

El teatro indigenista mexicano de los años veinte: ¿Orígenes del teatro popular mexicano actual?

Alejandro Ortiz Bullé Goyri

En su ya clásico libro *El nuevo teatro popular en México* (1990), Donald Frischmann hace un recuento de las experiencias más significativas del teatro que desde una perspectiva política y social planteaban una estética vinculada con la cultura popular mexicana en los años setenta y ochenta en México, como fueron las experiencias patrocinadas por el Estado Mexicano (el Teatro Conasupo de Orientación Campesina, Arte Escénico Popular, el Teatro Popular INEA, entre otra); así como las experiencias surgidas de CLETA (Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística) y de casos particulares de teatro popular independiente como el del grupo Zero de Cuernavaca y el dramaturgo Felipe Santander con su célebre drama campesino *El extensionista*. Si bien la aproximación histórica en cuanto a los antecedentes que realiza Frischmann en su estudio es acertada, en la medida en que ubica como punto de partida las experiencias de teatro popular patrocinado por el Estado a través de las Misiones Culturales o los propios programas educativos de la SEP y de la Secretaría de Salud (48), creemos que los antecedentes son mucho más amplios y diversificados, como la propia documentación histórica y la obra dramática de los años veinte y treinta así lo demuestran. Hacia esas décadas hubo en el país una efervescencia teatral poco común,¹ como parte de la búsqueda de la identidad nacional que, desde el dominio de la cultura y las artes, realizaron y promovieron numerosos artistas e intelectuales, como lo fueron Julio Jiménez Rueda, Amalia C. de Castillo Ledón, Manuel Gamio, Rafael M. Saavedra, Rubén M. Campos y el legendario primer secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, entre otros.

Uno de los discursos dominantes en esa búsqueda de identidad nacional en esos años fue el del indigenismo, que propugnaba por la

revaloración de las culturas indígenas a partir de su integración a la cultura mestiza dominante sin renunciar del todo a sus propias raíces, bajo el amparo y directrices del Estado Mexicano post revolucionario, que llegó a utilizar desde entonces a la actividad teatral como herramienta de difusión de sus ideas proteccionistas y asistencialistas. En el presente trabajo presentamos por ello, un acercamiento al teatro indigenista mexicano de los años veinte, el cual desde nuestra perspectiva es un antecedente insoslayable de las experiencias escénicas que Frischmann ha estudiado de manera sistemática desde hace ya varios años, tanto en lo que él determina como “el nuevo teatro popular,” como a las experiencias escénicas actuales en comunidades indígenas de México, como las que reseña en su texto “*Contemporary Mayan Theatre and Ethnic Conflict, The Recovery and (Re)Interpretation of History*” (1995).

El teatro indigenista mexicano post revolucionario y sus artifices

José Vasconcelos, como fundador y primer secretario de la Secretaría de Educación Pública (1921-1924), dentro de su ambicioso proyecto educativo y cultural fue uno de los artistas e intelectuales que influyeron de manera más radical en la conformación de un nuevo teatro mexicano que fuera más allá de los intentos de mantener la cartelera de teatro al día, como se procuró hacer en 1928 con el renombrado Teatro de Ulises.² Muchas son las ideas que Vasconcelos incorporó al teatro post revolucionario, pero sobretudo como ministro de educación, promovió y financió institucionalmente la creación de movimientos teatrales de gran trascendencia. Vasconcelos observó la importancia que el teatro podía tener en la vida nacional y no dudó en ir de las declaraciones y manifestaciones de apoyo a los hechos.³

En 1922 lo vemos ya apoyando y financiando movimientos teatrales como el Teatro Folklórico o “Sintético” que desarrollaron el etnólogo Rafael M. Saavedra, el pintor Carlos González, el músico Francisco Domínguez y otros artistas e intelectuales más, y que consistió en la representación estilizada de escenas de la vida cotidiana de indígenas y campesinos en Teotihuacan. Ya en 1924, Vasconcelos decide emprender una idea muy cercana a las desarrolladas por el teatro soviético: la del Teatro al Aire Libre, para intentar romper con el esquema del teatro realizado en una sala para permitir, según él, la conjunción de las artes en una expresión escénica novedosa para la época. Así, bajo sus propias inquietudes estéticas y bajo el ineludible influjo del teatro clásico, también promueve la construcción del Estadio Nacional y del teatro al aire libre de San Juan Teotihuacán, las dos obras arquitectónicas

más claramente vinculadas con sus ideas teatrales, aunque éste último proyecto pueda verse con más claridad dentro del contexto de las proposiciones que Gamio expuso en su estudio *La población del Valle de Teotihuacán*.

Esto es lo que expresó el ministro Vasconcelos al dar a conocer públicamente el proyecto de creación del Estadio Nacional:

Las cosas más altas tienen orígenes humildes, y así me represento lo que serán los espectáculos futuros del estadio que va a construirse, cuando mire los bailes populares representados por los jóvenes de las escuelas, cuyos ritmos se funden en los sonos de la canción; y pienso en que está por nacer un Beethoven de coros y voces que organizará representaciones, en las que los veinte o treinta mil concurrentes serán a la vez, espectadores y actores y expresarán la belleza y el júbilo de todo un pueblo. Así lo soñaron quizás los trágicos griegos, pero sólo al futuro le está reservado cumplirlo y nosotros comenzaremos a verlo. Para comenzar a hacer algo en el sentido indicado, será necesario llevar al estadio, no la repetición de los géneros más gastados, sino los brotes más lozanos del arte popular, los sonos originales, los trajes vistosos, de donde han de surgir nuevas artes suntuarias, los bailes que crean música y líneas regeneradoras de belleza. La noción de este arte colectivo está ya diseñada en las conciencias, como lo prueba el éxito que se obtuvo cuando mandé retirar de los festivales al aire libre, las romanzas y solos para sustituirlas con coros y orquesta. Lo que es preciso hacer y lo único que falta es un lugar a donde pueda llevarse lo que produce el teatro y lo que produce el pueblo. Todo ello prosperará bajo la luz del sol y al aire libre de este estadio, que la ciudad entera ha de ver levantarse como la esperanza de un mundo nuevo. (23)

Estas ideas escénicas de Vasconcelos pueden vincularse o relacionarse con una necesidad expresada desde un discurso dominante de darle forma y expresión, entre las masas populares, a las ideas vinculadas con el nacionalismo, con la construcción de una nueva estética emanada de la historia patria (ya fuesen el pasado indígena o el colonial). Como consecuencia de ello se producen fenómenos escénicos que resultaron a final de cuentas prácticas discursivas dentro de una vertiente bien definida como de teatro político, como lo fueron tanto el Teatro Sintético Mexicano, el llamado Teatro Mexicano de Masas en los años veinte y en la década siguiente, el Teatro de Ahora. Más que el interés por hacer un teatro de arte, se trató en un principio de realizar espectáculos que realizaran las grandes

gestas históricas de México o las raíces prehispánicas del México moderno y que promovieran su valoración y en algunos casos apropiación de símbolos que pudieran vincularse con el nacionalismo en contraposición a lo que otros grupos y tendencias promovían en el teatro como propuesta universalista, no sólo como modelo de creación escénica, sino también como modelo de cultura nacional.

Es el espíritu vasconcelista el que promueve con mayor firmeza y desde la cúpula del poder del Estado el surgimiento de manifestaciones teatrales que recuperaban para su difusión los grandes mitos nacionales, ya fuesen fundacionales, como la Conquista, la Independencia, las guerras de Intervención, la Reforma hasta el estallido revolucionario, así como también la recuperación para el arte mexicano de elementos culturales prehispánicos como la danza, la música, así como grandes temas y leyendas vistos y magnificados como la gran fuente de la nacionalidad y de “raza” mexicana.

Paulatinamente se van conformando, a veces sin una intención política de legitimar el nacionalismo, hechos escénicos vinculados con esta tendencia. Un acontecimiento que promueve esta corriente fue la llegada a México de la bailarina española, de origen andaluz, Tórtola Valencia en 1919. Ella descubre para la danza moderna las posibilidades expresivas de ciertas formas estilizadas de danzas precortesianas, consiguiendo por añadidura que en los medios artísticos y culturales del país se vieran las expresiones escénicas mesoamericanas con mayor interés, como ya había ocurrido en la arquitectura, con las exploraciones en las pirámides de Teotihuacán y con las excavaciones a principios de siglo en los restos laterales de lo que fue el Templo Mayor de los aztecas en la gran Tenochtitlan.

En 1921 se recuperan y se estilizan danzas autóctonas para presentarse como espectáculos en tardeadas dominicales en Teotihuacán, como lo revela un amplio testimonio periodístico y la reseña en el Boletín de la SEP de 1923⁴ para las cuales había incluso un servicio especial de tren que partía de la estación de Buenavista rumbo a Teotihuacán y que volvía al atardecer a la ciudad de México. Y unos años después se escenificarían ahí mismo, en las pirámides de Teotihuacán y sus inmediaciones, espectáculos de teatro de masas con mitos, leyendas o hechos históricos, como se verá más adelante.

El etnólogo y escritor Rafael M. Saavedra⁵ parece iniciar junto con el pintor Carlos González y el músico Francisco Domínguez varias de las experiencias y adecuaciones del teatro sintético, con una orientación más de revitalización de las expresiones y formas artísticas populares – indígenas y

campesinas – que de combativa inserción en la filas mundiales del Futurismo. Se inician así para 1921 el Teatro Regional Mexicano, el Teatro Regional de Teotihuacán en 1922 en donde se presentan las obras más célebres (como *La cruz*, *Cántaro roto*, *La chinita*, *un casorio ¿Un “casamiento de indios”?*, *La tejedora*), El Teatro Regional de Paracho y el Teatro Sintético Mexicano de 1923, en donde se estrenaron otras obras de ambiente indígena purépecha como *Las canaguas o Las ofrendas*.⁶ Todas estas propuestas terminan vinculanándose con las experiencias teatrales de la Escuela Rural Mexicana de los años veinte y en todas ellas se propone un teatro sintético, en algunos casos, como en *La cruz* (1923), se ofrece una visión de la problemática social y cotidiana de grupos indígenas o campesinos en el medio rural, en este caso de la población del valle de Teotihuacán, pero sin apartarse de un esquema de dramaturgia realista de tendencia melodramática. Su denominación de teatro sintético responde más al hecho de ser una obra breve y de estilizar algunos elementos del folklore popular, que a las propuestas de teatro sintético futuristas arriba mencionadas. Lo mismo puede decirse de otra de las obras que se presentaron en Teotihuacán, como *La tejedora* de Roque Ceballos Novelo (1923), que más que presentar un drama sintético, intenta reproducir escenas de la vida cotidiana de la población indígena de la región y en la que según el autor: “no se persiguió un fin puramente literario al escribirlo, sino mostrar las costumbres típicas” (“*La tejedora*,” 49). En cambio *La chinita*, de acuerdo con John Nomland (1967), se trató de “una serie de viñetas de la vida rural, idealizada y coloreada con costumbres populares, canciones alegres y animadas danzas” (84).

Rodolfo Usigli en su libro *México en el teatro* (1932)⁷ dice lo siguiente del teatro sintético de Rafael M. Saavedra:

Rafael M. Saavedra, autor de *La cruz* y otras obras, inició en diciembre de 1921 lo que después de levantado el teatro al aire libre de San Juan Teotihuacán, se organizaría con el nombre de Teatro Regional Mexicano bajo el patrocinio de la Secretaría de Educación Pública. Después del teatro religioso este es el primer movimiento sistematizado que se conoce, aún cuando haya venido existiendo de tiempo atrás el Teatro Regional Yucateco, puesto que éste funcionaba principalmente por tradición. (164)

En una nota periodística de junio de 1923 encontramos una descripción de este teatro regional (en este caso el de Paracho, Michoacán) impulsado por Rafael M. Saavedra, Carlos González y José Domínguez. Se menciona lo siguiente:

“Fiesta de la canción y de la danza.” Así con esta frase perfecta se invitó al pueblo michoacano a la inauguración del primer teatro regional en el Estado de Michoacán, “en el pueblo serrano de San Juan Paracho, Michoacán, el día 10 de junio de 1923, a las cuatro de la tarde” (...)

Fruto de largos y laboriosos esfuerzos, de asiduas meditaciones, el teatro regional ha nacido gracias a tres jóvenes artistas: Rafael Saavedra, Carlos González y Fernando Domínguez [¿Francisco?].

¿Saldrá de ello un teatro nacional? (...)

El programa formado contiene (...) números que dieron una idea total del movimiento artístico del pueblo, único capacitado para crear el teatro regional y con el que los escritores, músicos y pintores necesitan identificarse completamente. (...) La fiesta se inició con unos sones serranos ejecutados por la orquesta típica de Paracho. (...) No mencionaremos todos los números del programa. Diremos sólo que todos fueron lírica y puramente michoacanos.

Los que más llaman nuestra atención son los siguientes, entre toda la enumeración larga: “Comedia de costumbres regionales,” escrita por el señor Laureano Sánchez (natural de Paracho), “Canciones charaperas,” arregladas por Francisco Domínguez y “Canacuas.” (*El Teatro Regional de Paracho*, 33)

De las experiencias de todo el teatro regional destaca, precisamente el hecho de que se trató de una manifestación escénica que no pretendía ser vanguardia, pero que al incorporar a su manera elementos y propuestas del futurismo resultó serlo al alejarse del esquema hegemónico de producción teatral para insertarse en la utopía constructivista de incorporar el arte escénico en la tarea de construcción de una nueva sociedad.

Pero no sólo fue Saavedra quien orientó sus experiencias escénicas por los terrenos del teatro sintético. Más que un ejemplo, el teatro sintético fue una bandera de la mayor parte de los grupos y movimientos de la renovación teatral en el México post revolucionario. Fue en muchos casos el vehículo para valorar la cultura popular y el folklore como material de expresión artística. La modernidad en el México de los años veinte significaba también asumir la existencia de una estética y de un lenguaje artístico propio en un reencuentro con las raíces populares. Así, por ejemplo, puede citarse a Rafael Pérez Taylor quien aplica las ideas del teatro sintético a un teatro al servicio de programas educativos (1935).

También hay que mencionar las experiencias de Teatro al Aire Libre, que debieron haber iniciado en 1921 y continuado durante decenios dentro del ambiente de la escuela rural mexicana, surgidas en numerosas comunidades indígenas y campesinas del país⁸ y emparentadas con experiencias similares del teatro soviético impulsado por Lunacharski y Meyerhold a partir del famoso octubre teatral.⁹ Junto con Rafael M. Saavedra hay que insistir en la presencia del pintor Carlos González, quien fue también uno de los artífices de varias de las experiencias de Teatro Sintético Mexicano, así como del Teatro Folklórico con el montaje de *El canto de la victoria, escena chinaca* (1927) de Jacobo Dalevuelta, en donde González fungía como director artístico, como también ocurrió en ejemplos del Teatro de Masas, como *Quetzalcóatl* (1925) de Rubén M. Campos.

También promovió por su cuenta otras experiencias de teatro de masas con orientaciones indigenistas, como *Tlahuicole* realizada con Rubén M. Campos en 1925 y como las que realiza con Efrén Orozco Rosales en el Teatro Mexicano de Masas en Teotihuacán en 1935, bajo el título de *Creación del quinto sol o Sacrificio gladiatorio*, sin que se deje de mencionar su propuesta de ballet *Xochiquetzal*. Así como también su labor de impulsor del Teatro Regional de Tehuantepec, con la pieza *El laborillo*, y como director artístico del Teatro Regional de Michoacán en espectáculos como *Hamarándecua* de Ángela Alcaráz. Carlos González tuvo además el interés por investigar sobre la historia del vestuario prehispánico y aplicarlo a sus diseños en las experiencias escénicas en que participó.¹⁰

Algunos ejemplos de obras dramáticas vinculadas al teatro indigenista

La cruz de Rafael M. Saavedra (1923) es una obra que pertenece a la experiencia amplia de teatro folklórico sintético mexicano, que presenta una suerte de cuadro de costumbres de la vida cotidiana de la población del Valle de Teotihuacán a la que se refiere el etnólogo Manuel Gamio (1922). La Cruz es justamente el nombre de la jovencita en quien recae el rol protagónico y con la que el autor nos habrá de mostrar aspectos del sentido de belleza y los ideales y reivindicaciones sociales de los campesinos e indígenas de entonces. *La cruz* relata así las tribulaciones de una joven muchacha campesina del Valle de Teotihuacán que será víctima de las asechanzas de Don Catarino, un hombre adinerado y “leído y escribedo.” Don Catarino finalmente es enfrentado por los campesinos Enrique y Emilio, hermano y el novio de la Cruz, respectivamente y en el encuentro muere Enrique mientras que la madre abnegada sufre la desgracia familiar con

grandes sollozos. El hecho sirve para mostrar las dificultades a las que se ven enfrentadas las mujeres campesinas y las condiciones sociales en que viven los trabajadores del campo mexicano, en particular aquéllos de extracción indígena. Así lo observamos desde las didascalias iniciales de la obra:

Interior del cuarto habitación de Don José, en uno de los pueblos que comprenden la zona de Teotihuacán. A la derecha se mira un camastro hecho de tablas. Al centro una tosca mesa de madera, y a la izquierda, además de la puerta de entrada, está un pequeño fogón con un comal donde se cuecen tortillas. En la escena, al fondo, se mira un retablo con una virgen adornada con flores de papel, que es acariciada por las llamas temblorosas de unas velas. En uno de los rincones del cuarto, y prendidos de unos clavos que hay en la pared, se sostienen unos cacharros propios para cocinar. En la escena están Guadalupe, que muy afanosa muele maza (sic) y forma las ruedas de maíz entre las palmadas que producen sus manos; y Toribio, un pequeño de ocho años que juega al alfarero modelando un pequeño muñeco de barro. (97-98)

Si bien el drama podría parecernos flojo y poco interesante en la actualidad, en virtud de que este esquema melodramático ha sido repetido tantas veces por el cine, teatro y televisión, resulta un interesante testimonio del concepto que se tenía del llamado teatro folklórico y sintético, en donde por una parte se rescatan aspectos del folklore popular como pueden ser el vestuario, la música (La Cruza entona hermosas canciones populares junto con su novio Emilio), así como juegos y costumbre infantiles. El autor también tiene interés por presentar al espectador de su tiempo escenas que retrataran una realidad actual distinta a los estereotipos que se tenían del ámbito rural, asimismo de la problemática social y cultural de las clases populares. [Ed note: incomplete sentence] Llama la atención que Rafael M. Saavedra utiliza escénicamente esos aspectos de costumbres populares no sólo con el fin de resaltar su sentido risueño como podría ser el caso de un teatro específicamente costumbrista, sino también con el de explorar el sentido de belleza popular mexicano ajeno a los paradigmas estéticos europeos que se habían impuesto en el país durante el porfiriato y con los que se ocultaba o negaba las posibilidades de expresión artística de los grupos étnicos descendientes de los antiguos pobladores de la América precolombina. Saavedra procura estilizar y sintetizar esos movimientos con el fin de expresar

en el escenario su intrínseca belleza – y quizá de ahí también la intención de realizar un teatro sintético – para que el espectador del México post revolucionario pueda reconocerse en ellos. Este tipo de teatro hace valorar la importancia que la cultura popular posee en su música, su lenguaje, su vida cotidiana, su labor artística, sin dejar de lado su problemática social, como lo trata de manifestar tanto en la descripción de las condiciones humildes en que viven los personajes. La Cruza se verá enfrentada al mundo de valores y de intereses de los mestizos, así como en el hecho de que su condición de marginados les hace ser fácil presa de los intereses de los otros, los blancos, los ladinos, los que tienen las tierras, el dinero, el poder. Don Catarino se cree con el derecho de mancillar a La Cruza, como en efecto, lo hace, como también la impunidad con que al final asesina a Toribio, el hermano que intenta vengar la deshonra de la hermana. Los siglos de injusticia y de humillación sobre la población del Valle de Teotihuacán no terminan.

Es importante destacar la singularidad que da el autor en las acotaciones a las acciones de los personajes y a su movimiento, como cuando la joven campesina hace su aparición en escena: “Cruza entra por la puerta llevando una olla con agua que deposita junto al comal. Toribio y Adrián saliendo lentamente detrás de ella” (101-102), con las cuales nos es claro que se intenta remarcar por un lado la belleza campesina de la muchacha, como también la belleza de las acciones propias de su la vida cotidiana, como podría ser el sencillo acto de portar una olla con agua. Así como la mención que se hace en la obra a que los mismos personajes son también participantes de una danza popular de la región conocida como Los Achileos, danza que por cierto parece haber sido estilizada y presentada en los programas del teatro al aire libre de San Juan Teotihuacán.

Pero quizás los momentos más logrados en ese sentido sean cuando los personajes entonan canciones vernáculas con lo que de mejor manera, nos parece, se expresa ese sentido de belleza que buscaba hacer resaltar el autor. He aquí algunos fragmentos de la letra de la canción entonada por Emilio, el novio de Cruza, en la pieza:

Yo no sé pa que te quiero
debajo de los nopales,
yo no sé pa que suspiro
cuando todas son iguales (...)
Yo quiero que en el *Pirame* ¹¹
me des lo que te he pedido,
pos no encuentro en los tunares
la flor que tanto he querido. (102)

Otra acción que se reitera en la obra y que podría pasar desapercibida para un espectador actual es el hecho de que el hermano menor de Cruza, Toribio, juega constantemente moldeando muñecos de arcilla. El autor está utilizando esa acción con el fin de destacar, como signo teatral, que los personajes descienden de manera directa de los antiguos pobladores de la Ciudad Sagrada de Teotihuacán, los grandes sabios y artistas toltecas, sin que en los diálogos se tenga que justificar dicha acción o mencionar de alguna manera.

La obra es en sí misma, más allá de su estructura melodramática con tema familiar, un intento de reivindicación de las supervivencia en el México post revolucionario de las culturas ancestrales mesoamericanas, que aún en el siglo veinte y después de consumada la Revolución, siguen siendo víctimas de la explotación, la miseria y ante todo la marginación, social y cultural. No hay que olvidar que *La Cruza* y las demás formas de teatro sintético o folklórico están expresando teatralmente el discurso indigenista de Manuel Gamio,¹² y que son en sí mismas una de las prácticas discursivas de los regímenes post revolucionarios que promovieron reivindicar las culturas indígenas hasta entonces absolutamente marginadas y negadas como parte de la expresión social y artística del país.

Destaca también en la obra el hecho de que el autor haga uso de un cierto verismo en los diálogos para mostrar el habla del campesino y darle quizás mayor verosimilitud a la acción. De ahí que Rafael M. Saavedra defina esta obra como “Ensayo dramático de teatro regional, basado en las costumbres y folklore teotihuacanos.” La obra está escrita en un solo y breve acto, con lo cual se evita un excesivo patetismo y se gana en lo que el teatro sintético mexicano buscaba: estilizar aspectos de costumbres y del folklore popular. Por ello el estreno de *La Cruza* y el inicio del Teatro Regional Mexicano de Rafael M. Saavedra están fuertemente ligados a los acontecimientos nacionales y culturales del país entre los años de 1921 y 1922.

Así por ejemplo, 1921 es el año en que el pintor Gerardo Murillo, el Dr. Atl publica su libro *Las artes populares de México* (1921) y que complementa la gran exposición de artes populares que organiza el estado mexicano. También en 1921 se funda la Secretaría de Educación Pública, que promueve y patrocina estas manifestaciones escénicas. En ese año se inicia el muralismo en los muros del Colegio de San Ildefonso y a fines de 1921 y comienzos de 1922 realiza sus presentaciones la actriz argentina Camila

Quiroga, así como en 1922, la actriz española Margarita Xirgu representa al aire libre en Chapultepec la obra *Electra* de Hofmannsthal.

Pero es también en el año de 1922 cuando se firman los convenios Huerta-Lamont con los que el General Obregón alcanza a negociar la deuda externa y conseguir en forma posterior el reconocimiento de los Estados Unidos a su gobierno, al mismo tiempo que en noviembre de ese mismo año muere en una prisión norteamericana Ricardo Flores Magón, prócer e iniciador del proceso revolucionario mexicano. Acontecimientos, todos ellos harto significativos en torno al rumbo y orientación del proceso revolucionario y que, aunque fuese de manera indirecta, influyeron en los cauces de creación artística promovidas por el estado o por iniciativas de los mismos creadores artísticos.

La Cruz es una obra que en su discurso teatral se inserta no sólo como hemos mencionado en el discurso nacionalista-indigenista de Manuel Gamio, sino dentro de toda una línea de pensamiento en torno a la reflexión de que México, a pesar de sus carencias o dificultades económicas, es un pueblo de artistas, como en 1929 se insistiría hacia el extranjero, especialmente hacia Norteamérica a través del libro de Anita Brenner *Ídolos tras los altares* (1983), en donde se relatan y se magnifican características del arte mexicano desde la época precolombina hasta el México post revolucionario.

El sombrero, escrita y posiblemente estrenada hacia 1931 de Bernardo Ortiz de Montellano (1941), es una obra para títeres y que conjuga uno de los paradigmas de la modernidad en el arte mexicano el siglo XX: tradición popular con vanguardismo. El autor toma la añeja leyenda popular maya del sureste mexicano y Centroamérica, acerca de una suerte espíritu de los bosques y la selva que se apodera del alma de las hombres o que seduce a sus mujeres.¹³ Pero no se trata, como podría esperarse de un teatro folklórico del que desarrolló Rafael M. Saavedra, sino de una estilización con un espíritu onírico y con un lenguaje poético, bastante alejado de cualquier costumbrismo o realismo cotidiano. Más bien, parece que en esta obra y en otras obras breves que Ortiz de Montellano escribió (*Pantomima, escena para marionetas* o *La cabeza de Salomé*), la intención era experimentar con la palabra en un ámbito distinto al de la letra impresa, intentar jugar con imágenes poéticas que fuesen al mismo tiempo teatrales y literarias integrando en este caso una ambientación teatral ubicada en el mundo maya con un cierto carácter onírico no realista, sin una explícita intención política o de reivindicación indígena, aunque inevitablemente indigenista en cuanto a que

recupera elementos de la estética y culturas indígenas y populares. He aquí un ejemplo en uno de los diálogos de *El Sombrerón*, del tono y del estilo que buscaba el autor:

SOMBRERÓN. En el hueco imperceptible de la sombra de la mujer descansaré. ¡Junto a la llama roja, lengua de tigre que lame el frío!... ¡descansaré, velando, porque las piedras verdes son dos, como los ojos de los hombres, y en medio de ellas se alza una cruz delgada!... ¡Mi cuerpo divide las sombras para no dormir, y en mis ojos no hay huecos para la ceniza. (*Se tiende alrededor del fuego, en círculo, como serpiente.*) (15)

En la segunda de forros de la edición de *El sombrerón*, acompañada de grabados del artista Alfredo Zalce (1940), se destaca el comentario de Ermilo Abreu Gómez: “La estética de Ortiz de Montellano, definida en sus *Sueños*, encuentra aquí su mejor realidad plástica.”¹⁴ En efecto, en esta obra todo ocurre como en sueños; por ello estamos de acuerdo con Juan Pascual Gay cuando dice que el teatro de Ortiz de Montellano es, esencialmente, un soñar por segunda vez (1998). De hecho Ortiz de Montellano estudió con pasión e interés el mundo indígena y sus literaturas. Quizás habría que encontrar de manera total el sentido onírico de *El sombrerón* más en la literatura indígena y en sus mitos y leyendas que en el surrealismo. En 1930 por ejemplo, se anota la fecha de representación de esta obra en la Casa del Estudiante Indígena de México con títeres, con lo que podemos corroborar el interés de Ortiz de Montellano por recuperar un hálito de misterio ancestral indígena y devolverlo a los herederos, como un gesto indigenista, pero sin el sentido social que Saavedra y otros autores buscaron en sus dramas. Por la formación discursiva de la que proviene (no hay que perder de vista que Ortiz de Montellano era prominente miembro del grupo Contemporáneos), nos inclinamos a pensar que el autor, de manera consciente, insertó esta combinación de vanguardia artística con tradición indígena en la búsqueda de nuevos lenguajes que expresaran el espíritu del arte moderno mexicano, como ya lo estaban haciendo en la música Carlos Chávez y en la pintura Diego Rivera.

Notas finales

Es importante señalar que bajo el mismo esquema, durante los años veinte y treinta se desarrolló este teatro en diversas partes del país con el interés de recuperar una estética popular y darle un sentido teatral. La fórmula al parecer era la siguiente: Recoger aspectos del folklore regional (danzas,

cantos, ceremonias, etc.), estilizarlos siguiendo en algo la propuesta futurista del teatro sintético y desarrollar un conflicto dramático vinculado con la problemática social de las clases populares, como se puede ver en *La cruz* de Rafael M. Saavedra. Aunque sobre esto último también podría ocurrir que la recuperación de las expresiones folklóricas predominara sobre el interés didáctico o de reflexión social que solía estar impregnado en las diversas experiencias de teatro sintético folklórico o regional mexicano, como se observa en las propuestas de Bernardo Ortiz de Montellano, o como ocurrió en los terrenos de la plástica el mundo indígena no sólo fue motivo de exaltación del pasado, como ocurrió con algunos de los murales de Diego Rivera, sino también de fuente de inspiración y de búsqueda de nuevas soluciones formales como lo hicieron Carlos Mérida o Julio Castellanos entre otros muchos pintores. Así pues, podemos encontrar en forma dispersa durante los años veinte y treinta experiencias llamadas tanto como teatro regional o teatro folklórico bajo diversas denominaciones, tal como lo atestiguan las numerosas crónicas de prensa de aquellos años. Muchas de las cuales no han sido documentadas ni estudiadas todavía.

Podemos concluir que experiencias patrocinadas por el Estado mexicano post revolucionario, en parte por su interés por revitalizar la cultura nacional y en parte por una necesidad de legitimar sus políticas culturales a través del teatro, anteceden y marcan la pauta de otras experiencias de teatro indígena y campesino patrocinadas por el Estado o no, como lo son y han sido el Teatro Indígena y Campesino de María Alicia Martínez Medrano, el teatro de Maricela Lara; en especial su espectáculo basado en la leyenda de *La Llorona*, algunas experiencias de teatro comunitario y muchas de las que se desprendieron de los programas del Teatro Conasupo de Orientación Campesina y de Arte Escénico Popular en los años setenta y ochenta bajo la dirección de Rodolfo Valencia, y que Donald Frischmann (1990) ha estudiado en profundidad, así como Tamara Underiner (“Incidents of Theatre...,” 1998) con respecto a las experiencias actuales de teatro indígena maya en las comunidades zapatistas en años más recientes.¹⁵

En muchos casos nos encontramos con el esquema básico del indígena o campesino que como en *La cruz* de Rafael M. Saavedra, es víctima del mestizo, dueño de la tierra o con poder político, como se observa en algunas de las obras de teatro maya actual como *Antorchas para amanecer*, *Herencia fatal*, *La independencia de México*, entre otras muchas, (*Renacimiento del teatro...*, 1996), en las que en algunos casos el problema de la educación matiza y orienta el contenido de las obras; pero

también se puede observar el discurso indigenista con un fin esteticista como en los montajes del llamado laboratorio de teatro indígena de María Alicia Martínez Medrano (*Bodas de sangre*, *La tragedia del jaguar*, etc.), en donde el discurso educativo o político social es llevado a un segundo plano por un interés de recuperar o de apropiarse de elementos de la cultura y la estética indígena, por parte de un creador no necesariamente indígena. En ambos casos, como se pone de manifiesto al revisar las propuestas de teatro indigenista de los años veinte se trata más que de innovación, de la continuación de un discurso que tiene sus orígenes en los proyectos reivindicativos de la Revolución Mexicana y en los esfuerzos de artistas, creadores teatrales o antropólogos y etnólogos por abrirle espacio a los discursos estéticos indígenas en un país predominantemente mestizo.

UNAM/UAM Azcapozalco -AMIT

Notas

¹ Pueden mencionarse entre todas las experiencias teatrales del período post revolucionario ejemplos como El Teatro del Murciélago, el Grupo de los Siete Autores, El Teatro Municipal de la Ciudad de México, el Teatro de Ulises, el Teatro de Orientación, el Teatro de la Universidad, el Teatro El Nagual de guiñol y el Teatro de Ahora.

² José Vasconcelos (1881-1959). n. en Oaxaca. y m. Cd. de México. Abogado, educador y filósofo. Maderista, participó en el Gobierno de la Convención de Aguascalientes. Rector y transformador de la Universidad Nacional; es el quien acuña el lema de la institución "Por mi raza hablará el espíritu" (1920-1921); y más tarde ocupó el Cargo de Secretario de Educación Pública de 1921 a 1924. Fue también presidente del Ateneo de México en 1909. Vasconcelos impulsó el arte mexicano de manera vigorosa, tanto al muralismo, como la literatura y al teatro. Como Ministro de la Educación impulsó también la edición masiva de libros y la organización de bibliotecas públicas, así como la revista *El maestro* y el semanario *La Antorcha*. En 1929 participa como candidato en las elecciones presidenciales, siendo apoyado multitudinariamente. Es derrotado por el candidato del PNR Pascual Ortiz Rubio en elecciones no del todo claras. Entre su vasta obra destacan obras filosóficas, narrativa, memorias y teatro. *Pitágoras, una teoría del ritmo* (1916), *El monismo estético* (1918), *Estudios indostánicos*, (1920), *La raza cósmica* (1925), *Páginas escogidas* (1940). Sus memorias *Ulises criollo* (1935), *la tormenta* (1936), *El desastre* (1938), *El proconsulado* (1939). Escribió también un prospecto de guión cinematográfico sobre la vida de Simón Bolívar. Obra dramática: *Prometeo vencedor* (1916), *La mancornadora* (1939 ?), *Los robachicos* (1946).

³ Sobre el proyecto cultural y teatral de Vasconcelos véase el libro de Claude Fell *Los años del águila*, (FELL, 1989) así como mi tesis doctoral *Pratiques discursives et pratiques avanguardistes dans le théâtre mexicain postrévolutionnaire* (1999).

⁴ Este es un fragmento de lo que se menciona en el programa de una de las tardeadas dominicales publicado en el boletín de la SEP de 1923:

“La Secretaría de Educación Pública ha organizado el sábado primero de julio de 1922, a las 18 horas, la segunda función de la ya anunciada serie de ‘Tardes mexicanas,’ en la zona que comprende el valle de Teotihuacán, teniendo verificativo esta función de arte vernáculo genuinamente nacional en el Teatro Regional existente en la zona arqueológica y construido por la Dirección de Antropología e Inmediaciones del edificio llamado ‘Hotel de las Pirámides’ (....)” II.-“Los Novios.” Ensayo teatral de comedia regional, basada en las costumbres y folklore teotihuacanos. La escribió don Rafael M. Saavedra, especialmente para que fuera representada por vecinos de San Francisco Mazapán. (...)” (421-423).

⁵ Rafael M. Saavedra, n. en Orizaba, Veracruz. De joven participó en los hechos armados de la Revolución en las filas del Gral. Francisco Murguía, como artillero en el centro y norte del país. Por invitación de Manuel Gamio participó activamente en la recuperación del folklore popular mexicano. Durante la gestión de Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación Pública organizó en Teotihuacán el llamado Teatro Folklórico Mexicano, con el que representaba al teatro al aire libre obras que expresaran la vida y costumbres de indígenas y campesinos. Con sus obras se estrena el teatro al Aire Libre de San Juan Teotihuacán el 20 de mayo de 1922, a cuya función inaugural asiste el presidente Obregón y su gabinete. Funda con Carlos González y Francisco Domínguez el Teatro Regional Mexicano y otras experiencias afines. En 1926 la editorial Poet-lore de Boston publicó la traducción al inglés de sus obras, *Las chinitas* y *Mate al Rey*, las cuales se presentaron en Nueva York y en otras ciudades de los Estados Unidos. En 1930 se radicó en Los Ángeles como periodista. En 1931 se incorpora a la naciente industria del cine sonoro y escribe diálogos, argumentos y adaptaciones. Entre las producciones más destacadas en que participó están *Corazón bandolero* y *La Zandunga*. En 1944 fue llamado a participar en el Banco Nacional Cinematográfico, donde creó el departamento técnico. En 1950 fue nombrado asesor técnico de la dirección General de Cinematografía, en donde permaneció por varios años. Obra dramática: *La cruz* (1921), *Un casorio Los novios (?)*, *Las chinitas* (1926) y *Mate al Rey* (1926), *Zacualtipán Laborioso* (1930?).

⁶ Parece que en varias de las experiencias de teatro sintético el repertorio, si no era el mismo, contenía variantes de los mismo temas; es decir recreación de expresiones y danzas populares autóctonas, como se verá también en el Teatro Mexicano del Murciélagos de Luis Quintanilla en 1924.

⁷ Este libro de Usigli, difícil de conseguir en su edición original, se incorporó al volumen IV de sus *Obras Completas* publicadas por el Fondo de Cultura Económica (1996).

⁸ Del teatro al Aire Libre mexicano Usigli, hace una crónica somera, que se continúa con el comentario ya referido al teatro de Saavedra: “En la actualidad existen teatros al aire libre prácticamente en todos los pueblos de la República. Se trata de teatros construidos por los indios mismos bajo la inspección de los maestros rurales, y en ellos, a más de piezas de divertimento, se representan obras de propaganda antialcohólica y moral, pregones animados de los beneficios de la Revolución y de la necesidad del trabajo y del amor entre los campesinos. También en este caso, fuera de las obras de tema ordenado con fines educativos se excita a los indios no sólo a representar, sino a componer piezas en sus propios dialectos y en español, para lo cual se convoca a concursos, y se pretende que el entusiasmo que ponen en ellas es paralelo sólo al que desplegaron sus antepasados en la época de iniciación del teatro religioso. Aprovechan como entonces sus sentidos artísticos, rítmico y simbolista. Pintan, además, por sí mismos, las máscaras necesarias para la presentación de sus bailes tradicionales: *Los tecomates*, *Los inditos*, *Los viejitos* del estado de Michoacán, y *Los tlacoleros* de Guerrero, y para los de invención moderna, como *Zacualtipán laborioso* y *Los cañeros* del estado de Morelos. El primero, del cual es autor el músico Jesús Gaona, es una representación coreográfica de las industrias nativas, pantomima rítmica de los trabajos diarios de talabartería y herrería. El segundo mima la vida de

esclavitud y trabajo que llevaban los indios del estado de Morelos en las haciendas de caña. Rafael M. Saavedra me proporciona la siguiente descripción de este espectáculo:

“Vestidos con ropa humilde, hecha jirones; tiznadas las caras, cansados, un poco ebrios, salen los cañeros a trabajar acompañados de sus mujeres, conducidos por el capataz que, pistola al cinto, látigo en mano, los vigila y azota amenazándolos con detenerles el salario, de no rendir mayor esfuerzo. Sucede, después una serie de evoluciones llenas de color y gran fuerza plástica, interpretando los distintos aspectos del trabajo que realizan las haciendas, hasta el momento en que el capataz se toca con una corona y toma en sus brazos un muñeco confeccionado con masa de maíz — que simboliza la comida — y lo presenta a los danzantes, que caen arrodillados a su alrededor” (164).

⁹ El llamado “Octubre Teatral” a finales de la década del 10, es conocido como el momento culminante del teatro soviético en donde Meyerhold y otros directores escénicos inundaron literalmente de teatro todo el vasto territorio de la Unión Soviética con teatro de agitación y propaganda y con espectaculares representaciones de teatro de masas como *El Asalto al Palacio de Invierno* presentada en San Petersburgo en 1920.

¹⁰ Podemos decir que González fue el escenógrafo de mayor trascendencia de todos sus contemporáneos, si pensamos que participó activamente, casi en todos los grupos y movimientos de renovación teatral y fue él quien tuvo la suerte de diseñar la escenografía para el montaje de *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón, con que se inauguró el Palacio de Bellas Artes en 1934. Lo interesante de su caso es que a pesar de su ubicación dentro del nacionalismo en la plástica, en sus propuestas escenográficas se observan claramente elementos que corresponden a las vanguardias, como es el caso de sus diseños para el Teatro Mexicano del Murciélago, los cuales se emparentan con algunos de los diseñados por el soviético Eisenstein, o sus propuestas de incorporación de proyecciones cinematográficas en los montajes del Teatro de Ahora, tal vez bajo la influencia de Piscator, como fue el caso de *Pánuco 137* de Mauricio Magdaleno; así como la idea de recurrir de pronto a la desnudez del espacio escénico como en el montaje de *Los destructores de máquinas* de Toller con la compañía de Gloria Iturbe y Alfredo Gómez de la Vega o de sencillo realismo en *Jinetes hacia el mar* de John M. Synge o *La más fuerte* de Strindberg dirigidas por Julio Bracho; *Una familia* de Julio Gómez Gorkin para la primera temporada del Teatro de Orientación, en donde las aplicaciones dibujísticas rompen con el efecto ilusorio del teatro convencional para crear así una atmósfera poética. Sin faltar su estrecha colaboración con el director Julio Bracho con su grupo Escolares del Teatro en el montaje de *Proteo* (1931) de Francisco Monterde y sus escenografías para otros montajes como de *Cubos de noria* (1934) de Amalia C. de Castillo Ledón, así como la escenografía para el montaje de *Sindicato* (1936) de Luis Octavio Madero donde se describe un ambiente fabril, entre muchos otros trabajos aún sin documentar, como el de todos los artistas plásticos que participaron en la renovación escénica del México post revolucionario. De Carlos González dice Patricia Aulestia (1995: 28) que: “(...) se anunciaba en sus tarjetas dibujadas a mano como ‘pintor orientalista de hondos pensares.’ Además de retratista, muralista, paisajista, dominaba el óleo y la tinta china, así como incursión en la dirección artística, libretos y escenografías del teatro, el cine y la danza de la época.”

¹¹ *Pirame* por Pirámide. Cabe hacer notar que con seguridad la propia canción fue recopilada de la zona del Valle de Teotihuacán.

¹² Manuel Gamio fue uno de los artífices de lo que constituiría el eje del proyecto de cultura nacional durante el período post revolucionario, quién como etnólogo y arqueólogo no solamente realizó importantes reflexiones en torno de la identidad mexicana sino que promovió y dirigió lo que sería un hecho cultural fundamental en el México de entonces: el rescate de la zona arqueológica de Teotihuacán. En su obra más conocida *Forjando Patria* (1982) promueve la reflexión sobre el carácter necesario de una búsqueda de identidad nacional y sobre la necesidad ingente — por aquellos años de 1913 — de consolidar un proyecto de nación que pudiera superar

los lastres del porfiriato y recoger la simiente étnica y multirracial del país para proyectarse al futuro.

¹³ Ortiz de Montellano lo describe de esta manera en las didascalias iniciales de la obra: *“El Sombrerón es un personaje misterioso de las leyendas maya-quichés, con poderes eróticos sobrenaturales. Representa en este ensayo teatral las virtudes del fuego. En la fragmentaria leyenda lo caracteriza, nada más, el uso de un enorme sombrero de petate (sombroerón), por lo que con otros elementos, una máscara mexicana y el cuerpo escurridizo de los ofidios que abundan en los breñales del trópico, se creó su figura mortal para la escena El Espiritu que está dentro de la Tierra, puede ser Ah-Mucen-Cab, de la mitología maya, que quiere decir: el que está oculto bajo la tierra. (...) El diálogo, sobrio y recortado, pretende sostener nada más la arquitectura sensacional de la acción que debe ser lenta, marcando pausas y silencios”* (11).

¹⁴ Deben referirse a una de las obras poético-literarias más importantes de Ortiz de Montellanos y que apareció en forma de libro en 1993 en la Editorial Contemporáneos. Actualmente la UNAM reeditó esos textos en donde Ortiz de Montellano juega con la expresión literaria del mundo onírico, titulada *Sueños, una botella al mar* (1995).

¹⁵ Domingo Adame (1984) en los años ochenta realizó una tesis de licenciatura en donde hacía énfasis en los vínculos entre los proyectos educativos del Estado y el teatro rural así como su continuidad a lo largo de los diversos regímenes post revolucionarios.

Bibliografía

- Adame Hernández, Domingo. *Análisis crítico del movimiento de teatro rural con fines sociales en México (1932-1982) y de sus perspectivas actuales*. México [tesis de licenciatura]: Colegio de Literatura Dramática y Teatro-UNAM, 1984.
- Aulestia, Patricia. *La danza premoderna en México*. Caracas: Centro Venezolano, Instituto Nacional de Teatro-UNESCO, 1995.
- Boletín de la Secretaría de Educación Pública, tomo. I*. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1923,
- Brenner, Anita. *Ídolos tras los altares* (tr. Sergio Mondragón). México: Ed. Domés, 1983, (1°edic. 1929).
- Cevallos Novelo, Roque J. *“La tejedora (ensayo de comedia regional basada en las costumbres y supersticiones teotihuacanas),”* en *Ethnos*, 2° época, 1-2 (febrero-abril 1923): 49-65.
- “El Teatro Regional de Paracho,” *El Universal Ilustrado* (14 de junio 1923): 33.
- Fell, Claude. “La influencia soviética en el sistema educativo mexicano (1920-1921),” en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXX, núm 3-I (noviembre 1975): 25-32.
- _____. “El teatro,” en *José Vasconcelos: Los años del águila (1920-1925), Educación, Cultura e iberoamericanismo en el México Post revolucionario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, (serie Historia Moderna y Contemporánea/21), 1989. 470-471.

- Frischmann, Donald H. *El nuevo teatro popular*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, 1990.
- _____. "Contemporary Mayan Theatre and Ethnic Conflict, The Recovery and (Re)Interpretation of History," *Imperialism and Theatre, Essays on World Theatre, Drama and Performance* (Ellen Gaynor, ed.). London and N.Y.: Routledge, (1996).
- Gamio, Manuel. *La población del Valle de Teotihuacán, El medio en que se han desarrollado. Su evolución étnica y social. Iniciativas para procurar su mejoramiento, v. II, La población contemporánea*. México: SEP, 1922.
- Murillo, Gerardo. "Dr. Atl," *Las artes populares en México*. México: Ed. Cvltvra-Librería México, 1921.
- Nomland, John B. *Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)*, trad. Paloma Gorostiza de Zozaya y Luis Reyes de la Maza. México: Instituto Nacional de Bellas Artes (Estudios literarios, 2), 1967.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. "El teatro político mexicano de los años treinta, algunas consideraciones y ejemplos," en *El teatro mexicano visto desde Europa, (Actes des Premières Journées Internationales du Théâtre Mexicain en France, 13, 14, 15 juin, 1993)*, (Daniel Meyran y Alejandro Ortiz editores). Perpignan: CRILAUP, Presses Universitaires, 1994: 107-121.
- _____. *Pratiques discursives et pratiques avangardistes dans le théâtre mexicain postrévolutionnaire / Prácticas discursivas y aplicaciones vanguardistas en el teatro político mexicano post revolucionario*, 3 vv. + Annexes, [Thèse de doctorat Études Iberiques et Ibéro-Américaines]. Université de Perpignan-CRILAUP, France, 1999.
- Ortiz de Montellano, Bernardo. *El sombreroón*. México: La estampa mexicana, 1940.
- _____. *Sueños, una botella al mar*. México: UNAM, 1995.
- Pascual Gay, Juan. "Elementos indígenas en el teatro de vanguardia de Bernardo Ortiz de Montellano," en *Théâtre, Public, Société/Teatro Público, Sociedad (Actes du IIIe. Colloque International sur le Théâtre hispanique, hispano-américain et mexicain en France, 10, 11 et 12 octobre 1996, Université de Perpignan)*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, CRILAUP (Collection Études), 1998: 501-507.
- Pérez Taylor, Rafael. *Del hampa*. México: T.G.N. 1935. [véase Marcela del Río, *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*, México, F.C.E., 1997, 552]
- Renacimiento del teatro maya en Chiapas*, vv.I-III. México: Instituto Nacional Indigenista, 1996.
- Saavedra, Rafael M. "La Cruz," en *México Moderno* (junio 1923): 97-109.
- _____. "La Chinita," en *El Universal Ilustrado* (15 de marzo 1923): 20-21.
- Underiner, Tamara L. "Incidents of Theatre in Chiapas, Tabasco, and Yucatan: Cultural Enactments in Mayan Mexico." *Theatre Journal* 50 (1998): 349-369.

Usigli, Rodolfo, *Teatro completo, v. IV, Escritos sobre la historia del teatro en México* (Comp. pról. y notas de Luis de Tavira). México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Vasconcelos, José. "El Teatro al aire libre de la Universidad Nacional," en *El Universal Ilustrado* (jueves 16 de febrero 1922): 23.

VI Coloquio Internacional de la Universidad de Perpignan

Dentro de las actividades académicas del Centro Europeo de Investigación sobre Teatro Mexicano (CERTM), apoyado por el Centro de Investigaciones Ibéricas y Latinoamericanas de la Universidad de Perpignan (CRILAUP), se está organizando el VI coloquio internacional que tendrá como eje temático "Teatro e historia: las puestas en escena de la historia en América hispánica." El evento tendrá lugar los días 7-9 de octubre 2004 en la Universidad de Perpignan.

Enviar una preinscripción antes del 01 de marzo de 2004 a:

Daniel Meyran
 Director del CRILAUP
 Université de Perpignan
 52, avenue de Villeneuve
 66860 Perpignan CEDEX
 France

Francis Suréda
 CRILAUP
 Université de Perpignan
 52, avenue de Villeneuve
 66860 Perpignan CEDEX
 France

Tel: 04 68 66 22 79
 Fax: 04 68 66 17 28
 email: meyran@univ-perp.fr