


12-1992

Autores Iberoamericanos en la Escena Madrileña de la Transición Política: Aportaciones a una Historia del Teatro Iberoamericano Contemporáneo

Manuel Pérez

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Pérez, Manuel (1992) "Autores Iberoamericanos en la Escena Madrileña de la Transición Política: Aportaciones a una Historia del Teatro Iberoamericano Contemporáneo," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 2, pp. 195-215.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

15

AUTORES IBEROAMERICANOS EN LA ESCENA MADRILEÑA DE LA TRANSICIÓN POLÍTICA: APORTACIONES A UNA HISTORIA DEL TEATRO IBEROAMERICANO CONTEMPORÁNEO

Manuel PÉREZ

1. Nunca como en el período histórico que presencia el cambio político español a la democracia, el término *transición* ha sido tan cabalmente sinónimo, considerando el ámbito de la creación artística, de introducción ilimitada de nuevas posibilidades y expectativas. En el panorama teatral de aquellos años alienta una actividad tan frenética y abigarrada, que sólo el paso del tiempo será capaz de clarificarla, discerniendo entre las creaciones dramáticamente valiosas y aquellas que sólo llegaron a ser brotes espurios en el terreno abonado de la cambiante coyuntura, tras haber cedido de súbito los diques que durante años sofocaron la creación teatral. Por no hablar más que de Madrid, centro neurálgico en este período de la actividad dramática del estado, sus escenarios albergan un elevadísimo número de espectáculos de muy diversa índole, no siempre artística ni mucho menos teatral; y, con todo y con eso, pasan del cuarto de millar los autores españoles que firman producciones de carácter dramático.¹ En cuanto a

¹ Los datos que aquí manejamos proceden, fundamentalmente, de nuestro trabajo *La escena madrileña durante la transición política (1975-1982)*, defendido como Memoria de Licenciatura en la Universidad de Alcalá de Henares, en el cual se hallan registrados la práctica totalidad de los espectáculos realizados durante estos años en lugares teatrales de la capital del estado.

Hemos procurado sintetizar en el Cuadro I (columnas 1-5) solamente aquellos que, referidos a los autores iberoamericanos, resultan imprescindibles para dar idea de las circunstancias en que se representaron sus obras. Tales

los dramaturgos iberoamericanos, la nómina de aquellos cuyas creaciones acceden a los escenarios madrileños reviste una notable variedad, bien representativa -creemos- de las distintas etapas y modos de la producción dramática de este siglo en el nuevo continente, así como de la diversidad de países hermanos de donde proceden dichos dramaturgos.² De estos últimos, y de su obra representada en Madrid entre 1975 y 1982, se ocupan sucintamente las páginas que siguen, con especial atención al fenómeno de la recepción en un doble plano: de un lado, el deparado por las condiciones y permanencia de las obras en cartel; de otro, el que atiende a los juicios emitidos por los críticos en las secciones especializadas de la prensa de la época.³

2. Cinco de los autores representados en España durante el período de la transición política pertenecen a la primera generación⁴ que, en el campo de la

datos constituyen, no obstante, una mínima parte de los recogidos en el trabajo mencionado.

² En el Cuadro II ofrecemos una clasificación de los autores basada en sus respectivas nacionalidades.

³ Para las valoraciones de las obras (que, recurriendo a una simbología convencional, procuramos sintetizar en las columnas 6-7 del Cuadro I) nos hemos servido de las críticas aparecidas en las publicaciones periódicas de los años de la transición política. De allí proceden también las citas entrecomilladas en las que hemos procurado recoger los juicios más significativos de los críticos sobre cada obra.

Una cabal relación de los medios de comunicación escrita (tanto diarios como revistas) que, en la capital, publican críticas teatrales durante el período, así como la nómina de críticos de cada uno, puede obtenerse de la consulta de los volúmenes de la serie *El Espectador y la Crítica*, publicados por don Francisco Alvaro durante varios decenios.

⁴ Para la clasificación de los dramaturgos que componen nuestra nómina, nos hemos guiado por dos obras que, a la presunción de actualización que les confiere lo reciente de sus pies de imprenta (1988 en ambas), unen sendos análisis de conjunto sobre el teatro hispanoamericano de nuestro siglo: Marina Gálvez Acero, *El teatro hispanoamericano*, Madrid, Taurus (Historia crítica de la Literatura Hispánica, número 34); y Cedomil Goic, *Época Contemporánea*, Barcelona, Editorial Crítica (de *Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana*, vol. III; el capítulo dedicado al teatro se extiende entre las páginas 535 y 579). Ambos estudios se sirven del método generacional, practicando una temporalización que, dado el número restringido de autores mencionados en nuestro trabajo, nos es posible seguir sólo parcialmente.

dramaturgia iberoamericana, lleva a cabo a partir de 1920 la renovación de una escena que hasta entonces había estado dominada por creaciones procedentes de los ámbitos realista y modernista. Desde actitudes vanguardistas aprendidas y compartidas con la realidad artística europea, estos dramaturgos practican una experimentación basada en fórmulas irrealistas diversas (Neruda, teatro poético; Asturias, teatro fantasista y del subconciente), sin olvidar una consideración cada vez más atenta de los elementos tradicionales y locales (Usigli), a veces, desde presupuestos estéticos neorrealistas (Marqués, Mauricio).

De **Rodolfo Usigli** (México, 1905-1979), ha sido representada su principal obra, *El gesticulador* (creada en 1938, estrenada en 1947), que indaga en las señas de identidad del ser mexicano, aunando la crítica política con el primer intento serio de tragedia mexicana. La obra no alcanza en España el ámbito del teatro comercial, ni en su estreno (acontecido dos decenios atrás), ni en su presentación durante este período (función única de carácter cultural), ni en su reposición, cinco años más tarde, dentro del repertorio de la compañía mexicana que representaba a su país en el II Encuentro de Teatro España-América Latina, producción pública de carácter cultural llevada a cabo en el municipal Centro de la Villa. La crítica lamentó la reducción practicada en el texto y alabó tanto el drama de Usigli como el trabajo de puesta en escena.

Naturalismo y experimentación de técnicas dramáticas realistas son las líneas directrices de la producción de **René Marqués** (Puerto Rico, 1919-1979), cuya única obra representada en el período es siete años posterior a *La carreta* (considerada su obra maestra y el máximo exponente dramático del nacionalismo puertorriqueño): *Un niño azul para esa sombra* (1959) es, en efecto, un drama encuadrado ya en la tendencia del teatro neopsicológico y social, que dentro del llamado "teatro metafísico" explora una variada temática de relaciones y conductas del hombre actual. Fue estrenada, en función única y programación de carácter cultural, mereciendo la aprobación de la crítica tanto por su texto ("invención de muy indudables valores dramáticos", pese a algún reparo: "un lenguaje en exceso literaturizado") como por su puesta en escena.

A pesar de que **Miguel Angel Asturias** (Guatemala, 1899-1974) es autor de una notable producción dramática (que indaga imaginativamente en el pasado para buscar la identidad nacional), su única obra representada en España durante el período es una adaptación dramática de su más célebre novela, *El señor presidente* (p. 1946), esperpéntico alegato contra la tiranía, versión que fue puesta en escena por el grupo Rajatabla, con carácter comercial, producción municipal y moderado éxito en la cartelera. La crítica alabó el texto ("constituye un poema dramático desgarrador"), así como la adaptación escénica ("un gran escritor, Hugo Carrillo, ha sustituido la estructura narrativa por una forma dramática contundente y circular") y la puesta en escena ("un ejemplo de dominio de esa segunda materia

del teatro que es el arte de llenar un vacío"), si bien hizo notar que la técnica expresionista del montaje "resulta algo fría".

Julio Mauricio (Argentina, 1919) escribe un teatro de violenta denuncia de la represión política, del que tan sólo *La maleta* fue representada en los años que nos ocupan, en función única y con carácter no comercial, sin haber llegado a ser reseñada por la crítica.

Pablo Neruda (Chile, 1904-1973) es el seudónimo literario de quien realiza una notable creación dramática transida del mismo aliento poético modernista de sus primeros libros de versos, pero con clara voluntad vanguardista: *Fulgor y muerte de Joaquín Murrieta* (1967), cantata musical, estrenada en España durante este período y repetidamente representada con moderado éxito en el teatro comercial. La crítica puso de relieve "el rigor, la seriedad y perfección formales" de un montaje predominantemente musical, que logró acertadamente "encuadrar el perfil lejano del héroe". El prestigio emblemático del gran poeta quedó patente en la transposición escénica de varias de sus obras poéticas, con transmisión ya recitada, ya cantada, durante todo el período considerado.

3. En torno a 1950 se acostumbra a situar el inicio de la actividad dramática de una nueva generación de autores iberoamericanos, cuya creación guarda un necesario paralelismo con las corrientes estéticas que penetran y enriquecen la escena europea de postguerra. Un teatro de compromiso sociopolítico, materializado en cauces expresivos realistas o naturalistas, épico-brechtianos o de temática popular o autóctona, compartirá su vigencia con un quehacer dramático orientado a clarificar la realidad y el ser del individuo a través de medios expresivos como el ceremonial de raíz artaudiana, el teatro del absurdo o un irrealismo frecuentemente aliado con la voluntad de experimentación. En la nómina de los dramaturgos de esta generación que representaron en nuestros escenarios durante el período que nos ocupa, el predominio de la primera corriente dramática revela aspectos de una recepción indudablemente condicionada por la intensidad del momento sociopolítico vivido en España y por la urgencia de los acontecimientos producidos en algunos de los países de origen de estos autores.

De las más de veinte obras de **Sergio Vodanovic** (Chile, 1926), casi todas teatro realista de crítica político-social, sólo la titulada *Deja que los perros ladren* (1959), "diatriba teatral de la corrupción", llegó a los escenarios madrileños. Fue la obra elegida para la inauguración de la Sala Cáceres y se mantuvo en la cartelera durante todo el mes. En esta reposición (el estreno madrileño había tenido lugar ya en 1961) la crítica repitió más o menos sus juicios de entonces: "Se trata de una pieza tradicional, muy discutible, que no aporta nada a un teatro de ensayo".

Jorge Díaz (Chile, 1930) constituye un notable caso de fecundidad dramática, que se continúa hasta el momento de redactar estas líneas. El ser el dramaturgo

con más títulos representados del período guarda sin duda algún tipo de relación con el hecho de haber fijado su residencia en España a partir del año 1965 y, por otra parte, con su encomiable actividad en el campo del teatro infantil. Sus obras han subido con cierta asiduidad al escenario del Centro Cultural de la Villa, con éxito de permanencia siempre reducido y con frecuencia superado por el de sus títulos infantiles. *El cepillo de dientes* (1961), obra representativa de su etapa del absurdo, no conoció un éxito de permanencia superior al de *El lugar donde mueren los mamíferos* (1963), pese a haber sido esta última programada en producción de carácter cultural. La crítica reseñó las siguientes: *Un día es un día o los sobrevivientes*, obra "sobre el mundo de los marginados", "llena de sugerencias, bien estructurada y de diálogos eficaces", con acertada puesta en escena; *El locutorio*, pieza breve acertadamente montada junto a otras, de autores diferentes, de temática amorosa común; *La educastración de Superman*, "aburrida broma psicoanalítica; y, entre las infantiles, *El mariscalito*, *Cacos y comecocos*, *Viaje alrededor de un pañuelo* y *Rascatripa*, casi todas mejor acogidas por la crítica en virtud de sus montajes que por la calidad de sus textos.

La obra dramática de **Enrique Buenaventura** (Colombia, 1925) persigue, a partir de una concepción teatral estrechamente vinculada a su dilatada experiencia en las múltiples tareas de la producción, una función social dirigida a esclarecer el problema de la dependencia cultural iberoamericana. *La orgía* fue exhibida en sala comercial por grupo independiente: el texto, "cruel juego escénico" dotado de "vigor y personalidad", resultó favorecido por una puesta en escena que intentó "ajustarlo al clima de transición español", de lo que resultó "un éxito tan claro como merecido". El resto de los títulos representados en Madrid durante el período han sido llevados a cabo, con más éxito de crítica que de cartel, por grupos hispanoamericanos: el Teatro Escuela de Cali, fundado en 1955 bajo su dirección -de la que fue despedido en 1969-, que actúa en un colegio mayor, con éxito de crítica ("logros de espectáculo total, repleto de espontaneidad trabajada"), y el grupo venezolano Rajatabla, que escenifica *El candidato* ("espléndida ceremonia", que muestra "la valía teatral del grupo").

De **Oswaldo Dragún** (Argentina, 1929) se han representado, en funciones de carácter no comercial y no reseñadas por la crítica, dos obras importantes: *Milagro en el mercado viejo* (1963), sainete trágico con estudio psicológico de personajes, e *Historias para ser contadas* (1957), orientada hacia la crítica de su entorno dentro de una línea épico-brechtiana.

Eduardo Pavlovsky (Argentina, 1933) escribe y a menudo realiza (como director y actor) un teatro espectáculo, de frecuente carácter humorístico e intención sociopolítica o costumbrista. En Madrid, fue representada en sala alternativa su obra *El señor Galíndez* (1973), sobre "ese fenómeno aterrador y constante que es la tortura, observado desde un campo restringido al mundo de los torturadores", con puesta en escena que "resultó un poco crispada"; pese a sus

"muchas connotaciones inteligentes y sugeridoras", podría haber tenido, "con menos crispación, más hondura".

Del teatro de denuncia político-social que escribe **Mauricio Rosencoff** (Uruguay, 1933), *Los caballos* (1977) es incluida en el II Encuentro de Teatro España-América Latina y representada por el grupo iberoamericano Teatro Sendino, pero no fue reseñada por la crítica.

La creación dramática de **Mario Benedetti** (Uruguay, 1920), que abarca desde un cierto pirandellismo hasta un realismo de carácter político y social, constituye sólo una pequeña parte de su creación literaria. Su obra *Pedro y el capitán* (1979), que versa sobre la tortura por motivos políticos, fue representada, con notable permanencia en cartel, por actores uruguayos exiliados y en condiciones de producción de carácter comercial. "El diálogo, aunque un poco largo, está perfectamente graduado entre los dos personajes" y "convincientemente interpretado".

De **Sergio Magaña** (México, 1924-1990), autor de obras de carácter realista o de tipo filosófico, consideradas entre las más importantes del teatro mexicano contemporáneo, sólo se representó *Santísima*, en clave de comedia musical y dentro de una producción de carácter cultural. El tema del "pueblo sometido a todas las eróticas del poderoso, desde la cama al campo de batalla; objeto de aberraciones y vejaciones", tiene un tratamiento en el que "predomina lo cómico sutil, que mantiene la sonrisa en el espectador." El conjunto fue definido como "espectáculo divertido, crudo, violento y sicaléptico".

La revolución (1971), de **Isaac Chocrón** (Venezuela, 1932), no alcanza un mínimo de permanencia, ni en su representación por un grupo independiente (con crítica dividida: "el autor intenta casi una tragedia, aunque no lo consigue", frente a: "resuelve con brillantez la obra desde el planteamiento a la resolución"), ni en la puesta en escena llevada a cabo por el Nuevo Grupo de Caracas, dentro de la III Muestra Latinoamericana.

José de Jesús Martínez (Panamá, 1929), cuyo especialidad universitaria explica parcialmente el carácter filosófico de su teatro, había estrenado su primera obra, *La mentira* (1954), en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid. Allí mismo será representado en 1976 su drama *Enemigos* (1962), como producción cultural de dicha institución. La crítica calificó de "admirable" la puesta en escena y de "drama tenso, intenso y trascendido" el texto, que enfrenta a "tres personajes tras un combate en tiempos de la revolución mejicana".

El mismo lugar teatral acoge la representación del drama *El reloj de Baltasar*, de **Carlos Gorostiza** (Argentina, 1920), quien escribe un teatro de carácter realista y temática cotidiana y social. Se trata de un "curioso experimento de conductas ante la prolongación de la vida", algo minimizado por el tratamiento escénico.

En condiciones muy diferentes se representa la obra de **Sergio Amadeo de Cecco** (Argentina, 1931), quien firma, en colaboración con Armando Chulak, uno

de los éxitos más resonantes del teatro iberoamericano en Madrid durante el período de la transición política. Su drama *El gran deschave* es teatro neopsicólogo y social, representado en 1978 en sala comercial y producción privada durante catorce semanas. La crítica alabó resueltamente el texto (bien realizado, con gran "economía de elementos", una adecuada "gradación dramática, sin abandonar las inserciones de desgarrado humor") y la puesta en escena ("obra perfectamente montada", con escenografía que es un "alarde de naturalismo").

Oscar Viale (Argentina) es autor de teatro humorístico con ribetes costumbristas. En el año 1979, una compañía profesional de grandes figuras llevó a la escena comercial su obra *Encantada de conocerle*, que se mantuvo en cartel durante mes y medio. La obra, dividida en "seis cuadros, que van saltando desde el presente hacia atrás", basa su "juego escénico en unas alternativas de tiempo" y fue juzgada como "apunte de tragicomedia" debido a la cobardía de un "disimulo llevado a la exageración". La interpretación fue calificada de "excepcional" y el autor, saludado como "comediógrafo de importancia".

4. Importante y significativa, si bien no muy numerosa, resulta la presencia, en los escenarios madrileños de la transición, de autores encuadrados en la que se ha denominado *generación actual*. Se trata de dramaturgos que en ese momento están ya avalados por un quehacer dramático iniciado hacia el final los años sesenta, en el que parece superada la dualidad estética de la generación anterior, y que se rige cada vez más por criterios exclusivamente artísticos y por pautas creadoras de naturaleza eminentemente teatral.

Entre éstos, el argentino Guillermo Gentile cosechó el mayor éxito comercial y de crítica logrado por un autor iberoamericano en los escenarios madrileños del período. Su obra *Hablemos a calzón quitado* fue representada durante los años 1976 y 1977 en dos teatros diferentes. Con un reparto de cuatro actores, incluido el autor -también director-, este drama, "hermosa, sombría y conmovedora parábola", "con procedimientos de farsa", consiguió ser premiado y alabado sin ambages por la crítica como "muestra del nuevo teatro argentino, en cuyos valores de arte van insertas connotaciones sociológicas y políticas de gran estilo". El trabajo interpretativo y la dirección actoral fueron calificados como "extraordinarios" y "memorables".

Ricardo Monti (Argentina, 1944) es el autor de *Magnus e hijos, S. A.*, representado durante dos semanas por el grupo venezolano Rajatabla en una sala de las independientes. Este drama de carácter sociopolítico pretende "mostrar el carácter 'paternal' de la tiranía latinoamericana, la relación que el dictador establece con los sometidos." La crítica valoró muy positivamente texto y representación, subrayando que "el teatro hispanoamericano de protesta posee ya mayor complejidad ideológica" que el español.

De muy diferentes temática y propósitos son las dos obras de **Ricardo Talesnik** (Argentina, 1935) representadas durante la transición. Autor de dramas de carácter realista próximo al naturalismo, sus dos estrenos madrileños fueron catalogados por la crítica como comedias o tragicomedias. Ambos montajes, inscritos plenamente en los circuitos comerciales, consiguieron parecido grado de aceptable permanencia en locales de públicos específicos con exigencias propias, lo que obligó a realizar modificaciones en el texto original. La crítica, por su parte, no se recató en considerar dramáticamente fallidas ambas obras, pese a contar con repartos formados por primeras figuras actorales del momento.

De **Alonso Alegría** (Perú, 1941) se representó, en sala independiente y con cierto éxito de cartelera, *El cruce sobre el Niágara*, obra que había ganado el Premio Casa de las Américas en 1969. Texto e interpretación merecieron los elogios de la crítica, que calificó la obra como "una mezcla de teatro psicológico, realista y circense, con música apropiada. Un espectáculo interesante."

José Ignacio Cabrujas (Venezuela, 1937) es actor, director y autor de obra larga y premiada, del cual fueron representados en Madrid, hacia el final del período que nos ocupa, dos de sus textos más representativos: *El día que me quieras* (1979) y *Acto cultural* (1976). La primera obtuvo notable éxito en el ámbito comercial y el reconocimiento, por parte de la crítica, de sus calidades textuales y de puesta en escena. La obra fue considerada "una buena comedia. Un texto con calidad", de carácter notablemente sentimental, "lleno de ternura", "que busca su tema en el proceso de destrucción de la pequeña burguesía" venezolana de los años treinta y en la "tensión de dos de las mitologías que definieron la vida cotidiana" del momento: Gardel y el mito revolucionario. La televisión del estado, única cadena por entonces, transmitió una de las funciones desde el lugar de la representación. La segunda de las obras mencionadas fue programada en producción de carácter cultural y su texto mereció igualmente la aprobación de la crítica.

Del también venezolano **Rodolfo Santana** (1944) fue representada *La farra*, por grupo iberoamericano, en sala independiente y con permanencia que puede ser considerada como discreta si se tiene en cuenta el ritmo de renovación del cartel en las salas independientes. La obra había sido presentada en un pasado festival de Nancy y exhibida en ambas orillas del Atlántico. Fue considerada por la crítica española como obra de "condición vanguardista", que no aportaba nada nuevo al panorama teatral occidental del momento, si bien un sector de esta crítica habló de "lastimoso y aburrido espectáculo".

5. Una época que, como el período de la transición política española, huía a toda prisa de un pasado histórico no deseado, necesariamente debía propiciar, en el campo dramático, el apasionante fenómeno de la experimentación de valores distintos y del descubrimiento de creaciones de nuevos autores. Al análisis de la

presencia de nuevos dramaturgos iberoamericanos en la escena madrileña de estos años están dedicados los párrafos que siguen.

Un notable éxito de público presidió las incursiones escénicas, realizadas por entonces, de dos figuras señeras de la narrativa iberoamericana:

Mario Vargas Llosa (Perú, 1936) logra, en el último otoño del período que estudiamos, la puesta en escena con carácter comercial de *La señorita de Tacna* (1981), obra representada anteriormente en Buenos Aires. Se trataba del primer estreno teatral de este autor en España y constituyó un acontecimiento digno de ser inscrito en la "crónica social". La crítica destacó ciertos valores verbales (el diálogo sugestivo o "subconversación"), así como el ritmo de la acción, pero censuró el excesivo peso del elemento narrativo, que restó "garra" y "sentido teatral" a la obra y en cuya ayuda no acudió la puesta en escena. Las otras dos obras del autor peruano fueron adaptaciones escénicas de relatos, representadas en sala independiente, una, y en programación de carácter cultural, la segunda. La crítica mostró, ante ambas, parecido grado de reticencia que ante el primer texto mencionado.

Aunque de origen igualmente narrativo, *El beso de la mujer araña* (publicada como novela en 1976), del escritor argentino **Manuel Puig** (1933-1990), sí alcanzó el éxito en la cartelera y una excelente aceptación por parte de la crítica en su adaptación escénica -realizada por el propio autor- para el teatro comercial. Los críticos hicieron notar que la novela, de ambiente carcelario, "contiene todas las posibilidades de una obra de teatro", destacando el "crecimiento constante hacia la intensidad". Director y dúo actoral fueron igualmente ensalzados.

6. Los nombres de nuevos autores argentinos en el teatro de la transición política son tan abundantes cuanto la siguiente relación -unida a las dos menciones precedentes- permite entrever:

Ariel Cortazo, cuya única obra, representada en el teatro comercial ("en la Comedia, uno de los teatros de mayor rango"), resultó ser una comedia "técnicamente muy débil", condenada por la crítica y sin éxito en el cartel.

Eugenio Griffero, a cuya obra, ocho monólogos para un único actor, le fue negada toda calidad literaria y teatral en su aparición también comercial.

Similar fracaso de crítica y público hubo de padecer el intento de "biografía escénica de Marcel Proust" de **Solly Wolodarsky**, con texto calificado sin remilgos de "decepcionante" y dirección escénica "infame e infamante".

Sí alcanza el éxito de cartelera la obra de **Carlos Mathus**, pero tal hecho resulta particularmente sorprendente comparado con su absoluto rechazo por parte de la crítica: "Un diálogo vulgar, hecho de tópicos, interjecciones, tacos, etc." El reparto incluía un número, no corto, de actores de éxito en la escena comercial del momento, quienes, desnudo integral incluido al comienzo de la representación, no consiguieron salvar un texto que sólo era "un dramita desmembrado, infinitamente

mediocre, escrito, probablemente, sólo para ser púdicamente cubierto por la barroca tapadera de una puesa en escena."

La única obra de **Jorge Masciángioli** fue representada, en teatro comercial, durante un sólo día: el de descanso semanal de la compañía titular. Algún crítico calificó de "inteligentes, finas e interesantes" estas "seis ficciones sobre el amor", pero se puso en evidencia la endeblesz teatral del texto y el planteamiento escénico adoptado.

De las dos obras representadas debidas a **Roma Mahieu**, una lo fue en teatro comercial, con poco éxito de público y muy discreto de crítica, mientras la otra quedó efímeramente incluida en una programación de carácter cultural.

El título de la obra de **Hillyer Schurjin**, quien también dirigió las representaciones durante su discreta permanencia en una sala independiente, hace referencia a uno de tantos monstruosos bloques de viviendas cuyas condiciones acaban por crispar la convivencia de cuantos seres humanos se hacinan en ellos. La pieza, considerada estupenda por la crítica, fue clasificada como "sainete trágico de la vida actual".

7. Otras creaciones de autores argentinos revisten particularidades que las sitúan en una especial posición dentro del ámbito dramático, en el que a veces no acaban de quedar incluidas plenamente.

Así, el "canto de acusación y protesta argentino" titulado *El inglés*, de **Juan Carlos Gené**, de temática heroica oportunamente relacionada con la entonces reciente Guerra de las Malvinas e interpretación parcialmente cantada con reconocida aprobación de la crítica. El intérprete principal de esta obra, **Pepe Soriano**, había firmado años antes un espectáculo unipersonal, realizado efímeramente en teatro comercial, que fue negativamente valorado por la escasa crítica que lo reseñó.

Susana Torres Molina interpretó junto a Eduardo Paulovsky una obra de creación propia, brevemente representada y apenas comentada por la crítica, que resaltó la labor actoral y redujo la calificación de la pieza a "juguete cómico" próximo a lo orgiástico y a la crueldad.

Ángel Pavlovsky firma como autor varios espectáculos que él mismo interpreta, representados en salas independientes, con moderadas permanencias en cartel. Del texto de su obra *Pavlovsky y su orquesta de señoritas* la crítica opinó que "podría mejorar" evitando "las largas disgresiones que producen cierta somnolencia a quien no esté dispuesto a dejarse comer el coco por la indudable clase del actor, que juega a ser actriz" y se mezcla con el público. El espectáculo *Pavlovsky* tiene como único tema "la conversación que el travesti mantiene con el auditorio..., que aguarda todo el tiempo a que comience el acto anunciado".

A propósito de lo nuestro es una antología de fragmentos teatrales de autores argentinos, escenificados en producción de carácter cultural por un grupo de aquel país. Fue positivamente valorado por la crítica.

8. En el conjunto de nuevos autores que estamos considerando, cuatro son los venezolanos que llegan a representar -con circunstancias y resultados muy diferentes- en la escena madrileña del período:

José Antonio Rial accede a las mieles de una programación en teatro nacional, si bien no puede saborear las del éxito de cartel y acaban por resultarle agridulces las de la crítica especializada. Este español, nacido en San Fernando (Cádiz) en 1911 y afincado en Venezuela desde 1950, es el autor de las dos piezas elegidas por Rajatabla para sus actuaciones en el Marfa Guerrero. *Bolívar* es una obra ambiciosa, casi un oratorio o cantata, "construida en buena parte como opereta, con música y textos alternados", malograda en parte por el exceso de ceremonia y barroquismo gratuito. La segunda es una obra de teatro político, rechazada de plano por la crítica, que acaba recelando de tanta utilización comercial y propagandística de la figura de García Lorca. El espectáculo, desde luego, "fracasó sin paliativos".

La comedia musical de **Guillermo Montiel**, llevada a deshora al Marquina, pasó por la cartelera "sin pena ni gloria" y fue condenada por la crítica ("frivolización de las teorías freudianas", de carácter aburrido y "sin pies ni cabeza").

Resistencia (O un extraño sueño sobre la tortura de Pablo Rojas), de **Edilio Peña**, "supuso uno de los mayores éxitos del Festival Internacional de Vitoria" y fue después representada en Madrid con producción y realización de carácter independiente.

La única obra representada de **Arturo Uslar Pietri** lo fue en producción de carácter cultural, no reseñada por la crítica.

9. *Manicomio de pájaros* es obra del colombiano **Pedro Jerónimo Cabrera-Ganosa** ("una de las figuras más importantes de la literatura suramericana actual"), que forma parte de "la base teatral de su movimiento andegrancolombino". Esta obra, canto a la libertad del hombre de carácter "anficultural", en cuya puesta en escena se otorgaba gran importancia a la música, fue saludada por la crítica como "un espectáculo alucinante y brillante", si bien las carteleras de prensa no llegaron a incluir anuncio alguno sobre la misma. La obra de otro colombiano, **Alberto Adellach**, fue incluida en programación de carácter cultural y no llegó a ser reseñada por la crítica. Parecida indiferencia despertó la obra del joven autor uruguayo **Pedro Corrade**, centrada en la vida de Margarita Xirgu.

Del dramaturgo ecuatoriano **José Martínez Queirolo** (renovador, con su teatro de crítica social, de la escena de su país) fueron representadas, en programación de carácter cultural, dos obras en un acto -farsa y comedia respectivamente, según el autor-. La crítica alabó la puesta en escena y se mostró indiferente ante unos textos que fueron calificados de "apropósitos" o "breves piezas teatrales de circunstancias", y considerados como muestras del teatro ligero del autor.

Mayor aceptación de crítica obtuvo la "especie de sainete naturalista con acentos melodramáticos" del puertorriqueño **Eduardo Gallardo**, "una pieza-testimonio" sobre los problemas de adaptación y desarraigo padecidos por los emigrantes de Puerto Rico en la gran urbe neoyorquina.

El caso opuesto está representado por la obra del cubano **Eduardo Manet**, unánimemente rechazada por la crítica en todos los planos conformadores del espectáculo.

10. Notable resultó el grado de aceptación de algunos textos de dramaturgos brasileños representados en estos años.

Así, la adaptación escénica de *Macunaima* (1928), la más importante e influyente novela del polígrafo **Mario de Andrade** (1893-1945), figura del movimiento modernista en su país, se convirtió, al decir de la crítica, en un "espectáculo multitudinario" durante los dos breves períodos de permanencia en programaciones no estrictamente comerciales. El texto fue descrito como "cosmogonía" que intentaba rescatar las señas de identidad brasileñas, con acción de carácter itinerante y puesta en escena compleja, que incluía "lenguaje misterioso, música, danza y cantos populares". Dirección, escenografía e interpretación fueron también muy positivamente destacados por la crítica especializada.

De **Pedro Bloch** (1914), fue repuesta la obra que había consagrado al autor como dramaturgo de éxito masivo: *Las manos de Eurídice* (1950), monólogo cuya fugaz puesta en escena fue juzgada como aceptable por una crítica más bien indiferente ante un texto ya conocido. No gozó de mejor suerte *El contrato azul*, obra en un acto de exhibición comercial no recompensada por el éxito, que formaba parte de una programación doble en torno a la temática del amor y la pareja, recibiendo una indecisa recepción por parte de la crítica.

Mucho más rigurosa fue la valoración que, de otro monólogo de autor brasileño (el joven dramaturgo **Roberto Athayde**), realizaron los críticos: pese a la extraordinaria interpretación de la única actriz, el texto resultó aburrido por su exceso de didactismo y por su verbosidad. Su permanencia en la cartelera comercial supuso un discreto éxito.

En el ámbito del teatro infantil del período resultaron sumamente importantes las representaciones de dos significativas obras de **María Clara Machado** (1921),

teórica y práctica del teatro para niños desde una concepción renovadora de este quehacer: *El raptó de las cebollitas* (1954) y *Pluft, el fantasmita* (1955). En ambos casos, la crítica ponderó el texto y deploró el tratamiento del mismo en la representación escénica.

Finalmente, en programación de carácter cultural, fue repuesta una obra de **José Vicente**, no reseñada por la crítica.

11. No faltaron, en estos años de proliferación de las llamadas "creaciones colectivas", las obras firmadas y representadas por grupos total o parcialmente integrados por miembros procedentes de ambas orillas del ámbito atlántico iberoamericano: desde el Grupo Internacional de Teatro (G.I.T.), formado por actores "de España e Hispanoamérica", que escenifica con éxito de cartel y moderada aprobación crítica su versión agudamente politizada de *El retablo del flautista*, de Jordi Teixidor; al original espectáculo satírico-musical de Les Luthiers, pasando por las aportaciones del Equipo Teatral Argentino Teatrocirco ("alegato furibundo contra la familia en clave de ceremonia de la confusión") y del venezolano Teatro de Arte Infantil y Juvenil (T.A.I.J.), cuyo trabajo fue definido como "animado musical para todas las edades".

12. En el extremo opuesto a las interesantes aportaciones de los grupos anteriores, algún conjunto teatral, de indeterminada conformación y no bien precisada nacionalidad, se mostró notablemente más próximo al oportunismo comercial que a la calidad dramática: la crítica arremetió airadamente contra el título presentado por la Compañía GAD en una producción que se vio rodeada de un escándalo con todos los visos de una voluntariedad temeraria e interesada, aprovechado además políticamente por cierto medio de prensa, que "pretende capitalizar como medida represiva" el cierre del lugar de la representación. Dentro de este quehacer que la crítica no dudó en calificar como "infrateatro", **Carlos Borsani** (miembro de la Compañía GAD), firmó un año más tarde otra producción que inspiró en los críticos tan alto grado de menosprecio como la anterior.

13. Consideradas desde la perspectiva que el decenio transcurrido en la historia del teatro puede deparar, las últimas menciones no semejan ser más que otras tantas muestras de un fenómeno caracterizador en cierta medida de todo momento de cambio en las estructuras sociales y artísticas, tal y como lo fue el período de la transición política española a la democracia. Tales sombras no consiguen empañar, por lo que respecta a la prolongación en nuestros escenarios del quehacer teatral iberoamericano, un panorama que se muestra

cuantitativamente rico y cualitativamente representativo de la consolidación del teatro iberoamericano llevada a cabo durante la centuria que está por finalizar.⁵

⁵ "El proceso teatral hispanoamericano adquiere mayor riqueza a medida que se aproxima al siglo XX, en el cual no sólo se independiza con respecto al de la metrópoli (vinculación que persistió casi completamente hasta entonces) sino que adquiere un desarrollo que sorprende gratamente por su enorme vigor, **originalidad y calidad literaria.**" (Marina Gálvez Acero, *Op. cit.*, pág. 13).

CUADRO I: *COMPENDIO DE AUTORES Y OBRAS* ⁶

	<u>AÑO</u>	<u>LG.</u>	<u>PR.</u>	<u>RL.</u>	<u>CAR.</u>	<u>CT</u>	<u>CR</u>
ADELLACH, Alberto							
<i>Homo dramaticus</i>	82	T	I -	M	01	-	-
							(* III Muestra Latinoamericana)
ALEGRÍA, Alonso							
<i>El cruce sobre el Niágara</i>	80	S	PV	PF	05	2	2
ANDRADE, Mario							
<i>Macunaima</i>	82	T	I -	IB	02	(2)	2
<i>Macunaima</i>	82	S	PV	IB	02	-	-
							(* II Festival Internacional de Teatro)
ASTURIAS, Miguel Angel							
<i>El señor presidente</i>	78	T	I	IB	05	(2)	2
ATHAYDE, Roberto							
<i>Doña Margarita y la biología</i>	76	T	PV	PF	04	0	4
BENEDETTI, Mario							
<i>Pedro y el capitán</i>	82	T	PV	IB -	07	2	2
							(* Actores uruguayos estibados)
BLOCH, Pedro							
<i>Las manos de Eurídice</i>	78	T	I	PF	01	1	2
<i>El contrato azul</i>	81	T	PV	PF	03	1	2
BORSANI, Carlos							
<i>El tercer rostro de Yvon y Carlos</i>	81	T	PV	M	03	-	-
BUENAVENTURA, Enrique							
<i>La orgía</i>	75	T	PV	IND	02	2	2
<i>Soldados</i>	77	NC	PV	IB	01	-	2
<i>A la diestra de Dios Padre</i>	77	NC	PV	IB	01	-	2
<i>La denuncia</i>	77	NC	PV	IB	01	-	2
<i>El candidato</i>	78	T	I	IB	02	2	2
CABRERA GANOSA, Pedro Jerónimo							
<i>Manicomio de pájaros</i>	77	T	I	PF	-	2	2

⁶ Véase, al final del cuadro, la relación de abreviaturas utilizadas en el mismo.

	<u>AÑO</u>	<u>LG.</u>	<u>PR.</u>	<u>RL.</u>	<u>CAR.</u>	<u>CT</u>	<u>CR</u>
CABRUJAS, José Ignacio							
<i>El día que me quieras</i>	81	T	PV	PF	15	2	2
<i>Acto cultural</i>	82	T	I -	IB	01	2	-
							(* III Muestra Latinoamericana)
CHOCRÓN, Isaac							
<i>La revolución</i>	80	T	PV	IND	--	1	-
<i>La revolución</i>	82	T	I -	IB	01	-	-
							(* III Muestra Latinoamericana)
CORRADE, Pedro							
<i>Retrato de señora con espejo</i>	82	T	I	IB	01	-	-
CORTAZO, Ariel							
<i>Querido Francis</i>	78	T	PV	PF	03	0	1
Creación colectiva (Compañía GAD)							
<i>La escuela del amor</i>	80	T	PV	IB	13	0	0
Creación colectiva (Equipo Teatral Argentino Teatrocirco)							
<i>Porca miseria</i>	80	S	PV	IB	04	0	2
Creación colectiva (Grupo Internacional de Teatro (G.I.T.))							
<i>Ratas y rateros</i>	76	S	PV	M	04	(1)	1
Creación colectiva (Les Luthiers)							
<i>Luthierías</i>	81	T	PV	IB	02	-	2
Creación colectiva (Teatro de Arte Infantil y Juvenil (T.A.I.J.))							
<i>Glu, Glu, el perro que habla</i>	78	T	PV	IB	03	2	2
DE CECCO, Sergio; CHULAK, Armando							
<i>El gran deschave</i>	78	T	PV	IB	14	2	2

	<u>AÑO</u>	<u>LG.</u>	<u>PR.</u>	<u>RL.</u>	<u>CAR.</u>	<u>CT</u>	<u>CR</u>
DÍAZ, Jorge							
<i>El lugar donde mueren los mamíferos</i>	75	NC	I	VC	--	-	-
<i>Electrúshuck para gente de orden</i>	77	NC	I	M	--	-	-
<i>Un día es un día</i>	79	T	I	PF	02	2	2
<i>El mariscalito</i>	79	T	I	PF	01	2	2
<i>El locutorio</i>	80	T	I	PF	03	--	2
<i>La educastración de Superman</i>	80	T	PV	PF	01	0	0
<i>Cacos y comecocos</i>	81	T	I	PF	01	1	2
<i>Viaje alrededor de un pañuelo</i>	82	T	I	PF	04	1	2
<i>El cepillo de dientes</i>	82	T	I	IND	01	-	-
<i>Rascatripa</i>	82	T	I	PF	05	0	0
(* Funciones para el público infantil. ** Obra incluida en programa triple)							
DRAGÚN, Osvaldo							
<i>Milagro en el mercado viejo</i>	76	NC	I	VC	--	-	-
<i>Historias para ser contadas</i>	80	S	I	IB	--	-	-
(* I Muestra de Teatro Latinoamericano)							
GALLARDO, Eduardo							
<i>La calle de Simpson</i>	81	T	I	IB	--	2	2
(* II Encuentro de Teatro España-América Latina)							
GENÉ, Juan Carlos							
<i>El inglés</i>	82	T	I	IB	01	-	2
(* III Muestra Latinoamericana)							
GENTILE, Guillermo							
<i>Hablemos a calzón quitado</i>	76/77	T	PV	IB	54	2	2
<i>Hablemos a calzón quitado</i>	77	T	PV	IB	07	-	-
GOROSTIZA, Carlos							
<i>El reloj de Baltasar</i>	76	NC	I	M	--	1	1
GRIFFERO, Eugenio							
<i>La fuerza del destino no trae mala suerte</i>	77	T	PV	IB	02	0	0
MACHADO, María Clara							
<i>El rapto de las cebollitas</i>	81	T	PV	PF	01	2	0
<i>El rapto de las cebollitas</i>	82	S	PV	PF	01	-	-
<i>Plufi, el fantasmita</i>	82	S	PV	PF	03	2	0
(* Funciones para el público infantil)							
MAGAÑA, Sergio							
<i>Santísima</i>	81	T	I	IB	01	2	2
(* II Encuentro de Teatro España-América Latina)							
MAHIEU, Roma							
<i>La gallina ciega</i>	80	S	I	IB	--	-	-
<i>Juegos a la hora de la siesta</i>	80	T	PV	PF	02	1	2
(* I Muestra de Teatro Latinoamericano)							

	<u>AÑO</u>	<u>LG.</u>	<u>PR.</u>	<u>RL.</u>	<u>CAR.</u>	<u>CT</u>	<u>CR</u>
MANET, Eduardo							
<i>Las monjas</i>	77	T	PV	PF	02	0	0
MARQUÉS, René							
<i>Un niño azul para esa sombra</i>	76	NC	I	M	--	2	2
MARTÍNEZ, José de Jesús							
<i>Enemigos</i>	76	NC	I	M	--	2	2
MARTÍNEZ QUEIROLO, José							
<i>El baratillo de la sinceridad. Montesco y su señora</i>	75	NC	I	M	--	1	2
MASCIÁNGIOLI, Jorge							
<i>Como es... no es</i>	78	T	PV	M	01	-	-
MATHUS, Carlos							
<i>Lección de anatomía</i>	77/78	T	PV	PF	12	0	1
MAURICIO, Julio							
<i>La maleta</i>	75	NC	I	M	--	-	-
MONTI, Ricardo							
<i>Magnus e hijos, S. A.</i>	75	S	PV	IB	06	2	2
MONTIEL, Guillermo							
<i>¿Seremos nosotros diferentes?</i>	79	T	PV	M	02	-	-
NERUDA, Pablo							
<i>Fulgor y muerte de Joaquín Murrieta</i>	75	T	PV	PF	06	2	2
<i>Fulgor y muerte de Joaquín Murrieta</i>	75	T	PV	PF	02	-	-
<i>Fulgor y muerte de Joaquín Murrieta</i>	76	T	PV	PF	01	-	-
<i>Réquiem de amor y muerte</i>	78	T	I	PF	01	-	-
<i>Los libertadores</i>	79	T	I	PF	01	-	-
<i>Los libertadores</i>	80	T	PV	PF	01	-	-
<i>Los versos del capitán</i>	79	T	I	PF	01	-	-
<i>Los versos del capitán</i>	80	T	PV	PF	01	-	-
(* Espectáculo formado por canciones y recitación de poemas)							
PAVLOVSKY, Ángel							
<i>Pavlovsky y su orquesta de señoritas</i>	81	S	PV	IB	01	1	1
<i>Pavlovsky y su orquesta de señoritas</i>	81/82	S	PV	IB	07	-	-
<i>Pavlovsky</i>	82	S	PV	IB	03	1	2
PAVLOVSKY, Eduardo							
<i>El señor Galíndez</i>	78	S	PV	IND	03	1	1

	<u>AÑO</u>	<u>LG.</u>	<u>PR.</u>	<u>RL.</u>	<u>CAR.</u>	<u>CT</u>	<u>CR</u>
PEÑA, Edilio							
<i>Resistencia</i>	76	S	PV	IND	--	-	-
PUIG, Manuel							
<i>El beso de la mujer araña</i>	81	T	PV	PF	10	2	2
RIAL, José Antonio							
<i>Bolívar</i>	82	T	I	IB	01	2	1
<i>La muerte de García Lorca</i>	82	T	I	IB	02	0	0
ROSENCOFF, Mauricio							
<i>Los caballos</i>	81	T	I -	IB	--	-	-
					(* II Encuentro de Teatro España-América Latina)		
SANTANA, Rodolfo							
<i>La farra</i>	77	S	PV	IB	03	1	-
SCHURJIN, Hillyer							
<i>Hormiguero</i>	81	S	PV	M	02	-	-
SORIANO, Pepe							
<i>El loro calabrés</i>	79	T	PV	IB	--	0	1
TALESNIK, Ricardo							
<i>Los japoneses no esperan</i>	79	T	PV	PF	06	1	-
<i>La familia Colodrón</i>	79	T	PV	PF	07	1	-
TORRES MOLINA, Susana							
<i>Extraño juguete</i>	79	S	PV	IB	04	1	2
<i>Extraño juguete</i>	79	S	PV	IB	02	-	-
USIGLI, Rodolfo							
<i>El gesticulador</i>	76	NC	I	M	--	-	-
<i>El gesticulador</i>	81	T	I	IB	02	2	2
USLAR PIETRI, Arturo							
<i>Chuo Gil y los tejedores</i>	77	NC	I	IND	--	-	-
VARGAS LLOSA, Mario							
<i>La señorita de Tacna</i>	82	T	PV	PF	11	1	1
<i>Pichula Cuéllar</i>	82	T	I -	IB	01	(0)	0
<i>La ciudad y los perros</i>	82	S	PV	PF	02	(1)	2
					(* III Muestra Latinoamericana)		
VIALE, Oscar							
<i>Encantada de conocerle</i>	79	T	PV	PF	06	2	2

	<u>AÑO</u>	<u>LG.</u>	<u>PR.</u>	<u>RL.</u>	<u>CAR.</u>	<u>CT</u>	<u>CR</u>
VICENTE, José							
<i>Asalto</i>	82	T	I	IB	01	-	-
							(* III Muestra Latinoamericana)
VODANOVIC, Sergio							
<i>Deja que los perros ladren</i>	79	S	PV	PF	04	1	1
VV.AA.							
<i>A propósito de lo nuestro</i>	77	NC	I	IB	--	2	2
WOLODARSKY, Solly							
<i>El prisionero del boulevard Haussmann</i>	79	T	PV	PF	02	0	0

ABREVIADAS UTILIZADAS:

1ª columna: AÑO: Indicamos solamente unidad y decena.

2ª columna: LG.: Lugar teatral donde se efectúa la representación. Variantes: T: Teatro del circuito comercial, privado o público; S: Sala de las llamadas independientes o alternativas; NC (No comercial): Lugares teatrales no habituales, a menudo pertenecientes a entidades culturales, cuya dedicación dramática es realizada sin ánimo de lucro.

3ª columna: PR.: Producción económica o promoción de la representación. Variantes: PV: Privada; I: Institucional (organismos públicos, asociaciones culturales, ciclos y festivales con ayuda institucional).

4ª columna: RL.: Realización del espectáculo. Variantes: PF: Conjunto de intérpretes profesionales; IND: Grupos denominados independientes; VC: Conjuntos vocacionales; IB: Conjuntos iberoamericanos; M: Grupos y compañías de carácter mixto (con miembros españoles e iberoamericanos).

5ª columna: CAR.: Número de semanas que el espectáculo permanece en cartel en un mismo lugar teatral. El doble guión (--) aparece en aquellas producciones que no fueron anunciadas en las carteleras de prensa.

6ª columna: CT: Crítica del texto en las secciones especializadas de prensa. Variantes: 0: Valoración desfavorable; 2: Valoración positiva; 1: Valoración neutra, indiferente o discrepante entre distintos críticos. Van entre paréntesis las valoraciones referidas a adaptaciones escénicas.

7ª columna: CR: Crítica de la representación. Idénticas claves. El guión (-) indica, en estas dos columnas, que el espectáculo no fue reseñado por la crítica.

CUADRO II: CLASIFICACIÓN DE LOS AUTORES POR NACIONALIDADES

<u>Argentina</u>	BORSANI, Carlos CORTAZO, Ariel DE CECCO, Sergio; CHULAK, Armando DRAGÚN, Osvaldo GENÉ, Juan Carlos GENTILE, Guillermo GOROSTIZA, Carlos GRIFFERO, Eugenio MAHIEU, Roma MASCÍANGIOLI, Jorge MATHUS, Carlos MAURICIO, Julio MONTI, Ricardo	PAVLOVSKY, Angel PAVLOVSKY, Eduardo PUIG, Manuel SCHURJIN, Hillyer SORIANO, Pepe TALESNIK, Ricardo TORRES MOLINA, Susana VIALE, Oscar WOLODARSKY, Solly VV.AA. (argentinos) Compañía GAD Equipo Teatral Argentino Teatrocirco Les Luthiers
<u>Brasil</u>	ANDRADE, Mario de ATHAYDE, Roberto BLOCH, Pedro	MACHADO, María Clara VICENTE, José
<u>Colombia</u>	ADELLACH, Alberto BUENAVENTURA, Enrique CABRERA GANOSA, Pedro Jerónimo	
<u>Cuba</u>	MANET, Eduardo	
<u>Chile</u>	DÍAZ, Jorge NERUDA, Pablo VODANOVIC, Sergio	
<u>Ecuador</u>	MARTÍNEZ QUEIROLO, José	
<u>Guatemala</u>	ASTURIAS, Miguel Angel	
<u>México</u>	MAGAÑA, Sergio USIGLI, Rodolfo	
<u>Panamá</u>	MARTÍNEZ, José de Jesús	
<u>Perú</u>	ALEGRÍA, Alonso VARGAS LLOSA, Mario	
<u>Puerto Rico</u>	GALLARDO, Eduardo MARQUÉS, René	
<u>Uruguay</u>	BENEDETTI, Mario CORRADE, Pedro ROSENCOFF, Mauricio	
<u>Venezuela</u>	CABRUJAS, José Ignacio CHOCHRÓN, Isaac MONTIEL, Guillermo PEÑA, Edilio	RIAL, José Antonio SANTANA, Rodolfo USLAR PIETRI, Arturo Teatro de Arte Infantil y Juvenil
<u>(Varios)</u>	Grupo Internacional de Teatro (España e Hispanoamérica)	