
LA ESCENA y SUS RECINTOS

ARQUITECTURA TEATRAL
Y ESCENOGRAFÍA
EN MÉXICO



ÓSCAR ARMANDO GARCÍA (Coordinador y editor)

RICARDO GARCÍA ARTEAGA (Compilador)



musa  corna



CITRU Centro Nacional
de Investigación,
Documentación e
Información Teatral
Hacienda Uspak



La escena y sus recintos

**Arquitectura teatral y escenografía
en México**



La escena y sus recintos

Arquitectura teatral y escenografía en México

Óscar Armando García (Coordinador y Editor)

Ricardo García Arteaga (Compilador)

Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (INBAL)

Facultad de Filosofía y Letras

DGAPA

Universidad Nacional Autónoma de México





La presente edición de: La escena y sus recintos. Arquitectura teatral y escenografía en México, fue realizada en el marco del proyecto PAPIIT IG-400819: “Espacios arquitectónicos y urbanísticos de las artes escénicas en México”.

Primera edición:
Septiembre de 2022

DR © Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán,
C. P. 04510, Ciudad de México.
ISBN 978-607-30-6559-7

Todas las propuestas para publicación presentadas para su producción editorial por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM son sometidas a un riguroso proceso de dictaminación por pares académicos, reconocidas autoridades en la materia y, siguiendo el método de “doble ciego”, conforme las disposiciones de su Comité Editorial.

Prohibida la reproducción total o parcial
por cualquier medio sin autorización escrita del titular
de los derechos patrimoniales.

Editado y producido en México.

A la memoria de Giovanna Recchia

Índice

Introducción	9
Óscar Armando García	
I. Conversatorios	17
I.1 La arquitectura teatral, por amor y por rebeldía: una conversación con Giovanna Recchia	18
Pilar Galarza Barrios, Óscar Armando García y Alejandro Ortiz Bullé-Goyri	
I.2 Las prodigiosas manos escénicas de Marcela Zorrilla	26
Óscar Armando García	
I.3 Lo que nosotros hacemos es teatro, no escenografía	42
Entrevista a Jorge Kuri Neumann	
Claudia Suárez	
II. La imagen escénica, vestigios de un seminario	62
II.1 Procesión, traza urbana y configuración escenográfica en el Domingo de Pascua en Uruapan, Michoacán	63
Rosa María Gómez Martínez	
II.2 El espacio de representación de la danza-drama Los tecuanes en Coatetelco, Morelos	69
Ricardo García Arteaga	
II.3 Despertar la imaginación	82
Miguel Ángel Vásquez Meléndez	
II.4 <i>Mexican Ra-ta-plan</i>, entre lo tradicional y lo moderno: Roberto Galván, escenógrafo	87
Patricia Ruíz Rivera	

II.5 <i>Sacrificio gladiatorio y creación del Quinto Sol</i>	99
Claudia Carbajal Segura	
II.6 Simbolismo y modernidad en la escena mexicana: <i>El Simún</i>, escenografía de Roberto Montenegro	106
Omar Alfonso Flores Tavera	
II.7 El estreno del <i>Ballet Bonampak</i>	117
Aimée Wagner y Mesa	
II.8 Una corona y un gran bastidor: las “<i>Divinas Palabras</i>” de Vicente Rojo	128
Óscar Armando García	
II.9 <i>Yerma</i>, dirección de Víctor García y propuesta escenográfica de Fabià Puigserver	137
Mauricio Trápaga Delfín	
II.10 El Foro Experimental José Luis Ibáñez y la escena	147
Hugo Moya Ibarra	
II.11 <i>Multitud</i>: experiencia, cuerpo y arquitectura escénica	158
Farah León Gaytán	
III. Bibliografías para el estudio de la arquitectura teatral y de la escenografía 167
Arquitectura teatral en México	168
III.1 Bibliografía mexicana sobre teatros y centros de espectáculos	169
Sergio López Sánchez	
Escenografía mexicana	189
III.2 Bibliografía para el estudio de la escenografía mexicana	190
Patricia Ruíz Rivera	

IV. Paseos teatrales a través de sus imágenes	233
IV.1 Teatros mexicanos por correspondencia: una colección particular	234
Sergio López Sánchez	
IV.2 Teatros al aire libre	278
Alejandro Ortiz Bullé-Goyri	
V. Recomendaciones editoriales y dos reseñas pandémicas	296
V.1 Giovanna Recchia (colab. José Santos Valdés).	297
<i>Escenografía mexicana del siglo xx</i>	
Patricia Ruiz Rivera	
V.2 Gastón A. Breyer. <i>La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico</i>	299
Ricardo García Arteaga	
V.3 Gunther Gerzso. <i>El arte de lo efímero</i>	302
Aimée Wagner y Mesa	
V.4 Robert Edmond Jones. <i>La imaginación dramática. Reflexiones y especulaciones sobre el arte del teatro</i>	305
Alejandro Ortiz Bullé-Goyri	
V.5 Puesta en pantalla: una resolución ante la pandemia	310
Rosa María Gómez y Farah León Gaytán	
V.6 Pandemia, resistencia teatral y espacios virtuales	313
Horacio Almada Anderson	



Introducción

Óscar Armando García

La presente publicación es el resultado de un proceso de investigación académica de largo aliento que partió inicialmente de una serie de necesidades, preguntas y ausencias alrededor de un tema: el estudio y la documentación de la arquitectura teatral en México.

La activación del proyecto PAPIIT IG400819 “Espacios arquitectónicos y urbanísticos de las artes escénicas en México (2019-2021)”, permitió la recuperación de una de las líneas de trabajo más relevantes que, en su momento, generó la doctora Giovanna Recchia: el registro histórico de los espacios teatrales en México, en colaboración con el investigador José Santos, el cual fue desarrollado ampliamente en su propia trayectoria dentro del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL). No obstante, esta documentación aún requería de una pertinente actualización, toda vez que el inventario de la doctora Recchia se había detenido a finales de la segunda década del siglo XXI, en gran medida por su retiro jubilatorio del CITRU.

Al generar el proyecto no dudamos en invitar a Giovanna Recchia para que nos orientara como asesora científica, en una nueva dimensión de búsqueda de espacios arquitectónicos que aún no hubieran sido tomados en consideración y de los cuales no se tuviera noticia documental.

Lamentablemente Giovanna falleció en junio de 2019 y dejó un legado inmenso de documentación e investigación que es posible trabajar para futuras generaciones. Al final decidimos orientar nuestras propias expectativas hacia otros senderos, mientras se establece el futuro de estos valiosos materiales.

La convocatoria inicial para integrarnos dentro del proyecto de investigación, propició la configuración del Seminario de Arquitectura Teatral en México (SATM) en la Facultad de Filosofía y Letras (FFL), lo que conjuntó a colegas especialistas en los campos de la arquitectura, historia, danza y teatro, donde estuvieron presentes investigadores, creadores, estudiantes de licenciatura y posgrado.¹ Desde mediados de 2018 se comenzaron a programar sesiones mensuales que fueron aportando riquísimos materiales de reflexión sobre el estado de la cuestión del tema. A manera de ensayo, durante el periodo de planificación del proyecto, tuvimos la oportunidad de participar en el 2º Coloquio Internacional de los Teatros de Latinoamérica (TTLA-TELA), perteneciente al proyecto de la Organisation Internationale des Scénographes Techniciens et Architectes de Théâtre (OISTAT España), realizado en las instalaciones del Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias de la UNAM, ciudad de Mérida, Yucatán; como grupo representativo de México, expusimos los lineamientos de nuestros intereses ante colegas de Iberoamérica, República Checa e Inglaterra a finales de noviembre de 2018. En esa ocasión corroboramos que el objetivo por la recuperación de los espacios arquitectónicos teatrales era una empresa pertinente y

¹ El Seminario ha estado constituido por Alejandro Ortiz, Ricardo García Arteaga, Óscar Armando García, Jorge Kuri Neumann, Rosa María Gómez, Aimée Wagner, Luis Conde, Miguel del Castillo, Isabel Yáñez y Farah León (Colegio de Literatura Dramática y Teatro [CLDT] de la FFL); Miguel Ángel Vásquez, Patricia Ruiz y Sergio López (CITRU); Claudia Suárez (Sorbona Nueva / OISTAT España); Hugo Moya (Extensión Académica FFL); Mauricio Trápaga (Facultad de Arquitectura); Omar Alfonso Flores, Claudia Carbajal y Juan Fernando Hernández (Posgrado UNAM), Óscar Molina (CEPE UNAM), Guadalupe Fuentes (Asociación Mexicana de Investigación Teatral [AMIT]) y Alejandra García (Instituto Mora).

universal que trascendía nuestras propias fronteras culturales. A la par, atendimos el oportuno llamado editorial de la revista *Paso de Gato* para generar un dossier especial sobre la arquitectura teatral iberoamericana; participamos en su publicación varios de los integrantes del Seminario a principios del 2020.²

Por otra parte, en el primer semestre académico de 2020 se programó un seminario en el posgrado de Historia del Arte de la UNAM (“Espacio y arquitectura: una cartografía de la escena latinoamericana”); para esa actividad Claudia Suárez Olivares, egresada del Doctorado en Estudios Teatrales de la Universidad Sorbona Nueva (París 3), ofreció un curso especializado al cual se incorporaron los integrantes del SATM, así como también profesores y alumnos del CLDT de la FFL.

La confluencia de las actividades del SATM y el posgrado de Historia del Arte propiciaron la necesidad de un espacio editorial como el que ahora presentamos: una publicación que responda a procesos académicos específicos, pero que también pueda abrir espacios para la investigación teatral arquitectónica y escénica. En gran medida, éste es el sentido de su título: *La escena y sus recintos*, es decir, ese espacio liminal que se genera entre los primordiales componentes de este lugar: el espectador, la escena y su arquitectura. Para el grupo de trabajo fue primordial ampliar el horizonte del término *recinto* como un ámbito que se circunscribe no sólo al edificio teatral, sino a todo espacio que convoca al hecho escénico o de representación, como los que se articulan en eventos rituales, performativos o comunitarios.

Como grupo de investigación coincidimos en la necesidad de ahondar en trabajos de localización y recuperación de edificaciones teatrales, sus arquitectos, las producciones escénicas desarrolladas en esos espacios,

² Óscar Armando García, coord., *Dossier: “El teatro como recinto arquitectónico”*, en *Paso de Gato*. México, enero-marzo, año 19, 2020, año 19, pp. 18-42.

aunque también surgieron inquietudes sobre el trabajo creador de los escenógrafos, en íntima relación con los espacios arquitectónicos.

Descubrimos que la elaboración de una historia de la arquitectura teatral en México y la de una historia de la escenografía mexicana sigue siendo un tema pendiente. Existe una serie de esfuerzos editoriales que ofrecieron en su momento parte de sus espacios para consignar estas historias, por lo que esta empresa aún está por realizarse. Es posible entonces que uno de los objetivos de la presente publicación haya sido contrarrestar el incipiente sistema de recuperación y su necesaria difusión en beneficio directo para investigadores, docentes, arquitectos y creadores de la escena, quienes podrían tener entre sus manos un material confiable de consulta, capaz de activar reflexiones futuras sobre el devenir de nuestro propósito temático.

Así, es posible prever futuros proyectos dedicados a arquitectos teatrales de diversas regiones del país, escenógrafos de formación plástica, arquitectónica o de escuela teatral, o bien, las nuevas propuestas contemporáneas del espacio escénico a la vista de las artes escénicas y de las expresiones performáticas. Otro aspecto de interés es la formación de estos creadores dentro del plan de estudios de las escuelas superiores o bien de posgrados de Artes Escénicas.

Para este intento editorial, se generaron varias secciones que permiten mostrar una orientación de materiales no sólo de interés para el lector especializado, sino también para aquellos que deseen conocer las diversas manifestaciones de la arquitectura teatral y escenografía en México, incluso compartimos algunos ejemplos en el mundo.

Iniciamos con un espacio de entrevistas denominado “Conversatorios”, realizadas a Giovanna Recchia, Marcela Zorrilla y Jorge Kuri Neumann respectivamente. Una de las problemáticas que encontramos en los trabajos del Seminario ha sido, sustancialmente, el desapego que

los propios creadores han tenido históricamente ante sus materiales (diseños, maquetas, bocetos), pero también resulta valioso el testimonio del trabajo de investigación y creativo que se pudo rescatar a través de estas charlas. La entrevista entonces se convierte en una fuente testimonial, oportuna, plena de experiencias que permite recuperar otro tipo de documentación, principalmente la exposición de vivencias de los personajes elegidos, con la posibilidad de ser también valoradas por la investigación

En la sección “La imagen escénica, vestigios de un seminario”, presentamos el resultado de la experiencia que se llevó a cabo durante el Seminario de Historia del Arte antes mencionado. Se trata de once breves ensayos que parten de una imagen escenográfica o arquitectónica factible de ser recuperada y analizada bajo un esquema metodológico propuesto por Claudia Suárez y que permitió una interesante sistematización del análisis de un testimonio visual. Este Seminario dio inicio en enero de 2020 para el segundo semestre académico del posgrado en Historia del Arte de la UNAM, el cual fue impartido de manera conjunta entre Óscar Armando García y Claudia Suárez, como profesora invitada. El motivo principal de la colaboración de la doctora Suárez se debió a su amplia experiencia en la recuperación y el estudio de los más recientes casos de la escenografía iberoamericana, principalmente su presencia en la Cuadrienal de Praga. En su tesis doctoral, Suárez desarrolló una interesante metodología sustentada bajo las categorías de función, competencia y dominio, lo que fue expuesto durante las primeras sesiones del Seminario, con un importante entrecruce de la historia misma de la persona escenógrafa y del concepto escenografía, desplegándose en ejemplos recientes de creación escénica en Iberoamérica. La configuración del Seminario “Espacio y arquitectura: una cartografía de la escena latinoamericana”, inicialmente dirigido a alumnos de posgrado

en Historia del Arte, se amplió con gran fortuna a colegas y estudiantes del CLDT, así como a investigadores del CITRU. La presencia de la doctora Suárez en dicho Seminario se conjugó con las actividades programadas del proyecto PAPIIT y las sesiones mensuales del SATM. En su momento, varios de los participantes del SATM se integraron al Seminario de Historia del Arte y viceversa. A mitad del semestre, éste pasó a convertirse de presencial a modalidad virtual a causa del encierro provocado por la pandemia del SARS-COV-2 (COVID-19), lo que no fue impedimento para continuar con las actividades y el desarrollo del curso.

Una inquietud sembrada durante este proceso por la doctora Suárez fue la existencia o necesidad de la elaboración de un glosario especializado, o bien de una historia de la escenografía en México, lo que repercutió entre las inquietudes de los integrantes ya que, efectivamente, aún no se cuenta con estos materiales en una sola publicación, sino en apartados, menciones, estudios o artículos de manera diseminada. La inquietud fue atendida de varias maneras, sobre todo en la exposición del problema y su posible resolución a mediano plazo. Bajo una idea original de Alejandro Ortiz, los integrantes del Seminario fueron interviniendo en una participación semanal con una tarea concreta: a partir de una imagen (escenografía, espacio escénico, puesta en escena o arquitectura teatral), cada uno podría generar una breve exposición sobre esa imagen y tratar de integrar conceptos trabajados durante el Seminario. La actividad generó entonces un material diverso y sorprendente por las posibilidades de descubrimiento, análisis y estudio de cada caso expuesto.

Éste es el origen de dicho apartado, donde cada uno de los autores elaboró ejemplos de fiestas populares, escenificaciones, escenógrafos, experiencias arquitectónicas o performatividades. La diversidad de visiones, temas y desarrollo de los escritos denotan la formación académica

de los participantes; notablemente la fortaleza de esta sección se expresa en su carácter heterogéneo. El lector podrá tener un amplio espectro, presentado en orden histórico cronológico, sobre casos de rituales, escenificaciones o creadores que merecen la atención de trabajos de investigación futuros, principalmente la necesidad de dejar constancia de la rica variedad de ejemplos que es posible distinguir en un compendio de esta naturaleza. El ejercicio inicial de un seminario se transformó en un material que consideramos valioso para su publicación, consulta y reflexión entre estudiantes e investigadores del tema.

Abrimos un espacio de aportación sustancial para la investigación del tema: “Bibliografías para el estudio de la arquitectura teatral y escenografía mexicana”, las cuales atienden noticias bibliográficas y hemerográficas especializadas de arquitectura teatral en México, artistas plásticos y escenógrafos, así como tesis desarrolladas sobre los temas de este compendio.

Proponemos también el apartado “Paseos teatrales a través de sus imágenes” a manera de álbum gráfico de edificios teatrales. Por una parte, presentamos parte de la colección particular de Sergio López quien, durante años, ha podido rescatar y recopilar estampas, postales y fotografías que ofrecen testimonio de recintos de la República mexicana. Completa este álbum gráfico una breve selección y recopilación de teatros al aire libre como una oportuna contribución de Alejandro Ortiz para profundizar en un trabajo posterior.

Finaliza el trabajo con un espacio de recomendaciones, a manera de reseñas, sobre libros o eventos que aportan orientaciones pertinentes sobre diseños escénicos y arquitectónicos teatrales. Se retoman publicaciones pertinentes de la escena, sus teóricos y sus practicantes, con la incorporación de dos reflexiones teatrales desde la inusual situación del resguardo sanitario de los últimos tiempos.

El impulso para la elaboración de esta publicación se desarrolló en plena época pandémica, lo que la convierte en una experiencia editorial *sui generis*, por lo que su diseño, discusión, compilación y edición final estuvo enmarcada en la virtualidad, sin posibilidades de acudir presencialmente a archivos y acervos documentales; lo que no limitó la entusiasta disponibilidad y pasión de los investigadores por sacar adelante esta empresa.

La realización este volumen hubiera sido imposible sin la generosa orientación del CITRU, a través del decidido apoyo del doctor Arturo Sandoval, director del Centro y su profesional grupo de trabajo, quienes de manera decisiva participaron para colaborar de manera institucional y científica. Por otra parte, agradecemos el financiamiento y la constante ayuda de las autoridades del PAPIIT de la DGAPA, en especial el seguimiento administrativo de Tere Cortés, así como el apoyo editorial de la Coordinación de Publicaciones de la FFL, el cordial acompañamiento y creatividad de cada uno de los integrantes del SATM, la generosa constancia académica de Ricardo García Arteaga y la colaboración de los estudiantes Helena Aparicio, Alexis Chávez, Juan Fernando Hernández, Claudia Carbajal y Omar Alfonso Flores.

Esperamos que este libro sea motivo de interés y de curiosidad para el lector, ante el amplio panorama que ofrece el tema esencial de su objetivo y que, en lo posible, siga convocando a colegas y estudiantes de diversas instituciones para participar en la construcción histórica de nuestra arquitectura teatral, de la escenografía y de sus principales artífices.



I. Conversatorios



I.1 La arquitectura teatral, por amor y por rebeldía: una conversación con Giovanna Recchia



Fotografía: Christa
Cowrie / CITRU

Pilar Galarza Barrios IIMAS / UNAM

Óscar Armando García FFL / UNAM

Alejandro Ortiz Bullé-Goyri UAM-Azcapotzalco

Giovanna Recchia Signorelli (Roma 1942-Ciudad de México 2019) es, sin duda, a quien más debemos la sistematización y el estudio de la arquitectura teatral y escenográfica en México. Antes de su presencia en el ámbito de la investigación teatral, tan sólo se contaba con una serie de ejemplos aislados y furtivos sobre edificios teatrales en la historiografía especializada, así como algunas noticias del trabajo creador del gremio de los escenógrafos en nuestro país. Desde sus primeras publicaciones, Giovanna apuntaló poderosamente estos estudios y, de manera incansable, logró dos de sus grandes propósitos: el registro de teatros (desde el siglo XVI hasta la fecha) y la compilación crítica de escenógrafos de fines del siglo XX.

Giovanna Recchia supo relacionarse con la vida académica, con los creadores escénicos y con la investigación. Era común encontrarse a Giovanna tanto en congresos internacionales como en las temporadas de puestas en

escena, acompañada de su pequeña cámara, donde registraba las nuevas propuestas estéticas de las y los escenógrafos que generaron arriesgadas alternativas de diseño, espacio e iluminación en las últimas décadas.

De carácter aparentemente ríspido, sabía compartir con gran generosidad sus saberes, sus materiales y sus inquietudes. En una entrevista hecha durante varias sesiones en su casa de San Pedro de los Pinos, a principios de 2019, en plena jubilación, conversó sobre su niñez en Roma, sus influencias teatrales, sus aventuras como estudiante en Venecia y en Praga, así como la azarosa fortuna que la traería finalmente a México.



Mi niñez fue tranquila, a pesar de vivirla en la Roma de la guerra. Es más, las bombas eran para mí un fuego de artificio. Mis padres eran médicos. Mi padre era el director del Hospital Infantil, pediatra como mi madre; en su momento lo despidieron por ser partidario del fascismo, por lo que se quedó sin trabajo un tiempo. Ellos deseaban que yo estudiara medicina, pero fui rebelde y decidí estudiar arquitectura. Mi padre había fallecido cuando yo estaba muy joven: tenía trece años.

En la preparatoria pública Torcuato Tasso, la profesora de Historia del Arte ya nos había introducido en la arquitectura. Hicimos un viaje para visitar varias ciudades. Nos invitaban a comentar los edificios que veíamos. Me acuerdo de que a mí me tocó la basílica de san Francisco en Asís y, sin más ni más, me dijo la maestra: “Giovanna, explica”.

Ahora que lo pienso, yo llegué al teatro por amor, por un amor. Estaba yo en escuela preparatoria y hubo un baile, una fiestecita cuando tenía yo como 17 o 18 años, y le pregunté al joven del que estaba yo prendida qué iba a hacer, qué iba a estudiar: “Arquitectura” y yo dije: “¿Y eso qué es?” Entonces, al día siguiente fui a visitar la facultad, porque yo todavía estaba en tercero de preparatoria y me fascinó la idea. Yo no sabía que

existía esa profesión, porque en mi familia sólo había medicina, no había otra facultad ni otras posibilidades que no fuera la medicina.

Luego me inscribí en la Facultad de Arquitectura y como era yo muy enamoradiza... caí rendida de otro muchacho, que ya falleció, por cierto; me acuerdo exactamente el día en que lo conocí. Eran los primeros días de la facultad. Este muchacho moreno, moreno, con un estilo negro, casi azul, nos contaba del claustro real en Sicilia lleno de rosas (los sicilianos pronuncian la “r” diez veces ¿no?). Hicimos una muy buena amistad. Pero los mejores maestros estaban en Venecia. Entonces decidimos hacer toda una transa: no era fácil transferirse, sólo por motivo de familia o motivo de trabajo, entonces inventamos y hasta conseguimos los papeles, yo trabajaba en una panadería y él no me acuerdo en qué; pero sí, sí nos dieron el cambio de universidad y ya... Así empezó la aventura de la arquitectura, aunque desafortunadamente tuvimos un maestro de escenografía limitado. Otros maestros que teníamos eran buenos, pero éste de escenografía no tanto.

La carrera primero la hice en la Universidad de Roma, dos años, y después culminé en Venecia, en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia, que era una mejor escuela. Decidí irme a Venecia sin el consentimiento de mis padres. Era muy joven, pero pude mantenerme lejos de casa haciendo y vendiendo pasteles. También me mantenía dando clases de matemáticas a niños de secundaria. Viví con otras compañeras en un departamento. Ya cuando mis padres se convencieron de que empezaba a tener beneficios, me mandaron dinero. Me había ido de la casa sin pleitos, tranquilamente.

Mi tesis de Licenciatura en Arquitectura la había hecho sobre la historia del teatro: *La historia del espacio teatral, de los orígenes al renacimiento*, por lo que me llamó la atención la Especialidad en Arquitectura Teatral y Escenografía. En Italia mis maestros no se interesaban por el tema y, sí, confieso que me llamó la atención porque mi familia estaba metida en el

teatro, sobre todo mis abuelos. Mi abuela materna fue amiga de Tolstoi, de muchos, por la amistad que además tenía con Olga Resnevitch. Su casa estaba llena de libros y de fotos, sobre todo, una foto que me llamaba mucho la atención de un señor canoso y le preguntaba yo a mi mamá: “¿Quién es ese señor?”, y ella me contestaba: “Gordon Craig”, quien había sido muy amigo de mi abuela. Por otra parte, mi tía, María Signorelli, hermana de mi mamá, fue la titiritera más importante después de Vitorio Podrecca, que es el líder de los titiriteros italianos. Afortunadamente, mis primos siguieron manteniendo el teatrillo que tenía mi tía, y todo el material que había recopilado se encuentra en el Museo del Títere, en Roma.

Antes de llegar a Praga estuve trabajando un año en un estudio de arquitectos en Roma. Metí mi solicitud de beca y lo conseguí finalmente. Los estudios en Praga consistían en la presentación de diversos proyectos de los propios cursos de arquitectura teatral y escenografía; mi estancia en Praga fue de cinco años, estudios incluidos. Fue en esa época que conocí a mi marido, el arquitecto Humberto Ricalde.

Siguiendo con mis genes revolucionarios, mi hermano había tenido una beca en Bulgaria, a mí me gustó esto de las becas y busqué una en Praga, justamente para estudiar escenografía. Nunca salía y de pronto salió... y como habían renunciado la mayoría de los aspirantes, quedaba yo primero en la lista, me fui a Praga y allá, en el internado, que era mixto, hacía uno muchas amistades de todos los países. Una italiana de la misma nacionalidad, un día me dice: “Te quiero presentar a un joven brasileño, pintor, ¡vamos!”, y el pintor no estaba, quien estaba era Humberto en su habitación dibujando, porque había obtenido una beca para diseño gráfico, haciendo tablas y letras... y fue así, como era Humberto de *cotorro*, que estuvimos un buen rato platicando... Cuando salí con mi compañera italiana le dije: “¡Simpático ese joven!, ¿no?” Nunca pensé que iba a acabar como acabó. Y luego hicimos viajecitos desde el internado hacia Praga, hasta que un buen día, un 4 de noviembre, hubo fiesta en la embajada italiana; la fiesta era pública e invité a

los mexicanos que conocía. Y de ahí, bien *cuetes*, nos dirigimos a una cantina que estaba abajo de la embajada italiana y acabamos todos bien *cuatrapeados*, donde pasamos el rato con una botella que era de la embajada italiana, sobre todo porque en la embajada italiana servían tequila frío. Así es, yo nunca había tomado tequila y menos frío.

Y entonces ya íbamos al regreso de la cantina y yo me acuerdo que me iba cayendo de la escalera, de debajo de la ciudad se llegaba hasta el Castillo y luego había una terraza preciosa que había que seguir subiendo hacia el internado. Y recuerdo que Humberto me decía: “Mira Praga, ¡qué bonita!” Desde ahí empezó el romance, tanto que siempre digo que mis cenizas las tienen que echar desde esta terraza, aunque sería muy difícil explicar dónde. Todo esto fue después de 1968... 1970, tal vez.

En Praga conviví con los hermanos Forman y con el maestro Svoboda. Recuerdo que yo estaba muy triste porque él decidió no tener extranjeros en su curso; luego un día me lo encontré en una reunión y finalmente me aceptó. Era un buen hombre. Cuando le pregunté si podía estudiar con él, me hizo la pregunta: “¿Por qué me había metido de oficio de arquitectura con la escenografía?”, y yo decía que no era justo que no me admitiera y fue que me preguntó: “¿Qué tienes en el corazón?” Sí, con él hablaba, él hablaba checo y con uno de sus ayudantes en francés. Allí conocí también a Soledad Ruíz y a Martha Luna.

Para entonces habíamos frecuentado a una pareja de finlandeses que ahí estudiaban escenografía, Humberto se fue a Finlandia, a la casa de ellos, yo a Roma. Me acuerdo el día que cada quién tomó su camino, cuando nos fuimos de Praga; nos separamos supuestamente para siempre en la estación de Praga, en el mismo tren, pero para tomar direcciones opuestas.

Puedo decirles que ese momento fue horrible, pero entonces nos empezamos a escribir, no existía WhatsApp. Posteriormente, yo empecé a trabajar en Roma, con un arquitecto, y luego Humberto llegó a esta

ciudad. Después nos fuimos a Finlandia de paseo en otoño, cuando todo el paisaje se pone amarillo-rojo (a ese fenómeno le llamaban “rutsca”) y allá una colega de Humberto que sabía que me interesaba el teatro, me llevó una noche a una reunión en su casa, sentados en una mesita me dijo: “¿no quieres trabajar con nosotros? Estamos haciendo un teatro, ¿no quieres ayudarnos?”, “sí, claro que sí”, entonces al día siguiente fui a hablar con la señora Elissa Aalto y al otro día ya estaba trabajando en la mesa de dibujo del despacho de Alvar Aalto, ni más ni menos. Yo me sentía soñada, estaba en un lugar que había visto, estudiado en mis libros. Al día siguiente de llegar a Helsinki me quedé a trabajar ahí para el Teatro de Rovaniemi, haciendo escaleras, que era mi especialidad.

Todavía extraño esa experiencia: una vez regresé a Finlandia, fui a visitar a la señora Elissa quien me enseñó uno de mis dibujos. Los había guardado. De todos sus colaboradores, ¿no? Afortunadamente todo este trabajo se realizó en español y en italiano; en el estudio de arte había un muchacho italiano.

A los dos años, Humberto me decía que tenía yo que conocer México. Así fue como nos venimos de la manera más económica posible. Fue toda una aventura, con escala en Chicago, había una nevada impresionante y casi perdíamos el avión. Ya en México estuve como turista y luego por trabajo. Trabajé en el gobierno. Nos tuvimos que casar, como resultado de Gobernación, que empezó a perseguirme porque no tenía yo permiso de residente.

Mi familia italiana me llegó a visitar: mi mamá y mi hermana también. Trabajé primero en despachos particulares (Sánchez Arquitectos y Asociados), luego en el INAH, en la Dirección de Proyectos de Restauración. De esa manera seguí el vínculo con los espacios históricos, los recintos históricos.

Luego estuve dando clases de Arquitectura en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), pero sólo unas charlas y posteriormente

otro curso de Historia del Teatro en el Centro de Arte Dramático A. C. (CADAC) con Héctor Azar, una historia de los edificios teatrales. Entonces me invitó a participar en el libro de Banamex, *Teatros de México*. Ése fue el primer trabajo importante que tuve.

Tiempo después me quedé sin trabajo y ya alguien me había hablado del CITRU. No me acuerdo quién. Entonces fui y conocí a Domingo Adame, que en ese entonces era su director. Domingo me pidió mis papeles y mis trabajos de investigación; cuando vio todo el material que tenía sobre teatro me ofreció su apoyo. Para entonces en diversos viajes había estado juntando información sobre los teatros y me llamaba la atención que no había ningún estudio acerca de los teatros de México. A Domingo le debo todo lo que siguió.

En el CITRU estuve un montón de años, casi veintiocho, de 1990 en adelante. Para cuando inicié mi trabajo en el CITRU no había personas dedicadas a la investigación de arquitectura teatral en México. Yo percibía, al ir a la Cuadrienal de Praga, que también había varios investigadores que se dedicaban a la arquitectura teatral.

Algo que quiero destacar fue el ambiente de trabajo que encontré en el CITRU, principalmente la posibilidad de tener como ayudante o asistente a José Santos, ya fallecido, que fue mi gran ayuda. Una vez desaparecido él, ya no hubo quien. Y me da mucha pena, mucha tristeza, porque no hay nadie que haya seguido sus pasos y su trabajo. Ahora está desperdigado todo el material.

Ya en el CITRU elaboré el proyecto permanente *Fondo documental de arquitectura teatral y escenografía en México, siglos XIX, XX y XXI*. Luego la publicación de *Escenografía mexicana del siglo XX*, que está en CD-ROM, donde entrevisté a algunos escenógrafos. Está también el libro *Espacio teatral en la Ciudad de México. Siglos XVI-XVIII*, de 1993. Un capítulo titulado “La teatralización del espacio urbano de la Ciudad de México”, en el libro *Los espacios públicos de la ciudad. Siglos XVIII y XIX*, de la editorial

Juan Pablos de 2002 y una cronología de espacios escénicos del Distrito Federal.

A pesar de haber tenido restricciones económicas, siempre tuve los apoyos para enviar a un grupo de investigadores la realización de inventarios a nivel nacional, así como la publicación de mis trabajos. Con apoyos del CITRU o del Fonca prácticamente nos becaron. Éramos tres que viajábamos por toda la República, visitando y revisando todos los teatros. Hacíamos fotos. Y eran teatros, museos, galerías en todas las ciudades.

Por lo menos tres o cuatro veces a la semana yo iba al teatro y tomaba fotos para registrar la escenografía. Mi relación con los escenógrafos siempre fue buena, sobre todo porque cuando te dan una entrevista y te metes al fondo de su vida, queda una relación muy cercana, como de amistad, entonces ellos quedaron como muy buenos amigos, en muy buenos términos.

Me dieron el Premio de Investigación Teatral Rodolfo Usigli en 1991 por el libro de *Espacio teatral...* Y luego la medalla Mi vida en el teatro de la UNESCO y el ITI en el 2001. También fui miembro del Sistema Nacional de Investigadores un año, dos años.

Falta mucho por investigar sobre los edificios teatrales en México, todo aquello que dejé pendiente en el CITRU. No percibo que el proyecto continúe, o que alguien se interese, sobre los nuevos teatros que se hicieron o los que desaparecieron. Todos estos trabajos como libros sobre el espacio teatral era un continuo, ¿no? Yo nunca di por definitivo un trabajo.

Probablemente el libro del *Espacio teatral en la Ciudad de México...*, donde hice la reconstrucción a partir de planos del corral de comedias, sería una de mis mayores satisfacciones como profesionista, como investigadora.

Pero mejor hablemos de cosas más interesantes, ¿no creen?

San Pedro de los Pinos, Ciudad de México. Abril 2019.



I.2 Las prodigiosas manos escénicas de Marcela Zorrilla¹

Óscar Armando García

FFL / UNAM



Fotografía:
Claudio Zorrilla

Marcela Teresa Zorrilla y Velásquez (Ciudad de México 1931-2020) siempre estuvo en el lugar adecuado cuando se necesitaba su encantadora presencia en los ensayos generales, las sesiones de diseño de una puesta en escena, en el aula, en su confortable taller de la Avenida del Parque o en el teléfono para hacerle alguna consulta. Su condición humana parecía ser la de una franca amiga y colega que te podía acompañar, que te podía aconsejar desde su pícara mirada de hermosos ojos verdes y su inteligente sonrisa.

La conozco desde el verano de 1981, por un casual encuentro en su casa de Tlacopac, San Ángel, en un descanso de trabajo en el Teatro Helénico, cuando yo era asistente de la producción de *Las alegres comadres de Windsor*, de William Shakespeare. El asistente de dirección, el entonces también joven Ricardo Ramírez Carnero, me invitó una tarde a tomar un café con Marcela, amiga muy cercana del director Ignacio Sotelo y hermana de mi profesor de la Facultad

¹ Agradezco infinitamente la afectuosa memoria de Claudio Zorrilla, Aimée Wagner y Antonio Algarrá para poder completar esta conversación. Los datos biográficos fueron consultados en la información que proporciona María Andueza en el prólogo al libro de Óscar Zorrilla, *Nuestros viejos días*. México, UNAM, 1989.

de Filosofía y Letras, Óscar Zorrilla; ese día comprendí el afortunado parentesco.

Por fuera, la casa era definitivamente como una casita de galletas, de cuento infantil. En esa primera conversación se gestó una profunda amistad que inició con la posibilidad de aprender algo de diseño de vestuario, de escenografía y de maquillaje teatral. Mi experiencia en la FFL había sido desastrosa, así que Marcela me aceptó de inmediato en su taller sabatino.

Tengo guardados en mi memoria casi cuarenta años de conversaciones con Marcela, los cuales me permiten transcribir aquí parte de una vida dedicada a la escena en México. Nunca he dudado que Marcela Zorrilla ha sido una de las presencias más significativas en dos de sus pasiones profesionales, como ella siempre lo enfatizaba: el diseño escénico y la docencia.

La infancia de Marcela estuvo siempre rodeada por sus afectos principales: sus padres, su hermano Óscar, su hijo Claudio, sus primas y las vecinas del barrio. Las calles de Tlacopac fueron sus constantes referentes de familia, de trayectos a la escuela en tranvía y sus juegos. La casa familiar fue construida por su padre, el general Juan Zorrilla, ingeniero militar que heredó en Marcela la disciplina, el rigor y los primeros trazos, en el secuestro travieso de sus plumillas con las que él entintaba sus planos de ejercicios de balística. Su madre, doña María Luisa Velázquez, también le transmitió el placer por la lectura y la música clásica, la ternura y el amor por la cocina.



Siempre me recuerdo rebelde, luchona, tratando de darle la vuelta a la disciplina militar de papá, lo que me costó varios regaños y castigos, pero siempre tuve de él lecciones de profundo humanismo y de vida. Aunque

no abandoné la rebeldía, mis padres nunca me dejaron a la deriva: fueron mi sustento espiritual y humano. Mi hermano Óscar fue muy dócil de carácter (era menor que yo), por lo que las energías correctivas las dedicaron a mí, sin lugar a duda.

Observar a mi padre trazando sus dibujos fue la motivación más fuerte para saber, desde mi niñez y luego en mi temprana adolescencia, que lo mío era la pintura. Me encantaba el sonido de los carboncillos en el papel, los lápices, las plumillas, el olor de la tinta.

Estuve en la escuela primaria Porfirio Parra en el barrio de San Jacinto, en Escuela Bancaria y Comercial en la colonia Juárez y de allí pasé a hacer mis estudios en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, en ese entonces ubicada en el edificio de la Academia de San Carlos. Por supuesto que la decisión de estudiar pintura no fue fácil, mucho menos decírselo a mis padres, en momentos en que las mujeres apenas nos asomábamos a la educación superior. Lo adecuado y, aún atrevido, era estudiar Letras. Ingresar a San Carlos fue mi prueba de fuego: era predominante la presencia de compañeros y era mínima la presencia de mujeres.

Ingresé a Artes Plásticas en 1947, momento en que los grandes maestros eran Diego Rivera, Frida Kahlo, Raúl Anguiano, Pedro Alvarado Lang, etcétera. Por supuesto que la figura de Frida Kahlo era, para las pocas alumnas que estudiábamos en la escuela, un aliciente de seguir adelante en ese mundo tan masculino.

Mis primeros trazos fueron siempre alrededor de la figura humana, su estilización y su presencia en un espacio aparentemente abstracto, un poco en la línea de Magritte o de Chirico. Claro que en la escuela me apasioné por toda la historia de la pintura, por la proeza de aquellos que se habían atrevido a plasmar al ser humano y a su naturaleza de tan infinitas formas.

Colaboré como discreta ayudante en el mural del Teatro Insurgentes en 1951. Fuimos un verdadero ejército de alumnos de Artes Plásticas los

que intervenimos en esa aventura: descubrimos no sólo el genio de Diego Rivera para elaborar trazos, desde el boceto hasta la realización del mural, sino también sus fórmulas para trabajar los materiales, los mosaicos, los pegamentos. Nuestra juventud permitía treparnos a los andamios sin ningún temor, salvo cuando el maestro subía y resentíamos su peso en el trepidar de los tablones, aunque lo que más temíamos, sobre todo las muchachas, es que también el maestro tenía unas manos especialmente “largas” para sus propósitos. Un día me mandó llamar y me pidió que le modelara mis manos con unos mitones que él entresacó de una bolsa de su saco. En un cuadernillo hizo un par de trazos y tengo la sospecha que ese dibujo fue el que finalmente plasmó en el mural, esas dos enormes manos que recorren la escena de toda la composición.

Paralelamente, ya aceptada mi vocación dentro de la familia, mis padres no dejaban de asistir como público frecuente a las temporadas de la Orquesta Sinfónica Nacional y de la ópera en el Palacio de Bellas Artes, además de no dejar de asombrarnos con las diferentes exposiciones de artistas plásticos extranjeros y nacionales de la década de los cincuenta en el vestíbulo de Bellas Artes.

Mi búsqueda por estudiar la figura humana en movimiento me llevó un día al taller del maestro Seki Sano, quien había alquilado un estudio en los altos del cine Reforma. Mi intención era hacer bocetos de los alumnos que estudiaban con él; me entrevisté con el maestro e inmediatamente me aceptó, con la condición de que, si así era mi deseo, pasara a escena para realizar algún ejercicio de actuación. Nunca fui capaz de hacerlo: allí afloró mi profunda timidez escondida, aunque aproveché al máximo las sesiones, pues conocí a muchos de los que después se consagrarían como actores y actrices del teatro mexicano, pero, sin duda, aprendí a apreciar el trabajo de la escena teatral. Mis dibujos comenzaron a tener sentido como propuestas de vestuario que Seki Sano examinaba minuciosamente. De allí ya siguieron invitaciones para trabajar con



Detalle de mural del Teatro de los Insurgentes.
Fotografía: Claudia Suárez

Salvador Novo y con Fernando Wagner, mis “pininos” como asistente, vestuarista y diseño escenográfico.

Mi contacto con estos maestros fue de lo más afortunado, sobre todo su profunda experiencia, lo que en ese momento estaban proponiendo a las escuelas de teatro y a la escena mexicana; era el aire fresco de una nueva manera de hacer teatro.

Años después tuve contacto con Héctor Azar, en ese entonces joven profesor de literatura de la Preparatoria Nacional, quien había iniciado ya su experimento de Teatro en Coapa. No recuerdo bien si fue Salvador Novo o mi hermano quien me comentó de esta actividad. Óscar era estudiante de bachillerato en la Preparatoria 5 y comenzaba a participar en las escenificaciones de textos clásicos coordinados por Héctor Azar. Mi entrada al teatro universitario fue con los diseños de escenografía y vestuario de *El Periquillo Sarmiento* (1961), con el que obtuve mi primer premio teatral, el Xavier Villaurrutia.

Tanto mi hermano Óscar como yo estuvimos involucrados en gran parte de las iniciativas que Héctor Azar promovió en la Universidad, como el Centro Universitario de Teatro y la Compañía Universitaria de Teatro.

En 1962 nos convocaron para integrarnos en el primer montaje de la Compañía, *Divinas Palabras*, de Ramón del Valle Inclán. Fue una experiencia que nos marcó definitivamente. Todos éramos muy jóvenes, sobre todo los actores, muchachos que el maestro Azar fue eligiendo de todas las facultades de Ciudad Universitaria. Para entonces ya se habían constituido grupos de teatro de cada facultad y de allí se eligieron a los que la intuición del maestro Héctor Azar (que era mucha) llevara a conformar la Compañía. Las edades eran entre los veinte y veinticinco años. Posiblemente Rosa Furman y yo éramos las más veteranas, cercanas a los treinta, imagínate. El mismo Juan Ibáñez era un joven recién desembarcado de una estancia en Europa, de donde trajo la inquietud de

dirigir esa obra teatral. Azar confió en nosotros y llamó a Vicente Rojo para hacer el diseño de la escenografía. Vicente trabajaba en la Imprenta Madero con el maestro Julio Prieto, lo que le daba toda la autoridad para hacer su primer diseño escenográfico.

Comenzaron las sesiones de trabajo y de puesta en escena con un grupo ávido de creación, de la mano de un Ibáñez impetuoso, algo desordenado aparentemente, pero que siempre llegaba al ensayo con una imagen muy bien elaborada del montaje. Con los estudiantes trabajaba incansablemente en su preparación física, en su expresividad y en sus voces. Entre sus exigencias estaba el que no se “ceceara” el texto; quería siempre escuchar sus voces, su pronunciación mexicana, local, pero neutra al fin.

Mi trabajo fue en gran medida de asistente de dirección y producción, mientras comenzaba a probar diferentes propuestas de vestuario, en una paleta entre el negro y el marrón, texturas sucias, acorde a la idea de Juan para manejar el *esperpento* desde el expresionismo. Vicente también comenzó a proponer sus trastos y diseño del espacio. Juan trabajaba con un *espacio vacío* (antes que Peter Brook hablara del asunto), el cual se habitaba con los cuerpos y rostros de los personajes, en un movimiento frenético en escena: no necesitaba de ningún otro trasto, a excepción del carretón del hijo maltrecho.

Un día, Vicente propuso de manera genial su gran bastidor manchado de rojos y negros, el ciclorama en rojo y la gran corona de espinas que pendía en medio de la escena, presente durante toda la obra. Nos entendimos de maravilla (pintores al fin) en los tonos visuales y el trabajo lo completó Luis Macouzet con una iluminación inspirada. Desde el estreno en el Teatro Caballito (1963), hasta la experiencia en el Festival Universitario de Nancy, Francia (1964), la experiencia del montaje nos marcó a todos, como te lo dije. Regresar a México con el *Grand Prix* fue todo un acontecimiento en la historia del teatro universitario.



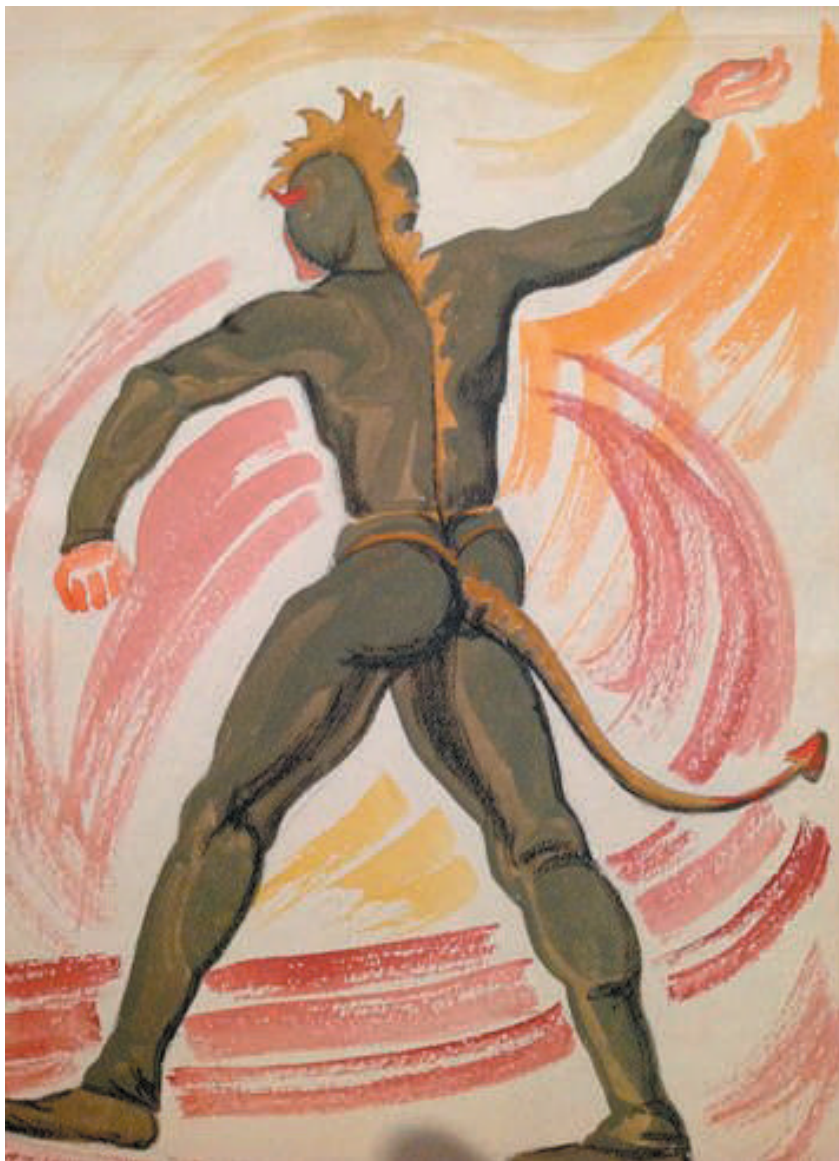
Escena del montaje *Divinas palabras*, 1964.

No puedo continuar sin contarte una anécdota muy graciosa: cuando llegamos a París en el vuelo desde México, los oficiales de la aduana francesa pidieron abrir los baúles con el vestuario (la escenografía la rehicimos en Nancy). Al ver la ropa, pidieron cerrar los baúles de inmediato porque seguramente, según ellos, eran trapos sucios de mendigos de la calle. ¡Y venían impecablemente lavados para ser usados durante la función en Francia! Ha sido uno de los mejores piropos que le han hecho a una texturización de mis diseños de vestuario.

A partir de esa época comencé a trabajar como vestuarista, escenógrafa y asistente de dirección y producción escénica con maestros y colegas como Fernando Wagner, Salvador Novo, Juan Ibáñez, Héctor Azar, Ignacio Sotelo, André Moreau, Ludwik Margules, José Estrada, Juan Felipe Preciado, Miguel Sabido, Héctor Mendoza, Miguel Flores, Mercedes de la Cruz y Tomás Ceballos. En una siguiente generación comencé a trabajar con quienes habían sido mis alumnos: Héctor del Puerto, Antonio Algarra, Luis Miguel Lombana, Ignacio Escárcega, Ricardo Ramírez Carnero, Gonzalo Blanco, Ricardo García Arteaga, Juan Morán y tú, por supuesto.

Es cierto que del 67 al 73 tuve oportunidad de tener primero una beca de estancia en Florencia y en el Museo del Louvre en París. Posteriormente hice viajes intermitentes que me permitieron estudiar restauración, vestuario e historia del arte. Allí tuve oportunidad de aprender aún más y de exponer mi obra de caballete, dibujos.

A mi regreso comencé a tener contacto con la ENAT para incorporarme a la Licenciatura en Escenografía y, a partir de 1981, a la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la FFL. Armando Partida, entonces jefe del Departamento de Literatura Dramática y Teatro, me “inventó” como profesora de Producción, un concepto que pudimos desarrollar con mucho entusiasmo: la posibilidad de diseñar como estudiante tus propias herramientas para la escena (escenografía, vestuario, trastos, maquillaje).



Diseño de vestuario para el personaje TRASGO CABRÍO. *Divinas Palabras*.

Dibujo: Marcela Zorrilla.

Tal vez con quien más trabajo desarrollamos en mancuerna fue con Ignacio Sotelo. Nos conocíamos desde *Divinas palabras* y nos reencontramos afortunadamente como profesores en la Escuela Nacional de Arte Teatral, donde tuvimos decenas de montajes con sus alumnos de actuación y la participación de mis alumnos de escenografía. Recuerdo entre tantas experiencias la de *El trovador Yabujara* (1978), donde Nacho me solicitó un diseño inspirado en el teatro Kabuki, pero reinterpretado en una propuesta estética contemporánea. Inundé el escenario de color rojo y cintas elásticas que se transformaban en espacios de acción; el vestuario blanco y negro contrastaba con ese fondo.

También participé en varios espectáculos de Siglo del Oro español, los cuales invariablemente representaron retos sustanciales para solucionar un vestuario capaz de permitir su traslado y con una confección de bajo presupuesto, como se producen en todas las escuelas de teatro. El vestuario, muchas veces, también suplió la necesidad de generar una escenografía que, tal vez, sería casi imposible transportar a otros sitios en giras o teatro escolar.

Como verás, no he parado de trabajar y de dar clases. Sí, son mis dos grandes pasiones profesionales. Me ha interesado mucho cómo comunicarles a los alumnos de teatro la manera de resolver sus problemas de “producción escénica”, como siempre le he llamado. Tal vez la experiencia de *Divinas palabras* me hizo reflexionar, desde entonces, sobre cómo resolver una escenografía en momentos adversos, a diez mil kilómetros de distancia de tu casa y de tu escuela. El vestuario igual, debe resolverse de tal manera que pueda viajar, lavarse, integrarse al personaje. He tomado muy a pecho las enseñanzas de Grotowski, pues en México los estudiantes siempre trabajan dentro de un *teatro pobre*; para nuestra realidad no es una excepción, es una regla cotidiana. ¿Cómo diseñas un vestuario y una escenografía sin recursos suficientes? Pues con ingenio, con lo que hay en bodega, con



Escena de *El trovador Yabujara*, 1978. Diseño escenográfico de Marcela Zorrilla.
INBA, Escuela de Arte Teatral. Col. Antonio Algarra.

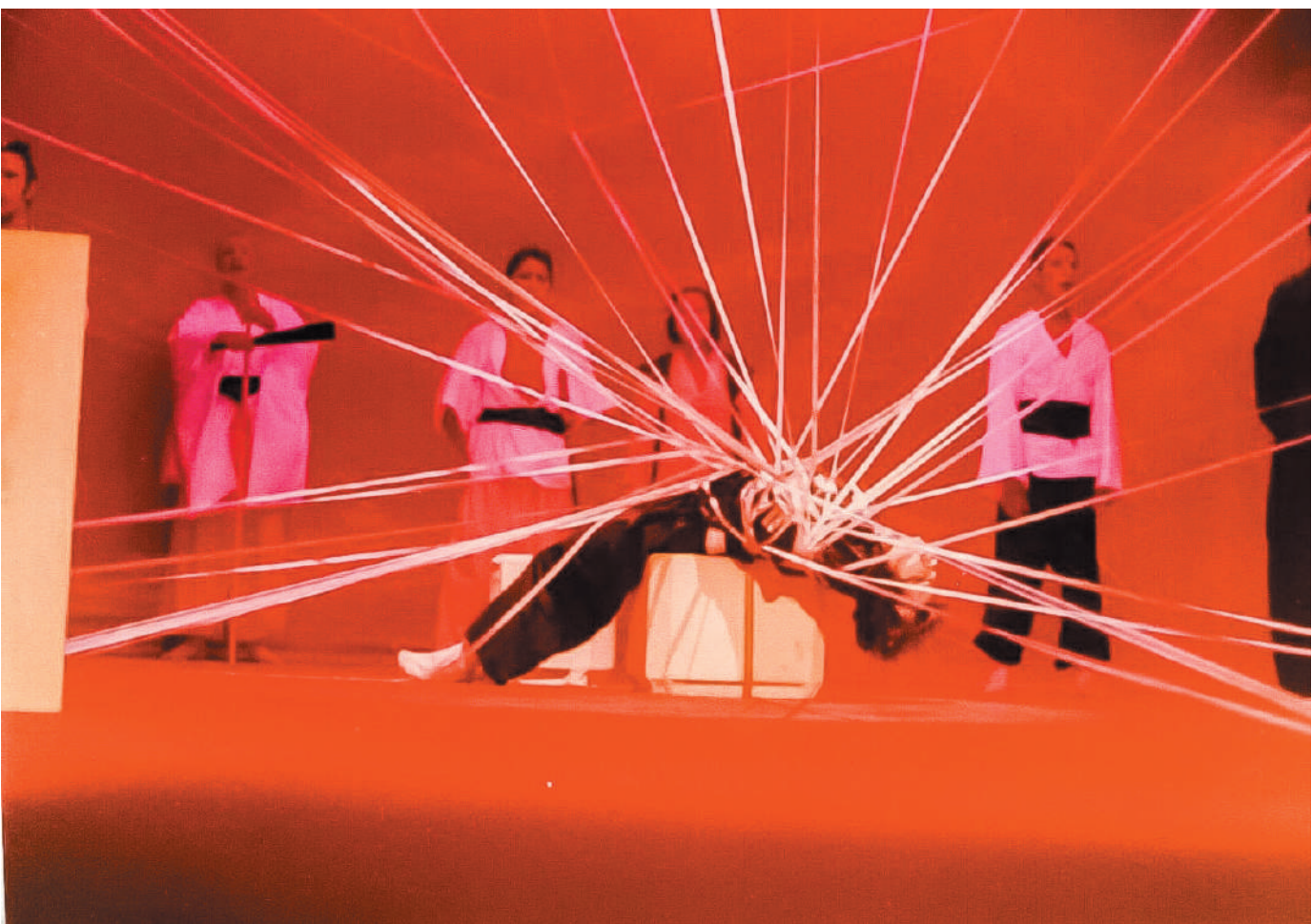
la ayuda de la ropa familiar en desuso, con los muebles de la abuelita (si se deja), pero también con un riguroso trabajo de conceptualización de lo que quieres mostrar en escena.

En ese sentido recuerdo un caso que disfruté mucho: *Diálogo entre el Amor y un Viejo* (1995) que dirigió Antonio Algarra, interpretado magistralmente por mi querido Miguel Flores. Toño manejó el diálogo como un monólogo, a manera de bululú; mi colaboración consistía en diseñar un traje para el actor que pudiera evocar, a la vez, desierto, juventud y vejez. Preparé entonces un traje de telas marrón y un tocado con aire marroquí. El dominio del traje fue uno de los grandes aciertos del actor, quien pudo transformarlo a su entera libertad creativa.

La escenografía y la iluminación fueron de Arturo Nava, quien configuró un espacio-fondo que contrastaba con la paleta de color de las telas del vestuario. No se necesitaba más. El espacio y las imágenes creadas por el actor resolvían magistralmente el texto de Rodrigo de Cota. Ése es tan sólo un ejemplo de los muchos que he vivido de trabajo en equipo.

El escenógrafo es un profundo humanista que todo el tiempo quiere conocer de todo, ser un inquieto curioso del arte, de la arquitectura, de la historia, de la antropología, de la medicina, de la música y de las letras. ¿Cómo diseñar para la ópera si tienes oído de martillero? ¿Cómo ayudar a un creador escénico si no estás a la altura de su cultura? Me siento afortunada de colaborar siempre con directores y actores con los que me involucro desde los ensayos para bocetarlos en acción y para elaborar con cuidado la maqueta del espacio que requieren en cada una de sus puestas en escena.

Me gusta conversar con todos ellos, mostrarles bocetos, trazos y finalmente presentarles ideas de la escenografía, hasta materializarlo en maqueta. El otro sentido del trabajo reside en la confección del vestuario y la producción en general. Costureras, carpinteros, pintores escénicos, atrecistas, técnicos de foro, son tus grandes cómplices y aliados. Las



Escena de *el Trovador Yabujara*, 1978. Diseño escenográfico de Marcela Zorrilla.
INBA, Escuela de Arte Teatral. Col. Antonio Algarra.

fechas de entrega previos al estreno teatral son momentos muy intensos, pero sumamente placenteros. Cortar, pegar, adecuar, afinar, iluminar para que los actores se luzcan, se sientan en su espacio de trabajo sin ningún obstáculo o estorbo. Siempre pido a los actores, sobre todo los principiantes, que valoren lo que está haciendo por ellos todo el equipo de producción, que respeten nuestro trabajo.

Francamente han sido excepciones los momentos de dificultades que haya tenido con alguien en escena. Creo tener el duende (como decía Lorca) para tratar a los creadores escénicos, desde el director hasta al más discreto elemento de los figurines. Si desde el principio estableces tus normas de trabajo, no tendrás ningún problema.

Las manos son tus llaves para abrir el mundo de la escena. Lástima que, a últimas fechas, los dedos de las manos sólo sirvan para apretar botones y teclas... Efectivamente, estamos en una era digital; espero que el creador escénico, el escenógrafo no se olvide de sus manos a la hora de diseñar, de trabajar con los materiales de la escena, con las luces, con las telas, con las maderas o los metales. El trabajo de las manos y de tu propia imaginación aún no pueden ser sustituidos por el botón de una computadora.



Diseño de vestuario para *Diálogo entre el Amor y un Viejo*, 1995.
Dibujo: Marcela Zorrilla. Col. Antonio Algarra.



I.3 Lo que nosotros hacemos es teatro, no escenografía

Entrevista a Jorge Kuri Neumann²



Fotografía:
Carmen Mastache

Claudia Suárez

Universidad Sorbona Nueva, París 3

CS: No todos los escenógrafos son únicamente escenógrafos, también son arquitectos, escultores, pintores, investigadores, profesores, etcétera. En esa gama amplia, en algún momento hay un primer paso que los lleva

² Ciudad de México (1972). Egresado de la Licenciatura en Escenografía por la ENAT (1998) y de la Especialización en Iluminación por la Escuela Nacional de Teatro de Canadá, en Montreal (2006). Entre 1999 y 2006 cursó diversos Talleres de diseño y producción teatral en el Centro Banff para las Artes, en Alberta, Canadá. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fonca (2019-2021). En 2008 comenzó su carrera docente como profesor de asignatura en el CLDT de la FFL de la UNAM donde, desde 2015, es profesor de Tiempo Completo. Entre 2012 y 2018 formó parte de la planta docente de la ENAT del INBAL. En 2018 realizó la traducción, notas y prólogo del libro *La imaginación dramática* de Robert Edmond Jones, FFL / Dirección de Teatro UNAM / Paso de Gato. Ha diseñado escenografía e iluminación para más de 60 puestas en escena; entre algunos de sus trabajos más destacados se encuentran: *Pasión* (2016) de Peter Nichols, dirección de David Olguín; *El libertino* (2015) de Eric-Emmanuel Schmitt, dirección de Otto Minera; *Los grandes muertos* (2014) de Luisa Josefina Hernández, dirección de José Caballero; *Temporal* (2012) paráfrasis de *La Tempestad*, de William Shakespeare, dirección de Flavio González Mello; *Sin sangre* (2010) adaptación de la novela homónima de Alessandro Baricco, dirección de José Caballero y Silvia Ortega Vettoretti; *Un campo* (2009) de Louise Bombardier, dirección de Boris Schoemann; *Una relación pornográfica* (2007) de Phillippe Blasband, dirección de Iona Weissberg; *El puente de piedras y la piel de imágenes* (2005) de Daniel Danis, dirección de Boris Schoemann y *El caballero de Olmedo* (2000) de Lope de Vega, dirección de Miguel Flores. Su trabajo ha sido presentado en diversos festivales internacionales en México, Canadá, Venezuela, Rusia y Japón.

a pasar de la arquitectura a la escenografía o de la nada algo los inspira: un curso para estudiar escenografía. ¿Cuáles fueron esos primeros pasos o cosas que te motivan o que te conducen a formarte como escenógrafo en la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT)?

JKN: Llegué muy accidentalmente a la escenografía. No era algo que sabía que existía aunque tenía un contacto con el teatro más o menos regular. Mi mamá nos llevaba al teatro, ella misma estaba en clases de actuación. Entonces a veces yo iba con ella, estaba chiquito y veía sus clases. Y un poco ése era mi contacto con el teatro, pero nunca lo pensé como una profesión. Lo que a mí me interesaba era dibujar y pintar. Ésa era mi vocación desde pequeño y tomé clases con un migrante, un pintor inglés que se llamaba Robin Bond (murió ya hace como unos diez años); era maestro sobre todo de acuarela. Durante dos años estuve tomando clases con él en Cuajimalpa, Ciudad de México, tenía una casa al fondo de unas montañas, junto a un río. Era muy grato ir a tomar clases con él, quien era un señor de edad avanzada; siempre tenía buena música y decía: “A dibujar”. Tenía unas mesas enormes y nos invitaba a trabajar con mucha libertad. Yo tenía, y siempre tuve, esa inquietud por la expresión plástica. En realidad, yo hice un examen para entrar a La Esmeralda (Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado del INBAL) de la cual fui rechazado, lo que supuso unos cuantos meses de enorme frustración. Tenía la idea que de cualquier manera iba a ser pintor, por lo que me dedicaba a pintar y a trabajar en lo que podía, pero eventualmente llegó otra vez la inquietud de estudiar una licenciatura. Encontré por accidente la Licenciatura en Escenografía: llegué a hacer mi examen a la ENAT el mismo día que vi el anuncio en el periódico. Entonces fue muy incidental. Para mi sorpresa me aceptaron. Realmente me sentí en mi ambiente, me sentí muy bien desde un principio y de ahí en adelante me he dedicado a eso.

CS: ¿Cuáles son las líneas de formación de la ENAT?

JKN: En la época en que nos tocó a mí y a otros colegas, tuvimos una formación integral: escenografía, iluminación y vestuario, fundamentalmente. Eso implicaba un poco de maquillaje y de construcción de cosas sencillas. Digamos, así estaba conformada la estructura del plan de estudios; recién ha cambiado, pero en ese entonces lo conformaban las tres áreas referidas.

CS: Dentro de tu formación te fuiste a especializar y volviste varias veces a Canadá. Primero en dibujo, luego en espacios, vestuario y diseño de luces, justamente en las tres líneas más importantes. ¿Qué te motiva ir a especializarte a Canadá? ¿Qué es lo que te motiva, luego de una formación en México en la ENAT, acudir a una continuidad de formación en Canadá y qué cosas de las que allí enseñaban te sedujeron como para volver y luego regresar aquí?

JKN: Todavía estaba yo en la ENAT (o acababa de terminar) y vino un grupo de creadores canadienses a dar algunas pláticas; pasaron diapositivas de este complejo, el Centro Banff para las Artes... ¡es un lugar hermoso! Pasaron las imágenes y mostraban las montañas, los árboles, lagos y ríos, entonces pensé: “¡Yo quiero ir ahí!”

CS: No pensaste en el modelo de enseñanza, sino más bien en el lugar.

JKN: Lo que me llamó la atención fueron las montañas. No es propiamente una universidad, es un lugar más bien que da residencias a los artistas para que desarrollen proyectos y también tienen algunos programas; esto ha cambiado con el paso de los años, hay que decirlo, pero en ese entonces tenían unos programas de entrenamiento a jóvenes o no jóvenes necesariamente sino a gente interesada...

CS: ¿Y tenían un convenio con la ENAT?

JKN: No tenían ningún convenio en ese momento que yo sepa. Ahí fue pura voluntad mía, les escribí diciendo que yo quería ir y me contestaron. Me dijeron: “Envíanos material tuyo”. Semanas después me escribieron: “Nosotros te pagamos todo, vente para acá, nada más consigue tus medios de transporte y acá tienes hospedaje”, y así me fui. En realidad, este primer curso que tomé consistía en que a los teatros dirigidos por ellos, arribaban compañías que estaban de gira o que ahí mismo producían espectáculos; lo que hacían con nosotros, con el grupo en el que yo estaba, era entrenarnos en las diferentes áreas técnicas, para que nosotros colgáramos y enfocáramos las luces, construyéramos y pintáramos la escenografía, labores de esa índole. Teníamos jefes de área, pero fundamentalmente hacíamos el trabajo de realización y el trabajo técnico en los montajes.

CS: ¿No tenían formación en aula?

JKN: No, era en el teatro y en los talleres. Todo el tiempo en el teatro y en el taller de construcción, vestuario, utilería o pintura escénica.

CS: ¿Y qué cosas encontraste distintas de esa experiencia en Canadá?

JKN: Fue maravilloso. Me pareció que era la mejor escuela posible para entender muchas cosas que yo en la ENAT no había comprendido. Para empezar, por mi formación, más en el área de dibujo y de pintura, a mí me costó trabajo entender que el teatro se trataba de otra cosa. En la ENAT nuestro trabajo era mucho de restirador y maqueta, muy rara vez pisábamos el teatro. Casi no teníamos práctica en el teatro. Lo que teníamos, a veces, era que nos sentaban a dibujar ahí dentro, pero realmente

teníamos poco contacto con el hecho escénico propiamente. Entonces entendí cómo funcionaba un teatro, cómo estaba equipado y qué hacer para que sucediera una obra de teatro, no en el restirador, sino en el teatro.

CS: Los desafíos reales. Siempre me ha interesado preguntar sobre la formación porque, cuando uno lo dice, se va escuchando o va viendo de dónde viene uno mismo. Muchos han llegado de manera accidentada. Quisiera empezar a preguntarte sobre el escenógrafo en sí, sobre su rol. Sé que no es tarea fácil, pero si tuvieses que definir tu rol, cuando te presentas, ¿lo haces como escenógrafo, como iluminador?, ¿o cómo? Porque a veces ésa es una gran dificultad para los escenógrafos.

JKN: ¿En qué contexto?

CS: Depende. Aquí, por ejemplo. Recién hablaste y dijiste “escenógrafo”. Y cuando referías las tres áreas que se daban en la ENAT, las organizaste justamente como las trabajas tú: escenografía, iluminación y vestuario. Hay algo que uno va integrando, independientemente de la manera en que lo haces cuando te presentas. O dime, según el contexto, ¿cómo te presentas?

JKN: Es que decir soy iluminador suena muy extraño, ¿no?

CS: Depende.

JKN: Aquí en México a veces no hacemos la distinción entre una y otra. Decimos fortuitamente “escenógrafo” a veces incluyendo “la iluminación” o “el vestuario”, aunque no es así en todos los casos. Hay gente que sólo hace vestuario o iluminación o sólo escenografía. Yo me presento

como escenógrafo y diseñador de iluminación, es decir, considero que incluye la iluminación dentro de la escenografía. Es así como yo lo entendí desde mi formación y en mi ejercicio profesional: siempre integro la luz en mis procesos.

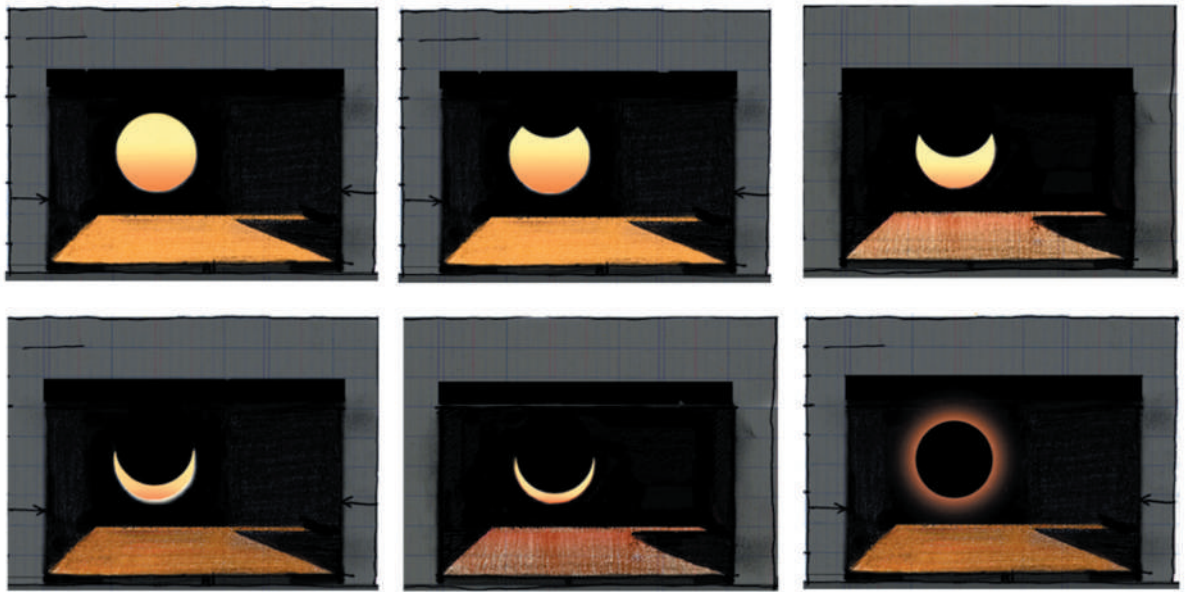
CS: Me gustaría preguntarte sobre tu proceso creativo, el cual también se ha modificado como tal con todos estos cambios. En tus procesos creativos, si pudieras definir un camino, aun cuando sé que cada obra tiene su propia especificidad o demanda para la puesta en escena, o directores que te piden ciertas cosas, ¿cuáles son las etapas que sigues?

JKN: El proceso es muy enigmático. Yo lo vivo de una manera muy enigmática. No me es fácil decir: “Éstas son las etapas”. Sé que uno se tiene que organizar y también saber transmitirlo. En el caso de los estudiantes, darles pautas y compartirles el camino que se puede seguir. Es muy difícil decir: “Ésta es la metodología”. Existe una parte de eso que funciona, pero hay otra que en lo personal disfruto mucho y me resulta muy sorprendente. Es una parte que conecta con áreas de mí mismo y de mi propio devenir, en el día a día que yo mismo procuro que estén fuera de esa estructura. También me parece muy importante transmitir eso en el aula, promover que cada estudiante encuentre, dentro de su proceso, su propio camino de hallazgos y creatividad. El texto, cuando hay un texto dramático como punto de partida es lo más importante en un principio. Y hay de textos a textos también. Hay textos más allá del gusto personal, aunque es importante que el texto te guste y te diga algo, que te sientas conmovido, hay textos que son más profundos que otros. Y en esos textos a mí me apasiona sumergirme en una etapa de investigación del propio texto y de aquello que puede ir acompañándolo. Eso me pasa más con los textos clásicos que con los textos contemporáneos. Cuando un texto es muy contemporáneo no tiene tantos alcances, no en términos

dramáticos y artísticos, sino en el campo de investigación que puede llegar a detonar. Y en el caso de textos más clásicos a mí eso me gusta porque aprendo y me pongo a leer mucho e investigar cosas. Me agrada aprender, siempre es grato ese proceso. Por el hecho de estar constantemente investigando empiezo a crear un tren de pensamiento presente en el cotidiano, uno está pensando en ello todos los días. A mí me pasa que algo se queda ahí y todo el tiempo estoy acordándome, pensando en cosas, lo cual detona imágenes. Hay algo enigmático que va más allá de una obsesión con la originalidad. Me gusta intentar que esas ideas vengan y también la posibilidad de generar imágenes que no sean parecidas a algo que yo vi en otro lado, sino que emerjan de mi imaginación. Entonces trato de dibujarlas. A principio de mi carrera era muy obsesivo con el dibujo, me importaba que los dibujos quedaran a la perfección, hoy en día no importa demasiado. A veces, hago sólo unos rayones. Después me importa mucho pensar en los actores. Creo que eso es vital. Pecamos al pensar en la escenografía como si fuera sólo la escenografía, puede olvidarse que es para que unas personas habiten ahí. Entonces procuro no perderme en crear una cosa que es autónoma, pienso también en personajes y en actores y actrices. Eso es muy importante para mí. No pienso nada más: “Ésta es la imagen y ésta es la escenografía”, más bien, me pregunto cómo van a habitarla. Es algo que es parte de mi proceso, imaginarme a los personajes para proporcionarles amplias posibilidades de accionar y relacionarse con ese espacio.

CS: Entonces, ¿eres de los escenógrafos que van continuamente a los ensayos?

JKN: Si, ése es un componente indispensable para todos los escenógrafos. Hay una parte de nuestro trabajo en solitario, que es leer, dibujar, hacer maquetas o introducirse en la computadora, pero no se nos puede



Boceto escenográfico de Jorge Kuri para *El caballero de Olmedo*, 2000.

olvidar nunca que somos una parte de algo. Lo que nosotros hacemos es teatro, no escenografía. Para mí eso es muy importante. Las veces que me he sentido mejor en las obras teatrales donde participé, es cuando *siento* que estoy haciendo teatro, no cuando *siento* que estoy haciendo escenografía, y que mi propuesta favorece a esa particular obra de teatro. Entonces puede ser una escenografía mínima, con muy pocas cosas o muy sencilla, pero si potencia el trabajo tanto de actores como de actrices y desde la dirección se puede trabajar con ella, entonces estás haciendo una obra de teatro. Me gusta participar durante el proceso, intento estar presente lo más posible, involucrarme y relacionarme, crear un vínculo.

CS: El trabajo en equipo, por ejemplo. Sé que hay una parte que es normal, solitaria e interna. ¿Cuál es tu relación de trabajo en equipo con directores u otros? ¿Cómo te relacionas con los otros que están ahí, con el vestuarista que va a estar en el espacio iluminado por ti? ¿O con el director, o con el creador del espacio sonoro de esa puesta en escena? ¿Cómo te relacionas con ellos cuando estás creando? ¿Tienes reuniones de pauta con ellos? No digo que haya un modelo, pero ¿cómo ha sido la experiencia con las compañías o en los teatros donde has trabajado?

JKN: Hay todo tipo de experiencias. Me ha tocado vivir procesos que tienen que ver con el director o la directora, con la manera que posee para trabajar. Hay procesos donde existe este sentido de equipo y de reunirnos constantemente, ver el trabajo desarrollado en todos los frentes, comunicarnos, que todo se vaya construyendo en conjunto, paralelamente. Y hay otros procesos donde no existe tanto esa relación: cada uno hace lo suyo por su lado, el director se ve con cada uno y de repente ya estás en el teatro montando las cosas, entonces te das cuenta de que nunca viste cómo iba a ser el vestuario. A veces pasa esto y las obras teatrales no salen tan bien. Por lo mismo, yo defiendo mucho que el proceso de diseño

y de creación de una obra de teatro tiene que ser largo y profundo. Me siento muy incómodo con la idea de fabricarlas como en serie, representa mucho desgaste en lo personal y no es una crítica a los modelos de producción, más bien, cuando yo me he visto inmerso en esos procesos la paso mal. No me gusta cuando tengo que hacer todo muy rápido, cuando se resuelve algo porque es urgente, “entregarlo para ayer”... y toda esa clase de cosas. Trabajo constantemente y en algunos momentos de mi carrera he estado en un trencito de seguir con una obra tras otra, aunque prefiero vivir procesos más largos y provechosos por el grado de satisfacción personal y profesional que puedo lograr.

CS: En relación con las nuevas tecnologías, cuando yo trataba de buscar por qué había cambios en nuestros roles, en nuestras competencias o en variaciones de nombres o terminologías, cuando se desplazó escenografía por *performance design*, o cuando varios percibieron que el suelo de algo, más o menos estable, comenzaba a moverse, la tecnología fue la primera cosa o una de las tantas razones que la gente centró en la mira, diciendo que las tecnologías habían invadido la escena, haciendo que los creadores sólo pensarán en ellas. Yo defiendo que el escenógrafo y la técnica han estado siempre preocupados de entender las nuevas tecnologías de su época para responder a lo que pone en escena junto a los otros. Por tanto, yo no consideraría que las nuevas tecnologías sean responsables absolutas de haber cambiado nuestro rol o nuestro funcionamiento. Pero tú, como escenógrafo de esta época, ¿qué tecnologías usas en tus puestas en escena? Valen todas. Quiero decir, desde las tradicionales hasta las más avanzadas.

JKN: Tiene que ver un poco con la idea del proceso. A lo mejor viene esto de las lecturas y la investigación, como hacer dibujos muy rápido, llevar registros, tener referentes, toda esa clase de cosas, pero a la hora de

aterrizar ideas uno dice: “Por aquí va el asunto y ya tengo que empezar a visualizarlo de una manera más seria, contundente”, ahí yo sinceramente he visto que en *mi* proceso todo se vale. Hay veces que lo resuelvo con una maqueta o un dibujo hecho a mano; y sí, a veces hago uso de algún programa de computadora. Es un poco saber cómo se va sintiendo uno con determinada obra teatral y con determinadas herramientas. En el proceso de diseñar, nunca voy a dejarme de involucrar con el lápiz y el papel, ésa es mi “tecnología” favorita. Sin lugar a duda: papel y lápiz. Nada es más poderoso que eso para plasmar una idea. O a veces, en todo caso, ir directamente a la maqueta, que sería como dibujar tridimensionalmente. Empezar a tomar los cartones y manipularlos. A veces, también se pueden usar algunas tecnologías de cómputo, pero yo no me caso con ninguna, a excepción del lápiz y el papel, pues es la única con la que me caso.

CS: Y en escena, ¿qué tecnología usas?

JKN: En escena, lo más importante es decir lo que me interesa de tal o cual obra de teatro y no la escenografía en sí. Es lo más importante. Yo no me ocupo de hacer la escenografía, yo me ocupo de hacer la obra de teatro. Y en mi experiencia, son pocas las ocasiones, si hablamos de tecnologías así... ¿estás preguntando sobre los videos no?

CS: No necesariamente. Tecnologías en general, las de tu época u otras.

JKN: Las proyecciones, multimedia, o *video mapping* tienen un potencial interesante. La tecnología teatral esencialmente no cambia tanto: proyecciones de luces y sombras, ruedas, carros, poleas, contrapesos, cuerdas.

CS: En materiales distintos y en cosas que van evolucionando, pero sin duda es la misma base. Por ejemplo, Castellucci elige hacer algunos montajes únicamente con tecnología anterior como el uso de maderas y proyecciones, distante de la tecnología digitalizada, pero Svoboda en su época no tuvo ningún problema para usar la que tenía a la mano, hacer lo que hizo en el año 1958: mover pantallas, proyectar un avatar de la misma bailarina e incluso él mismo decía que usaba la ilusión y las tecnologías según necesidades específicas. Puedes mezclar la que quieras. La pregunta es ¿cuál de ellas usas?

JKN: Lo que cada teatro tiene, en términos de tramoya e iluminación, con eso me siento muy cómodo. Conozco esos recursos, sé que los puedo usar y qué me pueden ofrecer, cómo usarlos... Cuando he usado nuevas tecnologías ha sido por cuestiones muy específicas, como saber exactamente por qué se necesita usar una proyección en cierto momento y la uso como un recurso que funciona para una cosa específica, pero nunca lo he pensado como el detonante o el punto de partida del diseño, aunque entiendo que es un recurso que, usado de manera correcta, funciona estupendamente en determinadas ocasiones.

CS: Si pudieras definir o explicar hoy cuál es tu rol, tu función, ¿cuáles son las competencias que tienes, cuáles son los campos en los que trabajas?

JKN: Es muy difícil definirlo. Para empezar, existe cierta clase de proyectos que desde que te lo proponen, dices: “No”. Y no porque lo que hay no sea el interés de crear una obra de teatro, representan otros intereses o inquietudes; ahí es donde yo no me siento tan cómodo.

CS: En los dominios o campos, ¿trabajas únicamente para el teatro o

trabajas, por ejemplo, para cine o manifestaciones escénicas que no sean estrictamente teatrales?

JKN: Para el cine trabajé en los inicios de mi carrera, pero no he vuelto a trabajar de nuevo. Son formatos distintos. Las formas audiovisuales son distintas, no me cierro tampoco a las posibilidades. En danza he trabajado poco, aunque me encanta. Es un verdadero placer iluminar danza. En una experiencia que estoy teniendo ahora con un colaborador quien hace *teatro físico* estamos creando a partir de una exploración mucho más libre entre algunas partituras de movimientos a las que yo voy creando partituras de luz. Creamos un lenguaje en conjunto y no partimos de un texto dramático. El lenguaje es teatral, pero está creado a partir de partituras de movimiento. Es muy interesante porque no sólo parto de leer un texto y hacer investigación para imaginar qué universo creo, sino de ver qué tipo de universo puedo crear con luz para el movimiento específico que se está desarrollando. También se usan algunas palabras, algunos diálogos. Es una colaboración muy interesante. A mí me encanta el teatro cuando estoy involucrado con una obra y siento que realmente está sucediendo teatro. Cuando verdaderamente es mágico resulta muy difícil de explicar o de describir. He trabajado en muchas obras y son pocas las ocasiones en que te dices: “Aquí está pasando algo verdaderamente extraordinario, estamos creando un universo”.

CS: ¿Qué puedes decirme en cuanto a la función del escenógrafo?

JKN: Es un poco de todo. Si existe la posibilidad de responder al texto, se trata de crear el mundo que ese texto necesita, lo cual no quiere decir necesariamente que si el texto dice que la obra tiene que ser en determinado lugar, por ejemplo, entonces yo debo hacerlo al pie de la letra. Contrario a esto, hay que crear el mundo para que el texto exista en el

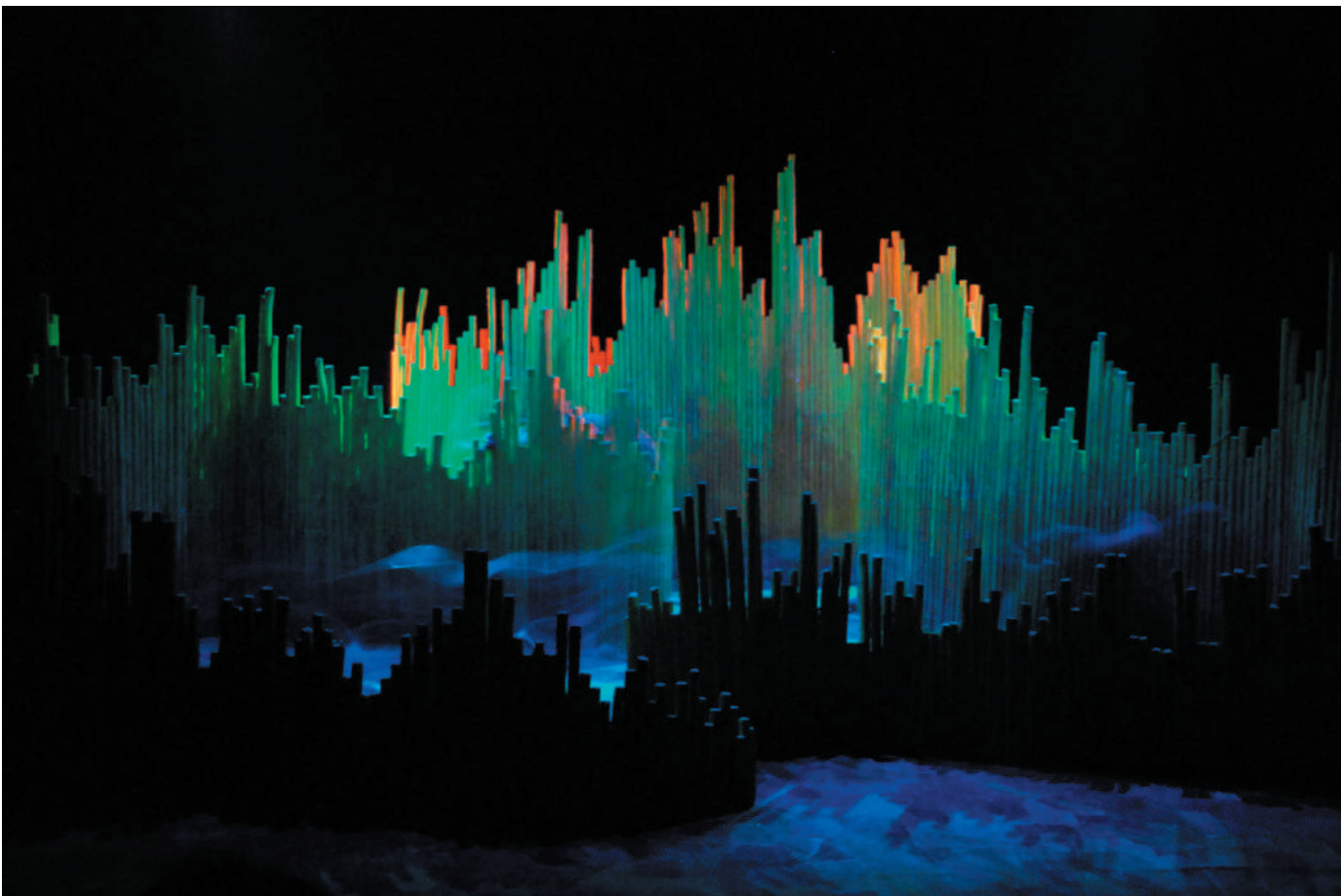
espacio escénico. En este sentido debemos fidelidad al texto. Todo escrito tiene una intención y una atmósfera: es importante serle fiel. Deseaba contestarte respecto a la comunicación con el público. No debemos olvidar que lo que hacemos allá es para que quienes estén acá se comuniquen con eso. Hay un sistema de comunicación con el otro o la otra. Dicha comunicación se va a detonar en la imaginación del público. Yo debo ser capaz de comunicarme con aquello que le está pasando a nivel emocional, es decir, no sólo comunicarme en términos de lo que yo propongo, sino que pueda hacerlo con su imaginación. Estoy de acuerdo en que uno es co-creador, todos los que realizan una obra de teatro son co-creadores: actores y actrices, técnicos, la dirección de escena, público... Todas y todos formamos parte de una creación colectiva. Somos personas colaborando. Yo siempre me he definido como co-creador de la parte que me corresponde. Se trata de hacer una obra de teatro y la dirección escénica está ahí para integrar todos los lenguajes con el objeto de crear una sola unidad. Hay que ser flexible y, sobre todo, estar siempre dispuesto a hacer lo mejor a favor de la obra teatral más que favorecer mi escenografía o mi iluminación. Si es así, entonces, yo estaré al servicio de la obra de teatro. Mi función es colaborar con la creación del espacio para que el teatro suceda.



Diseño escenográfico de Jorge Kuri para *El puente de piedras y la piel de imágenes*, 2005.



Diseño escenográfico de Jorge Kuri para *Una relación pornográfica*, 2007.



Diseño escenográfico de Jorge Kuri para *Un campo*, 2009.



Diseño escenográfico de Jorge Kuri para *Sin sangre*, 2010.



Diseño escenográfico de Jorge Kuri para *Temporal*, 2012.



Diseño escenográfico de Jorge Kuri para *Los grandes muertos*, 2014.



II. La imagen escénica, vestigios de un seminario



II.1 Procesión, traza urbana y configuración escenográfica en el Domingo de Pascua en Uruapan, Michoacán

Rosa María Gómez Martínez

FFL / UNAM

En los últimos años del siglo pasado, una imagen de color y fiesta se aproximaba a la plaza principal de Uruapan, Michoacán. Era Domingo de Pascua. Los sones del repertorio de la música tradicional de la región, junto con el sonido intermitente de los cohetes, acompañaban el tránsito de aquella imagen; la gente que se abría paso y esperaba la llegada de los diversos contingentes, llamaron mi atención. Se trataba de grupos de mujeres que vestidas con trajes tradicionales purépechas realizaban la Procesión de las Aguadoras, una ritualidad especialmente de mujeres, la cual había permanecido en la memoria de muchos de los habitantes de barrios fundacionales de la ciudad y que, movidos por la nostalgia de los relatos de sus abuelas, habían acordado reactivar.¹

Desde este primer encuentro, esa imagen fue la que se quedó en mi memoria y se convirtió en el tema del ensayo académico con el que culminé mis estudios de Maestría en Historia del Arte. Como experiencia multisensorial, dicha imagen ha ido habitando en mí y desplegándose en diferentes áreas de mi atención, lo cual me permitió contemplar

¹ Vid. Rosa María Gómez Martínez. *La imagen mariana en la procesión de las aguadoras: construcción visual de una ritualidad*. México, 2013. Tesis, UNAM.

específicamente el espacio urbano y la huella que deja a su paso la Procesión, atendiendo a las categorías de análisis que la doctora Suárez empleó en su tesis doctoral: *función, competencia y dominio*.

Para atender la primera categoría propuesta en el Seminario: *función*, inicio aludiendo la definición de la escenografía: “[...] marca adecuadamente su deseo de ser una escritura en el espacio tridimensional al cual incluso habría que añadirle la dimensión temporal”.²

Espacio y tiempo se fusionan cada año en la celebración de esta ritualidad en la cual el tránsito de las aguadoras, quienes portan los cántaros con el agua que han de llevar al templo de la Inmaculada para que sea consagrada, retorne de vuelta a cada barrio y sea repartida entre sus habitantes, quienes recibirán una muestra en virtud del reconocimiento que se han ganado al interior de cada comunidad.

Dentro de esta multidimensionalidad enmarco la respuesta de Dayna, una pequeña niña a la que entrevisté en el desarrollo del trabajo de campo de esta fiesta. Al mostrarme su vestuario y su afán por llamar la atención, le pregunté si quería ser actriz y ella me contestó que sí, pues lo que más le gustaba era ser aguadora. Su respuesta, entonces, me hizo acudir a textos relacionados con la performatividad.

Había un sentido de transformación en la preparación de la parafernalia, los ensayos, la participación en algunos rituales anexos, la dignidad de portar el vestuario y uno de los cántaros en los que ha de llevarse el agua para ser bendecida y, con ello, propiciar lluvias en el siguiente ciclo agrícola. El sentido escénico de transformarse en un personaje me conduce, en esta reflexión, a contemplar las calles, el ámbito público por donde pasa la Procesión, como un espacio escenográfico en el que sus habitantes, condición de lo festivo, se convierten a la vez en “actores” y espectadores. Me lleva, asimismo, a relacionar la concepción del ámbito público, de la traza como un dispositivo urbano y su conversión a través

² Patrice Pavis, *Diccionario de teatro*. Barcelona, Paidós, 2015, p. 153.

del trayecto de una ritualidad; tal es el caso de las aguadoras. En el teatro, la escenografía organiza el acontecimiento en cada uno de los universos implicados “mediante unos recursos físicos que permiten crear un ambiente determinado para la obra”.³ En la realización de dicha fiesta, las calles proponen una disposición y un tránsito, mientras que la indumentaria de las aguadoras con los bailes que realizan al son de la música, son los elementos que transforman el funcionamiento de la cartografía urbana. La función de la traza vista como espacio escenográfico es, entonces, dar cabida, dentro de sus atribuciones de espacio público, a la realización de la Procesión, y, por otro lado, en esta ritualidad, cumplir el cometido de bendecir el agua en la misa celebrada *ex profeso* cada Domingo de Resurrección.

Uruapan es una población considerada desde los últimos años del siglo XX como una ciudad, y como tal se ha ido conformando a través de una heterogeneidad de zonas que necesita “espacios de encuentro y de contacto, tangibles (plazas) o intangibles (imaginarios)”, cuya pluralidad de espacios propicien “reconstruir la unidad en la diversidad (la ciudad) y definir la ciudadanía (democracia). Esos lugares son justamente los lugares públicos”.⁴ La *competencia*, articulada con la demarcación urbano-escenográfica, se distingue en las posibilidades que provee el espacio público a su comunidad, en relación con la reunión y convivencia en sus calles, en este caso hecho de manera festiva.

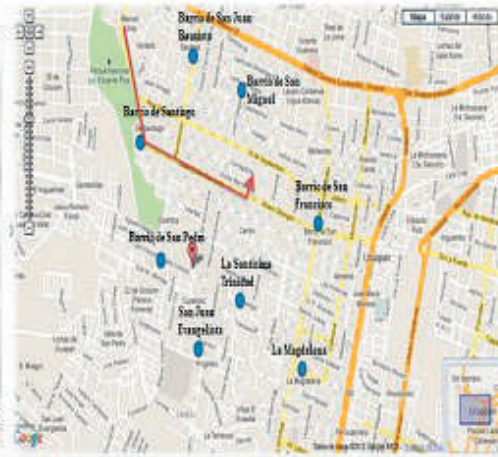
En cuanto a la Procesión, se trata de los saberes que tienen las mujeres al pertenecer a los barrios fundacionales de la ciudad, participantes de los preparativos y de los rituales vinculados que cada comunidad celebra en lo particular. Entre ellos se encuentran los referidos a la preparación de la comida para compartirse en cada barrio, tanto durante el trayecto de la Procesión como al finalizar la misa del Domingo de Pascua.

³ Nuria Ricart y Antoni Remesar, “Reflexiones sobre el espacio público”, en *On the W@terfront*, Barcelona, Universitat de Barcelona, núm. 25, 2013, p. 3.

⁴ Fernando Carrión, *La reinención del espacio público en la ciudad fragmentada*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 2016, p. 22.



Fig. 01. El pueblo de Uruapan en el siglo XVI. Tomado de Juan B. Artigas, *Pueblos-escuelas y cuadreras de Michoacán: las resistencias topográficas de Juan de Quiroga y fray Asas de San Miguel*, México, UNAM, Gobierno del Estado de Michoacán, 2001. Digitalización: T. Fernández M.



Flecha que indica el recorrido de las aguadoras

Diagramas de localización de los barrios de Uruapan y recorrido de la procesión.



Fotografía de Pablo Molina y Juan Ramón Pérez, 2012.

En dos aspectos, el *dominio* está referido en la realización de la ritualidad durante esa fecha, a través del recorrido que va desde el Parque Nacional hasta la iglesia de la Inmaculada, al lado de la Huatápera, edificación del siglo XVI, perteneciente a los hospitales que fundó Vasco de Quiroga, lugar emblemático de reconocimiento de las raíces de la cultura purépecha.

En la imagen se muestra la participación de los diferentes grupos en donde se mezcla la población. Destaca una joven vestida con el atuendo de las aguadoras quien encabeza las diferentes congregaciones. Su frente muestra las huellas del calor del mediodía, atrás de ella un hombre realiza un registro fotográfico que las acompaña hasta el templo en el que ha de realizarse la misa con cantos en lengua purépecha. Entre la comitiva se hallan diferentes bandas, combinación de cantos y melodías que propician la ejecución de las danzas de los diferentes contingentes. Una serie de construcciones, en su mayoría antiguas, cubiertas con techo de teja, enmarcan el paso de la ritualidad. Al fondo puede contemplarse la presencia del Templo de santo Santiago como un testigo de la vinculación inicial que tiene la Procesión de las Aguadoras con el calendario religioso católico de la Semana Mayor. Detrás del templo, la vegetación fecunda del Parque Nacional, lugar donde nace el río Cupatitzio, el afluente que por mucho tiempo proveyó de agua a los pozos de cada uno de los nueve barrios. De esta manera, la imagen reúne cada elemento que consolida la composición de la Procesión.

Si bien la fiesta plantea un cambio en el transcurrir de la cotidianidad, establece también un tiempo de excepción,⁵ especialmente en un contexto como el que se ha vivido en nuestro país, y, como parte de éste, el de Uruapan, que ha sido atravesado durante décadas por la presencia del narcotráfico y sus efectos en todas las capas de la vida de sus habitantes.

⁵ “El estado de excepción es el lugar en el cual esta ambigüedad emerge a plena luz y a la vez el dispositivo que debería mantener unidos a los dos elementos contradictorios del sistema jurídico. Él es, en este sentido, aquello que funda el nexo entre violencia y derecho, y, a la vez, en el punto en el cual se vuelve efectivo, aquello que rompe este nexo”. Giorgio Agamben, *Estado de excepción. Homo sacer II*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, pp. 14-15.

Función, competencia y dominio sirven como categorías para abordar una cartografía ritual que ocupa las calles como el espacio donde se perpetraron hechos violentos, pero que se reconfiguran año con año al paso de la música y el tránsito de las agrupaciones de los barrios participantes. La repetición opera como un ritmo que construye la tradición, en el sentido de la definición que el doctor Óscar Armando García me llegó a compartir, en palabras de su padre, el musicólogo Daniel García Blanco, cuando explicaba el concepto de lo popular: “es todo aquello que se adopta y se adapta”. De tal forma la tradición de este recorrido se asume como un acto de resistencia festiva en el tiempo histórico y en el cotidiano.



II.2 El espacio de representación de la danza-drama Los tecuanes en Coatetelco, Morelos

Ricardo García Arteaga

FFL / UNAM

El objetivo de este trabajo es estudiar el espacio de representación de la danza-drama Los tecuanes en el pueblo indígena de Coatetelco.⁶ El espacio de representación está compuesto por el atrio y la fachada de la iglesia de san Juan Bautista⁷, adornada para la fiesta patronal del 24 de junio, además del paisaje de alrededor, el vestuario de los personajes, el músico con su flauta y tambor, así como las personas asistentes.

II.2.1 Características mesoamericanas de la danza

La danza-drama de Los tecuanes, también conocida como “Danza del tigre”, como lo mencionan los frailes españoles, se organiza para

⁶ El vocablo *Coatetelco* proviene del náhuatl y significa “Lugar de serpientes en los montículos de piedra”. Es un pueblo indígena ubicado en la zona poniente del estado de Morelos, junto a un lago, cuya fundación data alrededor del año 150 a. C. En el sitio arqueológico, había un juego de pelota, varias plataformas, entre las cuales se encontró una escultura de piedra de *Xipe Tótec* o Tezcatlipoca Rojo y en otra, una escultura femenina llamada *Cuauhtlitzin* o Tlanchana. Se expropió la tierra para sembrar caña de azúcar en 1701 y se estableció un rancho ganadero llamado La Estancia. Actualmente, el pueblo tiene alrededor de 10,000 habitantes y la mayoría se dedica a la agricultura, la pesca y el comercio. La Estancia se transformó en un ejido después de la Revolución de 1910.

⁷ Sobre la plataforma dedicada a *Cuauhtlitzin* del sitio arqueológico, se construyó la iglesia de San Juan Bautista en el siglo XVI y se terminó en el XVIII.

bailarle a los santos patronos y diferentes vírgenes. Existe una polémica sobre su origen, aunque podemos encontrar registros en la segunda mitad del siglo XIX. De acuerdo con Fernando Horcasitas,⁸ en el *Vocabulario* de fray Alonso de Molina (1571), *tecuaní* proviene de *te-*: gente, *cua*: comer y *-ni*: agente. El “tigre” es un “comedor de gente”.⁹ En los dialectos modernos del náhuatl la palabra *tecuaní* se usa como sinónimo de cualquier animal que pica, hace daño o muerde. Los tecuanes es una de las danzas-drama con características mesoamericanas que se continúan bailando en varios pueblos, con variantes de Lobitos,¹⁰ Tlacololeros¹¹ y Tlaminques.¹² De acuerdo con fray Diego Durán, los indígenas del siglo XVI danzaban ataviados como “tigres”, aves, monos, perros o cazadores: “Y así, con los cantos nuevos, sacaban diferentes trajes [...] que vistiéndose unas veces como águilas, otras como tigres y leones, otras, como soldados, otras como huastecos, otras como cazadores, otras veces como salvajes y como monos y perros y otros mil disfraces”.¹³ Otra característica mesoamericana son los sonidos de la flauta de carrizo de tres agujeros y el tambor pequeño, los cuales conectaban con la naturaleza y sus dioses e imitaban el sonido primordial del mundo. Se tocan ambos instrumentos por una sola persona.

⁸ Fernando Horcasitas edita un artículo titulado “La danza de los tecuanes”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 14, 1980, pp. 238-286.

⁹ *Ibid*, p. 252.

¹⁰ Los lobitos, también llamada “Danza de los tepehuanes”, se extiende principalmente a través del sur de la ciudad de México y el occidente del Estado de México. También trata de la cacería o *torrada* de un tigre y un lobo. *ibid*, p. 246.

¹¹ Los tlacololeros es la danza que más se acerca en su forma a la de Coatetelco. *Tlacolol* es náhuatl y significa “el que cultiva el campo”. Se danza principalmente en el estado de Guerrero y existen diálogos en español versificado. *ibid*, p. 245-246.

¹² La danza de los tlaminques o tecuantlaminques (“flechadores” o “flechadores de tigres”) es una variante cuyo diálogo conocemos principalmente a través de la obra de Jon Ek, *The Jaguar Hunters* (1972), en la cual transcribe y traduce al inglés un texto del municipio de Chilapa. *Ibid*, p. 249.

¹³ Fray Diego Durán, *Historia de las indias de Nueva España e Islas de la tierra firme*. México, Porrúa, 1967, p. 193.

II.2.2 El texto

En 1910 el texto de la danza-drama se decía en náhuatl híbrdo.¹⁴ Actualmente se dice en español con improvisaciones durante la representación.

El tema de la danza-drama es sobre la cacería de un *tecuán* o jaguar, el cual se comía el ganado de una hacienda o ranchería. El texto tiene una estructura tradicional de inicio, nudo y desenlace. *Inicio*: el hacendado SALVADORCHI manda a matar al TECUAN y encarga a MAYESO, su caporal, para que lo haga. *Nudo*: MAYESO no puede matarlo y contrata a TRES VIEJOS, que tampoco pueden. *Desenlace*: “DOS VIEJOS”, junto con el RISUEÑO matan al TECUAN y lo reparten. El texto presenta características de una *farsa cómica*, ya que, de acuerdo con Luisa Josefina Hernández, su principal rasgo radica en la sustitución de la realidad por algo imposible.¹⁵ La sustitución existe en el lenguaje con textos repetidos, en las circunstancias con animales que danzan y en los personajes, como cuando el RISUEÑO no puede hablar y hace ruidos guturales y gritos, los cuales asustan al TECUAN y a los espectadores.

II.2.3 Personajes

El TECUAN. En 1910 la vestimenta del “tigre” o jaguar consistía en un traje completo de manga larga, presumiblemente de color amarillo con manchas negras. No usa zapatos. Lleva una máscara de tela, con ojos y hocico. La cola está pegada a la altura del ombligo para moverla con las manos mientras se danza y con ella ataca como si fuera un chicote.

¹⁴ De acuerdo con Elfego Adán, “Las danzas de Coatetelco”, en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Enología*, t. II, 1910. En este artículo, Adán tomó fotografías, transcribió la música, editó parte de los diálogos e hizo una descripción de la danza Los tecuanes. Fue el primero en investigar esta danza mexicana. Las cuatro danzas investigadas en el artículo son: La contradanza, Los vaqueros, Los moros y Los tecuanes.

¹⁵ Karl Sternheim, *Los calzones*. México, FFL, UNAM, 1977, p. 12.



Tecuan, 1910.

Fotografía: Elfego Adán.



Traje de Tecuán, 2013.

El traje de 2013 es muy parecido al de las fotos de 1910, es completo, de manga larga color amarillo con manchas negras que asemejan un “tigre”. Calza tenis. La máscara es de tela, con ojos de espejo, orejas, hocico y una lengua de fuera. La cola tiene idéntica característica. El *tecuan* representa la fuerza de tradición, tierra salvaje, noche y amenaza. Todo el tiempo está saltando y desplazándose a lo largo del espacio de representación de la danza-drama hasta su muerte.

SALVADORCHI es el hacendado rico. Trae un pantalón de mezclilla y arriba de éste, un pantalón corto negro, estilo español colonial, adornado con chaquiras de colores a los lados, camisa oscura con un chaleco negro y un sombrero blanco provisto de una pluma. Usa zapatos negros. No lleva máscara. Ordena la cacería del jaguar porque amenaza a sus animales y a los pobladores. Le ofrece a MAYESO una lanza pequeña de aproximadamente 30 cm, la misma que dará a cada cazador con el encargo de matar al TECUAN. Encabeza una de las dos filas que hacen los danzantes para la entrada y salida.

MAYESO es el capataz y está vestido de la misma forma que SALVADORCHI. No lleva máscara y encabeza una fila de la danza para la entrada y salida. En la parte posterior de su chaleco lleva la palabra MAYESO, bordada con chaquira blanca.

El LANCERO, como todos los cazadores, no lleva máscara y porta una lanza. Va con pantalón de mezclilla y arriba otro pantalón corto de satín que puede ser rojo, azul o verde; está cortado en puntas con un cascabel cosido en cada una. La camisa de manga larga también es de satín, cuyos colores pueden ser: rojo, rosa, azul, guinda, verde o amarillo. Todos llevan su nombre por las espaldas de la camisa, bordado con chaquira, además, calzan tenis, sombrero o gorra. El LANCERO es el primero en ser contratado y derrotado por el TECUAN. Resulta herido en el enfrentamiento y el MÉDICO lo cura de una manera fársica.

El FLECHERO lleva un arco y flecha en la espalda, armas usadas hasta el siglo XX por los grupos de “indios flecheros”.¹⁶ Es el segundo contratado, pero también es vencido. El MÉDICO acude a curarlo. El YERBERO va cargado de diferentes hierbas para cazar al TECUAN. Es el tercero contratado y derrotado. Asimismo, es curado por El MÉDICO.

El TRAMPERO, tiene por arma diferentes mecates para hacer trampillas. Es el cuarto contratado por MAYESO, aunque también es derrotado. El SS MÉDICO acude a curarlo de una forma igualmente graciosa.

El RASTRERO, como su nombre lo dice, es especialista en seguir huellas y rastros de animales salvajes. En su mano lleva una zorra disecada.

JUAN TIRADOR es cazador, tiene un rifle y un morral. Al final, junto con RISUEÑO matan al TECUAN.

RISUEÑO lleva una máscara de madera, peluca larga y un bastón de aproximadamente dos metros, con la cabeza de una muñeca en la punta. Lleva carrizos de madera pegados en su camisa y pantalones que sirven para hacer ruido al desplazarse. Es un ermitaño que vive en el cerro y se burla de todos. No habla, solamente lanza gritos y carcajadas constantemente, recursos con los que juega frente a los asistentes. Puede ser libre, salvaje y mágico como el TECUAN.

El MÉDICO lleva pantalón y camiseta de calle con una bata blanca encima. Tampoco lleva máscara. Cura de una manera farsica, inyectando y ofreciendo píldoras.

Las PERRAS van vestidas con pantalón, camisa blanca, gorro blanco con orejas, ojos y hocico. Todo el traje tiene motas negras. Usan tenis blancos, y

¹⁶ Raquel E. Güereca, “El poder militar indígena en el periodo Colonial: las milicias de indios en el Derecho novohispano”, en *Construcción histórico-jurídica del derecho prehispánico y su transformación ante el derecho indiano*, en Luis René Guerrero y Alfonso Guerrero, eds. México, IJ, UNAM, 2019. De acuerdo con este estudio, los indios en la Nueva España fueron desarmados y, en algunos casos, asumieron las labores defensivas con el arco y la flecha. Se les conoció como “indios flecheros”. Para 1792, existían en el virreinato de la Nueva España 66 compañías de indios milicianos. Durante la Guerra de Independencia participaron grupos de “indios flecheros” de diferentes regiones. Asimismo, mayos y yaquis se integraron a las tropas durante la Revolución mexicana.

al parecer son una especie de perros dálmata. Estos personajes son representados por niños, al igual que los ZOPILOTES, quienes van vestidos con pantalón y camisa negra. Calzan tenis oscuros. En la cabeza portan un sombrero negro con una cabeza de zopilote de tela. Cuando el TECUAN caza al VENADO aparecen los ZOPILOTES que se quieren comerse el cuerpo.

El VENADO viste pantalón, camisa de manga larga café y tenis. En la cabeza tiene un sombrero en forma de cabeza de venado con astas. Danza con el TECUAN hasta que muere y, por lo general, lo interpreta un niño. Los pobladores crean los vestuarios.

El músico de 1910 vestía con un pantalón y una camisa de manta blanca. Llevaba zapatos blancos y sombrero de paja de ala ancha, al estilo de principios de siglo XX. Recordemos que Coatetelco era un pueblo indígena.

En 2013, el músico viste pantalón beige y camisa blanca de calle, zapatos color café y tiene un sombrero blanco.

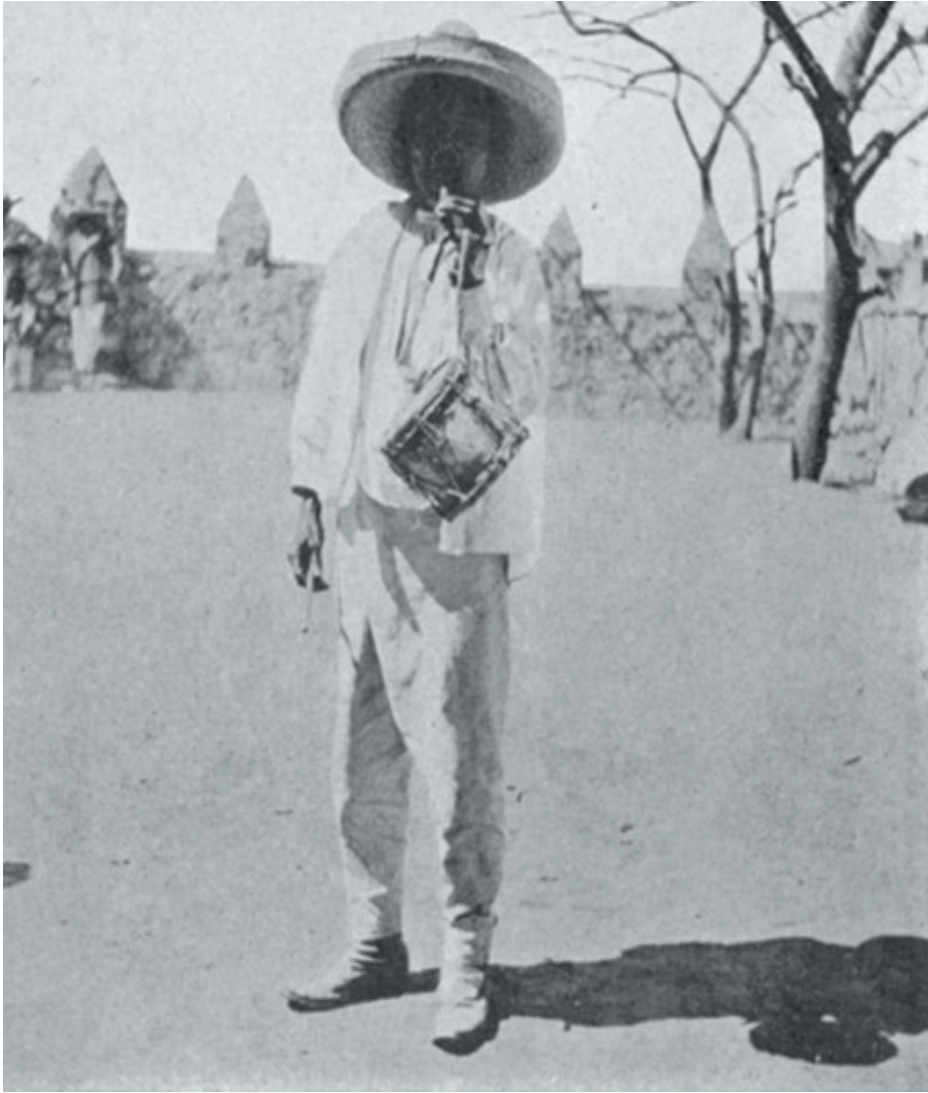
II.2.4 Representación de la danza

Analizamos varios componentes de la representación de Los tecuanes en Coatetelco, representada el 24 de junio de 2012.¹⁷ Encontramos que el músico y ensayador de la danza es el señor Alicia Palacios, quien lleva alrededor de 25 años a cargo.¹⁸ Cada año reúne al grupo para ensayar unos meses antes de la fiesta patronal. En el día de la fiesta, músicos y danzantes acompañan la procesión o huentele¹⁹ y en la tarde se representa la danza-drama de Los tecuanes en el atrio de la iglesia, junto con otras danzas.

¹⁷ Video. *Danza teatro de los tecuanes de Coatetelco*. Subida el 26 de junio de 2012 por Óscar Cortés Palma. Youtube.

¹⁸ Alicia Palacios es agricultor y danzaba como RASTRERO. Pero antes de morir don Lauro Juárez, el encargado de la danza, le dijo “Compadre, no vayas a dejar caer la danza, aunque no sepas tocar, con el tiempo aprenderás, aquí te entrego una flauta y un tambor”. A partir de ahí es el encargado de la danza en Coatetelco. Asimismo, compra los trajes, las máscaras y ensaya al grupo sin recibir dinero alguno.

¹⁹ *Huentele* es una palabra náhuatl que significa ofrenda o regalo. Se reúnen en la casa del presidente de Fiestas patronales y salen hacia la iglesia. Llevan comida, hojas de plátano, arreglos de flores y otras ofrendas. Caminan en el siguiente orden: tecuanes, moros y cristianos, vaqueritos, chinelos, y al final una banda de viento.



Músico, 1910.

Fotografía de Elfego Adán.



Músico, 2013.

Fotografía de Ricardo García Arteaga.

Los personajes entran al atrio de la iglesia danzando en dos filas, los cuerpos un poco encorvados, junto con la música de flauta y tambor. Al frente de los danzantes van RISUEÑO y el TECUAN desplazándose alrededor de las filas. SALVADORCHI comienza una fila con los tres cazadores, perras y zopilotes, en tanto que la otra MAYESO, los otros cazadores, médico, perros y zopilotes. Dichos personajes abren un espacio entre ellos, se sientan y comienza el diálogo. SALVADORCHI y MAYESO están en el espacio ficticio de la hacienda. MAYESO, al danzar, se aleja de la hacienda y crea el lugar ficticio del pueblo donde contrata los servicios de los cazadores. De igual manera, se crea el espacio ficticio del monte donde cazan al TECUAN. El diálogo de los personajes se intercala con la danza y las acciones de la historia. Cada personaje tiene su son y su danza. Los asistentes rodean a los personajes, sentados y parados. Son hombres, mujeres y niños del pueblo quienes los esperan en el atrio, rodeándolos en una especie de óvalo. Cabe mencionar que hay una gran semejanza entre los cuerpos respecto a la forma de vestir tanto de los asistentes como de los danzantes bajo el vestuario.

En 1910, la danza duraba aproximadamente cuatro o cinco horas.²⁰ Actualmente, el tiempo varía de acuerdo con el grupo y la representación, aunque en general puede durar hasta tres horas.

II.2.5 Espacio de representación

Para describirlo presentamos cuatro fotografías de la danza-drama Los tecuanes. Un par de éstas fueron tomadas por el investigador Elfego Adán en 1910. La primera es del personaje el TIGRE (Adán, p. 186-bis) y la segunda es de “El maestro músico de los Tecuanes” (Adán, p. 184-bis). Ambas fotografías están en el atrio de la iglesia de san Juan Bautista.²¹ En ellas

²⁰ En general la duración de una danza de Tecuanes es de unas cuatro o cinco horas. F. Horcasitas, “La danza de los tecuanes”, en *op.cit.* p. 17.

²¹ Las fotos se encuentran en el artículo “Las danzas de Coatetelco”, en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, núm. 14, t. II, 1910.

podemos apreciar que el atrio de la iglesia era de tierra apisonada, con una barda perimetral, estilo fortaleza, con árboles y el cielo alrededor. En otras fotos del artículo podemos observar el vestuario de algunos personajes.

En la tercera foto, que data de 2012, vemos al jaguar y otros personajes en el atrio de la iglesia, rodeados de asistentes.

En la cuarta foto (Cortés 2015:141) aparece el músico Alicia Palacios, tocando la flauta y el tambor; también vemos a personajes de la danza en el atrio. Las fotografías fueron tomadas por Óscar Cortés Palma. En la actualidad, Los tecuanes se sigue representando el 24 de junio en el atrio de la iglesia de san Juan Bautista. El atrio es el espacio frente a la iglesia, el cual está delimitado por bardas con torreones blancos estilo fortaleza, donde se realizan varias representaciones. En la parte superior de la puerta principal de la iglesia hay un ornato de aserrín azul con varias figuras, un cáliz amarillo con una hostia blanca al centro, y a los lados dos cruces rojas con los contornos blancos. En cada lado de la puerta, encontramos un marco de color azul con una cruz roja de contornos blancos. Estos adornos solamente se colocan los días de la fiesta patronal y su diseño varía cada año. La celebración comienza con una procesión y ofrendas o *huentle* hacia la iglesia, acompañada por los danzantes ya ataviados quienes entran, agradecen y después danzan en el atrio. La danza-drama se dedica a san Juan Bautista, el santo patrono que protege a la comunidad. Los asistentes rodean a los danzantes y observan el desarrollo de la representación.

II.2.6 Conclusiones

La danza-drama Los tecuanes en Coatetelco tiene 111 años de ser documentada por primera vez y continúa representándose año con año. El texto, sus piteros, los participantes y su representación han variado, desde hacerse en náhuatl híbrido como el texto de Elfego Adán de 1910, cuya duración era de cinco horas (según la información de Fernando Horcasitas), hasta representarse con el texto en español y durar menos de tres horas.

El espacio de la representación sigue siendo el mismo, el atrio de la iglesia y su paisaje de alrededor. Con los cuerpos de los ejecutantes, los vestuarios de los personajes, los diálogos del texto y los asistentes, se construye la imagen de un mundo ficcional con el espacio de la hacienda, el pueblo y el campo. La danza-drama actúa como una oración, con cuerpos espectaculares que se ofrendan en una alegre ceremonia al hacer presente lo pasado por la hierofanía y “reactualización” de la historia regional de los pueblos de Morelos.

La forma estética de la danza-drama invita a su análisis mediante la observación a distancia con respecto de la acción. La estética popular no distancia a los asistentes pues, al tener la ropa de diario debajo del vestuario, refuerza el acercamiento con los personajes y la historia. Todo esto contribuye a la unión de las contradicciones entre la ceremonia y la estética, de tal forma que, a manera de una representación ritual, se resuelve en una apabullante celebración de solidaridad identitaria. La comunidad está convocada a la fiesta y participa no como público, sino como parte de la ofrenda para el santo patrono san Juan Bautista. Esta mirada es muy diferente a la mirada de la construcción del cuerpo espectacular del actor dramático, quien actúa con una construcción de un personaje y una historia, para un público asistente, y que entre ambos construyen la ficción del hecho teatral.

La organización comunal y la función de la concurrencia forman parte de la resistencia de este pueblo para crear comunidad. La danza-drama de Los tecuanes es un factor de identidad cultural e histórica en Coatetelco, junto con sus artesanías, gastronomía, y construcciones de la arquitectura mesoamericana y del virreinato que aún persisten en el sitio.



II.3 Despertar la imaginación

Miguel Ángel Vásquez Meléndez

INBAL / CITRU

En el transcurso de un estudio histórico, parte de la información recabada se convierte en pista para explorar nuevos temas. De esta manera, ocupado en la historia de los payasos mexicanos y del arribo de las compañías extranjeras a la capital del país, me encontré ante la posibilidad de indagar acerca de la escenografía circense a partir de la descripción de un acto realizado al interior de una carpa, donde se instaló una escenografía monumental, asomada en la imagen detonante del presente texto.

La lectura de esa hoja volante ofrece datos que permiten una aproximación a la escenografía de una de las pantomimas más famosas en la historia del circo en México. Dichos datos son los siguientes:

- 1° *La Acuática*, título abreviado de la pantomima *Una boda en Santa Lucía*; estrenada en 1894 por la Compañía Gran circo Bell.
- 2° La fecha, indicativa de representaciones posteriores a la temporada de estreno y, presumiblemente, en las llamadas “funciones a beneficio”.
- 3° El nombre de la Compañía y el local donde se presentó.
- 4° La temporada, previa al inicio de la Cuaresma, cuando se programaban los espectáculos más populares y, en consecuencia, redituables para los empresarios.
- 5° Nuevamente el título de la pantomima, acompañado de frases publicitarias de mayor trascendencia, encaminadas a despertar el interés del público durante la época de estreno, pues los integrantes de las compañías circenses

HOY! TARDE Y NOCHE, La ACUATICA

Martes de Carnaval. **ULTIMA Semana. Ultima.** Martes de Carnaval.

Gran Circo Bell
Cine, Teatro y Baile
Martes 23
de Feb. de 1909.
Por la Noche a las 8 1/2

- Gran Circo -
BELL
- EN EL -
Teatro **ORRIN**

LA ACUATICA

— La pantomima más regocijada. —
Todas sus escenas aplaudidas ruidosamente.



Hilaridad Constante.

Ricardo - Bell
protagonista.

La Sorprendente Cascada Multicolor.

Martes de CARNAVAL, día de placer
EN OBSEQUIO AL PUBLICO.
Precios : Económicos.
Entrada á Precios de Función **FAMILIAR**
— TARDE Y NOCHE —

La ACUATICA
TARDE Y NOCHE PRECIOS REDUCIDOS.

Con esta grandiosísima pantomima, se presentarán los actos de mayor atractivo.

Al CIRCO. Al Circo.

PRECIOS en ambas Funciones	
Palcos con sillas numeradas.....	\$ 0.00
Caseta de preferencia, las 5 primeras filas.....	1.00
Grada.....	0.25
Grada Orzuela.....	0.50
Grada Función.....	0.40
Asiento numerado en ambas gradas.....	0.15

Fig. El Libro/Diario. Postal de Toluca 1

Hoja volante del Circo Teatro Orrin. *La Acuática*, 1894.

buscaban afianzarse en el gusto de espectadores ante la competencia con otros espectáculos.

- 6° La imagen de la escenografía, donde se aprecia un paisaje acuático con embarcaciones, puentes y personajes dentro y fuera del agua.
- 7° El nombre del protagonista de la obra, Ricardo Bell, y de su Compañía, que incluía a sus hijos, lo cual inducía la atención del público para asistir al Circo Teatro Orrin.
- 8° Una frase o aproximación a uno de los efectos lumínicos referente a una caída de agua colorida que, con las crónicas publicadas en las fuentes hemerográficas, alcanza la categoría de principal atracción.
- 9° Diez elementos publicitarios reiterativos de la temporada, precios de entrada, tipo de función, título y horarios, enfocados en la búsqueda del aumento de espectadores dentro del local.

Poco más de un siglo después, a primera vista, se deduce que la hoja volante contiene principalmente mensajes publicitarios, encaminados a incrementar la cantidad de espectadores con poca utilidad para tratar de reconstruir una escenografía. Sin desestimarla por completo, esta deducción permite considerar la competencia entre los empresarios teatrales y los circenses, cuando estos últimos intentaban diseñar repertorios novedosos en inmuebles monumentales con decoraciones extraordinarias o de “gran aparato”, como se llamaban entonces. Eran funciones anunciadas atractivamente en los periódicos, rótulos y hojas volantes que despertaban la imaginación del público.

De esa manera, lo artístico y lo comercial marchaban vinculados, en contra a los anhelos de los escritores románticos, críticos de los empresarios empeñados en la obtención de ganancias y ajenos a la instrucción de espectadores por medio de los espectáculos públicos.

La distinción de Ricardo Bell, anunciado en calidad de principal protagonista, provocó la pregunta: ¿quiénes integraban el elenco de la pantomima? Esta interrogante me condujo hacia un muchacho oriundo de Puebla, compañero de juega de los jóvenes aristócratas, cuya estatura

le impedía practicar el juego de billar, pero bajo los efectos del alcohol era capaz de acomodarse en el interior de una vasija y transformarse en el último platillo de una cena. Florentino Carbajal, conocido como el “Enano Pirrimplín”, fue incorporado por Ricardo Bell a su Compañía y se convirtió en el personaje secundario más importante de *La Acuática*. Su corta estatura le permitía sumergirse en el agua y sus habilidades le ayudaban a nadar con gracia, capturar algunos peces y lanzarlos al público o entregarlos a los ganadores de una rifa, además de inducir el regocijo general como el indicado en la hoja volante.

Las referencias del papel de *Pirrimplín* ayudan a imaginar la profundidad del dispositivo escenográfico y su resistencia, pues contenía agua en movimiento irregular e intempestivo, provocado por el nadador y otros personajes sumergidos allí; también permiten imaginar el tamaño del contenedor en la pista y, principalmente, la reacción de espectadores desde el comienzo del acto ante una escenografía monumental.

Además, las escenas del enano lanzando peces al público y salpicándolo con agua remiten al rompimiento de la cuarta pared, con espectadores convertidos en participantes, lejanos de la monotonía propia de los teatros en los que se repetían dramas y óperas en cada temporada.

Se deduce entonces: las posibilidades ofrecidas por el dispositivo acuático contribuyeron al éxito de la obra, a diferencia de las semivacías funciones teatrales.

Desde el estreno, *Una boda en Santa Lucía* resultó cautivadora y propició la publicación de una crónica en un diario capitalino. “Aparece primero la perspectiva de una pequeña aldea, en donde los invitados se preparan a asistir a la boda”, inicia el relato, y después se precisa, “del lado derecho del escenario se desprende una cascada que cae rugiendo sobre la pista; los chorros de agua son iluminados por la luz eléctrica, una veces rojos, otras azules, otras verdes; de esta manera tarda en llenarse la pista como unos diez minutos”; es tal la cantidad de agua

que “en el improvisado lago boga una góndola con pasajeros vestidos pintorescamente, y es surcada el agua por parvadas de patos”; los integrantes del cortejo nupcial caen al agua “y todo se vuelve broma”; se concluye, la “pantomima es vistosa; las decoraciones, los trajes y, sobre todo, aquella cascada natural que se despeña entre rocas y flores, forman un agradable conjunto”.²²

La preponderancia de la escenografía sobre una anécdota sencilla se ratifica en otros relatos de la época y, como ha sido anotado, corresponde a los repertorios de “gran aparato”.

La fisonomía actual de la urbe impide imaginar un establecimiento acuático. No olvidemos que la ciudad prehispánica se construyó sobre una zona lacustre y, gracias a los códices y a las crónicas de los conquistadores, se sabe de las habilidades de los aborígenes para proveerse de animales, insectos y plantas comestibles en los mantos acuíferos, lo mismo que de otras actividades cotidianas, propias de una sociedad que vive en un territorio delimitado por el agua.

Se enuncian algunos antecedentes de las recreaciones acuáticas. A mediados del siglo XIX los regidores del Ayuntamiento capitalino mostraron reticencia para otorgar un permiso a Sebastián Pane para la realización de competencias en una alberca. Había sido una confrontación entre hombres de distintas corporaciones militares y de mujeres; además de estos nadadores se presentarían jugadores dispuestos a capturar aves en la alberca y otras competencias. La negativa para la expedición de la licencia consistió en el supuesto de que tales recreaciones y concursos atentaban contra las costumbres de los mexicanos. Un dictamen cuestionable, cuando los paseos florales, las fiestas patronales de los pueblos ribereños, el tránsito por las vías fluviales, el cultivo de chinampas y otras actividades, comerciales y festivas, eran parte de la rutina cotidiana en el paisaje acuático característico de la ciudad decimonónica.

²² “Los Teatros”, en *El Monitor Republicano*. 27 de marzo de 1894, p. 3.

La propuesta de Pane pretendió conjuntar dos modalidades de la natación: la competitiva, adoptada en los cuerpos militares y en expansión para el desarrollo corporal de los habitantes de la capital; y la espectacular recreativa, habitual en los lagos circundantes y más atractiva cuando se realizaba por profesionales o semiprofesionales. Desde esta perspectiva, resulta incongruente la negación de los regidores, ésta pudo deberse más a la posibilidad de que el público observara cuerpos femeninos ataviados con vestimenta poco usual, aunque era común la desnudez o semidesnudez de los indígenas en las riberas de los ríos.

Finalmente, después de su estreno en el Circo Teatro Orrin, *La acuática* fue presentada en la alberca de Pane. Sin embargo, mientras el contenedor del empresario era fijo y con un volumen de agua estable, el dispositivo diseñado para la pista circense era móvil, planeado para llenarse rápidamente, desarmarse al término de cada función y trasladarse en las giras de la Compañía, además de soportar el movimiento de una coreografía chusca y de los elementos flotantes. Por ello, el montaje y operación del dispositivo escenográfico muestra un avance tecnológico, con la condición añadida de resultar atractivo a espectadores, de despertar su imaginación e interés desde el instante en que aparecía ante su mirada.

Según lo establecido en reglamentos y lo exigido por críticos, los actores deberían vestirse y comportarse de acuerdo con las normas del país y la época que representaban, lo cual suponía el conocimiento generalizado de la cultura y de la moda mundial a través del tiempo. Dicha condición del teatro costumbrista se cumplía al principio de *La acuática*, cuando los integrantes del cortejo festivo lucían trajes característicos del evento, pero luego se transformaban al contacto con el agua. Esta es una mutación antecesora del uso de líquidos de colores distintos y viscosidad variable, característicos de algunos performances actuales. No obstante, ¿la vista de un cuerpo con ropa mojada no representaba un atentado contra la “moral y las costumbres” de los mexicanos a finales del siglo

xix? Los censores lo permitieron, razón que conduce a otro tema de investigación: la permisión oficial para mostrar el cuerpo femenino, sobre todo, en un acto circense, acorde con las funciones de can-can y, posteriormente, en las del Teatro de Revista.

Si el volumen de agua en movimiento capturaba el interés del público, la conjunción con luz lo incrementaba aún más. Durante el siglo xix se presentaron espectáculos con máquinas de refracción de luz y de efectos ópticos, respectivamente, en espectáculos itinerantes precursores del cinematógrafo. En *Una boda en Santa Lucía*, la aparente sencillez de la proyección lumínica en distintas tonalidades significó otro avance tecnológico en un periodo temprano del cambio de la iluminación con cera a la eléctrica, y se convirtió en una atracción al integrarse en una escenografía de “gran aparato”. Luz y agua se entrelazaron en la concepción de la cascada multicolor pregonada en la hoja volante.

Los estudios históricos tradicionales advierten la decadencia del teatro culto en 1894. Reducido a la representación dramática y de ópera para la oligarquía capitalina, con telones vetustos, decoraciones apolladas y vestuarios en jirones, imágenes opuestas a las novedades de *Una boda en Santa Lucía* o *La acuática*; por ello conviene repensar la historia de los espectáculos públicos desde otros ángulos como la escenografía de las representaciones emergentes, una manera para despertar la imaginación de las nuevas generaciones de lectores, estudiosos y practicantes de la escena.



II.4 *Mexican Ra-ta-plan*, entre lo tradicional y lo moderno: Roberto Galván, escenógrafo

Patricia Ruíz Rivera

INBAL / CITRU

II.4.1 Introducción

En el siglo XX, obedeciendo a una forma de historiar el teatro en el orden mundial, se ha resaltado la figura de directores y productores, así como escritores, actores y actrices, mientras el quehacer escenográfico pasó a un segundo plano.

La transición entre lo tradicional y lo moderno en la escenografía puede encontrarse en el periodo que va desde las postrimerías del siglo XIX (con las vanguardias en el mundo y los descubrimientos tecnológicos) hasta los años treinta, en donde aparece la escenografía corpórea. La figura del escenógrafo como tal en México es reconocida a partir de la irrupción en escena del pintor Carlos González gracias a sus primeros trabajos para el Teatro del Murciélago y el Teatro Sintético, entre 1922 y 1926, que culminan con el montaje de *La verdad sospechosa*, obra que inaugura el recinto más importante del país, la sala principal del Palacio de Bellas Artes en 1934.²³

²³ Carlos González es el primero en tener un sueldo en la nómina del Departamento de Teatro de la Secretaría de Instrucción Pública, ya con el puesto de escenógrafo –sin el apelativo de pintor– de dichos grupos. (Cf. Antonio Magaña Esquivel, comp. de textos ed., y notas de Edgar Ceballos. *Imagen y realidad del teatro en México, 1533-1960*. México, Conaculta / INBA, Escenología, 2000). “González fue el escenógrafo de mayor trascendencia de todos sus contemporáneos, si pensamos que participó activamente en casi todos los grupos y movimientos de renovación teatral” (Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*. México, UAM-A, p. 119-120).

Por supuesto que se encontraban en la escena nacional más personajes que ejercían el oficio, pero la decisión al hacer teatro comercial evitó que fueran estudiados con profundidad por la historia del teatro mexicano. Uno de ellos fue Roberto Galván,²⁴ quizá el más connotado al transitar entre lo tradicional y lo moderno, esto es, lo europeo y lo nacionalista. Poseía su propio taller en los Altos del Teatro Fábregas e hizo escuela al tener como discípulos a sus seis hijos, también a Magín Banda y los hermanos Mendoza, Esteban y Aurelio, entre muchos otros.²⁵

II.4.2 *Méxican Ra-ta-plán*

La fotografía que presentamos es la escena final de uno de los montajes más significativos del teatro en México en la segunda década del siglo XX: *Mexican Ra-ta-plán*, que constituyó un éxito de taquilla y se integró como repertorio de varias compañías capitalinas por mucho tiempo. El elenco estuvo conformado por Roberto Soto, Delia Magaña, Celia Montalbán y Lupe Vélez; estas últimas resumaban sensualidad junto con las bailarinas presentes en ese momento. El empresario Pepe Campillo contrató a Roberto Galván, un escenógrafo consolidado en el Teatro de Revista, para realizar la escenografía. El espectáculo es un parteaguas, pues a partir de allí se renombra a las bailarinas como *bataclanas*, se muestran desnudeces nunca antes vistas, se emulan decorados y vestuarios en otras puestas en escena. De simple telonero, Roberto Galván pasa a convertirse en escenógrafo.

Pese a ser aparentemente una copia del espectáculo presentado en el Teatro Iris llamado *Voilà Paris*, el cual mostraba a ocho bailarinas cubriendo su cuerpo sólo por plumas y lentejuelas, dejando muy poco a la imaginación de los espectadores y, por consiguiente, causando el

²⁴ “Roberto Galván, quizá el iniciador de la escenografía mexicana moderna, por ser su trayectoria y su profesión la de escenógrafo y no la de pintor” (A. Ortiz Bullé-Goyri, *op. cit.*, p. 120).

²⁵ *Vid.* Arturo Rigel, “La escenografía en los teatros nacionales”, en *Revista de Revistas*. México, 5 de septiembre de 1926.



México Ra-ta-plán, 1925. Teatro Lírico. Compañía Grandes Revistas Campillo.
Fondo *Escenografía Mexicana*/CITRU/INBAL

revuelo esperado,²⁶ Roberto Galván logra superar ese éxito al concebir, además de los telones, la escenografía, el vestuario y la iluminación con un toque nacionalista que rebasó las expectativas puestas en su trabajo.

Hay pocas fotografías de la representación, sin embargo, por las crónicas podemos saber que el escenario se vistió con elementos mexicanos para la escenificación, como las jícaras, sarapes, petates y serpentinas. Los accesorios típicos de la cocina mexicana se hicieron presentes en el vestuario y los tocados de las bailarinas *bataclanas*, quienes constituyeron el principal atractivo para el *Mexican-Ra-ta-plán* y las revistas posteriores.

Los autores Juan Díaz del Moral y Guillermo Ross no le dieron un final adecuado a la obra y Roberto Galván propuso con mucho acierto el “*Desfile de Modelos*, con estilizaciones sintéticas de nuestras típicas industrias. Y todos recordamos las ovaciones que cada traje simbólicamente vernáculo arrancaba”.²⁷

Dicho cierre, como se puede ver en la fotografía, suprime el espacio de la concha del apuntador y usa el proscenio como pasarela, resolución que para ese momento era impensable en el teatro comercial. También se pueden observar los rompimientos integrados con el vestuario y los tocados como parte de la fastuosidad del espectáculo. En el punto de fuga de la fotografía, se encuentra una bailarina en un plano más alto para lograr que el espectador tome en cuenta, la totalidad del escenario.

En esta puesta en escena todos los elementos fueron propicios para constituir un gran éxito, tanto económico como de prestigio para los involucrados: Pepe Campillo logra otros éxitos con su compañía (*Se solicitan modelos*, *La pasarela* o *México multicolor*, entre otras muchas); Roberto Soto como el gran cómico y cabeza de reparto (que después le permitirá formar su propia compañía), y Lupe Vélez, quien ganó notoriedad como

²⁶ Vid. Araceli Rico, *El teatro Esperanza Iris. La pasión por las tablas, medio siglo de arte teatral en México*. México, Plaza y Valdés, 1999.

²⁷ Roberto Núñez y Domínguez, “Del esplendor de la farándula a la lobreguez del manicomio”, en *Jueves de Excélsior*. México, enero, 1933.

una mujer sensual, convertida después en *La Pantera Mexicana* del cine norteamericano, por mencionar unos cuantos.

II.4.3 Roberto Galván Basave, escenógrafo

Es probable que el término *escenógrafo* se publique en México en 1921, cuando el periodista Rufo realiza una entrevista a Roberto Galván para *El mundo ilustrado* en su taller donde elabora una escenografía. Esta mención tiene una singular relevancia, pues en esa época la denominación hacia los escenógrafos era indistinta como pintores, pintores-decoradores y decoradores, pero también teloneros (Galván considerado así en aquel momento) quienes trabajaban específicamente en el Teatro de Revista.

Roberto Galván Basave, conocido como el Negro Galván, nació el 30 de enero de 1890 en Guadalajara, Jalisco, México. El pequeño Roberto seguramente recibió su primera influencia y la entrada al mundo de la farándula capitalina de la mano de su padre, Trinidad Galván, un pintor de plafones y “ollitas”, que trabajaba en el taller de telones del cubano Pepito Gomiz;²⁸ murió trágicamente a la edad de 45 años, el 22 de julio de 1935, en la ciudad de México.

El primer registro que tenemos del trabajo de Roberto Galván en el teatro data de 1912, en la revista *México Espírita*, además se presume que conoce a los artistas catalanes Tarazona entre 1913 y 1915, cuando visitaron nuestro país.²⁹

Al trabajar con los hermanos Tarazona, Roberto Galván aprende las novedades de la escuela de Nueva York, que consistían principalmente en la técnica del calado luminoso y también lo realizado en el viejo continente, como los tocados de Anna Pávlova elaborados por Leon Bakst (diseñador

²⁸ Julio Prieto, “Los montajes teatrales en México durante los últimos 50 años” en *México en el Arte*. México, SEP / INBA, núms. 10-11 México, septiembre de 1950, pp. 67-80.”

²⁹ Pablo Dueñas *Las divas en el teatro de revista mexicano*. México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A. C., 1994.

escénico y cofundador de Los Ballets Rusos, junto con Sergei Diáguilev),³⁰ que Galván puso en práctica en el montaje que nos ocupa.

Hacia 1917 apareció en un programa de mano como “pintor” en el Teatro Virginia Fábregas para la obra teatral *La hechicera*. En ese año conoce a José Clemente Orozco y a varios pintores, escritores y periodistas, como García Cabral, Júbilo, Rufo, Mendiola, y Los muchachos: el Güero Castro Padilla, Carlos Ortega y Pablo Prida, así como Roberto Núñez y Domínguez el Diablo, quienes acostumbraban asistir a un local de comida ubicado en República de Cuba, llamado coloquialmente Los Monotes, cuyo propietario era Luis, hermano de José Clemente,³¹ situación que le permitió trabajar con distintas compañías y teatros a lo largo de su carrera.

Como discípulo y ayudante de los hermanos Tarazona,³² en 1918 trabaja en *Los Quákeros*, escenificada en el Teatro Colón. En aquel año se convierte en papá de su primer hijo, Rodolfo, quien se convertirá en su aprendiz –como ya se ha mencionado líneas arriba– junto con sus otros cinco hermanos, y en jefe del Taller de escenografía Galván.

Roberto reconoce la influencia que ejercieron sobre su forma de trabajo los pintores Adolfo Best Maugard, Roberto Montenegro y Carlos González. Junto con Best Maugard, Galván es contratado en 1919 por Anna Pávlova (quien tiene la influencia moderna en los decorados y los tocados) para realizar la escenografía que estrena en su gira por Nueva York. Él hace los decorados para *La siesta del fauno* (obra creada por Vaslav Nijinsky en 1912) y Pávlova le paga el importe de

³⁰ Rufo “Cuestiones de teatro. Nuestros escenógrafos”, en *El Universal Ilustrado*. México, 7 de abril de 1921, pp. 12-13.

³¹ Cf. Raquel Tibol, *José Clemente Orozco: Una vida para el arte. Breve historia documental*. 3a. ed. México, FCE, 2009.

³² Rufo, “Cuestiones de teatro. Nuestros escenógrafos” en *Op. Cit.*, pp. 12-13.

dos mil pesos, que para la época era una pequeña fortuna,³³ lo que seguramente le permitió cierta independencia económica para subsidiar su taller.³⁴

El hecho de que contara con un espacio propio para realizar su trabajo era una gran ventaja: la ubicación de su taller le permitía trabajar y enviar los telones o los diseños de vestuario a las modistas rápidamente. El Teatro Virginia Fábregas se encontraba en la antigua calle Puerta Falsa de san Andrés, hoy Donceles, y los teatros a los que abastecía el taller se encontraban cerca. El Teatro Lírico, en República de Cuba 46; el Teatro Principal en calle de Coliseo Nuevo, hoy Bolívar 30, y el Teatro Colón, en la esquina de Bolívar y 16 de Septiembre.

Roberto Galván dibujaba bocetos de los telones y supervisaba su realización. El escenógrafo menciona que para la técnica del calado, aunque fuera muy elaborado, “preciso es recortar con meticulosidad el papel para pegar en el hueco [una] mica de color o papel de china, o bien una fina redecilla como ésta –señalándome una utilizada en uno de sus trabajos casi terminados–, que sirve para sostener los follajes calados”.³⁵

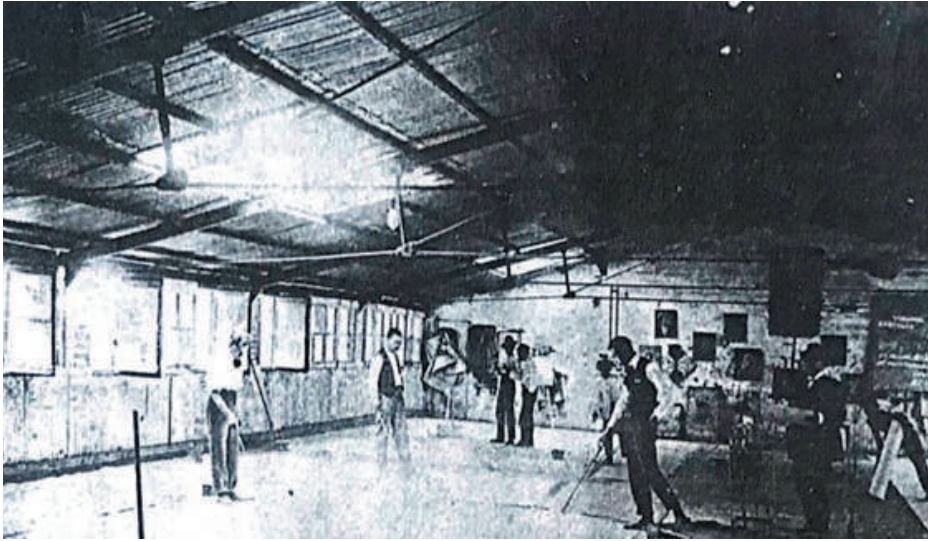
Algunas empresas teatrales no gustaban de experimentaciones escenográficas y le solicitaban la realización de telones a la vieja usanza, así como su confección en papel para economizar gastos. Galván se quejaba de ello, pero finalmente cumplía con los encargos pues “por eso es que muchas veces [...] verá usted decorados míos que desentonan con mi manera de sentir este arte. Tengo que sujetarme a ñoñas ideas de personas que entienden mucho de números... pero nada más. Hay que vivir, y para vivir... hay que comer... ¿no es cierto?”.³⁶

³³ Arturo Rigel, “Cuestiones de teatro. Nuestros escenógrafos”, en *El Universal Ilustrado*. México, 7 de abril de 1921, pp. 12-13. *op. cit.*

³⁴ *6 siglos de historia gráfica de México*. Ed. de Gustavo Casasola. México, Gustavo Casasola, 1978. 14 tt.

³⁵ Rufo, “Cuestiones de teatro. Nuestros escenógrafos” en *op. cit.*, pp. 12-13. .

³⁶ *Idem*.



Taller Escenográfico Galván, *ca.* 1920.

Archivo Casasola, en Fondo *Escenografía Mexicana* / CITRU / INBAL

Al incorporar las últimas novedades sobre el manchado, el calado o maquetado y el uso del color, como ya se ha mencionado líneas arriba, Roberto Galván innovó el arte escenográfico al utilizar la perspectiva para crear la ilusión mediante los paisajes de fondo, estableciendo las bases para el prototipo que se utilizará posteriormente en otros teatros.

Con elementos sencillos e intercambiables, como un telón de fondo representando motivos que muchas veces se repetían (la plaza con una fuente al centro, el paisaje mexicano con sus valles o las puertas del interior de una casa) pudo superar la problemática de hacer decorados nuevos para cada estreno semanal; así, Galván se las ingenió para hacerlos “indefinidos en tiempo y contenido”.³⁷

Roberto Galván colaboró con el teatro mexicano, entre 1912 y 1933, en 159 producciones teatrales. Cooperó en la transición de la forma de diseñar y realizar las escenografías de manera tradicional, como se venía haciendo bajo la influencia de los artistas que visitaban México, tanto italianos como españoles, al estilo moderno.

³⁷ P. Dueñas, *op. cit.*



II.5 *Sacrificio gladiatorio y creación del Quinto Sol*

Claudia Carbajal Segura

Historia del Arte / UNAM

Sacrificio gladiatorio y creación del Quinto Sol se presentó el 9 de mayo de 1936 en el Toreo de la Condesa en la ciudad de México. Esta obra fue una adaptación escénica de otra representación acaecida el año anterior en la ciudadela de Teotihuacán: *Mitos y leyendas de Teotihuacán*, cuyo argumento se dividió en dos actos: “El sacrificio gladiatorio” y “La creación del Quinto Sol”. El primer acto fue dedicado a la narración de una batalla entre dos bandos de guerreros, cuyos ganadores son ofrecidos en sacrificio, y el segundo acto giraba en torno a la famosa leyenda del Quinto Sol.

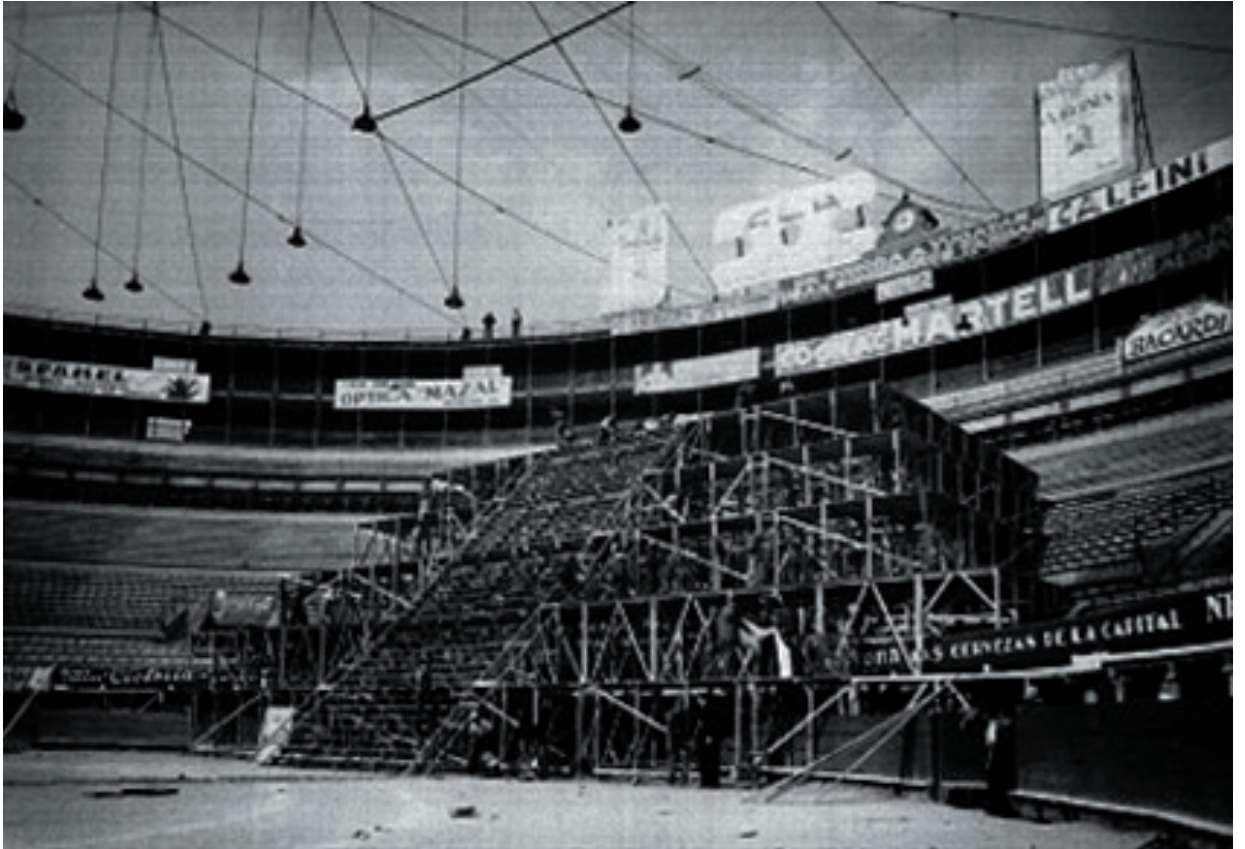
Las características de los inmuebles que se prestaron para escenario de ambos espectáculos eran muy diferentes entre sí y los requerimientos logísticos fueron muy distintos de los que se necesitaron la primera vez. En primer lugar, el Toreo de la Condesa era un escenario delimitado en espacio, no estaba techado (no es posible afirmar que era un espacio cerrado propiamente dicho), la gradería del lugar centralizaba un escenario redondo al que debía adaptarse toda la obra que, en la representación original, se había efectuado para un paraje abierto como Teotihuacán.

Mitos y leyendas de Teotihuacán tenía muchísimas ventajas para impactar al espectador-participante desde el primer momento, porque la también llamada Ciudad de los dioses sugería de inmediato grandeza y majestuosidad por sí misma, lo cual significó para el equipo organizador

—Departamento de Acción Cívica— un reto para suscitar algunas de estas impresiones en su espectáculo presentado en la ciudad de México, así prometían en sus anuncios de prensa. La obra se llevó a cabo a las 20:00 horas, un horario en el que era forzosa la iluminación artificial, tanto del escenario como en la gradería; esto daba ciertas ventajas a la hora de crear una atmósfera mística. Aquí los juegos de luces y sombras, al igual que los juegos pirotécnicos, emularon cierta magia fantástica hacia los espectadores-participantes.

Como escenografía se construyó una pirámide en el fondo del Toreo, la cual estaba empotrada en las gradas para simular el gran centro ceremonial que había dado origen al suntuoso espectáculo. También se construyó otra más pequeña al centro del escenario circular. Ambas dieron la sugerencia del ambiente prehispánico que se buscó plasmar a través de la presentación. Es curioso que las crónicas de la prensa anunciaran esta escenografía como un acontecimiento único, pues incluso llegó a expresarse que dichas pirámides eran más grandes que las de Teotihuacán, lo cual, por supuesto, era una exageración:

Dos mil personas van a formar parte del espectáculo, el cual resultará posiblemente más imponente que en Teotihuacán porque la fiesta se hará a partir de las 8 de la noche y se utilizarán potentes reflectores y luces cambiantes para aumentar los efectos escénicos. Se creía que no sería factible hacer una reconstrucción de aquellas leyendas en la Plaza de toros, por falta de espacio, pero los ensayos que se hicieron para montar el Quinto Sol y el Sacrificio gladiatorio en el Toreo se vieron más espectaculares que en Teotihuacán y haciéndose la fiesta por la noche resultó verdaderamente grandioso. Con tal motivo se ha venido construyendo sobre una parte del tendido de sol una pirámide de proporciones colosales y que es un poco más alta que la misma de Teotihuacán. Ha sido una obra magna que está ya casi terminada. En el centro del ruedo se ha



Construcción de un templete en el Toreo de la Condesa, 1936

Col. Archivo Casasola-Fototeca Nacional.

MID 77_20140827-134500:90260

levantado otra pirámide más pequeña para el sacrificio gladiatorio. Las dificultades para montar esas pirámides y para organizar este festival, así como para reunir el personal tan numeroso para los grandes conjuntos que se necesitan, hacen imposible que fiestas de esta naturaleza puedan repetirse, así que para el público es esta la última oportunidad de conocerlas.

Además de los efectos de luces cambiantes, se emplearán piezas de pirotecnia para aumentar la dramaticidad de ciertos episodios como el del nacimiento del Quinto Sol, el cual está basado en la leyenda de que habiéndose perdido el Cuarto Sol que alumbraba la tierra de los toltecas y permaneciendo en la oscuridad por muchos días sus moradores, hubo necesidad de convertir a dos hijos de Citlalicue en los ordenadores del universo por medio del sacrificio místico en la hoguera que hizo nacer el Quinto Sol y la luna, astros que la piedad divinizó desde entonces.³⁸

La exageración de las proporciones de la pirámide hace que cuestione el número de intérpretes en escena, pues según la nota, ascendieron a dos mil, como en la representación original de 1935. Pienso que este dato pudo inflarse para motivar al público a asistir al espectáculo. A petición de algunos espectadores, quienes alegaron que al ser tan tarde no pudieron llevar a sus hijos, se programó otra función para el 10 de mayo, la cual sería más adecuada para que los pequeños pudieran asistir. Esta función se efectuó a las 16:00 horas:

La magnificencia del espectáculo apenas puede ser descrita, dos mil personas entre hombres y mujeres tomaron parte en la fiesta luciendo trajes llenos de colorido y esos grandes conjuntos los colores de sus atavíos, las evoluciones y las danzas, todo ello bajo las luces cambiantes de los reflectores, dejó una magnífica impresión entre la concurrencia.³⁹

³⁸ “Dos mil personas en un gran festival”, en *El Universal*, 2a secc., 8 de mayo de 1936, p. 1.

³⁹ *Idem*.



Construcción de un templete en el Toreo de la Condesa, 1936

Col. Archivo Casasola-Fototeca Nacional.

MID 77_20140827-134500:90260

Adujeron como razón para que muchas personas, especialmente para los niños, es imposible asistir por la noche y se acordó repetirlo hoy a las 4:00 de la tarde.⁴⁰

El encargado de la escenografía de esta adaptación escénica fue Carlos G. González, quien había comenzado su carrera como pintor. Ya en 1917 incursionó en escenografía y decorado de obras teatrales, hasta ser el encargado de uno de los talleres más importantes de la ciudad, en el que se producían escenografías y vestuarios de muchas obras del teatro en México. González fue uno de los primeros escenógrafos especializados del país y su vida aún está por investigarse, puesto que falta un análisis profundo para el arte de la escenografía que tanto ha dado al teatro y a la danza.⁴¹

En una entrevista de 1933, Carlos G. González habló de su labor en la tramoya y en los decorados, declarando que este quehacer es muy diferente a dibujar bocetos o pintar en caballete, porque se requieren muchas habilidades técnicas y hasta físicas para llevar a cabo aquellas pinturas o vestuarios en un escenario. También dijo que esta labor es mágica, pues ver sus creaciones cobrando vida le causaba mucha satisfacción, aunque aseveró que también es “muy ingrata” por la falta de presupuesto, el retraso de los pagos y las muchas trabas en el teatro mexicano.⁴²

El escenógrafo indicó que los espacios en donde se presentaban las obras eran bastante antiguos y que esto limitaba la innovación o la introducción de nuevas técnicas en los decorados y la iluminación. Carlos G. González dibujaba y podía crear las escenografías desde cero, pero

⁴⁰ “El bello festival de ayer se repite hoy”, en *El Universal*, 10 de mayo de 1938, p. 16.

⁴¹ Uno de los únicos trabajos referentes a los primeros escenógrafos en México para danza es el de Alberto Dallal, “Los ojos del escenario. Escenógrafos de la danza mexicana”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. xxxii, núm. 96, 2010. (<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2307/2597>). (Consulta: 3 de febrero de 2017).

⁴² En este reportaje se indica que González era también el encargado del vestuario y que disponía de doce costureras para dicha labor. Se menciona que su taller estaba en el barrio de Loreto en la ciudad de México. “Carlos González escenógrafo”, en *Revista de Revistas*, 16 de diciembre de 1933.

también era el encargado de adaptar los bocetos de otros artistas como Fernández Ledesma, José Clemente Orozco, Roberto Montenegro, entre otros pintores. También llevaba a cabo estas creaciones en dimensiones adecuadas para vestir el escenario de una atmósfera especial. González afirmó:

He acabado de abandonar por completo la pintura de caballete que nunca me satisfizo del todo. Y menos una vez que estuve ensayando escenografía. Yo no sé qué tiene el teatro y todo lo que se relaciona a él. Una vez que se está dentro de él es imposible desprenderse [...] Un cuadro que pintamos una vez termina, es una cosa muerta que amortajamos en el marco y sepultamos en los muros de una pieza. En cambio nuestros decorados están destinados a animarse aunque sea por cortos instantes de una vida ficticia, pero vida al fin. Al verlos en escena tenemos la impresión de verlos por primera vez o mejor dicho que un sueño nuestro se ha hecho realidad... descubrimos en ellos detalles y efectos imprevistos. Nuestra propia obra nos sorprende, es algo así como una placa fotográfica que se revela en colores.⁴³

La revisión de materiales de esta naturaleza puede seguir aportando elementos valiosos para la reconstrucción de la escena y del ámbito arquitectónico de un momento crucial del país: los primeros programas educativos y culturales de un México posrevolucionario.

⁴³ *Idem.*



II.6 Simbolismo y modernidad en la escena mexicana: *El Simún*, escenografía de Roberto Montenegro⁴⁴

Omar Alfonso Flores Tavera

Historia del Arte / UNAM

Tengo la absoluta seguridad de que el teatro es uno de los medios más eficaces para ilustrar y para gozar de una vida más durable, más intelectual, más profunda.

Roberto Montenegro⁴⁵

Después de más de 30 años de haber empezado el ambicioso proyecto arquitectónico, el 29 de septiembre de 1934 fue inaugurado el Palacio de Bellas Artes de la mano del presidente Abelardo L. Rodríguez. Ese mismo día, tras meses de acalorados debates sobre cuál debía ser el espectáculo con el que se estrenara el escenario del nuevo Teatro Nacional, se presentó *La verdad sospechosa* del dramaturgo mexicano Juan Ruiz de Alarcón, con una compañía encabezada por Alfredo Gómez de la Vega y María Teresa Montoya. El escenógrafo de la obra, quien también fue nombrado jefe de teatro del recinto, fue el maestro

⁴⁴ El presente texto deriva de mi investigación de maestría, vease O. Flores Tavera, *De Edward Gordon Craig a Roberto Montenegro: ensayos en el diseño de una máquina del movimiento escénico*. Tesis, México, UNAM, 2020.

⁴⁵ R. Montenegro, *Planos en el tiempo: las memorias de Roberto Montenegro*. México, Artes de México / Conaculta, 2001, p. 90.

Carlos González.⁴⁶ Este primer montaje, según advierten diversas fuentes, estuvo lleno de complicaciones técnicas e incluso de malos entendidos entre los actores y el director.⁴⁷ La primera temporada del teatro daría inicio en mejores circunstancias un par de semanas después con la puesta en escena *El Simún*, obra del francés Henry René Lenormand, la cual corrió a cargo de la misma compañía, pero ahora ambientada con la escenografía del artista tapatío Roberto Montenegro. Con este drama se anunció la inauguración de la temporada teatral de 1934 en los diarios nacionales: “Compañía Dramática del Palacio de Bellas Artes [...] Próxima inauguración de la temporada 1934 con *El Simún* de Lenormand. Alfredo Gómez de la Vega: dirección de escena y Primer Actor; María Teresa Montoya: Primera Actriz; Escenografía: Roberto Montenegro; Traducción: Enrique González Martínez”.⁴⁸

Un breve artículo del periódico *El Nacional*, en una edición cercana a la fecha del estreno señala lo siguiente:

La obra escogida para el debut de la Compañía Dramática del Palacio de Bellas Artes, llamada *El Simún*, se desarrolla como muchas otras del dramaturgo francés en el continente africano. El paisaje, que en Lenormand adquiere toda la importancia de un nuevo personaje, es el desierto terrible que como monstruo vigila a los hombres que se abrigan en él [...].⁴⁹

El estreno aconteció el jueves 25 de octubre de 1934 a las 21:00 horas. *El Simún*, representada por primera vez en el Teatro du Palais Royal de

⁴⁶ L. M. Moncada, *Así pasan... Efemérides teatrales 1900-2000*. México, Escenología, 2007, p. 140.

⁴⁷ Jovita Millán, *70 años de teatro en el Palacio de Bellas Artes*. México, Conaculta, 2004, pp. 30-31.

⁴⁸ “Anuncio de *El Simún* en el Palacio de Bellas Artes”, en *El Universal*. México, 19 de octubre de 1934, p. 7.

⁴⁹ “Debut de la compañía dramática del Palacio de Bellas Artes: El estreno de la obra de Lenormand”, en *El Nacional*, México, 24 de octubre de 1934, primera sección, p. 6.

París sólo unos años antes,⁵⁰ expone al público la tragedia de un grupo de gente que lidia con las dificultades de la vida colonial francesa en Argelia. Se trata de un texto dramático de características simbolistas en donde la hostil atmósfera africana vicia el comportamiento de los hombres occidentales. El programa de mano de la versión mexicana fue localizado en una parte de los fondos especiales de la Biblioteca de las Artes. En seis detalladas páginas se presenta una síntesis crítica de la obra redactada por el cineasta Julio Bracho.

La acción del drama toma lugar en la residencia de LAURENCY, un rico comerciante francés que vive en medio del implacable desierto africano con AIESHA, su amante, una mujer mestiza, mitad árabe y mitad española. El caballero se encuentra en espera de la llegada desde Europa de su hija CLOTILDE, a quien no había visto nunca y que decide refugiarse con él después de la muerte de su madre. Mientras LAURENCY sale a recibir a la muchacha, entra a la casa GAIOUR, un príncipe árabe, con el fin acordar por medio de AIESHA una reunión entre el comerciante francés y su padre, EL AGHA. Una vez de regreso a la residencia, CLOTILDE descubre su rostro; en ese momento LAURENCY reconoce en los rasgos de la joven a la mujer que amó 20 años atrás, despertando en él sentimientos incestuosos alentados por la complicidad del clima hostil. Ambos padres, LAURENCY y el AGHA, se reúnen en un palmeral mientras los jóvenes dan un paseo, el AGHA pretende una alianza sellada con el matrimonio de sus hijos. Bajo el dominio de sus confusos sentimientos, LAURENCY se ofende con la propuesta de su rival comercial; no obstante, al retorno de los jóvenes, el padre descubre que su hija se ha enamorado de GAIOUR. Entretanto, AIESHA escudriña el momento de su venganza, pues no sólo siente que CLOTILDE le ha arrebatado el amor del padre,

⁵⁰ François Mauriac, “Le Simoun, pièce en trois actes de M. Lenormand (à la Comédie-Montaigne) - Le Chasseur de chez Maxim’s, pièce en trois actes de MM. Mirande et Quinson (au théâtre du Palais-Royal)”, [en línea], <<http://mauriac-en-ligne.u-bordeaux-montaigne.fr/items/show/671>>. [consultado el 10 de febrero de 2020].

sino que también le ha negado la oportunidad de ser correspondida por GAIOUR, de quien también ha quedado prendada. Tal como lo anuncia el enredo de la trama, el desenlace resulta trágico y AIESHA desata su furia con la misma fuerza de un simún, es decir, violenta como una arrebatadora tormenta de arena en medio del desierto argelino.⁵¹

Debido a la importancia que adquiere *el ambiente* dentro de la historia, el trabajo escenográfico requería de elementos plásticos que tuvieran la capacidad de transmitir las batallas internas de los personajes a partir de un espacio escénico *signado*. Nadie mejor para lograrlo que el artista Roberto Montenegro, cuya obra plástica nunca dejó del todo la tendencia simbolista del *fin de siècle*; además no era nueva la empresa de diseñar escenografía.⁵² El programa de mano dedica un apartado para presentar al escenógrafo y señalar algunos aspectos del llamativo diseño:

Tal vez sea *El Simún*, de Lenormand, la mejor realización escenográfica de Montenegro. Existe en ésta una audacia consiente, como es la introducción de elementos plásticos, tales como el telón de fondo en el que sobre el cielo estrellado de una noche africana se dibuja la constelación de Sagitario. La mayor expresión con un mínimo de elementos está en cada uno de los cuadros que Montenegro ha realizado para esta obra. Véase, por ejemplo, el modo original como concibe “el Palmeral” que Lenormand requiere para algunas de sus escenas, y cómo la presencia de un mapa da un sentido nuevo a los tres muros de una misma habitación. El telón de fondo, utilizado en toda su extensión —vertical y horizontalmente— para la expresión del mismo

⁵¹ Julio Bracho, “*El Simún*: Síntesis crítica de la obra”, en *El Simún, Drama en 12 cuadros de Lenormand* (Programa de mano), México, Teatro del Palacio de Bellas Artes, jueves 25 de octubre a las 21 horas, s/p; en CITRU-Fondo Reservado de la Biblioteca de las Artes, Cenart, clasificación BF-543-74.

⁵² Antes de *El Simún*, Roberto Montenegro ya había diseñado escenografía y vestuario para algunas obras de teatro de revista, ballets folclóricos y para el proyecto de Antonieta Rivas Mercado, Xavier Villaurrutia y Manuel Rodríguez Lozano conocido como El Teatro de Ulises. (Véase L. M. Schneider, *Fragua y gesta del teatro experimental en México: Teatro de Ulises. Escolares de Teatro. Teatro Orientación*. México, UNAM / Ediciones del Equilibrista, 1995, p. 27).

desierto; elemento poético fundamental en el paisaje que preside la acción, y, [sic] en el que Montenegro ha olvidado, intencionalmente, el cielo: todo es de un gran efecto dramático que subrayan [sic] a cada paso las tormentas espirituales, las soledades y hasta las torturas físicas de los seres que componen el drama de Lenormand.⁵³

Hay un desconocimiento general de los cuadros escénicos que Roberto Montenegro diseñó para esta obra, por ejemplo, aún no se sabe cómo era “el Palmeral” al que hace referencia el programa de mano o cómo lucía el mapa sobre los muros. Una fotografía identificada en los Fondos especiales de la Biblioteca de las Artes⁵⁴ deja ver el dramatismo de un enorme telón de fondo surcado por dunas caprichosas, frente al cual se conglomeran hacia el lado izquierdo un macizo de elementos arquitectónicos entre vanos y sólidos geométricos irregulares.

El escenario cumple su atribución evocativa en la medida que las figuras de María Teresa Montoya y Alfredo Gómez de la Vega se ven diminutas o insignificantes ante un inclemente desierto sin cielo que recrea el carácter sublime de un paisaje propio del simbolismo, donde la amenazante naturaleza sirve como punto de partida para la expresión poética de la tormenta interna que libran sus pasiones.⁵⁵

Otra fotografía identificada en el archivo personal de Montenegro presenta el cuadro escénico del montaje con que el pintor lograría trascender como escenógrafo profesional. Al igual que la anterior, también es una fotografía tomada durante el momento de la representación.⁵⁶

⁵³ *El Simún* (Programa de mano), *loc. cit.*

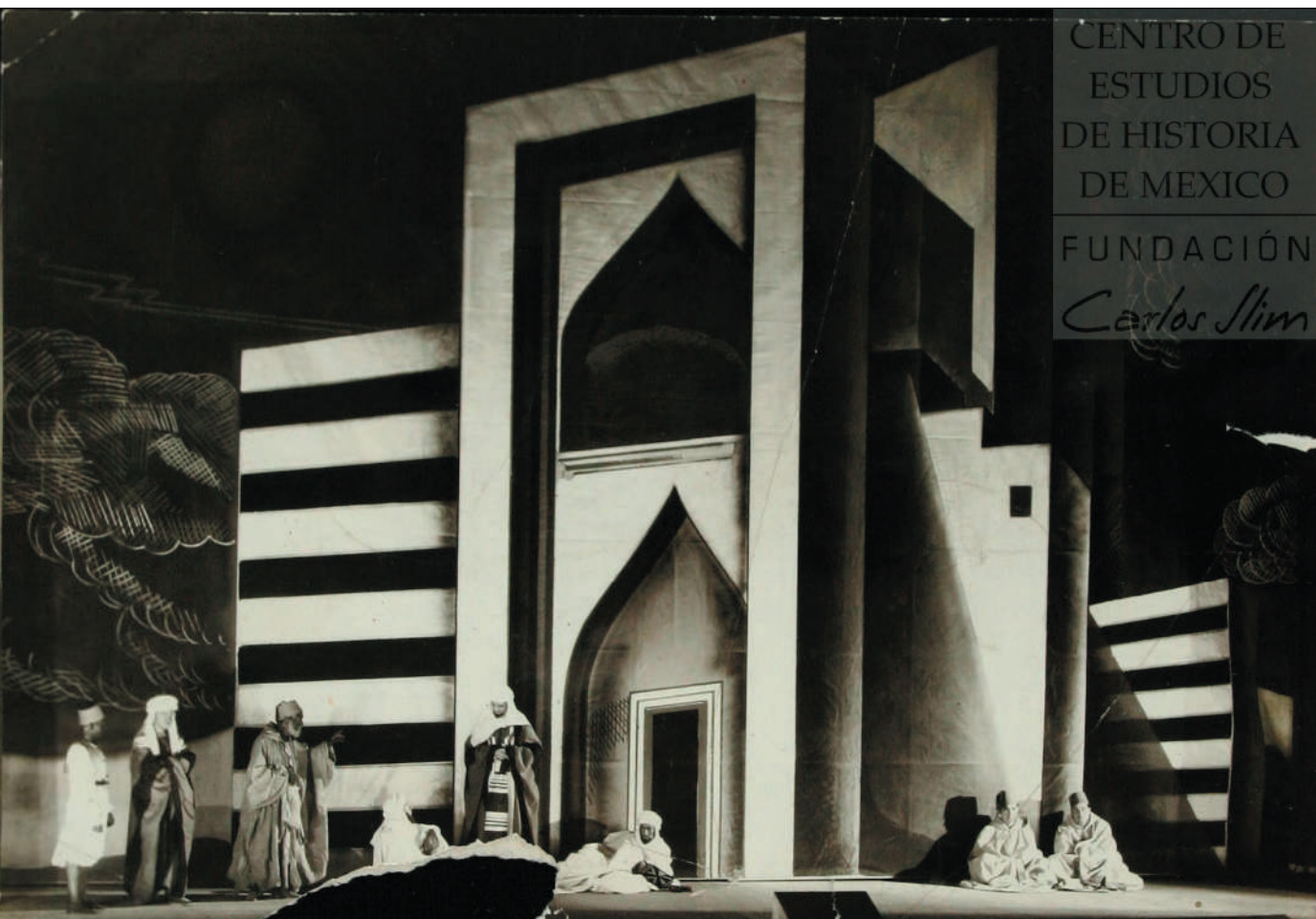
⁵⁴ Fotógrafo desconocido, “María Teresa Montoya y Alfredo Gómez de la Vega en *El Simún*”, en *Archivo Revista de Revistas*, Fondos especiales, Biblioteca de las Artes, Cenart.

⁵⁵ Sobre los tópicos generales de la pintura simbolista, véase F. Ramírez, “El simbolismo en México”, en Fausto Ramírez *et al.*, *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*. México, Museo Nacional de Arte / Banco Nacional de México, 2004, pp. 21-59.

⁵⁶ Fotógrafo desconocido, “Escenografía de la obra de teatro ¿El Simeón? [sic] de Roberto Montenegro” *Archivo Carso del CEHM*, fondo Fotografías de Roberto Montenegro dxcm-2, caja 4-II, doc. 11, foja 1.



María Teresa Montoya y Alfredo Gómez de la Vega en *El Simún*. Archivo *Revista de Revistas*, Fondos especiales, Biblioteca de las Artes / Centro Nacional de las Artes.



Escenografía de Roberto Montenegro para la obra de teatro *El Simún*.

Archivo del Centro de Estudios Históricos de México Carso.

Fondo: Roberto Montenegro.

Al centro destaca una enorme estructura arquitectónica compuesta por monumentales sólidos geométricos con aristas frontales que dominan la escala del escenario. Los actores se ven diminutos frente al arco de dos vistas (conopial y adintelado) que gobierna visualmente el centro de la escena, tras el cual se distribuyen otros prismas que arman una composición geométrica donde predominan las líneas rectas verticales, horizontales y, por la orientación, las diagonales. Esta fotografía fue reproducida en una de las páginas del programa de mano y gracias a la reseña de Julio Bracho se pudo identificar que es la primera escena de la obra de teatro, cuya función era prologar el drama de Henry René Lenormand:

Sobre el camino, a las puertas de la ciudad de Ghardaia, en Argelia, se inicia la acción de la obra. En cuclillas o tendidos en el polvo, varios árabes descansan a la sombra de las murallas. Cruza un mendigo, negro, quien después de entonar una canción indescifrable tiende la mano pidiendo limosna. Al preguntar quién es el dueño de la casa que allí se ve, introduce en la acción iniciada al personaje central de la obra: “Sidi Laurency... francés comerciante... muy rico...” Los árabes vuelven al sopor de la siesta, en tanto el mendigo se aleja llevándose entre los labios su extraña canción...⁵⁷

En otros espacios me he dedicado a argumentar la relación que existe entre este diseño de Roberto Montenegro y las propuestas espaciales del británico Edward Gordon Craig.⁵⁸ Por lo que toca a estas breves líneas, me limitaré a analizar la imagen desde el contenido y sus características formales.

⁵⁷ *El Simún* (Programa de mano), *loc. cit.*

⁵⁸ Este texto se desprende en gran medida de mi tesis de maestría: Omar Flores Tavera, *De Edward Gordon Craig a Roberto Montenegro. Ensayos en el diseño de una máquina del movimiento escénico*, artículo académico que para obtener el título de Maestro en Historia del Arte, México, FFL-III / UNAM, 2020.

La monumentalidad de los cuerpos geométricos que Roberto Montenegro empleó en la escenografía de *El Simún*, claramente tenía la intención de presentar por primera vez ante el público mexicano una obra de teatro con características modernistas, igual a las que, décadas anteriores, habían introducido algunos reformadores de la escena como Richard Wagner, Adolphe Appia y Gordon Craig, cuya obra el artista tapatío conoció muy bien durante sus años como becario en Europa entre 1906 y 1919. Asimismo, es posible decir con cierto grado de seguridad que la elección de la obra teatral no fue fortuita, pues se pretendía exhibir el novedoso aparato escénico y mecánico del Teatro de Bellas Artes; incluso, desde las primeras discusiones por la elección del espectáculo para la función de estreno, Carlos González Peña criticó la selección nacionalista de la obra de Juan Ruiz de Alarcón y propuso inaugurar con óperas como *Tristán e Isolda* o *Parsifal*, ambas de Richard Wagner, para explotar el montaje desde su aspecto artístico.⁵⁹ Finalmente se tomó el camino discursivo marcado por el gobierno en turno, pero ahora correspondía a Montenegro la oportunidad de hacer gala del escenario más imponente y moderno del que disponía México hasta entonces.

La composición a partir de prismas, más allá de la notable influencia escenográfica de Craig, también resulta muy montenegrina, pues es un recurso que el artista tapatío aplicó muchas veces en su obra gráfica, mural y de caballete. Se puede decir que estos elementos forman parte del mundo interior de Roberto Montenegro, plagado de ideas sobre geometrías sagradas y arcos místicos, alimentadas por las corrientes de pensamiento teosófico y masónico. Además, desde las búsquedas propias del simbolismo, se pueden reconocer distintos tópicos que fueron característicos del movimiento: el uso del paisaje como expresión de una visión interior, observable en el implacable desierto de Argelia; las estructuras arquitectónicas sombrías que evocan el anhelo de un pasado preindustrial;

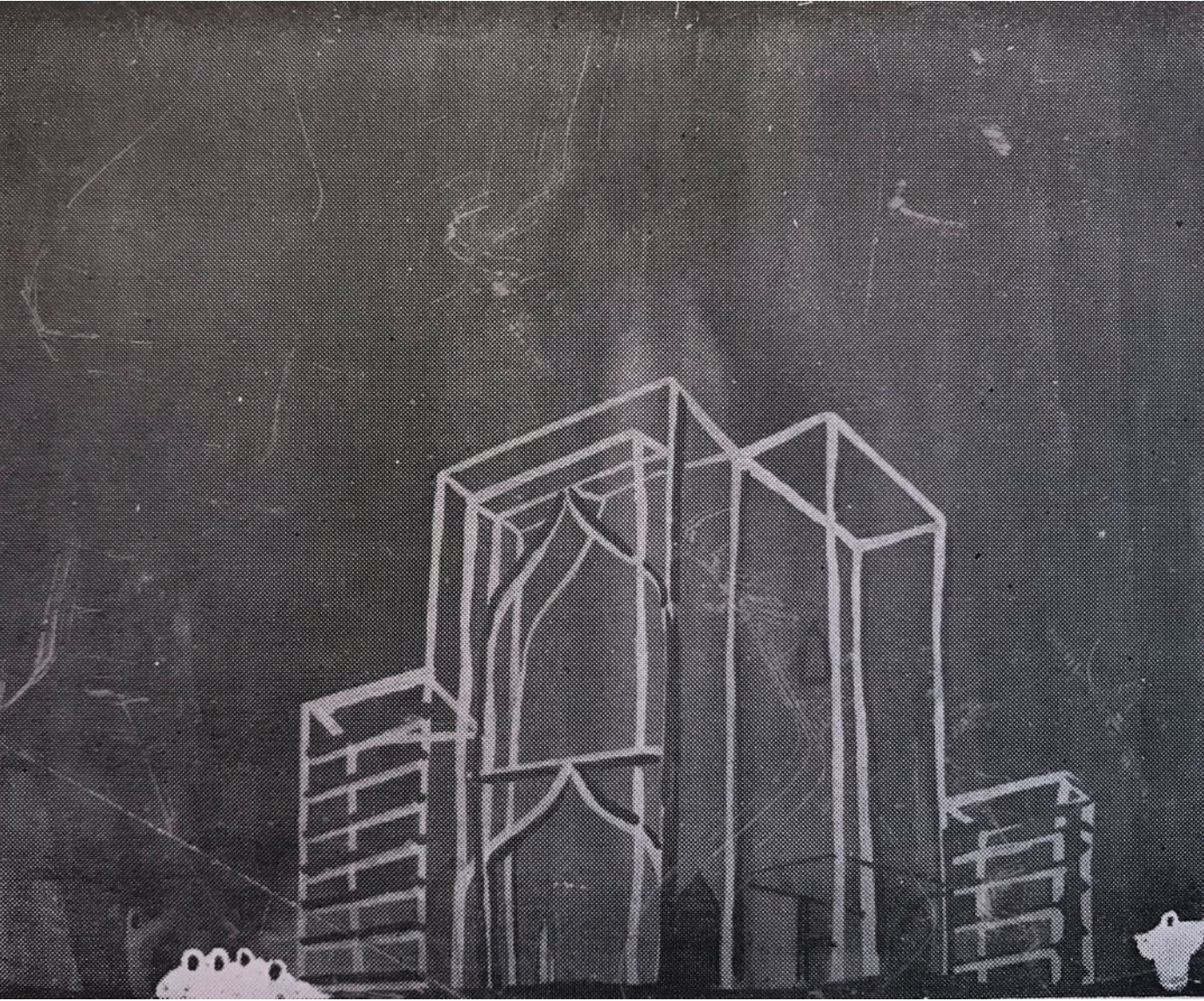
⁵⁹ J. Millán, *op. cit.*, p. 29.

la búsqueda por la trascendencia que logre llenar el vacío metafísico de la época, en este caso se puede reconocer con la inclusión de la constelación de Sagitario sobre el cielo estrellado; e incluso la apropiación de los recursos de la música y la poesía aplicados a la imagen a partir del ritmo y la armonía, expresados con líneas, repeticiones, contrastes y color.⁶⁰ Hasta hoy sólo han llegado fotografías en blanco y negro de esta escenografía, no obstante los tonos de las imágenes nos invitan imaginar un colorido exótico y un gran poder expresivo. Basta echar un vistazo a la paleta que Montenegro frecuentó durante las décadas de los años veinte y treinta del siglo pasado. Después de todo, el efecto debió ser impresionante para un público que por primera vez entraba en contacto con una producción de tal envergadura y que podía estar al nivel de cualquier montaje moderno en el mundo.

Roberto Montenegro siguió diseñando escenografías hasta sus últimos años de vida. En 1957 se llevó a cabo el Primer Congreso Panamericano de Teatro con varias sedes en la ciudad de México. Como resultado de este importante evento se montó, en octubre del mismo año, la primera exposición nacional de Escenografía Mexicana Contemporánea.⁶¹ Los diseños de los escenógrafos mexicanos deleitaron a los mayores especialistas en teatro de todo el continente. En esta exposición Roberto Montenegro participó con su primera gran escenografía: *El Simún*, representado en el Palacio de Bellas Artes, de la cual se expuso el boceto inicial, realizado 23 años atrás y con el que trascendería como personaje destacado de uno de los capítulos más importantes de la historia de la escenografía en México.

⁶⁰ Fausto Ramírez, *loc. cit.*

⁶¹ Antonio López Mancera, *Escenografía mexicana contemporánea* (Programa de mano). México, INBA / Museo Nacional de Artes Plásticas, octubre de 1957, en Biblioteca de las Artes, CENART, clasificación: GP-TOO338 1649.



Boceto de escenografía para *El Simún*, publicado en Antonio López Mancera, *Escenografía mexicana contemporánea* (catálogo), Museo del Palacio de Bellas Artes, octubre de 1957.



II.7 El estreno del *Ballet Bonampak*

Aimée Wagner y Mesa

FFL / UNAM

Enclavado en la selva lacandona, en el municipio de Ocosingo, Chiapas, se halla el sitio de Bonampak, cercano a Yaxchilán y a la frontera con Guatemala. El florecimiento de esta ciudad maya tuvo lugar durante el gobierno de Jaguar-Ojo Anudado alrededor del año 516 d. C. Le sucedieron Chaan Muan I, Ahau y Chaan Muan II, cuyas hazañas se encuentran plasmadas en los murales del llamado Edificio de las Pinturas. Alrededor del año 800 esta ciudad fue abandonada y permaneció oculta, por lo menos a los ojos de blancos y mestizos, durante varios siglos.

“Descubierto” en 1946 gracias a la información proporcionada a Giles Healy y Carlos Frey por los indígenas lacandones José Pepe Chambor y Acasio Chan, el sitio de Bonampak provocó un gran impacto, básicamente debido a los murales que engalanan el Templo de las pinturas. Estos murales sirvieron de inspiración a los creativos del *Ballet Bonampak*, cuyo estreno tuvo lugar en noviembre de 1951, patrocinado por el Gobierno del Estado de Chiapas, a cargo del general Francisco Grajales, fundador del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas.

Con el fin de llevar a cabo este magno evento se construyó, en las afueras de la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, en el parque Madero, un enorme escenario de madera y se colocaron gran cantidad de bancas para cientos de espectadores que pudieron gozar del espectáculo gratuitamente.



Vista panorámica del teatro al aire libre. Parque Madero. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
Fotografía: Walter Reuter. Col. Familia Wagner.

La coreografía estuvo a cargo de la reconocida bailarina Ana Mérida (1922-1991) quien también participó como danzante. Durante varios meses entrenó a maestras de Educación Física chiapanecas y del Instituto de Ciencias y Artes para que conformaran el conjunto femenino. Entre ellas se encontraba la joven Beatriz Maza, hoy destacada maestra y bailarina que obtuvo en el 2009 el Premio Chiapas. Gracias a su hijo se recuperó, hace poco, la partitura original de la composición musical del maestro Luis Sandi.

El conjunto varonil se integró con danzantes Concheros del grupo dirigido por Florencio Yescas, quien junto con Nicolás Mesa fueron los únicos bailarines profesionales. El propósito había sido no utilizar intérpretes clásicos o modernos, sino a aquellos que se dedicaran a las danzas autóctonas, lo que propició al espectáculo magia y frescura.

Como ya se mencionó, fue el maestro Luis Sandi (1905-1996) quien compuso, *ex profeso* para este evento, la partitura musical. El director teatral Fernando Wagner (1906-1973) coordinó el montaje.

El ingeniero Pedro Alvarado Lang, integrante destacado del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas, redactó el argumento y el texto literario para el cual prestó su voz la actriz Margot Wagner.

El pintor y escultor Carlos Mérida (1891-1985), nacido en Quetzaltenango, Guatemala, y radicado en México, inspeccionó la realización del escenario. Éste constó de dos grandes plataformas de madera, a semejanza de la terraza de la pirámide, unidas por un escalón, donde tuvieron lugar las danzas de conjunto; además, una plataforma de menor dimensión, cuya escalinata conducía al Templo de las Pinturas –también denominado Edificio 1– ubicado del lado derecho. Cabe destacar que su remate se adornó con las cresterías típicas de la cultura maya.

Carlos Mérida aprovechó el entorno natural que se integró como parte de la escenografía, ofreciendo al público la sensación de encontrarse al pie de la pirámide. Orgulloso de sus orígenes mayas y zapotecos,



Fernando Wagner y colaboradores del *Ballet Bonampak*.

Fotografía: Walter Reuter. Col. Familia Wagner.



Escena con elementos escenográficos. *Ballet Bonampak*.

Fotografía: Walter Reuter. Col. Familia Wagner.

evidentemente conocedor de la cultura maya-quiché, se basó en los frescos recién descubiertos para diseñar el vestuario, los penachos y la utilería.

El argumento del Ballet está dividido en 6 estancias:

1ª Estancia. “Danza de los sacerdotes y los *bataboobes* (jefes de los pueblos)”

Bonampak es una ciudad próspera que posee grandes adelantos en ciencias y artes, la cual se ve amenazada por otras tribus debido a que los adivinos han pronosticado que el príncipe heredero, apenas un niño, alcanzará un gran poder y subyugará a los estados cercanos. Para ello, los habitantes de Bonampak, aliados con Yaxchilán, preparan la estrategia de guerra. Con el fin de que los dioses les sean propicios, llevan a cabo una danza ritual frente a la explanada del templo. Participan el *Ahau* en función de sacerdote supremo, los sacerdotes de Yaxchilán y Lacanhá además de siete sacerdotes más y cuatro *bataboobes*.

2ª Estancia. “Danza de Ix-Cab”

También las mujeres llevan a cabo una danza ritual, presidida por la esposa del *Ahau*, para que los dioses favorezcan a los guerreros. Una virgen ofrenda flores de nicté (lirios blancos de agua) a los dioses del amor y la voluptuosidad. Asimismo, punzan sus orejas y labios con espinas para que su sangre sea del agrado de las divinidades.

3ª Estancia. “Danza de los guerreros alados”

Los músicos, con sus grandes cornetas, llaman a los guerreros, quienes con vistosos trajes que simulan alas, penachos de plumas de quetzal y abanicos para alejar a los espíritus negativos, ofrendan al dios de la guerra que, hacia el final de la escena, los sacerdotes llevan en andas su representación escultórica.

4ª Estancia. “Danza de la batalla”

Al amanecer, los guerreros se preparan para la lucha que acontece todo el día. Muchas víctimas caen durante la batalla, a la postre se enfrentan los dos grandes jefes para decidir a cuál pertenecerá la victoria. El gran jefe de Bonampak, junto con los guerreros *balam* (jaguares), resulta vencedor.

5ª Estancia. “Danza de la amarga victoria y el sacrificio”

Los jefes sometidos son despojados de sus penachos de plumas de quetzal y sacrificados a los dioses. Se oye el clamor de los triunfadores agradeciendo a las deidades su victoria ya que Bonampak, Yaxchilán y Lacanhá han derrotado a sus enemigos.

A continuación, se escuchaba el texto literario de Pedro Alvarado Lang, mientras en escena continúan las danzas de festejo:

¡Ah, dioses ineluctables! ¡Ah, grandes dioses! ¡Habéis querido que otra vez el triunfo sea de los sabios e invencibles guerreros de Yaxchilán, de Bonampak y de Lacanhá!

¡Les habéis dado la victoria suprema!

¡Oh! ¡Poderoso Nacom, supremo príncipe, gran monarca que ensanchas tu gloria y tu poder! ¡Has vencido clamorosamente después del encuentro final! ¡A tu espantoso enemigo del collar de varias cabezas, dominaste y venciste y humillaste, dejándolo atado por tu increíble fuerza! ¡Oh, cielo y tierra! ¡Oh, águilas! ¡Oh, tigres! ¡Nos has valido cielo! ¡Nos has valido tierra! ¡Ah, mi lanza poderosa! ¡Ah, dureza de mi escudo! ¡Ah, dureza de mi corazón! ¡Ah, mi cielo, mi tierra y mis montañas! ¡Ah, bravura de mi alma! ¡Ah, valor de estos hombres amados de los dioses! ¡Ah, la faz de los dioses que sonríen al triunfo de los hombres!

¡Y bien dioses! ¡Si quienes en sus manos tienen el destino humano, han querido colmar con el triunfo a los varones de Bonampak, gracias sean dadas a ellos!



Momento coreográfico. *Ballet Bonampak.*

Fotografía: Walter Reuter. Col. Familia Wagner.

Se debe anunciar a la faz de los cielos, a la faz de la tierra y celebrarlo con grandes muestras de honor. ¡Anunciémoslo! ¡Vayamos a los grandes muros de la fortaleza de Bonampak y proclamemos cuál ha sido la voluntad divina! ¡Proclamemos que los dioses han querido para su honra y para nuestra vida, concedernos el triunfo! ¡Que el cielo y la tierra, que los animales de la selva, que la ceiba tótem de nuestros bosques, que el grano sagrado que nos alimenta, que las aves que cantan y que nos regocijan con los colores de su bello plumaje, que las aguas prodigiosas que dan la fertilidad y que bañan nuestras tierras, que los vientos, que los aromas de las flores y todos los seres y cosas que habitan el mundo por la voluntad de los dioses, se regocijen y escuchen nuestro canto de alegría, nuestro sentimiento de gratitud! ¡Que todos los corazones conozcan nuestra hazaña y participen de inmenso placer! ¡Que en los muros de un nuevo templo que construiremos, el artista perpetúe el drama de BONAMPAK!⁶²

6ª. Estancia. “Danza general del epinicio”

Las esposas y vírgenes danzan en agradecimiento a los dioses. Los danzantes con máscaras totémicas que representan a las divinidades del agua y al dios del maíz se unen al festejo.

Para el gran final aparecen los *Ahau*, guerreros alados, sacerdotes y músicos, alabando al dios del sol que les concedió el triunfo.

Encontré ciertos elementos en este espectáculo que me remiten *—toute la distance gardée—* con el teatro clásico griego: la representación de un mito que se origina a raíz de un augurio; la acción basada en hechos heroicos; la ubicación del evento al aire libre con el paisaje como entorno y la asistencia de un público masivo.⁶³

⁶² Pedro Alvarado Lang, *Argumento del Ballet Bonampak*. México, doc. inéd. Acervo Fernando Wagner, UNAM.

⁶³ Todas las imágenes son obra del reconocido fotógrafo Walter Reuter.



Audiencia del *Ballet Bonampak*. Fotografía: Walter Reuter. Col. Familia Wagner.

La narración y comentario de los hechos función del coro y, en este caso en la voz de una coreuta.

Los creadores del *Ballet Bonampak* ya no están con nosotros, pero su trabajo sirvió de paradigma a nuevas versiones que enriquecen y favorecen la difusión de la cultura autóctona. Que las imágenes aquí presentadas sean un vehículo de interés para aquellos que tengan el deseo por preservar, analizar y reflexionar sobre estas escenificaciones desarrolladas en la medianía del siglo XX en nuestro país.



II.8 Una corona y un gran bastidor: las “*Divinas Palabras*” de Vicente Rojo

Óscar Armando García

FFL / UNAM

En 1963 se gestó en México una singular puesta en escena con un grupo de estudiantes universitarios de varias Facultades, actores invitados y creadores plásticos. Bajo la producción artística de Héctor Azar y la dirección escénica de Juan Ibáñez, este grupo de jóvenes interpretaron *Divinas palabras*, el texto dramático de Ramón del Valle-Inclán. Los artistas plásticos que colaboraron en el montaje fueron Luis Macouzet (iluminación), la pintora Marcela Zorrilla (vestuario) y Vicente Rojo (escenografía).

La puesta en escena fue descrita como deslumbrante desde su estreno el 20 de mayo de 1963 en el Teatro Caballito de la ciudad de México; así lo constatan los diferentes testimonios periodísticos y de los participantes del teatro universitario de la época. Juan Ibáñez, estudiante de la Facultad de Filosofía y Letras, había obtenido una beca para ser asistente del director y actor británico Peter Ustinov durante un año de estancia en Inglaterra; posteriormente prolongó su estadía en España y Francia, experiencia que le permitió asistir a diversos montajes en Londres, Madrid y París. A su regreso en 1961 propuso a Héctor Azar, en ese momento director de la oficina de Teatro de Difusión Cultural, el montaje del texto dramático

de Ramón del Valle Inclán para la recientemente fundada Compañía de Teatro Universitario, consolidada por alumnos de los diferentes Talleres de teatro que se habían instituido en cada una de las Facultades de la UNAM.

Ibáñez convocó y seleccionó a una treintena de jóvenes estudiantes para desarrollar la puesta en escena, integrándose como equipo de diseño escénico a la pintora Marcela Zorrilla y al diseñador gráfico de origen catalán Vicente Rojo, ya entonces encargado de la Imprenta Madero, así como su incipiente presencia en la *Revista de la Universidad, La cultura en México* y la fundación de la editorial Era. Rojo había hecho estudios en La Esmeralda y había comenzado a hacer sus primeras exposiciones colectivas e individuales, con una fuerte tendencia hacia una estética no figurativa.

El montaje escénico de Ibáñez tuvo como fuente estética varias referencias plásticas: Luis Buñuel (*Los olvidados*), Zurbarán, Velázquez, Goya y Alberto Gironella, en un juego de luces y sombras para generar la escena expresionista que requería la propia propuesta *esperpéntica* de Valle Inclán. Juan Ibáñez apostó por un movimiento dinámico en escena, libre de cualquier artefacto fijo, salvo algunos elementos necesarios para el desarrollo del relato, como la pequeña carreta para transportar al hijo de JUANA LA REINA.

Por otro lado, la propuesta de Vicente Rojo se sustentó en tres elementos escenográficos: una enorme corona hecha de pedacería de madera, suspendida encima de la escena, un gran lienzo a manera de ciclorama en tonos rojos y un gran bastidor móvil para marcar sitios diversos de la acción. El diseño de la iluminación de Macouzet tuvo un papel relevante al darle vida a dichos elementos, proponiendo acentos en claroscuros constantes. Por ejemplo, para el inicio de la puesta en escena, el público percibía tan sólo la corona suspendida y el rostro del actor (Ignacio Sotelo) que interpretaba al sacristán PEDRO GAILO para pronunciar el primer texto de la obra: “[...] Aquéllos viniéronse a poner en el camino, mirando al altar. Éstos que andan



Diseño escenográfico de Vicente Rojo para *Divinas palabras*.
Reconstrucción gráfica: Marcela Zorrilla.



Escena del montaje de *Divinas palabras*, de Juan Ibáñez, con la corona pendiente en el escenario.

por muchas tierras, torcida gente. La peor ley. Por donde van muestran sus malas artes. ¡Dónde aquéllos viniéronse a poner! ¡Todos de la uña! ¡Gente que no trabaja y corre caminos! [...]”⁶⁴ También destacaban proyecciones de sombras de la corona suspendida en el fondo de la escena, o una enorme cruz que enmarcaba varias secuencias de la escenificación.

Un rasgo de esta escenografía fue la facilidad de montaje y desmontaje de sus materiales, como señala González Villaseñor:

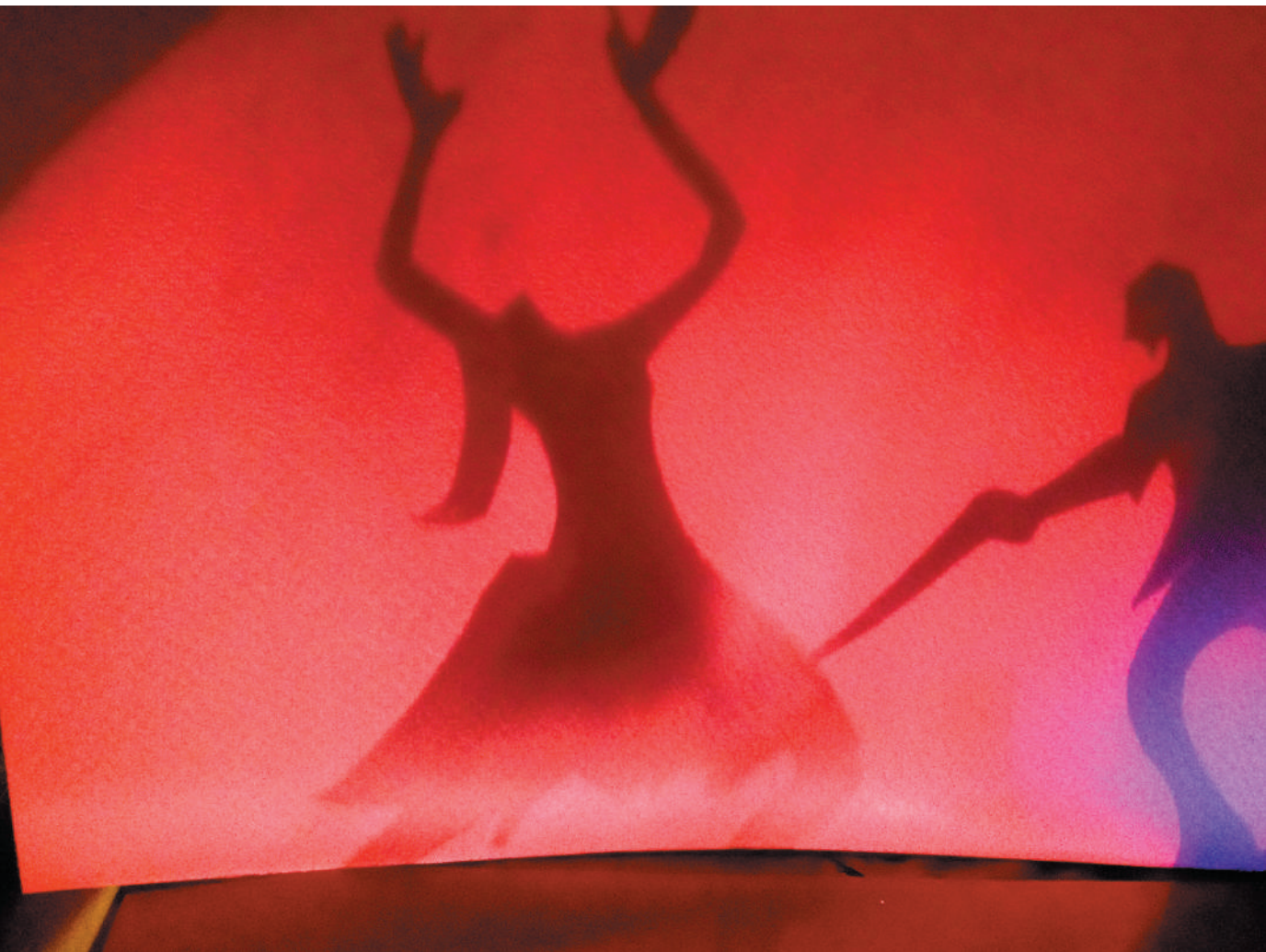
[...] cuando el grupo viajó a Europa, lo hizo sin grandes apoyos económicos por parte de las instituciones, y los actores llegaron a construir la escenografía con martillos, clavos y madera; colgaron con cadenas la gran corona de espinas diseñada por Vicente Rojo [...] quien vivía en Barcelona y manejó sin parar hasta el teatro [en Nancy, Francia] para hacer las últimas modificaciones.⁶⁵

Como un ejemplo del funcionamiento de la puesta en escena y la integración del concepto escenográfico, retomo la secuencia del intento de violación de PEDRO GAILO a su hija SIMONIÑA, quienes portaban una daga y una garrafa de vidrio respectivamente:

La resolución de Ibáñez logró que estos dos personajes elaboraran sus diálogos en un espacio escénico vacío, a través de una coreografía de acoso y rechazo, en sintonía con el uso de la garrafa y la daga. Simoniña (Marisela Olvera), en un momento dado, le arrebató la garrafa y Pedro Gailo (Ignacio Sotelo) intentaba acercarse a ella con la daga; la adolescente utilizaba entonces la garrafa como escudo y lo único que Pedro Gailo lograba era tocar la garrafa con la daga, produciéndose

⁶⁴ Ramón del Valle-Inclán, *Divinas palabras*. Madrid, Aguilar, 1970, p. 99.

⁶⁵ Paulina González Villaseñor, *La noche es larga, Caifanes. Monografía de Juan Ibáñez*. México, Generación / CTRU, 2018, p. 54.



Escena de SIMONIÑA y PEDRO GAILO. *Divinas palabras*.

Reconstrucción gráfica: Marcela Zorrilla.



Escena de *Divinas palabras*. Montaje de Juan Ibáñez.

un tintineo constante, a ritmo de los parlamentos. Llegado el momento, Simoniña aventaba a Pedro Gailo al fondo de la escena, la actriz se dirigía al primer rompimiento de la boca escena, se arrefaldaba ante un reflector que proyectaba su entrepierna al fondo, y entonces el actor, con la daga, penetraba la gigantesca sombra en desaforados gritos, previo a quedarse dormido.⁶⁶

Destacaba también en el conjunto estético el diseño y elaboración del vestuario de Marcela Zorrilla, en sintonía con la propuesta de Ibáñez, la escenografía de Rojo y la iluminación de Macouzet. La paleta cromática de sus diseños estuvo siempre en el rango de los rojos, marrones y verdes, lo que jugaba sin problema en el lenguaje *esperpéntico* de Ramón del Valle-Inclán durante el montaje.

Otros elementos estuvieron presentes en esta propuesta como la música original de Mariano Ballesté y, sustancialmente, la calidad actoral desarrollada por el conjunto de jóvenes intérpretes universitarios, quienes resolvieron sus personajes con apego a las indicaciones de Juan Ibáñez, como aquella de no pretender decir el texto dramático con acento peninsular, lo que permitió un interesante *tono neutral* en beneficio de la expresividad del texto dramático. Algo latente en los testimonios de la época fue el diestro manejo del conjunto actoral de Ibáñez en escenas colectivas, fundamentalmente asimilado por el trabajo que éste tuvo con el maestro Fernando Wagner, transmisor directo de la escuela escénica alemana de Max Reinhardt y Leopold Jessner.

La puesta en escena triunfó en el Festival Internacional de Teatro Universitario de Nancy, Francia, en su edición de 1964, y estuvo en cartelera durante un año en diversos foros, principalmente en el Teatro

⁶⁶ Óscar Armando García, “Construcciones corporales de la violencia en la escena mexicana: la seducción y sus límites”, en *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance* Elka Fediuk y Antonio Prieto Stambaugh, eds., Xalapa, Universidad Veracruzana / Argus-a Artes & Humanidades, 2016, p.178.

del Bosque y el Teatro Arcos Caracol, convirtiéndose en un suceso de público del teatro universitario.

Posteriormente, Vicente Rojo trabajó de manera casi inmediata como escenógrafo en el montaje de *Historia de Vasco*, de Georges Schehadé, dirigida por Héctor Azar, con la Compañía Universitaria de Teatro. Después, colaboró con José Luis Ibáñez en su versión del *Diálogo entre el Amor y un Viejo*, de Rodrigo de Cota (1965); en *Mudarse por mejorarse*, de Juan Ruiz de Alarcón (1965) y, posiblemente, en el célebre montaje de *La Gatomaquia*, de Lope de Vega (1966);⁶⁷ con el mismo director colaboró, más adelante, en la puesta en escena de *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca (1995), también dentro del teatro universitario mexicano.

Aún es necesario hacer un estudio más profundo sobre la obra escenográfica de Vicente Rojo dentro de su amplia producción visual. Sintomáticamente, en las semblanzas biográficas publicadas y consultadas no está contemplado su trabajo en el teatro. Se destaca, sin duda, su gran aportación al diseño gráfico, tipográfico y editorial, su fascinante obra plástica y sus merecidos reconocimientos como artista plástico, pero en general se ignora su determinante aportación a la escenografía mexicana.

⁶⁷ Esta propuesta escenográfica y de iluminación requiere tal vez un espacio aparte. Si se corrobora su autoría (en el programa de mano aparece el nombre de Octavio Ocampo), Vicente Rojo integra una vez más en la experimentación en escena escasos, pero eficaces elementos escénicos y la apuesta por la proyección de luces y sombras en el ciclorama, como lo había desarrollado en *Divinas palabras*.



II.9 *Yerma*, dirección de Víctor García y propuesta escenográfica de Fabià Puigserver

Mauricio Trápaga Delfin

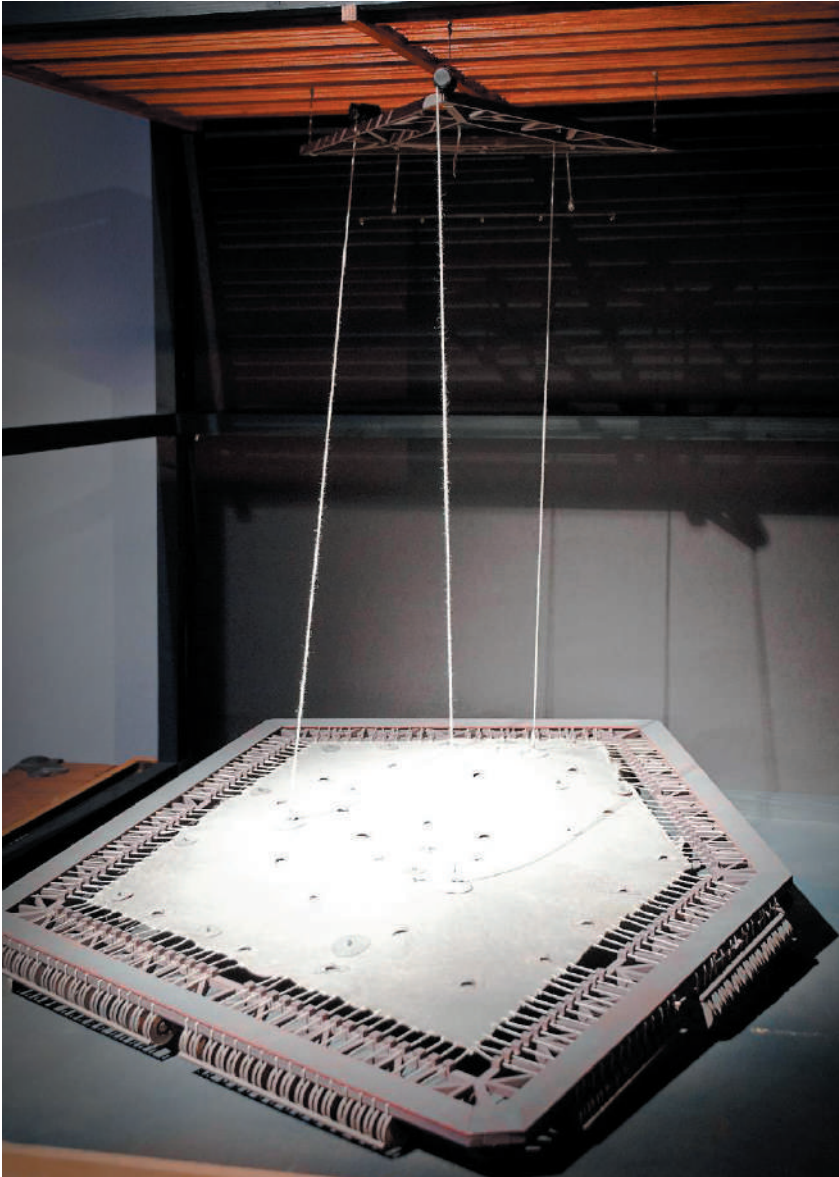
Facultad de Arquitectura / UNAM

[...] entender el teatro simplemente, o fundamentalmente, como un texto, significa limitar, reducir y mutilar el alcance del arte escénico y, aún más, falsear su esencia, traicionar su especificidad. Lo específico del espectáculo teatral reside en que la comunicación viene absolutamente condicionada por el lugar y tiempo en que se produce.⁶⁸

Siendo un adolescente de 11 años me llevó al Teatro Hidalgo, ya no recuerdo si mi padre o mi hermana mayor, a ver la puesta en escena de una obra teatral de Federico García Lorca: *Yerma*. Bajo la dirección del argentino Víctor García, con diseño escenográfico y producción del catalán Fabià Puigserver, el montaje estuvo a cargo de la Compañía de Núria Espert, liderada por la propia actriz española quien además encarnó a la protagonista.

Pudo haber sido una anécdota más dentro de mi desarrollo, cuando nos recogía en la primaria un autobús y nos llevaban al teatro, o mi primer encuentro con las artes escénicas, como iniciado en los talleres de la Casa del Lago en 1971, donde en el Taller de marionetas montamos la vida de Benito Juárez para escenificarla el 21 de marzo.

⁶⁸ Francesc Massip, *El teatro medieval. Voz de la divinidad cuerpo de histrión*. Barcelona, Montesinos, 1992, pp. 9-10.



Maqueta de la propuesta escenográfica para *Yerma*.

He atesorado particularmente los recuerdos relacionados con el teatro. Algo de vocación había en ello sin duda, pero la puesta en escena de *Yerma* suscitó en mí un enorme asombro de lo que podía ser la escenificación, dejando una huella indeleble aquel 1972 o 1973.⁶⁹

Delante de mis ojos no había más que un *brincolín*⁷⁰ pintado de gris muy oscuro, un espacio que cambiaba de escena a escena (ocho veces en total), donde los actores, ataviados con vestuario en tonos grises, azules y negros, escenificaban el texto dramático de García Lorca.

Aunque consideraba “anodino” todo lo que veía, el escenario, los actores y la trama significaban una sola *cosa* indiferenciable actuando al unísono con una enorme elocuencia que, sin importar la edad, cimbró el yermo drama de *Yerma* en un yermo espacio dinámico y seductor.

Fue la primera vez que presencié el alcance del hecho teatral, no solamente de una puesta en escena, sino de un hecho que conjuntaba: texto, dirección, escenificación, espacio escénico y público como una sola *cosa*, es decir, yo fui parte del hecho teatral, el cual me marcó, me cambió, *me transformó de la mejor manera*.

Durante la década de los sesenta se generó en todo el mundo una renovación del hecho teatral y, por consecuencia, del hecho escénico. La sociedad de la postguerra estaba evolucionando hacia una visión de ruptura, la cual se alejaba de los paradigmas de la visión del movimiento moderno. Como antecedente, los trabajos realizados en escuelas como la Bauhaus, fundada por Walter Gropius, Oskar Schlemmer y Lazlo Moholy Nagy, abrieron la puerta a la experimentación y al expresionismo, igual que la búsqueda de nuevas relaciones con el público,

⁶⁹ No conservé el programa y no he encontrado registro del año que estuvo en México, por tanto, confiemos en mi memoria.

⁷⁰ *Tramplín* o *tombling*, membrana flexible sustentada por resortes que lo unen a un marco rígido y permite brincar.

oportunidades que generaron una ola expansiva, cuya influencia ha llegado hasta nuestros días.⁷¹

A la segunda generación, influida por aquéllos, pertenecen Núria Espert, Víctor García y Fabià Puigserver, quienes coinciden en una efervescencia cultural en Barcelona a finales de 1960. Espert y García habían colaborado previamente en un montaje de *Las Criadas*, de Jean Genet en 1969 y en 1971 incorporan a Puigserver al proceso de *Yerma*. Fueron tres jóvenes de larga trayectoria escénica, y de no más de 35 años en ese momento, que compartían orígenes singulares en contextos no convencionales y que tenían mucho que decir a partir del hecho escénico. Víctor García, originario de Buenos Aires e instalado en París, era conocido por sus montajes polémicos y expresionistas de los cuales *Yerma* no fue una excepción.⁷²

Puigserver, nacido en Gerona, pero formado en París y Varsovia, había absorbido el ambiente cultural de la Varsovia detrás de la cortina de hierro de los años cincuenta y, al regresar con su familia a Barcelona, concluye sus estudios en la Escuela de Arte Dramático Adrià, donde busca desarrollar su carrera como director, escenógrafo y diseñador de vestuario, en una España donde el franquismo no generaba precisamente las mejores condiciones para sus inquietudes.

Es en la estada de Varsovia, cuando estudiaba Escenografía en el Liceo de Artes Plásticas, que comienza a hacer montajes escénicos en el Teatro Dramatyczny, donde aprende la idea de teatro como hecho cultural, tal y como Fabià Puigserver reflexiona:

⁷¹ *The Theater of the Bauhaus*. Oskar Schlemmer; Laszlo Moholy-Nagy, Farkas Molnár. Walter Gropius y Arthur S. Wensinger, eds. Trad. de Arthur S. Wensinger. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut. 1961.

⁷² M. Ruiza, T. Fernández, y E. Tamaro, “Biografía de Víctor García”, en *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona, 2004. Recuperado de (https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/garcia_victor.htm) el 16 de enero de 2021.

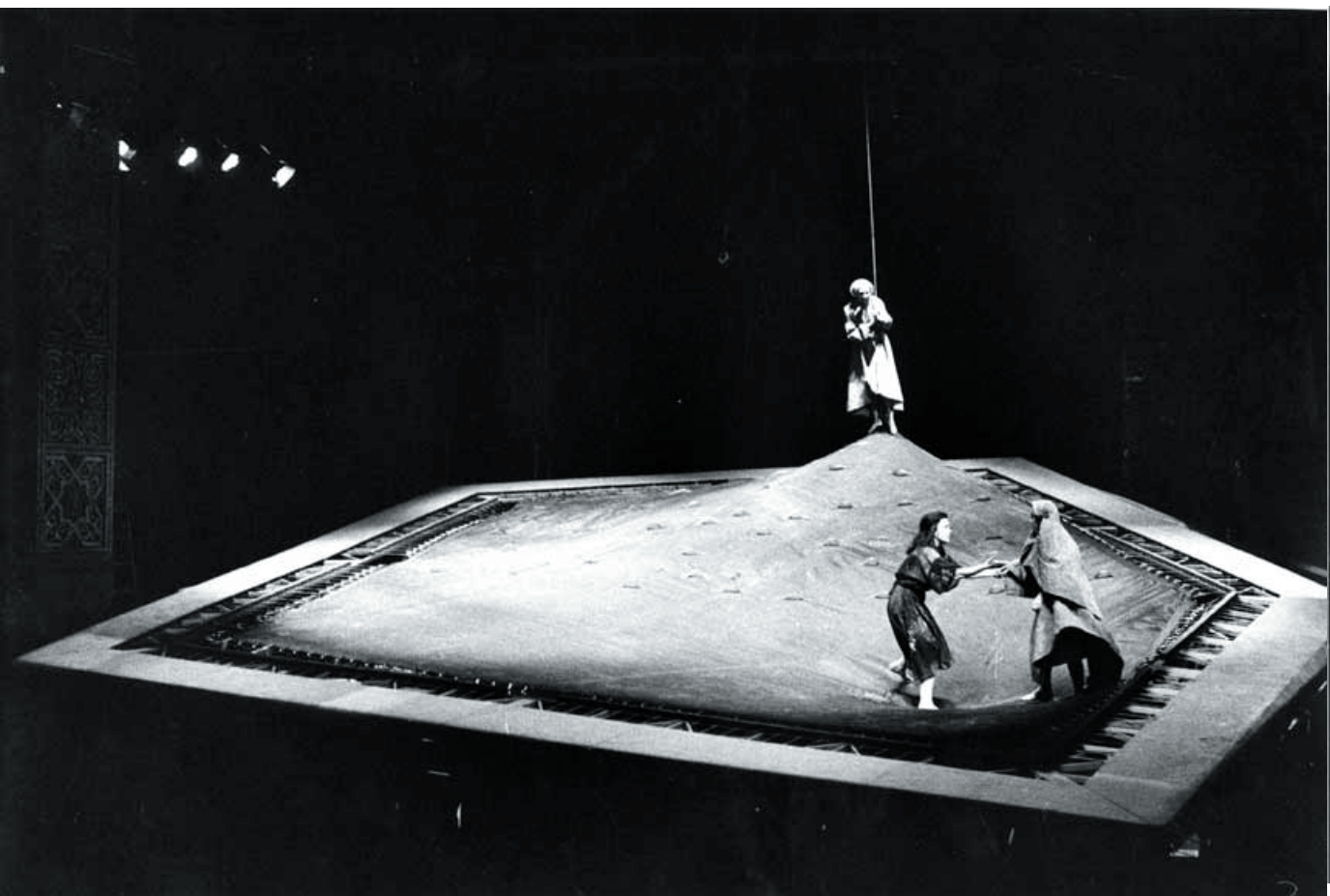
Todo mi trabajo está fuertemente asociado con el medio social y económico en el que ocurre. También está asociado con los otros elementos de la producción. En otras palabras, para mí el trabajo de diseñador escénico es imposible sin el contacto cercano con los productores y los actores, mi trabajo puede considerarse, por lo tanto, como una actividad de grupo.⁷³

De esta manera colabora para el montaje de *Yerma*, hombro con hombro, con Víctor García, director del montaje, en donde fue importante la participación de Núria Espert.

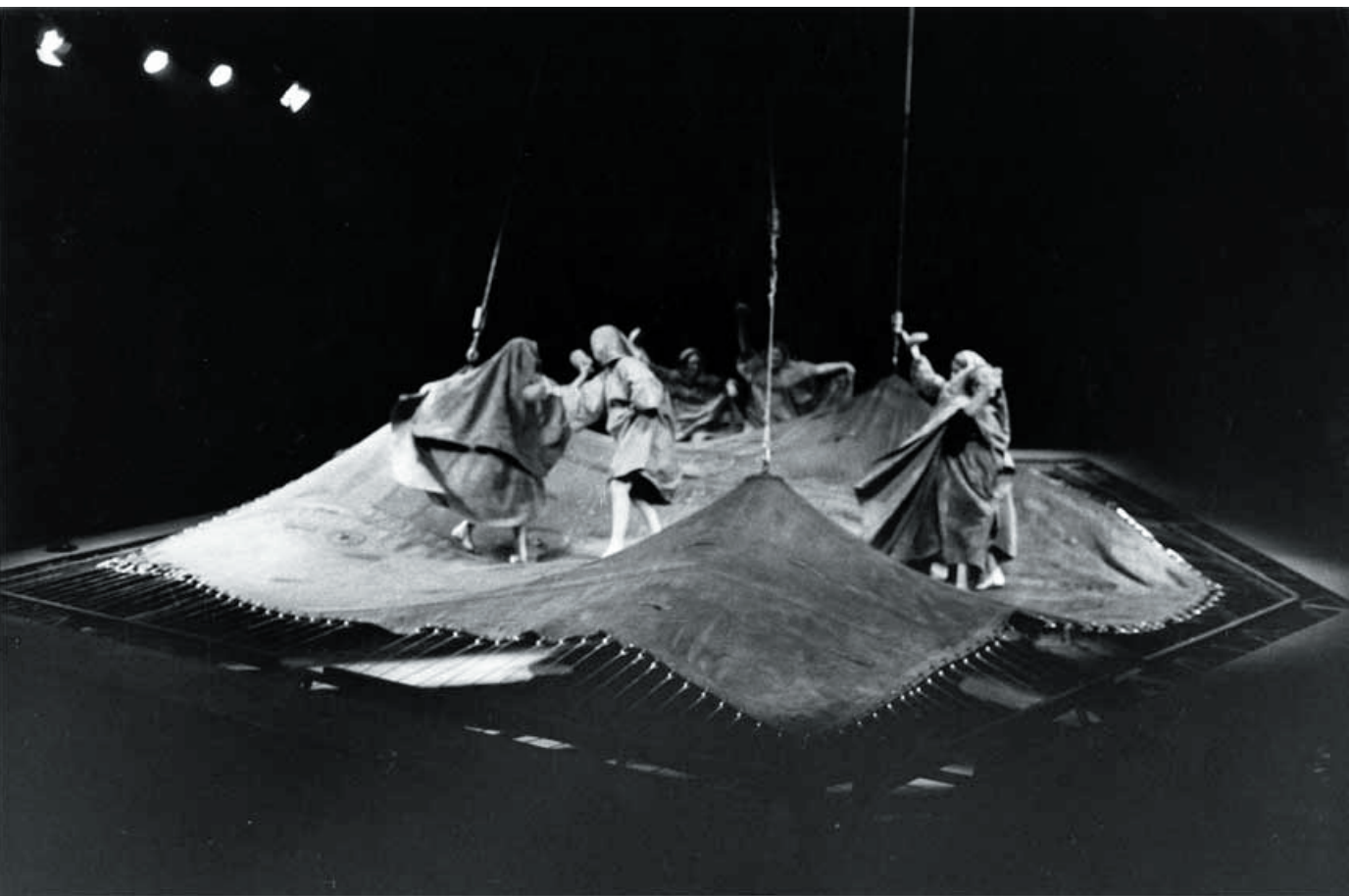
El proceso de diseño, como él mismo lo describe, estaba conformado por dos etapas: la primera de análisis, en la que se producía el objeto, ya fuera éste inanimado o el propio actor; y la segunda de síntesis, en la que se derivaban los medios específicos de expresión de la producción desde una visión integral.

Mi escenario está orientado hacia el contexto dramático de la obra y tiene una estrecha relación con los otros elementos de la puesta en escena. Aunque esté sólo ligeramente relacionado con el propio texto, tiene junto con los actores una enorme influencia en la forma final de la producción. Esto es porque el escenario posee una influencia total en el uso del espacio visual y dramático, además porque durante el periodo de síntesis evolucionan significados únicos en sí mismos y que no están en las manos de ningún otro componente en la puesta en escena. Es en este sentido que contribuye a la evolución de un lenguaje definido en el que ideas son expresadas que no se

⁷³ “All my work is strongly associated with the social and economic milieu within it occurs. It is also very closely associated with the other elements of the production. In other words, for me the work of a stage designer is impossible without close contact with the producers and actors, and my work can therefore be considered as the product of a group activity”. [Fabià, Puigserver. *My Set Design for «Yerma»*. 1971-1972. Documento mecanografiado por el propio autor que se encuentra en el Centre de Documentació i Museu de las Arts Escèniques en Barcelona, España. Registro 439179. (Trad. propia.)



Momento de la puesta en escena de *Yerma*.



Mecánica de la escenografía de *Yerma*.



Escena del MACHO y la HEMBRA de *Yerma*.

encuentran en el texto dramático y que sugiere posibilidades creativas para los actores.⁷⁴

Dentro de este contexto se reúne con Víctor García y Núria Espert en junio de 1971 para preparar la producción de *Yerma* en el Teatro Griego de Barcelona, en el periodo escaso de un mes. Queda impresionado por la tremenda imaginación de Víctor García y por la capacidad de Núria Espert para sintetizar y traducir las ideas de aquél.⁷⁵

El resultado de este trabajo colaborativo fue un hexágono irregular hecho de metal que sustentaba una membrana de polipropileno de 120 m², que podía moverse y levantarse hasta una altura de 18 m, generando una gran variedad de formas con las cuales cobraba vida propia y abría un mundo de posibilidades escénicas para la dirección de Víctor García.

Concentramos todos nuestros esfuerzos en hacer que los movimientos de la *membrana* devinieran en eventos dramáticos expresados por cada parte del módulo –en la propia *membrana*, en sus cuerdas y guindalezas–. Tratamos de evaluar sus movimientos, sus gestos y sus formas estáticas, ordenándolas y ligándolas al texto. Continuamente buscamos paralelismos entre el módulo y el contenido dramático del texto. Como resultado el escenario quedó integrado con el texto y con la producción y al mismo tiempo ofreció una nueva y compleja dimensión al espacio teatral.⁷⁶

⁷⁴ “My scenery is orientating towards the dramatic context of a play and has a close relationship with all the other elements of the performance. Although it is only slightly relating to the actual text, it has, with the actors, an enormous influence on the final form of the production. This is because the scenery has complete influence on the visual and dramatic space used, and because, during the period of synthesis, it volves meanings which are unique to itself, and which are not in the hands of any other components in the performance. It is in this sense that it contributes to the evolution of a definite language in which ideas are expressed which are not found in the dramatic text, a which suggest creative possibilities to the actors. F. Puigserver, *op. cit.* (Trad. propia.)

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ “We concentrated all our efforts to make the movements of the canvas dramatic events expressed by every part of the module – in the canvas itself, in its strings and hawsers. We tried to evaluate its movements, its gestures and its static shapes, ordering them a lending them to the text. We continually searched for parallels between the module and the dramatic content of the text. As a result, the scenery became integrated with the text and with the production and, at the same time, offered a new and complex dimension to the theatrical space. *Ibid.* (Trad. propia.)

El efecto colaborativo de la tríada García, Espert, y Puigsever, a través de una expresiva, conceptual y compleja lectura de Federico García Lorca, dio como resultado un hecho teatral íntegro y contundente que, estoy seguro, no sólo dejó impresiones en la cabeza de un niño, sino también al resto del público que tuvo la suerte de presenciarlo. El teatro cumplió su objetivo, fue un hecho concordante con su lugar y su tiempo, como aludo en el epígrafe a las palabras de Francesc Massip, que me hizo ser otro después de haber sido parte de él.



II.10 El Foro Experimental José Luis Ibáñez y la escena

Hugo Moya Ibarra

FFL / UNAM

Entre los meses de septiembre de 2016 y octubre de 2019, en el Foro Experimental José Luis Ibáñez (FEJLI) de la FFL de la UNAM se ofrecieron 204 funciones de 86 obras escénicas distintas.

Cuando el Foro aún estaba edificándose y no tenía un nombre definido, los proyectistas de la Dirección General de Obras de la UNAM se referían a la construcción como un “teatro polivalente”. Esta primera definición obedeció al hecho de tener opciones para el acomodo del público por sus cuatro costados: cuenta con una gradería principal con dos configuraciones, una que recibe a 230 espectadores (extendida por completo) y otra que permite 63 (sólo tres filas). A cada lado hay dos gradas que reciben a 46 espectadores cada una y al fondo otra grada que puede recibir a 49 espectadores. Las cuatro graderías se pueden operar con un sistema retráctil motorizado. A la fecha, con fines escénicos, se han empleado todas las posibilidades.

Expongo cuatro casos que pueden ilustrar la polivalencia o, dicho de otra forma, la versatilidad del FEJLI.



Panorámica del interior del Foro Experimental José Luis Ibáñez.
Fotografía: Ricardo Trejo.

Primer caso. *Casa Calabaza (teatro)*

Texto de Maye Moreno y Luis Eduardo Yee (dramaturgista), dirección de Isael Almanza, con actuaciones de Erandeni Durán, Gloria Castro, Patricia Hernández, Mireya González y Alfredo Monsiváis; diseño escénico y diseño de vestuario de Natalia Sedano y producción ejecutiva de Denise Anzures. Esta obra teatral se presentó en noviembre de 2017 en el marco de la Muestra Nacional de Teatro.

Para la presentación de esta obra, se redujo a la mitad del área disponible con la finalidad de conformar un espacio escénico alargado que iba de forma perpendicular entre la gradería principal y la posterior. En el acomodo del público se empleó la grada lateral derecha y sólo la mitad derecha utilizando tres filas de la grada principal. Esta configuración permitió un aforo en escuadra de 78 personas en total. La primera dificultad técnica que enfrentamos fue colocar el telón de fondo negro de manera perpendicular en relación con la trayectoria de todas las *varas de carga* con que cuenta el Foro. Dicha operación se tuvo que realizar de forma enteramente manual, al igual que el empleo de las *varas eléctricas* para la colocación de luces cenitales y laterales, las cuales se habilitaron para el diseño de iluminación. Prestamos atención al colocar con seguridad un gran espejo en el fondo de esta puesta en escena: se desmontaron los luminarios a uno de los varales laterales móviles con que cuenta el Foro para utilizarlo como soporte. El paso de los espectadores iniciaba por el sótano del FEJLI donde había una exhibición de varios fragmentos en video de una entrevista realizada a la dramaturga de la obra, quien se encuentra actualmente en prisión por los hechos que se narran en la propia obra teatral. El recorrido hacia el Foro seguía por las escaleras que usualmente funcionan como acceso de los actores al escenario. Durante las funciones fue necesario rebasar el número de butacas dispuesto para la grada principal y lamentablemente hubo espectadores que sólo pudieron apreciar la obra teatral de forma parcial. Casos similares se han visto en otras



Escena de *Casa Calabaza*. Fotografía: Hugo Moya.

puestas en escena, sobre todo cuando se presentan en el FEJLI funciones únicas.

Segundo caso. *Auxilio (teatro-performance)*

Partitura de Serge Pey, Sergio López Viguera y Ángel Hernández, dirección de Sebastián Lange, Michel Mathieu y David Psalmon, traducción al español de Serge Pey, con la ejecución de Beatriz Luna, Bernardo Gamboa, Alex Moreu, Julie Pichavant, Liliana Capacho, Michel Mathieu, David Psalmon, Carmen Ramos, Miriam Romero, Itzel Tovar, Sebastián Langea; dirección adjunta de Jorge Maldonado; diseño de escenografía de Michel Mathieu y Sergio López Viguera; diseño de vestuario de María Ortiz; diseño sonoro de Daniel Hidalgo Valdés; asistente de diseño sonoro: Gerardo Islas Bulnés; diseño de Iluminación de Sergio López Viguera; videoarte y dispositivo multimedia de Héctor Cruz y Miriam Romero; producción ejecutiva de Idalí Osnaya y Eréndira Luna; y asistentes de videoarte: Gil Hurtado Cruz y Abigail Cinco Aguirre.

Esta obra se presentó en noviembre de 2018 como parte de la conmemoración del movimiento de 1968.

Los directores emplearon varios espacios del Anexo Adolfo Sánchez Vázquez, edificio de la Facultad de Filosofía y Letras, donde se encuentra el FEJLI. Desde la azotea del Anexo, cubriendo la fachada, se colgaron unas mantas que formaban parte de la ambientación. Por otro lado, había una instalación en el pasillo y el vestíbulo del Foro en donde pasaban los espectadores para llegar a la parte inferior del estacionamiento, lugar en el que se encontraba el primer espacio escénico, al aire libre. Después, el público ingresaba por el desahogo del FEJLI hasta ubicarse en las gradas posteriores y presenciar el segundo segmento compuesto por un escenario con dimensiones de la mitad del espacio total del Foro (el ciclorama estaba colocado a la mitad del espacio disponible y recibía retroproyecciones desde la cabina). El tercer espacio escénico se encontraba



Escena de *Catalina de Gisa*. Fotografía: Hugo Moya.

en el sótano del FEJLI donde se habilitó un pequeño teatro con equipo de iluminación y sonido. Más adelante, los espectadores volvían a subir hacia el Foro para ubicarse en las gradas frontales habilitadas de manera parcial (sólo tres filas), lugar dedicado al último segmento de la función. La experiencia terminaba con una reunión al aire libre en la que público e intérpretes compartían una bebida caliente. Este es el proyecto que ha utilizado de manera más extensa las instalaciones del edificio donde se encuentra el FEJLI, logrando generar cinco espacios escénico-performativos distintos. La dificultad más grande que experimentamos para la presentación de esta obra en el FEJLI fue la gran cantidad de equipo que necesitaba, razón por la cual se contó con el apoyo de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM. También fue la primera vez que se operó técnicamente desde cabina sin tener referencia visual durante uno de los segmentos de la obra.

Tercer caso. *Catalina de Guisa* (ópera)

Libreto de Felice Romani, dirección escénica e iluminación de Horacio Almada, escenografía y vestuario de Mauricio Trápaga, con música de Cenobio Paniagua. Verónica Murúa como responsable del proyecto por parte de la Facultad de Música de la UNAM. Director musical de la orquesta sinfónica Estanislao Mejía: Samuel Pascoe. Solistas. CATALINA DE GUIZA: Rosalía Ramos Santa Cruz; ENRIQUE, DUQUE DE GUIZA: Charles Oppenheim; ARTURO DE CLEVES: Carlos Fernando Reynoso Jurado; GUIDO, CONDE DE SAN MEGRINO: Pablo Pérez de la Luz.⁷⁷ Para la rea-

⁷⁷ Datos completos del programa de mano: Facultad de Música y CENIDIM. Responsable de proyecto: Verónica Murúa. Edición crítica para canto, piano y partitura de interpretación del tercer acto orquestal: Áurea Maya, Verónica Murúa y Abelardo Olivera. Director musical de la orquesta sinfónica Estanislao Mejía: Samuel Pascoe. Orquestación del primero y segundo actos: Lucía Miridiel Esnaurrizar Escalante, José Eduardo Muñoz Muñoz y Armando Emanuel Ramírez Martínez. Asesorías de estilo: Iván López Reynoso, Samuel Pascoe y Thomas Crockrell. Coordinador del Taller de ópera de la Facultad de Música de la UNAM: Elías Morales Cariño. Preparación vocal: Verónica Murúa. Asesorías de la partitura para piano y canto: James Pullés, Arturo Uruchurtu. Asesoría para la orquestación de primero y segundo actos: María Granillo y Gabriela Ortiz. Supertitularje: Regina Janet Baños Martínez. Facultad de Filosofía y Letras. Dirección de escena e iluminación:



Escena de *Huellas de Manglar*. Fotografía: Hugo Moya.

lización de esta ópera fue necesaria la colaboración entre la Facultad de Música, la Facultad de Arquitectura y la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, así como un intenso trabajo de investigación y creación para volver a poner en escena la primera ópera del México independiente.

Horacio Almada Anderson. Asistente de Dirección: Diana Viguri Mendoza. Facultad de Arquitectura. Diseño de escenografía y vestuario: Mauricio Trápaga Delfín. Asistente de diseño de escenografía: Juan Carlos Smith Obregón. Realización de escenografía: Julio Alberto Ríos Espínola y Jaime Mejía Galán. Asistente de diseño de vestuario: Jonathan Humberto Barrera Pérez. Realización de vestuario: Ray Sánchez y Rafael Villegas. Técnico en jefe del proceso de montaje: Julio Alberto Ríos Espínola. Colaboradores. Asistentes de dibujo musical: Adriana Zamudio Gurrola y Cristina Flores Maus. Asesoría de la lengua italiana: Stefano Santasilvia. Asesoría de edición crítica para canto y piano: María José Zamora. Asesoría de edición para canto y orquesta (tercer acto): Eugenio Delgado. Maquillaje: Vanessa Reyes Castro. Asesoría de esgrima: Théo Hernández Villalobos. Coreógrafa: Irma Janette Ramírez Ochoa. Taller de ópera de la Facultad de Música de la UNAM. Solistas. CATALINA DE GUIZA: Rosalía Ramos Santa Cruz, Diana Sabina Chávez Madrigal y Brenda Yanel García Santiago. ENRIQUE, DUQUE DE GUIZA: Charles Oppenheim e Iván Juárez López. Arturo de Cleves: Carlos Fernando Reynoso Jurado y Carla Edith Hernández Orozco: Pablo Pérez de la Luz, Luis Yubeuk Pérez Ocampo y Jorge Rodríguez Sánchez. Coro. Sopranos: Anaís Balderas Castro, Paulina Castro Echevarry, Sabina Chávez Madrigal, Brenda Yanel García Santiago, Iris Mariana Edith Gutiérrez Ortega, Patricia Mastachi Torres y Rosalía Ramos Santa Cruz. Mezzosopranos: Isela Duarte Monroy, Maritza Dueñas Alarcón, Carla Edith Hernández Orozco, Liliana Izquierdo Reyes, Laura Celia Lule Fierro y María Fernanda Reyes Meneses. Tenores: Renzo Arzate Nava, Edgar Omar García Callejas, Christopher González Arellanes, Pablo Pérez de la Luz y Jorge Rodríguez Sánchez. Bajos: Cristóbal Emiliano Morales Herrera, Carlos Fernando Reynoso Jurad y Andrés Rodríguez Loranca. Pianistas acompañantes: James Pullés Luis Ángel Hernández Ortega y Rodrigo García Vargas. Alumnos del Colegio Francisco López Capillas: Alondra Soriano Rodríguez, María Guadalupe Martínez García, Daniel Espinosa Frago, Habib Jesús Arteaga Guillén y Roberto Chavarría Heredia. Director musical de la orquesta sinfónica Estanislao Mejía: Samuel Pascoe. Flautas: Noel Omar Martínez Martínez y Ámbar Lorena Delgado Mejía. Oboes: María Fernanda Guerra Salgado y Daniela Sierra Díaz. Clarinetes: Armando Misael Espinosa Reyes y Eric Roberto Argüello Arroyo. Fagotes: Pedro Antonio Rodríguez Vázquez e Iván Alejandro González Melgar. Cornos: José Elías Sánchez García, Carlos Gerardo Frausto Zamora, Mauricio Torres Aldana y Hannia Cinthia Cortés Medinilla. Trompetas: Luis Eduardo Carrillo Vázquez y Martín Enrique Durán Serrano. Trombones: Felipe Alonso Olvera Cruz, Braulio Ojeda Rosales y Diego Edgardo Fonseca Gómez. Tuba: Arturo Roldán Vázquez. Timbal: Carlos Eduardo Blázquez Villalobos. Percusiones: Anya Araceli Contreras Mendoza, Enrique Álvarez Campos y Diego Rodrigo Alfonso Jiménez. Arpa: Emiliano Mondragón Ortega. Violines I: Tania Rocío Valerio Garavito, Ian Marcelino González Cortés, Claudio Óscar Santiago Toriz, Inti Samuel Vázquez Cruz, Uziel Caleb Bautista Cruz y Rafael Diez Martínez Ramírez. Violines II: Omar Godos Muñoz, Irvin Abimael Canul Pech, Alejandro González Bautista, Hugo Enrique Guzmán Villalba y Roberto Sebastián Contreras Ortiz. Violas: Samuel Morgan Pérez, Mariana López Santillán, Valera Alcázar Reyes y Jessica Marlene Martínez Hernández. Cellos: Ulises Juárez Mendoza Rogelio Emmanuel Morales Alfaro, Ariadna Ortega Torres, Sharon Pérez Ríos y Mariana Sánchez López-Santibáñez. Bajos: Jorge Gabriel Rivera Sandoval y Daniel Alejandro Salazar Gutiérrez. Asistente de procesos: Edgar Castillo Gamboa. Servicio Social: Ernesto Ortiz.

Cuando el FEJLI se empleó para la presentación de esta ópera, al no contar con un foso, la orquesta tuvo que acomodarse al nivel de la escena, en forma lateral, dejando la escenografía “cargada” hacia el lado derecho del público. La iluminación logró que los espectadores se interesaran en la *acción dramática*. Una ventaja de la estructura del Foro aportada a la presentación fue que la grada posterior funcionó para ubicar al coro. El público sólo ocupó cinco filas de la grada principal que equivale a un aforo de 105 personas para la única función ofrecida. Sin lugar a dudas, el FEJLI nunca antes ni después de esta ópera ha recibido tal número entre intérpretes e integrantes de la producción. La función de *Catalina de Guisa* que se presentó en abril de 2019, pudo demostrar que si bien es posible presentar un espectáculo de esta magnitud en el Foro, la estructura del edificio en cuanto a su forma, su distribución espacial y sus dimensiones, no es propicia para presentaciones de este género.

Cuarto caso. Huellas de Manglar (teatro)

Dramaturgia de Frida Tovar, dirección de Leslie Jardón Rosas, regidor de escena: Frida Salomón; asesoría literaria y concepto escénico de Nadia González Dávila. Con Montserrat Molotla, Alejandro Rubalcava, Bárbara Delfín, Montse Estrada, Cecilia Domínguez, Mariana Esquivel y Carla Loredó; producción general de Alejandro Rubalcava y Mariana Esquivel; creación de imagen poética de Gina Botello; diseño de escenografía, títeres y vestuario de Miranda López Aguayo; diseño de iluminación de Alejandro Rubalcava; teatrología de Luz Castillo; y difusión de Cecilia Domínguez y Montse Estrada.

Atiendo este último caso porque refleja el más reciente enfoque que se ha dado a la programación del FEJLI: las expresiones de alumnos del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la FFL. Esta colaboración es producto de la asignatura Laboratorio de puesta en escena. Explotaron con creatividad la estructura del Foro, cuyo resultado es un montaje que

trascendió el entorno escolar para entrar en el circuito cultural de la ciudad de México en el Teatro el Granero del Centro Cultural del Bosque y en el Centro Cultural Helénico. El grupo decidió presentar su obra sin gradas, acentuando el espacio disponible al aprovechar que los sistemas motorizados del FEJLI pueden abatir por completo las cuatro graderías. Ello permitió que se instalaran cinco pequeños espacios escénicos con el uso de teatrinos y títeres donde una guía va acompañando al público, fundamentalmente infantil, a la historia de una familia de tortugas en migración. Ha sido un caso en el cual las capacidades técnicas y estructurales del FEJLI funcionan en armonía con la experiencia del montaje y funciones, resultado de una planeación que tomó al propio Foro como modelo experimental para lograr la puesta en escena.

Polivalente, versátil, experimental

Los ejemplos que he mencionado en este escrito sirven para explorar de qué manera el Foro ha logrado adaptarse a las exigencias de su programación con resultados variados en el juego escénico y la apreciación del espectador. Podemos ver aquí la convivencia del diseño de producción (*performance design* o diseño escenográfico) con la estructura del espacio teatral. A veces la producción del montaje está planeada para distintos esquemas espaciales, por lo que es necesario realizar algunas adecuaciones, tanto de la obra como del FEJLI, el cual se convierte en modelo espacial y punto de partida para las puestas en escena.

Desde mi punto de vista es un acierto el adjetivo “experimental” en el nombre del Foro porque, sobre la experiencia de estos años, demuestra su dinamismo como edificio teatral y, por otro lado, también expresa su vocación más fundamental, que es funcionar como *plataforma creativa* para los estudiantes de Literatura Dramática y Teatro en la FFL de la UNAM, además de contar con la designación de un gran referente del teatro universitario: José Luis Ibáñez.



II.11 *Multitud*: experiencia, cuerpo y arquitectura escénica

Farah León Gaytán

FFL / UNAM

Durante el cierre de actividades del primer Festival Internacional de Artes Escénicas de la ciudad de México, en agosto de 2019, se presentó el proyecto *Multitud*, de Tamara Cubas, en el cual pude participar como performer. Esta experiencia sembró las siguientes preguntas: ¿qué relación existe entre el cuerpo y la escenografía en un edificio arquitectónico?; ¿cómo el cuerpo activa el espacio público convirtiéndolo en escenografía?; ¿cómo dialoga el cuerpo en movimiento con un espacio no convencional?; ¿cómo el cuerpo se puede convertir en escenografía?; ¿cómo se organizan cuerpos numerosos para generar imágenes y tomar decisiones?

Multitud es original de Tamara Cubas, coreógrafa y artista visual uruguaya. Esta obra en un principio fue coproducida entre México y Uruguay, donde solamente participaban 17 performers, en la cual, durante la primera puesta en escena, todos eran bailarines y bailarinas. Son varias las premisas que atraviesan la totalidad del proyecto, la principal es que, a pesar de tener una estructura muy clara, el orden y velocidad de la obra son decididos *in situ* por los y las performers, instalando el continuo riesgo donde, fundamentalmente, todo o nada puede ocurrir, es

decir, la continuidad de la partitura escénica está sujeta a las decisiones tomadas como colectividad para transitar de una escena a otra.

Desde antes de presentarse en 2019 en la ciudad de México, *Multitud* empezó a convocar y funcionar con más de 60 performers. En la convocatoria lanzada por la Secretaría de Cultura se lee lo siguiente: “*Multitud* es un taller montaje, a través del cual se exploran las potencias de los cuerpos en cuanto a su capacidad de afectar y ser afectados por el otro y lo que puede suceder en el `entre´ de esos cuerpos. Es una pieza que se realiza con un mínimo de 70 intérpretes para experimentar los lineamientos básicos del trabajo y trasladar la partitura de la pieza”.

Es importante destacar que esta obra ha sido reproducida en más de 10 países de todos los continentes. Al requerir tantas personas, la convocatoria invita a la diversidad de edades, géneros, razas, orientaciones sexuales, clases sociales y características físicas, lo cual suma un reto constante de continuidad y decisiones que el proyecto propone en general, para presentar visualmente una gran masa heterogénea que crea y disuelve imágenes.

Los espacios escénicos en que *Multitud* ha sido presentada, son tan diversos como las personas que los “activan”: plazas públicas, teatros grandes, arenas, centros de convenciones y superficies llenas de posibles espectadores. Quizás aquello que prevalece entre ellos es la condición de encontrarse al aire libre.

La presentación en la que participé tuvo lugar en la plaza Manuel Tolsá, la cual se ubica enfrente del Museo Nacional de Arte Moderno en el corazón del Centro Histórico de la ciudad de México. El llamado taller-montaje duró cinco días con ensayos de seis horas diarias. Cada día trabajamos *premisas* diferentes para ir uniendo una secuencia con otra, hasta formar la estructura completa. Algunas de las *premisas* utilizadas son las siguientes: “El movimiento se activa de manera colectiva”; “Hago conexión permanente de la mirada aun en distancias largas”; “Me

muevo sólo si el otro se mueve”; “Siento el cuerpo del otro activando mi movimiento”; “Ruedo por la espalda del otro”; “Quiero despojar al otro de las prendas de vestir que usa”; “Me quedo inmóvil para dejarme caer, esperando que el otro me reciba antes de llegar al suelo”; entre otras.

Todas las indicaciones estuvieron diseñadas de tal forma que una decisión individual afectaba las decisiones de todo el colectivo. El ritmo con el que sucedían las escenas también estuvo determinado por la velocidad de las acciones individuales del performer. Había un lenguaje no verbal que permanecía todo el tiempo y que dotaba de sentido al proyecto.

En esta imagen podemos observar uno de los momentos más intensos del performance. Acompañado de una iluminación aparentemente sencilla, las varas laterales pintan el espacio de blanco fosforescente, generando sombras con todos los cuerpos que corren y se despojan de sus ropas. La iluminación natural de la noche acompaña y envuelve tanto al espectador como al performance, neutralizando la atmósfera de contemplación y expectación. Es así como el espectador se sumerge en una espera continua sin saber qué imagen se creará a continuación, algo que la obra *Multitud* decidirá.

Mientras unos a otros se despojan de las ropas que visten, bajo la propuesta generada por Tamara Cubas: “Deja que el otro te devore y te despoje, lo que logres obtener, lánzalo al cielo; tampoco tú te quedes con nada, también autodespójate de lo que obtengas hasta quedar vacío”. Es así como los cuerpos semidesnudos se desplazan de un lugar a otro sin parar, a la vez que en el cielo una lluvia de ropa empieza a suceder. Diferentes figuras efímeras entre el cielo y el suelo se dibujan, montañas de ropa que se enredan en el aire y vuelven a ser lanzadas para generar otra figura.

Ésta fue una de las imágenes que presenté durante el Seminario, guiada primeramente por la pregunta sobre la relación de esta obra con

la idea de performance en *sitio específico*, aunque el proyecto *Multitud* no cumple con la idea de presentarse exclusivamente en un lugar geográfico y arquitectónico, además no se podría repetir en otro sitio, debido a los elementos involucrados como la diversidad de los cuerpos, el número de personas y la partitura orientada por decisiones colectivas, aunado al escenario que es el Centro Histórico de la ciudad de México y la colectividad de transeúntes que lo particulariza. Todo esto me hace sospechar que a pesar de no tener el principio básico de las creaciones de *sitio específico*, la obra sí contiene características que marcan algunas de las casillas para entender el funcionamiento de los performances en *sitio específico*.

Precisamente, es la certeza de “no pertenencia” la categoría que intentaré explicar en las siguientes líneas: la construcción de atmósferas, sensaciones, acciones, sentimientos y emociones sin la necesidad de objetos tales como utilería o creación de escenografías. Es decir, sólo el cuerpo en diversas posiciones genera dinámicas y mecánicas (*Multitud* involucra la voluntad de otros cuerpos, sus propias dinámicas y mecánicas en unión) las cuales son capaces de provocar en el ojo del espectador toda una experiencia basada en la construcción de cuerpos como agente escenográfico.

Estas imágenes que se construyen con la multitud de los cuerpos son únicas e irrepetibles, pues tanto contexto como espacio arquitectónico difícilmente volverán a ser habitados, es decir, aquella experiencia de agosto de 2019 nunca volverá a suceder igual en otro sitio. Cabe mencionar que el número de personas participantes en *Multitud* y la forma en la que los cuerpos se encuentran y se palpan, incluyendo el contexto pandémico donde la distancia física y el “no contacto” son actos importantes para cuidarnos de COVID-19, imposibilita imaginar que este performance vuelva a suceder. Lo anterior hace repensar la obra con los componentes que la hacen única y específica.

En esta imagen podemos ver de fondo algunos de los edificios más icónicos del Centro Histórico como el Palacio de Minería, el Palacio de Bellas Artes y el Museo Nacional de Arte, enmarcando la presentación de este performance. Las conexiones que quiero generar tienen que ver con la forma en la que el cuerpo en movimiento resignifica el espacio de una plaza pública tan importante como ésta, convirtiéndose en un agente que convive, influye y modifica la experiencia completa del performance. Infero que toda arquitectura es también un cuerpo que se mueve con la multitud

Las sombras que se proyectan por el movimiento de personas son también otras figuras danzantes. Cuando los cuerpos se quedan en pausa, las extremidades forman ángulos con los edificios de piedra. La relación entre el suelo y el manejo de la gravedad hace que la piedra firme de la plaza Manuel Tolsá así como su leve inclinación por el reacomodo de la tierra, generen otra perspectiva cuando corremos, cuando nos arrastramos, cuando giramos o nos quedamos inmóviles.

Éste es un momento cercano al final de la obra, donde los cuerpos semidesnudos y desnudos se acomodan libremente, produciendo una alfombra diagonal en la que otros cuerpos empiezan a escalar para construir una pequeña montaña que, poco a poco, será atravesada por cuerpos rodantes. La mirada se dirige al espacio de acción, el cual está entre el suelo y la poca altura de los cuerpos andando a gatas. En el caso de la plaza Manuel Tolsá, las paredes adquieren dimensiones mayores, parece que serán escaladas y tomadas por las extremidades corporales: la acción se detiene antes de invadir las paredes.

La posición del cuerpo influye en la expectativa que se crea ante lo que va a suceder alrededor de los edificios que rodean la plaza Manuel Tolsá. La imagen de muchos cuerpos tendidos sobre una plaza pública también detona muchos significantes históricos y políticos. Todo significa y también todo puede ser resignificado, porque después de la

alfombra diagonal y los cuerpos rodantes, cada uno de los performers se detiene cerca del espectador como diciendo: “Seguimos aquí, seguimos vivos; ésta es mi individualidad en medio de la multitud, esto que soy me distingue, pero a pesar de ello, sigo perteneciendo a la masa”. Así nos quedamos hasta que el último de nosotros se une para sostener la mirada, sostenemos el encuentro con el espectador y las paredes que enmarcan; los edificios gigantes cobijan a más de Sesenta cuerpos desnudos, hasta que uno de nosotros decide salir del espacio creado para la acción y el resto, como siempre, lo seguimos.

La música que acompañaba al performance fue el último recurso que incorporamos en el proceso del montaje (imagino que Tamara Cubas no deseaba que la música nos influenciara por los tonos propuestos en la sonorización). Ella empezó a acompañarnos el día del ensayo general, lo cual fue un regalo que abrazamos e invitamos a convivir. Ahora puedo distinguir que la música también decidía “motivaciones” para que la multitud las aceptara. El conjunto de espacios alrededor de la plaza Manuel Tolsá y la música representaron un reto de configuración para el espectador, pero según comentarios de quienes vieron el performance, resultaba atractivo para la contemplación, aunque era difícil comprenderlo.

Como performer y a la vez espectadora de este evento, existía la libre decisión de quedar en pausa y observar desde afuera de *Multitud* para analizarlo en lapsos muy pequeños. Pienso que lo más valioso de esta experiencia, además de vivir las decisiones colectivas sin necesidad de la palabra, fue conectar con un espacio pensado como “otro ente” que se desplaza y respira con aquellos que lo habitan. Finalmente, poder sentir que las decisiones de la multitud también afectan a la arquitectura, interviniéndola y, en muchos casos, integrándola en la escena.



Escena de *Multitud*.

Fotografía: Carlos Contreras.



Escena de *Multitud*.

Fotografía: Secretaría de Cultura.



Escena de *Multitud*.

Fotografía: Perro Rabioso.



III. Bibliografías para el estudio de la arquitectura teatral y de la escenografía

A. Arquitectura teatral en México





III.1 Bibliografía mexicana sobre teatros y centros de espectáculos

Sergio López Sánchez

INBAL / CITRU

La arquitectura teatral existe en nuestro país desde principios de la época virreinal, sin embargo, es hasta la primera mitad del siglo XX cuando aparecen los primeros historiadores del espacio teatral. Mencionaré aquí a la tríada de pioneros. En 1902, Eduardo Gómez Haro publicó *Historia del Teatro Principal de Puebla*; en 1932, Manuel Mañón dio a la luz *Historia del Teatro Principal de México* y en 1946, Gonzalo Cámara Zavala editó *Historia del Teatro Peón Contreras*.

Las vidas de estos pioneros estuvieron íntimamente ligadas a los edificios que estudiaron. El dramaturgo Gómez Haro asistió al estreno de sus obras en el recinto poblano. Mañón pasó gran parte de su vida en las butacas del espacio que habría de historiar pues, además de empresario librero, era crítico teatral. Cámara Zavala fue administrador del teatro yucateco que relataría en forma de libro. Ese sentido de pertenencia a un espacio teatral se repetirá desde entonces en las publicaciones mexicanas sobre el tema y se expandirá por casi todos los rumbos del país. Un teatro no solamente pertenece a sus propietarios. Los espectadores también hacen suyo el inmueble, aun sea de manera simbólica. El teatro-edificio forma parte del paisaje de las ciudades y deviene propiedad imaginaria de toda una comunidad.

De esta apropiación brota la bibliografía sobre los edificios mexicanos consagrados a las artes de la escena que, aunque es más extensa de lo que pudiera pensarse, siempre está inconclusa y en permanente construcción. Estas ediciones poseen tipologías de lo más diverso: catálogos de obra, descripciones arquitectónicas, historias del edificio y ensayos filosóficos. Los temas van desde la puesta en escena hasta el arte del actor, pasando por los decorados y las tecnologías que operan en el escenario. También se analiza el edificio desde diversos campos: arquitectura, arqueología, ingeniería, acústica, historia y sociología. En cuanto a las disciplinas artísticas se estudian artes plásticas, teatro, ópera, zarzuela, *performance*, danza, ballet y títeres.

Esta primera Bibliografía contiene publicaciones especializadas en teatros y centros de espectáculos de todas las entidades de la República mexicana, más otros trabajos que rebasan el ámbito estatal. Con la excepción de una sola obra publicada en formato electrónico, el total de estos títulos está impreso sobre papel. He aquí gran parte de lo publicado acerca de nuestras salas dedicadas a las artes de la escena. De esta breve muestra se puede deducir lo que falta por investigar en el tema de los edificios dedicados a las artes escénicas en nuestro país.

No quiero llegar al punto final sin comentar que una parte de estas publicaciones se deben al esfuerzo pecuniario de sus autores, otras han visto la luz gracias a los organismos municipales y estatales de cultura y otros más han sido publicados por instancias federales. Así pues, los títulos que aquí se enlistan han recorrido con suerte dispareja los laberintos de la distribución, que van desde lo personal hasta lo municipal, estatal y nacional. De aquí se concluye que este primer intento de conformar una *república bibliográfica teatral* seguramente está incompleto y con faltantes.¹

¹ ¿Conoce usted algún otro título publicado en alguno de los muchos rumbos de este, nuestro anchuroso país? Por favor háganoslo saber a esta dirección: slopez.citru@inba.edu.mx

Aguascalientes

- Teatro Aguascalientes, espacio abierto al tiempo y la cultura* (texto de Ricardo Esquer). Aguascalientes, Gobierno del Estado de Aguascalientes / Instituto Cultural de Aguascalientes, 1991.
- Topete del Valle, Alejandro. *Teatro Morelos*. México, Gobierno del Estado de Aguascalientes, 1985.

Baja California Norte

- Centro Cultural Tijuana, 20 aniversario*. Tijuana, Conaculta / Compañía Operadora del Centro Cultural Tijuana, 1994.
- Centro Cultural Tijuana, en el centro de la cultura*. Tijuana, Conaculta / Compañía Operadora del Centro Cultural Tijuana, 2002.

Baja California Sur

- Agúndez Martínez, Néstor. *Historia del Teatro General Manuel Márquez de León*. Todos Santos, Doc. inéd.
- Moreno Galván, Miguel. *El Teatro Juárez, Reminiscencias en tres actos*. [s.p.i.]

Campeche

- Alcocer Barnés, José Manuel. *El Teatro Toro, perspectiva histórica*. Gobierno del Estado de Campeche, [s.p.i.]

Chiapas

- Burguete Estrada, Manuel. *De las glorias del Teatro Zebadúa, crónicas dispersas: las anécdotas, los nombres, los sucesos*. San Cristóbal de las Casas, edición del autor, 1994.
- Castañón Gamboa, Fernando. *Historia del Teatro Emilio Rabasa*. Tuxtla Gutiérrez, Talleres Linotipográficos del Estado, 1947.

———. *Historia del Teatro Emilio Rabasa, 1883-1945*. 2a. ed., Tuxtla Gutiérrez, Gobierno del Estado de Chiapas / Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas / Universidad Autónoma de Chiapas, 2006.

Chihuahua

Centro Cultural Paso del Norte (textos de José Reyes Baeza, Miguel Ángel Mendoza, Edeberto Pilo Galindo, Héctor Rivero, Patricia Báez, Jorge Carrera, Gastón Fourzán y Lorena Barrera). Chihuahua, Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2009.

Centro Cultural Universitario, 20 aniversario. Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2011.

Montemayor Jáuregui, Alma. *Teatro de los Héroes, XXV aniversario*. Chihuahua, Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2005.

———. *Esplendor y decadencia del antiguo Teatro de los Héroes*. Chihuahua, Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2003. (Colección solar). Serie lampadario.

———. *Escenario de tres tiempos. Acercamiento a la vida del Teatro Centenario de la ciudad de Chihuahua*. Chihuahua, Ayuntamiento de Chihuahua, 2001.

Saavedra, Mario, coord. y comp. *Memorias. Inauguración del Centro Cultural paso del Norte*. Chihuahua, Instituto Chihuahuense de Cultura, 2008.

Ciudad de México

1952-2002: Auditorio Nacional (textos de Carlos Monsiváis, Alejandro Rosas, Víctor Jiménez, Cristina Pacheco, Juan Arturo Brennan, Ernesto de la Peña, Alberto Dallal, Emilio Carballido, Fernando Schwartz, Federico Reyes Heróles, Raquel Tibol y María Cristina García Cepeda). México, Telmex / Gobierno del Distrito Federal / Conaculta, 2004.

50 años de artes plásticas en el Palacio de Bellas Artes (presentaciones de Miguel González Avelar y Javier Barros Valero; contenido e investigación de Francisco Villaseñor, María Estela Duarte Sánchez, María Eloísa Velasco Ballesteros, Lourdes Andrade, Agustín Arteaga, Rafael Arvea, Eduardo Espinosa, María Teresa Favela, Guillermina Guadarrama,

- Cristina Henríquez, Edwina Moreno, Ricardo Pedroza, Pilar Quiroz, María Romero, Sofía Morales, María Teresa Suárez, Nadia Ugalde, Sofía Urrutia y Beatriz Zamorano). México, INBA / SEP, 1988.
- 50 *años de danza en el Palacio de Bellas Artes* (presentaciones de Miguel González Avelar y Javier Barros Valero; contenido e investigación de Guillermo Arriaga, Patricia Aulestia, Kena Bastián, Víctor Carmona, César Delgado, Tulio de la Rosa, Anadel Lynton, Josefina Lavalle, Noemí Marín, Sylvia Ramírez, Rosa Reyna, Felipe Segura, Verónica Aranday Maya Ramos), 2 volúmenes. México, INBA / SEP, 1986.
- 50 *años de ópera en el Palacio de Bellas Artes* (presentaciones de Miguel González Avelar y Javier Barros Valero; contenido e investigación de Carlos Díaz Du-Pond, Antonio López Mancera, Ignacio Toscano y Evelia Beristain). México, INBA / SEP, 1986.
- 50 *años de teatro en el Palacio de Bellas Artes* (presentaciones de Miguel González Avelar y Javier Barros Valero; contenido e investigación de Juan Urquiaga, Víctor Jiménez, Alejandrina Escudero, Esther Ruiz de la Herrán, Aurelio Tello, Estela Duarte, José Solé, Antonio López Mancera, Socorro Merlín, María Elisa de Santiago Valdez, Leticia García Botello, Sonia León Sarabia, Antonia Martínez, Violeta Pfeifer, Carmela Tríos Morales, Rocía Vargas Ojeda, José Ignacio de Velezco, Héctor Azar, Alex Acha, Antonio Algarra, Carlos Azar, Rabindranath Espinoza, Domingo Luna Gómez, Rodolfo Uzeta y José Luis Zardain). México, INBA / SEP, 1985.
- 70 *años de artes plásticas en el Palacio de Bellas Artes* (Alejandrina Escudero, coordinación general e investigación). México, Conaculta-INBA, 2004.
- 70 *años de música en el Palacio de Bellas Artes, Antología de Crónicas y crítica, 1934-2004*, (Enrique Jiménez López, coordinador; Alejandro Armando González Castillo, Beatriz Margarita Hernández Gutiérrez, María Alejandra Juan escamilla, Herlinda Mendoza Castillo y Antonio de Jesús Otero Icaza, investigadores). México, Conaculta-INBA, 2004.
- 70 *años del Palacio de Bellas Artes. Actividades*. México, Conaculta / INBA, 2004.
- Aragón, María Eugenia, “El Teatro Nacional de la ciudad de México, 1841-1901”, en *Premios Rodolfo Usigli 1992*. México, INBA-CITRU, 1995.

- . “Una obra y dos actores. El Teatro Nacional de la ciudad de México, 1841-1901”, en *Boletín de Monumentos Históricos*. México, tercera época, núm. 5, septiembre-diciembre de 2005, pp. 68-92.
- Archivo histórico del Teatro Esperanza Iris*. México, Archivo General de la Nación / Sistema Nacional de Archivos, 1981.
- Barocio, Alberto y Luis Álvarez Varela. “Experiencias y estudios verificados para formular el proyecto de consolidación del subsuelo del Teatro Nacional”, en *Revista Ingeniería*. México, año 1, tt. 5, 1921.
- Boari, Adamo. “Informe preliminar de la construcción del Teatro Nacional” (textos de Saúl Juárez y Xavier Guzmán). Ed. facs. México, Anales de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, 1910. México, INBA, 2004.
- Boari, Adamo. *La construcción de un teatro*. Trad. de Mauricio Gómez Mayorga y Susana Vignolo. México, INBA / Dirección de Arquitectura y Conservación de Patrimonio Artístico, 1979.
- Casa del Lago, un siglo de historia* (textos de Ignacio Solares Bernal, Toño Gallardo, Clementina Díaz y de Ovando, Guadalupe Lozada León, Carlos Monsiváis y Javier Martínez Ramírez). México, UNAM / Coordinación de Difusión Cultural / Casa del Lago, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial / Instituto de Ciencias Jurídicas de Egresados de la UNAM-campus Aragón / Fideicomiso Paseo de la Reforma, 2001.
- Centro Cultural Universitario*. México, UNAM. 1980.
- Clavel, Abraham. *La carpa geodésica, Una manifestación teatral universitaria*. México, sin s.p.i., 1982.
- Cuadernos del Auditorio Nacional 1* (presentación de Rafael Tovar y de Teresa, preámbulo de Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano. Intro. de Pedro Baranda García. Pról. de Sofía González de León). México, Fideicomiso para el uso y aprovechamiento del Auditorio Nacional / Auditorio Nacional, 1998.
- Cuadernos del Auditorio Nacional 2* (presentación de Sofía González de León). México. Pról. de Carlos Monsiváis. Fideicomiso para el uso y aprovechamiento del Auditorio Nacional / Auditorio Nacional, 1999.
- Cuadernos del Auditorio Nacional 3* (presentación de Sofía González de León, textos de Arturo García Hernández, Blanca Gómez, Sofía González de León, Francisco Martínez Negrete y Mónica Mateos). Pról. de Cristina Pacheco.

México, Fideicomiso para el uso y aprovechamiento del Auditorio Nacional / Auditorio Nacional, 2000.

Cuadernos del Auditorio Nacional 4 (presentación de Sofía González de León; textos de Ximena Escalante, Daniel Espartaco, Arturo García Hernández, Sofía González de León, Francisco Martínez Negrete y Mariana Norandi). Pról. Emilio Carballido. México, Fideicomiso para el uso y aprovechamiento del Auditorio Nacional / Auditorio Nacional, 2000.

Cuadernos del Auditorio Nacional 5 (presentación de Sofía González de León; textos de Ximena Escalante, Arturo García Hernández, Sofía González de León, Francisco Martínez Negrete, Elsa Rodríguez Brondo, Patricia Ruvalcaba y Alejandro Toledo). México, Fideicomiso para el uso y aprovechamiento del Auditorio Nacional / Auditorio Nacional, 2001.

Cuadernos del Auditorio Nacional 6 (presentación de Sofía González de León; textos de Arturo García Hernández, Sofía González de León, Francisco Martínez Negrete, Mariana Norandi, Elsa Rodríguez Brondo, Patricia Ruvalcaba y Alejandro Toledo). México, Fideicomiso para el uso y aprovechamiento del Auditorio Nacional / Auditorio Nacional, 2000.

Cuadernos del Auditorio Nacional 7 (presentación de María Cristina García Cepeda, textos de Benjamín Anaya, Rodrigo Farías Bárcenas, Carlos García Tort, Sofía González de León, Francisco Martínez Negrete, Judith Moreno, Verónica Murguía, Marian Norandi, Karla Otero y Patricia Ruvalcaba). México, Fideicomiso para el uso y aprovechamiento del Auditorio Nacional / Auditorio Nacional, 2001.

Cuadernos del Auditorio Nacional 8 (presentación de María Cristina García Cepeda, textos de Juan Arturo Brennan, Ximena Escalante, Rodrigo Farías Bárcenas, Carlos García Tort, Sofía González de León, Tomás Granados Salinas, Fernando Janelas, Francisco Martínez Negrete, David Miklos, Mauricio Montiel Figueras, Mariana Norandi, Carlos Noriega, Karla Otero, Pablo Raphael de la Madrid, Jaime Reyes Rodríguez, Patricio Ruffo Healy y Patricia Ruvalcaba). México, Fideicomiso para el uso y aprovechamiento del Auditorio Nacional / Auditorio Nacional, 2002.

“De México para el mundo: Palacio de Bellas Artes, símbolo cultural del siglo

- xx”, en *Bellas Artes, espejo de la cultura* [edición dedicada al Palacio, sus arquitectos, salas, murales, espectáculos e historia]. México, núm. 7, vol. 2, 2001.
- Diez años del Teatro Manolo Fábregas 1965-1975*. México, Fela Fábregas, 1975.
- El nuevo Auditorio Nacional, 1991-1994*. México, Auditorio Nacional / Grupo Azabache, 1994.
- El Palacio de Bellas Artes, 75 años desatando pasiones* (presentaciones de Consuelo Sáizar y Teresa Vicencio Álvarez; textos de Vicente Quirate; fotografías de Lorena Alcaraz y Bernardo Arcos). México, Conaculta / INBA, 2010.
- El Palacio de Bellas Artes, álbum histórico 1904-1934*. México, Compañía Editorial Moderna, 1934.
- El Palacio de Bellas Artes. Informe que presentan al señor ingeniero Marte R. Gómez, secretario de Hacienda y Crédito Público, los directores de la obra, señores ingeniero Alberto J. Pani y arquitecto Federico E. Mariscal*. México, Cvltvra, 1934.
- . en *25 años del Teatro de Bellas Artes* (2a. ed., texto de Alberto J. Pani y Federico Mariscal). Pról. de Celestino Gorostiza. México, SEP / INBA, Departamento de Literatura, 1959.
- . en *El Palacio de Bellas Artes*. México. Ed. Facs. Conaculta / INBA / Siglo XXI, 2007.
- El Teatro de los Insurgentes* (textos de Vicente Leñero, introducción de Carlos Monsiváis). México, El Milagro, 1993.
- Escobedo Ramírez, et al., *Arqueología frente a Bellas Artes*. México, Ingenieros Civiles Asociados / Dirección de Salvamento Arqueológico / INAH 1995.
- Galindo y Villa, Jesús. “El Teatro de Iturbide”, sobretiro del *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, t. 51. México, 1940, pp. 245-257.
- Gómez, Jorge. *Atisbos: la Escuela Nacional de Danza en el Palacio de Bellas Artes*. México, Universidad del Valle de México Campus Lomas Verdes / Conaculta / INBA / CENIDI / sDanza “José Limón”, 2006.
- Historia de la construcción del Palacio de Bellas Artes* (presentaciones de Sari Bermúdez y Saúl Juárez; textos de Víctor Jiménez, Alejandrina Escudero y Alfonso Morales). Pról. de Xavier Guzmán Urbiola. México, Conaculta / INBA / Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble, 2004.

- Inventario de espacios escénicos del Distrito Federal*. México, Grupo Desea, 1993.
- Jiménez, Víctor y Alejandrina Escudero. *Palacio de Bellas Artes; construcción e historia*. México, Conaculta / INBA, 1994.
- La construcción del Palacio de Bellas Artes* (textos de Rafael Tovar y de Teresa, Gerardo Estrada, Gilberto Borja Navarrete, Juan Urquiaga y Víctor Jiménez). 1a reimp. México, Siglo XXI, INBA / ICA, 1994.
- Las glorias del Teatro Colón* (texto de Sergio González Rodríguez). México, Club de Banqueros de México, 1997.
- León Rolón, Rodolfo. *Teatro escuela para la ciudad de México*, México, 1954. Tesis IPN Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura .
- López Sánchez, Sergio. *Teatro Casa de la Paz. Mudanzas en el tiempo*. México, UAM, 2011.
- . *Teatro Casa de la Paz, Noticia de múltiples espacios*. México, UAM, 2000.
- . Coord. *Índices a la Historia del Teatro Principal de México, 1753-1931 y a la Historia del Viejo Gran Teatro Nacional de México de Manuel Mañón*. México, INBA, CITRU, 2010. [en línea] <<http://hdl.handle.net/11271/336>>
- Los murales del Palacio de Bellas Artes* (textos de Teresa del Conde, Juan Coronel Rivera, Antonio Espinoza, Alberto Híjar, Luis Martín Lozano, Xavier Moysén, Julieta Ortiz Gaitán, Raquel Tibol; fotografía de Enrique Bostelman). México, Américo Arte Editores / INBA, 1995.
- Magaña Esquivel, Antonio. *Los teatros en la ciudad de México*. México, DDF 1974. (Colección popular).
- Mañón, Manuel. *Historia del Teatro Principal de México, 1753-1931*. México, Cvltvra, 1932.
- . *Historia del Teatro Principal de México, 1753-1931*. 2a. ed. facsimilar, conmemorativa del 75 aniversario del Palacio de Bellas Artes. México, UNAM. 2009.
- . *Historia del viejo Gran Teatro Nacional, 1841-1901*. 1a. ed., conmemorativa del 75 aniversario del Palacio de Bellas Artes, 2 tt. México, UNAM. 2009.
- Maria y Campos, Armando de. *Teatro del Nuevo México, recuerdos y olvidos* (compilación de Beatriz San Martín de Maria y Campos, edición y diseño de Edgar Ceballos). México, Escenología, 1999.

- . *Las tandas del Principal*. México, Diana, 1989.
- Millán Carranza, Jovita. *70 años de teatro en el Palacio de Bellas Artes, 1934-2004*. México, Conaculta / INBA, 2004.
- Museo Nacional de Arquitectura*. México, Conaculta / INBA, [s. a.]
- Museo Universitario del Chopo 1973-1988*. México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural / Ediciones Toledo, 1988.
- Novo, Salvador. *Biografía de un teatro. Breve historia de La Capilla*. México, Teatro La Capilla-Bar El Hábito, 1992.
- Pabellón de Alta Tecnología* (folleto). México, [s. p. i.]
- Palacio de Bellas Artes* [maqueta a escala para armar, diseño volumétrico de Ernesto Guzmán; diseño de Peggy Espinosa, cuidado de la edición de Rosanela Álvarez]. México, INBA / SEP / Centro de Documentación y Desarrollo de la Comunicación y la Literatura Infantiles, 1984.
- Palacio de Bellas Artes, 50 años*. México, INBA-SEP, 1984.
- Palacio de Bellas Artes, campañas de inyección del subsuelo 1910, 1912 y 1913, 1921, 1924 a 1925* (presentación de Sergio Zaldívar; textos de Enrique Santoyo, Efraín Ovando, Xavier Guzmán, Óscar Cuanalo y Óscar de la Torre). México, TGC Geotecnia, 1998.
- Palacio de Bellas Artes, México* (ensayo de Xavier Moysén, textos de Adamo Boari y Federico Mariscal; fotografías de Marc Mogilner). México, Aeroméxico/ Franco Maria Ricci, 1993.
- Palacio de los Deportes, 1990-1991*. México, Ocesa, 1992.
- Prieto P, Alejandro. *Teatro para comedia*. México, INBA, 1951.
- Quimera de los murales del Palacio de Bellas Artes* (presentaciones de Sari Bermúdez y Saúl Juárez; textos de Mercedes Iturbe, Carlos Monsiváis y Néstor García Canclini). México, Museo del Palacio de Bellas Artes / Conaculta / INBA / Equilibrista, 2004.
- Recchia, Giovanna. *Espacio teatral en la ciudad de México, siglos XVI-XVII*. México, Conaculta / INBA / CITRU, 1993.
- Recuerdos del Teatro Colón*. México, Club de Banqueros de México / INBA, 1988.
- Rico, Araceli. *El Teatro Esperanza Iris. La pasión por las tablas*. México, Plaza y Valdés, 1999.
- Rodríguez García, Manuel Eduardo. *Teatro Silvia Pinal, teatro para comedia musical en el DF*. Tesis Facultad de Arquitectura, México, 1985.

- Saavedra, Mario coord. y comp., *Memorias. Inauguración del Centro Cultural paso del Norte*. Chihuahua, Instituto Chihuahuense de Cultura, 2008.
- Sala Nezahualcóyotl*. México, UNAM, 1977.
- Sala Nezahualcóyotl, una vida de conciertos* (Edith Silva, coordinadora; Pablo Espinosa, investigación y texto). México, UNAM, Dirección General de Actividades Musicales, 1996.
- Sastrías, Martha. *Construcción del Palacio de Bellas Artes*. México, Aconcagua, 1995.
- Sosa, José Octavio. *Tiempos de ópera, crónicas del Teatro de la Ciudad, 1918-2011*. México, Secretaría de Cultura del Distrito Federal, 2010.
- . *Orquesta del Teatro de Bellas Artes, 1955-2010*. México, Conaculta / INBA, 2010.
- . *70 años de ópera en el Palacio de Bellas Artes*. México, Conaculta-INBA, 2004.
- Teatro Alameda, El palacio de la diversión*. México, 1936.
- Teatro de la Ciudad, 90 aniversario, 1918-2008*. México, GDF-Secretaría de Cultura, 2008.
- Teatro Diego Rivera, foro de expresión cultural del pueblo*. Ed. de Silvia Pinal, México, [s. e.] , 1991.
- Teatro Juan Ruiz de Alarcón y Foro Experimental Sor Juana Inés de la Cruz*. México, UNAM, 1977.
- “Teatro Metropolitano”, en *Arte y Decoración, Revista mensual de arte*. México, núm. 22, septiembre, 1943.
- Tortajada Quiroz, Margarita. *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes, México, Memoria de un arte y un recinto vivos (1934-2009)*. Conaculta / INBA / CENIDI -Danza “José Limón”, 2010.
- Ulloa del Río, Ignacio. *Palacio de Bellas Artes, rescate de un sueño*. México, Universidad Iberoamericana, 2000.
- . 2a. ed., correg. y aumentada. México, Universidad Iberoamericana, 2007.
- Una visita al Palacio de Bellas Artes*. México, México Interactivo / Miguel Ángel Porrúa / Conaculta, 2006.
- Unidad Artística y Cultural del Bosque, 1958-1964*. México, Secretaría de Educación Pública, 1964.
- Utrilla Hernández, Alejandra. *La ciudad de México y sus teatros durante el “nuevo” siglo XIX*. Tesis. Posgrado en Artes Visuales, México, 2010.

- Valdés Martínez, José Santos. *Los recintos teatrales de la Ciudad de México*. México, INBA-CITRU, 2015. [en línea] <<http://hdl.handle.net/11271/966>>
- Velarde, Bárbara y Francisco González. *Aída en el Palacio de Bellas Artes*. México, Conaculta / INBA / DGE Ediciones, 2004.
- Voces de lo efímero. La puesta en escena en los teatros de la Universidad*. México, UNAM. 2007.
- Zedillo Castillo, Antonio. *El Teatro de la Ciudad de México, Esperanza Iris*. México, DDF / Grupo Azabache, 1989.

Coahuila

- Cómo es el Teatro Isauro Martínez*. Ed. facs., [s.l.,1990]. Torreón, [s. e.], 1930.
- Orellana Trinidad, Laura. *Teatro Isauro Martínez, patrimonio de los mexicanos*. Torreón, Fineo Editorial, 2005.
- Villarreal Reyes, Arturo E. *Teatro García Carrillo, Crónica de un incendio*. Saltillo, Archivo Municipal de Saltillo, 2008.

Colima

- Guzmán Nava, Ricardo. *El Teatro Hidalgo*. Colima, Gobierno del Estado de Colima / Secretaría de Cultura, 2002.
- Huerta Sanmiguel, Roberto y Gabriela Guadalupe Anguiano Palomera. *El Hidalgo, teatro de Colima*. Colima, Gobierno del Estado de Colima / Secretaría de Desarrollo Urbano / Secretaría de Cultura, 2009.

Durango

- Guerrero Romero, Javier. *Teatro Coliseo-Teatro Victoria, 200 años de vida del primer teatro del norte de México*. Durango, Instituto Municipal del Arte y la Cultura, 2001.
- Teatro Ricardo Castro* (textos de José Ramón Aguirre Aguilera y Antonio Arreola Valenzuela). Durango, Gobierno del Estado de Durango, 1991.
- Teatro Victoria, seis años de quehacer artístico, 1986-1992*. Durango, s. p. i.

Estado de México

- Mendoza, Vicente T., “Un teatro religioso colonial en Zumpango de La Laguna”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, UNAM, núm. 15, 1948. pp. 49-56.

Guanajuato

- Camarillo Ramírez, L. Ernesto, coord., *El gran Teatro Juárez: una vida en escena*. Guanajuato, Ediciones La Rana, 2017.
- Gómez Couto, Ramón. *El Teatro Juárez, Descripción de las obras arquitectónicas y de ornato con datos compilador desde su iniciación por un aficionado*. 2a. ed. facsimilar. Guanajuato, Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato / Ediciones La Rana, 2006.
- Navarro Valtierra, Carlos Arturo. *Teatro Doblado, 1880-2005*. León, Archivo Histórico Municipal de León, 2008.
- Teatro Doblado* (Humberto Hiriart Urdinavia, coordinador; textos de Othón Villela Larralde, Isauro Rionda Arreguín, Mariano González Leal, Jesús Rodríguez Frausto, Antonio Malacara Moncayo, Luz Victoria Lozano, Wigberto Jiménez Moreno, Alberto Ruiz Gaytán, Rubén M. Campos y Eduardo Salceda López). León, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1974.
- Teatro Juárez* [maqueta armable y libro de historia con instructivo para armar]. México, Dante, 2010.
- Teatro Juárez* (textos de José Arturo Salazar García, Salvador Covarrubias Alcocer, Agustín Lanuza, Fulgencio Vargas y Benjamín Valdivia). Guanajuato, Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato / Ediciones La Rana, 2000.
- Teatro Juárez, 75 aniversario* (Humberto Hiriart Urdinavia y Celso H. Delgado, coordinadores; textos de Efraín Huerta, Margarita Paz Paredes, Sebastián Martínez Castro, Víctor Manuel Villegas, Othón Villela Larralde, Francisco Liguori, Isauro Rionda Arreguín, María Luisa Mendoza, Alfonso Sierra Partida y Rosa María Sánchez de Tagle de Nieto). León, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1978.
- Torres, Gerardo. *Teatro Juárez. El púlpito y la tribuna*. Guanajuato, Ediciones La Rana, 2003.

Hidalgo

- Teatro de la Ciudad San Francisco*. Pachuca, Gobierno del Estado de Hidalgo / DIF / Instituto Hidalguense de Cultura, 1993.
- Teatro-Auditorio Pachuca, Hidalgo, Jaime Varon, Abraham Metta, Alex Metta, Migdal*

Arquitectos (coordinación de Isabel Garcés, textos de Miquel Adrià y Javier Barreiro Cavestany, fotos de Paul Czitrom). México, Arquine, 2005.

Jalisco

Belgodere, Francisco. *Teatros centenarios de Jalisco*. Guadalajara, Secretaría de Cultura / Gobierno de Jalisco, 2013.

———. *Teatro Degollado, su circunstancia histórica*. Guadalajara, Gobierno de Jalisco / Departamento de Bellas Artes, 1988.

Breve reseña histórica del Teatro Degollado en su 1er. centenario de su inauguración (textos de Carlos Pizano y Saucedo, Manuel Gómez Ibarra y Luis M. Rivera). Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco / Instituto Jalisciense de Bellas Artes, 1966.

Centro Cultural Universitario: es tu lugar. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco / Ayuntamiento de Zapopan, 2010.

Centro Cultural Universitario: your place. Guadalajara, Universidad de Guadalajara / Gobierno de Jalisco / Ayuntamiento de Zapopan, 2004.

Díaz Du-Pond, Carlos. *15 temporadas de ópera en el Teatro Degollado*. Guadalajara, Gobierno de Jalisco / Departamento de Bellas Artes, 1987.

Gómez Naredo, Jorge. *El coliseo de comedias tapatío: sus protagonistas y sus temas*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara / Centro Universitario de Ciencias y Humanidades, 2006.

Hernández Larrañaga, Javier. *El teatro Principal de Guadalajara: la leyenda olvidada*. Guadalajara, edición del autor, 2004.

Hidalgo, Aurelio. *El Teatro Degollado, 1866-1896*. Guadalajara, Publicaciones del Estado de Jalisco, 1966.

———. *La gran bóveda del Teatro Degollado y su extraordinaria pintura*. Guadalajara, edición del autor, 1957.

Homenaje del gobierno del Estado de Jalisco a los ciudadanos general Santos Degollado, arquitecto Jacobo Gálvez, pintor Gerardo Suárez, constructores del Teatro Degollado (textos de Carlos Pizano y Saucedo y Aurelio Hidalgo González). Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco / Instituto Jalisciense de Bellas Artes, 1966.

- Martínez Reding, Fernando. *Un teatro llamado Degollado*. Guadalajara, Cosmos, 2000.
- Montes de Oca y Silva José y Luis Páez Brotchie. *El Teatro Degollado*. Guadalajara, Ediciones del Gobierno del Estado de Jalisco, 1964.
- Muñoz Gómez, Daniel. *El Teatro Degollado y la gran Plaza Tapatía. El Convento de San Francisco*. Guadalajara, 1984.
- Navarro Branca, A. *Teatro Degollado*. Guadalajara, 1941.
- Rivera, Luis M. *El Teatro Degollado. Noticias históricas desde su fundación, construcción y estreno*. Guadalajara, Presidencia Municipal, 1916.
- Teatro Degollado* [edificio armable y libro de historia con instructivo para armar]. México, Dante, 2010.
- Teatro Diana*. [Guadalajara], Universidad de Guadalajara, 2005.
- Teatro Experimental de Jalisco, 50 años* (Lourdes A. González Pérez, coordinación general; textos de Vicente Leñero, Lourdes A. González Pérez, Mónica del Arenal Pérez, Anayanci Fregoso Centeno, Laura López Marín; fotografías de Natalia Fregoso, Yorch Gómez y Ricardo Guzmán). Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2010.
- Tras bambalinas, Teatro Degollado*. (Boletín interno para el personal del edificio, números 0 al 22). Guadalajara, 2008-2010.

Michoacán

- Arreola Cortés, Raúl. *Breve historia del Teatro Ocampo*. Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Instituto de Investigaciones Históricas / Instituto Michoacano de Cultura / Morevallado Editores, 2001.
- Ruiz Madrigal, Samuel. *Teatro Juárez. Historia de una injusticia*. Morelia, edición del autor, 2007.

Nuevo León

- Elizondo Elizondo, Ricardo. *Gestos, rostros, pasiones, Teatro de la Ciudad, XX aniversario, muestra conmemorativa*. Monterrey, Conarte, 2004.
- Garza de la Cruz, Martiniano. *Ciudad Anáhuac, Nuevo León, gajos de su historia. Historia del teatro Apolo (1935-1992)*. Monterrey, edición del autor, 2002.

Valdez, Gerardo. *Teatro Rehilete. 25 aniversario y seguimos girando*. Monterrey, Conarte / UANL, 2009.

Oaxaca

San Juan Maldonado, Esteban. *Memoria técnica* (proyecto ejecutivo de rehabilitación y restauración del Teatro Macedonio Alcalá). Oaxaca, Teatro Macedonio Alcalá, 2009.

Sánchez Silva, Carlos, coord., *Historia gráfica del Teatro Macedonio Alcalá, Centenario*. Oaxaca, Teatro Macedonio Alcalá, 2009.

——— y Luis Alberto Arriola, Díaz-Vinuel. *Semblanza del ingeniero Rodolfo Franco Larráinzar (1863-1919), constructor del Teatro-Casino Luis Mier y Terán*. Oaxaca, Teatro Macedonio Alcalá, 2005.

Puebla

Apología del Teatro Principal de Puebla (textos de Rafael Cañedo Benítez, Héctor Azar Barbar, Jaime Cuadriello, Eduardo Gómez Haro, Pedro Ángel Palou, Urbano Deloya Rodríguez, Miko Viya, Carlos Contreras Cruz, Gerardo Ramos Brito y Eduardo Merlo Juárez). Puebla, Patronato del Teatro Principal de Puebla, 1996.

Complejo Cultural Puebla Siglo XXI, Una obra magnífica en tres actos. Puebla, Gobierno del Estado de Puebla-Secretaría de Cultura, 2005.

Gómez Haro, Eduardo. 2a. ed. *Historia del Teatro Principal de Puebla, Antiguo Coliseo o Corral de Comedias, desde los primeros pasos para construirlo (1613), hasta su destrucción (1902)*. Puebla, Patronato del Teatro Principal de Puebla, 1987.

———. 3a. ed., en *Apología del Teatro Principal de Puebla*, (textos de Rafael Cañedo Benítez, Héctor Azar Barbar, Jaime Cuadriello, Eduardo Gómez Haro, Pedro Ángel Palou, Urbano Deloya Rodríguez, Miko Viya, Carlos Contreras Cruz, Gerardo Ramos Brito y Eduardo Merlo Juárez). Puebla, Patronato del Teatro Principal de Puebla, 1996.

———. 5a. ed. Puebla, Patronato del Teatro Principal de Puebla, 2005.

Rojas Nolasco, Héctor y Teresita Rojas Juárez. *Historia del Teatro Principal (1759-1902), El gran coliseo de los Ángeles*. t. I, Puebla, CECAP, 2011.

———, t. II. Puebla, CECAP, 2011.

Stefanón López, Ma. Elena. *Los cánones de comportamiento en el teatro en Puebla (1743-1842)*. Puebla, Gobierno del Estado de Puebla / Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla, 2013.

Teatro Principal de Puebla. Puebla, Patronato del Teatro Principal de Puebla, 1999.

Wolfson, Isaac. *Breve historia del Gran Teatro Variedades en la ciudad de Puebla*. Puebla, Museo Amparo, 1992.

Querétaro

Estrada Correa, David Rafael. *El Teatro Alameda, Teatro de la Ciudad, El cine en Querétaro*. Querétaro, Presidencia Municipal, 1996.

Ramírez Álvarez, José Guadalupe, *Teatro de la República*. Querétaro, Ediciones Culturales del Gobierno del Estado, 1975.

Trueba Urbina, Alberto. *El Teatro de la República, biografía de un gran coliseo*. México, Botas, 1954.

San Luis Potosí

Centenario del Teatro de la Paz, 1894-1994 (presentación de Horacio Sánchez Unzueta; datos históricos de Primo Feliciano Velázquez y Rafael Montejano y Aguiñaga, redacción J. Armando Adame Domínguez). San Luis Potosí, Gobierno Constitucional de San Luis Potosí, 1994.

Montejano y Aguiñaga, Rafael. *Los teatros en la ciudad de San Luis Potosí*. San Luis Potosí, Gobierno del Estado de San Luis Potosí / Editorial Ponciano Arriaga, 1995.

Sinaloa

Arriaga Robles, Rodolfo. *De la demolición del Apolo a la inauguración del Teatro del IMSS. El teatro en Culiacán de 1951 a 1961*. Culiacán, Difocur, 2004.

López Sánchez, Sergio. *El Teatro Ángela Peralta de Culiacán Rosales. (De trenes, tedio y espectáculos a fines del siglo XIX)*. Culiacán, ISC, 2010.

—. *El Teatro Ángela Peralta de Mazatlán: del desahucio a la resurrección*, 2a. ed., corregida y aumentada. México, Ayuntamiento de Mazatlán / Conaculta / INBA / CITRU, 2004.

- . *Donde mueren las palabras: el Teatro Apolo de Culiacán*. Culiacán, Difocur, 2000.
- . *In artículo mortis, el Ángela Peralta: del desahucio a la resurrección (Ciento veinticinco años del Teatro Ángela Peralta de Mazatlán)*. Mazatlán, Ayuntamiento de Mazatlán / Difocur / Cronopia Editorial, 1999.
- Teatro Ángela Peralta, 1869-1992, el renacimiento de un escenario* (textos de Antonio Haas y Enrique Vega Ayala). Mazatlán, [s. e.], 1992.

Tamaulipas

- Espacio Cultural Metropolitano, Metro, cinco años*. Tampico, Gobierno de Tamaulipas, 2008.
- Mendoza Martínez, Jaime. *Historia del Teatro de la Reforma*. Matamoros, El Colegio de la Frontera Norte, 1992.

Tlaxcala

- Anekdótico del antiguo Teatro Xicohtécatl*. Tlaxcala, Instituto Tlaxcalteca de Cultura, 1985.
- Recchia, Giovanna. “El Teatro Xicotécatl, un ejemplo a seguir”, en *Memoria del Coloquio de teatro en Tlaxcala*. Tlaxcala, Patronato de Promotores Voluntarios en Tlaxcala, 1996, pp. 19-21.

Veracruz

- Teatro y Centro de Convenciones en Coatzacoalcos, Veracruz, Abraham Zabludovsky* (textos de Miguel Alemán V., Louise Noelle y Miquel Adrià; fotos de Julius Schulman y Juergen Nogai). México, Arquine, 2005.
- Zacarías Capistrán, Polimnia y Cristóbal Arellano Jiménez. *La arquitectura de los teatros veracruzanos durante el Porfiriato*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 2003.

Yucatán

- Cámara Zavala, Gonzalo. *Historia del Teatro Peón Contreras*. México, 1946.
- Marrufo, Ana. “Espacios del teatro regional en Yucatán”, en Antonio Prieto

Stambaugh y Óscar Armando García, eds., *Ofelia Zapata "Petrona". Una vida dedicada al teatro regional*. Mérida, Instituto de Cultura de Yucatán / ESAY, 2007, pp. 76-93.

Teatro Peón Contreras, biografía de un monumento (textos de Adolfo Patrón Luján, Fernando Espejo Méndez, Roldán Peniche Barrera, Carlos Peniche Ponce, Juan Francisco peón Ancona, Pablo Chico Ponce de León, María Teresa Mézquita Méndez y Jorge Álvarez Rendón). México, Libro de Piedra, 2008.

Zacatecas

El Teatro Calderón, protagonista de piedra (textos de Alicia Bazarte, Anne Leyniers, Mario Núñez Morales, Claudia Magaña García y Mercedes Saldívar Valenzuela). Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1996.

Isunza Escoto, Augusto. *Teatro González Echeverría*. Fresnillo, Ediciones Culturales del H. Ayuntamiento de Fresnillo, 1983.

República Mexicana

Abraham Zabludovsky, Espacios para la cultura (coordinación de Isabel Garcés, edición de Miquel Adrià; textos de Miquel Adrià y Fernanda Canales). México, Arquine / Editorial RM / Conaculta / UNAM. 2005.

Anda, Enrique X. de. *Teatros junto a hospitales. Los conjuntos de seguridad social del IMSS en la presidencia de Adolfo López Mateos, 1958-1965*. México, UNAM. Facultad de Arquitectura, Instituto de Investigaciones Estéticas / IMSS / Fundación ICA, 2020.

Granados, Pedro. *Carpas en México, Leyendas anécdotas e historia del teatro popular*. México, Universo, 1984.

Larrosa Irigoyen, Manuel, *Abraham Zabludovsky, Espacios para la cultura*. México, Conaculta / DGP, 2000.

Leal, Juan Felipe, et al., *1900: el cinematógrafo y los teatros*. México, Ediciones y Gráficos Eón, 2003.

Leal, Juan Felipe. *Los teatros-salones (Anales del cine en México, 1895, 1911, Volumen 7, 1901: primera parte)*. México, Juan Pablo / Voyeur, 2010.

Teatros de México (textos de Héctor Azar, Patrick Johansson, Elena Isabel Estrada de Gerlero, Jaime Cuadriello y Giovanna Recchia; fotografía de Eduardo del Conde Arton). México, Fomento Cultural Banamex, 1992.

Teatros y museos: equipamiento urbano para la difusión de la cultura. México, Fonapas, 1982.

B. Escenografía mexicana





III.2 Bibliografía para el estudio de la escenografía mexicana

Patricia Ruíz Rivera²

INBAL / CITRU

A. Tesis universitarias o de grado

III.2.1 Bitácoras y proyectos de trabajo

Aburto Juárez, Diana Karina. *Diseño y dirección de arte de medios visuales para la creación de una propuesta escenográfica a incluir en el guion de la obra de teatro Espectros de Tenepal* [en línea]. México, 2007. Tesis, UNAM. 127 pp. <<http://132.248.9.195/ptd2009/agosto/0646264/Index.html>>.

Arizpe Pérez, Abraham. *Porgy and Bess: diseño de producción: escenografía, iluminación y vestuario*. México, 1996. Tesis, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 86 pp.

Arteaga Portillo, Gabriel. *El proceso de creación experimental de una obra escénica multimedia con la herramienta escenario interactivo: el caso de la obra E7 102 de Gabriel Arteaga*. México, 2017. Tesis, UNAM. 83 pp. [en línea] <<http://132.248.9.195/ptd2017/mayo/0759569/Index.html>>.

² Con la colaboración documental de Alejandro Ortiz Bullé-Goyri.

- Arroyo Cortés, Félix. *Proyecto escenográfico para la puesta en escena “Un cenicero lleno de esperanza”*. México, 2009. Proyecto escenográfico, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 122 pp.
- Baeza Flores, María del Carmen. *Diseño de escenografía para la presentación nuevo milenio de las farmacéuticas Cilag y Janssen con un nuevo material alternativo: la pintura de efectos visuales ultra-violeta Wildfire*. [en línea] México, 2000. Tesina, UNAM. 92 pp. (<http://132.248.9.195/pd2000/280666/Index.html>).
- Benítez García, Martha. *“Las tres hermanas” de Anton Chekhov: carpeta de puesta en escena*. México, 2009. Carpeta de trabajo, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 186 pp.
- Betancourt López, José Luis. *Diseño escenográfico para el cuadro dancístico del Estado de Guerrero del Ballet Folclórico Nacional de México Aztlán*. México, 2002. Tesis, UNAM. 128 pp.
- Cárdenas Guzmán, Vannia Graciela. *Inocencia, de Dea Loher: bitácora del proceso creativo para el diseño de vestuario y maquillaje*. México, 2011. Bitácora de trabajo, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 237 pp.
- Carrasco Rodríguez, Edgar. *Diseño de escenografía para programa de televisión*. México, 2016. Tesina, Universidad Insurgentes. 44 pp. (<http://132.248.9.195/ptd2016/mayo/0745031/Index.html>).
- Carughi Ferrini, Alessandra. *Un hombre es un hombre: Bertolt Brecht*. México, 2008. Proyecto escenográfico, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 38 pp.
- Carvajal Villaseñor, Tania. *Proceso de diseño de vestuario para la puesta en escena “Raspando la cruz” de Rafael Spregelburd*. [en línea] México, 2007. Tesis, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 87 pp. (<http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/199>).
- Castro Acevedo, Dora Hilda. *Aplicación del diseño gráfico para la creación de una composición escenográfica de un programa de entretenimiento en vivo para un estudio de televisión*. México, 1997. Tesis, Universidad Nuevo Mundo. 149 pp.
- Coahuilas Galindo, Hazel Iván. *Diseño de escenografía para el cortometraje animado: la mosca en la puerta*. [en línea]. México, 2016. Tesina, Universidad Insurgentes, 149 pp. (<http://132.248.9.195/ptd2016/abril/0743957/Index.html>).
- Estrada Elizalde, Silvia Gabriela, y Dafne Nava Rodríguez. *Tartufo*. México, 2012. Carpeta de trabajo, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 110 pp.

- Fernández Castro, Ana Karen. *Diseño de escenografía para el cortometraje de animación ¿Qué es la guerra?* México, 2012. Tesis, Universidad de Guadalajara. 115 pp.
- Gadsden Carrasco, Gabriel. *Escenografía corporativa, un nuevo concepto de negocios: caso Grupo Escato, S. A.* [en línea] México, 2010. Tesis, Universidad Intercontinental, 139 pp. (<http://132.248.9.195/ptb2010/junio/0659375/Index.html>).
- Gallardo Enríquez, María Victoria. *Análisis del lenguaje visual en la escenografía de la obra de teatro Alicia en el país de las maravillas: estudio de los elementos visuales y prácticos: color, forma, textura, representación, significado y función.* México [s.a.]. Tesis, Universidad de Guadalajara. 71 pp.
- García Barrera, María Fernanda. *Alberca sin agua.* México, 2011. Tesis, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 238 pp.
- García Luna, Edgar Ricardo. *Memoria de desempeño profesional como egresado de la licenciatura de escenografía e importancia de la docencia académica y profesional.* México, 2012. Tesis, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 178 pp.
- Gómez Zaleta, Guillermo. *Procesos de realización de una escenografía en locación para televisión.* [en línea] México, 2012. Tesina, UNAM. 56 pp. (<http://132.248.9.195/ptd2013/enero/0686329/Index.html>).
- Guerrero Hernández, María Soledad. *Diseño y ambientación de escenografía para la obra "Intimidades de un político".* México, 2003. Tesis, Universidad de Guadalajara. 93 pp.
- Gutiérrez Beraud, David. *Escenografía y ambientación del Fashion Rose Guadalajara en el Centro Cultural Cabañas, Guadalajara, Jalisco.* México, 2012. Tesis, Universidad de Guadalajara. 150 pp.
- Gutiérrez Campos, Mónica Juliet. *Martha Pütz: un libro de producción sobre la puesta en escena. Una experiencia de montaje.* México, 2003. Tesina, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 184 pp.
- Guzmán Garnica, Marco Antonio. *La escenografía en el audiovisual: del diseño de producción y sus alcances narrativos.* [en línea] México, 2013. Tesis, UNAM. 125 pp. (<http://132.248.9.195/ptd2014/marzo/0710690/Index.html>).
- Hale Zúñiga, Claudia. *La urdimbre: adaptación de los tejedores de Gerhart Hauptmann.* México, 1994. Carpeta de trabajo, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. Ils., fotogs.

- Hernández Castañeda, Norma Angélica. *Los días contados: interpretación del espacio y el tiempo en los emplazados de Elías Canetti*. México, 2006. Tesis, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 92 pp.
- Huerta Torres, Ariana Sukeym. *Diseño de dirección de arte y escenografía para programa de televisión*. [en línea] México, 2016. Tesina, Universidad Insurgentes, 55 pp. (<http://132.248.9.195/ptd2016/mayo/0744282/Index.html>).
- Jiménez, Carolina. *La catedral de la luz: de Pedro Álvarez*. México, 1997. Bitácora de trabajo, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 31 pp.
- Kuri Neumann, Jorge José. *Proceso creativo del diseño y montaje de “El caballero de Olmedo” de Félix Lope de Vega Carpio*. México, 2004: Tesina, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 74 pp.
- Lizárraga López, Marcela. *El visitante del bosque: Estudio de diseño escenográfico para la danza Butoh*. México, 2003. Tesina, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 83 pp.
- López Silva, María del Socorro. *La publicidad sobre ruedas: ¿una escenografía urbana?* México, 1999. Tesina, UNAM. 67 pp.
- Mariscales Delgadillo, Aarón. *Una historia para contar por medio de la luz*. México, 2013. Memoria de desempeño, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 30 pp.
- Márquez Delgado, Libertad. *Proyecto escenográfico de la puesta en escena “El proceso”*. México, 2010. Tesis, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 332 pp.
- Márquez Quiñónez, Cecilia. *Una profesión más allá del diseño*. México, 2015. Tesina, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 270 pp.
- Martínez García, Raúl Alonso. *El proceso escenográfico dentro de la puesta en escena “Ir al mar”*. México, 2002. Tesina, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 24 pp.
- Martínez Martínez, Laura. *Proceso de producción y soluciones técnicas en la obra: 7 historias o la toronja esta sobre la mesa*. México, 2012. Tesis, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 37 pp.
- Martínez Nicolini, Sandra Elizabeth. *Vistiendo al libertino: reflexión académica sobre mi proceso de diseño de vestuario en paralelo a la creación del texto dramático*. México, 2015. Reporte, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 21 pp.
- Martínez Rivera, Mirna, y Flavio Páez Martínez. *El animal de Hungría: José Ramón Enríquez*. México, 1997. Proyecto escenográfico, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 22 pp.

- Patlán Torres, María Teresa. *Nuestro pueblo de Thornton Wilder: propuesta escenográfica*. [en línea] México, 2002. Tesis, UNAM. Facultad de Filosofía y Letras, 157 pp. <<http://132.248.9.195/ppt2002/0302276/Index.html>>.
- Ponce Pérez, Xazmín Stephanie. *Diseño de escenografía para la obra musical “Dr. Frankenstein”*. México, 2012. Tesis, Universidad de Guadalajara. 171 pp.
- Producción, ejecución, montaje de escenografía y efectos de iluminación escénica en obra dancística género circo para presentarse en el Foro de Arte y Cultura de la ciudad de Guadalajara*. México, [s.a.] Tesis, Universidad de Guadalajara. 141 pp.
- Proyecto: Día Mundial de Teatro. Proyecto escenográfico, Generación segundo año: Actuación- Escenografía*. México, 2008. Proyecto escenográfico, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. Fotogs.
- Tejeda Tovar, Enrique. *Elementos de la escenografía en televisión*. México, 2000. Proyecto escenográfico, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 50 pp.
- Téllez Espinosa, Héctor Alejandro. *Instrumentación de un programa permanente de comunicación organizacional para la gerencia de escenografía y realización de Televisa, San Ángel*. [en línea] México, 1995. Tesis, UNAM. 107 pp. <<http://132.248.9.195/pmig2016/0232140/Index.html>>.
- Torijano Chacón, Eduardo. *Diseño y producción escenográfica, bitácora de una puesta en escena*. [en línea] México, 1987. Tesis, UNAM. 173 pp. <<http://132.248.9.195/pmig2018/0053963/Index.html>>.
- Torres López, María Elvia. *Diseño y gentrificación: el papel del diseño gráfico en la escenografía del centro urbano*. [en línea] México, 2017. Tesis, UNAM. 126 pp. <<http://132.248.9.195/ptd2017/enero/0754630/Index.html>>
- Vargas Domínguez, Felisa Aidée. *El peatón del aire de Eugéne Ionesco*. México, 2012. Proyecto escenográfico, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 98 pp.
- Velázquez de la Rosa Becerra, Óscar. *La última cinta de Krapp: un ejemplo de tiempo y espacio en la obra de Samuel Beckett*. México, 2003. Tesina, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 65 pp.
- Villavicencio Sánchez, Azucena. *Bitácora de una propuesta escénico-plástica*. [en línea] México, 2003. Tesis. UNAM. 128 pp. <<http://132.248.9.195/ppt2002/0316939/Index.html>>.
- Zamarripa Hernández, Dulce María. *Proyecto escenográfico*. México, 2013. Tesis, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. [160 hh.]

Zambrano Villalobos, Lizbeth. *La importancia de llamarse Ernesto*. México, 2014. Proyecto escenográfico, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. [31 hh.]

III.2.2 Espacios y personajes de la escenografía

Alanís, Judith. *Gabriel Fernández Ledesma y el nacionalismo cultural mexicano*. México, 1981. Tesis, Universidad Iberoamericana. 433 pp.

Flores Torres, Gabriela. *Métodos de trabajo de cuatro escenógrafas mexicanas* [en línea]. México, 2011. Tesina, UNAM. 77 pp. (<http://132.248.9.195/ptb2011/mayo/0669159/Index.html>).

Pérez Mendoza, Blanca Estela. *Memoria histórica de un escenario popular: el teatro del pueblo* [en línea]. México, 2003. Tesis, UNAM. 105 pp. (<http://132.248.9.195/ppt2002/0324170/Index.html>).

Rosa de la Rosa, Natalia de la. *Épica escenográfica: David Alfaro Siqueiros: acción dramática, trucaje cinemático y la construcción del realismo alegórico en la guerra (1932-1945)* [en línea]. México, 2016. Tesis, UNAM. 313 pp. (<http://132.248.9.195/ptd2016/junio/0745965/Index.html>).

Stamatiades Rolland, Constantino. *La escenografía en el teatro occidental, cualidades plásticas y su relación con la pintura* [en línea]. México, 1993. Tesis, UNAM. 211 pp. (<http://132.248.9.195/pmig2016/0199837/Index.html>).

III.2.3 Historia

Barberán Soler, Tania. *El teatro mexicano del murciélago: un espectáculo de vanguardia* [en línea]. México, 1997. Tesis, UNAM. 152 pp. (<http://132.248.9.195/ppt2002/0247841/Index.html>).

Carbajal Segura, Claudia. *Los espectáculos masivos y las coreografías monumentales en la posrevolución mexicana 1924-1940*. México, 2020. Tesis, UNAM. 416 pp.

Conde Flores, Luis. *Manifestaciones del poder en los espacios escénicos de las fiestas públicas en la Nueva España, siglos XVI y XVII*. México, 2010. Tesis, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 118 pp.

García Gutiérrez, Óscar Armando. *Una capilla abierta franciscana del siglo XVI: espacio y representación (Capilla baja del Convento de la Asunción de Nuestra Señora, Tlaxcala)*. México, 2002. Tesis, UNAM. 252 pp.

- Golding Cooper, Alyce. *Teatro Mexicano Contemporáneo, 1940-1962* [en línea]. México, 1962. Tesis, Imprenta Benjamín Franklin. 162 pp. (<http://132.248.9.195/pmig2016/0123891/Index.html>).
- Gutiérrez Vázquez, Amanda Teresita. *El desarrollo de los medios electrónicos en las artes escénicas del siglo XX*. México, 2005. Tesis, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 173 pp.
- Mier Hughes, Eduardo Ernesto. *Iluminación Escénica: del Barroco a McCandless*. México, 2013. Tesis, Universidad Veracruzana, 156 pp.
- Muñoz López, Diana. *Ópera-oratorio "Oedipus Rex" en el espacio escultórico de la UNAM: una propuesta escenográfica*. México, 2010. Tesina, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 75 pp.
- Nava Verduzco, María del Mar Jimena. *El símbolo plástico en la escenografía de la obra: hay mucho de Penélope en Ulises*. México, 2008. Tesis, UNAM, Centro Universitario de Teatro, Coordinación de Difusión Cultural. 80 pp.
- Núñez Casillas, Carmen Eloísa. *Proceso de realización de diseño de vestuario y producción para el grupo Danceability Internacional México, en el ciclo dancístico ruedas*. México, 2012. Bitácora de trabajo, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 103 pp.
- Ortega Ramírez, Ténzing Humberto. *Reflexión final para obtener el grado de Licenciado en Escenografía*. México, 2009. Reporte, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 22 pp.
- Pacheco Morales, Dafne. *Los desertores: una propuesta de vestuario*. México, 2006. Tesina, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 65 pp.
- Quiroga Zuluaga, Adriana. *Arquitectura efímera y escenográfica. Los no lugares en la segunda mitad del siglo XX, en occidente* [en línea]. México, 2001. Tesis, UNAM. 112 pp. (<http://132.248.9.195/pd2001/292193/Index.html>).
- Rebollo González, Nora Karina. *Carmina Burana: los poemas goliardos musicalizados por Carl Orff; una propuesta escénica*. México, 2010. Tesina, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 112 pp.
- Rosales Corona, Isabel C. *Experiencia en la traducción de El cubo a la Italiana capítulo 3 de historia de la escenografía occidental desde la antigüedad a nuestros días* [en línea]. México, 2009. Tesis, UNAM. 137 pp. (<http://132.248.9.195/ptd2014/antiores/filosofia/0719787/Index.html>).

- Ruiz González, Alejandro. *El departamento de Zoia de Mijail Bulgakov: dos propuestas escenográficas para una puesta en escena. Con dos visiones de dirección radicalmente opuestas*. México, 2002. Tesis, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 88 pp.
- Salazar Aguilar, Jorge David. *Producción escenográfica escolar en un colegio de la comunidad judía en México* [en línea]. México, 2018. Tesis, UNAM. 136 pp. <http://132.248.9.195/ptd2018/octubre/0780946/Index.html>.
- Sánchez Asenjo Carrillo, Ingrid Nallely. *El carro de comedias de la UNAM: memoria del desempeño profesional*. México, 2010. Carpeta de trabajo, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 96 pp.
- Sánchez Domínguez, Miriam. *Proceso de montaje de Sobre los usos del cuerpo en el galanteo amoroso*. México, 2005. Informe, UNAM. 151 pp.
- Serrano García, Adriana. *Desarrollo del vestuario como sustitución escenográfica para el cuento de Purim*. México, 2011. Tesis, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 117 pp.

III.2.4 Práctica, técnica y teoría escenográfica

- Basurto Rosenzweig, Marianne. *Los estilos y métodos de diseño de iluminación escénica*. México, 2005. Tesis, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 214 pp.
- Camacho Zepeda, Karla Meley. *La dirección de arte en cine como una opción de profesionalización para el Licenciado en Escenografía*. México, 2010. Tesis, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 239 pp.
- Camarillo Cruz, Itzel Viridiana. *Importancia del vestuario como lenguaje en la representación teatral* [en línea]. México, 2017. Tesis, UNAM. 103 pp. <http://132.248.9.195/ptd2017/febrero/0755326/Index.html>.
- Castillo Cuevas, María de la Luz. *El estilo barroco en el espacio escénico*. México, 2003. Tesis, UNAM. 127 pp.
- Córdova Quiroz, Esther Carolina. *El lenguaje del vestuario a través de la danza* [en línea]. México, 2011. Tesis, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 125 pp. <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/185>.
- Delgado Caicedo, Edmundo Andrés. *Imagen urbana-paisaje urbano: escenografía urbana* [en línea]. México, 2010. Tesis, UNAM. 135 pp. <http://132.248.9.195/ptb2010/octubre/0663109/Index.html>.

- Flores de la Lama, Ignacio. *Escenografía teatral: Diseño del espacio y del ambiente* [en línea]. México, 1984. Tesis, UNAM. 94 pp. (<http://132.248.9.195/pmig2019/0012824/Index.html>).
- Flores Naranjo, José de Jesús. *Reporte de actividades realizadas en el diplomado de diseño de escenografía y personajes para teatro, cine y animación* [en línea]. México, 2014. Tesina, Universidad Insurgentes. 31 pp. (<http://132.248.9.195/ptd2014/mayo/0712499/Index.html>).
- Fregoso González, Lizette Guadalupe. *Producción, ejecución y montaje de escenografía y efectos luminotécnicos para obra dancística*. México, 2006. Tesis, Universidad de Guadalajara. 141 pp.
- Galindo Acosta, Blanca Elizabeth. *Manual de introducción para el diseño de escenografía*. México, 1996. Tesis, Universidad de Guadalajara. 101 pp.
- González Carlos, Celeste Sisi. *El discurso espacial en la puesta en escena*. México, 1996. Tesina, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 60 pp.
- González Osnaya, Guillermo David. *Escena Teatral. del contenido al contenedor: bodegas y talleres de escenografía y vestuario para el INBA* [en línea]. México, 2006. Tesis, UNAM. 172 pp. (<http://132.248.9.195/pd2007/0609674/Index.html>).
- Hidalgo Guislán, Fabiola. *Diseño de escenografía con base en fractales y otras herramientas matemáticas* [en línea]. México, 2008. Tesis, UNAM. 113 pp. (<http://132.248.9.195/ptd2014/antiores/filosofia/0719563/Index.html>).
- Icaza Astiz, Francisco Isaac de. *Hacia un lenguaje del color en la puesta en escena* [en línea]. México, 2010. Tesina, UNAM. 65 pp. (<http://132.248.9.195/ptb2010/mayo/0657459/Index.html>).
- Konzevik Cabib, Clara. *La escenografía en el cine mexicano: una propuesta concreta* [en línea]. México, 1992. Tesis, UNAM. 151 pp. (<http://132.248.9.195/pmig2016/0187175/Index.html>).
- Loya Piñera, Vanessa Patricia. *Centro de experimentación e investigación escenográfica. El Centro Cultural Universitario, la relación entre la arquitectura y el teatro en el ámbito espacial* [en línea]. México, 2002. Tesis, UNAM. 137 pp. (<http://132.248.9.195/ppt2002/0312830/Index.html>).
- Marentes Cruz, Juan Manuel. *La escenografía como campo creativo del artista visual* [en línea]. México, 1999. Tesis, UNAM. 110 pp. (<http://132.248.9.195/pd1999/279850/Index.html>).

- Martínez Ibáñez, Gloria Nancy. *Manual básico de escenografía para televisión: material de apoyo para el diseñador gráfico del área de medios audiovisuales* [en línea]. México, 2009. Tesis, UNAM. 102 pp. (<http://132.248.9.195/ptd2009/octubre/0650136/Index.html>).
- Martínez Maldonado, José Luis. *Los artistas plásticos como artistas escénicos: acciones, eventos y performance* [en línea]. México, 1992. Tesis, UNAM. 181 pp. (<http://132.248.9.195/pmig2017/0181877/Index.html>).
- Martínez Sánchez, Karla. *Investigación de la producción ejecutiva en compañías de teatro independiente*. México, 2014. Tesina, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 127 pp.
- Ordaz Domínguez, Mahatma. *Aproximaciones al espacio: de la escenografía a la dramaturgia visual del teatro posdramático*. México, 2011. Tesis, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 138 pp.
- Páez Ramírez, Gerardo. *La iluminación en el espacio escénico*. México, 1992. Tesis, UNAM. 186 pp.
- Rabia León, Diblik. *Transformación de sensaciones por medio de imágenes creadas por la iluminación*. México, 2000. Tesina, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 65 pp.
- Ramírez Castañón, Jorge. *El análisis de movimiento Laban como herramienta en el proceso de conceptualización escenográfica*. México, 2008. Tesina, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 50 pp.
- Ramírez Morales, Diana Paola. *El diseño y comunicación visual para la escenografía teatral* [en línea]. México, 2010. Tesis, UNAM. 109 pp. (<http://132.248.9.195/ptb2010/noviembre/0664376/Index.html>).
- Reyes Mayoral, Wendy. *Conceptualización escenográfica de una puesta en escena* [en línea]. México, 2019. Tesina, UNAM. 86 pp. (<http://132.248.9.195/ptd2019/octubre/0797167/Index.html>).
- Reyes Peña, José. *El teatro escolar como espacio creativo para el desarrollo social del adolescente*. México, 2011. Tesis, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 104 pp.
- Rodríguez Cruz, Naxhielli. *Campo laboral del escenógrafo*. México, 2004. Proyecto escenográfico, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 19 pp.
- Saavedra Benítez, Raquel María. *El diseño de vestuario en la danza clásica*. México, 2009. Tesina, INBAL, Escuela Nacional de Arte Teatral. 62 pp.

- Saldaña Hernández, Gloria Fernanda. *La escenografía como ejercicio de exploración en la composición arquitectónica* [en línea]. México, 2016. Tesina, UNAM. 62 pp. <http://132.248.9.195/ptd2016/octubre/0751564/Index.html>.
- Villa Rzedowski, Sofia Isabel. *Manual de maquillaje para los trabajos de la carrera de literatura dramática y teatro*. México, 2012. Tesis, UNAM. Facultad de Filosofía y Letras. 187 pp.

B. Monografías

III.2.5 Catálogos e informes de exposiciones

- Amand, Philippe y Jorge Ballina, coords., *México PQ07: diseño escénico mexicano “de chile, de dulce y de manteca”*. México, Paso de gato, 2007. 32 pp. [Nota: 11^a. Cuadrienal de Praga, junio 14-24, 2007. Catálogo colectivo nacional: escenografía e iluminación para *Blod de Lars Noren* por Alejandro Luna; vestuario para *Moctezuma* de Antonio Vivaldi y Alvise Giusti por Humberto Spíndola; vestuario para *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla por Tolita y María Figueroa; escenografía e iluminación para *Extras* de Marie Jones por Philippe Amand, adaptada por Sabina Berman; escenografía, iluminación y vestuario para *El capote* de Nicolai Gogol por Mónica Raya; escenografía para ¿Dónde estará esta noche? de Claudio Valdés por Claudio Valdés Kuri e Igor Lozada; vestuario para *Trilogía* de Copi por Cordelia Dvorák; escenografía para *El evangelio de Myriam* de Pilar Urreta por Jorge Ballina; escenografía e iluminación para *Pancho Villa y los niños de la bola* de Antonio Zúñiga por Jesús Hernández; vestuario para *Don bizarro hidalgo Don Quixote de otros mundos* de Raúl Parrao por Jerildy Bosch; vestuario para *Fuera de tiempo* por Eloize Kazan; escenografía e iluminación para *Yamaha 300* de Cutberto López por Sergio Villegas].
- Arnold Belkin a través del recuerdo, a dos años de su partida*. México, Museo Nacional de la Estampa, 1994. 28 pp. [Nota: Homenaje nacional]
- Art Decó: un país nacionalista, un México cosmopolita*. México, Museo Nacional de Arte, INBA, 1997. 206 pp. [Catálogo de la Exposición presentada en el Museo Nacional de Artes (noviembre 1997-abril 1998)] [Nota: exposición colectiva:

edificio San Martín por Ernesto Buenrostro; *partituras musicales: Dos monjes* por Agustín Jiménez; *Janitzio* por Lauron “Jack” Draper; artículos en revista *Hoy: Señorita Loly Villarelo; Coristas del teatro Arbeu; Tabla gimnástica en el Centro Social y Deportivo Campo Balbuena*; escenografía para la película *La noche del pecado*; salón de peinados *León*; reconocimiento a *Cecil B. DeMille* por Ernesto García Cabral; *Aire* por Diego Rivera; *escenografía* por Miguel Bravo Reyes; diseño de cartel para la revista *Cemento Blanco* por Jorge González Camarena; *Alegoría de la electricidad* por Manuel Centurión y otros].

Clementina Otero: Catálogo de obra. México, Conaculta / INBA, 1989. 42 pp.

Carlos Mérida: pintor, muralista, grabador, investigador, escenógrafo, diseñador. México, INBA, 1970. [Catálogo individual nacional]. [Nota: contenido: *Dos variaciones de un tema; Espíritus maléficos; La máscara mágica; El dragón dormido*; proyecto para el hotel *Caleta* (Acapulco); fragmentos de mural *Banco Hipotecario* de Guatemala; fragmento de mural *Hotel Aristos*; *formas en el espacio*, tres diseños escenográficos y cuatro figurines del ballet *Balada de los Quetzales*].

Carlos Mérida, 70 aniversario, Exposición retrospectiva. (Presentación de Horacio Flores-Sánchez y ensayo de Paul Westheim). México, INBA / Museo Nacional de Arte Moderno / Departamento de Artes Plásticas / SEP, 1961. 33 pp. [Nota: Museo Nacional de Arte Moderno, noviembre 1961- enero 1962].

Encuentro Internacional de Arquitectura y Técnica Teatral: I [primera] Exposición Nacional de Proyectos de Infraestructura Teatral. Caracas, Venezuela, Centro Venezolano del Instituto Internacional de Teatro, 1990. 117 pp.

La Enseñanza de la Escenografía en la Escuela de Arte Teatral-México = Scenographic Teaching at the School of Theatre. México, INBA, Cenart, Escuela de Arte Teatral. 1999. [Nota: exposición presentada en la Escuela de Arte Teatral-México en 1999].

Escenografía mexicana, catálogo de la exposición, 1978. 5ª. Trienal de Escenografía y Vestuario. México, INBA / Sociedad Mexicana de Escenógrafos, 1981. 52 pp. [Nota: Exposición colectiva: *El zar de todas las Rusias; Sorelli; Carlota cantando en la ópera; El sultán; La muerte roja; La ópera 1-4; Los pasillos de camerinos; Puerta trasera de la ópera* por Julio Prieto; *Corrida Gabriela; Corrida Guadalupe; Corrida Carlos; Leonisa*, 3er. acto, por Kleomenes C. Stamatiades; *Melisendra; Roldan; Carlo Magno* por Leoncio Nápoles y otros].

Escenografía mexicana contemporánea. Ed. de Luis Sánchez Arriola. México, INBA, Sala

Nacional, Palacio de Bellas Artes, Museo Nacional de Artes Plásticas, 1957. [Nota: exposición colectiva: *Leyendas* por José Clemente Orozco; *La Luna y el Venado* por Carlos Mérida; *Don Domingo de Don Blas* por Rufino Tamayo; *El Simún* por Julio Castellanos; *Boris Godunov* por Roberto Montenegro; *Suite Provençal* por Antonio López Mancera; *El Ministerio* por Carlos Marichal; *El Maldecido* por Agustín Lazo; *La Balada Mágica* por Gabriel Fernández Ledesma; *El Sueño y la Presencia* por José Reyes Meza; *Romeo y Julieta* por José Chávez Morado; *Los Cuatro Soles* por Julio Prieto; *Volpone* por Miguel Covarrubias; *La Luna y el Venado* por Gunther Gerzso; *Contigo pan y cebolla* por Leonora Carrington; *Romeo y Julieta* por Armando Valdés Peza; Xavier Lavalle y otros.]

Exposición homenaje a Gabriel Fernández Ledesma. (Presentación de Judith Alanís). México, Patronato de la Feria de San Marcos / INBAL, 1981. 20 pp.

Exposición homenaje a Julio Prieto. México, INBA, 1980. 43 pp. [Nota: exposición presentada en el Museo del Palacio de Bellas Artes de mayo a junio de 1980. Técnica: Pintura, dibujo. Catálogo individual nacional: escuela única de segunda enseñanza; *Interior con ventanas*, escenografía; *Teatro, Caballo y empalizada*, escenografía; *El caballo de Troya*, escenografía; *Recámara real*, escenografía; *Cyrano de Bergerac*, interior de estancia, escenografía; *Reconocimiento, de caza en el verano*, primera escenografía de *La luna para el comandante Striker*, *La vida es sueño*, *Arqueología*, *Los dioses regresan a la ciudad*, *Muchos somos muchísimos*, *Rosa de los vientos*, *El Rey Lear*, *Tiresias*, *El río*, *La ventana*, *Selva*, *Caja escolar de ahorro*, *Archipiélago de mujeres* *Desdémona* *Pensadores de América*].

Exposición Julio Prieto: bocetos, diseños, pintura. México, INBA / Universidad Autónoma de Nuevo León, 1993.

Ita, Fernando de. "Alejandro Luna", en *El arte en persona; testimonios de nuestro tiempo*, Fernando de Ita. México, Árbol Editorial, 1991. pp. 125-127.

Julio Prieto. México, Centro Deportivo Israelita, 1969. [Catálogo sin ilustraciones]. [Nota: exposición presentada en la Galería Centro Deportivo Israelita, del 10 de agosto al 5 de septiembre de 1969].

La magia de la escena: 5000 años de teatro. Pról. de Guillermo Schmidhuber. México, Centro Cultural Alfa, 1986. 52 pp. [Nota: exposición presentada en el Centro Cultural Alfa en 1986. Técnica: escultura, grabado, instalaciones,

y pintura. Contenido: Catálogo colectivo nacional: *La vida es sueño* por Julio Prieto; *Títere ritual, Dionisios entre las Bacantes* por Claude Clodión; *Sátiro semi-dios romano compañero de Baco, edición latina de las comedias de Plauto, La historia de la Virgen de Guadalupe* por Carlos B. Espinal; Loa para *La vida es sueño; Tartufo*, de Moliere. Libro de la. ed. de *Don Juan Tenorio*. Libro de la. ed. de *El gesticulador* de Rodolfo Usigli; primer ejemplar de la revista *The mask*, Edward Gordon Craig; maqueta escenográfica para *Hamlet* por Svoboda; *Las sillas*, de Ionesco. Programa original del *Convent Garden*. Retrato de Elisamaría Ortíz de González Garza].

López Mancera, Antonio. *Informe sobre la exposición cuadrinial de Praga: 1979*. Praga / INBA, Escuela Nacional de Arte Teatral, 1979. 22 pp.

Maquetas de Escenografía. México, UNAM, 1972. [Nota: exposición nacional colectiva (septiembre-octubre 1972): *Hamlet*, de Shakespeare, por Joaquín Vasconcelos; *El jardín de los cerezos*, de Chejov por Bernardo Recamier; *Hamlet*, de Shakespeare por Ismael Martínez; *Medea*, de Eurípides por Jorge Reina; *Hamlet*, de Shakespeare por Bernardo Recamier; *Hamlet*, de Shakespeare por Jesús Magos; *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare].

Medina, Félida. *Escenografías de Félida Medina*. México, [s.e.], 1987. [Catálogo de la exposición, Auditorio Bajío, del 8 al 26 de mayo de 1987].

Navarrete, Sylvia. *Miguel Covarrubias, artista y explorador*. México, Conaculta, Dirección General de Publicaciones, 1993. 139 pp. [Catálogo individual nacional].

Roberto Montenegro, 1887-1968. México, INBA / SEP-Cultura / Banamex. 1984. [Catálogo de la exposición].

Segura, Felipe. *El diseño en la danza, vestuario y escenografía del Ballet Concierto de México: Colección Felipe Segura*. México, Conaculta / INBA / Museo de Arte Moderno, 1990. 59 pp. [Exposición en el Museo de Arte Moderno, México, abril-mayo 1990.]

Seis espacios para la escenografía: = Šest prostorů proscénografií = Six spaces for scenography. Prague Quadrenial 2003, 10th International Exhibition of Scenography and Theatre Architecture. México, Conaculta / INBA / Fonca, 2003. [Nota: exposición colectiva nacional: Alejandro Luna, Jorge Ballina, Mónica Raya, Philippe Amand, Arturo Nava y Gabriel Pascal.]

III.2.6 Espacios y personajes de la escenografía

- Alejandro Luna: escenógrafo*. Ed. de Giorgio Ursini Ursic. Trad. de Patrizia Picamus. Italia, Unión de los Teatros de Europa, Festival Internacional Cervantino, 2002. 160 pp.
- Antón, David. *En los andamios del teatro. Las escenografías de David Antón*. Ed. de Edgar Ceballos. México, Escenología, 2013. 144 pp. (Escenología)
- Balderas, Esperanza. *Roberto Montenegro: Ilustrador (1900-1930)*. *Círculo de arte*. México, Conaculta / Fonca, 1996. 32 pp.
- . *Roberto Montenegro: la sensualidad renovada*. México, Cenidiap / Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 2001. 121 pp.
- Barrios Otero, Marinela. *Los escenarios de Clementina Otero*. México, Conaculta / INBAL, 1999. 143 pp.
- Casas, Armando. *Dirección artística*. México, UNAM / Centro Universitario de Estudios Cinematográfico, 2005. 121 pp. (Cuadernos de estudios cinematográficos). [Nota: capítulo sobre Gunther Gerzso]
- Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: La danza*. vol. II. Est. introd. y selec. de Cristina Mendoza, México, Cenidi Danza, 1990. 293 pp.
- Ex Libris Mexicanos: Artistas del Siglo XX*. México, Editorial RM., 2001. [Nota: capítulos sobre Gabriel Fernández Ledesma, pp. 70-72 y Miguel Covarrubias, pp. 87-88.]
- González Matute, Laura. J.C. *Orozco, escenógrafo*. Jalisco, Secretaría de Cultura estatal, Instituto Cultural Cabañas, 2000. 87 pp.
- Ibarra, Jesús. *Los Bracho: tres generaciones de cine mexicano*. México, UNAM. 2006. 456 pp. (Miradas en la oscuridad) [Nota: capítulo sobre Jesús Bracho, escenógrafo].
- López Rangel, Rafael. *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*. ed. de Enrique Yáñez. México, SEP, Dirección General de Publicaciones y Medios, 1986. 139pp. [Nota: mención sobre su trabajo como escenógrafo, pp. 77 y 87]
- Lozano, Elisa, coord. *Manuel Fontanals: escenógrafo del cine mexicano*. México, UNAM. 2014. 205 pp. (Miradas en la oscuridad)
- Luna, Alejandro. *Escenografía: cuatro décadas de teatro en México 1959-2000*. México, El Milagro / Conaculta / INBA / Festival Internacional Cervantino, 2001. 251 pp.
- Miguel Prieto, diseño gráfico*. México, INBA / Era, 2000. 110 pp.

- Montemayor Jáuregui, Alma. *Teatro y maroma: Chihuahua, siglos XVIII y XIX*. México, Instituto Chihuahuense de Cultura, 1998. 131 pp. (col. Solar. Premios Chihuahua)
- . *Escenario de tres tiempos: acercamiento a la vida del Teatro Centenario de la ciudad de Chihuahua. Chihuahua nuestra ciudad*. México, Doble Hélice Ediciones, 2001. 135 pp.
- . *Teatro de los Héroes XXV aniversario*. México, Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2005. 138 pp.
- . *Esplendor y decadencia del antiguo Teatro de los Héroes*. México, Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2003. 178 pp. (Solar)
- Ortiz Gaitán, Julieta. *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*. México, UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994. 220 pp.
- Peralta Gilabert, Rosa. *Manuel Fontanals, escenógrafo: teatro, cine y exilio*. España, Fundamentos, 2007. 363 pp. (Arte)
- Poniatowska, Elena. *Miguel Covarrubias: vida y mundos*. México, Era, 2004. 144 pp. (Biblioteca Era, Serie Crónicas)
- Prieto, Valeria, y Margarita Suzán Prieto. *Julio Prieto: dormir solo para soñar*. México, Conaculta / INBA / IMSS, 2000. 93 pp.
- ¡Viva Miguelito! *Los mundos del chamaco Covarrubias*. (Texto e investigación iconográfica de Julieta Montelongo). Ed. de José G. Benítez Muro e Ils. de María Elena Jiménez. México, Conaculta, 2001. 32 pp.

III.2.7 Historia

- 6 siglos de historia gráfica de México*. Ed. de Gustavo Casasola. México, Gustavo Casasola, 1978. 14 tt.
- Antología didáctica del teatro mexicano (1964-2005): 1964-1989*, coord. y ed. de Óscar Armando García; comp. y selec. de Ricardo García Arteaga, Alejandro Ortiz y Armando Partida. México, UNAM. DGAPA, Facultad de Filosofía y Letras, UAM-A, 2008. 527 pp. 2 vols. (Eón)
- Aracil, Beatriz. *Fiesta y teatralidad de la pastorela mexicana*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2004. 166 pp. (Paideia)
- Argudín, Yolanda, y María Luna Argudín. *Historia del teatro en México: desde los*

- rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días*. México, Panorama Editorial, 1985. 221 pp. (Panorama)
- Bartolozzi. Monografía de su obra*. Pról. de Antonio Espina. México, Unión, 1951. xvii + 30 láms.
- Beristáin Márquez, Evelia. *Vida académica de la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA*. México, INBAL, 2014. 244 pp.
- Carbonell, Dolores y Luis Javier Mier Vega. *3 crónicas del teatro en México*. México, UNAM, 2000. 110 pp. (Textos de Difusión Cultural)
- Careaga, Gabriel. *Sociedad y teatro moderno en México*. México, Joaquín Mortiz, 1994. 255 pp.
- Contreras Soto, Eduardo. *Historia mínima del teatro en México*. México, El Colegio de México, 2021. 236 pp.
- Del fístol a la linterna: homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte*. México, UNAM. 1994. 254 pp. (Al siglo XIX, ida y regreso) [Nota: incluye textos de José Tomás de Cuéllar, Margo Glantz, Manuel Payno y Carlos Monsiváis]
- Dueñas Herrera, Pablo. *Las divas en el teatro de revista mexicano*. México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, 1994. 224 pp.
- Farré Vidal, Judith. *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*. España, Editorial Iberoamericana, 2009. vol. 39, 390 pp. (Biblioteca Áurea Hispánica)
- Galván Robles, Netzahualcóyotl. *El espacio escénico: una semblanza histórica del escenario*. México, UNAM. Escuela Nacional de Artes Plásticas, ca. 1980.
- García, Luis Enrique. *Memoria gráfica del teatro universitario, 1954-2004*. México, Universidad de Sonora, 2006. 175 pp.
- García, Óscar Armando. *Capilla abierta: de la prédica a la escenificación*. [en línea]. México, CITRU / INBA / Conaculta, 2015. (<http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2598>).
- Lamb, Ruth S. *Bibliografía del teatro mexicano del siglo XX*. USA, Claremont Colleges, 1962. 143 pp.
- Leal, J.F. 1900: *Segunda parte. El cinematógrafo y los teatros: Anales del Cine en México, 1895-1911* [en línea], vol. 2. México, Juan Pablos, 2009. (<https://books.google.com.mx/books?id=7msw8BEB5XkC>).
- Lozano, Imelda y Leslie Zelaya. *Abstracts de teatro: resúmenes y bibliografía especializada*.

- México, INBA, Escenología, 1995. 2 vols. (Escenología)
- Magaña-Esquível, Antonio. *Imagen y realidad del teatro en México, 1533-1960*. México, INBA / Escenología, 2000. 631 pp. (Escenología)
- . *Medio siglo de teatro mexicano, 1900-1961*. México, INBA, Departamento de Literatura, 1964. 173 pp.
- . *Sueño y realidad del teatro*. México, INBA, 1949. 250 pp.
- Magaña-Esquível, Antonio, y Ruth S. Lamb. *Breve historia del teatro mexicano*. México, Ediciones de Andrea, 1958. 175 pp. (Manuales Studium, 8)
- Maria y Campos, Armando. *El teatro está siempre en crisis... (crónicas de 1946 a 1950)*. México, Arriba el telón, 1954. 240 pp.
- Martínez de la Escalera, Ana María. “El teatro. La escenografía a través de la historia: Orígenes y consecuencias”, en *Antología de la estética en México, siglo XX*, México, UNAM, 2006. pp. 185-194. (Lecturas universitarias, 46)
- Méndez Amezcua, Ignacio. *Escenografía para teatros escolares*. México, SEP, Instituto Federal de Capacitación del Magisterio, 1963. 241 pp. (Biblioteca Pedagógica de Perfeccionamiento Profesional, 18)
- . *Escenografía, teatro escolar y de muñecos*. 2a ed. México, Oasis, 1980. 235 pp. (Nueva Biblioteca Pedagógica, 36)
- Mendoza-López, Margarita. *Primeros renovadores del teatro en México, 1928-1941: vivencias y documentos*. México, IMSS, Subdirección General de Prestaciones Sociales, Coordinación de Teatros, 1985. 174 pp.
- Merlín, Socorro. *60 años de la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA*. México, INBA, 2008. 185 pp.
- Millán Carranza, Jovita. *70 años de teatro en el palacio de Bellas Artes, 1934-2004*. México, INBA, 2004. 158 pp.
- Moncada Ochoa, Carlos. *Mi abuela iba al teatro*. Hermosillo. Instituto Sonorense de Cultura, 2001. 160 pp.
- Moncada Ochoa, Carlos. *La saga de la cultura sonorense*. Hermosillo, Instituto Sonorense de Cultura, 2020. 12 tt. [Nota: arquitectura, ópera y teatro, fotografía y cine, incluidos en la obra]
- Monterde, F. *Bibliografía del teatro en México*. México, Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1934. 649 pp.
- Muñoz, Fernando. *El teatro regional de Yucatán*. México, Escenología, 1987.

- Núñez y Domínguez, Roberto. *Descorriendo el telón: cuarenta años de teatro en México*. Madrid, Gráfs. Edit. Rollán, 1956. 616 pp.
- Ofelia Zapata “Petrona”. *Una vida dedicada al teatro regional* Antonio Prieto Stambaugh y Óscar Armando García, eds. Mérida, Instituto de Cultura de Yucatán, ESAY, 2007. [Apartado con bocetos escenográficos de Marcela Zorrilla para *El rosario de filigrana*].
- Olgún, David. *Un siglo de teatro en México*. México, FCE, 2011. 396 pp. (Biblioteca Mexicana)
- Ponce, Armando. *México, su apuesta por la cultura: el siglo XX, testimonios desde el presente*. México, Grijalbo, 2003. 760 pp.
- Ramírez, Holda y Jesús Ramírez. *Más de 30 años de la creación teatral en la ciudad de Chihuahua: dramaturgos, directores de escena, actores y actrices, escenógrafos, vestuaristas y musicólogos de espectáculos teatrales de la A a la Z*. Ciudad Juárez, Chihuahua, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2010. 272 pp.
- . *El teatro de México hacia el siglo XXI. Escenografía: Arte y oficio*. Doc. Ined. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Literatura Dramática y Teatro, 1998.
- Reyes, Aurelio de los. *Cine y sociedad en México, 1896-1930: Bajo el cielo de México (1920-1924)*. Vol. II. México, UNAM. 1981. 409 pp.
- Reyes de la Maza, Luis. *Cien años de teatro en México, 1810-1910*. México, Secretaría de Educación Pública, 1972. 161 pp. (SepSetentas, 61)
- Schilling, Hildburg. *Teatro profano en la Nueva España: fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. México, Imprenta Universitaria, 1958. 290 pp.
- Torre Villar, Ernesto de la. *Ilustradores de libros: guion biobibliográfico*. México, UNAM, 1999. 364 pp. (Biblioteca del editor) [Nota: incluye ilustraciones de Angelina Beloff, Miguel Covarrubias, Gabriel Fernández Ledesma, Roberto Montenegro, Julio Prieto, entre otros.]
- Vevia Romero, Fernando Carlos. *Teatro y Revolución Mexicana*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Departamento de Investigación Científica y Superación Académica, 1991. (Humanidades)

III.2.8 Práctica, técnica y teoría escenográficas

- Alfaro Meave, Jesús Adrián. *Cine, teatro: puesta en escena*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1987.
- Azar, Héctor. *Una proposición teatral: el espacio*. México, UNAM. 1972. 30 pp.
- Beloff, Angelina. *Muñecos animados: historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y en el mundo*. México, SEP, 1945. 209 pp.
- Best Maugard, Adolfo. *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. 2a ed., Guanajuato, Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato / Ediciones La Rana, 2002. 232 pp.
- Capetillo, Manuel. *Principio y fin de la puesta en escena: visión del espectador*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 2004. 229 pp. (Biblioteca)
- Chuaqui, Carmen. *El texto escénico de Las Bacantes de Eurípides*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1994. 253 pp. (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, 36)
- Cristóbal Álvarez, Rigel. *Elaboración de escenografía: curso*. México, UAM, 2011.
- Dorado, Iván. *Manual de invenciones: introducción al manejo del espacio escénico*. México, Conaculta / Programa Cultural de las Fronteras / Instituto de Cultura de Campeche, 1990. 138 pp.
- Durán Ramos, Arturo. *Manual de pintura escénica: historia, conceptos y técnicas de la pintura escenográfica en México*. México, Conaculta / Fonca, 2008. 136 pp.
- González Quintanilla, Xóchitl Fabiola. *Manual práctico de diseño escenográfico*. México, Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, 2014. 128 pp. (Teoría y técnica)
- INBA (México). *50 años de teatro en el Palacio de Bellas Artes*. México, INBA / SEP, 1985. 147 pp.
- . *Concurso Nacional de Teatro: Obras Premiadas, 1954-1955*. México, INBA, 1956. 352 pp.
- . *Muestra Nacional de Teatro, 1978-2004, México*. México, INBA, 2004. 188 pp.
- . Vol. 1 *El Teatro en México*. México, INBA, 1958.
- Jiménez, Sergio y Edgar Ceballos. *Técnicas y teorías de la dirección escénica*. México, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, 1985. 2 vols. (Escenología. Textos de Humanidades)
- Moyssén Echeverría, Xavier y Julieta Ortiz Gaitán. “Cómo se hace una decoración”, en *La crítica de arte en México, Estudios y documentos (1914-1921)*. México,

- UNAM, 1999. pp. 508-510.
- Nava Astudillo, Arturo. *Fundamentos del diseño escenográfico*. México, Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, 2016. 332 pp.
- . *Iluminación escénica: procedimientos del diseño*. México, Paso de gato, 2015. 311 pp.
- Orozco, Valentín. *Manual básico de iluminación escénica*. México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Escuela Popular de Bellas Artes, 2002. 92 pp.
- Peña, Ernesto de la, y G. de la Vega. *La ópera mexicana, 1805-2002*. México, Centro de Estudios Universitarios Londres, 2003. 215 pp.
- Pulido Granata, F.R.PP. *La tradición operística en la Ciudad de México, 1900-1911*. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1981. 242 pp.
- Quintanilla, Luis. “El Murciélago Mexicano” en *La Pajarita de papel 1924/1925*. México, INBA, 1965. pp. 29-33 [PP.E.N. Club de México] (Documentos Literarios 1)
- . *Teatro mexicano del murciélago*. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1924. 12 pp.
- Reyna, Ma. García de V. y Juan Núñez y Núñez. *Cómo hacer un teatro guignol*. México, [s.e.], 1970. 54 pp.
- Ruiz, Luis Bruno. *Breve historia de la danza en México*. México, Libro-Mex, 1956. 140 pp. (Biblioteca mínima mexicana)
- Silva Morales, Víctor Gabriel. *Prevención de riesgos y accidentes en la escenografía*. México, Palma Silva, Guillermo, 2014. 56 pp.
- Vélez, Ana. *Teatro escolar: maquillaje, vestuario, organización, dirección, escenografía, tips*. México, Editores Mexicanos Unidos, 2005. 94 pp. (Misterio y diversión)
- Wagner, Fernando. *Teoría y técnica teatral*. 2a ed. rev. y ampl. Barcelona, Labor, 1959. 363 pp.

C. Hemerografía

III.2.9 Espacios y personajes de la escenografía

- “Escenógrafo, el gran diseñador del espacio teatral”, en *20 minutos*. México, 28 de junio, 2014. [Nota: Sobre el proceso creativo de Jorge Ballina, Sergio Villegas y Salvador Núñez]
- Abelleira, Angélica. “Homenaje póstumo a Arnold Belkin, renovador de nuestra escena artística”, en *La Jornada*, secc. Cultura. México, 4 de julio, 1992. 23 pp. Acevedo Escobedo, Antonio. “La exposición de plástica del teatro”, en *El Nacional*, 1 de septiembre, 1935. [Nota: sobre trayectoria de Roberto Montenegro.]
- Alanís, Judith. “Gabriel Fernández Ledesma, propositos de un teatro mexicano (primera parte)”, en *Escénica*. México, mayo, 1982. Primera época.
- “Alejandro Luna, escenógrafo mexicano”, en *Boletín Citru*. México, junio, 1986, 38 pp. [Nota: número dedicado a Alejandro Luna.]
- “Alejandro Luna ‘Dos décadas en el teatro’ Uno de los más completos escenógrafos. Autor de cerca de sesenta obras. Formado teatralmente en Europa”, en *Excelsior*, México, 13 de marzo, 1987.
- “Antonio López Mancera”, en *México en el arte*. México, otoño, 1984, núm.6, pp. 79. Nueva época.
- “Antonio López Mancera, un maestro de la escenografía”, en *Gaceta*, México, 8 de octubre, 1966.
- Aranda, Rosario. “Julio Prieto, obtuvo el premio de Escenografía”, en *El Nacional*. México, 19 de noviembre, 1976.
- “Arnold Belkin: escenografía como factor de renovación teatral”, en *Escénica*. México, mayo-junio, 1992, núm. 11, pp. 16-18.
- Ávila Beltrán, Salvador. “Belkin callejero”, en *Tiempo libre*. México, 11 de junio, 1998, 56 pp.
- Barrera, Reyna. “José Solé, actor, escenógrafo, director y maestro del teatro mexicano”, en *Unomásuno*. México, 2 de junio, 2000, 20 pp.
- Barroso, Norma. “Leoncio Nápoles, otrora maestro de la Escuela de Arte Teatral”, en *Educación Artística*. México, noviembre-diciembre, 1994. vol. 2, núm. 7. pp.53.

- Bautista, Virginia. 2000. “Esperan un homenaje de cuerpo presente. Los familiares aguardan la confirmación de las autoridades culturales”, en *Reforma*, secc. Cultura. México, 23 de abril, 2000. [Nota: Sobre trayectoria de Gunther Gerzso]
- Belmont, Fernando. “Asegura Antonio López Mancera: La escenografía, un arte efímero en México”, en *Unomásuno*. México, 7 de abril, 1986, pp.22.
- . “Lamentable el panorama que existe en la escenografía mexicana, dice Alejandro Luna”, en *Unomásuno*. México, 6 de abril, 1986, pp.22.
- Bernal, Armando. “Los escenógrafos... atrás del telón”, en *Unomásuno*, secc. Suplemento. México, 22 de abril, 1993, pp.2. [Sobre trayectoria de Jarmila Masserova]
- Brun, Josefina. “Escenógrafos mexicanos. Alejandro Luna”, en *La Cabra*. México, abril, 1979, núm. 7, pp. 8-10.
- . “Escenógrafos mexicanos. Antonio López Mancera”, en *La Cabra*. México, marzo, 1979, núm. 6, pp. 5-9.
- C.A.S. “Carlos González, escenógrafo”, en *Revista de Revistas*, 1935. [Nota: ubicado en el Fondo Escenografía Mexicana / CITRU / INBAL]
- Caballero, Jorge y Juan Solís. “Manuel Rodríguez Lozano: pensamiento y pintura”, en *La Jornada*, secc. Cultura. México, 27 de marzo, 1997, pp. 19-20.
- Carballido, Emilio. “Antonio López Mancera”, en *Teatro. Revista Mexicana de la UNESCO/III*. México, enero-junio, 1994, vol. III, núm. 5, pp. 3-5.
- Dan, Luis. “López Mancera: Un joven mago que construye puentes y ciudades sobre el diminuto escenario de un teatro”, en *Mañana*, 19 de noviembre, 1955, pp. 40-43.
- De la Fuente, Carmen. “Antonio López Mancera, de casta le viene al escenógrafo”, en *El Día*, secc. Perfiles de México. México, 20 de septiembre, 1980, núm. 452, pp. 6.
- “Espacio en movimiento. Cronología escenográfica de Jorge Ballina”, en *Paso de Gato*, México, marzo-abril, 2003, núm. 7, p. 11.
- Espejo, Beatriz. “En busca de Julio Prieto”, en *El Sol de México*. México, 13 de abril, 1977, pp. 5, 12.
- Espinosa, Pablo. “Homenaje póstumo y adiós en Bellas Artes a López Mancera”, en *La Jornada*, secc. Cultura. México, 8 de marzo, 1994, núm. 3410.

- Espinosa, Tomás. “Roberto Cirou: ¡La escenografía a escena!”, en *El Nacional*, secc. Espectáculos. México, 2 de agosto, 1990.
- “Fernando Mota, Prieto Julio”, en *Teatro. Boletín de Información e Historia*. México, julio, 1954, núm. 1, pp. 1-3.
- Fonseca. “Jan Hendrix, entramado de sensaciones”, en *Tiempo libre*. México, 15 de marzo, 2000, núm. 1035, pp. 45.
- García Flores, Margarita. “Vicente Rojo, El orden como vocación”. *Textos de Humanidades*, secc. Cartas marcadas. México, 1979. pp. 255–263. núm. 10.
- Gómez, Mónica. “Julio Prieto, pionero de la escenografía en México se hubiera otorgado el premio a sí mismo, asegura”, en *El sol de México*. México, 29 de septiembre, 1976.
- González, Omar. “Rita Eder: Gunther Gerzso, el esplendor de la muralla”, en *Unomásuno*, Suplemento Sábado. México, 6 de marzo, 1999, núm. 1114, pp. 13-14.
- González Peña, Carlos. “Montenegro dibujante”, en *El Mundo Ilustrado*. México, 12 de marzo, 1901.
- Gutiérrez Vega, Hugo. “Fiona Alexander, testimonios”, en *Escénica, Revista de Teatro de la UNAM*. México, agosto, 1982, núm. 2, pp. 12-16.
- Harmony, Olga. “Félida Medina”, en *La Jornada*, secc. Cultura. México, 16 de mayo, 1987.
- . “Guillermo Barclay”, en *Excelsior*, secc. Los sindicatos del teatro mexicano contra el teatro mexicano. México, 1974. [Nota: ubicado en el Fondo Escenografía Mexicana / CITRU / INBAL]
- Haupt, Cecilia. “Una voz universitaria. In Memoriam Gunther Gerzso (1915-2000)”. *Humanidades. Un periódico para la Universidad*. México, 3 de mayo, 2000, núm. 189, pp. 14-15.
- Hernández, Edgar Alejandro. “Cumple Luna 40 años de dibujar la escena”. *Reforma*, secc. Cultura. México, 17 de abril, 2002.
- Hernández, Juan. “Murió la actriz y vestuarista Lucille Donnay”, en *Unomásuno*, secc. Cultura. México, 12 de junio, 1999.
- Hiriart, Hugo. “El ojo más rápido y certero del tablado mexicano”, en *Biblioteca de México*, agosto, 2002. pp. 45-47. [Sobre trayectoria de Alejandro Luna]

- Ita, Fernando de. “Arquitectura escénica de Jorge Ballina”, en *Paso de gato*. México, marzo - abril, 2003, núm. 7, p. 7.
- Jiménez, Arturo. “Homenaje, en mayo. El cuerpo de Gerzso será cremado hoy en el panteón Español”, en *La Jornada*. México, 25 de abril, 2000.
- “José Clemente Orozco, el escenógrafo”, en *La Jornada de en medio*, secc. Cultura. México, 2 de octubre, 2001. pp. 2-3.
- “Julio Prieto: el teatro en el arte”, en *Periódico CDI, publicación semanal del Centro Deportivo Israelita*. México, 3 de agosto, 1969, vol. VII, núm. 524. Época x.
- Labrocha, Emilio. “Un recuento de una de tantas trayectorias”, en *La Voz de Michoacán*, secc. Culturales. México, 7 de febrero, 1994, pp. 8-B.
- León, Mariano. “Maestro Antonio López Mancera. In memoriam”, en *Teatro, Revista Mexicana de la UNESCO/ITI*. México, enero-junio, 1994, vol. III, núm. 5. pp. 6-7.
- Lozano, Elisa. “Hacia la recuperación de una plástica perdida. Luis Moya Sarmiento, escenógrafo”, en *Cuicuilco*. México, septiembre-diciembre, 2007, vol. 14, núm. 14, pp. 79-112.
- Luna, Antonio. “Julio Prieto y la escenografía”, en *Comunidad*. Universidad Iberoamericana. México, febrero, 1977, año XII, núm. 59, pp. 128-143.
- Manrique, Jorge Alberto. “Agustín Lazo”, en *Revista de Bellas Artes*. México, enero, 1983, núm. 10, pp. 12-14. Tercera época.
- Manzanos, Rosario. “Legorreta, escenógrafo de ópera. El famoso arquitecto incursiona en el género con Tosca, de Puccini”, en *Proceso*. México, 15 de abril, 2007, núm. 1589, pp. 83-84.
- Maria y Campos, Armando. “Prieto y sus escenografías”, en *Novedades*, secc. El Teatro. México, 4 de abril, 1952.
- Martínez, Alegría. “Alejandro Luna”, en *Paso de gato*. México, julio-agosto, 2002, núm. 3, pp. 8-14.
- Mateos-Vega, Mónica. “Más allá, unión de teatro y artes plásticas en homenaje a Goeritz”, en *La Jornada*, secc. Cultura. México, 9 de abril, 1998. pp. 24.
- . “Planos en el tiempo revalora aportaciones de Montenegro”, en *La Jornada de enmedio*, secc. 5a. México, 10 de agosto, 2001.
- Medina, Félida. “Enamórate de tu obra”, en *Quijote 2000*. México, 7 de agosto, 1994, vol. 2, núm. 68, pp. 2-3.

- “Manolo Fontanals: Vida escenográfica”, en *México en la cultura*. México, 27 de enero, 1957, núm. 410, Segunda época.
- Minera, María. “Un día con Rafael Cauduro”, en *Saber ver*. México, 4 de diciembre, 1999, pp. 53-55.
- Montero, José Antonio. “Dar vida al teatro, dar vida por él”, en *Biblioteca de México*. México, agosto, 2002, núm. 70, pp. 32-34. [Nota: sobre trayectoria de Alejandro Luna]
- Moya, Colombia. “J.C. Orozco, escenógrafo”, en *La Jornada de enmedio*, secc. Cultura. México, 27 de enero, 2002, p. 20a.
- “Murió el maestro escenógrafo Leoncio Nápoles Alvarado”, en *Unomásuno*. México, 22 de septiembre, 1994.
- Navarrete, Sylvia. “‘Fui un lobito solitario’: Gerzso”, en *Reforma*, secc. Cultura. México, 30 de abril, 2000.
- Núñez y Domínguez, Roberto. “Del esplendor de la farándula a la lobreguez del manicomio”, en *Jueves de Excelsior*. México, 19 de enero, 1933. [Nota sobre trayectoria de Roberto Galván]
- . *Revista de revistas*, secc. Marginalias faranduleras. México, núm. 1468, vol. xxviii, 10 de julio, 1939, [Nota sobre trayectoria de Aurelio G. Mendoza]
- Paul, Carlos. “José Solé, una presencia para inducir al arte”, en *La Jornada*, secc. Cultura. México, 23 de octubre, 1999, pp. 33.
- Paz Paredes, Margarita. “Julio Prieto o la magia de la escenografía”, en *Revista de la Universidad de México*. México, octubre, 1986, año xli, núm. 429, pp. viii-x
- Perea, Roberto. “Luna, director desde la escenografía”, en *Proceso*. México, abril, 2007, núm. 1589, pp. 83-84.
- Pineda, Miguel Ángel. “Cumple cinco años de muerte Fiona Alexander, diseñadora. Era como una madre que ve a sus hijos vestirse de domingo: Gurrola”, *El Día/ México*, 2 de agosto, 1987, p. 19.
- Ponce Gutiérrez, Dolores y Margarita Tortajada Quiroz. “Miguel Covarrubias y la danza mexicana. (Suplemento)”, en *Educación artística*. México, octubre-diciembre, 1995, vol. 3, núm. 11, pp 1-15.
- Poniatoswka, Elena. “Con Julio Prieto dio inicio la mejor época del teatro mexicano”, en *Novedades*, secc. Espectáculos. México, 18 de julio, 1977, pp. 1-11.

- Rabell, Malkah. “La escenografía mexicana interesa en el extranjero: Félida Medina”, en *El Día*. México, 30 de enero, 1979, pp. 18.
- . “El escenógrafo de la danza es su propio creador: Guillermo Barclay”, en *El Día*. México, 10 de abril, 1980.
- . “Escenógrafo enamorado de la provincia”, en *El Nacional*. México, 23 de febrero, 1995. pp. 39-40 [nota sobre trayectoria de Guillermo Barclay]
- . “Julio Prieto: la plástica en la escena”, en *El Nacional*, secc. Espectáculos. México, 30 de septiembre, 1993, pp. 17.
- . “Julio Prieto sacó del sombrero de copa un inesperado conejo: la pintura”, en *El Día*. México, 6 de noviembre, 1978.
- . “Vuelve la escenografía Félida Medina”, en *El Nacional* [s.p.i.].
- Restrepo, Iván. “David Antón, el príncipe del arte escenográfico”, en *Este país*. México, marzo, 2018, núm. 323, pp. 3-4.
- Reyes Razo, Miguel. “Julio Prieto, un gran escenógrafo con alma de niño: colecciona y juega con soldaditos”, en *Novedades*. México, 20 de septiembre, 1970.
- Romero, Verónica. “Alejandro Luna, escenógrafo. La maqueta como leit motiv”, en *El Financiero*, secc. Agenda del espectador. México, 21 de junio, 1997, 51 pp.
- . “Gabriel Pascal, escenógrafo”, en *El Financiero*, secc. Agenda del espectador. México, 19 de julio, 1997, 50 pp.
- . “La mafia teatral no es una farsa”, en *El Financiero*, secc. Agenda del Espectador. México, 2 de agosto, 1997, pp. 51.
- “Roberto Montenegro y la pintura del siglo XIX”, en *Jueves de Excelsior*. México, 19 de octubre, 1933.
- Ruiz, Blanca. “Un mañana eterno, en memoria de Gunther Gerzso”, en *Reforma*, secc. Cultura. México, 23 de abril, 2000.
- Santaella S., Eduardo. “Figuras del Teatro en México, Julio Prieto”, en *La Prensa*. México, 1976.
- Saravia, Marcia. “Julio Prieto, llena la historia del teatro con innovaciones y enseñanzas”, en *El Norte*, secc. D. México, 15 de marzo, 1980.
- “Se acaban los buenos escenógrafos en México”, en *Esto*. México, 16 de agosto, 1970.
- “Se exhiben más de 200 diseños escenográficos de Antonio López Mancera, en el teatro del Bosque. Homenaje del INBA a su trayectoria artística,

- trabajos para ópera, danza y teatro”, en *Heraldo de México*. México, 27 de octubre, 1982, 7 pp.
- S.G.S. “Antonio Mancera, por fin ocupa el lugar que merece”, en *Zócalo*, 24 de mayo, 1957.
- Sotomayor, Arturo. “Usted y la ciudad. Julio Prieto”, en *Novedades*. México, 21 de enero, 1977.
- Torres G., A. David. “La dramaturgia crea el espacio”, en *Repertorio*. México, núm. 13. México, enero-marzo, 1990, pp. 31-35. Nueva época [Nota: sobre trayectoria de Guillermo Barclay]
- Toscano, Salvador. “Julio Castellanos”, en *México en el arte*, [s.p.i], núm. 9. pp. 69-74.
- “Tributaron los Apuntadores cariñoso homenaje al escenógrafo Julio Prieto”, en *La Voz del Actor, Boletín de la ANDA*. México, 21 de abril, 1965, núm. 245.
- Valdés Medellín, Gonzalo. “Julio Prieto. Bocetos - Diseños - Pintura”, en *Unomásuno*. México, 4 de diciembre, 1993.
- Velasco, Arnulfo Eduardo. “El titiritero de la pintura mexicana: Carlos Orozco Romero”, en *Estudios Jaliscienses*. México, 2008, núm 72.
- Vidaurre, Carmen V. “Roberto Montenegro: lo nacional y el modernismo”. en *Estudios Jaliscienses*. México, 2008, núm 72.
- Villaurrutia, Xavier. “Agustín Lazo y el teatro”, en *El Hijo Pródigo*. México, febrero, 1946, núm. 35, 88 pp.
- Zea, Alejandra. “El festín visual de Leoncio y Lena”, en *La Cabra*. México, noviembre, 1981, núm. 38, pp. 17-19.

III.2.10 Historia

- Anaya, Héctor. “De la escenografía como una de las bellas artes plásticas”, en *Excélsior*. México 18 de agosto, 1996, pp. 3.
- Bak-Geler Geler, Tibor. “Iconografía y fuentes para la historia del teatro”, en *Anuario de Literatura Dramática y Teatro*. México, 2008, pp. 47-49.
- Dávila, Patricia. 1995. “Investigación del Museo Carrillo Gil: los secuestradores de Nellie Campobello comercializaron las escenografías que le hizo Orozco”, en *Proceso*. México, 9 de agosto, 1995.

- García Gutiérrez, Armando. “Los espacios escénicos en Tikal”, en *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*. México, UNAM Facultad de Arquitectura. noviembre, 1985, núm. 6, pp. 69-86.
- Kartofel, Graciela. “Los pintores y el teatro”, en *Excelsior*, secc. 2C. México, 9 de diciembre, 1982.
- Luna Arroyo, Antonio. “Julio Prieto en la historia de la escenografía mundial”, en *Comunidad*. México, febrero, 1977.
- Mac Masters, Merry. “Contra la amnesia, muestra de Belkin a un lustro de su muerte”, *La Jornada*, secc. Cultura. México, 7 de agosto, 1997. 26 pp.
- . “Invoca lo síquico para entender la experiencia humana, dice Du Pont a La Jornada. Después de 30 años, Gerzso, es motivo de una gran retrospectiva”, en *La Jornada de enmedio*, secc. Cultura. México, 8 de julio, 2003. p. 2a.
- Maceda, Elda. “Volvemos a Praga. Nuestro teatro acude al Festival después de 20 años, con nueve escenografías”, en *El Universal*, 20 de junio, 1995, pp. 1-4.
- Magaña-Esquível, Antonio. “Los montajes teatrales en los últimos cincuenta años”, en *El Nacional*, Suplemento, secc. El teatro. México, 3 de diciembre, 1950. [Nota: sobre trayectoria de Gunther Gerzso]
- Mendoza-López, Margarita. “Inventario del Teatro de Bellas Artes”, en *El Nacional*. México, 12 de febrero, 1984. [Nota: incluye información sobre Carlos González]
- Ochoa, Guillermina. “Por el rescate de los murales de Roberto Montenegro”, en *Suma*, secc. B. México, 27 de septiembre, 1994, pp. 1.
- Prieto, Julio. “Los montajes teatrales en México durante los últimos 50 años”, en *México en el Arte*. México, núms. 10-11, 1950. pp. 67-80.
- . “Un teatro de transición para comedia”, en *México en el Arte*. México, 1950, núm. 9, pp. 75-80.
- Recchia Signorelli, Giovanna. “La escenografía mexicana de los años 80/90; una puerta abierta a los sentidos”, en *ADE Teatro*. México, España, julio-septiembre, 1998. pp. 140-142.
- . “Los escenógrafos ‘en escena’: del anonimato al Premio Nacional de Ciencias y Artes”, en *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*. México, julio-diciembre, vol. 1, núm. 2, pp. 135-140.

- . “La escenografía mexicana del siglo xx”, en *Educación Artística*, Separata. México, abril-junio de 1996, núm. 13, pp. 15.
- . “El espacio del teatro en la época de la Colonia”, en *Estudios de arte y estética*. México, 1997, núm. 43, pp. 525-540.
- . “Nos invade lo mediocre y se prefiere traer a Madonna que darle dinero al arte”, en *El Día*, secc. Cultura. México, 15 de marzo, 1994, núm. 11424.
- . “Philippe Amand y los teatros de la ciudad de México”, en *Documenta CTRU*. México, noviembre, 1999. Nueva época, núm. 1, pp. 105-119.
- Rigel, Arturo. “La escenografía en los teatros nacionales”, en *Revista de Revistas*. México, 5 de septiembre, 1926. [Nota: Sobre trayectoria de Roberto Galván]
- Rivera, Diego. “Proyecto para un teatro en un puerto del Golfo de México”, en *Revista Forma*. México, octubre, 1926.
- Rivera J., Héctor. “Se salvan los teatros del IMSS de la privatización, pero aún está muy lejos el sueño de Benito Coquet”, en *Proceso*. México, 18 de octubre, 1993.
- Rivera, Octavio. “Escenografía, pintura y escritura dramática en México (1920-1950)”. En *XII Congreso Mundial de la Federación Internacional de Investigación Teatral (FIRT/IFRT)*. México, 1994, Moscú: FIRT, 15 pp.
- . “Rodolfo Usigli: la dramaturgia, la pintura y la escenografía en México (1920-1960)”, en *Investigación Teatral*. Revista de artes escénicas y performatividad. México, enero-diciembre, 2006, vol. 1, núm. 9 / 10, pp. 25-36. Primera época.
- Roubier, Pierre. “Tendencias nuevas del teatro”, en *Revista de Revistas*. México, 19 de julio, 1934, pp. 22-24. [Nota: sobre trayectoria de Carlos González]
- Rufo. “Cuestiones de teatro. Nuestros escenógrafos”, en *El Universal Ilustrado*. México, 7 de abril de 1921, núm. 205, pp. 12-13, [Nota sobre trayectoria de Hermanos Tarazona y Roberto Galván]
- Serna, Daniela. “Memorias de Nuevo León. Cuerpos invisibles, ciudades intangibles”, en *Paso de gato*. México, julio-septiembre, 2003. núms. 10-11, pp. 36.
- Taracena, Consuelo. “Escenografía contemporánea mexicana”, en *Excélsior*. México, 26 de enero, 1958.
- Valdivia y Sisay de Andrade, Aniceto, Conde Koskia, seudónimo de. “Misión y labor ignorada del apuntador”, en *El Bufón*. México, 15 de abril, 1944, vol.

1, núm. 25, pp. 1-2 [Nota: incluye fotografía de Antonio Jané y artículo “El compañero Antonio Jané”]

Vázquez Ángeles, Jorge. “Historia de una pérgola y una librería de cristal. Adamo Boari y Arturo Sáenz en la calzada Gorostiza”, en *Casa del tiempo*. México, abril, 2015, núm. 15, pp. 32-36.

III.2.11 Práctica, técnica y teoría escenográfica

Colín, Lorena. “Detrás del telón”, en *Obras*. México, mayo, 2010, vol. 38, núm. 449, pp. 104-105.

Elvridge Thomas, Roxana. “Arte versus ciencia. Ciencia y teatro”, en *Ciencia y desarrollo*. México, noviembre-diciembre, 2003, vol. 29, núm. 173, pp. 24-25.

“Escenario urbano de Pedro Gualdi”, en *Tiempo Libre*. México, 3 al 9 de abril, 1997, vol. XVIII, núm. 882, pp. 36 [Sobre la exposición *El escenario urbano de Pedro Gualdi: 1808-1857*, en el Munal, 1 de abril al 31 de julio de 1997]

Franco, Israel. “El espacio habitado. La construcción del espacio en el teatro contemporáneo”, en *Estudios de arte y estética*. México, 1997, pp. 353-366.

García Pérez, David. “Rasgos en la representación y de la estructura en Prometeo encadenado: un experimento escénico-discursivo”, en *Noua tellus*. 2006, vol. 24, núm. 1, pp. 39-62.

Godi, Seth. “Nadie sabe nada. Gurús, técnicos y recetas mágicas son la escenografía de lo que de verdad funciona en la mercadotecnia: los procesos y la suerte”, en *Expansión*. México, 28 de mayo, 2007, vol. 38, núm. 966, pp. 41.

“La técnica es base en la escenografía: López Mancera” en *Opinión*. México, 27 de octubre, 1978.

López, Andrés. “Obra con gran proyección. Los tiempos cuando el teatro eran sólo personas interpretando papeles delante de una escenografía quedaron atrás”, en *Popular mechanics en español*. México, 5 de mayo, 2009, vol. 62, núm. 5, 40 pp.

López Mancera, Antonio. “Conferencia Maestro Antonio López Mancera”, en *Teatro*. México, 2001, núm. 12, pp. 14-18.

López, María Luisa. “La pintura es una amante muy celosa”, en *Milenio*, secc. Cultura. México, 7 de octubre, 2001, 38 pp.

- Luna, Alejandro. “Escenografía: un arte cinético”, en *Escénica*, Revista de Teatro de la UNAM. México, mayo-junio, 1992, núm. 11, pp. 3-5.
- Mendoza, María Luisa. “México y sus escenógrafos”, en *México en la cultura*. México, 1957.
- Montenegro, Roberto. “La moderna decoración teatral”, en *Revista de Revistas*. México, 28 de noviembre, 1926, pp. 31, 44.
- Prieto, Julio. “Nuevo concepto del espacio teatral”, en *México en el Arte*. México, núm. 3, septiembre, 1948.
- Raya, Mónica. “La enseñanza de la escenografía en México”, en *Paso de gato*. México, 2007, núm. 6, pp. 28-31.
- Reyes Palma, Francisco, coord. “La enseñanza del arte y el desarrollo comunitario”. En *Historia Social de la Educación Artística en México (Notas y documentos)*, Cuadernos del CIEDA/INBA 3. México, 1984, pp. 50, 57. [Nota: incluye información sobre Carlos González]
- Téllez García, María Isabel de Jesús. “Elementos escenográficos”, en *Revista Interioográfica*. México, enero-diciembre, 2020, vol. 20, núm. 20.
- Téllez Trejo, Angélica. “Férida Medina, La creación del espacio teatral”, en *Escénica*, Revista de Teatro de la UNAM. México, mayo-junio, 1992, núm. 11, pp. 6-7.
- Wagner, Fernando. “Técnica y estética del foro giratorio”, en *México en el arte*. México, septiembre, 1948, núm. 3.

D. Recursos electrónicos

- Alcázar, Josefina. “Maris Bustamente”, en *Mujeres en acción*. [VHS]. México, Conaculta / Fonca / Citru / ExTeresa Arte Actual. México, 2006. (Serie documental del performance)
- Aura, Alejandro. *Margarita: sinfonía tropical*, [VHS]. México, Tv UNAM, 1990. (Lo mejor de Tv UNAM)
- Escenografía* [en línea], México, Creadores universitarios. Foro Tv. [s. a.] <<https://www.creadores.unam.mx/video/escenografia/>>.
- “Escenografía en C.U.” [VHS]. México, Once TV, 2005.
- Escenografía: Mesa #6*. México, INBA, Escuela Nacional de Arte Teatral, 1996.
- “Escenografía: arte y oficio”, en *I Encuentro universitario de las humanidades y de las artes*, [VHS]. México, 1998. (Ciclo: El teatro en México hacia el siglo XXI)

- Espinoza, Rodolfo. *Entre telones de México* [VHS]. México, Tv UNAM, 1988. (Lo mejor de Tv UNAM).
- García Barragán, Elisa. *Antonio Ruiz, “El Corcito”* [VHS]. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. México, 1998. (Diplomado: En torno a la Escuela Mexicana de Pintura)
- “Jorge Ballina, el escenógrafo de México”, en *La hora nacional* [en línea]. México, 7 de septiembre de 2018. <<https://www.gob.mx/lahoranacional/articulos/jorge-ballina-el-escenografo-de-mexico>>.
- La escenografía en México Siglo XX*, [en línea]. México, CITRU / Cenart. México, 2017. (Ciclo: Historia del Teatro en México) <<http://hdl.handle.net/11271/436>>.
- La gráfica en México: la colonia*, [2 VHS]. México, Tv UNAM, 2005.
- “La ilusión de la escenografía”, en *Mirador universitario*. México, UNAM, Facultad de Arte y Diseño, 2014.
- “La práctica del diseño escénico en México” (conferencia), en *Jornadas de Escenografía y Plástica Teatral* [en línea]. España, Centro Dramático Nacional, 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=fKALJpFvVwM>>.
- “Las escenografías virtuales en México”, en *Noticieros Televisa* [en línea]. México, Foro tv, 2019. <<https://noticieros.televisa.com/videos/escenografias-virtuales-mexico/>>.
- Margules, Ludwik. *Teoría sobre la puesta en escena* [VHS]. Diplomado: Las modernidades. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1996.
- Méndez Ríos, Emilio. *Cotejos con Ibsen* [VHS]. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. México, 2007. (Cátedra extraordinaria Juan Ruiz de Alarcón. *Industria, suerte y razón de estado*).
- Millán Carranza, Jovita. *Ignacio Retes: “ocupación: teatrista”*, [CD-ROM]. México, INBA / CITRU. México, 2012. (Biblioteca digital 4. Serie: creadores de la escena).
- Navarrete, Luis Eduardo. *Divagarte. Claustro de Sor Juana*. [VHS]. México, Conaculta, Dirección General de Comunicación Social y Unidad de Producciones Audiovisuales, 1993.
- Paredes, Orison. *Blas Galindo* [VHS]. México, Tv UNAM, 1990. (Lo mejor de Tv UNAM).
- Recchia Signorelli, Giovanna. *Escenografía mexicana del siglo XX* [CD-ROM]. México, Conaculta / INBA / CITRU, 1998.

- Recchia Signorelli, Giovanna, idea, selec. y entrevistas. *9 escenógrafos mexicanos* [CD-ROM]. México, INBA / Citru, 2004. (Biblioteca digital CITRU).
- Rode, Laura. *Laura Rode, escenógrafa entrevistada por Marién Estrada*, [en línea]. [s.l.], 2019 (<https://www.milenio.com/mileniotv/cultura/la-conversacion-laura-rode-escenografa>).
- Ruíz Rivera, Patricia. *Fondo documental Felipe Segura: colección de bocetos de vestuario y escenografía de Ballet Concierto de México*, [CD-ROM y en línea] México, Cenidi Danza, 2004. (Biblioteca Digital Cenidi Danza, Colección Catálogos Serie I. Fuentes y documentos) (<http://www.cenididanza.bellasartes.gob.mx/PublicacionesBD/FSegura/swf/contenido.html>).
- Santiago Silva, José de. *José Chávez Morado* [VHS]. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1998. (Diplomado: En torno a la Escuela Mexicana de Pintura).
- Vivienda 12. 1994a. México, Escuela Nacional de Arte Teatral)
- Yourcenar o cada quién su Marguerite* [VHS]. México, Tv UNAM, 1989. (Lo mejor de Tv UNAM)

E. Entrevistas

- Aceves Navarro, Gilberto. México, 1994. (Galarza, Pilar, Entrevistadora).^{3*}
- Alemán, Juan Manuel. “Experimentar con materiales: entrevista con David Antón”, en *Repertorio*. México, UAQ, abril-junio, 1990, núm. 14, pp. 43-46.
- Alemán, Juan Manuel. “La nueva generación. Entrevista con Mónica Kubli”, en *Repertorio*. México, UAQ, abril-junio, 1990, núm.14, pp. 41-42.
- . “Un momento difícil para el arte escénico. Entrevista con Tolita Figueroa”, en *Repertorio*. México, UAQ, abril-junio, 1990, núm.14.
- “Antonio López Mancera, jefe de producción del Instituto Nacional de Bellas Artes nos habla sobre algunos problemas de la escenografía”, en *Occidente*. Madrid, agosto, 1959, 40 pp.
- Barclay, Guillermo. “Lo que el teatro pide realmente, es la vida: Guillermo Barclay” (1994). (Recchia Signorelli, Giovanna, entrevistadora).*

³ *Entrevistas realizadas para el proyecto *Arquitectura, escenografía y escenotecnia del siglo xx en los teatros de la ciudad de México*, incluido en el Fondo Escenografía Mexicana, sección Historia oral de la Escenografía mexicana del CITRU / INBAL.

- C.L. “Agustín Lazo: pintura y teatro”, en *Arte y plata*. México, septiembre, 1947, núm. 32, pp. 33-35. . [Nota: entrevista con Agustín Lazo].
- “Las carátulas preguntan”, en *Las Carátulas*. México, julio, 1962, núm. 1, pp. 16-17. [Nota: entrevista a Julio Prieto].
- Carminatti, G. “Arnold Belkin abre caminos, pintura y danza se fecundan”, en *Los universitarios*. México, mayo, 1982.
- Colín, José Luis. “En la retrospectiva de Santos Balmori, entrevista con un artista mal conocido y peor valorado”, en *Arte. Noticias*. México, noviembre, 1978.
- Cortez, Elba. “Observar el espacio”, en *Espacio Escénico*. México, octubre, 2000, núms. 5-6, pp. 59-64. [Nota: entrevista con Alejandro Luna].
- Espinosa, Pablo. “El actor da sentido a la escenografía: Félida Medina”, en *La Jornada*, secc. Cultura. México, 16 de mayo, 1987, pp. 19.
- . “Félida Medina: 25 años de labor creativa”, en *La Jornada*, secc. Cultura. México, 23 de abril, 1988, pp. 23.
- . “Hablar de la escuela mexicana de escenografía es prematuro”, en *La Jornada*, secc. Cultura. México, 9 de abril, 1988.
- . “López Mancera, maestro de generaciones. El color, distintivo de la escenografía mexicana”, en *La Jornada*, secc. Cultura. México, 7 de abril, 1988, pp. 27.
- Favela Fierro, María Teresa. “Santos Balmori, noventa años de vida”, en *México en el Arte*. México, otoño, 1989.
- Felguérez, Manuel. “Manuel Felguérez: El arte, el gozo, el placer estético” (1994). [Saray Gómez, Hilda, Entrevistadora].*
- Ficachi, Mario. “Entrevista a: Guillermo Barclay”, en *Teatro*. México, enero-junio, 1992, núm.1, pp. 19-21.
- Figueroa, Humberto. “Yo creo que hay que hacer el teatro que cada región consume: Humberto Figueroa” (1995). (Medellín, Alejandra y Giovanna Recchia Signorelli, entrevistadoras).*
- Figueroa, Tolita. “Tolita Figueroa. El límite, el panorama, la exigencia, es la obra” (1994). (Galarza, Pilar y Giovanna Recchia Signorelli, entrevistadoras).*
- Flores Torres, Gabriel. “Para el escenógrafo es fundamental aprender a leer en el teatro: Gabriel Pascal” (1993). (Saray Gómez, Hilda, entrevistadora).*

- García Bergua, Ana. “Los escenarios de la luz. Entrevista con Alejandro Luna”, en *La Jornada Semanal*. México, 23 de julio, 1989, pp. 15-18.
- Gómez Haro, Germaine. “Zona de guerra, entrevista con Alejandro Arango”, en *La Jornada Semanal*. México, 25 de septiembre, núm. 275, 1994, pp. 19-21.
- Gómez, Lourdes. “Laura Rode: Los actores deben crecerse al tamaño de la escenografía”, en *Tiempo libre*. México, 6 de enero, 1999, núm. 973, pp. 16-17.
- Haro Villa, Emmanuel. “José de Santiago, la escenografía de la imaginación”, en *Siempre!* Presencia de México. México, 9 de marzo, 1995.
- Hidalgo, Georgina. “No concibo escenografías sino imágenes en movimiento y espacios que se avivan con la música: Jorge Ballina”, en *Rumbo nuevo*, secc. 2C. Villahermosa, Tabasco, 31 de julio, 2002.
- Jiménez Flores, Maricruz. “Recapitulación de creadores: En la escenografía las emociones son forma y espacio: Arturo Nava (primera parte)”, en *El Día*, secc. Espectáculos. México, 23 de diciembre, 1994, p. vi.
- . “Recapitulación de creadores: No tenemos una escuela mexicana de escenógrafos: Arturo Nava (segunda parte)”, en *El Día*, secc. Espectáculos. México, 24 de diciembre, 1994, p. vi.
- . “Trazo de luz. La escenografía constante transformación”, en *Paso de gato*. México, marzo-abril, 2003, núm. 7, pp. 8-9. [Nota: entrevista con Jorge Ballina].
- López Mancera, Antonio. “A mí me tocó vivir la épica de cuando el teatro mexicano comenzó a revolucionarse: Antonio López Mancera” (1993). (Saray Gómez, Hilda, entrevistadora).*
- Luna, Alejandro. “Alejandro Luna: Yo casi creo que el teatro es efímero” (1994). (Saray Gómez, Hilda y Giovanna Recchia Signorelli, entrevistadoras).*
- Mac Masters, Merry. “Juan Soriano: aún es insuficiente la promoción de los artistas mexicanos”, en *La Jornada*. México, 29 de junio, 2000.
- “Manuel Meza, realizador de escenarios de Orozco a Chagal”, en *Revista de Bellas Artes*. México, abril, 1956, núm. 3.
- Marsans, Elena. “La luz del soplido divino de todo lo que vemos: Elena Marsans” (1994). (Galarza, Pilar y Giovanna Recchia Signorelli, entrevistadoras).*
- Medina, Félida. “El caso de una vocación satisfecha: o teatro o nada” (1994). (Galarza, Pilar, entrevistadora).*

- Nápoles, Leoncio. “Los escenógrafos somos un poco sastres, vestimos a la obra de teatro” (1993). (Galarza, Pilar, entrevistadora).*
- Nava Astudillo, Arturo. “Arturo Nava: Actualmente, la escenografía articula a las otras disciplinas teatrales” (1994). (Galarza, Pilar, entrevistadora).*
- Pohlentz, Ricardo. “Un día con Alejandro Luna” en *Saber ver*. México, abril, 2000. vol.1, núm. 6, pp. 58-60.
- Prieto, Alejandro. “Alejandro Prieto. Después de tanta experiencia, llegar a la mínima expresión arquitectónica, a la conclusión de que el mejor teatro es un techo sobre cuatro patas” (1993). (Recchia Signorelli, Giovanna, entrevistadora).*
- “¿Qué pasa contigo, teatro?, entrevista a Arturo Nava”, en *Tiempo libre*. México, 8 de abril, 1998, núm. 934, p. 19.
- Recchia Signorelli, Giovanna, Hilda Saray. “Alejandro Luna: Yo sí creo que el teatro es efímero”, en *La escena latinoamericana*. México, febrero-octubre, 1995, núms. 5-6, pp. 80-87.
- Retes, Ignacio. “Ignacio Retes: Somos de generaciones diferentes pero el teatro es el teatro” (1994). (Saray Gómez, Hilda y Giovanna Recchia Signorelli, entrevistadoras).*
- Rojo, Vicente. “Vicente Rojo: La escenografía es una expresión a medio camino entre el diseño gráfico y la pintura” (1994). (Saray Gómez, Hilda y Giovanna Recchia Signorelli, entrevistadoras).*
- Salvat, Ricard. “Una aproximación al actual teatro de México”, en *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*. Barcelona, 2008, pp. 426-39.
- . “Entrevista a Enrique Mijares”, en *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*. Barcelona, 2008, pp. 156-61.
- . “Entrevista a Olga Harmony”, en *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*. Barcelona, 2008, pp. 102-5.
- Sánchez Ambriz, Mary Carmen. “Metáfora plástica del arte dramático. Entrevista a Jarmila Masserova”, en *Escénica*. México, mayo-junio de 1992, núm. 11, pp. 13-15.
- Santiago, José de. “De la actividad teatral entendida como unidad: José de Santiago” (1993). (Galarza, Pilar, entrevistadora).*

- Soberanis, Elidé. “Entrevista con Arturo Nava”, en *Escénica*. México, marzo-abril de 1992, núm. 10, pp. 52-54. Nueva época.
- Solé, José. “José Solé: Del teatro de títeres al gran teatro del mundo” (1994). (Galarza, Pilar y Giovanna Recchia Signorelli, entrevistadoras).*
- Soriano, Juan. “Entrevista a Juan Soriano” (1994). (Saray Gómez, Hilda, entrevistadora).*
- Toriz Proenza, Martha Julia. *Miguel Sabido: el teatro ritual*. México, INBA / CITRU. México, 2013. (Biblioteca digital, 4, Serie: creadores de la escena).
- Torres G., A. David. “Dar relieve al intérprete, entrevista con Félida Medina”, en *Repertorio*. Querétaro, abril-junio, 1990, núm. 14, pp. 39-40, Nueva época.
- . “Un director frustrado. Entrevista a Antonio López Mancera”, en *Repertorio*. Querétaro, abril-junio, 1990, núm. 14, pp. 33-36, Nueva época.
- . “La dramaturgia crea el espacio; entrevista con Guillermo Barclay”, en *Repertorio*. Querétaro, enero-marzo, 1990, núm. 13, pp. 31-35.
- . “La luz es primero. Entrevista con Alejandro Luna”, en *Repertorio*. Querétaro, enero-marzo, 1990, núm. 13, pp. 24-26. Nueva época.
- . “La plástica teatral podría ser un arte en sí, entrevista con Arnold Belkin”, en *Repertorio*. Querétaro, enero-marzo, 1990, núm. 13, pp. 35-39, Nueva época.
- Torres, Morelos. “La imaginación que ilumina, entrevista a Gabriel Pascal”, en *Escénica*. México, agosto, 1992, pp. 3-6.
- Trejo, Carlos. “Carlos Trejo: la planeación, el análisis y la técnica escenográfica” (1994). (Recchia Signorelli, Giovanna, entrevistadora).*
- Zermeño, Raúl. “Cada quien su isla. Entrevista con Arturo Nava”, en *Repertorio*. Querétaro, abril-junio, 1990, núm. 14, pp. 28-32. Nueva época.
- Zorrilla, Marcela. [Marcela Zorrilla] (1995) (Medellín, Alejandra, entrevistadora).*

F. Mesografía

- “5 escenógrafos de la ESCENA mexicana”, en *Cartelera de teatro* [en línea], 10 de junio, 2018. (<<https://cartelera deteatro.mx/2018/5-escenografos-de-la-escena-mexicana/>>).

- Adrià, Anna. “Tan falso como el teatro. Conversación con Alejandro Luna”, en *Arquine* [en línea], 2 de diciembre, 2019. <<https://www.arquine.com/tan-falso-como-el-teatro-conversacion-con-alejandro-luna/>>.
- Castellanos López, Jany Edna. “Los teatros del Instituto Mexicano del Seguro Social en la Ciudad de México”, en *Bitácora Arquitectura* [en línea], julio, 2020. <<http://dx.doi.org/10.22201/fa.14058901pp.2010.20.25166>>.
- “Los cinco escenógrafos mexicanos que debes conocer”, en *AD México* [en línea], 23 de marzo, 2019. <<https://www.admagazine.com/cultura/cinco-escenografos-mexicanos-debes-conocer-20190327-5240-articulos.html>>.
- Comisarenco Mirkin, Dina. “‘Retratistas y retratados frente a frente’: Las escenografías de David Alfaro Siqueiros en Lecumberri”, en *Revista de Historia de las Prisiones* [en línea], 2017, núm. 4, pp. 43-59. <<https://www.revistadepresiones.com/wp-content/uploads/2017/05/2.retratistas.pdf>>.
- Conde, Teresa del. “Gunther Gerzso (1915-2000)”, en *La Jornada* [en línea], 25 de abril, 2000. <<https://www.jornada.com.mx/2000/04/25/delconde.html>>.
- Cruz, José Luis, y Silvia Ruiz Vázquez. “Juan Soriano. Una función espiritual”, en *Revista de la Universidad de México* [en línea], julio, 1990, vol. 45, núm. 474, pp. 42-48. <<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/fd7b77af-ff45-4545-8701-21171a0a7768/una-funcion-espiritual-entrevista-a-juan-soriano>>.
- Dallal, Alberto. “Arte escénico. Antonio López Mancera: hacedor de espectáculos”, en *Revista de la Universidad de México* [en línea], diciembre, 1986, núm. 431, pp. 48-49. <<https://www.revistadelauniversidad.mx/download/d041941b-6342-40b3-8ccb-20cbea1cc34d?filename=arte-escenico-antonio-lopez-mancera-hacedor-de-espectaculos>>.
- . “Los ojos del escenario. Escenógrafos de la danza mexicana”, en *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, [en línea]. México, 2010, vol. 32, núm. 96, pp. 55-76. <<https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2010.96.2307>>.
- . “Del teatro y sus actores”, en *Revista de la Universidad de México* [en línea]. México, marzo, 1986, vol. 41, núm. 422, pp. 18-23. <<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/82145c11-a486-4623-8138-cdbd04839c71/del-teatro-y-los-actores>>.

- Escobar Delgado, Antonio. *Antonio López Mancera, escenógrafo*, [en línea]. México, INBAL / CITRU, 2017. (<http://hdl.handle.net/11271/1455>).
- “Escenografía Mexicana”, en *Revista de Bellas Artes* [en línea]. México, INBA. México, mayo-junio, 1957, año I, núm. 7. (https://literatura.inba.gob.mx/images/stories/Hemeroteca_digital/rb_57_05_07/57_05_07_a30.pdf).
- Guillén, Mariana. “El arte de la escenografía”, en *Time Out México* [en línea], 30 de julio, 2014. (<https://www.timeoutmexico.mx/ciudad-de-mexico/teatro/las-escenografas-atenea-chavez-y-auda-caraza>).
- Hernández Padilla, Mercedes J., y Juan Ernesto Alejandro Olivares Gallo. “El estilo Rangeliano. La interpretación de la mexicanidad de Alejandro Rangel Hidalgo”, en *Forma* [en línea], 2013, pp. 115-122. (https://dlw-qtxts1xzle7.cloudfront.net/59706486/El_estilo_Rangeliano20190613-122059-11j7dgc.pdf?1560449688=&response-content-disposition=in-line%3B+filename%3DEl_estilo_Rangeliano_La_interpretacion_d.pdf&Expires=1609204825&Signature=Ws98jVmoRUVcCNPYHukSpK36miSEKG1ZhLFmXhdh7TbCKMECTxsmx6o5ptRTJnGad3ArqV9q3aJmkmrvHRbKwzklqN3vm29Bb2akNcQrZJMdK0A-Fv8XArjTO5XURbYPAKPORf2MGjpW-D9rEDyRefLg3n6lFJxkXHzObOqRd7kKm0CxA).
- Leñero, Vicente. “Lo que sea de cada quien. El telón de David Antón”, en *Revista de la Universidad de México* [en línea], México, UNAM. 2013, núm. 112, pp. 92, (<https://www.revistadelauniversidad.mx/download/8a7dcecc-58fb-43bd-92ae-6d355b2a68d2?filename=lo-que-sea-de-cada-quien-el-telon-de-david-anton>).
- Leñero Franco, Estela. “Félida Medina y Mónica Kubli (1)”. *Portal de noticias. Proceso* [en línea], 5 de abril, 2020. (<https://www.proceso.com.mx/teatro/2020/4/13/felida-medina-monica-kubli-1-241287.html>).
- . “Félida Medina y Mónica Kubli (2)”. *Portal de noticias. Proceso*. [en línea], 14 de abril, 2020. (<https://www.proceso.com.mx/teatro/2020/4/14/felida-medina-monica-kubli-2-241336.html>).
- Rodríguez Liciaga, Gabriel. “Julio Prieto: horizonte y escenografía”, en *Tierra Adentro* [en línea], 14 de marzo, 2014. (<https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/julio-prieto-horizonte-y-escenografia/>).

- López Mancera, Antonio. “Consideraciones de un escenógrafo”, en *Revista de Bellas Artes* [en línea], enero, 1956, vol. 1, núm. 1, pp. 44-45. (https://literatura.inba.gob.mx/images/stories/Hemeroteca_digital/56_01_01_a21.pdf).
- _____. “Secretos de la escenografía”, en *Revista de la Universidad de México* [en línea], julio, 1993, vol. 48, núm. 510, pp. 31-34. (<https://www.revistadelauniversidad.mx/download/1ce6e9b6-c92b-49af-8503-a7328e296d0b?filename=secretos-de-la-escenografia>).
- Mac Masters, Merry. “El Orozco escenógrafo, faceta poco explorada del artista”, en *La Jornada* [en línea], 2 de octubre, 2001. (<https://www.jornada.com.mx/2001/10/02/02an1clt.html>).
- Manrique, Jorge Alberto. “Pedro Gualdi”. *La Jornada* [en línea], 18 de junio, 1997, secc. Cultura. (<https://www.jornada.com.mx/1997/06/18/manrique.html>).
- “Manuel Meza, realizador de escenarios de Orozco y Chagal”, en *Revista Bellas Artes* [en línea], abril, 1956, núm. 3. (https://literatura.inba.gob.mx/images/stories/Hemeroteca_digital/rb_56_04_03/rb_56_04_03_a09.pdf).
- Martínez García, Raúl Alonso. 2008. “La mecánica de la imaginación escenográfica” [en línea], Universidad Autónoma de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras. 94 pp. [Nota: estudios de los mecanismos sensoriales que intervienen en la imaginación escenográfica, basados en la obra “La Señora en su Balcón”, de Elena Garro] (<https://core.ac.uk/download/pdf/13283183.pdf>).
- Martínez Suárez, Luciana. México. “Presencia de México en la Cuadrienal de Praga: Teatro, vestuario y escenografía en ARTERia México”, en *Interescena El escenario en el ciberespacio* [en línea], 26 de mayo, 2009. (<https://interescena.com/medios2/presencia-de-mexico-en-la-cuadrienal-de-praga-teatro-vestuario-y-escenografia-en-arteria-mexico/>).
- Maya, Pepe. “Autorretratos”, en *La Palabra y el Hombre* [en línea], abril-junio 2008, núm 4, pp. 65-68, Tercera época. (<http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/33210>).
- Mendoza, María Luisa. “Escenografía: problema”, en *Revista de Bellas Artes* [en línea], México, INBA, 1956, año I, núm. 4, 52 pp. (<https://literatura.inba.gob>).

[mx/images/stories/Hemeroteca_digital/rb_56_01_04/rb56_01_04_a29.pdf](https://www.hemeroteca-digital.com/mx/images/stories/Hemeroteca_digital/rb_56_01_04/rb56_01_04_a29.pdf)).

- Mirabal, Enrique R. “Ensayo general con escenografía”, en *Interescena. El escenario en el ciberespacio* [en línea], 4 de septiembre, 2005. (<https://interescena.com/teatro2/ensayo-general-con-escenografia/>).
- Mohssine, Assia, y Vicente Quirarte. “Rito, sacralidad y fiesta: escenografías de la ciudad de México durante el Segundo Imperio”, en *Sociocriticism* [en línea], 2010, vol. xxv, núms. 1 y 2, pp. 197-226. (<https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/59738/2481-4517-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>).
- Murga Castro, Idoia. “Maruja Bardasano, entre la danza y la pintura en el exilio mexicano”, en *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* [en línea], 9 de octubre, 2015, vol. 1, núm. 107, pp. 99-137. (<https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2015.107.2554>).
- Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro. “Los años cincuenta y el surgimiento de la generación de medio siglo en el teatro mexicano”, en: *Tema y variaciones de literatura: la generación de medio siglo I. Historiografía y dramaturgia* [en línea], 2008, núm. 30, pp. 39-56. (<http://hdl.handle.net/11191/2701>).
- Paul, Carlos. “Falleció Félida Medina, escenógrafa y miembro del Partido Comunista”, en *La Jornada* [en línea], 25 de marzo, 2020, pp. 6. (<https://www.jornada.com.mx/2020/03/25/cultura/a06n1cul>).
- Paz-Paredes, M. 1986. “Julio Prieto o la magia de la escenografía”, en *Revista de la Universidad de México* [en línea], octubre de 1986, vol. 41, núm. 429, pp. vi-ii-x. ([https://www.revistadelauniversidad.mx/download/ba4e799b-f805-487e-9042-9290d09827a8?filename=julio-prieto-o-la-magia-de-la-escenografia-\(vol-iv-no-45-septiembre-1950\)](https://www.revistadelauniversidad.mx/download/ba4e799b-f805-487e-9042-9290d09827a8?filename=julio-prieto-o-la-magia-de-la-escenografia-(vol-iv-no-45-septiembre-1950))).
- Raya, Mónica. “Gunther Gerzso. Escenógrafo expandido”, en *Revista de la Universidad de México* [en línea], mayo, 2016, núm. 14, pp. 38-40. (<https://www.revistadelauniversidad.mx/download/088dc487-dbaa-4294-89b7-16c07e-6d9969?filename=gunther-gerzso-escenografo-expandido>).
- Perea, Roberto. “Cuadrienal de Praga 2011”, en *Proceso* [en línea], 29 de junio, 2011. (<https://www.proceso.com.mx/cultura/2011/6/29/cuadrienal-de-praga-2011-88820.html>).

- Reyes, Rosario. “José Solé, el hombre que fue el teatro mismo”, en *El Financiero* [en línea], 17 de febrero, 2017. <<https://www.elfinanciero.com.mx/after-office/jose-sole-el-hombre-que-fue-el-teatro-mismo>>.
- Rivera, Niza. “Falleció la escenógrafa Félida Medina”, en *Portal de noticias. Proceso* [en línea], 25 de marzo, 2020. <<https://www.proceso.com.mx/cultura/2020/3/25/fallecio-la-escenografa-felida-medina-240411.html>>.
- Ruíz Rivera, Patricia. “La (in) visibilidad de las escenógrafas mexicanas (1950-1990)”, en *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad* [en línea], 2020. vol. 11, núm. 18 pp. 100-120. <<https://doi.org/10.25009/it.v11i18.2652>>.
- Suzán Prieto, Margarita. “Tres versiones de Julio Prieto”, en *Revista Universidad de México* [en línea], enero-febrero, 1998, núms. 564-565, pp. 29-32. <<https://www.revistadelauniversidad.mx/download/c72ff207-b1d6-4965-bed8-1fc5e7813dbf?filenametros-versiones-de-julio-prieto>>.
- Talavera, Juan Carlos. “Alejandro Luna ejerce arte efímero”, en *Excélsior* [en línea], 8 de enero, 2016, Secc. Expresiones es cultura. <<https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/01/08/1067598>>.
- Tibol, Raquel. “El laboratorio muralístico de Arnold Belkin”, en *Revista de la Universidad de México* [en línea], México, noviembre, 1998, vol. 41, no. 430, pp. 29-32. <<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/db51fc1b-de-bf-4c7b-89ef-32df31731ee5/el-laboratorio-muralistico-de-arnold-belkin>>.
- Valdovinos, Oswaldo. “Hansel y Gretel, muestra del arte de la escenografía”, en *Interescena. El escenario en el ciberespacio* [en línea], México, 1 de febrero, 2007. <<https://interesena.com/infantil/hansel-y-gretel-muestra-del-arte-de-la-escenografia/>>.
- Ventura, Abida. “La escenografía que marcó los años dorados del cine”, en *El Universal* [en línea], México, 21 de octubre, 2014, secc. Cultura. <<https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2014/la-escenografia-que-marco-los-anios-dorados-del-cine--1047698.html>>.



IV. Paseos teatrales a través de sus imágenes



IV.1 Teatros mexicanos por correspondencia: una colección particular

Sergio López Sánchez

INBAL / CITRU

Los teatros también viajan. Están ahí, inmóviles, como parte del paisaje de las ciudades. Alguien transforma su imagen en tarjeta postal o en estampilla de correos y entonces el inmueble empieza a desplazarse a todos los rumbos de la tierra. El edificio se multiplica en cientos de ejemplares, se desperdiga y se vuelve ubicuo: está fijo sobre el terreno que lo sostiene y, a la vez, viaja por otras ciudades, países, continentes.

El coleccionismo intenta reordenar ese universo arquitectónico dispersado por el azar. El hallazgo en tiendas anticuarias, tianguis, mercados de cosas usadas, banquetas, tiraderos de cosas viejas, etcétera, conforma a lo largo de los años un discurso visual compartible con los interesados en el tema de las artes escénicas y en la específica relación del teatro con los viajes y con la memoria.

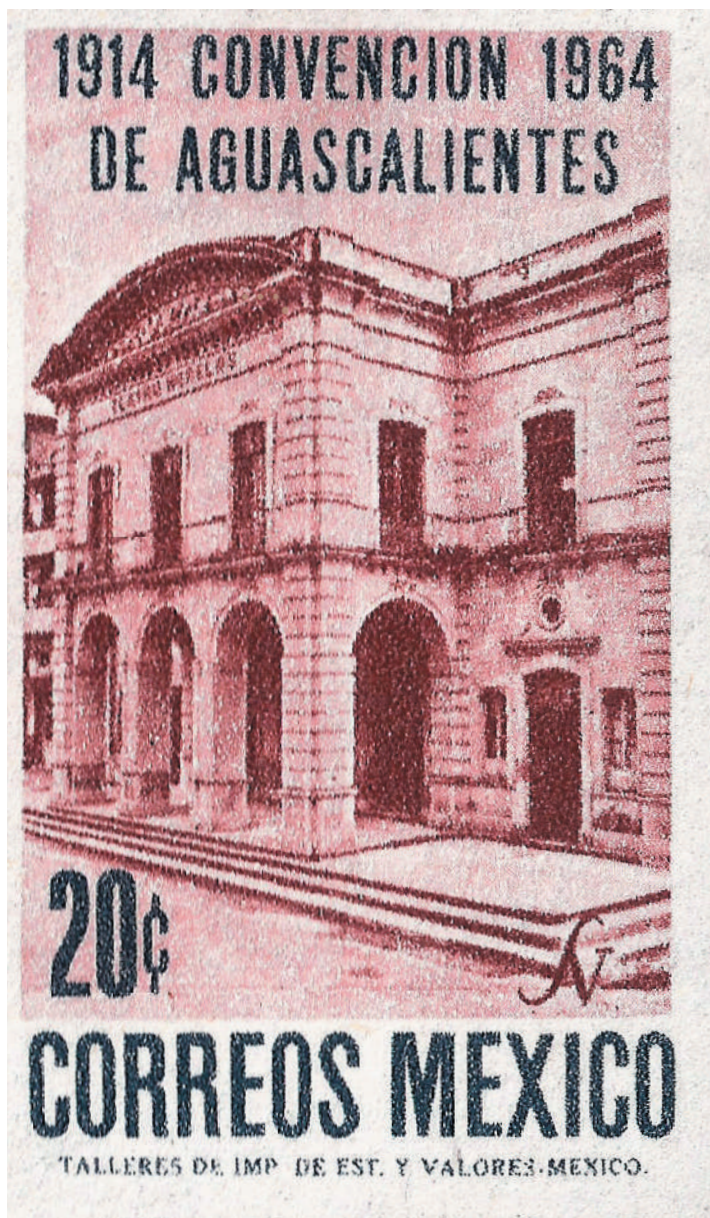
La tarjeta postal hizo su aparición en Austria en 1869, y en México en 1882. Tiempo después surgieron las tarjetas postales con ilustraciones por una de sus caras que, en nuestro país, se comenzaron a imprimir en 1897. Las ilustraciones viajeras popularizaron rápidamente el gusto por los paisajes naturales y urbanos. En cuanto a la arquitectura, las postales guardaron durante décadas las imágenes de plazas, monumentos y edificios notables como los teatros.

Gracias a la tarjeta postal ilustrada, que hoy pareciera en franca extinción, conservamos las imágenes de muchos teatros desaparecidos por incendio, cambio de uso, demolición o desastres naturales. Algunos ejemplares de esos “ojos de papel volando” han llegado a mis manos en los últimos 30 años. Los he adquirido en muchas ciudades del país, algunas en el extranjero; también algunos fueron comprados en casas de subasta electrónicas. Comparto con ustedes una pequeña república teatral en estampillas y tarjetas postales de las entidades federativas de México, desde Aguascalientes hasta Zacatecas.

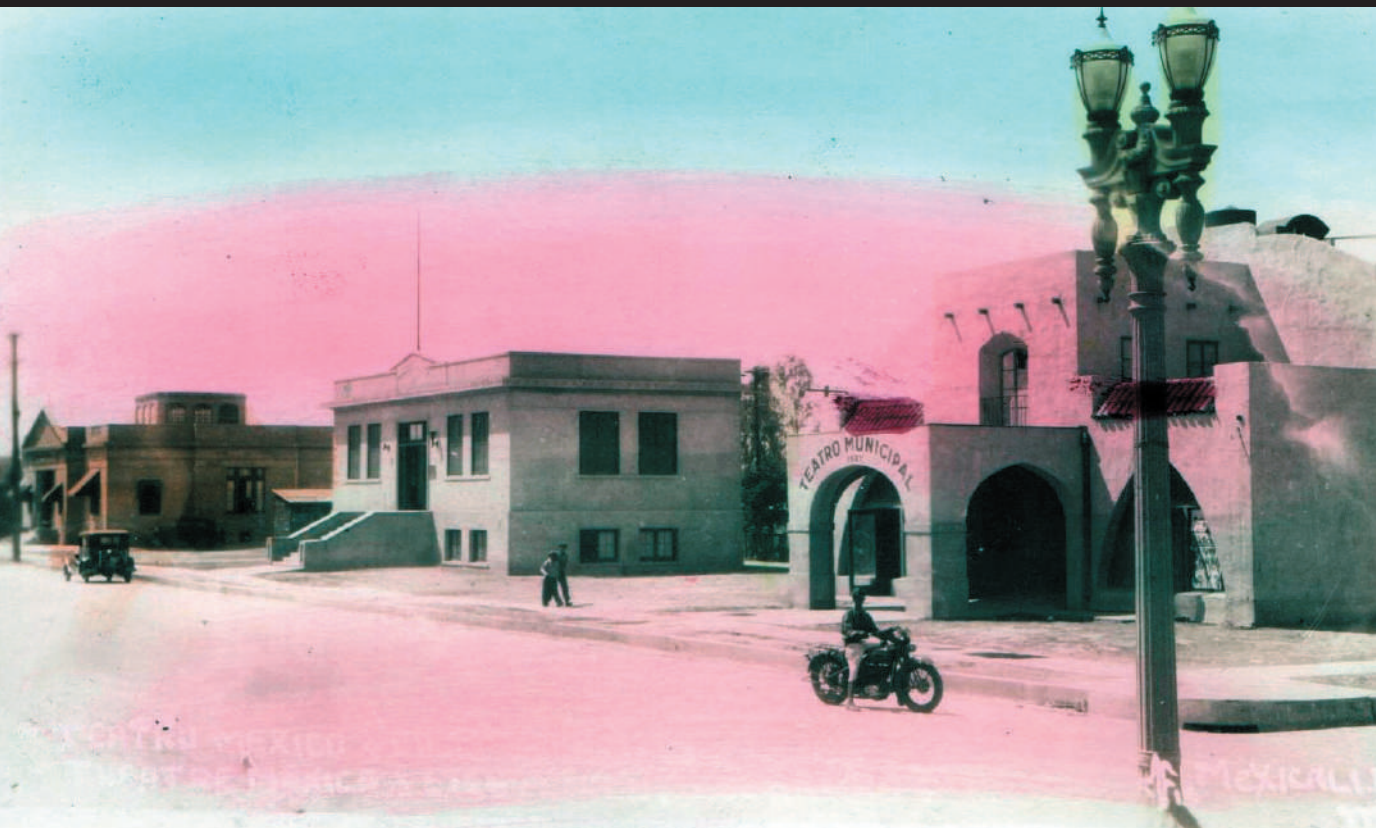
*Todas las imágenes provienen de la colección particular de Sergio López Sánchez.



Aguascalientes. Teatro Morelos.



Aguascalientes. Teatro Morelos (estampilla)



Baja California, Mexicali. Teatro Municipal.



Baja California Sur. La Paz. Teatro Juárez.



Campeche, Ciudad del Carmen. Teatro Carmelita.



Chiapas. Comitán. Teatro de la Ciudad Junchavín.

Teatro del Centenario



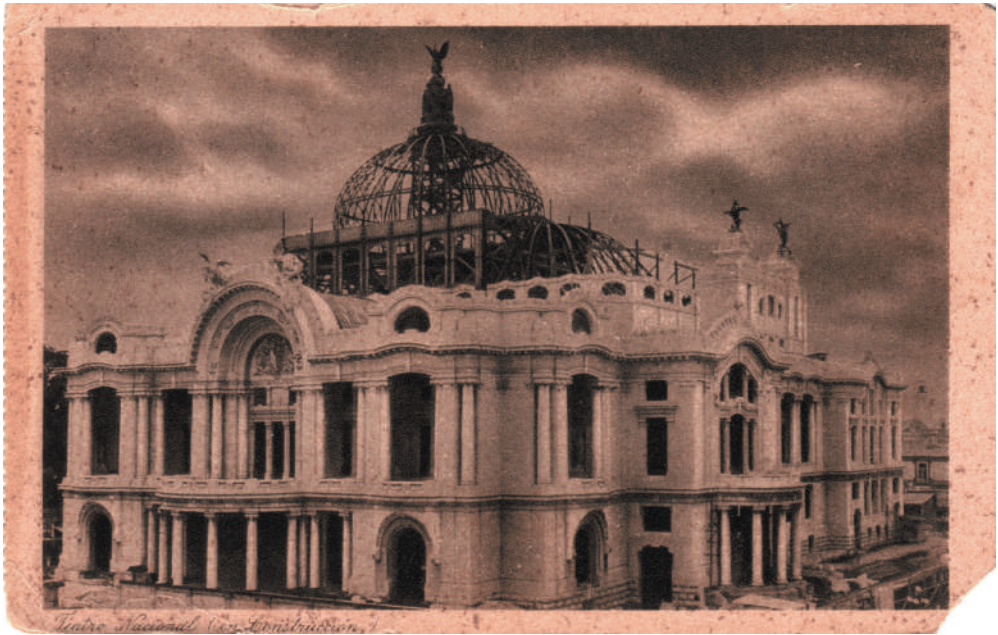
Almacén Optico

Chihuahua. Teatro Centenario.

Teatro de los Heroes. Chihuahua.



Chihuahua. Teatro de los Héroes.



Ciudad de México. Palacio de Bellas Artes



Ciudad de México. Palacio de Bellas Artes (estampilla)

MÉXICO

\$7.00



E. HERNÁNDEZ

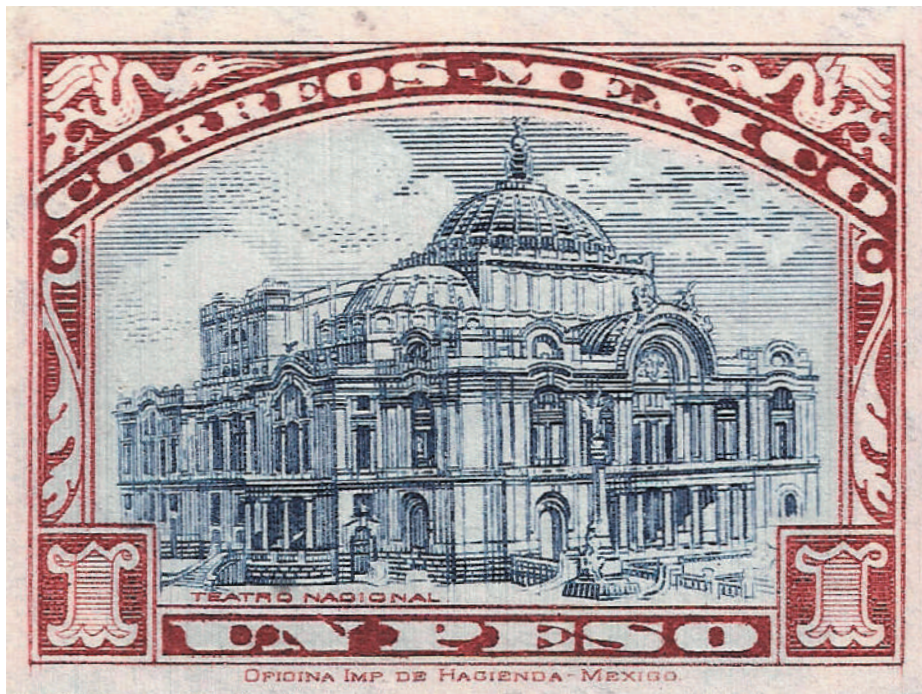
TIEV

2004

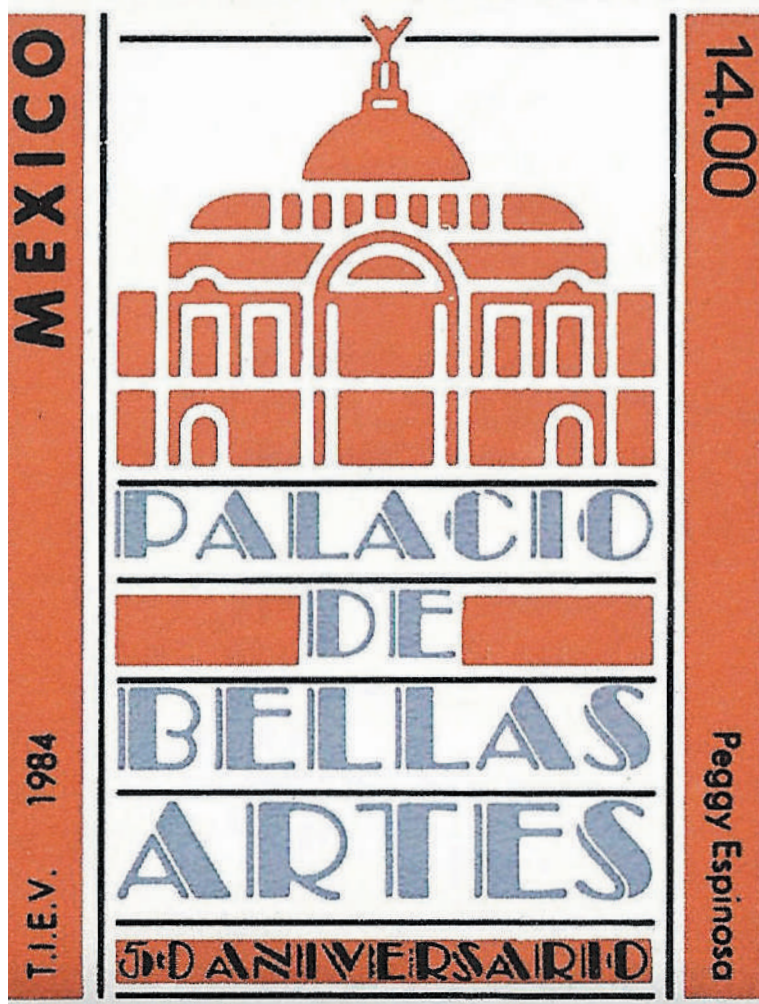
Ciudad de México. Palacio de Bellas Artes (estampilla)



Ciudad de México. Palacio de Bellas Artes (estampilla)



Ciudad de México. Palacio de Bellas Artes (estampilla)



Ciudad de México. Palacio de Bellas Artes (estampilla)



Coahuila, Piedras Negras. Teatro Acuña.



Coahuila. Saltillo. Teatro Fernando Soler (estampilla)



Durango. Teatro Ricardo Castro.

*Página siguiente:

Estado de México. San Juan Teotihuacán. Teatro al aire libre.





Guanajuato. León. Teatro Doblado.



Guanajuato. Teatro Juárez (estampilla)



Hidalgo. Pachuca. Teatro Bartolomé de Medina.



Jalisco. Guadalajara. Teatro Degollado.



Jalisco. Guadalajara. Teatro Degollado (estampilla)



Michoacán. Pátzcuaro. Teatro Emperador Caltzontzin.



Morelos. Cuernavaca. Teatro José María Morelos..



Nayarit. Tepic. Teatro Amado Nervo.



Nuevo León. Monterrey. Teatro del Progreso.



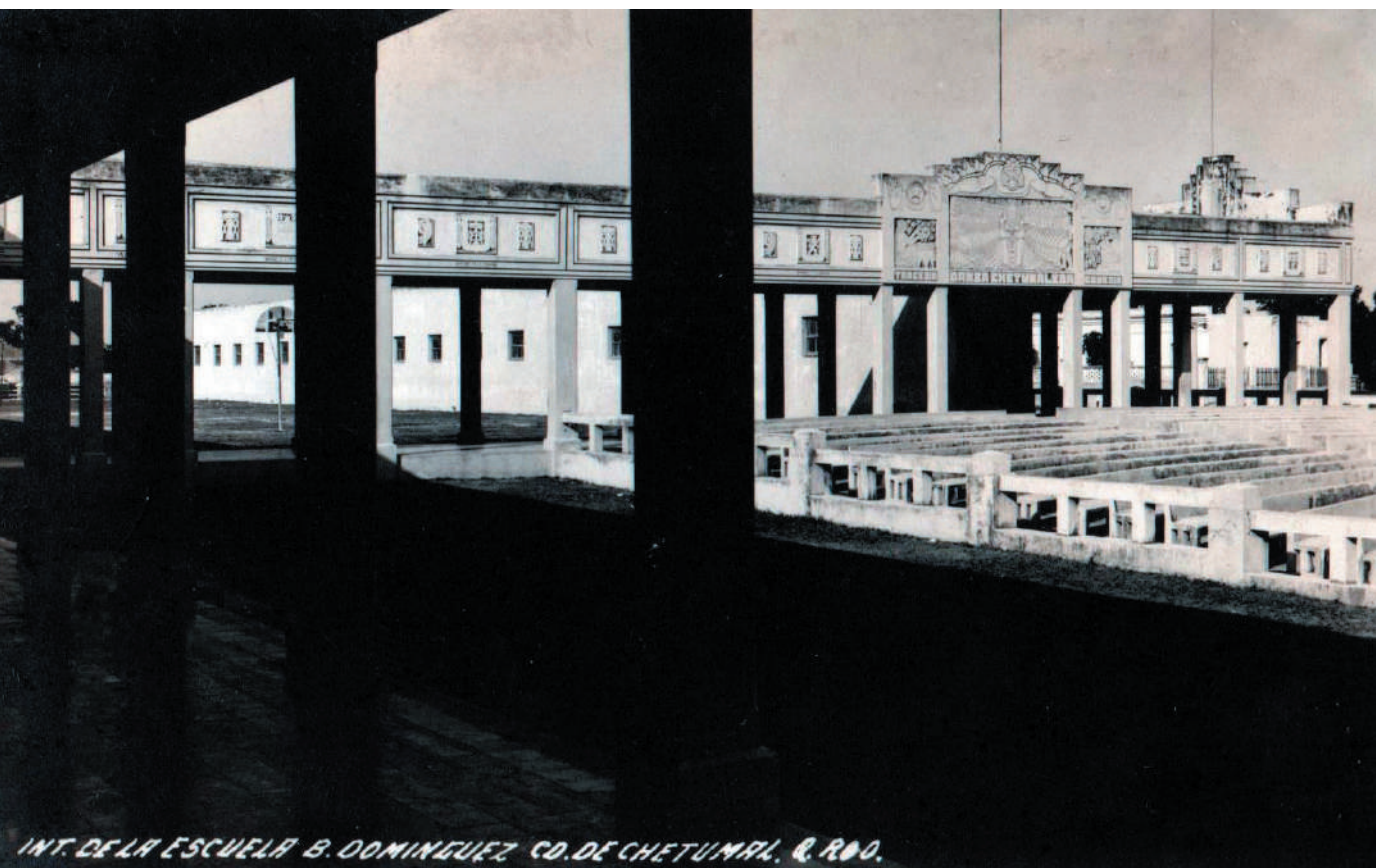
Oaxaca. Teatro Macedonio Alcalá.



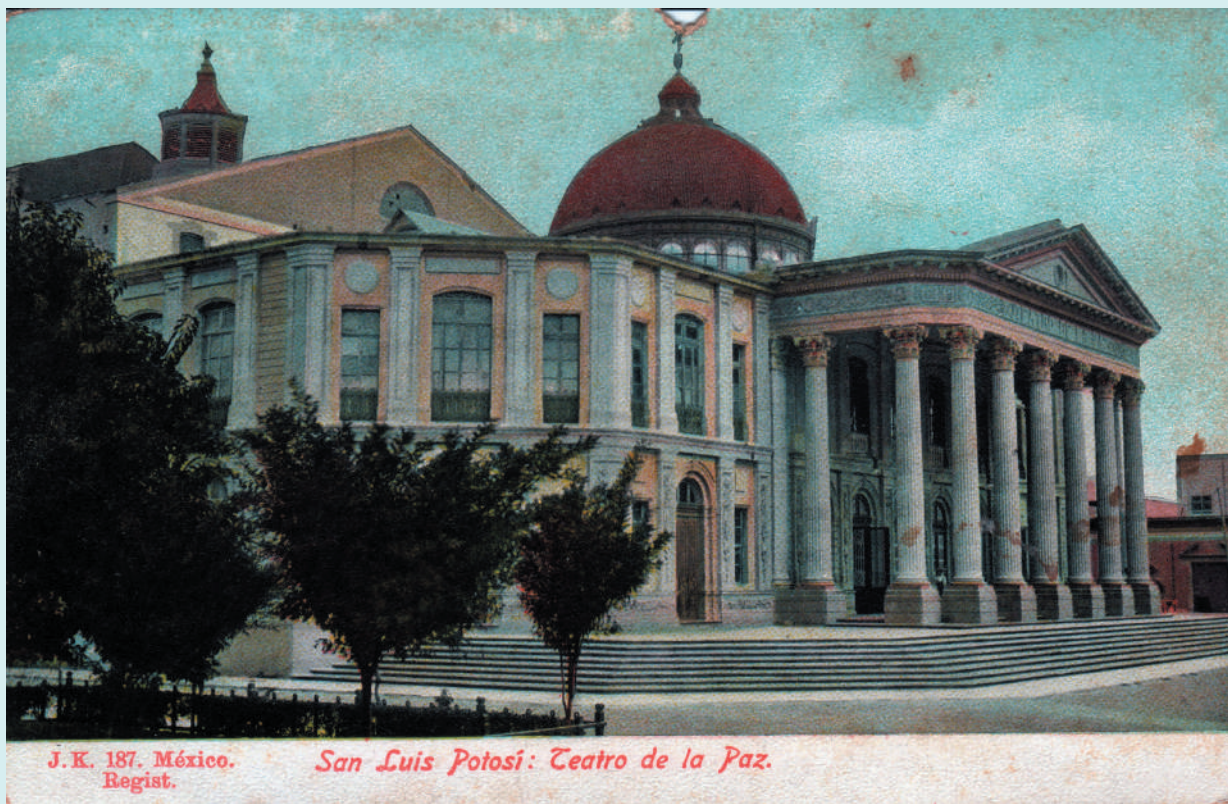
Puebla. Teatro Principal.



Querétaro. Teatro de la República.



Ciudad de Chetumal. Interior de la escuela de Dominguez.



J. K. 187. México.
Regist.

San Luis Potosí: Teatro de la Paz.

San Luis Potosí. Teatro de la Paz.

DEL TEATRO DE LA PAZ

1945

30
CENT

SAN LUIS POTOSI

RECONSTRUCCION



CORREO AEREO MEXICO

TALLERES DE IMP. DE EST. Y VALORES-MEXICO

San Luis Potosí. Teatro de la Paz (estampilla)



Sinaloa. Culiacán. Teatro Apolo.



Sonora. Hermosillo. Teatro Noriega.



Tabasco. Villahermosa. Teatro Merino.



Tamaulipas. Matamoros. Teatro de la Reforma.



Tlaxcala. El Teatro.



Veracruz. Teatro Clavijero.



Yucatán. Teatro Peón Contreras.



Zacatecas. Teatro Fernando Calderón.



Zacatecas. Teatro Fernando Calderón (estampilla).



IV.2 Teatros al aire libre

Alejandro Ortiz Bullé-Goyri

UAM-Azcapotzalco

En su ensayo “El teatro náhuatl prehispánico”, Miguel León-Portilla da cuenta de cómo, en el siglo XVI, Hernán Cortés el conquistador describe “uno como teatro” hecho de cal y canto en el mercado de Tlatelolco, unos días previos a la caída de México-Tenochtitlan. Los cronistas como fray Bernardino de Sahagún mencionan también adoratorios cuadrangulares que sin duda cumplían una función escénico-religiosa, como los que se pueden apreciar a lo largo de la calzada de los muertos en Teotihuacán.

La vida escénica en México, podemos decir, ha estado desde siempre vinculada a estos espacios arquitectónicos diseñados con conocimiento acústico e isóptico, para presentar en ellos escenificaciones de diversa naturaleza. Durante los tres siglos del periodo colonial novohispano, los tablados en donde se representaban dramas evangelizadores solían contar con una compleja maquinaria teatral, decorados por los artífices indígenas con arreglos florales y elementos propios de su cultura y su estética. Qué decir de los tablados preparados por cómicos de legua para representar comedias, sainetes y entremeses; así como los célebres carros del *Corpus Christi* en donde se escenificaban los autos sacramentales. Durante la Guerra de Independencia se suele decir que se representaban obras al aire libre en tablados con contenido libertario, como los diálogos del Pensador Mexicano, José Joaquín Fernández de Lizardi.

De igual manera se puede decir de pastorelas y coloquios religiosos que, por su carácter popular, no se representaban en teatros y coliseos, sino en teatros abiertos.

No resulta raro que, en México, durante el periodo posrevolucionario, el primer secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, de 1921 a 1924, ordenara construir teatros al aire libre en gran parte de la república, con el fin de promover espectáculos corales, dancísticos y teatrales con fines educativos.

Rafael M. Saavedra, antropólogo, narrador y dramaturgo, organizó en Teotihuacán el llamado Teatro Folklórico Mexicano, con el que representaba en el 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 Álvaro Obregón y su gabinete. Funda con Carlos González y Francisco Domínguez el Teatro Regional Mexicano y otras experiencias afines. Estrenó dos obras de su autoría: *La cruz* y *El casorio*, así como bailes interpretados por comunidades indígenas. En 1925 participó en la fundación del Teatro Sintético Mexicano, el cual presentó obras en un acto de Fernando Ramírez de Aguilar y de él mismo. Realizó escenificaciones en los casi 170 teatros al aire libre que se construyeron en todo el país para tal fin. El ejemplo más significativo es el teatro Charles Lindbergh, edificado en la ciudad de México en 1925 en el entonces llamado parque General San Martín y hoy conocido popularmente como Parque México en la colonia Condesa, un espacio para representaciones de teatro de masas, festivales corales y danzas folclóricas, con diseños de relieves de Roberto Montenegro a los que tituló “Alegoría del teatro”.

Aun cuando no sean tomados en cuenta en la historia del teatro mexicano, los teatros al aire libre están presentes en la vida escénica, pues no se han dejado de construir bajo distintas concepciones y proyectos culturales. En efecto, varios de los teatros al aire libre que se construyeron

durante el periodo de José Vasconcelos como ministro de educación han desaparecido, en parte por la incuria y la ignorancia de gobernantes; otros han sido edificados en años posteriores y permanecen en pie albergando actividad teatral y escénica. Muchos de estos espacios se encuentran lamentablemente derruidos o en franco abandono, pero esto se debe no a la falta de necesidad de desarrollar actividad escénica. Sirva este pequeño muestreo de teatros al aire libre para dignificar dichos espacios de gran valía en la historia de los edificios teatrales mexicanos.



Osuna

1605

TEATRO AL AIRE LIBRE EN TEOTIHUACÁN. MEXICO

Teatro al aire libre de San Juan Teotihuacán. Gradería.
Inauguración: 20 de mayo de 1922.



Teatro al aire libre Teotihuacán. Gradería y escenario.



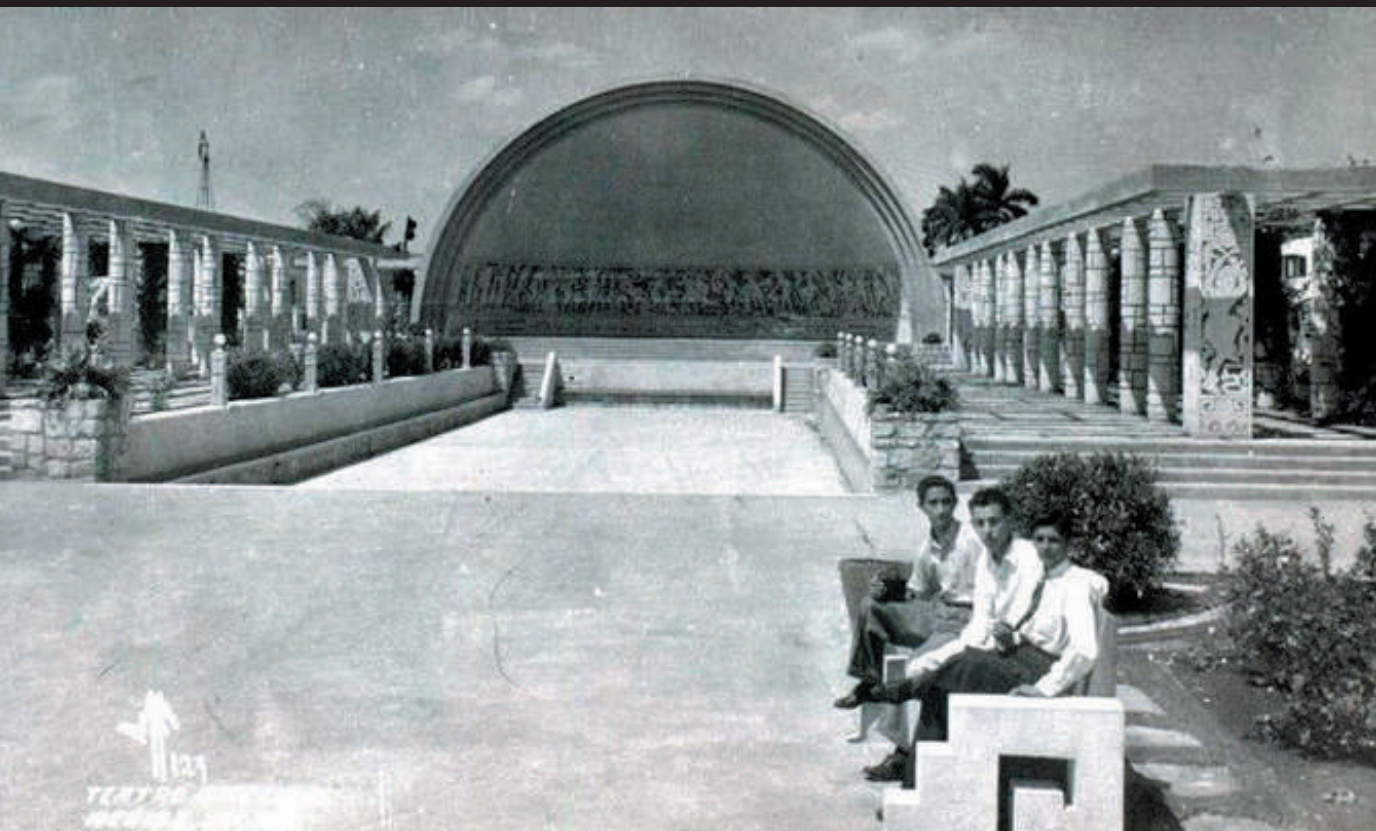
Gradería del teatro al aire libre de Teotihuacán. Fotografía: Alamy.



Estado actual del teatro de Teotihuacán. Fotografía: Alejandro Ortiz.



Otra vista del estado actual del teatro de Teotihuacán. Fotografía: Alejandro Ortiz.



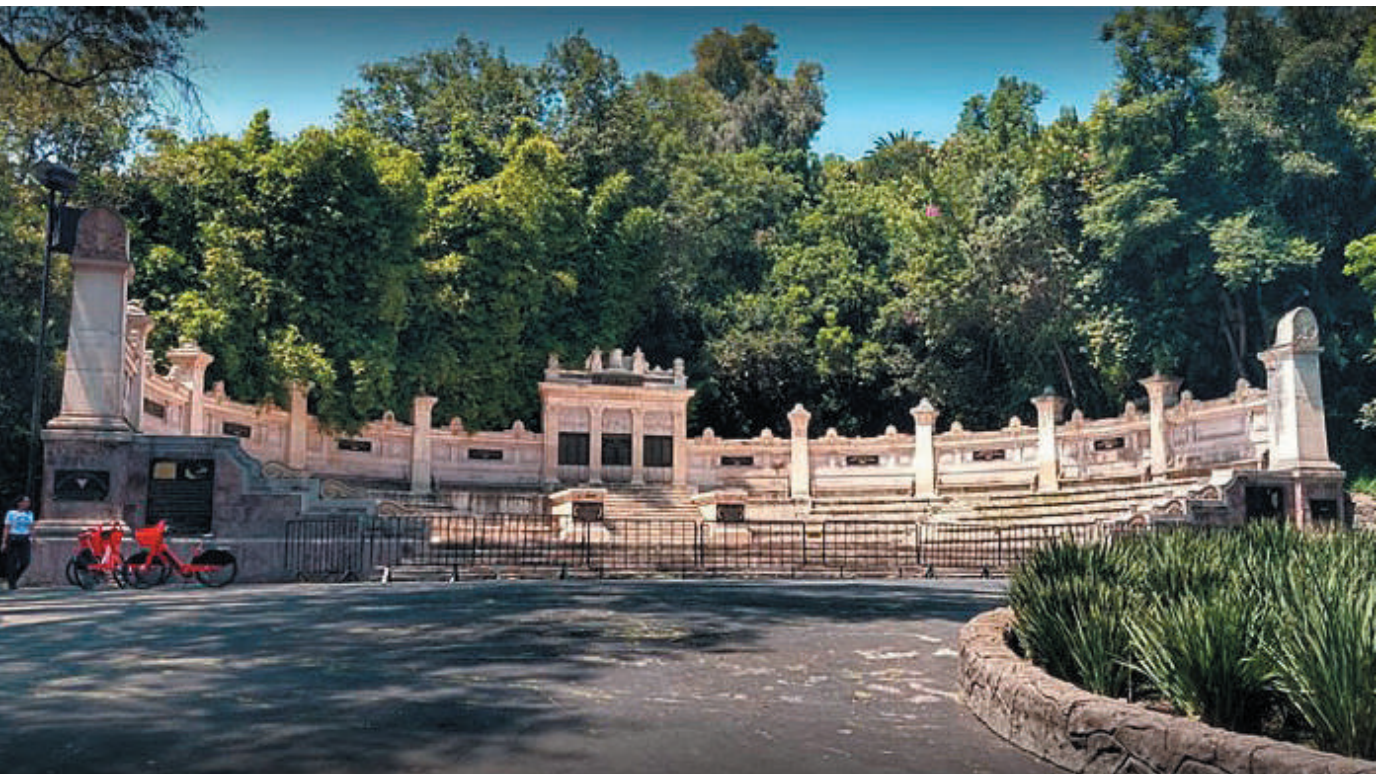
Teatro Parque de las Américas. Mérida, Yucatán.



Teatro Parque Venustiano Carranza. Ciudad de México. ca. 1935.



Teatro en Tanhuato, Michoacán.



Teatro de la Naturaleza del Bosque de Chapultepec. Inaugurado en 1905.
Diseño: Nicolás Mariscal, en conmemoración de la batalla del Molino del Rey.



Teatro al aire libre. Coatzacoalcos, Veracruz.



Teatro al aire libre Zapotlán el Grande, Jalisco



Teatro al aire libre Xalapa, Veracruz (IMSS), 1965.



Teatro Ángela Peralta. Parque Lincoln. Ciudad de México, 1939



Teatro al aire libre Coronel Lindbergh, 1927. Parque México Condesa.
Arquitecto: Leandro Noriega. Ciudad de México.
Fotografía: Alejandro Ortiz.

TEATRO AL AIRE LIBRE =
Coronel **Lindbergh**

SÍMBOLO DE 3 COSAS

I.- La grandiosidad de las obras del famoso aviator.

II.- La grandiosidad de las obras que hemos realizado, dando a la Ciudad de México, con la SECCIÓN INSURGENTES HIPÓDROMO

UN MOTIVO DE ORGULLO

III.- La señal, conocida y evidente, para que reúna usted sin pérdida de tiempo, un excelente negocio.

¡NO NECESITA USTED SER RICO!
 ¿Tiene usted reunidos \$ 800.00? (OCHOCIENTOS PESOS)
 ¿Puede Ud. ahorrar \$125.00 (CIENTO VEINTICINCO PESOS) cada mes?
 Pues en esta Ud. en condiciones de comprar sin emoción, en el mejor sitio comercial y residencial de la Ciudad de México.

¡No lo deje para mañana!
¡Hágalo hoy mismo!

Hecho a solicitud de señores interesados a PRECIO DE 200 a 250 pesos cada terreno. Sección "LA SECCIÓN INSURGENTES REFORMADA. COMO BASE DE FUTUROS HOGARES" Edificio 1-10-13 y 20-21. Pisos 10-21 Sur y 2-24 Sur.

Publicidad del Teatro Lindbergh.



V. Recomendaciones editoriales y reseñas pandémicas



**V.1 Giovanna Recchia (colab. José Santos Valdés).
Escenografía mexicana del siglo XX. México, Fonca,
Conaculta / Cenart / INBA / CITRU, 1999. CD-ROM y en
línea: <http://hdl.handle.net/11271/913>.**

Este CD-ROM está conformado por una gran cantidad de material sobre el quehacer escenográfico mexicano, entre 1900 y 1996, en la ciudad de México. La investigación, que se editó hace 21 años, contiene información agrupada en los siguientes rubros: escenógrafos, obras representadas, años y teatros, además de un mapa con la infraestructura teatral de la ciudad, reunidos por orden alfabético cada uno e interactuando entre ellos.

La publicación permite la posibilidad de establecer la trayectoria que sigue el proceso creativo de los escenógrafos y sus obras, así como los años y lugares en que fueron presentadas; pero también cuenta con su *currículum*, sus datos generales, estudios, nombramientos y primera obra en la que trabajaron. El lector puede investigar las múltiples lecturas de un material, como es el caso del mapa interactivo sobre la infraestructura teatral ya mencionado, puesto que no sólo permite visualizar el crecimiento de dicha infraestructura a lo largo del siglo, sino que también contiene información detallada de los inmuebles referidos.

Su vigencia es muy pertinente, pese al tiempo transcurrido, ya que los estudiosos tienen la posibilidad de obtener en un único sitio la información acerca del hecho escenográfico en casi un siglo, poderla

entrecruzar para obtener diversas lecturas sobre la conformación del saber, desde la formación en los talleres de los pintores, decoradores, teloneros, hasta llegar a la academización del oficio; posteriormente, asistir al diseño escénico de hoy en día, con un amplio reconocimiento nacional e internacional. El valor agregado es la extensa bibliohemerografía en la que se fundamentó la investigación, ubicada en cada ficha, ya sea por recinto teatral o por personaje.

Patricia Ruiz Rivera

INBAL / CITRU



V.2 Gastón A. Breyer. *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2005.

En sus “Palabras preliminares”, Breyer comenta que el libro aporta los elementos para la constitución de una teoría de la escena, una descripción del objeto respectivo y una metodología del diseño, razón por la cual aborda campos de estudio muy variados sin una pretensión erudita: estética, fenomenología, estructuralismo, psicoanálisis, metodologías de diseño, lógica, filosofía de la existencia, heurística y psicología genética. Todo esto para que el escenógrafo se apoye en la teoría y la metodología del diseño y la heurística, así trabaja a la par del artista plástico o del diseñador arquitecto. El autor escribe para todo teatrista: actor, autor, director, técnico escenográfico, crítico, teórico, semiólogo, historiador, músico y aquel que cree en un arte más allá del profesionalismo rutinario y comercial.

Sus primeros estudios tratan al escenógrafo como un soñador de moradas. Propone que en el tiempo de la escenificación de un actor-actuante se evoca una ausencia de los hechos del mundo e invita a una presencia de espectadores. El encuentro de lo anterior lo denomina “área de veda”, donde se instaura el acto de la re-presencia. La auténtica escenografía, según Breyer, enseña a mirar porque nos mira y es como un rostro vuelto hacia la platea que nos incentiva a mirarlo. Su misión es doble porque construye el lugar propio para la “circundancia” y circunstancia

del texto, pues define el rostro que mira al público y lo cuestiona, es una línea de encuentro entre demandas del espectador y demandas del escenario. La esencia del escenario está en la demanda de un soporte, como tela del pintor, virtualidad del espacio vacío o habitabilidad que faculta una realidad arquitectónica. Esta “área de veda” es un territorio de sentido y de significancia. Señala que la escena contemporánea exalta lo visual en el desborde actoral tanto del cuerpo como del gesto, en lo espacial y lo cinético. Para él, lo visible es un basamento de lo ontológico, ya que el testimonio de haber visto es sólido, frente a lo dudoso de haber oído, o de palabras que se las lleva el viento. En otras palabras, diseñar es “poner en escena”.

El escenógrafo, en la tradición occidental, considera al texto autoral como el comienzo de todo. Asimismo, enraíza su accionar en la realidad que lo rodea. A su trabajo le corresponde el soporte del espacio existencial en el escenario o el “área de veda”. Primero, desecha las anécdotas del texto, con esto se refiere a lo circunstancial externo para ir al fondo de la idea base, como un buzo en altamar que regresa con tesoros insospechados. Después, llega a los lugares de su invención para plantear un objeto escénico que llama “neobjeto”. El autor impone sus reglas de austeridad y verdad en el escenario. Un teatro donde se encare lo eterno, no aquello asombroso o novedoso. Por eso, pide que el hombre de teatro lea, estudie, razone, mire, se informe; que nadie renuncie a su intuición, pero que nadie se ponga en manos del hado sin más. El objeto escénico es una estructura no visible, escondida, tampoco empírica, aunque se manifiesta cuando se hacen las preguntas correctas.

Breyer hace un inventario de autores y movimientos, como repaso de propuestas escenográficas históricas y heurísticas que se tienen que conocer. Menciona a Piranesi, Rousseau, Lessing, Klinger, Goethe, Schiller, Appia, Gordon Craig, Antoine, André, Artaud, Romain Rolland, Grotowski, Kantor, constructivismo, expresionismo, Piscator, la mecánica

en el escenario, el teatro de París, escenografía folclórica-ceremonial arcaica, escenografía en Polonia, así como nuevas experiencias con los performances, instalaciones, multimedias y eventos multidisciplinares.

En la siguiente parte revisa diferentes tipos de escenografías y creadores notables de tomarse en cuenta del siglo XX, donde el escenógrafo elabora su propuesta entendida como la elección de un tipo de mundo a vivir. Asimismo, realiza una sistematización de los lugares escénicos como cuatro estructuras espaciales o niveles: tópica, paisajes y paisaje, geografías y fondos de escena.

Posteriormente, el autor se pregunta sobre el diseño del escenario, los tres niveles de lectura de los textos (temas y filosofías, niveles semióticos y síntesis escénico-escenográfica), la construcción del objeto de escenario y el escenario; el orden de la mirada, las relaciones entre la escenografía y la arquitectura, la pintura, la geometría. Además, revisa varios modelos de montajes para obras de Shakespeare, O'Neill, Brecht, Max Frisch, Peter Handke y Harold Pinter, aunado a esto el teatro Nôh, la exploración de la crónica y geometría.

El libro ofrece varias de sus principales ideas expuestas en sus clases de Arquitectura y Diseño en la Universidad de Buenos Aires; también expone su teoría y metodología del diseño escenográfico, sus reflexiones de más de 200 escenografías y su colaboración con la vida teatral de la ciudad de Buenos Aires en los últimos 70 años. Lo anterior comprueba su idea del escenógrafo como una persona de teatro que estudia y aprende a aprender constantemente.

Ricardo García Arteaga

FFL / UNAM



V.3 Gunther Gerzso. *El arte de lo efímero*. México, Cineteca Nacional / Dirección General de Publicaciones, Conaculta / Editorial Turner, 2015.

Este texto fue elaborado a partir de un homenaje al desaparecido pintor, escenógrafo y diseñador Gunther Gerzso, con motivo del centenario de su nacimiento en la ciudad de México.

La presentación, a cargo de Rafael Tovar y de Teresa, a la sazón presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, resalta: “Gunther Gerzso no sólo es un artista de la vanguardia mexicana, es reconocido como uno de los más prolijos escenógrafos del cine y del teatro de su época” (p. 7).

Ilustrado profusamente con imágenes de la obra del pintor, en su mayoría bocetos escenográficos y de vestuario (la razón del subtítulo *El arte de lo efímero*), el libro cuenta con seis artículos dedicados a su obra, amén de la presentación y una cronología final, tanto en español como en inglés.

En la portada podemos apreciar un boceto para la obra *Macbeth*, donde resaltan, al parecer, las figuras de MACBETH y BANQUO rumbo a su encuentro con las “hermanas fatídicas”.

En el primer artículo “Soy un pintor surrealista”, Rita Eder destaca que dicha afirmación del pintor se debe a su relación con el grupo de poetas y artistas visuales exilados de la Segunda Guerra Mundial que Gerzso incluye en el óleo sobre tela *La calle Gabino Barreda*, en que se observan las figuras tanto del pintor como de Leonora Carrington, Esteban Francés, Remedios Varo y el poeta Benjamin Péret. Asimismo,

se incluyen diversos diseños escenográficos y de vestuario,¹ de obras de Shakespeare y Molière, entre otras. Cabe destacar que entre éstos se halla el boceto para *Las preciosas ridículas*, de Molière.²

En el segundo artículo “El arte efímero de Gunther Gerzso”, Mariana Sainz Pacheco reflexiona en torno a la labor de los escenógrafos y, en especial, a la de Gerzso tanto en Estados Unidos como en nuestro país. Este capítulo cuenta no sólo con bocetos escenográficos sino también con fotografías de las películas en las que el artista colaboró con directores como Luis Buñuel, John Huston, Alejandro Galindo, Martínez Solares y otros más.

En el tercer capítulo “Gerzso y sus contemporáneos”, Elisa Lozano refiere la relación que él tuvo tanto con los directores como con varios de los diseñadores de su época, haciendo hincapié en las trayectorias de estos últimos. Asimismo, esta sección cuenta con una gran cantidad de fotografías de las películas que cierra con la última colaboración filmica de Gerzso: *Bajo el volcán* (1983), dirigida por John Huston, en la que transformó el pueblo de Yautepec en la ciudad de Cuernavaca.

En el cuarto capítulo “Diseños escenográficos –Obras sin guion”, Salomón Grimberg nos introduce a la vida del homenajeado, haciendo referencia a diversos aspectos de su adolescencia, su gusto por la lectura y la poesía, las cuales marcarán su obra desde el ojo del espectador “Es sorprendido por un detalle disonante que uno no puede dejar de ver. Gerzso se refería a este fenómeno en su trabajo como la ‘cuarta dimensión’, un lugar que inquieta por encontrarse fuera de nuestro alcance” (p. 157).

En el último artículo “Gunther Gerzso, ante la oscuridad del *backstage*”, de Ítala Schmelz, se vuelve a hacer hincapié en su producción para el cine, para el cual realizó más de 150 sets y para el teatro en más de

¹ Varios de ellos pertenecientes al Acervo Fernando Wagner. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

² Obra escenificada por los alumnos de la asignatura Práctica teatral, a cargo de Fernando Wagner.

100 obras; el artista nunca abandonó la pintura al exponer en la Galería de Arte Mexicano, en el Museo Carrillo Gil, en el Palacio de Bellas Artes, en el Museo de Arte Moderno y en diversos centros culturales de los Estados Unidos.

El libro cierra con un índice de sus puestas en escena y filmografía, así como con una cronología. Este libro resulta de suma relevancia y gran valor, no únicamente para escenógrafos y creadores plásticos, sino también para un público que quiera conocer la obra de este artista al ofrecernos una considerable cantidad de imágenes del pintor-escenógrafo, muchas de ellas hasta la fecha desconocidas, que se aderezan con los artículos que las acompañan.

Aimée Wagner y Mesa

FFL / UNAM



V.4 Robert Edmond Jones. *La imaginación dramática. Reflexiones y especulaciones sobre el arte del teatro.* Trad., notas y pról., de Jorge Kuri Neumann, México, Paso de Gato, Teatro UNAM, FFL / UNAM, 2018.

*Una escenografía es un espíritu presente en el aire,
un ímpetu, un viento cálido avivando la llama del teatro.*

Robert Edmond Jones

¡Cómo hace falta que en las escuelas superiores de teatro se lean textos y materiales que ayuden a abrir los ojos y a enamorarse del teatro! Y no de manera obcecada con manuales, preceptivas o teorizaciones. Parece esto un lugar común, pero la tendencia en los ámbitos de la formación teatral es repetir esquemas, memorizar recetas y métodos. Hay poco espacio para la reflexión creativa, entender cómo se conjugan los elementos que intervienen en el juego simple de la representación dramática, ahora que nos hemos ido saturando de teorías, nuevas poéticas o preceptivas..., desde los hitos de la narraturgia y lo posdramático, hasta la pretendida hegemonía de las performatividades; todo parece conspirar para imposibilitarnos la comprensión del milenar acto teatral. Es cierto que el teatro va cambiando en sus lenguajes y estilos a lo largo del tiempo, de civilización en civilización, pero también en su esencia sigue siendo el mismo juego al que se prestaban los habitantes de las cavernas de Chauvet hace miles de años, cuando descubrieron que la representación plástica podría tener movimiento interno para conectar con el mundo de las emociones y el mundo fantástico.

Robert Edmond Jones (1887-1954) fue un aclamado escenógrafo que vivió los años dorados del teatro norteamericano. Vivió de cerca y participó activamente en las transformaciones de la vida escénica moderna del siglo xx. Gordon Craig, Adolph Appia y Max Reinhardt lo nutrieron, pero no parece que haya sido un epígono de estos grandes maestros, sino que los supo asimilar para ofrecer al arte del teatro su talento y su capacidad plástica, la cual aplicó a montajes de estrenos de obras pertenecientes a los grandes maestros de la dramaturgia norteamericana, como Eugene O'Neill. Desde esa trayectoria de vida en los foros y escenarios norteamericanos, nuestro artista dejó para los hacedores de teatro sus observaciones sobre la realización teatral a partir de la propia cocina escénica en su libro titulado originalmente³ *The Dramatic Imagination: Reflections and Speculations on the Art of the Theatre*, publicado en 1941, pero cuya pertinencia es absolutamente actual.

Jorge Kuri Neumann, reconocido escenógrafo, iluminador y docente, tuvo el empeño de traducirlo con devoción y tenacidad para que las ideas de Jones se conocieran ampliamente en México, es más, ha abierto las puertas al mundo de habla hispana con uno de los libros más iluminadores del arte teatral que conocamos en el siglo xx. Y esto es decir mucho, pero es verdad. Las reflexiones de Jones acerca del significado de la vida teatral pueden ayudar al lector especializado a enderezar sus vocaciones o a depurar su práctica escénica. En efecto, a lo largo del libro, un hombre que ha vivido el teatro desde la parte de la escenografía, un *sentido plástico* de la puesta en escena, aporta observaciones sobre esa experiencia artística multidisciplinaria a la que llamamos “Teatro”. Dice Robert Edmond Jones:

Hoy estamos mentalmente más orientados a la imagen que a la palabra. Pero lo que oímos en el teatro debe tomar su sitio junto a

³ Robert Edmond Jones, *The Dramatic Imagination: Reflections and Speculations on the Art of the Theatre*, Reissue. Routledge, 2004.

lo que vemos en el teatro. Si vamos a realzar la palabra hablada por cualquier medio, primero debemos estar seguros de que es digna de ser realzada. He aquí un desafío directo a nuestros dramaturgos y actores, vestir las ideas con un discurso expresivo y devolver a las palabras su ilustre magia original.

Las mentes imaginativas no han dejado de trabajar en el teatro durante años y están listas en cualquier momento para crear nuevas convenciones escénicas (pp. 156-157).

De manera que no hay necesidad de armar confrontaciones entre quienes ofrecen espectáculos escénicos a partir de la efusión de imágenes visuales y quienes permanecen en la línea de las convenciones de un teatro “literario”. Todos tienen cabida. No hay que negar el trabajo innovador que podrían tener nuevos creadores teatrales. El teatro nunca muere, ni tampoco ninguna de sus posibilidades expresivas, ya sea con la ayuda de la tecnología o sin ella. Todo se suma en el teatro y nada pierde su fuerza expresiva si ha sido templado en su paso a través de la escena de cualquier lugar y en cualquier momento.

Ésta es otra sencilla y compleja observación de Jones:

El teatro y la vida son dos cosas muy distintas. La vida, como todos la vivimos, está hecha de problemas, metidas de pata y sueños que nunca se cumplen del todo [...] Casi todos vamos de día en día, aquejados por incertidumbres y frustraciones, tratando de hacer las cosas lo mejor posible, sin ver del todo claro, sin entender muy bien. Y decimos: ¡Así es la vida! Pero el teatro no es para nada así. Ciertamente, el teatro es vida, pero vista a través del ojo de un dramaturgo, vista con agudeza y unidad, y dotada de una forma y un orden. Vemos nuestras vidas reflejadas en un espejo mágico, aumentadas y simplificadas a la vez, bajo un patrón nunca antes percibido. Todo en el escenario se vuelve parte de ese otro orden:

palabras, situaciones, actores, escenografía, luces, vestuarios. Cada elemento tiene su particular relación con la obra y ejecuta su propio rol en ella. Y cada elemento –la palabra, el actor–, el vestuario tiene la exacta importancia de una nota en una sinfonía. (pp. 112-113).

Quien trabaja para el teatro sabe que todos los que intervienen en el acto de representación deben poner de su parte para que en un espacio vacío ocurra un acto mágico e irrepetible, donde la imaginación y el juego están puestos como convenciones, no para imitar a la realidad, sino para recrear la vida y las interacciones humanas. Robert Edmond Jones, junto con Alfonso Reyes, creía que el realismo puro e imitativo era innecesario en el teatro; para eso el cine y la novela podrían ofrecer mejores resultados. Y lo que atañe al juego teatral es algo más amplio y complejo, aun cuando se trate de evocar situaciones “reales” en donde se confrontan seres humanos. Todo es arte de la imaginación creativa.

Éste es su testimonio sobre el arte del escenógrafo:

Quando el telón se levanta, es la escenografía la que establece el tono de la obra. Una escenografía no es un fondo; es un ambiente. Los actores actúan dentro de ella, no contra ella. Antes que nadie en el escenario se mueva o hable, decimos como espectadores al ver lo que el diseñador ha hecho: “Ah, ¡ya veo! ¡Así va a ser! ¡Ah!” Esto es cierto, sea que veamos una representación realista [...] o un diseño escénico llevado al límite del simbolismo abstracto [...] Cuando voy al teatro, quiero un agasajo para mis ojos ¿Por qué no? (p. 50).

Más adelante añade nuestro creador escenógrafo:

Quiero mi imaginación estimulada por lo que veo en el escenario [...] Una buena escena no debería ser una reproducción

fidedigna, sino la plasmación de una idea, un concepto [...] No hay ninguna razón para que un cuarto en un escenario sea una reproducción de un cuarto real, como no la hay para un actor que interpreta a Napoleón sea Napoleón, o que otro que interpreta a la Muerte en una antigua moralidad esté muerto. Todo lo que existe en la realidad debe experimentar una extraña metamorfosis, una profunda transformación, antes de que pueda llegar a ser una verdad artística, teatral. En esto hay un curioso misterio [...] El diseño escénico tendrá que dirigirse a esa mirada que viene del interior [...] El diseñador crea un ambiente que hace posible que afloren las más nobles emociones. Después se retira. Y el actor entra. Y en ese momento, si el trabajo del diseñador es bueno, cede su lugar en nuestra conciencia. No lo notamos más (p. 51).

Todos en el teatro trabajan para un espacio vacío que va a ser llenado no sólo por el actor o actriz, sino por la imaginación creativa que evoca y recrea espacios de la vida y de los sueños de la existencia humana, de todos los tiempos y de todas las civilizaciones. Y esto es lo que nos ha obsequiado el escenógrafo mexicano Jorge Kuri Neumann al darse a la generosa tarea de traducir y promover la publicación de este noble libro, el cual seguramente ayudará a muchos a crecer y a entender mejor los avatares del teatro.

Alejandro Ortiz Bullé-Goyri

UAM-Azcapotzalco / UNAM



V.5 Puesta en pantalla: una resolución ante la pandemia

Desde marzo de 2020 el ámbito escénico, al igual que todas las actividades en el mundo, tuvieron que tomar decisiones ante las condiciones de confinamiento que implicó la pandemia del COVID-19. La reunión, el convivio (en términos de Jorge Dubatti), la posibilidad de cercanía y de intercambio en el acontecimiento escénico, se convirtieron en el principal riesgo de contagio y muerte. La incertidumbre en la que vivimos, aunque la vacunación comenzó en diferentes partes del planeta, incluyendo nuestro país, ha cambiado la percepción del mundo y con ello hemos abierto la mirada a diferentes estrategias y medios para seguir trabajando, para seguir viviendo.

Como habitantes de la ciudad de México distinguimos ciertos rasgos entre las múltiples propuestas en este nuevo panorama, por ejemplo, la manera en cómo las herramientas de teatralidad y performatividad, tal como su presencia comunitaria, han permitido el paso al *tecnovivio*: las artes escénicas se convirtieron en artes digitales. Los centros culturales teatrales, privados y públicos, transitaron de la presencia a la virtualidad. Algunos de estos ejemplos fueron la programación de Teatro UNAM y Teatro La Capilla, respectivamente. Instituciones ya existentes en el medio cultural. Asimismo, las plataformas de Boletópolis y Voy al Teatro se consolidaron como ejemplos de espacios emergentes durante este periodo.

Facebook, Youtube y Zoom también se convirtieron de inmediato en plataformas emergentes para atender el compromiso con “lo escénico”. En el transcurso de un año, las tendencias temáticas han sido: el género, la inclusión, los públicos de niños y jóvenes, las capacidades diferentes, el fin del mundo, el duelo, el COVID-19 y la familia, entre otros.

En esta larga pausa convivial se realizaron conferencias con especialistas de lo escénico, de diferentes ámbitos y nacionalidades, concursos de dramaturgia para escritores profesionales y no profesionales; *work in progress*; dramaturgias creadas para el espacio virtual y adaptaciones o combinaciones de éstas. Las resoluciones mediales han sido igualmente variadas, desde las transmisiones en vivo, las grabaciones de obras de teatro en un espacio escénico, hasta las múltiples variantes y mezclas de lo presencial y lo virtual, así como las transformaciones de espacios privados y públicos. Lo escenográfico se transfiguró a través de las diferentes herramientas del lenguaje cinematográfico y las aplicaciones que ofrecen los diversos medios de comunicación.

Dichos medios han atraído a públicos que antes no habían tenido contacto con la programación de las artes escénicas; por otro lado, también perdió a algunos que se resistían, o se siguen resistiendo, a las resoluciones a distancia. Frente a la pantalla se han creado nuevas relaciones en esta aparente división entre lo que sucedía en el espacio escénico y el espacio de los espectadores. Se ha puesto en crisis la forma en la que enunciamos aquello que estamos haciendo, cómo convocamos y cómo nos nombramos. La virtualidad ha reconfigurado todo tipo de lenguaje que utilizábamos antes del confinamiento.

Tanto creadores como espectadores hemos tenido que familiarizarnos con el lenguaje y las herramientas de las plataformas digitales que construyen el *tecnovivio*. La relación espacio-temporal genera una multiplicidad de experiencias en artistas y espectadores; la imagen sonora ha manifestado su importancia frente a la imagen visual. Las poéticas se edifican desde

lo íntimo para construir imaginarios y afectos, los cuales no habíamos pensado que podrían existir en esta resolución de “lo teatral”. En esta relación se fabrica una cierta horizontalidad a través de las condiciones que implica familiarizarse con encender y apagar el micrófono y/o video, pero sobre todo con el funcionamiento de la señal de internet que determina, en gran medida, la experiencia. Además, una herramienta que se devela como medio de comunicación importante es el chat, como espacio de anonimato y libertad expresiva de los espectadores-participantes.

Todos estos elementos abren un proceso de ensayo y error donde las diferentes dimensiones de “lo escénico” encuentran una solución y generan conocimiento. Artistas, espectadores, seres humanos al fin, nos mantenemos en un ejercicio de resistencia hacia la incertidumbre del futuro, no sólo ante lo creativo sino en todos los sentidos. Una obra virtual representa una ventana que se convierte en el descubrimiento de nuevos mundos.

Rosa María Gómez

Farah León Gaytán

FFL / UNAM



V.6 Pandemia, resistencia teatral y espacios virtuales

Si las palabras están hechas de aliento, y el aliento de vida,
no tengo vida ni aliento para revelar lo que me has dicho.

Hamlet, Shakespeare

A finales de febrero de 2020 se anunció un cierre de las actividades presenciales en todos los niveles –educativos, artísticos, burocráticos, universitarios–, no sólo en México, China ya lo había hecho, Estados Unidos, Sudamérica, Europa estaban en igual situación... parecía un escenario apocalíptico. Poco sabíamos de la enfermedad SARS-CoV-2 (COVID-19), mucho menos de sus consecuencias. No había medicamento para tratarla, vacuna para prevenirla, ni pronóstico conocido de cuánto duraríamos en un encierro que evitara el contagio.

18 meses después no hemos adelantado más que un poco. Hay algunas vacunas, los contagios y las muertes continúan; el mundo del comercio y la economía emprenden su carrera, a pesar del peligro. La Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM lleva un poco más de 17 meses de impartir cursos, talleres y clases en línea. La virtualidad ha mantenido a la comunidad trabajando, reunida y activa.

Además de las clases que se imparten en las licenciaturas, los grupos de investigación han estado activos. Pertenezco a uno de ellos que estudia el teatro en la Nueva España entre los siglos XVI y las

primeras dos décadas del XIX: Leliteane.⁴ En estos meses retomamos nuestras actividades tanto de investigación como escénicas, con los fines y compromisos que nos habíamos planteado.

La edición de textos, los estudios de las obras que habíamos propuesto, la revisión del teatro en el periodo virreinal, los cursos de divulgación transmitidos de manera remota por las plataformas digitales con las que contamos, parecían tareas posibles a realizar durante el confinamiento. ¿Qué hacer con el Taller escénico⁵ que mantenía entrenamientos y ensayos para lograr puestas en escena de los textos estudiados, investigados? Decidimos hacer lo que el mundo del teatro en México estaba intentando para no cejar en los esfuerzos de mantener a la comunidad teatral viva y activa: adaptarnos a las posibilidades de la virtualidad y reinventar nuestras formas de acción, producción y difusión de los espectáculos escénicos.

Los textos que exploramos escénicamente fueron:

- *El encomiástico poema a los años de la excelentísima Condesa de Galve*, de sor Juana Inés de la Cruz
- *Sainete y fin de fiesta*, de Cayetano Cabrera y Quintero
- *Coloquio de la conversión y bautismo de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala*, anónimo de inicios del siglo XVII

En los primeros 10 meses logramos ofrecer funciones por la plataforma Zoom de las obras referidas, en un formato que remitía a una experiencia de lectura en voz alta. Nos reunimos dos veces a la semana para leer, analizar, ensayar y construir los personajes. Los actores, cada

⁴ Pueden ver los resultados de este grupo de investigación, que obtuvo un apoyo PAPIIME por tres años consecutivos y ahora es becario Conacyt en su programa de Investigación de Frontera, en: <http://leliteane.filos.unam.mx/index.html>. Los videos de las obras representadas, de las que se hablará en este artículo pueden verse en la página de Facebook del proyecto: <https://www.facebook.com/leliteane/>.

⁵ El Taller escénico funciona desde 2018. Está integrado por profesoras, profesores y estudiantes de los Colegios de Letras Hispánicas (SUA y Escolarizado), Literatura Dramática y Teatro, y Arquitectura de la UNAM.

uno en su “cuadro”, leían las líneas del personaje asignado. Esperaban su turno; en esta primera etapa, la única señal para el espectador era el nombre del personaje en el identificador de la pantalla. La obra escénica en cuestión no dejaba de trabajarse mientras ofrecíamos resultados del proceso, lo cual nos mantuvo unidos y deseosos de seguir con el trabajo.

Empezamos a diseñar fondos de pantalla en la plataforma Zoom para acercarnos a una imagen propia de la representación. Éstos se repetían en cada escena, detrás de todos los actores. Así, indicábamos a los espectadores la confluencia espacial y temporal de los personajes que estaban interactuando. Cuando los personajes no estaban en escena, apagábamos la cámara y el micrófono. Sólo estaban activas las pantallas de quienes participaban en la escena. Al público, presente en la misma plataforma, se le pedía tener la cámara y micrófono apagados en todo momento.

Los problemas de conexión de los actores fueron el mayor de los obstáculos a superar. Al comienzo del confinamiento era frecuente que algún actor se desconectara imprevistamente por fallas de acceso a internet. La diferencia de calidad entre las cámaras de los dispositivos de cada participante, así como de los micrófonos, provocaban volúmenes muy diversos en todos los actores; imágenes que no tenían nitidez o calidad visual, retrasos entre la imagen y el sonido de lo representado, eso sí, ocurría de manera simultánea entre la acción escénica en pantalla, hecha por los actores, y la presencia de los espectadores que la recibían.

En un segundo momento, procuramos tener una conexión alámbrica entre el modem y el dispositivo que mejoraba la experiencia, por tanto, el retraso en las voces y la transmisión de las imágenes disminuía considerablemente. Las desconexiones súbitas eran menos frecuentes. Asimismo, revisamos desde Zoom que tuviéramos los mismos parámetros en la conexión de imagen y sonido. Más adelante, dicha plataforma empezó a posibilitar un fondo de pantalla inmersivo en el que todos

los participantes podíamos estar en un espacio virtual, compartiendo una sola imagen de fondo. Empezamos a intentar la estancia de todos en un mismo escenario, sin embargo, la conexión y la calidad de la transmisión de cada participante tenían menor calidad con esta opción. Después de preguntarnos cómo lograrlo, de investigar y visitar opciones de plataformas virtuales, encontramos otra plataforma que se conectaría directamente a Zoom: OBS Ninja, en la cual podíamos crear escenas fijas, manipular el tamaño de la pantalla de cada participante y acomodar en ésta de manera diversa a cada uno de los actores. Encontramos un formato más amable para los ojos del espectador, más variable y divertido.

Cada escena estaba diseñada a partir de un fondo de pantalla en donde se lograba establecer la presencia de todos los que participaban. La posibilidad de transmitir por YouTube o Facebook desde la plataforma Zoom, no comprometía la presencia del espectador en esta última plataforma. Evitaba problemas, generalmente involuntarios, de espectadores que podían prender sus cámaras o abrir sus micrófonos. Teníamos un mejor control sobre la función.

Los logros fueron significativos en las funciones ofrecidas del *Sainete y fin de fiesta*, de Cayetano Cabrera y Quintero, como un vestuario que hacía reconocible a cada personaje y, gracias a ello, tener una producción que el público agradeció, al mejorar su experiencia en la construcción ficcional.

En la tercera etapa se obtuvieron aún mejores resultados para las funciones del *Coloquio de la conversión y bautismo de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala*, donde diseñamos y confeccionamos un vestuario para la representación. Además hubo mejoras al equilibrar la luz entre todos los participantes con lámparas de lead que los actores colocaban delante de ellos, fondos verdes para las imágenes inmersivas virtuales y la utilización de micrófonos para el sonido, con los cuales hay una impresión sonora más uniforme en los timbres y volúmenes de los actores. La posibilidad

de musicalizar las representaciones añade un elemento espectacular que apoya a la experiencia de acercarse a una función teatral presencial.

Insistir en que todas nuestras representaciones sean en simultaneo con la presencia del espectador, es decir, no pregrabadas, ha logrado convencernos de la conservación de la esencia teatral. Espectadores, actores, técnicos y directores conviven al mismo tiempo en un espacio determinado para la función: el teatro se vuelve posible.

Todavía existen muchos problemas que resolver, sin duda. El número de espectadores en cada función es enorme, comparándolo con el público que hubiéramos podido convocar de manera presencial. La experiencia permanece en línea y otros espectadores pueden asomarse para ver el testimonio de la función que se ofreció. Hay registro, memoria del trabajo realizado. Adaptarnos, volvernos fuertes para resistir la adversidad... el teatro ha sobrellevado y vencido otras pestes, otras pandemias. Esta será otra victoria en su haber.⁶

Horacio Almada Anderson

Leliteane

FFL / UNAM

⁶ Agradezco el esfuerzo, la dedicación y el profesionalismo de estudiantes, investigadores y profesores de las licenciaturas de Letras Hispánicas, Literatura Dramática y Teatro y Arquitectura que lo volvieron posible. El Taller escénico de Leliteane está integrado por: Aurora González Roldán, Mauricio Trápaga Delfín, Margarita González, Horacio Almada, (profesores / investigadores), Selene Aspiroz, María de la Luz Aguirre, Alejandra Medellín, Arizbell Morel, Rafael González, Carlos Díaz y Daniela Ortiz (estudiantes).

La escena y sus recintos. Arquitectura teatral y escenografía en México fue realizado por la FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS de la UNAM, se terminó de diseñar y producir en septiembre de 2022 en el taller de Patrick Burgeff. Tiene un formato de publicación electrónica. Se utilizó la familia tipográfica Baskerville en diferentes puntajes y adaptaciones. La totalidad del contenido de la presente publicación así como los permisos de las imágenes utilizadas en la presente obra son responsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. Realizó una primera supervisión editorial Juan Carlos H. Vera. El cuidado y las decisiones últimas sobre la edición estuvieron a cargo de Óscar Armando García Gutiérrez.