4.1 Cronología de las obras de Alfredo Mendoza Gutiérrez.

Las obras de teatro de Mendoza Gutiérrez, conservan las propuestas del teatro social y educativo impulsado por artistas y autoridades de la Secretaría de Educación Pública.

Su teatro se preocupa por los problemas que vive la gente en el campo, por ello *Saliendo de las Tinieblas*, se relaciona con importantes obras de la dramaturgia nacional que dieron cuenta de un teatro preocupado por los problemas agrarios, sociales y que vieron en la educación, una guía para conocer y defender los derechos de cada ciudadano.

En 1924 Ricardo Flores Magón escribe la obra *Tierra y Libertad*, donde nos ofrece una muestra de un teatro violento y radical que trató de denunciar los problemas sociales y laborales de los mexicanos, al inicio de la Revolución de 1910.

En la obra se determinan fuertemente los pensamientos e ideales socialistas de origen europeo, ubicados en el contexto del México revolucionario. Revela las injusticias cometidas por los ricos hacendados a las gentes del campo y dramatiza los acontecimientos que dieron origen a los levantamientos armados y sublevación de los grupos campesinos, y además, manifiesta los planteamientos revolucionarios de Ricardo Flores Magón.

Como en muchas obras, el personaje que tiene conocimiento de las letras, se encarga de enseñar a los demás, convirtiéndose en el guía de la gente, para luchar contra los poderosos. En la escena siguiente se muestra cómo los campesinos buscan a Marcos para que los ayude:

Ramón.- Amigos míos, hay que hacer algo: no tardarán en llegar algunos vecinos de la hacienda que desean que tú, Marcos que sabes escribir con tan buena letra y que has leído tantos libros y tantos periódicos, hagas por ellos un ocurso al gobierno llamándole la atención sobre las injusticias de que somos víctimas, para que ponga el remedio.

Marcos.- ¿Un ocurso al Gobierno?

Ramón.- Sí, en él pondrás que nos encontramos todos en la miseria; que necesitamos tierra para sembrar por nuestra cuenta; que nos libre de las deudas que tenemos con la hacienda; que...

Marcos.- ¡Basta! Yo no me presto a hacer peticiones de esa naturaleza.¹

¹ Ricardo Flores Magón, *Tierra y Libertad*, México: Ediciones Antorcha, 1987. pp.10-66

Después de dudar por algunos momentos, Marcos acepta ayudar a los campesinos, pero más adelante es sorprendido por la policía y tiene que matar a un oficial para verse libre y luchar por sus derechos. Con esto se inicia la rebelión.

*Al Otro Día*¹, de María Luisa Ocampo, escrita en 1955 ejemplifica otros de los dramas de la vida en el campo, al presentarnos una población asediada por las lluvias y en peligro de desbordarse la presa de agua.

El conflicto se ubica en una comunidad de Michoacán, en una familia campesina que tiene mejores condiciones sociales, que el resto de la comunidad, cuando en medio del problema de las lluvias, Benjamín, esposo de Gabriela, desea obtener el dinero que le corresponde por la herencia de su esposa para irse a trabajar a la capital del estado. Raymundo se niega a darle el dinero porque la situación es muy crítica, las lluvias amenazan destruir los cultivos y sólo tiene lo suficiente para pasar la temporada. A Benjamín no le importa esto y se roba todo el dinero, dejando en la ruina a toda la familia.

En este momento podemos ver, cómo la obra nos muestra la parte humana de la gente del campo, cómo sus principios morales los arraigan a sus costumbres y al amor a la tierra.

Los personajes buscan ya, mejores oportunidades en su vida, tratando de cambiar sus condiciones sociales y al mismo tiempo, reconocen sus posibilidades de superación para tener una existencia más armoniosa.

¹ María Luisa Ocampo, *Al Otro Día*, Teatro Mexicano del Siglo XX, México; Ed. F.C.E. 1956, pp.432-485

Ejemplifica otra situación de los problemas agrarios, como también lo podemos observar en la obra: *Pánuco 137*¹ de Mauricio Magdaleno, donde el problema es, el despojo de sus tierras de muchas familias campesinas, cuando se descubren pozos petroleros en zonas de cultivo.

La familia protagonista sufre el desalojo de sus tierras, por la prepotencia de las autoridades de la Pánuco River Oil Company, que obligan a los campesinos a vender sus pertenencias y abandonar el lugar.

Este otro drama, nos muestra la impotencia de la gente humilde para luchar por sus derechos y legítimas pertenencias. Señala el auge que tuvo la explotación petrolera por parte de compañías extranjeras en tierras mexicanas y al mismo tiempo, determina la idiosincrasia de la gente del campo, al no poder defenderse de los opresores.

No son pocas obras de teatro dedicadas a la vida en las provincias del país y muchas guardan similitudes por sus temas y por su carácter.

Para terminar ésta exposición, se presenta una cronología de obras referidas a los temas de la revolución, a los problemas morales de la sociedad, y al teatro educativo infantil y de muñecos, desarrollado por la Secretaría de Educación. Se incluye la producción dramática de Alfredo Mendoza Gutiérrez.

¹Mauricio Magdaleno, *Pánuco 137*, Teatro Mexicano del Siglo XX, tomo II, México; Ed. F.C.E. 1956. pp.98-148

Año	Obra	Autor	Tema
1904	<i>La venganza de la gleba</i>	Federico Gamboa	El derecho de pernada.
1918	<i>Las campanas</i>	Ricardo Mimenza Castillo	La tragedia de un campesino.
1924	<i>Tierra y libertad</i>	Ricardo Flores Magón	La rebelión de los campesinos antes de 1910.
1929	<i>Los de abajo</i>	Mariano Azuela	La gesta revolucionaria.
1932	<i>Emiliano Zapata.</i> <i>Pánuco 137</i> <i>La bestia</i> <i>Vicio maldito</i>	Mauricio Magdaleno	La revolución en el sur. La explotación petrolera. Alcoholismo y educación. Alcoholismo.
	<i>Regeneración</i> <i>Cartas son cartas</i> <i>Somos hermanos</i>	Rafael M. Saavedra Armando Tijerina Almaguer	Alcoholismo. El valor de la lectura. Concepto de solidaridad.
1933	<i>San Miguel de las espinas</i> <i>Tierra y libertad</i>	Álvaro Yunque Juan Bustillo Oro Efrén Orozco Rosales	La lucha agraria. Teatro de masas, apología de la Revolución Mexicana.
1935	<i>Del hampa</i>	Rafael Pérez Taylor	Teatro sintético educativo.
1938	<i>El Gesticulador</i> <i>Fuerza campesina</i>	Rodolfo Usigli Efrén Orozco Rosales	La lucha por el poder después de la Revolución Mexicana. El tradicional poder de las masas campesinas.
1941	<i>25 piezas de teatro guiñol, Teatro Mexicano de Muñecos.</i>	R. Lago, Venegas Arroyo, G. Cueto, G. Amador, G. List Arzubide; entre otros.	Obras para el teatro guiñol escolar de la SEP, de carácter social y educativo.
1944	<i>Marujilla</i>	Alfredo Mendoza Gutiérrez	Las aventuras de una niña que trata de ayudar a su madre enferma.
1945	<i>Perdición, Reconquista, Bendición, No Estamos Solos, El Mal del Estudiante, El proceso contra la difteria, Luz, paz, vida, El fantasma de la mina, Los fríos, etc.</i>	Teatro Sanitario Infantil	Obras editadas por la Dirección General de Educación Higiénica de la Secretaría de Salud para la prevención de enfermedades.
1946	<i>Hombres Notables, Redención, El proceso de un desertor.</i>	David. D. Sierra	Obras inspiradas en la Revolución Mexicana.
1948	<i>Siembra</i>	E. Orozco Rosales, Waldeen y J. Prieto.	Teatro de masas. El analfabetismo.
1952	<i>El coronel Astucia</i>	Salvador Novo	Ideas para la educación.

Año	Obra	Autor	Tema
1952	<i>Los muertos resucitados</i> <i>Noche de difuntos</i> <i>Juan Pobre y los cuatro ladrones</i>	Alfredo Mendoza Gutiérrez	La pobreza del campo, el amor al prójimo. El engaño a los campesinos al cobrar la venta de cosechas. Adaptación y combinación de cuentos: Alí Babá, la Cenicienta y Pulgarcito al medio rural.
1953	<i>Piñoncito</i>		El robo de infantes y el libramiento de bandoleros en el pueblo.
1955	<i>Al otro día</i> <i>Cleotilde en su casa</i> <i>Saliendo de las tinieblas</i>	María Luisa Ocampo Jorge Ibargüengoitia Alfredo Mendoza Gutiérrez	El amor a la tierra, el deseo de mejores oportunidades. La vida en provincia, el adulterio. La importancia de la educación para conocer los derechos individuales.
1956	<i>Tejita y Pinole</i> <i>Don Coyote va por lana</i> <i>La boda de conejita</i> <i>El indito panza rota</i> <i>Juan Tamborón</i>	Alfredo Mendoza Gutiérrez	Adaptación de Hansel y Gretel al teatro campesino. Enseña la consideración a los padres. Predica la importancia del aseo personal. La necesidad del aseo. Ideas para librarse de la explotación.
1958	<i>El secreto bien guardado</i>		El peligro de las habladurías populares.
1959	<i>El mancebo que caso con mujer brava</i>		Adaptación del Ejemplo XXXV de El Conde Lucanor. El carácter personal se debe mostrar siempre.
1964	<i>... Y la mujer hizo al hombre</i>	Alejandro Galindo	La falta de educación de los gobernantes revolucionarios.
1978	<i>Felipe Ángeles</i>	Elena Garro	Lucha del Carrancismo contra el Villismo.

4.2 Biografía de Alfredo Mendoza Gutiérrez.

Nació el 20 de diciembre de 1914 en Nuevo Urecho, Michoacán.

Estudió en la Escuela Normal Regional No.3 de la Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, de donde egresó con el título de Profesor Normalista Regional. Fue alumno de la primera generación del Instituto Federal de Capacitación del Magisterio, el cual le extendió, el título de Profesor de Educación Primaria.

Ingresó al Centro de Educación Fundamental para la América Latina (CREFAL), donde obtuvo el título de Especialista de Educación Fundamental.

Maestro rural de 1932 a 1935; maestro de grupo en escuelas de la ciudad de Morelia, de 1936 a 1945; Jefe del Departamento de Promoción Cultural de la Dirección Federal de Educación en Michoacán de 1946 a 1951; nuevamente maestro de grupo de 1949 a 1951; becario en el CREFAL en 1952 y funcionario de la UNESCO como especialista en actividades culturales, artísticas y recreativas de 1953 a 1968.

Además de los libros citados, escribió: *Teatro Guiñol*, editado por el CREFAL en 1952; *La Recreación en el Desarrollo de la Comunidad*, editado por la Unión Panamericana en 1967 y *Teatro de Muñecos y Teatro Infantil*, editado por el Ministerio de Educación Pública de Guatemala, en 1967.

En 1943 condujo en la Estación de Radio XEI de Morelia, el noticiero *Reportero al Aire* que el mismo redactaba y después transmitió el programa *Apaga la Luz*, que consistía en la narración de cuentos de terror.

Falleció el día jueves 17 de marzo de 1994 en Morelia, Michoacán, dejando este cúmulo de experiencias, sobre los inicios de teatro rural, infantil y de muñecos en Michoacán; pero sobre todo, poniendo el ejemplo a las nuevas generaciones de trabajadores del teatro, y de cómo el arte teatral puede impulsar a la gente hacia valores humanos, sociales y sobre todo educativos.

Conclusiones

Si bien se revisaron los principales trabajos del profesor resaltando las partes que mejor definían sus propuestas, encontramos en general que su teatro puede parecer muy ingenuo comparado con los grandes estudios existentes sobre la puesta en escena. Pero el sentido elemental de su teatro se justifica al considerar el nivel cultural de los actores y espectadores a los que está dirigido.

La investigación se propuso contextualizar el teatro de Alfredo Mendoza Gutiérrez en la historia del teatro mexicano del siglo XX y buscó justificar su labor en función de las modas educativas de la SEP.

En consecuencia podemos establecer que su teatro se apega al carácter del teatro educativo, impulsado por la Secretaría de Educación Pública desde su creación en 1921, a través del trabajo de importantes autores dramáticos y autoridades educativas, quienes supieron ver en el teatro, un destacado instrumento pedagógico.

Falleció el día jueves 17 de marzo de 1994 en Morelia, Michoacán, dejando este cúmulo de experiencias, sobre los inicios de teatro rural, infantil y de muñecos en Michoacán; pero sobre todo, poniendo el ejemplo a las nuevas generaciones de trabajadores del teatro, y de cómo el arte teatral puede impulsar a la gente hacia valores humanos, sociales y sobre todo educativos.

Conclusiones

Si bien se revisaron los principales trabajos del profesor resaltando las partes que mejor definían sus propuestas, encontramos en general que su teatro puede parecer muy ingenuo comparado con los grandes estudios existentes sobre la puesta en escena. Pero el sentido elemental de su teatro se justifica al considerar el nivel cultural de los actores y espectadores a los que está dirigido.

La investigación se propuso contextualizar el teatro de Alfredo Mendoza Gutiérrez en la historia del teatro mexicano del siglo XX y buscó justificar su labor en función de las modas educativas de la SEP.

En consecuencia podemos establecer que su teatro se apega al carácter del teatro educativo, impulsado por la Secretaría de Educación Pública desde su creación en 1921, a través del trabajo de importantes autores dramáticos y autoridades educativas, quienes supieron ver en el teatro, un destacado instrumento pedagógico.

Que el teatro para las comunidades rurales debe contener mensajes educativos y valorar en todo momento las características sociales del lugar donde se representará.

Que con su trabajo Mendoza Gutiérrez contribuye a clarificar una parte de la historia del teatro regional de Michoacán y a la vez nacional, por su carácter pedagógico al extender sus conceptos hacia otros maestros rurales. Labor que fue reconocida en otros países americanos con el apoyo de la UNESCO y a través del CREFAL.

Su técnica teatral, expuesta siempre en forma sencilla, favorece la comprensión de las partes componentes de toda representación teatral que se realice en los medios rurales.

Aporta a la historia del teatro mexicano las siguientes obras originales: *Juan Pobre y los Cuatro Ladrones, Los Muertos Resucitados, Noche de Difuntos, Saliendo de las Tinieblas, Marujilla, Piñoncito, Don Coyote Va por Lana, Juan Tamborón, El Indito Panza Rota y La Boda de la Conejita*. Además de adaptar cuentos para niños y obras de teatro al ambiente rural, tales como: *El capitán Tortugueta, El Hijo de Ali Babá, La Huerfanita, La Nueva Cenicienta, La Aventuras de Juan y Catalina, Tejita y Pinole, El Secreto Bien Guardado* de Alejandro Casona y *El Mancebo que Caso con Mujer Brava*, según el ejemplo XXXV de *El Conde Lucanor*, entre otras más, tomadas de la literatura clásica infantil.

Dejó establecida una metodología para escribir teatro rural, aplicada a la creación de la obra *Saliendo de la Tinieblas*, que refleja el sentido y carácter del

teatro de Mendoza Gutiérrez y donde se observan las partes que define en torno a la composición dramática.

Su labor teatral en las comunidades michoacanas refleja los resultados que obtuvo como alfabetizador y director escénico. Las representaciones descritas en *Nuestro Teatro Campesino* constituyen una aportación invaluable, sobre la forma de hacer teatro con y para campesinos.

Las fuentes documentales de la historia del teatro mexicano, referidas a la primera mitad del siglo veinte, lo ubican como autor de teatro infantil y promotor de teatro de muñecos, sin embargo, creemos que su valor histórico se apega más al teatro campesino que buscó revalorar los ideales de la Revolución Mexicana y que siempre propuso valores morales y didácticos.

Con este trabajo se pretendió dar una visión del teatro desarrollado por el maestro, al ubicarlo dentro del contexto histórico que le corresponde y distinguir su labor como autor dramático y teórico de la escena rural.

Su teatro, es un claro ejemplo de como las representaciones dramáticas pueden estimular a los actores y espectadores con mensajes de progreso y bienestar social, que los ayuden a tratar de mejorar sus condiciones de vida.

El teatro, a través de la historia universal, siempre ha demostrado su poder para influir en el pensamiento de los pueblos, para ello tenemos como ejemplo en nuestra propia historia, el teatro de evangelización empleado para catequizar a los indios mexicanos después de la conquista española.

En este sentido el teatro de carácter social tiene el propósito de divertir y educar a la vez y puede transmitir al espectador, cualquier mensaje moral o ideológico.

Actualmente aún prevalecen los mismos atrasos sociales que hace cuarenta años en las comunidades rurales de México, todavía existen pueblos que no han tenido la experiencia de conocer el teatro y menos aún, la costumbre de representarlo ocasionalmente; continua el mismo problema de analfabetismo en las poblaciones rurales, a pesar de trabajo de diferentes organismos gubernamentales.

Por tanto, el teatro campesino puede ser recuperado para apoyar los esfuerzos que se realizan para educar, recrear y difundir campañas de bienestar social.

Mediante la representación de obras de tipo educativo en colonias, pueblos, y comunidades de México, se puede impulsar el desarrollo y progreso de nuestro país, además de fortalecer nuestra cultura nacional.

Para ejemplo el teatro de Alfredo Mendoza Gutiérrez.

Bibliografía

- Aquiles Elordy *Comedias Mexicanas*, México: Editorial Toledo, 1953. 144 pp.
- Yolanda Argudín *Historia del Teatro en México*. México: Panorama Editorial, 1986. 221 pp.
- Aristóteles *La Poética*. Versión de García Bacca. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985. 215 pp.
- Eric Bentley *La Vida del Drama*. México: Editorial PAIDOS, 1992. 326 pp.
- Wilberto Cantón *Teatro de la Revolución Mexicana*. México: Editorial Aguilar, 1982. 1375 pp.
- Nacci Chris N. *Concepción del Mundo en el Teatro Mexicano del Siglo XX*. México: 1951.
- Teresa Carbó *Educación desde la Cámara de Diputados*. México: Editorial Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social, 1984. 421 pp.
- José Ángel Ceniceros *Nuestra Constitución Política y la Educación Mexicana*. México: Ediciones Botas, 1955. 93 pp.
- David D. Sierra *Hombres Notables, Redención, El proceso de un desertor*. México: Editorial Calleja, 1946. 90 pp.
- Armando De María y Campos *El Teatro de Género Dramático en la Revolución Mexicana*. México: Editado por el Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1957. 438 pp.
- Armando De María y Campos Recopilación y prólogo, *Teatro Mexicano de Muñecos*, (25 piezas de teatro guiñol). México: Editorial El Nacional, 1941. 263 pp.

- Jean Duvignaud *Sociología del Teatro*, (Ensayo sobre las sombras colectivas). México: Editorial Fondo de Cultura, 1980. 520 pp.
- Josefina Eudave Esparza *La Escenificación como Auxiliar Didáctico de Lengua y Literatura en la Escuela Secundaria*. Guadalajara, México: Tesis, 1972. 127 pp.
- Ricardo Flores Magón *Obras de Teatro*. México: Ediciones Antorcha, 1987. 139 pp.
- Luz Elena Galván *Los Maestros y la Educación Pública en México*. México: Editorial Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social, 1985. 496 pp.
- Antonio Magaña Esquivel *Medio Siglo de Teatro Mexicano, (1900-1961)*. México: Editorial INBA, 1964. 177pp.
- Antonio Magaña Esquivel *El Teatro, Contrapunto*, México: Editorial F.C.E. 1970. 111 pp.
- Alfredo Mendoza Gutiérrez *Cómo Escribir Teatro Rural*. Michoacán, México: Editorial CREFAL, 1956. 119 pp.
- Alfredo Mendoza Gutiérrez *Nuestro Teatro Campesino*. México: Editorial Secretaría de Educación Pública, Biblioteca de Perfeccionamiento Profesional, 1964. 310 pp.
- Alfredo Mendoza Gutiérrez *Teatro Infantil y Escuela Primaria*. Michoacán, México: Edición particular, 1951. 36 pp.
- Alfredo Mendoza Gutiérrez *Una Vida al Teatro Infantil*. Michoacán, México: Edición particular, 1997. 106 pp.
- Margarita Mendoza López *Primeros Renovadores del Teatro en México*. México: Editorial Instituto Mexicano del Seguro Social, 1985. 174 pp.
- Margarita Mendoza López *El Teatro de Ayer*. México: Editorial Porrúa S.A. 1985. 159 pp.

- John B. Nomland *Teatro Mexicano Contemporáneo, 1900-1950.* México: Editorial, INBA, 1967. 337 pp. Traducción de Paloma Gorostiza de Zozaya y Luis Reyes de la Maza.
- Roberto Reyes Máquez *El Teatro Escolar y su Proyección Recreo-educativa en la Comunidad Rural.* México: Tesis, 1960. 47 pp.
- Salvador Novo *Prólogo a la Reseña Histórica del Teatro Mexicano de Olavarría y Ferrari.* México: Editorial Porrúa, 1961. 30 pp.
- Fenando Solana, Raúl Cardiel Reyes y Raúl Bolaños Martínez *Historia de la educación pública en México.* Tomo 1. México: Editorial SEP-F.C.E. 1982. 326 pp.
- Sría. de Salubridad y Asistencia *El Teatro Sanitario Infantil.* México: Ed. SSA. 1945. 169 pp.
- Rodolfo Usigli *Anatomía del Teatro.* México: Editorial Ecuador, 1967, 38 pp.
- Rodolfo Usigli *El Itinerario del Autor Dramático.* México: Editorial La Casa de España en México-F.C.E. 1940. 172 pp.
- Fernando Wagner *Teoría y Técnica Teatral.* España: Editorial Labor, S. A.; 1974. 277 pp.

Bibliografía consultada por Alfredo Mendoza Gutiérrez *

- Aristóteles *La Poética*. Obras completas. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Salvador Novo *Diez Lecciones de Técnica de Actuación Teatral*. México: Editorial SEP, 1951.
- Fernando Wagner *Técnica Teatral*. México: Editorial Labor Mexicana, 1952.
- Lajos Egri *Cómo Escribir un Drama*.
- J. Sánchez Arias *Cómo Hacerse Escritor*, México: Ediciones Lux.
- Antonio Robles *¿Se comió el Lobo a Caperucita?*, México: Editorial América, 1942.
- José Zorrilla *Don Juan Tenorio*. México: Colección Austral, Ed. Espasa Calpe.
- Moliere *El Médico a Palos*.
- Mendoza Gutiérrez, Alfredo *Teatro Infantil y Escuela Primaria*. Michoacán, México: Edición particular, 1951. 36 pp.
- Ramón J. Sender *Teatro de Masas*. Valencia: Ediciones "Orto".
- Usigli, Rodolfo *El Itinerario del Autor Dramático*. México: Editorial La Casa de España en México-F.C.E; 1940. 172 pp.
- Gastón Baty y R. Chavance *El Arte Teatral*, México: Brevarios del Fondo de Cultura Económica.
- Nicolás Evreinoff *El teatro en la Vida*, Santiago de Chile: Editorial Ercilla.
- Raúl H. Castagnino *Teoría del Teatro*, Buenos Aires: Editorial Nova.
- Richard Bolelavsky *La formación del actor*, México: Editorial Alameda, S.A.

Michael Chejov

El Actor, México: Editorial Constancia, S.A.

Willian Shakespeare

Obras Completas.

Lope de Vega

Fuenteovejuna, México: Colección Austral, Ed. Espasa Calpe.

Alfredo Mendoza Gutiérrez

Mariquita. 1944. Inédita.

* Esta bibliografía aparece en los libros de Alfredo Mendoza Gutiérrez pero carece de muchos datos.