



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Repositorio de investigación y educación artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN
E INFORMACIÓN TEATRAL RODOLFO USIGLI



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Cómo citar este documento:

Merlín, Socorro. 60 años de la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA. México, INBA / CITRU / CONACULTA, 2008. INBA Digital, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/3>. PDF.

Descriptores Temáticos (palabras clave):

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (México) – Escuela Nacional de Arte Teatral – Historia y crítica. Teatro – México – Historia. Teatro – México – Estudio y enseñanza. Educación artística.

60 AÑOS
DE LA ESCUELA
NACIONAL DE ARTE TEATRAL
DEL INBA

| Socorro Merlín

**60 AÑOS DE LA ESCUELA NACIONAL
DE ARTE TEATRAL DEL INBA**

| Socorro Merlín

60 años de la Escuela de Arte Teatral del INBA

Primera edición, 2008

D.R. Instituto Nacional de Bellas Artes

Reforma y Auditorio Nacional s/n

Módulo A primer piso

Delegación Miguel Hidalgo, C.P. 11560

México, D.F.

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de la Ley de Derechos de Autor y, en su caso, de los tratados internacionales aplicables. La persona que infrinja esta disposición será acreedora a las sanciones legales correspondientes.

Índice

- 7** Presentación | Rodolfo Obregón
- 9** Introducción
- 13** Década 1946-1955
- 34** Década, 1956-1965
- 55** Década 1966-1975
- 73** Década 1976-1985
- 94** Década 1986-1995
- 118** Década 1996-2005
- 145** Consideraciones
-
- 149** Discurso inaugural | Jaime Torres Bodet
-
- Testimonios de directores
- 153** Salvador Novo
- 157** Dagoberto Guillaumín
- 161** José Solé
- 164** Emilio Carballido
- 165** Willebaldo López
- 168** Jorge Reyna
- 171** Ricardo Ramírez Carnero
- 178** Ignacio Escárcega
- 180** Antonio Algarra Cerezo
-
- 183** Lista de maestros





Presentación

La historia de la Escuela Nacional de Arte Teatral es un capítulo de gran importancia en la historia del teatro mexicano, pues corresponde al momento en que los teatros experimentales del primer tercio del siglo XX, como había ya sucedido en Rusia y otras partes de Europa o como habría de suceder poco después en el resto del mundo, establecieron sus estructuras organizativas y, sobre todo, el perfil del nuevo artista escénico que los representara.

Como en los casos de Stanislavski y Antoine, o del resto de los Teatros de Arte que siguieron su fecundo ejemplo, el cambio en la relación que el arte del teatro propuso a la sociedad de su tiempo pasaba necesariamente por una modificación en las prácticas, los estilos, los métodos y la ética de todos aquellos involucrados en la creación.

En el caso concreto de México, además, el impulso renovador coincidió con la irrupción de una brillante generación de artistas e intelectuales, el entusiasmo del régimen posrevolucionario y el establecimiento de sus instituciones políticas, educativas y culturales. Así, el desarrollo de la Escuela de Arte Teatral es un espejo paralelo y una rama fundamental en la política cultural del Instituto Nacional de Bellas Artes, que, al menos en sus primeros años, estuvo firmemente enmarcada en la actividad de su edificio insignia.

Como línea fundamental de su trabajo, el Centro de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli" -otra rama reciente del propio INBA- ha avanzado sustancialmente en la documentación y registro de la actividad teatral del organismo que ha sido el principal promotor del arte escénico de México durante la segunda mitad del siglo XX y los tiempos que corren.

Junto con los libros y catálogos digitales publicados en torno a la Compañía Nacional de Teatro, a la producción teatral en el Palacio de Bellas Artes, a la labor en este mismo terreno de una figura como Celestino Gorostiza y a la fascinante experiencia educativa del teatro guiñol, esta memoria de la Escuela Nacional de Arte Teatral es un reconocimiento a todas aquellas personas que representan la auténtica vida de una institución artística y un mapa de los derroteros de la política cultural del Estado mexicano en su complejo diálogo con la creación teatral y la sociedad a la que se dirige.

Rodolfo Obregón

Director del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli"

Introducción

No es una empresa fácil registrar en un texto sesenta años de vida de la Escuela Nacional de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes (ENAT), como no lo es la elaboración de cualquier tipo de memoria, trátase de una persona o una institución, porque la vida no se hace sólo de cortes lineales y transversales definidos; una vida implica mucho más. En el caso de la ENAT se pueden reconstruir momentos que compendian una serie de acciones, deseos, intenciones, sucesos que distinguen un periodo dado y que, junto con otros, dan una visión general de lo que hasta ahora ha marcado el devenir de la institución.

Al recorrer los documentos testigo, queda al descubierto una escuela que ha trabajado con tesón inalterable gracias a la comunidad formada por un número considerable de maestros y alumnos. Su trayectoria muestra curvas accidentadas que podrían compararse con la respiración del ser humano durante periodos de estabilidad y agitación, y que dan cuenta de su existencia. La ENAT ha coexistido con el devenir social de nuestro país, con el desarrollo del arte, la ciencia y la técnica. Paso a paso, año con año, ha tejido lazos que la unen al campo teatral a través de la gran cantidad de actores, directores, escenógrafos, autores y maestros que se han diseminado, no sólo por la ciudad de México, sino por el país. Algunas veces son los distritofederalenses quienes emigran, y otras, los naturales de distintos estados de la República han venido a estudiar a la capital, pero vuelven a su lugar de origen para ejercer el teatro.

La estructura de este texto de la memoria se sostiene en las seis décadas de la historia de la ENAT. Cada una presenta un referente socio histórico en el que se enmarcan los años que le corresponden desde la fundación de la escuela en 1946 hasta el 2006, con dos líneas temáticas principales:

La ENAT es ante todo un centro de formación de profesionales, y como tal, el desarrollo de su academia ocupa un espacio principal. Nos ha interesado mostrar con qué planes y programas se inició, cómo se han transformado al correr de los años y cómo los encontramos al cumplir su sexagésimo aniversario. Los proyectos académicos han cambiado a lo largo del tiempo con la intención siempre de ser mejorados, la tecnología educativa ha modernizado la enseñanza, pero la esencia de sus objetivos ha sido la misma: preparar profesionales del teatro en las carreras de actuación y escenografía. La carrera de dirección, que en un principio rindió frutos, fue cancelada por diversos motivos; es una asignatura pendiente como lo es la formación pedagógica para los niveles de la educación general.

Otra de las líneas es la puesta en escena como el ejercicio necesario para la formación y práctica de los alumnos de ambas carreras. Dar cuenta de las obras montadas durante todos estos años, los autores adoptados, así como la participación de maestros y alumnos es una prueba fehaciente de que el repertorio ha vislumbrado

el panorama universal del teatro. Se hace presente esta praxis desde la participación de los alumnos en las obras de temporada del Palacio de Bellas Artes en los primeros años, hasta las obras montadas por alumnos y maestros en los teatros de la ENAT, en sus distintas ubicaciones. No están registradas todas las obras, pero sí una gran cantidad de ellas.

La actividad de los ex alumnos no se ha registrado sistemáticamente por razones de espacio, pero sí se mencionan los campos en los que trabajaron o trabajan.

Los periodos de dirección de la escuela incluyen el testimonio de los directores vivos, y los que ya no están con nosotros se hacen presentes por medio de declaraciones que dieron a la prensa o por otros documentos.

Como alumna que fui de la ENAT y como investigadora del CITRU/INBA, emprender este trabajo ha sido para mí una gran satisfacción, no sólo desde el punto de vista personal, sino también porque institucionalmente puede favorecer a la reorganización del archivo histórico de la escuela y emprender una estrategia documental para preservar su historia y socializarla.

El volumen principal de documentos consultados procede de los archivos de la ENAT, otras fuentes son: el Archivo Vertical del CITRU, la Biblioteca de las Artes, la Biblioteca Nacional, archivos personales y algunos registros de documentos del archivo de Juan Jiménez Izquierdo que forman parte de un primer intento de la memoria de la escuela. Las imágenes que sustentan gráficamente esta memoria pertenecen a varios archivos como el de la ENAT, el CITRU, la Biblioteca de las Artes, archivos personales; fotos de Christa Cowrie, de Mario Ficachi; una reprografía de Emilio Carballido, de Rogelio Cuéllar, parte del archivo del fotógrafo Francisco Salazar adquirido por el CITRU para la ENAT, y fotos proporcionadas por los ex directores.

Este trabajo está dedicado a la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA, a sus maestros -desde los primeros hasta los últimos-, entre los que se encuentran profesores de larga trayectoria que también fueron alumnos y que han apoyado siempre a la ENAT como: Mercedes de la Cruz, Félida Medina, Jarmila Dostalova, Marcela Zorrilla, Arturo Nava, Angelina Peláez, Felio Eliel, Gabriel Fragoso, Antonio Algarra y Miguel Flores, entre muchos otros que no es posible mencionar aquí, pero que aparecen enlistados en los anexos; así como a los administrativos que han desempeñado su trabajo con cariño a la institución como: Flor Orihuela que empezó como alumna a finales de los años 40, luego se desempeñó como secretaria y por último como administradora; a Emilia Revueltas, Esther Guerrero y a Jesús Aguilar, por mencionar sólo los primeros hasta los actuales como Edith Pérez, Patricia Collazo y Cecilia Lucio con todo el personal administrativo.

Quiero agradecer muy cumplidamente a las instituciones involucradas en este proyecto y a sus directores: el Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), La Escuela Nacional de Arte Teatral INBA/CENART y la Coordinación Nacional de Teatro.

También quiero hacer mención de los ex directores de la ENAT que amablemente me proporcionaron testimonios, fotografías y consejo: Emilio Carballido, Dagoberto Guillaumín, José Solé, Willebaldo López, Jorge Reyna, Ricardo Ramírez Carnero, Ignacio Escárcega, la familia de Marco Antonio Montero y el director actual Antonio Algarra.

Referencia importante y mis agradecimientos para Juan Jiménez Izquierdo por su generosidad al permitirme consultar su archivo, a la Biblioteca de las Artes del CNA y al Archivo Vertical CITRU por su asistencia profesional. Para el personal administrativo y secretarial de la ENAT y del CITRU, la Unidad de Coordinación de Carreras ENAT y en especial a Alejandra Paz por facilitarme su archivo, a Gabriel Fragoso por su revisión e información, a Zenaido Rodríguez por suministrarme documentación, a Concepción Vargas por su colaboración, a Edith Pérez y Patricia Collazo por su asistencia, a Fabián Hernández en quien recayó la mayor parte del escaneo de imagen, a Christa Cowrie por sus fotos, a Jeanette González por su colaboración, a Noemí Zepeda quien me auxilió con búsqueda hemerográfica y escaneo de imagen, a Flor Orihuela por su revisión y a Julia Marichal.

A todos mi reconocimiento.

Socorro Merlín

Investigadora del CITRU.



60 AÑOS DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTE TEATRAL DEL INBA

DÉCADA 1946-1955

La primera década de vida de la Escuela de Arte Teatral se inicia con el fin del periodo gubernamental del presidente Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y el arranque del sexenio de Miguel Alemán (1946-1952). Este periodo se distinguió porque marcó el fin del ciclo de los presidentes militares e inició el de los presidentes civiles, todos ellos licenciados en leyes. El cambio sexenal implicó también cierta inestabilidad económica (devaluación del 8% en 1949) que se controló con las medidas aplicadas por el gobierno de Alemán.¹

En el campo de las artes se percibía entonces una efervescencia que se hizo notar en la música, el teatro, la danza y las artes plásticas. En el teatro, esta efervescencia respondía a los cambios que se produjeron desde 1928, año en el que se formó el Teatro Ulises, así como a acciones posteriores como la integración de Teatro de México (1942). Formado por dramaturgos y directores, algunos de ellos pertenecientes a la generación de los llamados autores nacionalistas (Ricardo Parada León, María Luisa Ocampo, Concepción Sada, Miguel N. Lira) y otros de la nueva generación, Teatro de México incorporó también a miembros del grupo Contemporáneos (Xavier Villaurrutia, Agustín Lazo, Celestino Gorostiza) o afines a ellos (Rodolfo Usigli).

Para entonces, las obras de dramaturgos estadounidenses habían penetrado en México y su puesta en escena colaboraba con el cambio de paradigmas teatrales. La influencia norteamericana se acentuó gracias a las becas que distintas instituciones otorgaron a algunos de los principales autores-directores y actrices de los años cuarenta: Xavier Villaurrutia y Rodolfo Usigli, y posteriormente Clementina Otero, viajaron a los Estados Unidos para realizar estudios especializados y visitar teatros y otros centros de enseñanza. Se entrevistaron con personalidades del teatro internacional, vieron muchos montajes y volvieron a México con grandes ideas.

En Estados Unidos, la actriz Clementina Otero se interesó por la enseñanza, visitó varias universidades y se fijó la misión de formar en México una escuela de teatro y una de danza. A su regreso presentó el proyecto a Carlos Pellicer, pero como su actividad principal en aquel entonces era la actuación, no fue ella quien finalmente lo llevó a cabo; fue Concepción Sada, entonces jefa del Departamento de Teatro, quien lo hizo suyo. Clementina Otero da cuenta precisa del hecho:

Debo decir también que a mi llegada a México, mi primera obligación fue la de poner en práctica, aplicar, lo que había aprendido, por lo que había sido becada que era la creación de una escuela de arte dramático y una escuela de danza mexicana, proyectos en los que trabajé de inmediato, tomando en

¹ Bizberg, Ilán y Lorenzo Meyer. *Una historia contemporánea de México: transformaciones y permanencias*, Tomo I, Océano, México D. F., 2003, p. 176, 177 y 231.

cuenta todas las experiencias que había yo tenido en los Estados Unidos, en las diferentes universidades y departamentos de teatro. Y se hizo presente, creo yo, un buen proyecto para estas dos especialidades, el teatro y la danza. Pero como siempre han sucedido las cosas en México, cuando no tiene uno el contacto directo, se quedan los proyectos en el escritorio del director, o lo que es peor se quedan en un escritorio más abajo. Así veo más tarde que mi proyecto es realizado por otras manos. Pero tengo la gran satisfacción que aunque no intervine en el proyecto y la realización de la Escuela de Arte Dramático, sí aparecí como maestra fundadora de la escuela.²

En este mismo periodo, fue fundado el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA 1947), bajo una ley cobijada por el Artículo 3º de la Constitución y la Ley General de Educación, Artículo 5, apartado VIII. Alrededor del instituto se congregaron todas las instancias artísticas que dependían anteriormente de la dirección de Educación Estética de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Éste fue un hecho inédito en México que tuvo repercusiones positivas en cada una de las áreas artísticas. Como director general del INBA fue nombrado el destacado músico y compositor Carlos Chávez, y en el Departamento de Teatro, el actor Alfredo Gómez de la Vega quien tenía un lugar privilegiado en el campo teatral.

En este contexto, el 15 de julio de 1946 se inauguró la Escuela de Arte Teatral en la sala de conferencias del Palacio de Bellas Artes. El acto de inauguración estuvo presidido por el propio secretario de Educación, Jaime Torres Bodet; por el director de la Escuela de Arte Teatral, Andrés Soler; por la famosa actriz Virginia Fábregas, quien fue aplaudida largamente a su llegada; por la actriz Clementina Otero; y por Concepción Sada, jefa del Departamento de Teatro. En la inauguración estuvieron también Carlos Pellicer, director de Educación Extraescolar y Estética (SEP), Xavier Villaurrutia en representación de los autores dramáticos, y Francisco Monterde en representación de los críticos. La ceremonia contó con números musicales a cargo del cuarteto "Borodin" del Departamento de Música (SEP).

El discurso pronunciado por Torres Bodet se refirió a la relación de la escuela con los medios educativos urbanos y rurales y a la función social que habría de desempeñar. Por su parte, la señora Fábregas dijo: "Mi generación se formó en el foro mismo a golpes de martillo. Os saludo y os envidio, porque vais a comenzar esa senda que yo estoy terminando. Seréis la gloria de México, de nuestro México". Andrés Soler, director de la escuela, se refirió a lo que él llamaba "actores autómatas y actores de sentimiento", mientras que el poeta Xavier Villaurrutia dijo que el actor necesita preparación cuidadosa, lenta y sostenida, e hizo hincapié en el gran resultado "que ha despertado el sólo anuncio de que habrá de funcionar la nueva escuela, pues han acudido, en gran número, muchos jóvenes ansiosos de tomar un lugar en la nueva institución de enseñanza teatral". Tal cosa, explicó Villaurrutia, "es un símbolo de que la necesidad existe".³

El extenso discurso de Jaime Torres Bodet aludía a la nueva escuela como factor de armonía en la convivencia, como elemento de cohesión social y como empresa

² Entrevista de Socorro Merlín a Clementina Otero, 1991.

³ Nota del periódico *El Nacional*, 16 de julio de 1946.

ardua, compleja y lenta en la formación de públicos, función que debía de abarcar a las masas para esparcir la cultura. Los objetivos de la escuela quedaron delineados en el siguiente párrafo:

Nace, por consiguiente esta nueva escuela bajo el signo de tres deberes fundamentales: servir al actor, al que está destinado directamente; servir al público, proporcionándole actores cada vez más certeros, de más complejos procedimientos; y servir al autor también, aumentando las vías humanas de su expresión.⁴

Después de la inauguración, la década transcurrió para la escuela con sobresaltos y sin un apoyo decisivo en cuanto a sus instalaciones. Ubicada originalmente en los pasillos del Palacio de Bellas Artes y luego en los camerinos del Teatro del Bosque (hoy Julio Castillo), sus directores tuvieron que insistir constantemente ante las autoridades superiores para obtener los recursos materiales necesarios para su funcionamiento.

En cuanto a la estructura académica, la primera fue una década de tanteos y de iniciación de un plan de estudios que, con pocas variaciones desde 1947, se oficializó hasta 1949.

La fundación de la escuela respondía pues a la inquietud y necesidad de avance que en estos años demostraba el teatro, actitudes manifiestas en una encuesta que a destacadas personalidades del medio teatral (autores, actores y productores) hizo el crítico Juan Miguel de Mora, y en la que se nota el empuje al cambio del propio medio y de sus creadores.⁵

1946 I

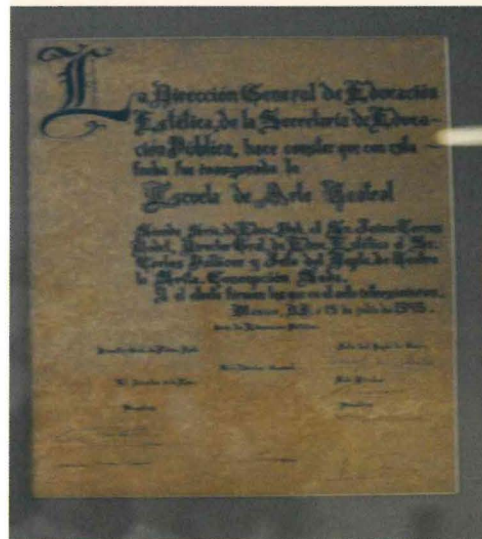
La escuela nació con el nominativo de Escuela de Arte Teatral, dependiente de la Dirección de Educación Estética y el Departamento de Teatro pertenecientes a la SEP. El acta de inauguración fue firmada por todos los funcionarios concernidos y la planta de maestros.

La escuela recibió postulantes para cursar las carreras de actuación, dirección y teatro infantil durante tres años. Como director fue nombrado el actor Andrés Soler y como subdirector el dramaturgo Ricardo Parada León. La convocatoria para las inscripciones se lanzó meses antes y las inscripciones comenzaron desde mayo de 1946. Para agosto seguían inscribiéndose jóvenes de ambos sexos; las solicitudes de inscripción llegaron a 472 alumnos, pero finalmente sólo se registraron 180, cuando el director firmó boletas del que llamó curso inicial. Este curso duró muy poco, del 15 de septiembre a finales de noviembre.

No hubo selección del alumnado ni se pidió perfil de entrada, lo que no obstaculizó la actividad y animosidad de los maestros y alumnos. Estos últimos habían encontrado una vía de estudio y algunos de ellos un proyecto de vida. Muchos de los primeros alumnos se reinscribieron el año siguiente y terminaron la carrera.

4 Periódicos *El Universal* y *Excelsior* de 16 de julio de 1946, p. 14 y 14 respectivamente.

5 De Mora, Juan Miguel. "El teatro en México", 8 artículos de varias fechas, revista *Hoy*, 1946.



Acta de inauguración, 1946

La lista de maestros y las materias que impartían se dieron a conocer por la prensa y por medio de la papelería oficial que la anotaba al margen. En una entrevista con Moisés Ochoa Campos, Andrés Soler aclaró el concepto que tenía de la escuela y sus planes:

Es la primera escuela en su índole y con organización adecuada y seria que se funda en el país y posiblemente en América Latina. Lo hecho anteriormente sólo puede considerarse como ensayos de cristalización exigua. En países de habla castellana, únicamente conozco la existencia, en este género, del Conservatorio de Madrid. En las repúblicas que he visitado en mis giras artísticas no he encontrado institución, escuela o academia de esta índole.

Trescientos alumnos concurren a las clases de la Escuela de Arte Dramático, pero como el objeto es lograr calidad, y no cantidad, se calcula que terminarán el curso unos cincuenta alumnos en total. (...) Existen dos categorías en los cursos: una de Iniciación Artística y otra para alumnos que cuentan ya con experiencia dramática.

En tres años de estudios saldrá el primer grado técnicamente capacitado para actuar en los foros y en los cines. (...) A los muchachos no sólo se les entregará su certificado de estudios, sino que se procurará iniciarlos en las actividades profesionales, especialmente con la formación de los grupos teatrales mencionados. Nada lograríamos con formar actores y dejarlos abandonados a su suerte. Tendrán desde luego, la ventaja de las compañías que solicitan artistas y del cine que constantemente reclama caras nuevas.⁶

Las intenciones de Andrés Soler respecto a la escuela estaban bien organizadas; pretendía una carrera de tres años y visualizaba salidas terminales para los egresados, así como la formación de compañías que hicieran giras por el interior del país y atendieran a zonas populares del D. F. así como al teatro de escolares donde hubiera alumnos destacados por sus cualidades para actuar. En cuanto a técnica teatral daba preferencia al sentimiento y decía que los actores debían sentir y no imitar o fingir. Hay que recordar que los hermanos Soler (Andrés, Domingo y Fernando)

PLAN DE ESTUDIOS 1946

MATERIAS

Actuación

Dicción

Dirección

Historia del Teatro

Estética del movimiento

Danza moderna

Esgrima

MAESTROS

Clementina Otero

Andrés Soler

André Moreau

Xavier Villaurrutia

Fanny Anitúa

Ricardo Parada León

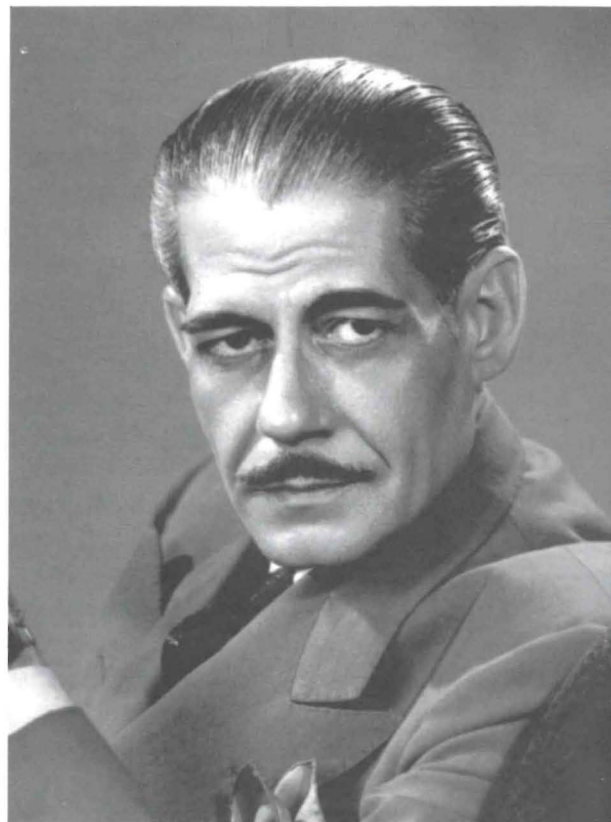
Francisco Monterde

Maian Pontan

Gilberto Martínez G.

Ana Mérida

Fernando Torre Lapham



Andrés Soler, director de la escuela de julio a noviembre de 1946. Subdirector, Ricardo Parada León

⁶ Ochoa Campos, Moisés. "Escuela de actores", revista *Hoy*, 31 de agosto de 1946, p. 46, 47.

eran actores de tradición, se habían formado en la escuela española y formaban parte importante del campo teatral mexicano. Fue Ricardo Parada León quien armó el plan de estudios de cuatro años dando preferencia a la actuación atendida por cuatro maestros, aunque en la práctica se pusieron en ejecución dos años.

Terminado el primer curso, el director Andrés Soler renunció por estar comprometido con una gira por España.⁷ Esta renuncia coincidió con el cambio de funcionarios que implicó el nuevo sexenio de Miguel Alemán.

Nombrado Alfredo Gómez de la Vega como jefe del Departamento de Teatro, cerró la escuela por considerar que ésta no funcionaba y que era de más utilidad formar una compañía de teatro que fuera a la vez escuela y con la participación de los alumnos en las obras que se montaran para las temporadas de Bellas Artes: las puestas en escena serían la mejor escuela. En los recuerdos de Fernando Torre Lapham este hecho cobra relevancia:

Entonces Alfredo Gómez de la Vega, uno de los ilustres actores con quien trabajé, fue nombrado jefe del Departamento de Teatro del INBA. Hizo audiciones y con los nuevos y viejos actores hicimos una compañía, de la que él iba a ser director. En ese tiempo había actores muy importantes como Carlos Cambrín, José Elías Moreno, Jorge Martínez de Hoyos, en fin un grupo que ahora sería difícil reunir. Se abrió la escuela y entonces empezamos una temporada de teatro mexicano con obras como *La huella* de Agustín Lazo, *Camino real* de Ricardo Parada León y *El Gesticulador* de Rodolfo Usigli.⁸

A pesar de este intento por que los alumnos trabajaran en las temporadas de 1947, y por que la escuela como tal permaneciera cerrada, Ricardo Parada León continuó trabajando con los alumnos interesados. Daba sus clases de 20:00 a 22:00 hrs. a los alumnos que podían llegar tarde a su casa, y éstos asistían con gran interés porque Parada León tenía experiencia como director de escena y sabía transmitir sus conocimientos.⁹ Si bien este dramaturgo perteneció a la generación de los “nacionalistas”, su interés por el teatro y por las nuevas generaciones de teatristas demostró que el nacionalismo que le achacaron a su grupo en la década de los años 20, tenía un sentido más amplio que el que los críticos de entonces le adjudicaban. Como se menciona, su obra *Camino real* se presentó en el Palacio de Bellas Artes en la temporada de inicio de 1947.

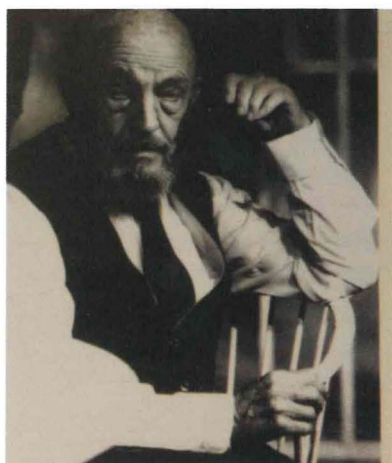
Al respecto de la participación del alumnado, se puede citar un reglamento que regía las temporadas oficiales del INBA, y que destaca cinco puntos: Teatro infantil, Teatro de la escuela, Temporada oficial en Bellas Artes, Temporada oficial fuera de Bellas Artes y Giras. Uno de los puntos trata de las reglas para ensayos, funciones y giras, así como de la suspensión en caso de faltas. También señala la necesidad de ser bien portados, no fumar ni beber en camerinos y autoriza que las señoritas sean acompañadas por una persona femenina de su familia a las giras que se acordaran.¹⁰

7 Testimonio de José Solé. Entrevista con Socorro Merlín, marzo de 2006.

8 Declaraciones de Fernando Torre Lapham a Laura Isabel Tapia, *El Nacional*, 27 de febrero de 1992.

9 Testimonio de José Solé, *op. cit.*

10 Archivo ENAT.



Fernando Torre Lapham, director de la escuela de 1947 a 1955

A pesar de las intenciones de Gómez de la Vega, en la puesta en escena de *El gesticulador* de Rodolfo Usigli que se representó en el Palacio de Bellas Artes, durante su ejercicio, los alumnos no participaron masivamente; ésta se realizó con actores profesionales, entre ellos Fernando Torre Lapham quien participó también como asistente del director.

1947 I

La ley que creó al INBA entró en vigor el primero de enero de este año, y tiene entre sus objetivos principales preservar el patrimonio cultural, educar, promover y difundir el arte, así como apoyar la investigación en todas las áreas artísticas. Bajo estos conceptos, la Escuela de Arte Teatral pasó a formar parte del Instituto.

Por otro lado, la primera temporada de teatro en el Palacio de Bellas Artes para este año estuvo compuesta por tres obras: *La huella* de Agustín Lazo, *El pobre Barba Azul* de Xavier Villaurrutia y *El gesticulador* de Rodolfo Usigli, con estrenos el 29 de abril, el 2 y 16 de mayo respectivamente. Alfredo Gómez de la Vega dirigía y actuaba como primer actor en *El gesticulador*. Como es bien sabido, la obra tuvo la censura de la élite política que se veía reflejada en el texto. Salvador Novo, entonces director del Departamento de Literatura, estaba muy cerca del poder gubernamental y tomó siempre partido por éste, de manera que en el caso de la suspensión de la obra de Usigli, y ante sus reclamos, Novo arremetió contra el dramaturgo abofeteándolo en las escaleras del Palacio, alegando que era un provocador y que buscaba publicidad (como lo declaró en una carta dirigida al periódico *El Universal*).¹¹ Este acontecimiento desató una gran polémica en el ambiente teatral. Por este motivo y por diferencias con el director del INBA, Carlos Chávez, Gómez de la Vega renunció a su cargo y el propio Salvador Novo fue nombrado jefe del Departamento de Teatro el cual se fusionó con el de Literatura. El interés que mostró por la escuela desde su fundación se reactivó y, para reabrir la, llamó a Fernando Torre Lapham y le pidió un plan de trabajo.

El mismo mes de abril en que tuvo lugar la renuncia de Gómez de la Vega, Torre Lapham asumió la dirección de la escuela, aunque su nombramiento no se hizo oficial hasta fin de año. Los alumnos demostraron su entusiasmo; algunos que ya habían hecho el curso inicial y otros de nuevo ingreso se inscribieron. El impulso de Salvador Novo colocó a la escuela en un rango académico que no hubiera tenido de haberse continuado el proyecto de Gómez de la Vega. Al reabrirse la escuela, el proyecto de Clementina Otero se hacía finalmente realidad y, por otro lado, el teatro se ponía a la altura de las demandas artísticas nacionales. De acuerdo con palabras del propio Torre Lapham:

Con el estreno de *El gesticulador* se desató un escándalo nacional porque la obra aludía a algunos diputados. Hubo protestas en la Cámara y entonces el maestro Carlos Chávez puso fin a la temporada lo que provocó el disgusto de Alfredo Gómez de la Vega, quien de inmediato renunció a su cargo. A los dos días recibí un aviso donde pedían que me presentara urgentemente al

¹¹ "Hablan los actores del incidente habido en Bellas Artes", periódico *El Universal*, 30 de mayo de 1947.

Departamento de Teatro. Fue un ilustre escritor mexicano, Salvador Novo, quien me llamaba y me pidió un programa para reabrir la escuela de teatro. Lo hice, se lo entregué y me dijo: "Lance la convocatoria, abra las inscripciones y desde este momento usted es el director de la escuela". Yo francamente me asusté, pero dije "¡me lanzo!". Y durante diez años estuve como director. Allí se sembró una semilla que puedo decir que ha fructificado, pues ahora son casi incontables las escuelas de este tipo.¹²

Novo me preguntó en cuánto tiempo podía entregarle un plan de trabajo para la escuela y yo le dije que en dos horas. (...) El tiempo de estudios era de tres años y todavía no se decidía si sería una carrera. Los alumnos tuvieron la oportunidad de trabajar profesionalmente desde sus inicios. Sus montajes se presentaron en el Palacio de Bellas Artes, aunque eran llamados "escolares" por los de la ANDA.

Las obras que presentaba la EAT eran diferentes a las del teatro comercial que hacían los de la ANDA y que desde entonces había, y al de María Teresa Montoya y las hermanas Blanch.¹³

El plan que presentó Fernando Torre Lapham para la escuela era ambicioso y pretendía una formación actoral en cuatro años, como lo registran sus informes.¹⁴ Se

Primeros maestros, Fernando Torre Lapham, Xavier Villaurrutia, André Moreau y Enrique Ruelas con alumnos, 1947



12 Declaraciones de FTL, *op. cit.*

13 Entrevista de Patricia Ruiz a Fernando Torre Lapham, archivo ENAT.

14 Archivo de la Unidad de Coordinación de Carreras (UCC), expediente 1946-1975, ENAT.

pedía un perfil de ingreso que contemplaba cinco requisitos: certificado de secundaria, certificado médico, carta de buena conducta, no ser mayor de veinticinco años ni menor de quince, y pasar satisfactoriamente las pruebas que señalara la dirección del plantel.

Se recibieron un total de 187 solicitudes para el primero y segundo cursos, este último conformado con los alumnos que se habían inscrito el año anterior.

PLAN DE ESTUDIOS 1947

PRIMER AÑO	SEGUNDO AÑO	TERCER AÑO	CUARTO AÑO
Actuación	Actuación II	Actuación III	Actuación IV
Dicción y fonética	Seminario de literatura dramática I	Seminario de literatura dramática II	Seminario de literatura dramática III
Introducción a la técnica teatral I	Técnica y análisis teatral II	Psicología II	Maquillaje y caracterización
Historia del teatro I	Psicología II		
Esgrima y florete	Historia del teatro II		
Danza y Biomecánica I	Esgrima y florete		
	Danza y Biomecánica II		

Con Salvador Novo y Fernando Torre Lapham al frente, los alumnos entraron de lleno en la escena del Palacio de Bellas Artes. La primera obra de 1947 fue *Don Quijote* de Miguel de Cervantes Saavedra en adaptación del propio Novo, y la segunda fue *Antígona* de Anouilh, en la cual participaron algunos alumnos como actores con crédito en los programas y otros como comparsas.

Entusiasmado, Salvador Novo da cuenta de cómo se reestableció la escuela:

Para orientar la vocación teatral de la juventud, tenemos la Escuela de Arte Teatral que comenzó a funcionar a fines del pasado año. Al ocupar la dirección del Departamento de teatro, he hecho que se reactiven las inscripciones y he nombrado profesores los mejores que he encontrado, para que comiencen las clases. He introducido en el plan de estudios una clase nueva, la de: "Teatro radiofónico", para ello he partido del principio de que una de mis misiones de la Escuela es capacitar a los alumnos para que puedan ganarse la vida. Vemos que existe una modalidad –la radiofónica– del teatro, que atrae poderosamente la atención del público. Estoy seguro de que las estaciones del radio verán con buenos ojos que se capacite a gente que les pueda servir.

Por otra parte, esto nos prepara para el advenimiento de la televisión. Entonces los muchachos estarán preparados para actuar ante el micrófono; y aunque no se dediquen al teatro radiofónico, con o sin televisión, lejos de estorbarles la educación para el radio, les favorecerá muchísimo, porque descubrirán los matices de la voz que el micrófono registra mucho mejor que el oído.

Julio Prieto (creador de la carrera de escenografía), 1948



Los ensayos de las obras serán grabados en discos. Estoy convencido de que con esta nueva clase se enriquece la técnica de la educación para el teatro. He logrado que la excelente actriz de teatro radiofónico, Dalia Íñiguez, se encargue de dar esta clase. Me es grato testimoniarle públicamente mi agradecimiento por haber accedido a mis ruegos.¹⁵

Novo tenía la intención de formar, con lo mejor de los grupos profesionales, una compañía que se llamaría Teatro Nacional de Comedia y que sería el último escalón del profesionalismo al que debieran aspirar los alumnos de la Escuela de Arte Teatral.

Este mismo año, la escuela colaboró también con la puesta en escena de *La cueva de Salamanca*, hecha para conmemorar el cuarto centenario del nacimiento de su autor, Miguel de Cervantes Saavedra; los participantes fueron felicitados calurosamente.¹⁶

1948 I

De inmediato, el primero de enero se estableció el Departamento de Producción Teatral del INBA, al frente del cual se colocó a Julio Prieto. Él tenía una experiencia de varios años, misma que enriqueció con sus actividades en el Palacio de Bellas Artes como alumno y ayudante de Julio Castellanos. El propio escenógrafo habla sobre su nombramiento:

En 1948, me encargó el INBA la creación y dirección de su Departamento de Producción Teatral; para este puesto contaba yo con la experiencia que desde 1937 había adquirido trabajando profesionalmente para el teatro con *Vuelta a la tierra* de Lira para el Abreu y *Linda* del mismo autor, para el Fábregas. Allí también monté *La virgen fuerte* de María Luisa Ocampo, y desde *La muñeca pastillita* de Lira, para el teatro infantil, fui aconsejado y guiado por Julio Castellanos, en quien veo a mi más cercano maestro (...) A fines de 1947 fui a los Estados Unidos y estudié algo de arquitectura teatral, y al confiarme desde 1948, la dirección del INBA su Departamento de Producción Teatral, mi trabajo se ha encauzado a revisar para nuestro teatro las enseñanzas técnicas del extranjero.¹⁷

Julio Prieto estableció la carrera de escenografía en la recién reactivada Escuela de Teatro que continuaba funcionando en el Palacio de Bellas Artes. Para él, la escuela no estaba completa sin los estudios de escenografía, especialidad que en estos años había adoptado las corrientes europeas y en la que se desenvolvían bien los pintores como Fernández Ledesma, Agustín Lazo y Julio Castellanos, entre otros que, en un estilo expresionista, concretaban sus espacios para teatro, ópera y ballet. El maestro Prieto coincidía con Edward Gordon Craig y el escenógrafo Tarazona al desear que llegara un feliz día en el que el teatro, sin el estorbo de los actores, se con-

15 Novo, Salvador. "Renacimiento del teatro", revista *Hay*, 3 de mayo de 1947, núm. 532. p. 22-24.

16 Oficio del 20 de octubre de 1947, archivo ENAT.

17 Prieto, Julio. "Los montajes teatrales en México durante los últimos 50 años", revista *México en el Arte*, números 10-11, de 1951, p. 67-80.

virtiera en un incesante festival de decorados desplegados ante un público absorto. Y sin embargo, Prieto describe el trabajo del escenógrafo como un arte humilde:

Un arte humilde y transitorio. Un arte humilde porque debe subordinarse a otro más importante: la obra literaria, la idea escrita. Es un arte transitorio porque sólo existe durante la fugaz vida de los personajes que aloja, y después de los aplausos –cuando los hay- es olvidado. Exige, pues, amor sincero para, en equipo, en compañía -y así se le llama- de dibujantes, actores, directores, maquillistas, tramoyistas, electricistas, utileros y apuntadores, crear esa construcción mágica, esa realidad superior: el teatro.¹⁸

La temporada de 1948 en el Palacio de Bellas Artes incluyó obras de destacados autores internacionales, en las que trabajaron los alumnos de la escuela tal como lo había deseado Gómez de la Vega; pero en este caso sin descuidar su aprendizaje escolar. Desde el Departamento de Teatro y en la dirección escénica de varias obras, Salvador Novo estimuló la participación de los alumnos, como él mismo lo consigna:

La experiencia en el teatro de adultos indicaba que hacían falta autores y obras por una parte y actores por la otra. Se adoptó entonces la medida osada de encargar el desempeño de obras eminentes del repertorio universal, no a actores consumados y famosos, sino a los estudiantes de la Escuela de Arte Teatral que desde el año anterior había fundado el Instituto para adiestrar en ella técnicamente a una nueva generación de actores. El repertorio de ese año que ofreció cinco estrenos, hizo consistir su mérito en el de las obras y los autores internacionales y eminentes incluidos esa temporada. No se jactaba del renombre de sus actores. Sí de la perfección de su puesta en escena y de la seguridad de que al difundir el buen repertorio, cultivaba entre un público, que aumentaba por ese medio, el buen gusto por el buen teatro.¹⁹

Primera generación de escenógrafos, 1949



Las obras de la temporada fueron: *Antígona* de Anouilh, dirigida por Xavier Villaurrutia con escenografía de Agustín Lazo, y con Pilar Souza, Raúl Dantés y Beatriz Aguirre; *Como la primavera* de Jerome Chodrow y Joseph Fields, dirigida por Clementina Otero, escenografía de Julio Prieto, con José Solé, Martha Ofelia Galindo, Miguel Córcega, Alicia Rodríguez, Héctor Gómez, Humberto Almazán y Raúl Dantés; *Judith* de Friedrich Hebbel, dirigida por Fernando Wagner, con Luis Aceves Castañeda, Carlos Bibriesca, Carlos del Castillo, María Olga Catalán y Héctor Gómez.

El anterior plan de estudios actorales se ejerció para los dos primeros grados; inscritos en 1947 y 1948, pero este año, Torre Lapham hizo una propuesta de programa de estudios influido por Salvador Novo quien tuvo desde los comienzos la idea de clasificar los cursos en: iniciación, intermedio, superior e intensivo. Torre Lapham integró en su propuesta materias totalmente nuevas, como lenguas (español, inglés

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Novo, Salvador. "El teatro 1946-1952", revista *Artes de México*, número 12, 1952.

y francés), solfeo, esgrima, práctica de deportes, lógica, ética y estética, solfeo y canto coral, historia del arte musical y pictórico. Muchas de estas materias fueron llamadas “auxiliares y conexas”.

En realidad, esta ambiciosa propuesta nunca llegó a ponerse en práctica. La escuela funcionó durante este año y el siguiente con pocos cambios hechos al plan de 1947: en el primero y segundo año, esgrima y danza podían impartirse una u otra; en el segundo año se implantó la materia de ética; en el tercero, estética y literatura; y en el cuarto, nociones de escenografía e iluminación, historia del traje, del peinado, construcción de utilería y trucos escénicos.

1949 I

La carrera de escenografía se inició con los alumnos Graciela Castillo, Celia Guerrero, Mariana Yampolsky, Armando Aguilar, Antonio López Mancera, José Solé y Leoncio Nápoles, quien estuvo muy cerca de la escuela desde sus inicios. Antonio López Mancera se convirtió en el brazo derecho de Julio Prieto y después fue titular de producción del Palacio de Bellas Artes. Leoncio Nápoles fue maestro de la escuela toda su vida y José Solé se convirtió en un artista completo al integrar en la carrera de dirección (que estudió en París) las de actuación y escenografía que había hecho en México. Mariana Yampolsky se dedicó a la fotografía y Celia Guerrero y Graciela Castillo, además de pintoras, se dedicaron a la escenografía y el vestuario.

CARRERA DE ESCENOGRAFÍA

MATERIAS BÁSICAS

1. Teoría
 - a) Concepto del espacio teatral
 - b) Los elementos del escenario
 - c) El color y la luz
2. Escenificación de las obras
 - a) Análisis
 - b) Plan de desarrollo
3. Composición
4. Técnicas de realización
(2 semestres, 4 horas semanales)

MATERIAS AUXILIARES

1. Historia del teatro (2 semestres)
2. Literatura teatral (2 semestres)
3. Iluminación (1 semestre)
4. Diseño de vestuario (1 semestre)
5. Diseño de utilería (1 semestre)

Al mismo tiempo, se inauguró el segundo curso de la carrera de Actuación. Como parte del programa de los exámenes de fin de curso, los alumnos presentaron la obra *Auto de la triple porfía* de Emilio Carballido, dirigida por Fernando Torre Lapham. Salvador Novo asistió a la representación como jefe del Departamento de Teatro y quedó muy complacido con la obra y con la actuación de Socorro Avelar.²⁰ Carballido y Socorro Avelar eran alumnos simultáneamente de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y de la Escuela de Arte Teatral. Ésta sería la puerta de entrada de Emilio Carballido al teatro profesional; porque entonces Novo le encarga una obra grande y él termina de escribir su obra *Rosalba y los llaveros*.

Por Socorro supe de la escuela de teatro. Yo estaba más o menos abonado en Bellas Artes por amistad con mozos y elevadoristas; me conseguían

²⁰ Novo, Salvador. “Emilio Carballido”, columna Ventana del periódico *Novedades*, 31 de enero de 1950.

pases para casi todo lo que había, temporadas de ópera, temporadas de la sinfónica. Por rumores en el aire supe también de la Escuela de Teatro. Por rumores en el aire me enteré de más cosas interesantes. Yo no sé cómo me animé a ir, probablemente Socorro usó sus influencias, o tal vez un día montaron una obrita mía, y Novo fue a verla y me elogió. La escuela ocupaba un montón de pasillos amontonados del Palacio de Bellas Artes. Cuarto piso era una novedad. Habían mandado a Clementina Otero para encontrar la receta de la escuela perfecta y la halló: en París. El plan que hizo, los estudios completos eran una calca de la escuela francesa y ahí entraron y estudiaron muchachos que se volverían grandes divos y muchachas que iban a ser súper estrellas. En la escuela habían salones con grandes espejos, recuerdo de los años treinta; eran los salones de danza. Había también paredes falsas que robaban espacio, convertían en salón más chico a algo que no lo era para clases. Se daban clases teóricas a las que nadie hacía caso y los maestros tampoco; se daba esgrima y gimnasia y también se daban cursos de actuación. Cada examen mostraba los frutos que el maestro daba y se corrían rumores de que los demás profesores no apreciaban las maravillas de los presentes.²¹

En cuanto a la producción profesional, este mismo año se reactivó el teatro infantil en el Palacio de Bellas Artes. Salvador Novo dirigió *El Quijote* con alumnos de la EAT, la escenografía fue diseñada por Julio Castellanos y terminada por Julio Prieto. También se pusieron en escena las obras: *La danza macabra* de Strindberg; *Lucha de sexos* de Bernard Shaw; *Romeo y Julieta* y *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare; además del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla.

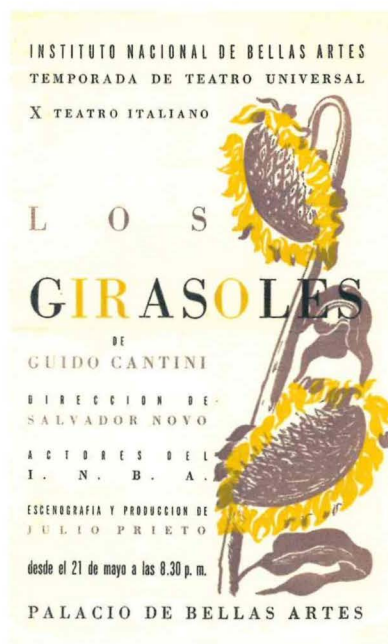
1950 |

Al ingresar los nuevos alumnos a la escuela se les practican los exámenes físico, mental, pedagógico y de facultades teatrales, así como se realizan los exámenes teórico-prácticos de los cursos anteriores en las carreras de actuación y escenografía.

Entre los requisitos de admisión, se impone entonces una cuota de ingreso de \$25.00. Los aspirantes a la carrera de actuación debían tener buena presencia, ser mayores de 15 años y menores de 25, presentar certificado de secundaria o estudios equivalentes, tener buena salud, presentar también una carta de buena conducta, así como autorización del padre o tutor y aprobar el examen de admisión. Para la carrera de escenografía debían mostrar capacidades en geometría descriptiva, dibujo (al natural, desnudo y paisajes), historia del arte, estilos arquitectónicos, inglés y francés.

Para la carrera de escenografía se recibieron 11 (solicitudes de nuevo ingreso) mientras que en el segundo curso sólo recibieron 2 solicitudes más. El plan de estudios de esta carrera continuó como había sido planeado desde el comienzo.

La planta de maestros de actuación la formaban Clementina Otero, André Moreau, Xavier Villaurrutia, Fernando Torre Lapham y Enrique Ruelas; de dicción, Guadalupe Medina de Ortega; de técnica teatral, Fernando Wagner; de historia del



Los girasoles, de Guido Cantini, dirigida por Salvador Novo, programa de mano, 1949

Actrices en la azotea del Palacio de Bellas Artes, 1950



²¹ Testimonio de Emilio Carballido, 2006.

teatro, Francisco Monterde y Joaquín Ríos P.; de danza, Gilberto Martínez del Campo; y de esgrima, Francisco Tenorio Vargas.

En cuanto a las materias que se impartieron, hubo un reacomodo. Pues es posible que el plan del año anterior presentara problemas en cuanto a la cantidad de maestros. Sólo recordemos que para entonces, los alumnos que iniciaron en 1947 tenían ya tres años en la escuela.

PLAN DE 1950

PRIMER AÑO

Actuación I
Danza I
Esgrima I
Técnica teatral I
Historia del teatro II
Teatro I
Esgrima

SEGUNDO AÑO

Actuación II
Danza (II)
Esgrima II
Dicción e impostación
de la voz I
Historia del teatro II
Técnica teatral

TERCER AÑO

Actuación III
Psicología I
Esgrima III
Impostación de
la voz II
Literatura dramática I
Maquillaje I

CUARTO AÑO

Actuación IV
Psicología II
Esgrima IV
Impostación de la voz III
Literatura dramática II
Maquillaje II

Las prácticas escénicas se realizaron en las obras presentadas en el Palacio de Bellas Artes en acuerdo con el Departamento de Teatro. Aunque no todos los alumnos participaron en ellas, lo hicieron los que tenían más capacidades y experiencia en las anteriores temporadas. Dichas obras conformaron la temporada de Teatro Universal con piezas de dramaturgos clásicos, tales como *Medea* de Eurípides, y más tarde con obras dramáticas francesas como *Muertos sin sepultura* de Jean Paul Sartre, *Montserrat* de Emmanuel Robles y *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand. Al final de la temporada siguieron las obras de la dramaturgia norteamericana, como son *El emperador Jones* de Eugene O'Neill, *The Little Foxes* de Lillian Hellman; inglesa, con *Trespass* de E. Williams; la checoslovaca, con *Madre* de Karel Čapek; la argentina, con *Una viuda difícil* de Conrado Nale Roxlo, y, representando a la dramaturgia mexicana, la obra del joven autor Emilio Carballido *Rosalba y los llaveros*, con escenografía de Antonio López Mancera. El éxito de esta obra se prolongó en una temporada que auspiciaron los propios alumnos convertidos en cooperativa.

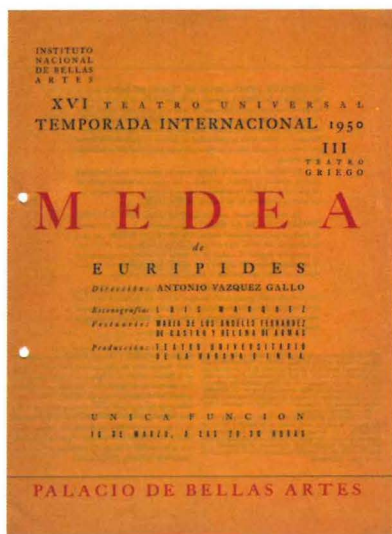
Algunos alumnos de la EAT de la carrera de actuación y escenografía participaron en esta temporada organizada por el Instituto Internacional del Teatro (ITI) y el INBA y otros trabajaron con Fernando Torre Lapham en *Antonia* de Rafael Bernal, escenificada en el Teatro Tívoli.

Novo estaba orgulloso de los alumnos de la escuela y de su trabajo en la obra de Carballido. De este modo, los estudiantes entraban de lleno en el teatro profesional. Novo lo afirmó así en su columna del periódico *Novedades*:

(...) Son estos actores, en máxima parte, becarios del Instituto Nacional de Bellas Artes y su esfuerzo es volver a presentar esta obra que mucha gente se quedó sin ver, a causa de que se presentó pocas veces a principios de año; y que sin duda volverá a ver gustosa toda la gente que entonces la aplaudió. (...) Lo cual es saludable desde el punto de vista de la educación



Fernando Torre Lapham y alumnos, 1950



Medea, de Eurípides, dirigida por Antonio Vázquez Gallo, programa de mano, 1950

profesional de estos muchachos, que esta vez no trabajarán del todo bajo el ala protectora del INBA, sino desde sus propias fuerzas y desde la certidumbre que abrigan que *Rosalba* y *los llaveros* es una obra que el público recibirá de nuevo con el gusto y el entusiasmo con que ellos la revivirán.²²

1951 I

En un balance hecho por el director a cuatro años de fundada la escuela, éste declara que los alumnos pasan problemas para representar sus obras pues carecen de espacios adecuados, que sólo los privilegiados que participan en las temporadas de Bellas Artes tienen una práctica constante y que reciben además una remuneración por su trabajo. Para solventar la necesidad de un espacio para que los alumnos representen sus trabajos escolares, propone construir en la sala de clases número 1, una sala de madera que llevaría el nombre de Xavier Villaurrutia en honor al poeta, director de escena y maestro recién fallecido, mas el proyecto no fue posible de realizar ese año. El director plantea también unos nuevos planes y programas de estudios sobre bases realistas y lúcidas; y con este enfoque, denomina la escuela como Academia de Arte Teatral.²³ Al mismo tiempo, Torre Lapham propone una rigurosa selección para evitar a jóvenes con deseos de convertirse en "artistas de cine", o que no pretenden hacer del teatro una profesión, y para que mejor aprovechen el tiempo y el espacio aquellos que tienen verdadera vocación. También propone un proceso de formación de tiempo completo que destine las mañanas para el trabajo pedagógico y las tardes para la praxis.

A fin de reorganizar la academia, el plan de estudios se reestructuró en tres cursos (elemental, intermedio y avanzado), "con un máximo de veinte alumnos en cada grupo que llevarán a escena un número determinado de obras cada año de acuerdo con el nivel que cursen. Los integrantes del grupo avanzado formarán el pie de la compañía que representará los repertorios infantil y juvenil, completándose los repartos con elementos del grupo intermedio y para el teatro profesional se les designarán papeles pequeños conforme se les vaya necesitando"... Los alumnos deberán desarrollar actividades teatrales constantes, mediante obras a su medida en teatros o locales menores.²⁴

PLAN DE 1951

PRINCIPIANTES

Práctica escénica I
 Técnica teatral I
 Técnica de emisión de la voz y dicción I
 Historia del teatro I
 Verso
 Esgrima
 Biomecánica o danza I
 Box I

INTERMEDIOS

Práctica escénica II
 Técnica teatral II
 Técnica de emisión de la voz y dicción II
 Historia del teatro II
 Maquillaje
 Esgrima
 Biomecánica o danza II
 Box II

AVANZADOS

Práctica escénica III
 Técnica de emisión de la voz y dicción III
 Esgrima
 Biomecánica o danza III
 Box III

²² Novo, Salvador. "La risueña Rosalba", columna Ventana del periódico *Novedades*, octubre de 1950.

²³ Informe de Fernando Torre Lapham, archivo de la UCC, *op. cit.*

²⁴ *Ibidem.*

Finalmente los alumnos trabajaron con un plan ampliado y aprobado por el Consejo Técnico Pedagógico del INBA, mientras se llevó a la prensa la convocatoria para las nuevas inscripciones del año vigente. Los solicitantes debían cumplir los requisitos de ingreso que en ella se establecían: ser mayor de 15 años y menor de 25; tener buena presencia; presentar solicitud de su puño y letra; presentar fotografías y sustentar una prueba de admisión que consistía en representar escenas fijadas por la dirección. Luego de una rigurosa selección, sólo serían aceptados 60 alumnos, los cuales deberían pagar la cuota de inscripción de \$50.00. Pese a ello, la admisión fue de 117 alumnos: 70 para el curso de principiantes y 47 para el de avanzados.

El programa de escenografía continuó siendo el mismo y el de actuación impartió más materias en el primero y segundo nivel que en el tercero.

Durante el año, se presentaron en el Palacio de Bellas Artes varias obras en las que participaron algunos alumnos y ex alumnos, como *Cuauhtémoc* de Efrén Orozco, que hizo un despliegue escenográfico y de conjuntos actorales. Los alumnos de la escuela tomaron parte como personajes principales y en los conjuntos. Asimismo *Los signos del zodiaco*, obra de Sergio Magaña quien hace su entrada triunfal en el mundo del teatro; y en *La culta dama* de Salvador Novo.

1952 I

Con el cambio de nombre a Academia de Arte Teatral se aplica a la escuela la reestructuración que pretendía darle un enfoque teórico más formal, como “vivero activo de los nuevos técnicos del teatro”.²⁵ En esta organización se dio prioridad a los perfiles de ingreso y a la participación de los alumnos en puestas en escena.

Semejante reforma en la estructura de la escuela entraña la modificación del profesorado que hasta hoy la ha atendido, tanto en personas cuanto en servicios. Será preciso, en vez de profesores de clases académicas sueltas, contar con directores para cada grupo, responsables ante el Jefe del Departamento de Teatro –Director General de la Academia– de las actividades planeadas cada año, y con los ayudantes y recursos indispensables. Se conservarán sin embargo, como profesores de planta y para todos los grupos, los de aquellas materias que deban constituir el ejercicio constante de todos los becarios, como Danza, Esgrima, Box (para los principiantes), Técnica de actuación. Las materias de cultura general, de Literatura y de Historia del Teatro, serán objeto de una enseñanza dirigida por los responsables de cada grupo y en relación directa con el trabajo de las obras que estos preparen.²⁶

Es claro que el objeto de este plan es formar actores con una práctica constante de los conocimientos indispensables para su vida profesional, dicho plan tendría su coronación en la formación de una compañía. Esto había sido anunciado desde el



Raúl Dantés y Sergio Bustamante en *El duelo*, de Federico S. Inclán, dirigida por Salvador Novo, 1952

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.



Rosa María Moreno y Manolo Fábregas en *Contigo pan y cebolla*, de Manuel Eduardo Gorostiza, dirigida por Salvador Novo, 1952

año anterior, pero que se concretó con la participación de los alumnos en las obras de temporada en el Palacio.

Con el plan propuesto el año anterior, la planta de maestros quedó organizada de acuerdo con las materias que impartían y con un programa detallado que el director dio a conocer al consejo de Bellas Artes.

PLANTA DE MAESTROS ENCARGADOS DE LAS MATERIAS DE PRIMERO, SEGUNDO Y TERCER AÑO DE ACTUACIÓN

Actuación Teatral
Técnica Teatral
Actuación y práctica escénica

Verso
Dicción y fonética
Historia del Teatro
Esríma
Biomecánica
Maquillaje

Fernando Torre Lapham.
Salvador Novo y Fernando Wagner.
André Moreau, Clementina Otero y
Celestino Gorostiza.
Salvador Novo.
Guadalupe Medina de Ortega.
Francisco Monterde.
Francisco Tenorio.
Gilberto Martínez del Campo.
Clementina Otero de Barrios.

En este período los planes ostentan tanto la denominación del nivel de los cursos iniciales, intermedios y avanzados; así como la de primero, segundo y tercer año.²⁷ Los programas aparecen desglosados en actividades que describen el proceso de enseñanza de cada uno de ellos, por lo que se puede apreciar el método que cada

²⁷ Archivo ENAT, 1946-1975.

maestro utilizaba en sus clases. El maestro Torre Lapham se inclinaba por el análisis de la obra, la importancia del cuerpo y la voz del actor; la caracterización de los personajes, la naturalidad al actuar, la concentración, la emoción y la proyección; el análisis del tiempo y el ritmo; y las reglas generales de la actuación. El maestro Novo ponía su atención en los movimientos precisos de los actores de acuerdo con sus diálogos en el momento y lugar indicado por el texto dramático, ya fuera en diálogo, en conjunto o en solitario; también dictaba la forma de entrar y salir de escena, de compartir, de pararse, de dar la vuelta, arrodillarse y un sinfín de movimientos que debían estar calculadamente programados. Los maestros Otero, Moreau y Gorostiza en su clase de práctica escénica sobre el escenario daban importancia a la improvisación, optando por la complejidad creciente, de manera que primero se escenificaban escenas sin diálogo y /o con pantomima, luego con diálogos de obras escogidas, para terminar con escenas complejas y puestas en escena de obras completas.

En la materia de técnica teatral impartida por el maestro Fernando Wagner se podían aprender las reglas de la producción teatral y la *mise en scène*, así como la estructura general de un drama; cuáles eran las ventajas del escenario giratorio, las características de los decorados: permanente, semi-permanente y simultáneo; la función de la iluminación general y concentrada, en una palabra la iluminación moderna; el empleo de la utilería y el vestuario; cómo se debía planear la escenificación, los ensayos y su orden.

En la materia de verso debía aprenderse la versificación castellana con ejercicios de memorización, lectura y dicción de los textos del siglo XII al XX, con especial énfasis en las obras en verso. Las clases de historia del teatro comprendían una serie de conferencias en relación con las épocas y autores de las diversas obras estudiadas.

Las clases de dicción y voz implicaban una larga serie de ejercicios de educación del aparato fonador: desde aquellos que atañen a la respiración y la vocalización, como ejercicios de memoria y técnica de la rima aplicada tanto a poemas como a obras. En esgrima se detallaban los diferentes golpes de ataque y defensa que se ejercitaban en las diferentes paradas, contras y contestaciones. Todos estos ejercicios eran aplicados al teatro en la práctica de asaltos y de frases para las diferentes representaciones. En danza se atendía a las posiciones clásicas de inicio de la danza clásica, con pasos simples y complicados detallados meticulosamente que con el ejercicio continuo daban como resultado pequeñas coreografías; así también diferentes ritmos y combinaciones: polea, mazurca, gavota, pavana, minuet, contradanza, shottis y vals vienés.

En los programas, el director de la Academia de Teatro informa cómo pueden llevarse a cabo las clases de teatro para niños que daba la maestra Pilar Crespo: detalla técnicas de educación teatral por medio de juegos, ejercicios de mímica, adivinanzas, diálogos, canciones y ejercicios para desarrollar la imaginación. La explicación de una obra quedaba a juicio del maestro, una vez que el pequeño se hubiera ejercitado con juegos.²⁸

En el mismo programa, la Academia informa que las funciones de teatro para niños no eran improvisadas. Existía una comisión con personal artístico-pedagógi-

²⁸ Informe de la Academia de Arte Teatral del INBA, Archivo de la UCC, EAT.

co dentro del INBA que seleccionaba obras para público infantil y se encargaba del montaje y la representación, así como otra de tipo administrativo enlazada con la Dirección de Primera Enseñanza de la SEP, que organizaba la venta de funciones, en sectores y zonas escolares, "aún de las últimas escuelas" (sic).²⁹ Ahí describe también el proceso administrativo que consistía, primero, en reuniones de ambas comisiones con los jefes de sector y de zonas escolares para fijar las fechas de las funciones que cada zona escolar tomaría. Posteriormente se reparten carteles, volantes y boletos. La víspera de la función, el responsable de cada zona entregaba en la caja del INBA el importe de los boletos adquiridos. Este mismo responsable nombraba a los maestros responsables de la disciplina. En este informe se aclara que las funciones están a cargo de actores profesionales y alumnos adultos y niños de la Academia de Arte Dramático del INBA. También recomienda a otros países sobre la necesidad de enseñar drama en todos los niveles de la educación y a grupos de jóvenes, y presenta el resultado y las ventajas obtenidas en los países en donde se ha hecho esta labor, e insiste en el beneficio recibido, como: educación del carácter, sentido de grupo, educación del gusto y socialización, con lo cual se enfatiza el carácter educativo del teatro.

Finalmente, los alumnos participaron en las temporadas del Palacio de Bellas Artes, alternando con actores profesionales en *Contigo pan y cebolla* de Manuel Eduardo Gorostiza, *Mi cuarto a espaldas* de Aquiles Elorduy, *El reloj y la cuna* de Sergio Magaña, *Medea* de Jean Anouilh y *El Duelo* de Federico S. Inclán, bajo la dirección de Novo y con escenografía de Antonio López Mancera. Alternaron también con ex alumnos y alumnos como Rosa María Moreno, Marcela del Río (Mara Reyes), Neri Ornelas, Ángeles Marrufo, Mario García González, Sergio Bustamante, Raúl Dantés, Ricardo Fuentes, Ignacio López Tarso, Pilar Souza y Raúl Farell, al lado de María Douglas y Manolo Fábregas. Los alumnos participaban como "comparsas".³⁰



Nocesida, de Emilio Carballido y Sergio Magaña, dirigida por Celestino Gorostiza, programa de mano, 1953



Escenografía de *Nocesida*, 1953

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Novo, Salvador. "El Teatro 1946-1952", *op. cit.*

1953 |

Este año, el primero de un nuevo sexenio, se inició con Celestino Gorostiza al frente del Departamento de Teatro. La escuela abrió sus puertas para el año lectivo, que comprendía de febrero a noviembre, con un total de 118 alumnos en los grupos de actuación (principiantes, intermedios y avanzados), dirección y escenografía, más un grupo que se llamó de clasificación. Este último grupo estaba formado por todas aquellas personas que al poseer alguna experiencia y estar capacitados para alguna de las carreras, podían solicitar un examen para que el colegio de profesores determinara qué curso deberían tomar. Estos alumnos estaban a cargo de los maestros de actuación por un periodo de tres meses, después de los cuales se dirigían al grupo al que se habían hecho acreedores, ya fuera intermedios, de perfeccionamiento, escenografía o dirección. Entre estos alumnos había algunos que habiendo abandonado la carrera volvían a retomarla o que pertenecían a grupos llamados experimentales tanto del D. F. como de algunos estados de la República.

Los cursos eran matutinos, sin embargo dadas las muchas solicitudes de ingreso para un grupo vespertino se creó un grupo especial de principiantes, donde además había materias como danza o esgrima y dirección a cargo del maestro Celestino Gorostiza.

Los alumnos de los cursos intermedios y avanzados participaron en los montajes de obras de repertorio internacional como *La plaza Berkeley* de John L. Balderson dirigida por Clementina Otero de Barrios, *El viaje de Nocresida* de Emilio Carballido y Sergio Magaña dirigida por Celestino Gorostiza, *Mariquita* de Alfredo Mendoza con la dirección de Fernando Torre Lapham e *Hidalgo* de Federico S. Inclán dirigida por Celestino Gorostiza. Novo dirigió en su teatro La Capilla *El presidente hereda* de Cesare Giulio Viola con actores alumnos de la EAT compartiendo la escena con el actor José Luis Jiménez.

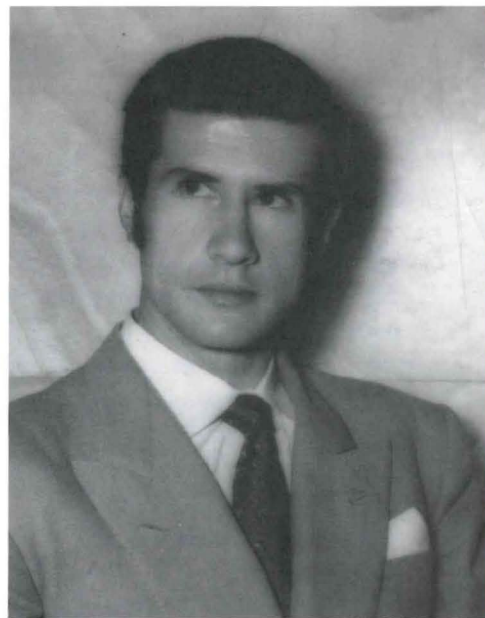
Como lo consignaron las críticas, hubo altas y bajas en la actuación. No todas las actuaciones estuvieron a la altura del teatro que se estaba realizando en el Palacio de Bellas Artes y los alumnos quedaron expuestos a la crítica experimentada, que estaba acostumbrada a otro tipo de trabajo actoral.

Por otra parte, ya que en el Palacio de Bellas Artes los alumnos no tenían espacios escénicos y había necesidad de otros teatros, ellos empezaron a actuar fuera de la escuela, en producciones ajenas a ésta.

Las clases de escenografía, técnica teatral, danza y dicción sufrieron retraso por la ausencia de los maestros principales de la carrera y hubo que suspender materias. Ana Mérida, por su parte, sufrió un accidente y el maestro Martínez del Campo no pudo atender sus grupos. Guadalupe Medina, maestra de dicción, falleció. El director Torre Lapham se vio presionado por estas eventualidades y desde entonces tomó la clase de dicción; misma que impartió hasta el final de su vida.

1954 |

Este año se inició con una inscripción de 172 alumnos, de los cuales 113 se asignaron al primer curso de actuación, 24 al intermedio y 17 al avanzado; once para escenografía y siete para dirección. Así el incremento en las inscripciones aumentó el ingre-



Arriba. Ignacio López Tarso, 1954
Abajo. Raúl Dantés y Graciela Castillo, 1954

so económico a la caja del INBA. Como siempre ocurre, una vez ingresada la cifra a la caja, es muy difícil que este monto se reintegre a la escuela para gastos necesarios. El subdirector Joaquín Ríos P. era quien entregaba meticulosas cuentas a la caja del Instituto que en este año ascendieron a la suma de cinco mil doscientos pesos.

El plan de estudios no contempló algunas materias de los planes anteriores como box y biomecánica, y en algunos documentos aparece la materia de sociología pero los informes del director no la registran ni siquiera como lo que antes llamó materias auxiliares. Por lo tanto el plan continuó con las materias básicas de planes anteriores. Algunos maestros se retiraron de la escuela pero su lugar fue ocupado por ex alumnos que se convirtieron en maestros, como Raúl Dantés e Ignacio López Tarso.

El reglamento interior de la escuela fue estudiado para reformarlo; uno de los puntos revisados fue el de los horarios establecidos por la planta de maestros. Por su parte, los alumnos de la escuela continuaban con los montajes para teatro infantil y participaban en los que dirigían los maestros para el Palacio o para otros teatros, como en el caso de *La plaza Berkeley* de John L. Balderston, dirigida por Clementina Otero en la Sala Chopin estrenada en 1953.

Las obras que se montaron este año y donde participaron los alumnos fueron *Moctezuma II*, de Sergio Magaña dirigida por André Moreau; *Pedro el afortunado* en adaptación de Celestino Gorostiza dirigida por Fernando Torre Lapham, *El vals de los ladrones* dirigida por André Moreau, *Una mujer de mundo* dirigida por Clementina Otero, y *La cuadratura del círculo* dirigida por Fernando Torre Lapham. Cabe mencionar que la puesta en escena de *Moctezuma II* en el Palacio de Bellas Artes fue un acontecimiento que puso a Magaña a la altura de cualquier dramaturgo internacional y refrendó a Ignacio López Tarso en el lugar destacado que ya venía ocupando desde años anteriores. Los alumnos que trabajaron en esta obra, merecieron notas periodísticas elogiosas.

Los alumnos y ex alumnos de la EAT, a seis años de inaugurada, ocupan lugares importantes en el campo teatral al participar en montajes profesionales.

1955 I

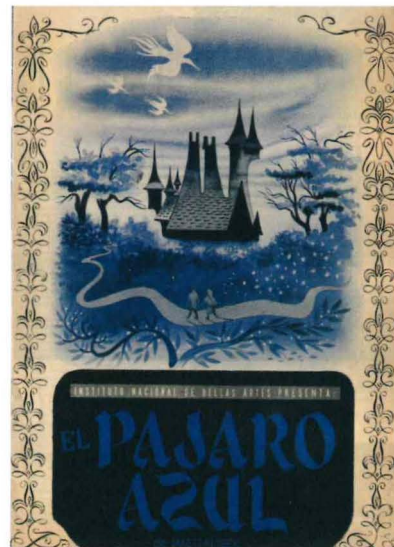
A partir del 29 de junio de este año la Escuela de Arte Teatral ya no se ubica en el Palacio de Bellas Artes, pues cambió su domicilio a la Unidad Artística y Cultural del Bosque, a espaldas del Auditorio Nacional. La declaratoria de inauguración fue hecha por José Ángel Ceniceros, titular de la Secretaría de Educación Pública con la asistencia del director del INBA Manuel Álvarez Acosta, el subdirector José Antonio Malo y el jefe del Departamento de Teatro Celestino Gorostiza.

La nueva sede de la escuela estaba ubicada en el costado posterior al Teatro del Bosque, en el área de camerinos; contaba con seis aulas, un salón para danza, ballet y esgrima, una biblioteca y una sala de espectáculos que se llamó Sala Villaurrutia. La sala contaba con un aforo de ciento cincuenta butacas: un espacio necesario para la escuela. José Solé recuerda la historia de los teatros y escuelas de teatro y de danza que se situaron en la Unidad Artística y Cultural del Bosque:



Arriba. *El mercader de Venecia*, de William Shakespeare, dirigida por André Moreau, 1955
Abajo. Escenografía de *El mercader de Venecia*

Pájaro azul, de Maurice Maeterlinck, dirigida por André Moreau, programa de mano, 1955



Una cosa curiosa, lo recuerdo nada más, que el auditorio se comenzó a hacer en la época de Alemán pero se les acabó el dinero. Entonces los ingenieros del IEPES eran los arquitectos Ramírez Vázquez y González del Sordo, dijeron: no puede quedarse inconclusa esta obra, y la obra inicialmente era para hacer la escuela mexicana de equitación, un poco como la escuela española de Viena, el auditorio era lo que se llama *manège* en equitación, por eso el teatro Granero y toda esa parte que da ahora hacia guardias presidenciales eran las caballerizas, bueno Ramírez Vázquez y del Sordo vieron la presión y dijeron: "hay que terminar esto, nosotros lo terminaremos"; consiguieron dinero con un grupo interesado en apoyar ya con la idea de hacer un Centro Cultural con el derecho a utilizar el auditorio creo que por 20 años y así fue, lo terminaron y de todas maneras el "Güero" del Sordo, como le decíamos, estaba encargado también del mantenimiento de todas las instalaciones del auditorio.³¹

En los edificios anexos al Teatro El Granero se encontraba el Habituario, un alojamiento para becarios formado por ochenta habitaciones en dos pisos, uno para mujeres y uno para hombres. Era un albergue temporal para alumnos venidos del interior de la República y del extranjero, así como de las escuelas de arte e invitados. El Habituario tuvo una vida de casi quince años, durante los cuales fue un

Sala Villaurrutia (primer foro propio de la EAT. Estado Actual) 1956



31 Testimonio de José Solé, *op. cit.*

apoyo para los alumnos becados y para aquéllos de los cursos de verano e invierno que organizaba el Instituto. Allí vivieron alumnos que después fueron grandes actores: Irma Lozano, Lilia Juárez, Ernesto Gómez Cruz y Yolanda Guillaumín entre muchos otros.

La apertura de cursos en el nuevo local ocurrió en la fecha de inauguración de la Unidad del Bosque y no en la fecha acostumbrada de acuerdo al calendario tipo A, que regía al Distrito Federal y abarcaba de febrero a noviembre. El plan de estudios renovado de la EAT se mantuvo con el agregado de la materia de sociología que impartió el maestro Joaquín Ríos P., subdirector de la Escuela. A la planta de maestros se incorporaron José Neri Ornelas para actuación y Emilio Carballido, sustituido después por Inés C. de Segovia.

La biblioteca se formó con donaciones, entre ellas un lote numeroso que consiguió Clementina Otero y otro que donó María Luisa Ocampo por medio de Concepción Sada quien colaboró en su organización. También ayudaron Pura Córdova, Ediciones Botas, Publicaciones del INBA, Margarita Mendoza López y alumnos del plantel.³² Cabe mencionar que en el espacio de la biblioteca se leyeron obras inéditas, en un evento coordinado por la escuela y el Centro Mexicano de Escritores.

Las inscripciones en este nuevo local fueron 76 para el primer ingreso, 25 para el segundo, en el tercero se inscribieron 20, en dirección 6 y en escenografía 3. Asimismo, se creó el curso de teatro infantil con 14 alumnos; este curso había quedado sin continuidad en los últimos años.

En el Palacio se puso en escena, para el teatro infantil, *El pájaro azul* de Mauricio Maeterlinck, dirigida por André Moreau, con la actuación de José Solé, Virginia Gutiérrez, Lorena Velásquez, Tara Parra y Carlos Ancira y *El mercader de Venecia* de William Shakespeare, también dirigida por André Moreau y con las actuaciones de María Douglas, Francisco Jambrina, Rodolfo Landa, Julio Taboada y Emma Teresa Armendáriz.

En este año, décimo de la EAT, los avances académicos resaltan por el afán de los directores de poner a punto un programa dinámico de acuerdo con las variables que cada director podía controlar, como por ejemplo, la necesidad de las técnicas de actuación, las cuales fueron ajustadas a los recursos corporales de los alumnos.

DÉCADA 1956-1965

Esta etapa cabalga en tres periodos gubernamentales: el fin del sexenio de Adolfo Ruiz Cortines, el periodo completo de Adolfo López Mateos y el principio del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz. Es ésta una década que navega entre las protestas de los trabajadores ferrocarrileros, los maestros, los médicos y los estudiantes por mejores condiciones de vida y educación, así como por el esfuerzo por conservar una economía sustentada. Con el propósito de conservar una política que contrastara con la de su predecesor Alemán, Ruiz Cortines buscó dar soluciones a problemas sociales y mantuvo

Celestino Gorostiza, director del Departamento de Teatro, 1956



³² Entrevista de Socorro Merlín a Clementina Otero, *op. cit.* y *María Luisa Ocampo, mujer de teatro*, de Socorro Merlín. CITRU/ Secretaría de la mujer, Gobierno de Guerrero, 200 p. 145, e Informe del director de 1955, archivo UCC/ENAT.

una estrategia de austeridad en el gasto público. Su gobierno se coronó con la promoción del voto femenino y con la reforma al artículo 28 constitucional en materia de monopolios, estableciendo sanciones contra las personas que acapararan o monopolizaran artículos de primera necesidad. Sin embargo, la política ruizcortinista no rompió del todo con el pasado y sofocó movimientos políticos.

Adolfo López Mateos electo en 1958, se propuso el fortalecimiento del sistema político y la reactivación de la economía con una reforma electoral y labor legislativa. Estas reformas se concretan con el sistema de diputados de partido y las leyes para el fomento económico y la nacionalización de la industria eléctrica; ambas confieren estabilidad a su periodo. En sus relaciones con el exterior, el país mantiene cordialidad con Estados Unidos, pero si bien firma el apoyo al retiro de misiles soviéticos en Cuba, introduce junto con Brasil y Bolivia, una reserva para no tomar esta firma como justificación para un ataque armado a la isla.³³ En cuanto a la economía, López Mateos se propuso confirmar el desarrollo estabilizador al mantener el equilibrio monetario y con ello la estabilidad de precios, tanto con estrategias de apertura y tácticas de sustitución de importaciones, como con el impulso al turismo internacional, el aumento de las exportaciones al mercado latinoamericano, la reestructuración administrativa y modificaciones legales. En cuanto a la política social, se dirige a la nueva etapa de la reforma agraria con derogaciones a la ley federal de colonización y la incorporación de los cañeros al Seguro Social; en política obrera, se asentaron nuevas bases para el salario mínimo y garantías al derecho obrero y se creó el ISSSTE, asimismo el Instituto de Protección a la Infancia (INPI) creó los desayunos escolares y se construyeron los grandes conjuntos habitacionales como la Unidad Tlatelolco. La educación se benefició con la implantación del libro de texto gratuito.³⁴ Dentro de esta década, el tercer periodo sexenal corresponde al de Gustavo Díaz Ordaz, quien tomó posesión de su cargo en 1964. Desde el principio, este periodo se distinguirá por ser intransigente y autoritario, características que se revelarían en el sangriento año de 1968.

En el terreno de las artes, el país camina al ritmo de los cambios sociopolíticos y tecnológicos. El teatro del Palacio de Bellas Artes deja de ser el foro principal del teatro del INBA para dar paso sólo a compañías extranjeras, aunque en el último tercio de la década el teatro infantil es recuperado con espectáculos para edades preescolares, escolares y de enseñanza secundaria. Las puestas en escena del INBA se desplazan a los teatros de la Unidad Artística y Cultural del Bosque que poseen características técnicas más apropiadas a la escena del momento. La escuela utiliza su Sala Villaurrutia y algunas veces el Teatro Orientación.

Pero las carencias son muchas, faltan materiales que los directores demandan constantemente a sus superiores. La escuela se mantiene prisionera en un caos de comercios por varias semanas al año, pues en pro de la economía y las exportaciones, el gobierno establece la Feria del Hogar en las instalaciones de la UACB.

Por otro lado los contenidos de planes y programas continuaron experimentando tanteos y cambios de acuerdo con los directores que tuvo la EAT. Cada uno



Salvador Novo, director de la escuela de 1956 a 1959

33 Delgado de Cantú, Gloria M. *Historia de México, México en el siglo XX Volumen II*, Pearson/Educación, México 2003, p. 307.

34 *Ibidem*, p. 311.

de ellos promovió la revisión y las propuestas. De este modo, se puede apreciar la ausencia de un sistema con un enfoque académico que se ajustara a las necesidades de los tiempos sociales que vivía el país.

El medio siglo XX marcó un momento explosivo. En el ámbito del teatro nacional, la década se ve como un parteaguas de gran importancia por la actividad intensa desplegada por el teatro mexicano desde 1950. El papel de Salvador Novo al frente de Departamento de Teatro y su decisión de abrir de nuevo la Escuela de Arte Teatral fue uno de los detonadores de la formación de actores profesionales. A partir de su inclusión en las temporadas de teatro en el Palacio de Bellas Artes, los actores se multiplicaron y participaron en el teatro dentro y fuera del INBA, tanto en teatros chicos como en proyectos experimentales como el de Poesía en Voz Alta.

A esta difusión y ampliación de las posibilidades teatrales se refería el propio Novo cuando declaró, posteriormente, que en 1948 había cien espectadores y ninguna sala y en 1958 tres mil espectadores diarios y 25 salas. Se refería así a la cantidad de pequeños teatros que surgieron y que colaboraron a que el teatro tuviera otro formato, diferente al espectacular masivo del Palacio de Bellas Artes. Sin embargo advierte Novo, no hay que matar a los teatros chicos pasándolos por el rasero de impuestos y condiciones de los teatros grandes.

La industria editorial comienza a considerar seriamente a la dramaturgia, prueba de lo cual son las antologías del Fondo de Cultura Económica, Aguilar y algún otro editor afín al teatro que invierte su dinero en publicarlo. El teatro está, de algún modo inmerso en los cambios sociales del siglo XX.

1956 I

Cuenta el maestro Torre Lapham que este año Salvador Novo lo mandó llamar y le pidió le devolviera "su escolita", Torre le contestó: "no se la devuelvo, se la regreso, porque siempre ha sido suya".³⁵ Desde ese momento Salvador Novo fue director de la escuela y el subdirector fue Joaquín Ríos P. Al final del periodo de Novo el subdirector sería Wilberto Cantón.

Las inscripciones contemplan 102 principiantes, 26 intermedios, 36 avanzados, 14 en escenografía, 5 en dirección, y 22 en teatro infantil.

El plan de estudios considera los niveles previstos anteriormente; con los siguientes maestros:

Actuación principiantes: José Neri Ornelas y Raúl Dantés. Intermedios: Fernando Torre Lapham y Clementina Otero. Avanzados: André Moreau, Seki Sano y Salvador Novo. Técnica teatral: Fernando Wagner. Historia del teatro: Francisco Monterde. Dicción: Justino Camacho Vega. Danza, primer curso: Gilberto Martínez Campos, segundo curso: Ana Mérida. Esgrima: Francisco Tenorio Vargas. Escenografía: Julio Prieto. Dirección: Celestino Gorostiza. Introducción a la composición dramática: Emilio Carballido. Análisis del texto dramático: Sergio Magaña.

La Sala Villaurrutia se inauguró como Salón número uno. El director Novo estimuló a los alumnos para que montarán obras, en un principio en la Sala Villaurrutia. Después se preocupó por que los maestros de la escuela tuvieran un espacio en

³⁵ Entrevista de Patricia Ruiz, *op. cit.*

los teatros de la UACB para ensayar, haciendo las peticiones de los teatros necesarias a las autoridades de la Unidad:

Desde principios de año, los muchachos de la Escuela de Arte Dramático me manifiestan su deseo de agruparse a ensayar obras y a dirigirlos ellos mismos. Accedí, por supuesto, siempre que lo hicieran fuera de horas de clase. Y se lanzaron a la gran aventura de aprender haciendo.

El sábado de la semana pasada dieron su primera función, en el Salón número 1 de la Escuela, que es el más grande dotado de un buen foro. Antes habían ido a Chapingo, a dar una especie de premier, y los habían aplaudido sus compañeros, los estudiantes de Agricultura.

Pusieron *Un loro y tres golondrinas* de Ermilo Abreu Gómez, que hace años lo había puesto en Electricistas Pepe Aceves, pero ninguno de los chicos que ahora lo hicieron pudo haberlo visto. Son demasiado jóvenes para ello. Ensayaron en el Granero. Los dirigió Manuel Lozano, que es un excelente muchacho incorporado al teatro desde su nativo San Luis Potosí, de buena figura y de buen talento. Conmigo sólo en televisión ha trabajado, y lo he visto en la Escuela de la que es buen alumno. Y lo estimo mucho. Si en su primera función no tuvieron precisamente un lleno, hoy ya tienen vendidos casi todos los boletos a dos pesos, que destinarán a continuar todas sus actividades. He conseguido con López Mancera que les mande iluminar bien la escena, y ellos de su peculio arreglaron bien las correderas del telón, y pintaron su escenografía y se consiguieron el vestuario. Otro grupo ensaya ya estimulado por su ejemplo.³⁶

Novo dirige *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, para el Palacio de Bellas Artes con los alumnos de la escuela que habían empezado a trabajar en la clase de verso con él mismo. Su intención era formar varios grupos que se integraran al programa de Teatro Popular que acababa de echar a andar. El grupo que montó *Un loro y tres golondrinas* fue solicitado por los organizadores de la Feria de la Uva en San Luis Potosí para representarla allí. Novo reseña que los alumnos están felices y entusiasmados con sus puestas en escena.³⁷

A partir de esta fecha el montaje de obras escolares se representará en la Sala Villaurrutia, foro sede de la EAT. Con el correr de los años, los maestros y los alumnos obtendrán otros foros para sus prácticas escénicas.

En las obras presentadas este año en el Palacio, algunos ex alumnos trabajan profesionalmente con otros directores, como Celestino Gorostiza que montó *Por Lucrecia* de Jean Giraudoux y Seki Sano *Prueba de fuego* en la que trabaja Ignacio López Tarso, que ya es un actor de gran éxito. En *Don Juan Tenorio* Novo llama a trabajar a Rosa María Moreno y Carlos Bribiesca, además de los alumnos como comparsas.

³⁶ Novo, Salvador. "Cartas a un amigo", revista *Hoy*, 14 de julio de 1956, núm.1012, p. 18-20.

³⁷ *Ibidem*.

Este año, Novo crea el Teatro Popular del INBA. Se hace un llamado a los estudiantes de arte dramático para que se organicen en grupos y para que adquieran un contacto directo con el pueblo.³⁸

1957 I

Este año la Feria del Hogar se instaló en los espacios de la Unidad Artística y Cultural del Bosque, y por varios años, cada periodo escolar, la EAT se vería enclaustrada por este azote comercial. Así, era muy difícil acceder; sólo podía hacerse con la credencial del INBA y no se encontraban fácilmente las entradas y las salidas. Además, la Sala Villaurrutia tuvo enfrente comercios de todo tipo y, en general, el terrible ruido de la feria no dejaba trabajar a los maestros y mucho menos era favorable para las puestas en escena. Una vez terminada la feria, que duraba un mes, los espacios tardaban en limpiarse y la Unidad parecía más un basurero que un centro cultural.

Para lo que la feria ha sido un trastorno que empecé a palpar esa misma tarde, es para la Escuela de Teatro. Ha quedado metida, arrinconada entre alambradas que le dan a uno la incómoda impresión de hallarse en un campo de concentración, en un laberinto de telas de gallinero de las que no es fácil hallar la puerta y cuando se halla está guardada por celosos y torpes cancerberos que impiden el paso y que acabaron por exigir credenciales y pases para todo el mundo. Ayer no me dejaban entrar con el coche. Exigían una contraseña o algo así. Celestino hizo tal coraje el martes que fue a dar su clase y le pusieron dificultades para entrar, que me avisó ayer que no volvería hasta haberse solucionado este problema del acceso libre y decoroso hasta una escuela que ha quedado subordinada y al parecer permanece o muy frecuentemente, a las Ferias que la rodean.

Sería mucho mejor mudarnos. Ojalá Celestino logre persuadir de ello al licenciado Álvarez Acosta, hay un edificio magnífico el que era de la Escuela Textil que ahora se ha concentrado en el Politécnico: que debe ser de Educación y en el que con toda holgura y propiedad podría instalarse la Escuela de Teatro.³⁹

La mudanza de la EAT no se efectuó y la escuela tuvo que seguir soportando esta plaga durante los años del sexenio que duró la feria.

Durante las vacaciones de invierno Salvador Novo se puso en contacto con Celestino Gorostiza para tratar acerca del funcionamiento de la escuela.

En estos días visitaré a Celestino para conocer sus planes del año y acordar lo relativo a la Escuela, que debe abrirse en febrero.

A un mes de distancia de las clases en ambos sentidos: desde que se cerraron hasta que se abran me doy repentina cuenta de que las extraño. El viejo "máistro" en mí, el que sigue poniendo en los jóvenes una fe que fue



Fernando Wagner y alumnos de la EAT, 1958

En estelar Lilia Juárez en *Sigfrido*, de Jean Giraudoux, dirigida por Clementina Otero



38 25 años del Palacio de Bellas Artes, INBA/SEP, 1959, p. 68.

39 Novo, Salvador. "Cartas a un amigo", revista Hoy, núm. 1048, 23 de marzo de 1957, p. 23-25.

fraternal cuando empezó a comunicarles lo que acababa de aprender, y en la que ahora se mezcla sin duda un buen porcentaje del caudal afectivo que en otras circunstancias depararía a sus hijos.

Pensando en los muchachos de la Escuela, me puse ayer a traducir dos piezas cortas de Jean Tardieu del tomo de Teatro de Cámara publicado por la *Nouvelle Revue Française* y que me llegó con los cuatro volúmenes del teatro de Ghelderode.⁴⁰

Por otra parte, se inician los cursos de invierno para maestros de provincia con éxito de asistencia, los asistentes pagan su inscripción. Como los educadores de primaria y secundaria aprecian todo aquello que les puede ayudar a la educación de los niños que tienen a su cargo, en la EAT aprenden los rudimentos del teatro y además toman clases de teatro infantil.

En las temporadas del Palacio se escenificaron las obras *Enrique IV* de Pirandello, bajo la dirección de Celestino Gorostiza y escenografía de Julio Prieto, *Hipólito* de Eurípides, con dirección de Salvador Novo y escenografía de Antonio López Mancera, y *El rubí maravilloso* con dirección de Clementina Otero. Actuaron en ellas Ignacio López Tarso, Raúl Dantés y Felipe Santander.

Este año se inauguró el Teatro del Bosque, donde se escenificará la mayoría de las obras producidas por el INBA. La separación de los espectáculos teatrales del Palacio de Bellas Artes resulta más efectiva porque las condiciones del nuevo teatro son mucho más eficaces para la escena teatral que el Palacio.⁴¹ Los alumnos montan *La edad verde* de Raúl Moncada con dirección de Óscar Ledesma. Novo demuestra a todas luces su interés por la escuela.

Se acerca ya la fecha en que deban iniciarse los cursos de la Escuela de Teatro. Le llevé a Celestino el texto para la convocatoria de inscripciones y celebramos un acuerdo acerca de los planes de trabajo. Serán más precisos. En cuanto al licenciado Álvarez Acosta, en el próximo acuerdo con él le comunicaré el presupuesto. Por lo pronto Celestino quiere hacer una serie de temporadas en el Ródano.⁴²

El lunes mismo comencé a trabajar con el grupo escogido de alumnos de la Escuela, desde antes de la apertura oficial de las clases que se ha pospuesto hasta el 18 de febrero. Trabajamos de cinco a ocho, y luego me fui a buscar la casa de Diego Rivera.⁴³

1958 I

Este año se imprimieron unos cuadernillos en los que aparecían las justificaciones artísticas y sociales de la escuela, una breve reseña de su historia y su plan de estudios con una explicación de los contenidos de cada materia y cada grado. El cuadernillo está ilustrado ampliamente para hacer ver a los solicitantes de ingreso y a todas

40 Novo, Salvador. "Cartas a un amigo", revista *Hoy*, núm. 1039, 19 de enero de 1957, p. 23-25.

41 *25 años del Palacio de Bellas Artes, op. cit. y 50 años del Palacio de Bellas Artes*, INBA, 1984, p. 112.

42 Novo, Salvador. "Cartas a un amigo", revista *Hoy*, núm. 1041, 2 de febrero de 1957, p. 23-25.

43 Novo, Salvador. "Cartas a un amigo", revista *Hoy*, núm. 1043, 16 de febrero de 1957, p. 23-25.

las personas que demandaran información, lo que era la escuela en ese momento y su importancia. En México la intensidad de las actividades en cine, radio, televisión y teatros había creado una demanda intensa de actores. En ese momento México era uno de los países que iba a la vanguardia del movimiento teatral y cinematográfico en habla castellana, tanto por la cantidad de espectáculos como por las películas de autores nacionales con frecuencia premiadas en el extranjero, por eso el país tenía necesidad de los estudios teatrales. Aunque la profesión de actor no puede cuantificarse en años precisos de estudio, de acuerdo con las demás academias, la EAT organizó sus contenidos programáticos en tres cursos, uno por año, considerado suficiente para impartir los conocimientos técnicos, aun cada cual reconociendo que la práctica continuaría en la vida profesional de acuerdo con las aptitudes de los alumnos y más allá de su vida escolar.

También se dio a conocer el reglamento del INBA extendido a la EAT. Éste establece en el primer capítulo que la carrera de actuación se desarrollará en tres años, la de escenografía en dos y la de dirección en tres. Sitúa a la escuela en el organigrama del INBA y desarrolla su propio organigrama. En el capítulo II se encuentran las obligaciones de sus directivos, subalternos y de los alumnos. El capítulo III puntualiza las reglas sobre los exámenes y las calificaciones. Como una nota singular, en un recuadro se apunta que la EAT es reconocida por la Asociación Nacional de Actores.

Esta aclaración se debió a que había una pugna entre la ANDA y la EAT, pues el anterior director Fernando Torre Lapham, había hecho notar que la ANDA en los primeros años no había querido reconocer a los alumnos de la escuela como sus miembros.

Este año, la EAT contó con 173 alumnos inscritos en las carreras de actuación, escenografía y dirección. Los alumnos de la carrera de escenografía desertaron por falta de materiales. En cambio, la carrera de dirección a cargo de Celestino Gorostiza despertó gran interés, tanto que los alumnos se duplicaron.⁴⁴

La planta magisterial y administrativa fue la siguiente:

Director: Salvador Novo.

Maestros: Wilberto Cantón, Clementina Otero de Barrios, André Moreau, José Neri Ornelas, Raúl Dantés, Celestino Gorostiza, Julio Prieto, Emilio Carballido, Gilberto Martínez Campos, Francisco Monterde, Francisco Tenorio Vargas, Sergio Magaña, Justino Camacho Vega, Pilar Crespo, Fernando Wagner, Ana Mérida, Ignacio López Tarso, Herminia Romano, Paulina Azcoitia y Ana María Soto.

Personal Administrativo: Florencia Orihuela, Emilia Revueltas, Lucía Solís, Jesús Aguilar Lemus y Luz María Rodríguez. Estos trabajadores permanecieron en la escuela desde estos años hasta más allá de la jubilación y formaron parte de la vida de la EAT.

Folleto informativo, 1958



INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

ESCUELA DE ARTE TEATRAL

(Junto al Auditorio Nacional)

Tels. 20-71-66

20-90-10

Exts. 17 y 55

MEXICO, D. F.

⁴⁴ Informe de 1958, archivo UCC de la ENAT.

PLAN 1958**PRIMER GRADO**

Actuación I
 Voz y dicción I
 Danza I
 Esgrima I
 Historia del teatro I
 Historia del arte I
 Técnica teatral I
 Sociología I

SEGUNDO GRADO

Actuación II
 Voz y dicción II
 Danza II
 Esgrima II
 Historia del teatro II
 Historia del arte II
 Técnica teatral II
 Maquillaje I
 Composición dramática
 Pantomima
 Escenografía I

TERCER GRADO

Actuación III
 Voz y dicción III
 Danza III
 Esgrima III
 Historia del teatro III
 Historia del arte III
 Dirección
 Sociología II
 Maquillaje II
 Verso
 Ética
 Escenografía II

Las materias de pantomima, técnica teatral y voz aparecen en el cuadernillo como prácticas técnicas. Cada una de las materias que especifican su programa tiene asignado un número de horas. Se puede comprobar que los alumnos, durante los tres grados, llevaban en total, 560 horas de actuación. Para el curso de teatro infantil que dirigía la actriz Pilar Crespo, los contenidos estaban distribuidos en dos grados durante los cuales se trataban diferentes temas de la carrera de actuación adaptados al teatro para niños.

El Grupo Taller Teatral Contemporáneo bajo la dirección de Óscar Ledesma que puso en escena *Un loro y tres golondrinas* de Ermilo Abreu Gómez, lo continuaba representando desde 1956 así como *Los duendes* de Luisa Josefina Hernández con dirección también de Óscar Ledesma; y Jaime Cortés montó este año *Alondra*. Este mismo grupo puso también *Tema y variaciones* de Hugo Argüelles. Por otro lado, Clementina Otero montó con sus alumnos *Sigfrido* de Jean Giraudoux, y el maestro Xavier Rojas con los del primer curso llevó las puestas en escena de obras en un acto que preparaban durante la semana, a diferentes escenarios de otras tantas dependencias benéficas a donde no había llegado el teatro. Xavier Rojas siempre tuvo interés en esta clase de labor social que ya había emprendido antes con el grupo del Teatro Estudiantil Autónomo, TEA.

Los ex alumnos participaron en la obra *La muerte de Dantón* de Georg Büchner, dirigida por Fernando Wagner y con escenografía de Antonio López Mancera, en el Palacio de Bellas Artes, en una co-producción entre el INBA y la UNAM.

A doce años de inaugurada la EAT, los egresados se habían colocado ya en el teatro mexicano y la TV, y habían obtenido premios. Los ex alumnos también participaban en el teatro profesional, así como en el movimiento experimental de Poesía en Voz Alta.⁴⁵

Fiel al régimen, Salvador Novo registra sus ideas al término del periodo del gobierno de Ruiz Cortines y termina:

⁴⁵ *Ibidem*.

Como una activa célula del gran organismo que constituye el régimen gubernamental, la Escuela de Teatro participa del programa de progreso nacional que, en todos los órdenes –cultural, político, económico y social se señaló y ha venido cumpliendo el gobierno encabezado por el señor Presidente Ruiz Cortines. La escuela se siente orgullosa por ello, de haber colaborado a encaminar a nuestro país en el renglón que su especialidad señala, y en los últimos seis años, por rutas constantes de superación.⁴⁶

1959 I

Luego de las inscripciones de este año, se reportó un total de 116 alumnos para las dos carreras: actuación con 63 alumnos para el primer curso, 27 para el segundo y 17 para el tercero, 9 en escenografía; y 17 para el curso de teatro infantil. El total de maestros era de 17, 14 hombres y 3 mujeres. Por la estadística de inscripciones se puede inferir que en algunos años la carrera de dirección y composición dramática se clausuraba por falta de interesados.

Por indicaciones del jefe del Departamento de Teatro, Celestino Gorostiza, sólo se recibió a los alumnos que tuvieran antecedente de estudios de educación secundaria para la carrera de escenografía, y de bachillerato para la de actuación. La escuela padeció carencia de materiales para sus salones y para la Sala Villaurrutia. A partir de agosto, un transporte urbano comenzó a funcionar, dando servicio a los alumnos de teatro y danza en el trayecto del Auditorio Nacional al Palacio de Bellas Artes, por el costo de diez centavos previa presentación de la credencial.

El maestro Novo se iría de la escuela este año, pero no muy lejos, sólo a las oficinas cercanas a la EAT como jefe del Departamento de Teatro, en sustitución de Celestino Gorostiza quien ascendió a la Dirección General del Instituto. Desde allí apoyaría a la escuela:

Ignoro si vaya a conservar mi clase en la Escuela de Teatro. Dependerá de quién la dirija, y el departamento de que dependa. Pero mis actividades docentes en ese ramo proseguirán, en todo caso aquí mismo, donde ahora aguardo a las bailarinas para reanudar el curso interrumpido por las fiestas de diciembre, y por el libro de actuación y dirección, que al mismo tiempo que redacto, envío por capítulos a los muchachos de la Universidad de Mérida, como un "curso por correspondencia", que están siguiendo con el entusiasmo que me comunican en la carta suya que acabo de recibir.⁴⁷



Dagoberto Guillaumín, director de la escuela de 1959 a 1963

En los primeros días de marzo, Dagoberto Guillaumín fue nombrado director de la EAT y tomó posesión en una ceremonia en la Sala Villaurrutia, con la presencia de Celestino Gorostiza. Salvador Novo y el subjefe Wilberto Cantón pasaron la estafeta a Guillaumín y a Guillermo Serret quien fungió como subdirector:

⁴⁶ *Íbidem*.

⁴⁷ Novo, Salvador. "Cartas a un amigo", revista *Hoy*, núm. 1143, 17 de enero de 1959, p. 27-29.

Cuando nombraron a don Celestino Gorostiza director del INBA, este importante impulsor del teatro mexicano, quien desde su puesto anterior como jefe del Departamento de Teatro se distinguió por apoyar a los jóvenes teatros, me hizo el favor de comisionarme a ese honroso puesto. Años antes él mismo me sugirió ante el Rector de la UV para ocuparme de la Dirección de la Escuela y del Grupo Teatral de la Universidad Veracruzana, que el INBA y la UV acordaron patrocinar después del estreno de *Moctezuma II*, de Sergio Magaña, para iniciar la primera de las diez delegaciones teatrales que el INBA se propuso fundar en todo el país.⁴⁸

Honradamente debo decir que me temblaron las piernas. Heredaba el puesto del reconocido poeta y dramaturgo Salvador Novo, quien al ascender a Jefe del Departamento de Teatro se convertía en mi autoridad inmediata.

El director Guillaumín gestionó ante su jefe inmediato la formación del Consejo Técnico, a fin de establecer el plan de estudios y reglamento definitivos para la escuela.⁴⁹ El cinco de octubre ambos fueron aprobados por un consejo de maestros formado por Salvador Novo, Clementina Otero, Fernando Torre Lapham, Guillermo Serret y el propio Guillaumín.⁵⁰ De inmediato a su toma de posesión como director, Guillaumín consiguió dos plazas para maestros quienes se encargarían de nuevos cursos para los dos últimos años de la carrera de actuación. Obtuvo, también de inmediato, presupuesto para incrementar la biblioteca de la escuela y el arreglo de la Sala Villaurrutia y del taller de escenografía.

PLAN DE ESTUDIOS DE LA EAT 1959

CARRERA DE ACTUACIÓN

PRIMER AÑO

Actuación I
Impostación de la voz
y dicción (foniatría)
Biomecánica
Pantomima

SEGUNDO AÑO

Actuación II
Impostación de la voz
y dicción (foniatría)
Biomecánica y esgrima
Historia del teatro
Literatura dramática
Mexicana
Práctica teatral
(cada dos meses)

TERCER AÑO

Actuación III
Historia del teatro
Análisis del teatro
Maquillaje
Composición dramática
Práctica teatral
(cada dos meses)

CUARTO AÑO

Actuación
Práctica escénica
Preparación de cinco personales en el
transcurso del año

CARRERA DE ESCENOGRAFÍA

PRIMER AÑO

Escenografía: Historia de la escenografía
Maqueta y diseño: Elementos
Pintura
Iluminación
Composición

Taller, práctica
Historia de las artes escénicas
Historia del teatro
Historia del arte
Análisis del texto dramático

SEGUNDO AÑO

Escenografía: Utería
Maqueta y diseño: Atrezzo
Mobiliario

Taller, práctica
Historia del traje y mobiliario
Producción teatral (cursillo de tres meses)
Colaboración en seis escenografías en producciones
de las obras de la propia escuela

48 Testimonio de Dagoberto Guillaumín, 2006.

49 Informe de Dagoberto Guillaumín, 14 de mayo de 1959, archivo de la UCC, 1946-1975, ENAT.

50 Acta del 5 de octubre de 1959, archivo Salvador Novo, ENAT.

CARRERA DE DIRECCIÓN

PRIMER CURSO

Actuación
Impostación de la voz
Dicción (foniatría)
Biomecánica
Historia del teatro I
Análisis de texto

SEGUNDO CURSO

Dicción
Escenografía (dos cursos
seis meses c/u)
Historia del teatro II
Historia del arte
Literatura dramática
española
Literatura dramática
griega y latina

TERCER CURSO

Dirección (teoría y técnica)
Literatura dramática inglesa
Teoría del teatro
Literatura dramática francesa
Historia de las artes escénicas
Literatura dramática mexicana

CUARTO AÑO

Dirección (teoría y práctica)
Historia de la música
Después del cuarto curso el
alumno de dirección deberá
comprobar el montaje de tres obras de
dimensiones normales dentro o fuera
de la Escuela, en un término no mayor
de dos años después de concluidos sus
estudios.

Dagoberto Guillaumín asegura:

El elenco de maestros era de oro, todos de prestigio y exitosa trayectoria en la docencia y en el teatro profesional de esa época; algunos provenientes de Los Contemporáneos, notable grupo renovador del teatro. Sin embargo al proponerles un nuevo Plan de Estudios recibí de todos, sólido y entusiasta apoyo. Y no porque hubiera inconformidad con el anterior, sino por ser ellos personas de ánimo positivo dispuesto a abrirse y participar de sugerencias que pudieran ser útiles.⁵¹

También propuso una carrera para maestro de teatro, muy completa, en tres años y precisó los cursos intensivos de verano para maestros.

Entre las reformas que introdujo Guillaumín están, en primer término, reordenar los aspectos académico, escénico-escolar y material de la escuela, así como su imagen hacia el exterior. Otro de estos objetivos se dirigió a comunicar que los espectáculos producidos por la escuela fueran actuados enteramente por los alumnos, para distinguirlos de los espectáculos montados por grupos de aficionados. Otro se refería al montaje de obras del teatro universal de autores reconocidos, producidos por el INBA y la EAT bajo la dirección de maestros de la escuela y bajo la supervisión artística del director.

Como este año se presentó en México el espectáculo de pantomima del francés Marcel Marceau y el chileno Alexandro Jodorowski; por gestiones del nuevo director, este singular maestro se integró a la planta docente EAT.⁵²

Cuando supe que venía Marceau a México le escribí una carta, con copia a Celestino Gorostiza, pidiéndole una conferencia para maestros y alumnos, pero ninguno de los dos me contestó. El día de su presentación en México conocí a Alexandro (...) Le mostré un tríptico de nuestra escuela y me invitó a charlar con él. Ofreció darnos las conferencias que no quiso dar su jefe. (...) En la segunda conferencia con sala repleta, dijo que su jefe lo regresaba a Francia por violar su contrato. Pedí a los maestros Novo y Gorostiza que in-

51 Testimonio de Dagoberto Guillaumín, *op. cit.*

52 Informe de Dagoberto Guillaumín, noviembre de 1959, archivo de la UCC, ENAT.

tercedieran por él y su jefe accedió a darnos las conferencias. (...) El maestro Novo contrató a Alexandro para el año siguiente.⁵³

Antonio López Mancera también se incorporó como maestro a la EAT.

Ante la invasión recurrente de la Feria del Hogar, la escuela optó por incorporarse con un escenario montado dentro de estas instalaciones. Allí mostró los trabajos escolares con gran éxito de público, que pudo ver algo más que ofertas comerciales. También se trajeron a la escuela otro tipo de actividades artísticas para formar el gusto de los alumnos, como conciertos, exhibición de películas, danza moderna y conferencias.

Este año también continuaron los cursos de verano con éxito. En la Sala Villaurrutia de la EAT se puso *Antígona* de Anouilh bajo la dirección de Neri Ornelas y *La comedia de las equivocaciones* de Shakespeare con dirección de Lola Bravo, con alumnos del segundo grado. Los ex alumnos seguían trabajando intensamente: Héctor Bonilla, Alicia Quintos, Raúl Dantés, Pilar Souza, Ignacio López Tarso, Helio Castillos y otros.

Para celebrar los veinticinco años del Palacio de Bellas Artes, Salvador Novo pone en escena la obra de Sor Juana Inés de la Cruz *Los empeños de una casa*, con escenografía de Antonio López Mancera y música de Carlos Jiménez Mabarak y con alumnos y ex alumnos de la EAT; como Graciela Doring, Virginia Gutiérrez, Yolanda Mérida, Carlos Fernández, Héctor Gómez, Mario Orea, Justo Solís, Felipe Santander y Antonio Gama.

1960 I

De acuerdo con el impulso que el nuevo director dio a la escuela desde su llegada, se establecieron claramente acciones que evitaran el ausentismo y la irregularidad de los estudiantes que debían materias. Se propuso vigilar concienzudamente la asistencia de maestros y alumnos; advertir a los estudiantes el número aceptable de faltas; exigir llamar lista de asistencia en cada clase; exigir el pago de colegiaturas que con tanta pereza se realizaba; exigir la aplicación escolar de los becarios; negar pertenencia a la ANDA a quienes no tuvieran completos sus estudios; elevar el perfil de ingreso y estimular a los estudiantes para participar en los montajes escolares.

En el nuevo reglamento y el nuevo plan de estudios propuestos por el director desde el año anterior, fueron considerados estos cambios y hechos efectivos. Pero en su informe estipula Guillaumín que la carrera de actuación se desarrollaría en cuatro años, aunque el plan efectivo fue de tres para actuación y dirección y dos para escenografía. Es preciso hacer notar que los alumnos de dirección y escenografía llevarían materias comunes con la carrera de actuación y por eso en los cuadros de planes no se encuentra la carrera de dirección.

53 Testimonio de Dagoberto Guillaumín, *op. cit.*

Primer curso de invierno, 1960



PLAN 1960

PRIMER AÑO

Actuación I
Técnica teatral I
Danza I
Pantomima I
Historia del teatro
Esgrima I
Historia del arte I
Análisis de texto
Verso

SEGUNDO AÑO

Actuación II
Técnica teatral II
Danza II
Pantomima II
Historia del arte II
Esgrima II
Historia de las artes escénicas
Análisis de texto
Foniatría
Maquillaje
Composición dramática
Literatura dramática

TERCER AÑO

Actuación III
Técnica teatral III
Biomecánica-danza
Pantomima III
Composición Dramática
Dirección Escénica
Literatura dramática
Crítica dramática
Verso
Dicción-voz
Maquillaje
Historia del teatro mexicano

Alexandro Jodorowski introdujo la formación y exploración de las posibilidades corporales en clase y para la escena, mismas que llevó al máximo durante los años que perteneció a la EAT así como ejerció a la escuela con sus puestas en escena en otros ámbitos, en los que participaron algunos de sus alumnos.

La clase de biomecánica que introdujo Fernando Torre Lapham se retomó y en forma gratuita Margarita Mendoza López impartió la clase de historia de teatro mexicano para los grupos de tercer año.

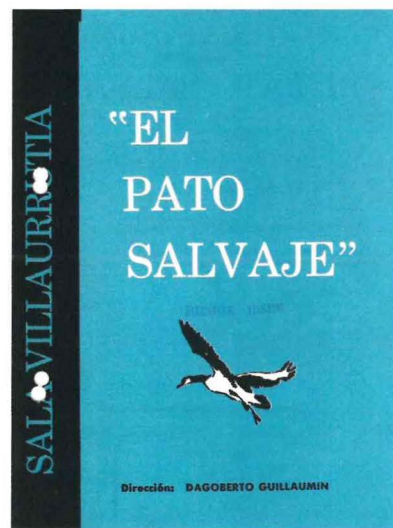
La escuela se debatía en los problemas presupuestal y de plazas para maestros. Algunas de estas últimas eran propiedad de la escuela, pero algunas otras pertenecían a diversas dependencias que comisionaban maestros a la EAT.

Este año se inscribieron 195 alumnos y la planta educativa contó con un total de 22 maestros, 16 hombres y 6 mujeres. Se integraron nuevos maestros a la planta docente: Héctor Mendoza, José Luis Ibáñez, Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña, Emilio Carballido, Juan José Arreola y, ya oficialmente, Alexandro Jodorowski.

El director hizo frente a las carencias de recursos materiales de la escuela, pues faltaba lo indispensable. Como la UACB se hizo cargo de las instalaciones de la unidad, es a ella y no al INBA que los directores le reclamaban todo aquello que tenía que ver con el mantenimiento del edificio.

Por otra parte, el director se aplicó también a editar una revista especializada. Ésta tenía en su índice estudios, crítica y dramaturgia. Una de las secciones más apreciadas fue la de crítica de obras a cargo de Julia Marichal, alumna de la escuela. Su vida se extendió sólo por pocos números, sin embargo éste fue un hecho que no ha vuelto a igualarse, aunque se ha intentado varias veces. La necesidad de una revista propia existe aún hoy.

Además de ejercer la docencia, pudimos editar una revista de la propia EAT, con textos de investigación originales de Othón Arróniz y Salvador Novo, programas de técnicas de enseñanza teatral y obras inéditas en cada número, de Elena Garro, Hugo Argüelles o José Ma. Campos. La publicación alcanzó seis números. Por otra parte, incrementamos las puestas en escena



Arriba. Ejercicios de Pantomima, invitación, 1960
Abajo. *El pato Salvaje*, de Henrik Ibsen, dirigida por Dagoberto Guillaumin, programa de mano, 1960

de los alumnos dirigidas por sus maestros en la Sala Villaurrutia y en el Teatro Orientación.⁵⁴

Las obras que se pusieron en escena este año fueron *El pato salvaje* de Ibsen, dirección de Dagoberto Guillaumín, *Agamenón* de Esquilo, con dirección de Pilar Souza, *El que recibe las bofetadas* de N. Andreiev, dirigida por Clementina Otero de Barrios y *Pantomimas* a cargo de Alexandro Jodorowski.

1961 I

El director se había propuesto dar un carácter más académico a la EAT y giró órdenes al personal docente para que aportara datos que definieran las características de la institución, con el objeto de tener un panorama de técnicas y procedimientos de enseñanza de su planta de maestros. Cada maestro debía informar sobre el criterio estético con relación a la materia que sustentaba. Se les pidió definir el sistema de enseñanza que adoptarían durante el año, precisar los asuntos que tratarían cada semana y los ejercicios con los que se concretaría y demostraría su sistema, así como dar su conformidad para que el documento producido pudiera ser usado por la Escuela de Arte Teatral con toda libertad en propaganda de la propia escuela tal como folletos y la misma revista. También se les pidieron datos personales para emprender los trámites de presupuesto con la Secretaría de Hacienda.⁵⁵

PLANTA DE MAESTROS Y SUS CORRESPONDIENTES MATERIAS

CARRERA DE ACTUACIÓN 1961

PRIMER AÑO

ACTUACIÓN
Raúl Dantés
Héctor Mendoza
F. Torre Lapham
VERSO
Enrique Lizalde
ESGRIMA
Francisco Tenorio
DANZA
Gilberto Martínez
PANTOMIMA
Alexandro Jodorowski

SEGUNDO AÑO

ACTUACIÓN
F. Torre Lapham.
D. Guillaumín
DICCIÓN
Consuelo de Guzmán y
María Eugenia Phillips
BIOMECÁNICA
Hugo Romero
COMPOSICIÓN
DRAMÁTICA
Emilio Carballido
HISTORIA DEL TEATRO
Francisco Monterde
LITERATURA DRAMÁTICA MEXICANA
Luisa Josefina Hernández.
ANÁLISIS DE TEXTO
Sergio Magaña
TÉCNICA TEATRAL
Xavier Rojas

TERCER AÑO

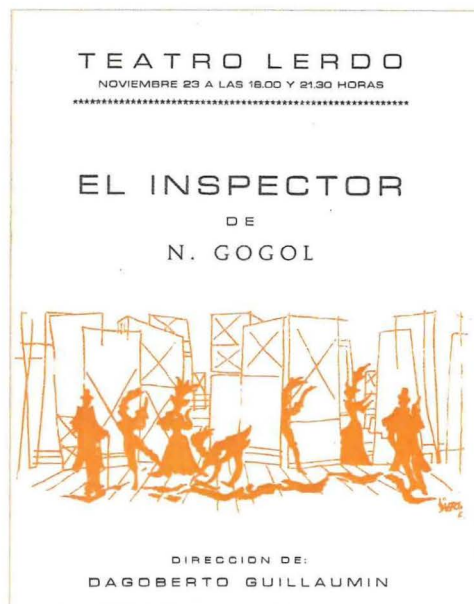
ACTUACIÓN
Clementina Otero
HISTORIA DEL TEATRO
Francisco Monterde
LITERATURA DRAMÁTICA
MEXICANA
Luisa Josefina Hernández
MAQUILLAJE
Angelina Garibay

ESCENOGRAFÍA: Antonio López Mancera

DIRECCIÓN: Consuelo Martínez y Salvador Novo

(Estas dos últimas carreras llevaban materias comunes con la carrera de actuación)

El inspector, de Nicolás Gogol, dirigida por
Dagoberto Guillaumín, programa de mano, 1961



⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Circular-oficio, del 23 de enero de 1961, archivo ENAT.

Las inscripciones para este año fueron: para el primer año de actuación 60, segundo año de actuación 36, tercer año 22; teatro infantil 30, escenografía 4, dirección 10, composición dramática 2. Total 164. Total de maestros 23, 17 hombres y 6 mujeres.

También se conformó la Compañía de Teatro Clásico con los alumnos más aventajados, con quienes Dagoberto Guillaumín montó *El pato salvaje* de Ibsen y *El inspector* de Nicolás Gogol. Esta última fue llevada de gira por el interior del país, con la intención de que la Compañía sirviera como embajada cultural y propusiera la ampliación de posibilidades de trabajo ante el público.⁵⁶

El XV aniversario de la fundación de la EAT se festejó con una temporada de teatro en la Sala Villaurrutia -del primero al 6 de agosto-, donde dirigen y actúan alumnos y maestros de la escuela. También se realizó el primer festival dramático en la Sala Villaurrutia, donde participaron alumnos y maestros de actuación, dirección y escenografía. Después del festival, las obras se turnan para la temporada en la Sala Villaurrutia con las producciones escolares. El programa consiste en: *Las nubes*, de Aristófanes, dirección Óscar Ledesma, 4 de junio; *Autos profanos* de Xavier Villaurrutia, dirección Pilar Souza, 31 de julio; *La excepción y la regla* de Bertolt Brecht, 4 de agosto; *Juego peligroso* de Xavier Villaurrutia, dirección Roberto Cardin, 2 de agosto; *El inspector* de Gogol, dirección de Dagoberto Guillaumín, 11 de octubre.⁵⁷ Asimismo *Las tres hermanas* de Chéjov, y *El que recibe las bofetadas* de Leonidas Andreiev, ambas bajo la dirección de Clementina Otero. También se ofrece un festival dramático con obras de Villaurrutia dirigidas por Pilar Souza y un recital poético por Raúl Dantés así como un homenaje a Xavier Villaurrutia con la lectura de sus poemas por Ignacio López Tarso. Algunas de las obras puestas por los alumnos van de gira a los estados de Veracruz, Durango e Hidalgo. Lola Bravo dirige en la Compañía de Teatro Popular *Los cuervos están de luto* de Hugo Argüelles y Fernando Torre Lapham dirige *Hidalgo* de Efrén Orozco, en ambas participan los alumnos de la EAT.

Se crea el Seminario de Teatro Foráneo y funcionan los cursos de invierno y de verano, además de los cursos sabatinos, conferencias y funciones de teatro. Por el incremento de actividades, los espacios de la escuela se ven rebasados y son insuficientes para albergar no sólo a la población estudiantil, sino al público foráneo que asiste a las presentaciones de los alumnos.⁵⁸

1962 I

La EAT mantiene una inscripción más o menos parecida a la de todos los años de su ejercicio. 164 alumnos en las diversas carreras. 60 en el primer año de actuación, 21 en el segundo, 20 en el tercero; en el grupo infantil se inscribieron 38, en escenografía 7 y en dirección 18.

Aparece el número 5 de la *Revista de la Escuela de Arte Teatral* con teoría, dramaturgia y crítica. En el editorial, la dirección advierte las dificultades para la edición y para la compilación de artículos. El trabajo de la crítica -continúa el editorial- tan bien acogido, es posible que no siga

56 Documentos expedidos por la Dirección de la EAT, noviembre de 1961.

57 Archivo ENAT.

58 *Ibidem*.

Festival de Arte Dramático, programa de mano, 1962

<p>Este II FESTIVAL DE ARTE DRAMÁTICO fue presentado en la Sala Villaurrutia, como parte de las actividades de la Escuela de Arte Teatral del I.N.B.A. México, para colaborar con la labor cultural del recién creado Club de Pedagogos, se ofrece al repertorio de la Escuela de Teatro:</p> <p>Hasta la fecha se han presentado ya las obras:</p> <p>"EL GRAN TEATRO DEL MUNDO" de Calderón de la Barca</p> <p>"LA VERSION BROWNING" de T. Ruffigan</p> <p>Y 2 Obras en un acto de Dürrenmatt.</p> <p>HORARIOS: De Martes a Sábado a las 8:30 p.m. Domingos una Función a las 6:00 p.m.</p> <p>TODA LOCALIDAD \$ 4.00</p>	<p>PROGRAMA DEL 6 AL 11 DE NOVIEMBRE</p> <p>"LA PUERTA CERRADA" de JEAN PAUL SARTRE</p> <p>REPARTO:</p> <table border="0"> <tr> <td>Carabarro</td> <td>MANUEL CHEDA</td> </tr> <tr> <td>Carán</td> <td>J. NÚÑEZ MOLINA</td> </tr> <tr> <td>Estelle</td> <td>JULIA ALFONSO</td> </tr> <tr> <td></td> <td>FLOREN DANTUS</td> </tr> </table> <p>Dirección: EDUARDO MATA DE ALBA Misob: EDUARDO MATA Escenografía: TALLER DE ESCENOGRAFÍA DE LA ESCUELA DE ARTE TEATRAL</p>	Carabarro	MANUEL CHEDA	Carán	J. NÚÑEZ MOLINA	Estelle	JULIA ALFONSO		FLOREN DANTUS
Carabarro	MANUEL CHEDA								
Carán	J. NÚÑEZ MOLINA								
Estelle	JULIA ALFONSO								
	FLOREN DANTUS								

apareciendo porque se necesita personal que se ocupe de ello. La revista, agrega, no sólo ha alcanzado sus objetivos, sino que los ha rebasado y por lo tanto se hace más difícil cumplir con la edición. En efecto, la revista no sobrevivirá más allá del número seis.

Se realiza el Segundo festival dramático en la Sala Villaurrutia, con alumnos y maestros de las carreras de actuación, dirección y escenografía.

Obras puestas en escena este año: *Historia de un anillo* de Luisa Josefina Hernández, dirigida por Salvador Téllez, 24 de julio; *La cuestión jurídica* de Aurelio Ferreti, dirigida por Pedro Kamel, 31 de julio; *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca, dirigida por Salvador Carrillo, 7 de agosto; *La versión de Browning* de T. Rattigan, dirigida por Iván García, 21 de agosto; *Coloquio nocturno* de Dürrenmatt y *Crepúsculo otoñal* del mismo, con dirección de Héctor Ortiz, 14 de agosto; *A puerta cerrada* de Jean Paul Sartre, dirección de Eduardo Mata de Alba, 28 de agosto; *Escándalo en Puerto Santo* de Luisa Josefina Hernández, dirección de Dagoberto Guillaumín, agosto; *La venganza del pescador*, clásico chino anónimo dirigido por José Luis González; *Espíritu y cuento viejo* de José J. Gamboa, dirección de Eugenio Esquivel y los autos profanos de Xavier Villaurrutia *Ha llegado el momento*, *El ausente*, y *En qué piensas*, en montajes de los alumnos de dirección.

La EAT realiza labor de extensión al interior del país llevando algunas de las obras del festival a estados como Hidalgo y Guanajuato.

1963 I

Dagoberto Guillaumín es director hasta octubre de este año cuando lo sustituye Clementina Otero de Barrios. La inscripción este año es de 152 alumnos en total; 58 para el primer año de actuación, 19 para el segundo, 20 para el tercero, 28 para el teatro infantil, 12 para escenografía y 15 para dirección.

Se realiza el Festival Histórico del Teatro Mexicano, llevado a cabo por la sociedad de alumnos de la EAT. En el tercer festival de la escuela, se montaron obras de Juan Ruiz de Alarcón, Sor Juana Inés de la Cruz, José Peón Contreras y el *Rabinal Achí*.

Al dejar la dirección de la escuela, Dagoberto Guillaumín es nombrado jefe del Departamento de Teatro Popular; en ese departamento se ocupa de las carpas del INBA y del teatro trashumante. En las carpas de teatro popular trabajan activamente alumnos y ex alumnos de la EAT. La primera carpa está dedicada al teatro nacional y la segunda al repertorio universal. Cada carpa tiene cupo para 1500 espectadores, en luneta y gradería. La primera la dirige Luis G. Basurto, la segunda, de manera conjunta, Antonio Arce y Jorge Galván. Los escenógrafos egresados de la EAT Félida Medina, Máximo Tizoc y otros trabajan en todas las puestas en escena.

Como director del Instituto, Celestino Gorostiza inauguró las carpas del INBA con un discurso que aludía a las obras del repertorio que debían montarse en las carpas: "claras, sencillas y humanas, de tal manera que todos los públicos, por modesta que sea su preparación cultural, disfruten de ellas y perciban su mensaje":



La venganza del pescador, Anónimo, dirigida por José Luis González, 1962

III Festival Dramático, programa de mano, 1963

S. E. P.
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE ARTE TEATRAL

III
FESTIVAL DRAMÁTICO

PANORAMA HISTÓRICO
DEL TEATRO MEXICANO



Del 6 de junio al 18 de septiembre

MEXICO / 1963

La carpa tiene ya una larga tradición, un arraigo en el pueblo mexicano. De ella han surgido muchos de los más eminentes valores de nuestro teatro popular (...) pero es sobre todo, el vehículo adecuado para llegar fácilmente a lugares de otro modo inaccesibles en donde no se cuenta con locales que faciliten la representación teatral hasta los que sí llegan, en cambio, el radio y otras formas de propaganda comercial que pervierten y degeneran el gusto de nuestro pueblo.

Esta carpa y otras que pondrá en servicio el Instituto Nacional de Bellas Artes, podrán congregarse cada noche a miles de mexicanos que durante dos horas habrán de vivir en el mundo maravilloso de la ficción, que antes les había sido negado y que quizá ahora les lleve una pequeña luz que les ayude a comprender mejor el mundo en que viven y la posición que guardan en él.⁵⁹

Para el tercer festival de la EAT se ponen en escena: *Pedro Tatonario* de Mira de Amescua, dirección de Héctor Mendoza; *Moctezuma II* de Sergio Magaña, dirigida por Salvador Carrillo; *Un hogar sólido* de Elena Garro, dirección de Óscar Chávez; *Vuelta a la tierra* de Miguel N. Lira, con dirección de Albina Miranda; *La hija del rey* de José Peón Contreras, dirección de Salvador Téllez; *Amor es más laberinto* de Sor Juana Inés de la Cruz, dirección de Iván García; *Ganar amigos* de Juan Ruiz de Alarcón, dirección de Eduardo Mata de Alba; *Rabinal Achí*, anónimo maya, dirección de José Luis González. Todas estas obras se pondrían a partir de agosto en temporada en la Sala Villaurrutia. Algunas de las obras son llevadas a giras por el interior del país con éxito de público en Chihuahua, Puebla, Atlacomulco, Celaya y Guanajuato.⁶⁰

También la EAT presentó durante veintiocho sábados funciones especiales para los alumnos de los Centros de Capacitación para el Trabajo Agrícola e Industrial números 1, 2, 3, 4, 11, 12, 13, en los que se representaron obras con alumnos y maestros de la escuela. Estos eventos serían el comienzo del teatro trashumante del INBA: *Pleito y querrela de los Guaxolotes* de autor anónimo; *Las enaguas coloradas* de Norma Elena Román Calvo; *El boticario* de Jorge Villaseñor; *La esposa indefensa*, *Trágico a pesar suyo* y *El daño que causa el tabaco* de Antón Chéjov; *Farsa y justicia del corregidor* y *El mancebo que casó con mujer brava* de Alejandro Casona; *Escribir por ejemplo* de Emilio Carballido; *Entremeses* de Cervantes; *Pasos* de Lope de Rueda y farsas anónimas francesas.

Por fin ese año, Clementina Otero llegó a ser directora de la escuela que ella misma propuso casi 20 años antes. La actriz siempre consideró a la Escuela de Arte Teatral del INBA como un territorio de creatividad y arte:



Clementina Otero, directora de la escuela de 1963 a 1965

59 Gorostiza, Celestino. *Discurso de Bellas Artes*, INBA, Departamento de Literatura, México, 1964. p. 174-176.

60 Informe de Dagoberto Guillaumin, archivo EAT.

La Escuela de Arte Teatral es considerada en este momento como la más importante en su género en América Latina y día a día aumenta el número de alumnos que vienen de Chile, Guatemala, Estados Unidos de Norteamérica, así como del interior de la República Mexicana a seguir las diversas carreras que se imparten en ella. (...) La cantidad de profesionales egresados de esta escuela, supera inclusive a los que exige el reglamento de la Dirección de Profesiones. (...) Este prestigio lo ha alcanzado desde su fundación por haber ayudado a enriquecer el ambiente teatral, aportando los más destacados actores, directores, escenógrafos y maestros del momento teatral mexicano.⁶¹

Al iniciar su gestión, la maestra Otero organizó una serie de conferencias con personalidades del teatro como María Tereza Montoya y Fernando Soler, los lunes por la tarde. Esta disposición coincide con que los teatros descansaban sólo los lunes, por lo que este día se podía contar con público especializado que podía asistir a conferencias o actos de otra índole que no fuera teatro.

1964 I

La inscripción total para este año es de 154 alumnos, 60 para el primer año de actuación, 18 para el segundo, 19 para el tercero, 25 para el curso de teatro infantil, 14 para escenografía y 18 para dirección.

El mismo año se edita un volumen sobre un recuento de teatro, hecho por Dagoberto Guillaumín de 1958 a 1964. El texto principal está escrito por el periodista y crítico Miguel Guardia, quien dedica a la EAT párrafos importantes sobre su labor en el teatro mexicano:

En este capítulo debo referirme, en primer lugar, a las tareas desempeñadas por la Escuela de Arte Teatral, que en los últimos seis años ha continuado eficazmente la preparación de técnicos y artistas, los cuales, a su vez, enriquecen las huestes dedicadas al teatro, al cine, a la TV, máxime que la escuela sufrió, en el lapso que reseño, una saludable reestructuración interna, desde sus bases, misma que le ha permitido enfrentarse con auténtica eficacia a las necesidades cada día más grandes del teatro nacional.⁶²

Guardia prosigue su discurso con la reseña de lo que ha significado la continuidad de los cursos de verano a los que asisten maestros de distintos niveles de la educación nacional, así como a la participación de la EAT en el año de Lope de Vega y de Stanislavski. En este año, dedicado a Shakespeare, la EAT colaborará igualmente.

El plan de estudios de tres años para la carrera de actuación y dirección y dos para escenografía continúa cambiando. A veces unas materias son sustituidas por otras que el Consejo de la Escuela considera más aptas para la formación de los alumnos.

61 Informe de Clementina Otero de Barrios, archivo de la UCC, EAT.

62 Guardia, Miguel. *Seis años de teatro, en El Teatro en México 1958/1964*, INBA 1964.

SALA VILLAURRUTIA
Atrás del Auditorio Nacional

“RABINAL ACHI”

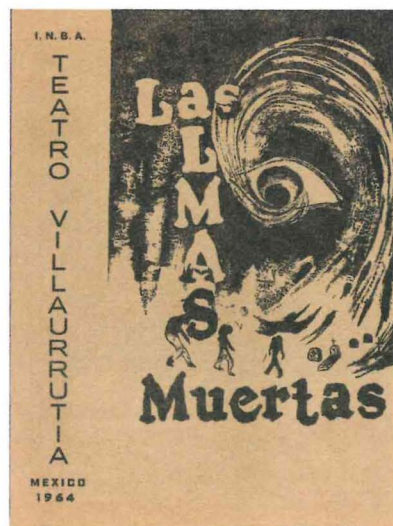
Obra Clásica Prehispánica del Siglo XII

Adaptación de
MARIO SEVILLA

Del 10 al 22 de Septiembre de 1963

Rabinal Achí, Anónimo, adaptación de Mario Sevilla, dirigida por José Luis González, programa de mano, 1963

Las almas muertas, de Nicolás Gogol, dirigida por Clementina Otero, programa de mano, 1964



PLAN DE ESTUDIOS 1964

ACTUACIÓN

PRIMER AÑO

Actuación I
Técnica teatral
Esgrima
Historia del teatro
Español superior
Análisis de texto
Verso

SEGUNDO AÑO

Actuación II
Historia del teatro
Historia del arte
Danza
Pantomima
Maquillaje
Dicción-verso
Francés

TERCER AÑO

Actuación III
Dicción
Verso
Danza
Maquillaje
Inglés

Los festivales escolares se continúan realizando con éxito de participación de maestros y alumnos. Una actividad constante se desplegaba dentro de la escuela en la que se advertía el trabajo de maestros, estudiantes de dirección, actuación y escenografía. La directora tiene su opinión al respecto:

Lo más importante y digno de nombrar fue "El Festival de Teatro Mexicano". Abarcamos desde el *Rabinal Achí*, que aunque no es precisamente mexicano sino maya, estamos plenamente identificados con él; seguimos una secuencia hasta Sergio Magaña y Elena Garro, todos los más importantes de todas las épocas. Este festival además tenía de importante que invité a conferencistas para que hablaran ampliamente sobre cada uno de los autores que íbamos a representar y de sus obras, para que de esa manera hubiera más conocimiento y se conociera el valor del teatro mexicano, así como los méritos de cada uno de los autores.⁶³

Las conferencias sobre teatro mexicano se extendieron del teatro mexicano al universal, y al respecto Clementina Otero reconoce que tuvieron éxito:

Para estas conferencias invitamos a Ermilo Abreu Gómez para que hablara sobre Sor Juana Inés de la Cruz; el maestro Monterde habló sobre el *Rabinal Achí*. Tuvo bastante éxito y resonancia este festival de teatro mexicano. Después hicimos otro de teatro universal, en ese invitamos a Seki Sano a hablar sobre Stanislavski y sus obras. Y nuevamente Monterde, Celestino Gorostiza, Salvador Novo y Wilberto Cantón.⁶⁴

Los cambios de gobierno acarrearán también los cambios de directores de escuelas y centros en el INBA, hasta que el cambio de sistema transformó la elección de directivos trascendiendo los sexenios. Terminado el periodo de Adolfo López Mateos se inició el de Gustavo Díaz Ordaz, y el subdirector de la escuela, Fernando Sánchez Mayans, quedó como director suplente en tanto se nombraba al nuevo director de la EAT.

63 Entrevista con Clementina Otero, *op. cit.*

64 *Íbidem.*

Las obras que se ponen en escena, además de las del festival son: *Las Almas muertas* de Nicolás Gogol, dirección de Clementina Otero y *Mucho ruido y pocas nueces* de Shakespeare, así como un programa con obras de Plauto; también *Las edades del hombre*, dirección de Clementina Otero y *Las alegres comadres de Windsor* de Shakespeare, con dirección de André Moreau.

1965 |

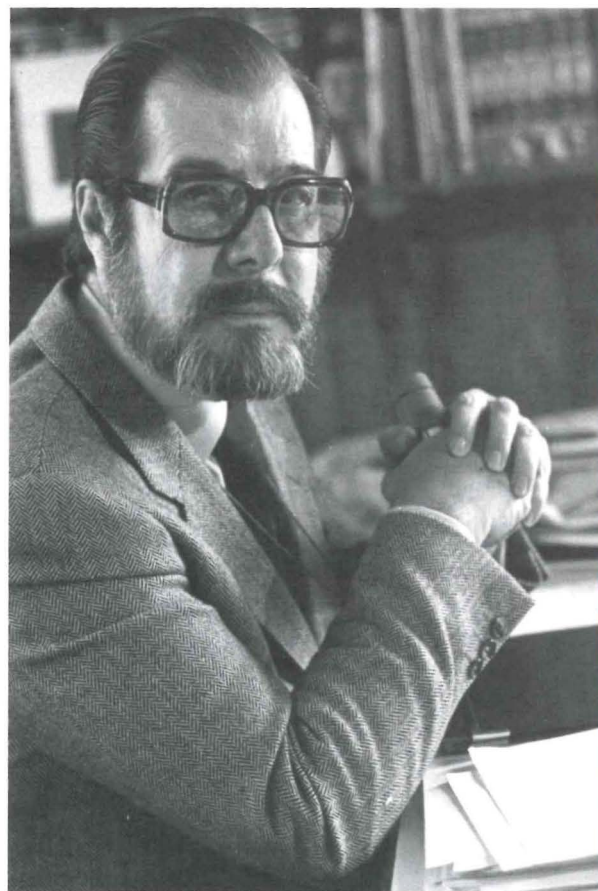
En este año el universo de la EAT se ve inmerso en un torbellino de actividades que comparte con las del Colegio de Teatro de la UNAM. Al INBA llegan actores formados en la Universidad y algunas veces comparten el mismo escenario ex alumnos de la EAT y de la UNAM en busca de la excelencia actoral.

El calendario escolar cambia y en el Distrito Federal se impone el calendario B. En lo sucesivo, las clases empezarán en septiembre y terminarán en junio del siguiente año. Como el calendario se empieza a adaptar, este año el ciclo escolar terminó en septiembre.

El director sustituto resuelve las necesidades apremiantes de materiales de la escuela y firma cartas de alumnos que terminan su carrera. José Solé es nombrado como director para el nuevo ciclo escolar:

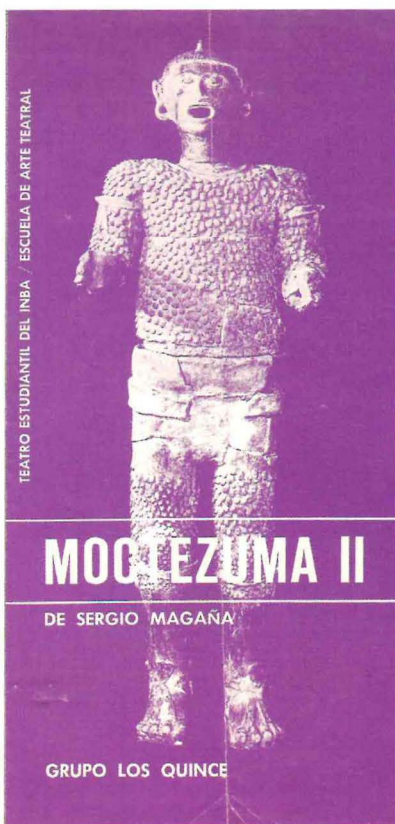
(...) cuando terminó esa etapa del Seguro Social fue durante el término del gobierno de López Mateos y me invitaron a dirigir la Escuela de Teatro -directamente el Secretario de Educación en ese momento-. Luego me enteré que habían pensado en dos nombres que estaban jugando para los dos puestos; que era Héctor Azar y yo a la escuela y me pareció muy acertado lo que hicieron, porque Héctor Azar era un mejor organizador para una dirección de teatro de lo que era yo en ese momento (...), entonces entré a la escuela. La escuela tenía poco tiempo de haber cambiado la sede del Palacio de Bellas Artes al Auditorio, pero estábamos allí como encajados en la parte alta que no se utilizaba de camerinos del teatro del Bosque. Eran camerinos para conjuntos y desde que vine traté de que ampliaran la escuela viendo y diciendo las necesidades al arquitecto González del Sordo, quien era muy colaborador. A la hora de entrar lo primero fue cómo actualizar los planes de estudio. Hice un cuerpo colegiado de maestros para presentar el programa, primero Héctor Azar quien conmigo fue de lo más colaborador invitándome que actuara por mi mismo, pero tuvimos intervenciones de Luisa Josefina, de Seki Sano, de directores y maestros que funcionaban en ese momento. A Víctor Moya, que desapareció pero que era un hombre muy serio culturalmente, volví a llamarle para hablarle de este nuevo plan de estudios; una vez armado fue realmente el primer plan de estudios de la escuela con una reforma de Dagoberto y luego con una mía.⁶⁵

José Solé, director de la escuela de 1965 a 1968



65 Testimonio de José Solé, *op. cit.*

Moctezuma II, de Sergio Magaña, dirigida por Salvador Carrillo, programa de mano, 1965



Por este medio, la EAT pretendía renovar los programas y ponerlos al tanto de las informaciones y de los métodos más recientes en materia de teatro, así como promover grupos de teatro estudiantil que hicieran representaciones en los espacios abiertos de la periferia de la ciudad con extensión al campo, así también fomentar la creación de una bibliografía dramática mediante concursos y puestas en escena:

La EAT dependiente de este Departamento es el punto académico al que acuden las nuevas generaciones artísticas para que se les instruya en la materia teatral. De la escuela deben salir los autores, directores, actores y técnicos que, sustentados en el conocimiento del teatro como en el de una responsabilidad colectiva, buscan la expresión de nuestra realidad nacional. Los programas de estudio se verán adecuados a las exigencias del carácter teatral que poseemos: programas que le permitan al estudioso del teatro adquirir una estructura humanística suficientemente vigorosa, que le permitan entender el teatro como una profesión respetable que deberá ejercer con dignidad y entrega en un ambiente en donde el grupo cuenta más que la individualidad estelar, la calidad personal más que las amistades particulares, el entusiasmo mejor que la frivolidad, el paso firme que la carrera efímera, la preparación madura que la falaz improvisación. Para ello contamos con el concurso de los jóvenes alumnos y de la brillante planta de maestros que en la escuela existe. Para ellos la cordialidad de nuestro saludo y la exhortación cálida para hacer de la EAT la institución académica más autorizada en el difícil empeño de preparar a las nuevas generaciones.⁶⁶

El plan de estudios presenta modificaciones: un tronco común para todas las carreras en primero y segundo año y diferencias para el tercer año.⁶⁷ Como en los tiempos de Salvador Novo, se imprimió un folletín con el programa.

TRONCO COMÚN

ACTUACIÓN, DIRECCIÓN Y ESCENOGRAFÍA

PRIMER AÑO

Método de actuación I
Historia general del teatro I
Sociología del teatro I
Introducción a la psicología
Técnica del teatro I
Lectura de verso y prosa
Literatura dramática
Calistenia y esgrima
Maquillaje
Seminario de teatro mexicano I
Práctica escénica I
Práctica de observación
Introducción al estudio de la música

SEGUNDO AÑO

Método de actuación II
Historia general del teatro II
Sociología del teatro II
Psicoanálisis de personajes
Técnica del teatro II
Dicción aplicada
Versificación
Análisis de textos
Expresión corporal
Seminario de teatro mexicano II
Práctica escénica II
Práctica de observación

⁶⁶ *El teatro del INBA, anuario 1965*, Departamento de Teatro del INBA, p. 5-6.

⁶⁷ *Ibidem*.

TERCER AÑO

ACTUACIÓN

La actuación en la alta comedia y en la pieza
Seminario de actuación (los distintos métodos)
Expresión corporal II
Pantomima
Danza
La crítica teatral
Dicción aplicada II
Orfeón
Inglés o Francés
Laboratorio de maquillaje
Práctica escénica
Práctica de observación

DIRECCIÓN

Dirección de teatro clásico
Dirección de teatro neoclásico y romántico
Seminario de dirección (las corrientes modernas)
Teoría literaria
Teatro y psicoanálisis
La crítica teatral
Laboratorio de dirección
Inglés o Francés
La vanguardia teatral
Práctica escénica
Práctica de observación

ESCENOGRAFÍA

Dibujo de imitación y constructivo
Diseño y realización
Análisis de la decoración e iluminación
Taller de construcción pintura y atrezzo
El traje, los muebles y el atrezzo
La crítica teatral
Práctica escénica
Práctica de observación

En cuanto a la actividad escénica, se repone la obra *Astucia* en el Palacio de Bellas Artes con actores de la EAT y de la UNAM. En la Sala Villaurrutia se representan mimodramas con alumnos de Alexandro Jodorowski dirigidas por Humberto Huerta, también alumno de Jodorowski, quien se encargó de la clase de Pantomima cuando el mimo chileno dejó el país. En la misma sala se presentan obras con actuación y dirección de alumnos de la escuela: *Moctezuma II* de Sergio Magaña, dirigida por Salvador Carrillo; *El nuevo paraíso* de Celestino Gorostiza, dirigida por Mauro Dau; *El extraño jinete* de Ghelderode, con dirección de Elio Enriko y *El maestro* de Ionesco.

El Centro de Experimentación Teatral, recién inaugurado bajo la dirección de Dagoberto Guillaumín pone en escena, con alumnos de la EAT, *Troilo y Crésida* de W. Shakespeare en el teatro Gorostiza. Este año es entregado al INBA el teatro Julio Jiménez Rueda, que antes perteneció al ISSSTE. Este nuevo escenario será también sede de obras montadas por el INBA. Allí se presentó *Mudarse por mejorarse* de Juan Ruiz de Alarcón, con dirección de José Luis Ibáñez con alumnos y ex alumnos de la EAT; en esta obra concurrieron varias generaciones de alumnos. Por otro lado, el Teatro Trashumante albergó a directores egresados, alumnos de actuación y escenografía y ex alumnos de la EAT, como en el espectáculo *Diálogos del pensador* que se presentó en plazas y jardines del D. F.

DÉCADA 1966-1975

La sociedad mexicana de estos años es muy distinta a las de las dos décadas anteriores. Aires venidos de la cultura europea campean en el medio cultural mexicano y cada quien lo interpreta a su manera. La cultura *Pop* londinense llega de un modo curioso, nuestros jóvenes se vuelven locos con la música inglesa y los Beatles serán sus ídolos durante bastante tiempo. La cultura de esta década convive con la del *rock and roll*. No sólo en el terreno musical se producen influencias y mestizajes culturales, en el mundo hay un clima de tensión y de protesta. 1968 es un año de protestas en Europa, Asia y América. La policía se enfrenta a estudiantes críticos de la guerra

de Vietnam y de las formas autoritarias de vida. El mundo será uno antes de este año y otro después. Las libertades en todos los ámbitos se tambalean y quienes las defienden son los jóvenes a riesgo de su vida.

Esta tercera década de la EAT se encuentra entre dos periodos presidenciales conflictivos, el de Gustavo Díaz Ordaz y el de Luis Echeverría en los que se vivieron hechos contrastantes, unos positivos otros negativos, como la matanza de estudiantes en Tlatelolco y la inauguración de la XIX Olimpiada.

Se crean instituciones importantes y se promulgan leyes pero se atacan las reivindicaciones estudiantiles y de los trabajadores. La economía bascula y la devaluación se encuentran en puerta.

Lo ocurrido en la ciudad de México en 1968 y 1971 mostró claramente los límites del sistema político posrevolucionario: era flexible y no ideológico, pero no podía aceptar y procesar las demandas de transformación política en el sentido de un auténtico pluralismo y democracia. Se inició entonces en México lo que iba a ser una larga y contradictoria transición política, sin que la clase dirigente mexicana ni el grueso de la sociedad se percataran en ese momento de las profundas implicaciones de los acontecimientos que se habían vivido.⁶⁸

Es en este ambiente de crisis política y efervescencia cultural que el teatro encuentra nuevas formas de expresión. Si en los años anteriores los teatros de bolsillo fueron el recurso para evitar el gasto de lujosas puestas en escena, en estos que les siguieron se vuelve a los montajes espectaculares producidos por el teatro del Seguro Social. El público mexicano verá desplegarse escenografías monumentales proyectadas por Julio Prieto y Antonio López Mancera, maestros de la EAT, en puestas en escena de teatro clásico, en recintos de formato grande.

El Estado toma en sus manos la producción de obras y, después de 1968, los nuevos grupos de teatro popular irán en aumento con formatos distintos, influidos por el Teatro Trashumante del INBA, aunque con ideología distinta. Muchos grupos que exploran otras formas de hacer teatro, motivados por el movimiento social imperante, se dirigen a las zonas marginadas con teatro al aire libre.

Para esta década los primeros alumnos de la EAT son ya personajes importantes del teatro mexicano: Ignacio López Tarso, Carlos Ancira, Virginia Gutiérrez, Yolanda Mérida, Rosa María Moreno, Héctor Gómez, Tara Parra o Carlos Fernández y muchos de sus compañeros han alcanzado la cima actoral con sus triunfos en los teatros del INBA y del Seguro Social. La carrera actoral va a la par que la labor de los directores como José Solé e Ignacio Retes. Algunos de los primeros egresados se han vuelto empresarios y directores de escuelas como Miguel Córcega, otros son maestros como Héctor Gómez, Raúl Dantés, o dramaturgos como el mismo Héctor Mendoza y Emilio Carballido.

Para entonces el teatro se ha difundido por todo el país en los teatros del Seguro Social y el teatro universitario tiene un papel importante con personalidades

68 Bizberg y Lorenzo, Meyer., *op. cit.* p. 114.

como Héctor Azar y Juan José Gurrola. Alexandro Jodorowski es el provocador de esta década y cambia la manera de ver el teatro en sus públicos. Sus alumnos (como Julio Castillo) con sus propias estéticas y una ideología distinta serán los futuros creadores del último tercio del siglo XX. Aunque algunos de los teatristas de estos años pasaron a las filas universitarias, sus inicios se encuentran como alumnos inscritos en la EAT.

Fundada y editada en esta década por Emilio Carballido, la revista *Tramoya*, -la cual será un espacio para la investigación y la dramaturgia- publica preferentemente obras de autores mexicanos, pero también de autores latinoamericanos y de otros países. *Tramoya* es un espacio para el rescate de dramaturgos mexicanos de épocas pasadas, tanto como para dar a conocer dramaturgos novísimos que se inician en sus concursos.

La EAT pasa en esta su tercera década por crisis académicas y momentos de tensión intraescolar que reflejarán los problemas de la formación teatral, momentos en que será cuestionada por propios y extraños, pero de la misma manera en que las instituciones del país se sostienen a pesar de las crisis, la escuela remontará la cuesta.

No obstante los altibajos, los egresados de la EAT formarán parte de las nuevas generaciones de directores, actores, escenógrafos y dramaturgos que construyen día a día el teatro mexicano.

1966 I

El primero de marzo de este año, después de una revisión del plan de estudios que regía en la EAT, fue aprobado el nuevo plan que contemplaba un tronco común y especializaciones para el cuarto año de cada una de las carreras, que se consideraba también como servicio social. Esta determinación se debió a la idea de que el alumno que egresara de la escuela de teatro debía tener una formación amplia y completa de los diferentes aspectos del trabajo teatral, después de lo cual estaría en posibilidades de escoger la especialización que su vocación artística le demandara. Después de las principales carreras, el alumno podría también optar por las carreras de autor dramático o de profesor de teatro escolar. Fue la primera vez que se propuso la redacción de una tesis y su discusión por un jurado para obtener un diploma.⁶⁹

Las inscripciones anotan un total de 180 alumnos, 106 en el primer grado, 44 en el segundo, 14 en el tercero, 8 en dirección y 8 en escenografía.

En el plan de estudios con modificaciones a la primera propuesta, aparece la idea del tronco común para el primer año y variaciones en los seminarios de especialización para los siguientes años.

PLAN DE ESTUDIOS 1966

ACTUACIÓN

SEGUNDO AÑO

Actuación II
Historia del arte escénico
Historia del arte
Análisis de texto y

TERCER AÑO

Actuación
Análisis de texto y
teoría del drama
Historia del arte escénico

CUARTO AÑO

Tres montajes anuales
Seminarios con referencia a esos
montajes
Música

⁶⁹ *El teatro del INBA, anuario 1966*, Departamento de Teatro del INBA, p. 12.

SEGUNDO AÑO

teoría del drama
Danza
Voz
Trabajo con directores
Seminarios
(duración 3 meses)
Siglos de oro
Filosofía
Psicología

TERCER AÑO

Historia del arte
Expresión corporal
Pantomima
Verso
Trabajo con directores
Seminarios
Estética
Sociología
Maquillaje

La escuela creció en el aspecto académico por lo que necesitaba más espacio para las actividades escolares, de modo que el director gestionó ampliaciones y realizó actividades emprendidas por el profesorado y los alumnos. El propio José Solé lo testifica:

(...) tuve la suerte de que tenía yo la vitalidad de joven y me dedicaba a conseguir cosas para todo. Conseguí usar los salones del lado de la Escuela de Danza, que es ahora y que nos hicieran un puente. No sé si recuerdes un puente que unía a los dos edificios, para la biblioteca, para que se pudiera pasar por ahí. Pude conseguir muchas cosas, materiales por ejemplo.⁷⁰

Como continuación de la actividad escénica, se presentó en la Sala Villaurrutia *El escorial* de Michel Ghelderode, con dirección de Julio Castillo y *La calle sin puertas* de Wolfgang Borchet, con dirección de Mauro Dau.

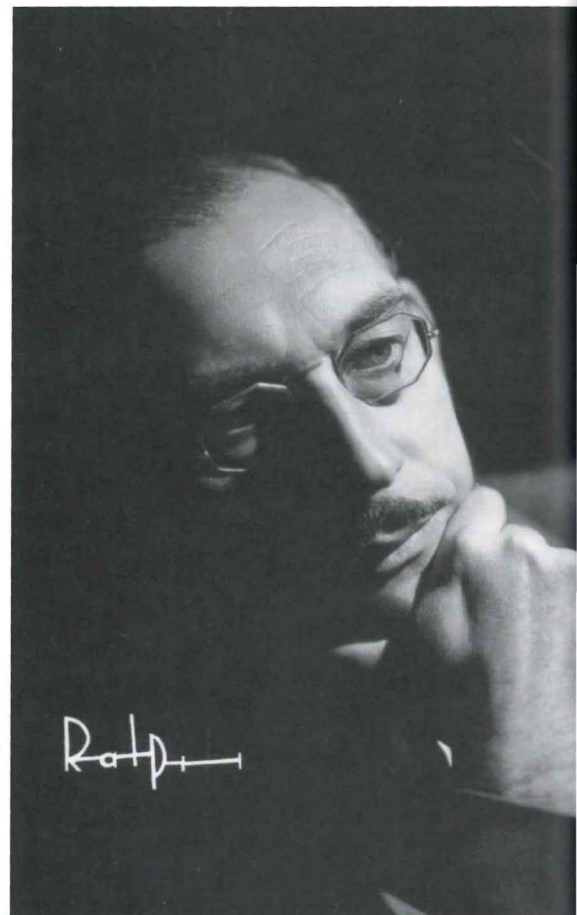
El 15 de julio se celebra con una ceremonia el XX aniversario de la EAT. Alumnos y ex alumnos participan en los festivales de verano y otoño, tanto en las puestas en escena como con dramaturgia. El teatro Jiménez Rueda ofrece temporadas con obras dirigidas, representadas y con escenografías de alumnos y ex alumnos. Entre ellas: *Mudarse por mejorarse*, *Un joven drama*, *Un fénix demasiado frecuente*, *Yo también hablo de la rosa*, *La gatomaquia*, *El señor puntilla y su sirviente Matti*. En *Las aves*, dirigida por el director alemán Meter Kleinsmichdt, trabajan también alumnos y ex alumnos de la EAT. El Teatro Escolar y los varios grupos de Teatro Trashumante del INBA los integran también en sus puestas en escena.

1967 I

Los alumnos despliegan una gran actividad dentro y fuera de la escuela, junto con los maestros participan en grupos trashumantes, en los festivales de verano y otoño, y en obras puestas en los teatros Jiménez Rueda y Gorostiza. En estos festivales se destacaron no sólo futuros directores y maestros, sino una pléyade de actores y dramaturgos. Entre estos últimos encontraron la vía de la escritura probando sus capacidades en las obras de los festivales Óscar Villegas y Jesús González Dávila.

Sin embargo, la escuela carece de materiales y de espacios. El director, apoyado por los alumnos, acude a sus propias relaciones sociales para obtenerlos. Esta participación de los profesores y de los alumnos en tareas conjuntas de satisfacción material, aportó un ambiente de concordia y de unidad:

André Moreau (homenaje), 1967



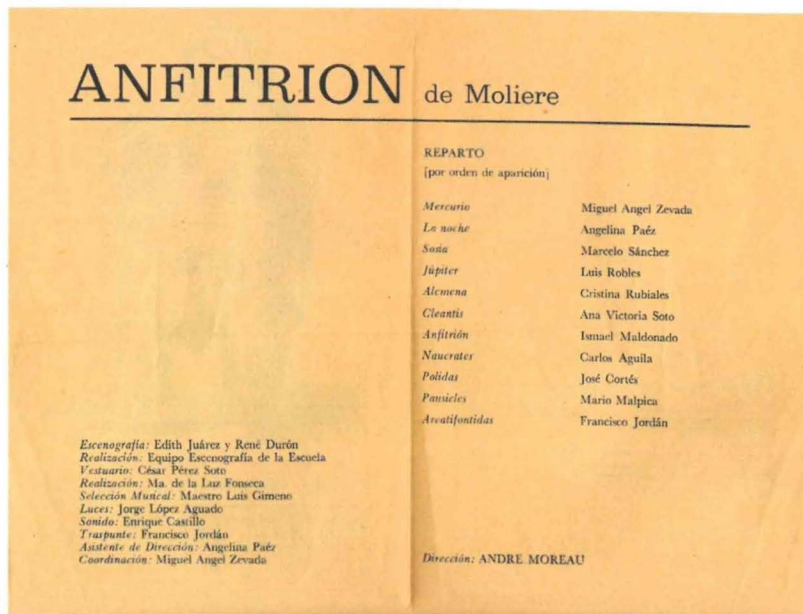
⁷⁰ Testimonio de José Solé, *op. cit.*

En el club donde yo estaba, que era el deportivo Chapultepec, conseguí todos los casilleros de la escuela hasta que se hizo la escuela nueva. Conseguí mobiliario para la biblioteca, un mobiliario muy moderno de Muebles Frey. Finalmente lo pagó la Secretaría pero lo conseguí. No sé si te acuerdas, la biblioteca era muy bonita, muy moderna. Pues mira, pude conseguir estas cosas, conseguí rehacer el teatro, el teatro de la escuela, la sala Villaurrutia. El arreglo que hicieron ahora no fue arreglo de la sala, la sala está tal cual como en mi época, pero le hicieron instalaciones más modernas y la parte de entrada por la calle quedó muy bonita, ya más luminosa. Socorro, me acuerdo que en la temporada en que fui director tuvimos hechos que nos unieron mucho a los alumnos y maestros como pintar la escuela; terminadas las vacaciones yo reunía a los alumnos que quisieran venir a pintar; yo con mi overol y nos poníamos todos a pintar la escuela para que cada año al principio de curso estuviera flamante.⁷¹

La actividad teatral había aumentado a la par que los habitantes del Distrito Federal; sin embargo, la escuela producía una buena cantidad de profesionales del teatro que no tenían trabajo. Este descontento se hizo sentir a través de la prensa, que enfatizó las declaraciones hechas sobre la actuación novel de los actores que participaban en los grupos trashumantes. Por su parte, el director aclaró en una entrevista que la EAT no tenía un plan para acomodar permanentemente a los alumnos graduados, y agregó: "(...) la escuela es como cualquier centro de capacitación profesional; prepara artistas y técnicos y luego los deja en libertad de abrirse paso según sus aptitudes. Ahora bien, yo en particular tengo interés en descubrir valores nuevos, para ocuparlos (en mis montajes) y darles oportunidad de sobresalir".⁷²

En homenaje al maestro André Moreau, que se retira del ejercicio de su profesión, se monta la obra *Anfitrión* de Molière, con dirección del propio Moreau y la actuación de alumnos y ex alumnos. Asimismo, ya que éste es el año de Shakespeare, se pone en escena en la misma sala Villaurrutia, *Las alegres comadres de Windsor*, dirigida por André Moreau con alumnos de varias generaciones, en una participación de actores profesionales, alumnos y recién egresados.

Anfitrión, de Molière, dirigida por André Moreau, programa de mano, 1967



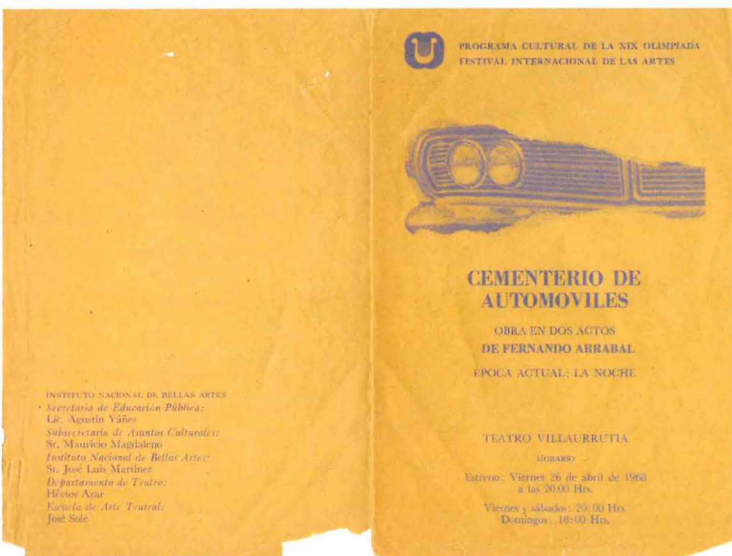
⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Nota de *El Nacional*, 27 de abril de 1967, en Jiménez Izquierdo, Juan, *Proyecto de memoria de la EAT*.

1968 I

Los acontecimientos políticos que tienen lugar en el Distrito Federal a raíz de las protestas de estudiantes, originadas en una pelea entre preparatorianos del Instituto Politécnico Nacional y una preparatoria particular, afectan a las demás instituciones educativas. La EAT no lo es menos, pues sus estudiantes se solidarizan con el movimiento de protesta y, furtivamente, se ven involucrados en una situación desagradable:

Cementerio de automoviles, de Fernando Arrabal, dirigida por Julio Castillo, programa de mano, 1968



(...) esa unidad [entre alumnos y maestros] culminó cuando, en el 68, estaban poniendo, no me acuerdo qué obra de teatro, y se les fue la luz o la quitaron y entonces puse una mesa con velas. Cuando entraron los granaderos parecía como que era una "tenida" espiritista o una sociedad secreta y dentro de las cosas que buscaron encontraron unas ametralladoras de utilería. Todo salió en el periódico, que decía "armas". Fue la primera escuela invadida por los granaderos. Nos llevaron en varias julias. Los muchachos habían pedido una asamblea para unirse al comité de huelga de la universidad, entonces yo había suspendido las clases y había venido a hablar conmigo el papá de Philippe Amand. Nos ataron, también metieron a Riverito, mi amigo Riverito, ¿te acuerdas de este actor Héctor Rivero? Él venía a hablar de la obra que estábamos ensayando, y nos tenían en la calle formados así como en dos líneas y a mí me habían dejado que caminara allá porque era el director. De pronto veo llegar a Rivero pateando una corcholata, pero muy metido y lo vi y comencé a hacerle señas de que se fuera y cuando se dio cuenta ya estaba dentro y se lo llevaron también. Guillermina (Peñaloza) y Chepina Lavalle comenzaron a hablarle a todo mundo de que nos habían llevado presos, nos tuvieron más de dos horas ahí en la calle porque no tenían otras instrucciones, era la primera escuela. Y finalmente llegaron unas julias, nos llevaron dentro de esas julias cerradas a los hombres y en una abierta de granaderos a las muchachas. Nos llevaron a Tlaxcoaque.⁷³

José Solé declaró también que por única vez se sentía orgulloso de haber estado en la cárcel y mucho más de que la escuela hubiera sido solidaria con el movimiento. En esa ocasión los intelectuales tomaron partido en pro y en contra. Los alumnos de Novo lamentaron que él hubiera defendido al régimen.

Los alumnos y los maestros aprehendidos fueron dejados en libertad gracias a la intervención del director general del INBA y del Departamento de Teatro. Para todos ellos fueron momentos de incertidumbre y miedo, por una parte, pero por otra los arrestados se sintieron parte de los agredidos a quienes defendían con toda convicción. José Solé, como director de la EAT, no podía abandonar a sus alumnos y los acompañó en los momentos difíciles:

⁷³ *Ibidem*.

Díaz Ordaz creía que todo era un movimiento comunista, por eso cuando al apresar en la escuela a todo mundo, y uno de ellos llevaba un libro de Stanislavski, “¿Tienen otros?” preguntaron, “sí, en la biblioteca hay muchos”. Subieron y se los llevaron. Yo estaba muy enojado, pero muy temeroso. Nos metieron a unos recintos grandes y luego vi que llevaban a las muchachas a otro lado. Como yo tenía libertad como director, dije: “Ni hablar, las mujeres se quedan aquí” y me dice un guardia: “¿Por qué? ¿Que no tiene confianza?” “Naturalmente yo no tengo confianza” y pedí que se quedaran, y yo entraba a ver cómo estaban. Las muchachas estaban aterradas y los muchachos tenían entre miedo y, de repente, risa nerviosa. Dentro de esas cosas ridículas me llevaron a la asamblea, pero cuando dijeron “están ahí los granaderos”, bajaron al salón de danza y como estaban haciendo un entrenamiento de pantomima, con un maestro de pantomima que era Humberto Huerta y bajaron en mallas se los llevaron también. Además creían que todos eran maricones por las mallas.⁷⁴

Este año también, se puso en escena en la Sala Villaurrutia la obra *Madre* de Karel Čapek con dirección de Mauro Dau y escenografía de Edith Juárez, así como *Cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal con dirección de Julio Castillo y escenografía de Félida Medina. Actuaban en ambas obras alumnos de la escuela.

Algunos alumnos y ex alumnos participaron como dramaturgos y actores en los festivales de verano y en el de otoño. También continuaron participando en los grupos trashumantes y en el teatro escolar, así como en el programa cultural de la XIX Olimpiada donde se representó *El pájaro azul* de Maurice Maeterlinck y *El nuevo Fígaro* de Gustavo Adolfo Bécquer.

En el teatro Jiménez Rueda, destacados alumnos y ex alumnos se encontraban en los elencos de *Marat Sade* de Peter Weiss, con dirección de Juan Ibáñez y en *Medusa* de Emilio Carballido, bajo la dirección de José Solé y escenografía de Antonio López Mancera.

1969 I

La Escuela de Arte Teatral continúa revisando sus planes. Tal pareciera que cada año se agregaran o suprimieran materias a voluntad, pero no es el capricho de los directores lo que promueve tal acción, sino el deseo del plantel por mejorar la enseñanza. Como el plan de cuatro años era muy ambicioso, no se continuó aplicando. Entre 1968 y 1969 el plan se ajustó a tres años efectivos. Este formato correspondió al cambio de director, pues a fines del año Marco Antonio Montero sustituyó a José Solé.



Madre, de Karel Čapek,
dirigida por Mauro Dau, invitación, 1968

74 *Íbidem*.

PLAN DE ESTUDIOS 1969

ACTUACIÓN

PRIMER AÑO

Actuación I
Dicción
Técnica teatral
Danza
Esgrima
Historia del teatro
y mexicana
Maquillaje
Literatura dramática
Crítica teatral
Lectura, prosa y verso

SEGUNDO AÑO

Actuación II
Teatro en México
Danza
Pantomima
Esgrima
Análisis de textos
Dicción y verso
Música

TERCER AÑO

Actuación III
Pantomima
Esgrima
Crítica teatral
Orfeón

En el Palacio de Bellas Artes se pone en escena *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare, con dirección de José Solé y escenografía de López Mancera, en ella tienen papeles principales alumnos de la EAT.

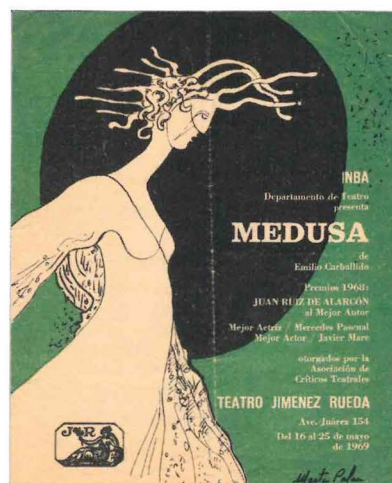
1970 I

Los alumnos reclaman una mejor educación y compromiso por parte de los maestros de la EAT y también desean conservar el lugar que tienen en la ANDA.

El nuevo director planteó entonces un proyecto llamado Teatro de Aldea para cumplir el servicio social de los alumnos. Se trataba de brigadas desplegadas a lo largo y ancho del país en cinco zonas regionales. Las brigadas tenían por objeto servir a las comunidades agrarias y obtener de ellas experiencia y conocimiento sobre la realidad del país. Esta experiencia enriquecería su trabajo profesional. Los alumnos que se integraran a un grupo o brigada recibirían 2000 pesos de sueldo y contarían con una serie de materiales de los que debían responsabilizarse: una camioneta, un aparato de sonido con una pequeña planta de luz, una grabadora y algunos otros materiales que les servirían para escenificar al aire libre o en salones. Se les dotaría además de un saco de dormir y una ración diaria de alimentos que surtirían las tiendas oficiales del Consejo Nacional de Subsistencia Popular (CONASUPO). También serían responsables de la organización interna, eligiendo ellos mismos al responsable del grupo. Así, se inició un proyecto de colaboración con esta institución que tenía a su cargo las tiendas populares de canasta básica del gobierno en turno.

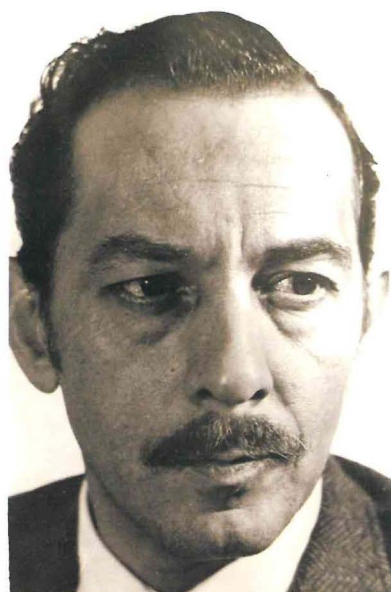
Montero tenía experiencia en esta clase de brigadas porque él mismo había pertenecido a las de alfabetización que se desplegaron por el país en los años cincuenta. Especialmente en Chiapas, en coordinación con Rosario Castellanos realizó una importante labor educativa con los indígenas por medio del teatro guiñol con un personaje llamado Petul, de gran aceptación en el auditorio. Como director de la escuela, veía la posibilidad de reinstalar las brigadas en la EAT con los alumnos.

Otro proyecto de colaboración se realizó con el Centro de Cortometrajes de los Estudios Churubusco; los miembros de este centro filmarían las actividades de las brigadas.



Medusa, de Emilio Carballido, dirigida por José Solé, programa de mano, 1969

Marco Antonio Montero, director de la escuela de 1970 a 1971





Brigadas CONASUPO, 1970

Los alumnos se inscribieron en masa a este proyecto. Recibieron orientación y guía de parte de maestros de la EAT y otros maestros externos coordinados por Eraclio Zepeda. Como los cursos eran intensos, los alumnos debían comer en las instalaciones de la Unidad Artística y Cultural del Bosque que carecía de instalaciones adecuadas para tal efecto. De tal modo, Isabel Quintanar, alumna de la escuela, hizo un convenio con CONASUPO, mediante el cual esta institución pagaba las comidas de los alumnos que surtía el pequeño restaurante que tenía concesionado.⁷⁵

Mientras tanto, en el Teatro Orientación se presentó la obra *Un vals sin fin por el planeta* de Emilio Carballido, dirigida por él mismo; y en la Sala Villaurrutia se presentó *La Casa de Bernarda Alba* de García Lorca, representada por estudiantes del plantel con ocasión del fin de cursos. Pilar Souza dirigió la representación, con escenografía de López Mancera y música de Jiménez Mabarak. El director Montero ofreció la función a críticos y periodistas del INBA. Después de la función se celebró la graduación de los alumnos que ese año terminaron su carrera con un coctel.⁷⁶

En los años precedentes se había observado una relación de estira y afloja entre la ANDA y la EAT, relacionada con el reconocimiento y extensión de documentos para trabajar como profesionales con una clave de hacienda. Este año el dirigente de la Asociación Nacional de Actores (ANDA) declaró que sólo serían reconocidos como profesionales los actores que fueran egresados del Instituto Cinematográfico

⁷⁵ Información proporcionada por Isabel Quintanar.

⁷⁶ Periódico *Excélsior*, 2 de julio de 1970.

y Teatral Andrés Soler o de la Academia de Arte Dramático del Instituto Nacional de Bellas Artes. Indicó que desde hacía bastante tiempo se tenían estipuladas aquellas condiciones para ser miembro de la ANDA, que consistían en el estudio de tres años para recibirse y pasar a ser miembro administrado del sindicato. Agregaba que era posible que se ampliara el periodo de estudios a un año, para obtener el perfeccionamiento de los artistas. Continuaba: "En lo que respecta a los egresados de la Academia del INBA, éstos también estudiarán varios años para lograr colocarse principalmente en el teatro y posteriormente, si tienen oportunidad, lograr entrar a filmar".⁷⁷

1971 I

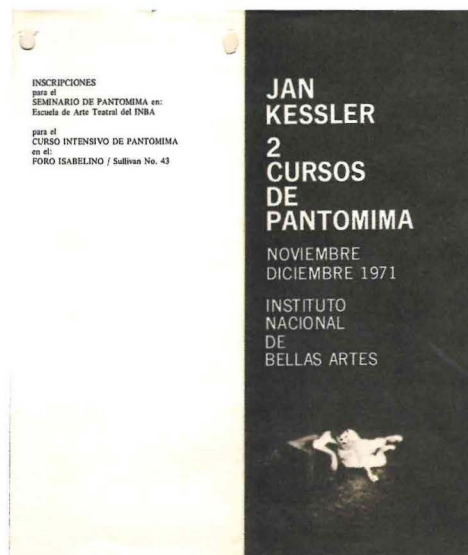
Montero se propuso también modificar los planes de estudio y que la escuela adquiriera un rango académico que la convirtiera en Nacional. Al no existir un sistema de educación artística dentro del INBA ni tener nexos estrechos con la SEP, la intención quedó sólo en eso, porque el objetivo no se alcanzaba sólo con comunicarlo a las autoridades del INBA, como él lo concibió.

Sin embargo, la revisión de planes se realizó y dio como resultado cuatro propuestas diferentes, lo que significó que durante el proceso de revisión y sugerencias el ejercicio de la docencia se atuvo a las materias que cada maestro impartía, sin tener una guía académica consensuada.

En este periodo los alumnos no montaron obras completas, realizaron sus exámenes finales con escenas de obras, o cuando mucho, con el montaje de un solo acto de alguna obra escogida.

Además, fueron impartidos dos cursos de pantomima por el mimo suizo Jan Kessler para el alumnado de la escuela de arte teatral del INBA, de la Andrés Soler y de la UNAM, con el propósito de estimular el perfeccionamiento de este arte y formar grupos estables que lo dieran a conocer. Cada curso duró dos meses.

Programa del curso de pantomima, 1971



PLAN 1970-1971

PRIMERO AÑO

Actuación I
Danza I
Pantomima
Español superior
Psicología
Canto

SEGUNDO AÑO

Actuación II
Danza II
Historia del teatro
Esgrima
Literatura dramática
Verso

TERCER AÑO

Actuación III
Historia del arte
Creadores del teatro moderno
Foniatría
Análisis de textos
Crítica teatral
Maquillaje
Apreciación musical

Al fin, las brigadas teatrales se ponen en marcha. Presentan obras de teatro guiñol, adaptaciones de autores clásicos, entremeses cervantinos y obras mexicanas. Los brigadistas reciben orientación de especialistas en actividades agrarias en la comunidad de Carrizales, Veracruz, para tener conocimientos agrarios y antropo-

⁷⁷ Periódico *Excelsior*, 2 de julio de 1970.

lógicos. Se entrevistan con los campesinos y obtienen en esta comunicación noticias sobre los problemas del campo, lo que se convierte en un buen material para crear ellos mismos obras que presenten a la comunidad estos problemas y la concienticen por medio de la escena. Las brigadas van a diferentes regiones, principalmente a Veracruz y Chiapas.

La colaboración con el Centro de Cortometrajes da frutos, pues esta institución, patrocinada también por CONASUPO, se encarga de filmar el proceso de trabajo social de las brigadas. El o los documentales serían dirigidos por Jesús Castañón, con textos del poeta Eraclio Zepeda.⁷⁸

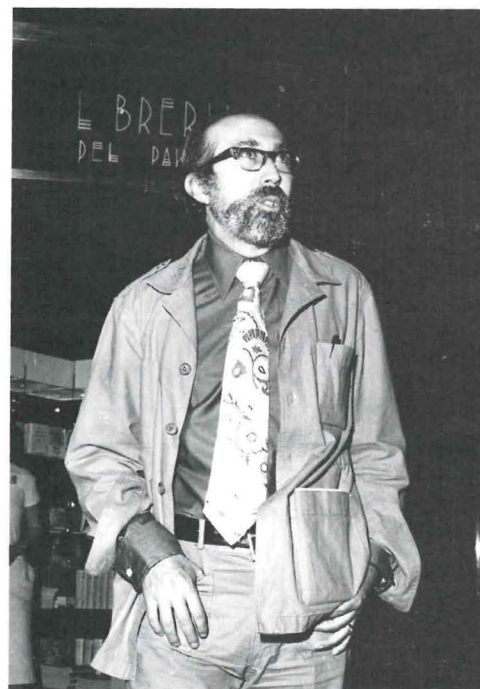
Finalmente, la nueva propuesta de planes de la EAT se publica a través de la revista *Crucer* del 24 de noviembre de 1971,⁷⁹ pero los nuevos planes no llegaron a aplicarse, pues Montero dejaría la dirección de la escuela unos meses después.

1972 I

Emilio Carballido es nombrado director de la EAT. Su propuesta se dirige a dar atención a los planes de estudio, porque considera que aunque la carrera menos incompleta es la de actuación, aún así le faltan materias. La carrera de escenografía está muy descuidada y la de dirección se ha suspendido por falta de inscripciones. Carballido, también considera que se debe impartir un taller de composición dramática, dado el antecedente de los dramaturgos que han salido de la escuela. Pretende también dar preferencia a la práctica escénica, sin menospreciar la teoría, pero excluyendo materias que se ofrecen en otras escuelas de arte (CUEC o FFyL).⁸⁰ Carballido es consciente de los muchos problemas que enfrenta la escuela a su arribo como director y desea la colaboración con otras instituciones, de tal suerte que los alumnos tomen materias en otras escuelas y ahorren plazas a la EAT:

(...) Supongo que es un problema general de todas las escuelas, la falta de maestros, conseguir maestros básicos y completar carreras. Entre todas las escuelas de teatro que hay en México creo que sería difícil completar una sólo con programas llenos, cumplidores y capaces. Además hay una gran confusión respecto a la integración de los programas de cada carrera. (...) En primer lugar una escuela debe poseer una sala de teatro verdaderamente digna, con acceso al público en general donde se presenten obras de gran calidad, esto irá dando a los alumnos un primer contacto con el público. (...) Yo creo que una escuela de teatro en México debe tener un énfasis dirigido principalmente al teatro en nuestro idioma, especialmente el latinoamericano; conocer Latinoamérica es conocer una parte importante de nosotros mismos, con variantes muy importantes en el terreno teatral; hay figuras muy importantes. La escuela debe dar una formación completa al que va a vivir del oficio del teatro y sus posibilidades no deben constreñirse al exiguo presupuesto que se le tiene asignado, sino que deben buscarse empresas

Emilio Carballido, director de la escuela de 1972 a 1975



78 "Documental sobre servicio social de los actores del INBA, textos de Eraclio Zepeda", en *El Heraldo*, 29 de agosto de 1972.

79 Documentos de archivo de Juan Jiménez Izquierdo.

80 Zea, Alejandra. "Entrevista con Emilio Carballido, nuevo director de la Escuela de Teatro de Bellas Artes", revista *La cabra*, núm. 23-24, 15 de marzo de 1972.

descentralizadas y particulares que por propio interés hagan aportaciones económicas.⁸¹

Entre las acciones inmediatas a emprender estaba el completar los programas de estudio y la planta de maestros, a la que le faltaban alrededor de quince mentores sólo para cumplir con los planes vigentes y muchos más para poder cubrir con las carreras de escenografía y dirección. La escuela había ya incorporado como maestros a Ludwik Margules, Julio Alejandro, Enrique Buenaventura, director y dramaturgo colombiano, y Saulo Benavente escenógrafo argentino.

En cuanto a su apreciación del estudiantado, Carballido veía una marcada diferencia entre los estudiantes de la década anterior con los de ese momento, a quienes juzgaba con una visión más trascendente y responsable.

Las primeras declaraciones de Carballido al tomar posesión de su cargo, fueron dirigidas a señalar la falta de apoyo del propio INBA a la escuela, que adolecía de fomento a sus actividades y difusión. Y una de sus primeras acciones fue la colaboración con el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos para lograr un intercambio de alumnos y materias básicas: el CUEC aportaría un cineclub para la escuela y así crearían de manera conjunta un sistema efectivo de preparación de actores para cine y teatro.⁸²

También ratificó el compromiso de colaboración con CONASUPO. No obstante, las declaraciones de Carballido acerca de los cambios a realizar en la escuela, generaron desconfianza e inconformidad en algunos maestros. Era conocido que Carballido le daba una importancia sustancial a la práctica escénica, al considerar que el actor debía tener oficio, es decir conocer a fondo su quehacer y ponerlo en práctica. El propio director explicó más tarde este asunto:

El arte no se puede enseñar: es una esencia inefable y por eso resulta una pedantería decir que se va a enseñar arte. Se puede enseñar el oficio, a manejar la voz, a usar la imaginación sobre bases sólidas, que son cosas palpables. Con el oficio se responde a la imaginación; además estamos preparando a los alumnos para que puedan ganarse la vida. En su momento, se me acusó de que los iba a comercializar, que los estaba lanzando en los brazos de la televisión, pero lo que deseo es formar actores que puedan responder en cualquier medio.⁸³

Este concepto fue interpretado de diferentes maneras por la planta de maestros, algunos de ellos en contra y otros a favor. Estos dos puntos de vista dividieron a la planta magisterial. Los oponentes alegaron imposición e intransigencia, falta de respeto a colaboraciones con otras instituciones y un error al considerar sólo la práctica sin tener en cuenta la teoría. Un grupo pequeño de maestros renunció ante el director general del INBA Luis Ortiz Macedo.⁸⁴ Los demás se pronunciaron a favor

81 *Ibidem*.

82 Archivo Juan Jiménez Izquierdo.

83 "Emilio Carballido: la escuela tiene hambre (económica) atrasada". Entrevista de Olga Harmony a Emilio Carballido, periódico *Excélsior*, Diarama, suplemento cultural, 1973.

84 Oficio del 10 de junio de 1972, archivo ENAT.

La Escuela de Arte Teatral del
Instituto Nacional de Bellas Artes

invita a usted a la presentación del

Seminario de Actuación / 72

con la obra

J. B.

de Archibald Macleish en traducción de Salvador Novo

Integran el Seminario de Actuación / 72:

Carlos Aguilar / Héctor Avila / Socorro Cancino / Angelina Cruz / Agustín Chávez / Margarita Gómez Ambríz / Athoniel Llanas / Jaime Meza / Baltazar Oviedo / Irma Ríos / Javier Ruiz Juárez / Nidia Santana / Ignacio Sotelo y Héctor Azar
(La presentación del Seminario de Actuación / 72 se hará mediante 3 funciones privadas)

en el Foro Isabelino Sullivan 43

Jueves

14 de diciembre
de 1972

a las
20.30 horas

2 localidades

J.B., de Archibald Macleish, traducción de Salvador Novo, programa de mano, 1972

del director y aclararon que sólo había un contrato con una institución exterior, el de la CONASUPO y estaba vigente. En cuanto a los planes de estudio, se dijo que no se habían impuesto, pues se presentaron cuatro propuestas entre 1970-72 y estaban siendo estudiadas.⁸⁵ Por su parte, desde que empezaron las protestas, el director aclaró que había una serie de imprecisiones en las imputaciones de los inconformes: los nombramientos de maestros se consultaron con los jefes superiores y no existía autocracia ni rompimiento de colaboraciones. El único gesto distinto fue el de incluir al alumnado en el Consejo de la escuela dado que el reglamento no preveía esa participación.

Con el incremento de participación de los alumnos, estos quisieron también participar en las decisiones escolares y, así, se inició el gobierno paritario con alumnos representantes de grupo y maestros. La base estaría formada por cuatro maestros, cuatro alumnos, un coordinador general designado por el INBA, y cada una de las áreas elegiría a un representante.

Ese año tuvo lugar un seminario de actuación en cuya conclusión se representó la obra *J. B.* de Archibald Macleish, en traducción de Salvador Novo.

Además, se pusieron en escena las obras: *Espectros* de Ibsen, dirigida por Ignacio Retes y *La hotelera* de Carlo Goldoni, con dirección de Juan Felipe Preciado. Con la obra *Viaje al parnaso*, la EAT participó en el Festival Internacional Cervantino. Los alumnos de la generación 1969-1972 presentaron escenas del teatro clásico en español de los autores Lope de Vega, Juan Ruiz de Alarcón, Calderón de la Barca, Cervantes, Tirso de Molina y Sor Juana Inés de la Cruz.

1973 I

El proyecto "teatro de aldea" se fue distanciando de la EAT por varios motivos: CONASUPO retrasó la salida de las obras a sus destinos y con ello los alumnos perdieron tiempo de clases; asimismo no se efectuó la salida de maestros al campo, para dar clases a los alumnos. Por otro lado, el trabajo en las comunidades requería de una preparación intensa y constante, de manera que muchos alumnos no volvieron a la escuela y siguieron otro camino luego de pertenecer a las brigadas; otros continuaron en ellas hasta su conclusión y algunos volvieron a la escuela para regularizar sus estudios.⁸⁶ El director aclaró las condiciones en las que se encontraba el proyecto:

(...) giras de la CONASUPO que no prosperaron. Hablé con Eraclio Zepeda para que los alumnos de composición dramática escribieran obras especiales para los campesinos y a Eraclio pareció encantarle la idea, pero cuando lo busco está fuera de México. Hice una cita con Ortiz Macedo para hablarle del problema pero nunca acudió. (...) La verdad es que algunos (alumnos) han he-

El hombre de la rata, de Gilberto Pinto, dirigida por Casto Eugenio Cruz, programa de mano, 1973

I. N. B. A. E. A. T.

Presentan:

"EL HOMBRE DE LA RATA"
(Monólogo de Gilberto Pinto)

Actuación y dirección de
CASTO EUGENIO

Asistencia Técnica
María Fé Magallanes

Gilberto Pinto, talentoso autor venezolano ("La Buhardilla", "Los Fantasma de Tulemón", "La noche de los generales".) sintetiza admirablemente en "EL HOMBRE DE LA RATA" las angustias que padece el hombre latinoamericano, perseguido y acosado constantemente por esos roedores, sinónimo de mentira política, de opresión, de sistema.

SEGUNDO ENCUENTRO NACIONAL DE TEATRO
PLAZA ARANZAZU

Sábado 12 de abril
20 Hs.

Director del INBA,
SERGIO GALINDO.
Director de la Escuela de Arte Teatral,
EMILIO CARBALLIDO.

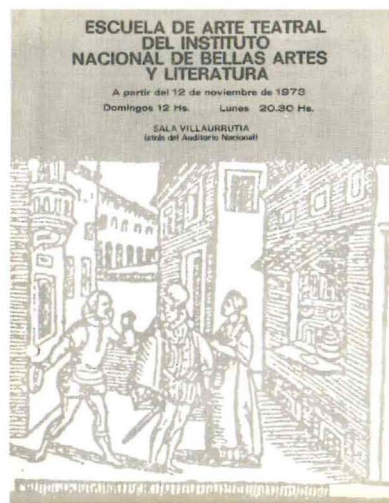
⁸⁵ Oficio del 10 de junio de 1972, archivo ENAT.

⁸⁶ Información proporcionada por Isabel Quintanar.

cho planteamientos alejados de la realidad. Si la CONASUPO los llama, es para hacer propaganda de la CONASUPO, no propaganda marxista. Es como si un día los contrata Manolo Fábregas y creen que van a hacer *La ópera de dos centavos*, (sic) cuando obviamente los llamaron para hacer *Vaselina* o algo así.⁸⁷

En la escuela se trabaja para obtener descuentos de editoriales, realizar puestas en escena abiertas al público, reorganizar la carrera de dirección y reorganizar también la abandonada carrera de escenografía. Para atacar los problemas vigentes se instituyen comisiones mixtas formadas por alumnos y maestros. Cada comisión mixta propone planes y los maestros hacen una crítica. Así, se traza un plan de cuatro años que se refuerza con seminarios (expresión corporal, análisis de textos, maquillaje teatral) y la preparación de un montaje. Este último grado es necesario para que la escuela adquiera el nominativo de profesional.⁸⁸

El proyecto de escuela-taller elaborado por la comisión mixta, contemplaba talleres o módulos a nivel laboratorio para desarrollarse por trimestres en las tres carreras. Los tres primeros como base (propedéutico), el cuarto para nueve talleres (formación), abarcando cine y TV; todo en 20 horas semanales con trabajos prácticos. De tal manera, el alumno que ingresara en 74-75 recibiría su carta final al terminar el cuarto año en lugar del tercero como hasta este momento (donde el cuarto era optativo). Los talleres se identificaban con letras, como sigue:



Háblame como la lluvia, de Tennessee Williams, dirigida por Víctor Moya, programa de mano, 1973

PLAN DETALLERES

PRIMER AÑO

Propedéutico
A, B, C
Conocimiento de lo mexicano
Precolombino
Colonia
Revolución
Nuestros días

SEGUNDO AÑO

D, E, F
Del naturalismo a Stanislavski
Teatro Latinoamericano
Del realismo al
Teatro Norteamericano y a los iracundos ingleses

TERCER AÑO

Para todas las especialidades
G, H, I
Teatro Isabelino
Siglo de oro español
Teatro de vanguardia contemporáneo
Neo-clásico francés

CUARTO AÑO

J, K, L
Expresionismo
Teatro político
Teatro épico

SEMINARIOS

Teatro greco-latino. La Comedia del arte. Teatro Medieval. El Romanticismo. El Teatro del Absurdo. El Teatro Oriental. El Existencialismo.

La actividad académica estaría supervisada por un equipo de "veedores" Cada especialidad tenía líderes por especialidad. Habría maestros permanentes y temporales. Toda la estructura dependería del cogobierno.

El director hizo una crítica aguda a este plan con observaciones a cada uno de los talleres, pues en resumen, le parecía enfocado mayoritariamente a la historia, dejando de lado la actualidad y todo lo que los clásicos pueden decirnos ahora. Al-

87 "Emilio Carballido: la escuela tiene hambre (económica) atrasada", *op. cit.*

88 Carballido, Emilio. Comunicado, en archivo de la ENAT, 1973.

gunas características le parecían ralas, derivadas e insignificantes, en tanto que las materias prácticas de las carreras quedaban relegadas.⁸⁹

En el curso del año se incorporaron nuevos maestros y la escuela remontó su crisis del año anterior. El director hizo un recuento:

Yo creo que una escuela de la que salga gente bien preparada, eleva el nivel. Forma y fondo son una misma cosa: no se puede dar un fondo maravilloso de compromiso en una forma inepta, porque entonces la forma convierte al mensaje en algo mentiroso e inepto. (...) Tenemos una buena planta de profesores: Guillermina Bravo va a darnos composición y movimiento escénico; William Oliver, director del departamento de drama de la Universidad de Berkeley, va a colaborar con nosotros; Jean Claude Lepotier enseña marionetas. En fin, tengo a Retes, a Margules, a Félida Medina y a Alejandro Luna. (...) estamos haciendo algunos ajustes económicos para abaratar el costo de los programas y poder formar un cuarto año de actuación, segundo de dirección, tercero y cuarto año de escenografía, con los presupuestos del año pasado.⁹⁰

Como montajes de este año se presentan en la Sala Villaurrutia las obras *Háblame como la lluvia* y *déjame escuchar* de T. Williams, dirigida por Víctor Moya, *La olla de caldo* de W. Yeats, dirigida por Mario Alcántara y *El hombre de la rata* de Gilberto Pinto dirigida por Casto Eugenio Cruz. Los alumnos participan en el festival del Instituto Politécnico Nacional (IPN) con la obra *Nuestro hijito*, texto y dirección de Myra Gann.

1974 I

Cuando se permite la voz del alumnado, ésta se manifiesta. Los alumnos de la EAT demandan a la dirección general del INBA corregir fallas académicas, la revisión de planes y la resolución de asuntos administrativos. Ya existía un gobierno paritario, pero los alumnos insisten en que se reconozca el cogobierno; demandan también un teatro para la EAT. Los maestros contestan que están dispuestos a la revisión del plan de estudios y a corregir las fallas académicas, y por lo tanto proponen dedicarse a la revisión del reglamento interno, a la reestructuración del plan de estudios y a definir la forma de gobierno idónea. Por su parte, Sergio Galindo, director del INBA contesta a los alumnos asegurándoles que las fallas están en proceso de corrección, que la Sala Villaurrutia ya tiene presupuesto para equipo y que se resolverá el problema del espacio.

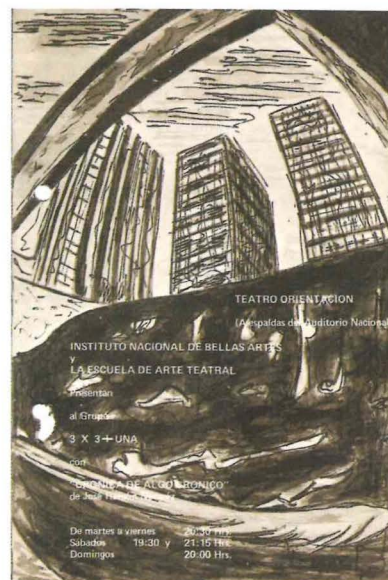
Como resultado de las gestiones realizadas por los alumnos y de la aceptación de los problemas por parte de los maestros, se forman comisiones para atenderlos.⁹¹ Las subcomisiones buscan revisar el reglamento, propiciar exámenes extraordinarios, revisar el caso de cuestiones administrativas y para la organización de la biblioteca.

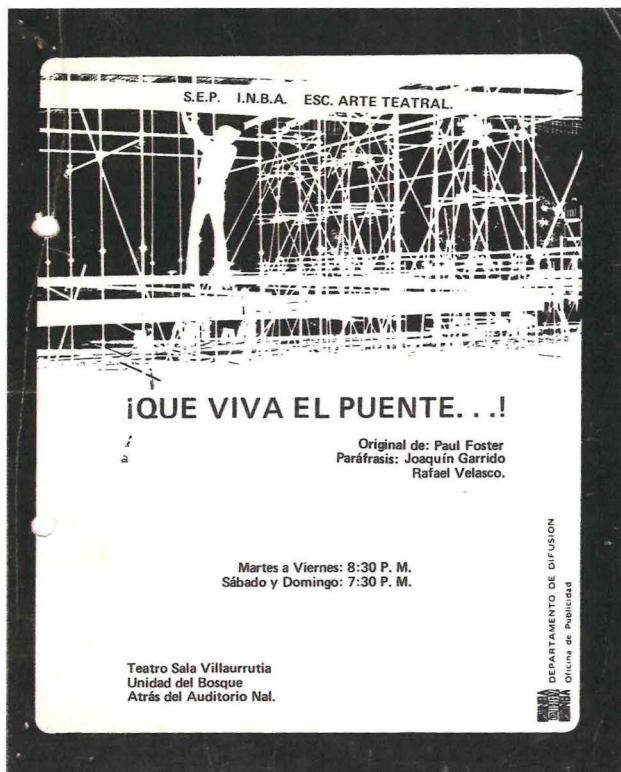
89 Oficio de Emilio Carballido a la Comisión Mixta de la EAT, del 20 de junio de 1975, archivo ENAT.

90 Emilio Carballido... op. cit.

91 Documentos de 11, 12, 15 de noviembre de 1974, archivo Estructuras Académicas 1974-1990, ENAT.

Crónica de algo crónico, de José Ramón Nevares, dirigida por Joana Brito, programa de mano, 1974





¡Que viva el puente...!, de Paul Foster, dirigida por Rafael Velasco, programa de mano, 1974

Tras estas gestiones, el director del INBA otorga prioridad a los alumnos para el uso del Teatro El Galeón. También agrega que como el teatro escolar dependerá nuevamente del INBA los alumnos tendrán preferencia en los elencos.⁹² Por otra parte, la Escuela propició la actualización de la comunidad realizando conferencias, conciertos, eventos artísticos y culturales.

Los cursos intensivos de teatro escolar, a cargo de Dagoberto Guillaumín, se llevan a cabo en julio y agosto. Estos cursos tienen éxito con los maestros del sistema de la SEP, la mayoría del interior de la República, y con interesados que desean obtener conocimientos en materia de teatro.

Obras puestas este año: *En la diestra de dios padre* de Enrique Buenaventura, dirigida por Casto Eugenio Cruz; *Las criadas* de Jean Genet, dirigida por Guillermo Garza; *Círculo vicioso* de José Agustín, con dirección de Mario Alcántara; *El entierro* de Enrique Buenaventura, dirigida por Manuel Aguilar; *De compras* de José Arce con dirección de Ignacio Sotelo; *Las criadas* de J. Genet por Guillermo G. Balandrano; *La ronda* de Arthur Schnitzler, tuvo un director invitado, William I. Oliver y fue puesta en El Galeón con maestros de la escuela como Pilar Souza, Ignacio Sotelo, Mercedes de la Cruz y Juan Felipe Preciado.

La actividad escénica despega otra vez en la escuela, pero carece de recursos. El director protesta enérgicamente ante las autoridades de la UACB por la falta de apoyos para mantenimiento, como materiales de iluminación para los teatros y recursos para habilitar los salones.

Los cursos de verano continúan bajo la dirección de Dagoberto Guillaumín. Por otro lado, los alumnos de dirección demandan un taller de construcción dramática,⁹³ y presentan las obras: *La mueca* de Pavloski, dirigida por Casto Eugenio Cruz, *Síscalo, Síscalo diablo panzón* de Willebaldo López por Ramón Nevares, *La zona de guerra* de Eugene O'Neill, por Carlos Méndez Rosales; *Crónica de algo crónico* de José Ramón Nevarez por Joana Brito; *La feria de las calacas* de Juan Jiménez Izquierdo, por él mismo y *Que viva el puente* de Paul Foster, por Rafael Velasco. La EAT asistió al Festival Cervantino con la obra de Comedia del Arte *El doctor Baquetone*, con la dirección de Juan Felipe Preciado.

1975 I

Maestros y alumnos piden una reestructuración total de planes y programas y forman una comisión mixta que será representante de la asamblea de la EAT, que funciona tanto a nivel académico como para gestionar necesidades escolares. Por parte de los maestros están: Clementina Otero, Dagoberto Guillaumín, Félida Medina,

92 Documento de Sergio Galindo, 17 de noviembre de 1974, archivo ENAT.

93 Oficio de 28-03-1874, archivo documental 1948-1975, ENAT.

Ignacio Sotelo, Carlos Fernández, Gérald Huillier e Ignacio Retes. Por parte de los alumnos: Erika Rodríguez, Adela Sánchez Flores, Jorge Rodríguez Méndez, Max Lira Malquivar, Hugo Patiño Monroy, Manuel Aguilar y Rafael Velazco Romero. Los planes comenzaron a reestructurarse.

PLAN 1975

ACTUACIÓN

PRIMER AÑO

Actuación I
Danza
Voz I
Historia del teatro I
Historia del arte I
Gimnasia
Música

SEGUNDO AÑO

Actuación II
Siglos de oro
Voz II
Historia del teatro II
Historia del arte II
Danza I
Gimnasia I

TERCER AÑO

Actuación III
Taller de lectura
Voz III
Historia del teatro III
Historia del arte III
Danza II
Gimnasia II

CUARTO AÑO

Actuación IV
Seminarios
intensivos a montajes
determinados

Los maestros hicieron declaraciones a la prensa sobre la postura crítica que adoptaron para reestructurar los planes con objetivos concretos: hacer carreras consistentes, orientadas hacia una posición en la que el teatro no se comercialice demasiado; sino hacer un teatro que vaya acorde con la realidad social, “queremos formar creadores, no repetidores”, afirmaban.⁹⁴

DIRECCIÓN

PRIMER AÑO

Dirección
Escenografía
Actuación
Historia del teatro
Historia del arte
Teoría del drama
Danza

SEGUNDO AÑO

Dirección
Escenografía
Actuación
Historia del teatro
Teoría del drama
Voz

ESCENOGRAFÍA

PRIMER AÑO

Escenografía
Dibujo técnico
Teoría del drama
Vestuario
Historia del arte

Los documentos aclaran que los alumnos que iniciaran con el programa especial llamado propedéutico, no se verían obligados después a acreditar ninguna de las materias que debieran del mencionado año, siempre y cuando hubieran aprobado las materias seriadas del segundo año.⁹⁵

Los alumnos de segundo y tercer año de dirección presentan un festival escolar de teatro latinoamericano con obras de autores de varios países. Los directores fueron Manuel Aguilar, Enrique Dávila, Eugenio Casto, Dante del Castillo, Joana Brito, Leopoldo Beristáin, Ignacio Enciso, Juan Jiménez, Víctor Reyes e Isidro España. Las obras: *Palabras* de Roberto Adellach (argentino); *Las exiliadas* de Sergio Vojdanovich, *El hombre de la rata* de Gilberto Pinto (venezolano), *Luz negra* de Álvaro Mena Desleal (salvadoreño); *La pancarta* de Jorge Díaz (chileno); *La gente como nosotros* de S. Vojdanovich; *Marcha* de Roberto Adellach; *El gran sol rojo* de Manuel García (mexi-

94 Rojas Zea, Rodolfo. “El arte dramático en México debe olvidar el mercantilismo y servir al interés nacional”, periódico *Excélsior*, 12 de marzo de 1975.

95 Oficio de 05-03-1975, archivo documental 1948-1975, ENAT.

cano); *El gerente* de Dante del Castillo (mexicano) y *Juicio final* de José de Jesús Martínez, (panameño). Todas representadas en la Sala Villaurrutia.⁹⁶

Se acuerda entre la comisión mixta de la EAT y la dirección general del INBA la guarda y custodia del Teatro Orientación,⁹⁷ concedido de manera parcial a la escuela. Este teatro tenía un público infantil cautivo de fines de semana que no se mantuvo después.

El director Carballido pide a la UACB teatros para los siguientes montajes, preparados por los alumnos y los maestros: *Que viva el puente* de Paul Foster, dirección Rafael Velasco y *La feria de las calacas* y de Juan Jiménez I. dirigida por él mismo; *El atentado* de Jorge Ibargüengoitia, dirección de Alejandro Bichir y *Auto de la complacida*, montaje colectivo supervisado por Gerald Huillier. Así como de las obras del programa de directores del año anterior.

Las protestas de alumnos y maestros se dirigieron a que el teatro El Galeón había sido entregado a grupos sin personalidad jurídica y la UACB no atendió la petición de la escuela. Los alumnos también mostraron descontento por algunas técnicas consideradas innovadoras y trataron de integrarse a los grupos según sus intereses y no por decisión superior.

El alumnado reclama el uso total del Teatro Orientación para la escuela y, al no tener respuesta, un grupo más decidido toma medidas extremas: plantones y protestas airadas. Por fin, el 20 de marzo de este año el Director General del INBA concede el manejo de El Galeón a la comisión mixta, responsabilizándola de la programación. Esta comisión alega que es transitoria mientras se terminan los trabajos que tienen a su cargo y por lo tanto la adjudicación sería transitoria. El 21 de abril el Teatro Orientación es, al fin, concedido definitivamente a la EAT.⁹⁸

En mayo, la maestra Clementina Otero es homenajeada con la obra *Salomé*, poema dramático de Rosario Castellanos, por la EAT y el Ballet Folklórico de México. Esta obra y *Judith* participan en el Festival Cervantino.

En agosto se realizan los cursos intensivos de teatro escolar con valor escalafonario. El 12 de septiembre, maestros y alumnos se quejan de que la comisión mixta no ha funcionado y piden que el director tome las decisiones mientras se define el tipo de gobierno que necesita la escuela.

Se propone una terna de maestros para el cambio de director y es elegido Dagoberto Guillaumín.

Sorpresivamente para mí, fue el hecho de ser por segunda ocasión propuesto y elegido por oposición, director de la EAT para el periodo 1975-80.

Esto ocurrió ya durante el gobierno de José López Portillo, en que el INBA, por disposiciones de la SEP debió actualizar en todas sus escuelas los métodos pedagógicos, y los planes y programas implantando el Sistema de Enseñanza-Aprendizaje por Objetivos Educativos.

Después de enormes esfuerzos y con la admirable ayuda y el respaldo de todos los maestros, aprendimos a diseñar nuestros propios programas,

96 Archivo documental 1948-1975, ENAT.

97 Oficio de 17-03-1977.

98 Archivo documental 1948-1975, ENAT.

Cursos de teatro, 1975

SEP INBA
Departamento de Teatro
1975

2 CURSOS 2

INTENSIVOS

DE

TEATRO

ESCOLAR

1o. y 2o. grados

Y otro de Técnicas y
Materiales de Enseñanza

que fueron aprobados por el Consejo Nacional Técnico de Educación de la SEP. Sobre todo por la claridad con que fueron celosamente redactados los objetivos de cada materia y en particular la de actuación en cada etapa, precisando la Conducta Terminal, las Condiciones de Operación y el Nivel de eficiencia, o sea la evaluación del aprendizaje.⁹⁹

A fin de año hay nuevos montajes y reposiciones como *La resistible ascensión de Arturo Ui* de Bertolt Brecht, escenografía e iluminación de Alejandro Luna, dirección de Martha Luna y vestuario de Fiona Alexander presentada en el Festival Cervantino de 1975. *La fiesta de la calacas flacas* se representa el 2 de noviembre en el Teatro Orientación. En la Sala Villaurrutia se representa *En la diestra de dios padre* de Enrique Buenaventura y *Todos los que caen* de Samuel Beckett, dirección de Manuel Aguilar.

DÉCADA 1976-1985

Esta década afrontará también tiempos y acciones paradójicas. Por un lado, la crisis del modelo de desarrollo compartido y por otro, el dispendio del gobierno de José López Portillo por el que luego tuvo que aplicarse una política de ajuste económico a todos los sectores.

José López Portillo inició su gobierno en un clima de desconfianza. El propio presidente decía que había sido electo para administrar la crisis con eficacia.

Dagoberto Guillaumin, segundo periodo como director de la escuela de 1975 a 1980-81 con José Solé y Luis Garza Alejandro



99 Testimonio de Dagoberto Guillaumin, *op. cit.*

Como estrategia clave para contrarrestar las dificultades, López Portillo llamó a la unidad, echó mano de lo que llamó Alianza para la Producción y utilizó como lema "Yo somos todos". Por eso se idearon políticas de inclusión, tendientes a facilitar la unidad democrática, "abarcando la pluralidad de ideas e intereses que la configuran".¹⁰⁰ Con esta política se propiciaba una apertura para neutralizar los brotes de descontento entre la población y evitar acontecimientos como los de los sexenios anteriores. Lo que no se evita es la bancarrota que en el sector cultural se hizo sentir con más agudeza, sobre todo después del sismo de 1985, cuando se perdieron muchas vidas y cuantiosos recursos materiales.

La abundancia de recursos en el periodo lopezportillista se volcó sobre el Fondo Nacional para las Artes (FONAPAS). Esta instancia contrató a muchos grupos de teatro popular que ya venían funcionando desde los años anteriores, así como a otros nuevos que se improvisaron para cubrir, con un plan a corto plazo, todas las plazas del país que estaban en su mapa. Que el teatro fuera gratuito, era una acción positiva para las comunidades foráneas y alejadas, mas no ayudaba mucho a formar públicos conscientes. En ocasiones cuando los grupos llegaban al lugar de destino, a veces no encontraban ni siquiera al organizador y cuando éste aparecía, el sitio no contaba con lo mínimo para dar una función.

En contraste con estas carencias, la Compañía Nacional de Teatro del INBA lució sus galas en puestas en escena de gran formato con presupuesto suficiente.

A este periodo corresponde la explosión de una nueva dramaturgia que se publica y pone en escena, con actores jóvenes, muchos de ellos salidos de la EAT y de los nuevos espacios teatrales. Asimismo, los grupos independientes se hacen de espacios y hay una presencia del teatro gay. También se pueden ver puestas en escena de gran formato (muestras nacionales de teatro) donde se aprecia el protagonismo de los directores quienes empezaron modificando los textos hasta llegar a su anulación. La concertación entre directores y autores se hizo sentir paulatinamente en los años posteriores.

En este periodo, el INBA crea la Coordinación General de Educación e Investigación Artística, después ampliada a una subdirección (SGEIA). Las escuelas y centros de investigación que dependían de las áreas sustantivas pasaron a formar parte de ella, con lo que se inicia un proceso de legitimación hacendaria y académica de estas instancias para su profesionalización.

Habiendo sido creada en plena crisis, esta instancia tuvo que sortear con poco presupuesto las necesidades de sus instituciones. Las plazas para nuevos profesionistas se congelaron, lo mismo que las que estaban en trámite o no se habían asignado, de modo que esta carencia repercutió en la organización de cada una de las escuelas y centros de investigación; sin embargo, gracias a las gestiones de la SGEIA las escuelas y centros adquirieron nivel profesional.

Examen de la generación 74-78



¹⁰⁰ Jesús, Reyes Heróles. Citado por Gloria M. Delgado de Cantú. *op cit.*

La EAT por su parte pasa también por momentos críticos, pues a veces se duda de su permanencia y eficacia, e incluso hubo intentos de desaparecerla y refundarla; pero no es fácil borrar más de treinta años de vida por una crisis. Así como el país, la escuela se reinventará y superará los problemas internos. En estos tiempos sus ex alumnos trabajan en varios foros y, con intensidad, en el teatro infantil y en el teatro popular dentro de grupos independientes. Algunos se hacen maestros de la propia EAT, de la Facultad de Filosofía y Letras y de escuelas recién fundadas.

1976 I

Las necesidades de espacio han crecido y la escuela requiere más amplitud. Los salones conseguidos en años anteriores, en el área de la Academia de la Danza, se pierden por la creación del Fondo Nacional para la Danza (FONADAN) que los ocupa; esta escasez impele a solicitar otros a la Unidad Artística y Cultural del Bosque.

Los cursos de verano e invierno y de teatro escolar continúan en los tiempos acordados desde el principio de los años sesenta y se promueven actividades teatrales en las escuelas normales del país.

La revisión académica y la definición de un nuevo plan por objetivos se llevó a cabo, tal como lo mandaba la Secretaría de Educación Pública, que había emprendido una etapa de reformas en todos los niveles. En la EAT se adoptó la tecnología educativa y se introdujeron metodologías adecuadas al plan.

Los trabajos intensos emprendidos dan como resultado la reestructuración de las tres carreras: actuación, escenografía y dirección. El Consejo de la escuela elabora un documento donde se especifican las justificaciones a los programas por objetivos, actividades y sugerencias didácticas, que al aplicarse, provocan cambios en la conducta de los educandos para lograr su desenvolvimiento integral y su capacitación profesional. Los programas están articulados con todas las materias, para hacer del plan de estudios un todo orgánico en el cual cada programa logre sus objetivos particulares y, al mismo tiempo, contribuya a lograr los objetivos generales de cada una de las carreras que se ofrecen.¹⁰¹

La Escuela de Arte Teatral se incorpora a la Reforma Educativa deseosa de que los alumnos sean agentes de su propia educación. La tecnología educativa se apodera de los programas y objetivos terminales de las carreras que siempre se habían perseguido, y se acompaña de clasificaciones metodológicas que describen detalladamente cada materia y señalan paso a paso las etapas de la enseñanza. Los programas dirigidos a los aspectos cognitivo, afectivo y psicomotor del alumnado proponen una formación integral que prepare a los alumnos en cada una de las especialidades teatrales, realizando una evaluación continua. Los perfiles de ingreso se definen más claramente: se piden estudios de bachillerato y se ofrece un título al final de ocho semestres en cada carrera:



La resistible ascensión de Arturo Ui, de Bertolt Brecht, dirigida por Martha Luna, programa de mano, 1976

¹⁰¹ Copia del documento enviado a la SEP por la EAT, archivo ENAT, Biblioteca de las Artes.

Esto ocurrió ya durante el gobierno de José López Portillo, en que el INBA, por disposiciones de la SEP debió actualizar en todas sus escuelas los métodos pedagógicos, planes y programas implantando el Sistema de Enseñanza-Aprendizaje, por Objetivos Educativos.

Después de enormes esfuerzos y con la admirable ayuda y el respaldo de todos los maestros, aprendimos a diseñar nuestros propios programas que fueron aprobados por el Consejo Nacional Técnico de Educación de la SEP. Sobre todo por la claridad con que fueron celosamente redactados los objetivos de cada materia y en particular la de actuación, precisando en cada etapa, la Conducta Terminal, las Condiciones de Operación y el Nivel de Eficiencia, o sea, la evaluación del aprendizaje.¹⁰²

Como parte de la formación artística se establece que los alumnos asistan a reuniones de trabajo, conferencias, seminarios, cursos, mesas redondas y la presentación de espectáculos en el Teatro Orientación y en la Sala Villaurrutia por maestros y alumnos.

Este plan es aprobado por el Consejo Nacional Técnico de la Educación, en un oficio firmado por el presidente del CNTE el 2 de noviembre del mismo año.¹⁰³

PLAN POR OBJETIVOS POR SEMESTRES

ACTUACIÓN

PRIMER AÑO

Actuación I, II
 Expresión corporal I, II
 Voz I, II
 Análisis de texto I, II
 Historia del teatro I, II
 Historia del arte I, II
 Escenografía I, II
 Dibujo I, II
 Muñecos A I, II
 Música I, II
 Producción I, II
 Dos semestres de propedéutico

SEGUNDO AÑO

Actuación III, IV
 Dicción I, II
 Análisis de texto III, IV
 Historia del teatro III, IV
 Historia del arte III, IV
 Danza I, II
 Música I, II
 Maquillaje I, II

TERCER AÑO

Actuación V y VI
 Verso y prosas I, II
 Teoría dramática I, II
 Historia del teatro V, VI
 Siglo de oro español I, II
 Danza V, VI
 Expresión Corporal III, IV
 Pantomima I, II

CUARTO AÑO

Puestas en
 escena de diversas
 corrientes y técnicas
 Teatro realista, Absurdo
 Crueldad, Isabelino,
 Siglo de oro

DIRECCIÓN

PRIMER AÑO

Propedéutico

SEGUNDO AÑO

Actuación III, IV
 Gimnasia I, II
 Análisis de texto I, II
 Historia del teatro III, IV
 Anatomía I y Verso I
 Maquillaje I, II
 Dirección I, II
 Práctica de dirección

TERCER AÑO

Actuación y vestuario I, II
 Coreografía y Espacio escénico I, II
 Teoría del drama I, II
 Historia del teatro V, VI
 Estética I, II
 Siglo de oro Español I, II
 Iluminación I, II

CUARTO AÑO

Coreografía VII
 Coreografía VIII
 Música aplicada
 a la escena I, II
 Estética I, II
 Talleres de puestas en escena I, II

102 Testimonio de Dagoberto Guillaumin, *op. cit.*

103 Oficio en el archivo de Relaciones Académicas de la EAT, período 1975-76.

ESCENOGRAFÍA

PRIMER AÑO

Propedéutico

SEGUNDO AÑO

Escenografía y
Guiñol I, II
Dibujo constructivo I, II
Dibujo y pintura I, II
Sociología I
Historia del traje I
Análisis de texto I, II
Historia del arte I, II
Teoría del drama I, II
Electricidad I, II
Maquillaje I

TERCER AÑO

Escenografía III, IV
Dibujo constructivo III, IV
Dibujo y pintura III, IV
Diseño del traje I, II
Estética I, II
Historia del arte III, IV
Historia del teatro III, IV
Iluminación I

CUARTO AÑO

Escenografía V, VI
Práctica escénica I
Práctica escénica II
Técnica de dirección
y composición I, II
cine y T.V. I, II
Diseño del traje III, IV
Historia del arte V, VI
Historia del teatro V, VI
Historia de los espacios escénicos I
Historia del mueble I

Este año se repone en escena *La resistible ascensión de Arturo Ui* de Bertolt Brecht con dirección de Martha Luna en el Teatro Orientación. Se presentan también: *Feliz acontecimiento* de Slavomir Mrozek, dirigida por Ignacio Sotelo en la Sala Villaurrutia, la pantomima *El jarrón*, dirigida por Rolf Sharre, y *Las aves* de Aristófanes con dirección de Agustín Chávez.

1977 I

Después de la batalla presentada por el alumnado y los maestros para obtener el Teatro Orientación, se pide a la Dirección de Teatro que se haga efectivo el acuerdo sobre la dotación de recursos, porque el teatro está desprovisto de lo más indispensable y los alumnos no pueden hacer uso de él para sus montajes.

Un grupo de alumnos de los últimos grados trabaja en colaboración con el Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) para desarrollar un programa experimental de teatro para la educación especial.

El Teatro Orientación y la Sala Villaurrutia obtienen algunas mejoras técnicas para abrigar la cuantiosa producción de la EAT. Los alumnos de dirección y los maestros trabajan intensamente en la puesta en escena de las obras: *El rostro perdido* de G. Weenseinborg, dirigida por Marta Luna; *La Celestina* de Fernando de Rojas, con dirección de Chimalpopoca; *La pesca* de Bertolt Brecht bajo la dirección de Marco Castro; *Barrionetas* de creación colectiva, dirigida por Juan Jiménez Izquierdo -obra escolar que alcanzó las cien representaciones y rebasó muchas obras puestas por los maestros y alumnos de la escuela-; *El pelicano* de Strindberg, dirigida por Ignacio Enciso; *El mar* de Edgard Bond, bajo la dirección de Rafael López Miarnau; *Deseo bajo los olmos* de Eugene O'Neill, con dirección de José Luis Navarro; *Romance de lobos* de Ramón del Valle-Inclán, dirigida por Ignacio Sotelo; *La mandrágora* de Nicolás Maquiavelo, dirigida por Leopoldo Beristáin y *Viento en las ramas del sasafrás* de René de Obaldía, dirigida por Manuel Aguilar.

Arriba. *Barrionetas*, creación colectiva, dirigida por Juan Jiménez, 1977

Abajo. *El pelicano* de Strindberg, dirigida por Ignacio Enciso, 1977



1978 I

El reglamento que ha regido la vida de la escuela se ha revisado constantemente para mejorarlo, y este año se realiza una propuesta que trata de adaptarse a los nuevos tiempos.

El plan por objetivos continúa aplicándose, pero existe la inquietud de mejorarlo. Algunos maestros tienen opiniones críticas al respecto y se comienza a trabajar a través de consultas a la planta magisterial.

Sin embargo, un año después de la primera confrontación (del plan por objetivos) los propios maestros, ya encarrerados en la actualización de los modernos sistemas de enseñanza que se habían extendido en varias facultades y escuelas de la Universidad y del Politécnico, decidieron descartar el Sistema por Objetivos (al que calificaron de conductual y tendencioso) cambiándolo por el Diseño Modular.

Éste consistía básicamente en que cada Nivel de Actuación fuera conducido simultáneamente por varios maestros especializados. Algo semejante al proceso de montaje de una obra en forma colectiva, en la que el director requiere la colaboración del maestro de Composición dramática o el de Análisis de texto para que éste haga su parte de ubicar el género y el estilo, deducir y explicar las características predominantes; el director diseña el montaje que corresponde, respetando lo anterior, mientras el de actuación prepara a los actores, y el escenógrafo lo mismo, etc.¹⁰⁴

El plan por objetivos reducía la libertad del maestro para la puesta en escena y constreñía las actividades escolares a un modelo que tenía que plantear un desarrollo minucioso, que a veces no concordaba con el sujeto de la educación, ni con los contenidos teatrales.

El programa de teatro para la educación especial con alumnos y recién graduados de la EAT opera a través de la Dirección de Teatro, del CITRU y de Teatro Escolar. Este programa se extendió por siete años con siete obras de creación colectiva, abarcando todas las escuelas del sistema de la SEP en el Distrito Federal y el Estado de México. El trabajo experimental que consistió en el montaje de obras de estructura modular para niños con problemas, con actividades aplicadas al aula, obtuvo excelentes resultados. Varios grupos formados por alumnos y ex alumnos se formaron así y alcanzaron un grado de especialización en esta línea.

Por otro lado, los alumnos también trabajan en otras obras para niños formando parte del Teatro Escolar de la Dirección de Teatro del INBA, que coordina la distribución de obras en múltiples circuitos en el Distrito Federal. Ésta fue una forma de salida terminal que apoyó a los alumnos durante muchos años.

Examen de los alumnos de la maestra Clementina Otero, 1978



Se obtiene la ampliación de la escuela. La mayoría de las actividades y las oficinas se trasladan al edificio adjunto al Teatro Galeón, ocupando dos pisos reacondicionados.

Obras puestas en escena: *El trovador de Yabujara* de Inoue Jisashi, dirigida por Ignacio Sotelo; *La orgía* de Enrique Buenaventura, con dirección de Carlos Pardo; *Las manos sucias* de Jean Paul Sartre, dirigida por Víctor B. Savigny; *El archivo* de Tadeusz Rozewicz, por Alberto Salgado; *Los millones de Marco Polo* de Eugene O'Neill, por Ignacio Sotelo y *El farsante más grande del oeste* de Synge, por Valentina Hernández.

1979 I

La EAT y la asesoría técnico-pedagógica de la Dirección de Teatro del INBA iniciaron un taller con el personal docente para la revisión de planes de estudio y la formulación de otros mejor adaptados a las necesidades de la preparación profesional. De tal manera, se analizaron los problemas fundamentales de las carreras y los perfiles de ingreso y de egreso de los alumnos. Después de un análisis a fondo de los contenidos de los programas se optó por la adopción de un plan modular sugerido, entre otros, por la maestra Clementina Otero. Se pide un perfil de ingreso de bachillerato y salidas terminales como asistente de director, maestro de teatro e investigador. Y para la carrera de escenografía, como técnico de dibujo constructivo, técnico de iluminación, asistente de escenógrafo, maquillista, diseñador de vestuario, productor y escenógrafo para TV y cine. Los módulos fueron construidos a partir de problemas de la escena. El resultado es considerado por la planta de maestros como satisfactorio. Todos los participantes firmaron un documento que registra su acuerdo.¹⁰⁵



El trovador de Yabujara, de Inoue Jisashi, dirigida por Ignacio Sotelo, programa de mano, 1978

Entrega de diploma, 1979



105 Archivo histórico de la ENAT, expediente número 20.

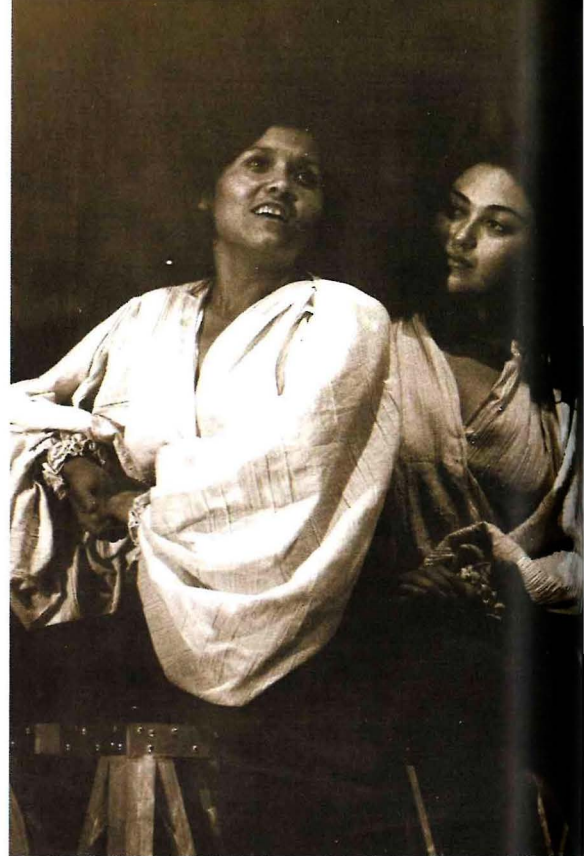
Y así se distribuyeron por grado de complejidad, entre otros, los siguientes módulos: el de Teatro Realista, Clásico, Brechtiano, Shakespeare, Siglo de Oro, etc. Responsabilizándose de cada especialidad al maestro que la sustentaba en el sistema anterior, o alternándose unos con otros de común acuerdo con la dirección. Todo esto que teóricamente es válido, en la realidad tropezó con insalvables obstáculos debido al predominio interpretativo que algunos de los integrantes pretendieron ejercer, imponiendo su criterio, provocando la salida de los maestros en desacuerdo o que los más pasivos o menos agresivos se marginaran.

Y el origen radicaba en los diferentes niveles de preparación, de edad, de experiencia o de ideología de los maestros entre sí. Para estas fechas se había modificado notablemente la planta de maestros, destacándose la presencia en materias teóricas de jóvenes recién egresados de la UNAM, bastante inexpertos en la práctica escénica, pero que con facilidad lograban respaldo de los también noveles alumnos. Pretendiendo que se desconocieran, además de sus conocimientos y experiencia los derechos laborales de los maestros más antiguos, a quienes no podía descalificárseles caprichosamente.

Todo esto generó discusiones cada vez más rípidas entre algunos alumnos y maestros que cuestionaban las técnicas que se empleaban, en comparación a las que supuestamente aplicaban en otras instituciones similares, por lo que invitamos a diez de los mejores maestros.¹⁰⁶

Con estos maestros se fortaleció y actualizó la enseñanza. En este año la Dirección General de Profesiones otorga el registro correspondiente al INBA, con lo que las instancias educativas se fortalecen y la EAT adquiere nivel superior. El director Dagoberto Guillaumín solicita el grado de licenciatura para las carreras que se imparten en la escuela. También se realizan los últimos cursos de verano y los cursos de teatro infantil y para adolescentes.¹⁰⁷

Las obras puestas en escena son *Ratas, ratas* de Jordi Teixidor, dirigida por Raúl Zermeño y *El señor y la señora* de Óscar Villegas, por Faustino Pérez Vidal.



Ratas, ratas..., de Jordi Teixidor, dirigida por Raúl Zermeño, 1979

MAPA CURRICULAR DEL SISTEMA MODULAR DE LA EAT DEL INBA

CICLO I

-Módulos:

Problema central:

-Unidades Didácticas:

-Duración:

-Disciplinas que

intervienen:

Taller de expresión corporal I y voz I

INTRODUCTORIO

Ubicación profesional

Una (1)

3 semanas

Actuación, Análisis de textos

Sociología

Escenografía

IMPROVISACIÓN

Recursos expresivos

Tres (3)

22 semanas

Actuación,

Escenografía,

Disciplinas corporales, voz

LECTURA VIVA

Coordinación vocal y corporal

Una (1)

8 semanas

Actuación, Análisis de textos

Historia del teatro

Disciplinas corporales, voz

¹⁰⁶ Testimonio de Dagoberto Guillaumín, *op. cit.*

¹⁰⁷ Archivo histórico de la ENAT.

CICLO II**-Módulos:**

-Problema central:
-Unidades didácticas:
-Duración:
-Disciplinas que intervienen>

REALISMO PSICOLÓGICO

Creación de un personaje
Cuatro (4)
16 semanas
Análisis de textos
Historia del Arte
Disciplinas corporales y voz

CARACTERIZACIÓN DE PERSONAJE

Apropiación de los rasgos de carácter de un personaje
Cuatro (4)
16 semanas
Análisis de textos
Historia del Arte
Disciplinas corporales y voz

Taller de expresión corporal II y voz II

CICLO III**-Módulos:**

-Problema central:
-Unidades didácticas:
-Duración:
-Disciplinas que intervienen:

ACTUAR DE ACUERDO A UN ESTILO

Manejo de los recursos formales de la actuación
Cuatro (4)
16 semanas
Actuación, Análisis de textos,
Historia del teatro, Historia del Arte, Maquillaje, Escenografía
Disciplinas corporales y voz

TEATRO Y COMPROMISO

Función social del teatro
Tres (3)
16 semanas
Actuación, Análisis de textos,
Escenografía, Disciplinas corporales y voz

Expresión corporal III y voz III

CICLO IV**-Módulos:**

-Problema central:
-Unidades didácticas:
-Duración:
-Disciplinas que intervienen:

TEATRO Y SOCIEDAD EN MÉXICO HOY

Manejo de los recursos formales de la actuación
Dos (2)
8 semanas
Semiología, Estética y Técnicas de investigación

PUESTA EN ESCENA

Conducta profesional
Tres (3)
30 semanas
Integración y práctica de todas las disciplinas

Taller de voz IV

CARRERA DE ESCENOGRAFÍA**CICLO II****-Módulos:**

-Problema:
-Unidades didácticas:
-Duración
-Disciplinas que intervienen:

INTRODUCTORIO

Ubicación de la profesión
1
3 semanas
Historia del Teatro,
Análisis de textos,
Historia del Arte,
Dibujo escenográfico

INSTRUMENTOS DE TRABAJO

Manejo de diversos sistemas de signos
1
8 semanas
Escenografía
Historia del Arte, Historia del Teatro
Dibujo, Geometría

INTRODUCCIÓN A LA COMUNICACIÓN

Determinación de cargos específicos
2
20 semanas
Historia del Teatro
Historia del Arte, Análisis de texto,
Dibujo, Luminotecnia, Vestuario,
Maquillaje, Escenografía

CICLO II**-Módulos:**

-Problema:
-Unidades didácticas:
-Duración:
-Disciplinas que intervienen:

EL ESCENARIO

Transformación de un espacio escénico
2
14 semanas
Historia del Teatro, Historia del Arte,
Análisis de texto, Escenografía,
Iluminación,
Dibujo constructivo, Artes plásticas

REALIZACIÓN

Construcción
2
16 semanas
Historia del Teatro, Historia del Arte,
Análisis de texto, Dibujo,
Geometría, Maquillaje

MONTAJE

Montaje
1
8 semanas
Escenografía, Iluminación,
Artes plásticas, Vestuario,
Geometría descriptiva, Dibujo

CICLO III**-Módulos:**

	CONSTRUCCIÓN, MONTAJE Y FUNCIONES	DANZA Y ESCENOGRAFÍA
-Problema:	Supervisión y/o manejo de áreas técnicas técnicas	Tratamiento del espacio en cualquier tipo de artes escénicas
Unidades didácticas:	4	2
Duración:	20 semanas	16 semanas
Disciplinas que intervienen:	Historia del Arte, Historia del Teatro, Dibujo, Pintura, Análisis de texto Escenografía y Vestuario Maquillaje e Iluminación	Coreografía Iluminación Escenografía

CICLO IV**Módulos:**

	TEATRO DE MUÑECOS	ADECUACIÓN DE MONTAJE
Unidades didácticas:	2	3
Duración:	20 semanas	12 semanas
Disciplinas que intervienen:	Historia del Teatro, Historia del Arte, Análisis de texto, Técnicas de títeres, Escenografía, Iluminación, Modelado	Escenografía, Análisis de texto, Historia del Arte, Historia del Teatro Iluminación, Vestuario, Dibujo

De tal manera, las líneas teóricas y prácticas comenzaron a entrar en conflicto, por lo que se contrataron maestros que por su capacidad y trayectoria enriquecieran el trabajo académico. La escuela tuvo necesidad de renovar su planta de maestros; el plan modular exigía trabajo de equipo y apertura a las nuevas corrientes metodológicas y artísticas, por lo que era difícil adaptar el plan modular a la enseñanza por materia, donde cada maestro tenía su propio ámbito de acción. Estos maestros entablaron una buena relación maestro-alumno que resultó muy positiva. Carlos Ancira, Abraham Oceransky, Héctor Mendoza, José Luis Ibáñez, Juan Felipe Preciado, Julio Castillo, Rafael López Miarnau entre otros, reforzaron la planta magisterial anterior. También estuvieron como maestros invitados, el director soviético E. Lazarev, director del Teatro Maiakovsky de Moscú, el francés Debauche, director del Conservatorio de París y Santiago García del grupo La Candelaria de Colombia, quienes disertaron sobre la técnica actualizada de las acciones físicas de Stanislavski, y montaron obras de gran interés con los alumnos. Lazarev puso la obra soviética *Lagartija* de A. M. Volodin; Debauche dio cursos porque hubo poco tiempo para un montaje y Santiago García puso en escena *Guadalupe años sin cuenta*, aplicando la misma técnica colectiva que le fue premiada por la revista de La Casa de las Américas de Cuba.¹⁰⁸

Maestros y alumnos verificaron así el buen nivel de la EAT. De todos modos desde 1977 se satisficieron las condiciones de fondo y forma establecidas por la ANUIES para que la Dirección de Profesiones de la SEP otorgara la legitimidad de la Titulación con el nivel de Licenciatura, a los egresados de la EAT.¹⁰⁹

Y el diseño modular continuó aplicándose, pese a sus defectos.

108 Testimonio de Dagoberto Guillaumin, *op. cit.*

109 *Ibidem.*

Pero la mayor dificultad para la formación de una planta de maestros formada en el plan modular residía en que los profesores no eran permanentes.

1980 I

Continúa la lucha por obtener el uso total del Teatro Orientación, que es escamoteado por la UACB. Después de un periodo de tensión y discusiones entre maestros, dirección y alumnos, éstos se decidieron por plantones, huelgas y toma del edificio. El director general del INBA, Juan José Bremer, se dirigió a la comunidad en términos conciliadores:

La crisis que se ha planteado recientemente en la Escuela de Arte Teatral ha sido motivada por el deseo de aclarar el nivel académico de la misma. La mejor garantía de que esta superación se alcance lo constituye no una división de autoridad, sino el clima de responsabilidad que existe entre sus integrantes. Resulta satisfactorio que las conclusiones a que ha llegado la dirección, los maestros y los alumnos, convalidadas por la Dirección de Teatro y la Coordinación de Educación Artística, sean el fruto del entendimiento alcanzado por la vía del diálogo.¹¹⁰

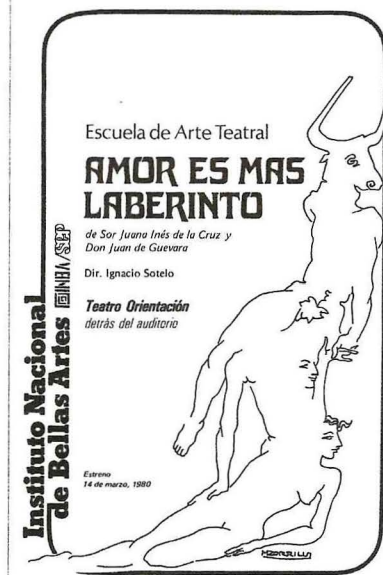
La recién instituida Subdirección General de Educación e Investigación Artística se encargó de la reorganización educativa y la vigilancia técnico-pedagógica de programas y planes de estudio. Esta tarea estuvo y continúa a cargo de especialistas en pedagogía y psicología educativa.

La Coordinación de Educación Artística tomó en sus manos la reestructuración modular. Los pedagogos Guadalupe Cruz y Omar Chanona impartieron cursos al personal docente para capacitarlo y asesorarlo sobre la programación modular, los planteamientos didácticos y los elementos teóricos y pedagógicos en la programación.¹¹¹ La academia se organizó en: Consejo Técnico, Colegio de Profesores y Consejo Estudiantil.

La EAT utilizó ampliamente sus dos salas de teatro, Villaurrutia y Orientación, en donde se montaron las obras *Panorama desde el puente* de Arthur Miller, dirigida por Martha Luna; *El menú* de Enrique Buenaventura, por Ignacio Sotelo; *Amor es más laberinto* de Sor Juana Inés de la Cruz, dirigida también por Ignacio Sotelo; *Guadalupe años sin cuenta* de creación colectiva del grupo La Candelaria, bajo la dirección de Santiago García; *En un lugar de la Mancha* de Norma Román Calvo, por Acela Castro; *La rebelión de los colgados*, adaptación de Seki Sano sobre la novela de Bruno Traven, dirigida por Héctor del Puerto; *Santísima la Nauyaca* de Tomás Espinoza, por Faustino Pérez Vidal y *Almas muertas* de Nikolai Gogol, dirigida por Clementina Otero.

110 Oficio de Juan José Bremer dirigido a la comunidad de la EAT, archivo histórico de la ENAT.

111 Expediente 29, archivo histórico ENAT.



Amor es más laberinto, de Sor Juana Inés de la Cruz, dirigida por Ignacio Sotelo, programa de mano, 1980

Arriba. *Guadalupe años sin cuenta*, 1980
Abajo. *Panorama desde el puente*, de Arthur Miller, dirigida por Martha Luna, 1980





1981 I

35 aniversario, 1981

El primero de octubre, en oficio firmado por su presidente, el Consejo Nacional Técnico de Educación (CNTE) aprueba el plan modular. Oficialmente se acepta la licenciatura para las carreras de la EAT oficialmente, con servicio social y titulación. El Consejo Nacional sugiere que la carrera de docente tenga el mismo nivel de licenciatura que el técnico teatral. Se nombran comisiones para la estructuración de módulos en las carreras de actuación y escenografía. Asimismo, la carrera de dirección desapareció,¹¹² y las terminales fuera de las carreras principales quedaron sólo en propuesta.

MÓDULOS QUE SE PROGRAMARON

1. El actor y su mundo
2. Improvisación
3. Lectura viva
4. Realismo psicológico (creación de un personaje)
5. Caracterización de un personaje (tragedia y melodrama)
6. Poesía, algo más que palabra
7. Teatro y compromiso
8. Teatro escolar
9. Investigación del teatro mexicano y latinoamericano
10. Teatro comercial (negocio es negocio)
11. Actuando en otras condiciones (Cine y tv)
12. Teatro de búsqueda.

Talleres de expresión corporal y voz

Los maestros de actuación y escenografía participaron en su totalidad en este proceso.

El estudiantado había resentido el conflicto entre las metodologías magisteriales y la dificultad de la adopción, en toda su magnitud, del plan modular. Ésta había sido una introducción novedosa y consistente en teoría, pero en la práctica distaba de la idea original. No toda la planta magisterial estaba preparada para este ejercicio, aunque ella misma en su totalidad la hubiera impulsado, y se carecía de las herramientas administrativas para garantizar el tiempo necesario para la realización de un módulo en coordinación con varios maestros; sin embargo la disposición existió siempre y la prueba son los montajes en los que no aparecía un director, sino un coordinador de módulo y donde aparecía la lista de los maestros colaboradores.

Algunos grupos de alumnos continuaron con sus protestas por la falta de espacios, y la aplicación *de facto* del plan, alegando también represión por parte de la dirección de la escuela. El director respondió que los espacios ya estaban asignados y que los alborotadores eran alumnos que habían sido reprobados y no estaban reinscritos.¹¹³

Este año se expide un reglamento -basado en la Ley Federal de Educación y de la Ley que creó al INBA- con objetivos y descripciones generales e incisos dirigidos a la organización académica y del personal de la EAT.

También se abordaron nuevos proyectos. Al desaparecer la carrera de dirección se pensó como proyecto piloto en un taller que obedeciera a la necesidad de preparar directores para el medio teatral mexicano y atenuar los males que trae consigo la improvisación. El taller se desarrollaría en tres etapas, cada una más compleja que la anterior, a partir de una obra elegida para su puesta en escena, desde donde se desarrollaría un proceso teórico-práctico. El taller no tendría límite de duración; se daría por concluido cuando el alumno cubriera todos los objetivos establecidos. Los alumnos de escenografía y actuación podrían incorporarse al taller a partir del tercer nivel. Este taller se haría extensivo a estudiantes de otras escuelas de teatro a nivel licenciatura.¹¹⁴

Otra propuesta tenía que ver con los fundamentos para la formación de una compañía de la escuela,¹¹⁵ y también se llevaron a cabo por única vez, cursos de nivelación escolar para los atrasados en voz y expresión corporal.

En cuanto a la actividad escénica, se representaron las obras *Cristóbal Colón* de Michel de Ghelderode, dirigida por Mercedes de la Cruz; *Los gatos valerosos* de Ignacio Betancourt, por Miguel Yedra, *Ahora vuelve a cantar* de Max Frisch, por Ignacio Sotelo y *Pantomimas* creación colectiva dirigida por Rubén Herrera; *El casamiento* de Nicolás Gogol, por Rafael López Miarnau; *La calle de la gran ocasión* de Luisa Josefina Hernández, coordinada por Héctor del Puerto; *Farsa de Santa Susana* de Diego S. de Badajoz, dirigida por Tara Parra; *Un hogar sólido* de Elena Garro, coordinada por Tara Parra; *El caballero de la mano de fuego* de Xavier Villafaña, por Faustino Pérez Vidal; *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina, dirigida por Ignacio Sotelo; *La rebelión de los colgados* de Seki Sano inspirada en la novela de Bruno Traven, coordinación de Héctor del Puerto y *Los niños de otro planeta* de Mercedes de la Cruz, con dirección de Julio Palacios Azero.



En un lugar de la Mancha, de Norma Román Calvo, dirigida por Acela Castro, 1981

Lagartija, de Alexander M. Volován, dirigida por E. Lazariév, programa de mano, 1981



113 Periódico *Excelsior*, 24, 25 de septiembre 1985.

114 Documento de 28-09-1981, archivo histórico ENAT.

115 Expediente 24, archivo histórico ENAT.

1982 I

Dagoberto Guillaumín renunció a su cargo e Ignacio Sotelo es director suplente hasta el mes de octubre en que se eligió como directora a Pilar Souza.

Las demandas que los alumnos habían manifestado los dos años anteriores se hacen más agresivas y ellos forman un comité para organizarse. La directora declara que los alumnos involucrados en el movimiento no están reinscritos y adeudan inscripciones anteriores, lo cual ella comprueba con documentos.¹¹⁶ En un periodo breve y conflictivo, Pilar Souza enfrenta problemas que debe resolver o dar trámite. Trata de reorganizar las acciones escolares basándose en los reglamentos que rigen la vida de la escuela y el plan modular, y en esos términos se dirige a la planta de maestros y al alumnado para aclarar situaciones académicas:

El plan de estudios define su metodología como "un procedimiento de enseñanza-aprendizaje que integra la docencia, la investigación y el servicio" (pág. 20); entendido el servicio como la utilidad que presenten las actividades de la Escuela, no sólo en forma mediata sino al presente, se infiere que esto se concretiza en el objetivo que forma parte del mismo plan y que dice: "propiciar el desarrollo de puestas en escena entre alumnado y maestros a fin de intercambiar experiencias significativas y retroalimentadoras para la práctica profesional de ambos" (pág. 27) (...)

Por lo anterior, la Dirección de la Escuela hace un llamado a la comunidad para que en forma conjunta se cumpla este requisito del plan y de los programas de estudio.¹¹⁷

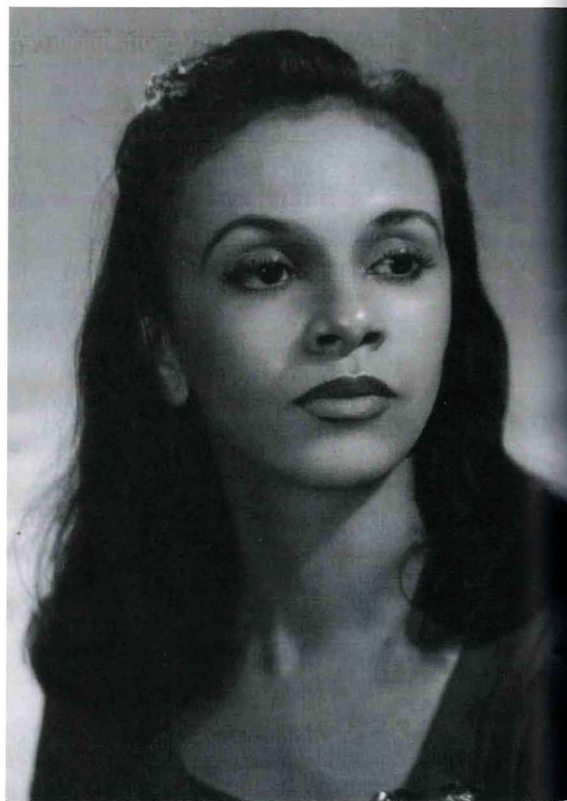
Ante la incertidumbre de los alumnos sobre el papel de las puestas en escena en el plan modular y el deseo de participar en ellas de algunas personas ajenas a la escuela o de ex alumnos, la directora aclara esas y otras dudas:

Las puestas en escena de los grupos de cuarto año tienen un carácter absolutamente académico, ya que con su evaluación se califica el año lectivo. Es por este motivo que no deben intervenir ni alumnos de otros años ni personas no inscritas en la Escuela.

El alumnado debe entender que no se puede dar una contratación libre, ya que la puesta en escena es para valorar los conocimientos adquiridos durante el proceso de enseñanza-aprendizaje.¹¹⁸

Debido al ausentismo escolar, se elabora una propuesta de doble turno, en donde se pretende que las mañanas se dediquen a la teoría y las tardes a la práctica escénica. Asimismo, la escuela padece una deserción del 60% del alumnado y los maestros se preocupan por los motivos y por optimizar la enseñanza. La dirección hace una encuesta entre los alumnos para explorar la posibilidad de que la escuela

Pilar Souza, directora de la escuela de 1982 a 1983



116 Documentos en el Archivo Histórico ENAT, 1981-1982.

117 Documento de mayo 13 de 1982, firmado por Pilar Souza, Archivo ENAT.

118 Documento del 17 de mayo de 1982, firmado por Pilar Souza, archivo ENAT.



trabaje tiempo completo. Hay opiniones a favor y en contra, porque a la escuela asisten alumnos que trabajan por las mañanas.

Así, no obstante la oposición de algunos alumnos, se considera que la escuela necesita el tiempo completo para ser más eficiente. La propuesta se acompaña de una justificación:

En relación con el personal docente se encuentran dos ventajas principales. La primera se refiere al aspecto laboral y consiste en que al dedicar más tiempo a la escuela, el trabajo del maestro cobraría mayor importancia para él, motivándole a incrementar su nivel. Por otra parte los intereses profesionales de actores y directores dejarían de verse afectados, puesto que al impartir clases durante el día, las horas usuales de ensayos y principalmente de funciones podrían ser dedicadas a este trabajo. El mayor número de beneficios redundaría en el aprovechamiento de los estudiantes, justificando ya este tipo de horario, pues hacia ellos se destina el trabajo de la escuela. (...) Las carreras que se cursan en la Escuela de Teatro requieren de mayor práctica a fin de lograr las destrezas como mayor precisión y calidad (...) Además la práctica diaria de disciplinas de apoyo servirán como antecedente adecuado a cada actividad de actuación. (...) en el aspecto teórico, los alumnos se beneficiarán al poder recibir un asesoramiento de tipo individualizado en las disciplinas que concurren en cada módulo.¹¹⁹

Las brujas de Salem, de Arthur Miller,
dirigida por Rafael Navarro, 1982

Los maestros Juvenal Jiménez, Leticia García y Zenaido Rodríguez, que redactaron las justificaciones, hicieron un llamado a los responsables de cada módulo en ambas carreras para manifestar sus necesidades con el fin de mejorar el documento.

El corto periodo de Pilar Souza estuvo matizado por las protestas de los alumnos, generadas por las necesidades académicas y materiales que con el tiempo iban en aumento y que les parecía rebasaban a la escuela.

Las obras puestas en escena este año fueron *El casamiento* de Nicolás Gogol, dirigida por Rafael López Miarnau; *La calle de la gran ocasión* de Luisa Josefina Hernández, por Héctor del Puerto; *Farsa de Santa Susana* de Diego S. de Badajoz y *Un hogar sólido*, de Elena Garro dirigidas por Tara Parra; *El caballero de la mano de fuego* de Xavier Villafaña, por Faustino Pérez Vidal; *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina, dirigida por Ignacio Sotelo; *Trabajos de amor perdido* de Shakespeare, por Rafael Navarro; *Los piratas de Penzance* de Gilbert y Sullivan, por Marta Luna y *Las aventuras de Horacio el ratón* creación colectiva por Juan Jiménez Izquierdo; *Mátame y Muere*, compuesta por las obras cortas: *El teléfono*, *Hacer la calle* y *La rata* de Tomás Espinoza, *Sombras ajenas* de Reynaldo Carballido y *Mátame o muere porque no existe la pareja humana* de Luisa Josefina Hernández, todas con dirección de Felio Eliel. Asimismo, *Ahora vuelve a cantar* de Max Frisch, por Ignacio Sotelo y *Pantomimas* creación colectiva dirigida por Rubén Herrera; *Los niños de otro planeta* de Mercedes de la Cruz, dirección de Julio Palacios Azero y *Lagartija* de A. M. Volodin, con dirección de E. Lazariev.

Willebaldo López, director de la escuela de 1983 a 1984



1983 |

El plan modular era un reto para maestros y alumnado, un reto que rebasaba a la estructura de la EAT, porque ponía sobre el tablero dos problemas de difícil solución referentes a lo administrativo y a lo académico. El aspecto administrativo tenía que ver con la asignación de plazas de tiempo completo para los profesores, y así solventar las necesidades económicas personales y académicas de los módulos. El plan requería atención continua de los maestros en las materias involucradas en cada módulo y algunos de ellos tenían plazas de pocas horas, por lo que la atención se veía reducida a las horas con las que contaba cada maestro y que desempeñaba durante un horario determinado. Además, el presupuesto de la escuela no alcanzaba para pagar más maestros, ni mucho menos para las necesidades cotidianas de carácter escolar y administrativo. Esta carencia se refleja en los programas de las obras montadas por alumnos y maestros, hechos a mano y fotocopiados, como lo advirtieron propios y extraños.

No obstante, se organizan actividades y se realizan montajes interesantes. El Taller de Investigación del Teatro en México, organizado por los alumnos promovió y realizó un Coloquio de Teatro Independiente del 14 al 16 de enero en el Teatro Orientación.

Ante la escasez de recursos para las escuelas y la falta de status académico, los maestros de la EAT se unieron al movimiento que emprendieron los docentes de todas las escuelas del INBA para pedir la homologación académica con escuelas de nivel superior, como el Instituto Politécnico Nacional, y gozar del sueldo y prestaciones correspondientes a una escuela de nivel profesional. Presentaron un pliego petitorio al director del INBA, Javier Barros Valero, donde se denunciaba un suministro escaso e irregular de los recursos para la enseñanza, desorden administrativo, falta de regularización y superación académica para los maestros y malas condiciones de trabajo; así como la necesidad de instrumentar una política de la educación artística y un sistema coordinado de todas y cada una de sus escuelas, como conjunto orgánico de centros superiores abocados a capacitar artistas profesionales.

No obstante la creación de la Coordinación General de Educación Artística y de los esfuerzos realizados, era muy difícil, todavía, hablar de una estructura que funcionara en la praxis. Por falta de recursos, la labor de los maestros se había limitado a la docencia realizada con lo mínimo obtenido desde hacía mucho tiempo, dejando los campos de la investigación y la extensión de la cultura prácticamente abandonados, es decir, las horas de trabajo de los maestros se limitaban al pizarrón, sin incentivos para la superación académica.¹²⁰

El periodo de Pilar Souza operó como un interinato, y por lo tanto, este año se llevó a cabo el proceso para elegir director, resultando seleccionado Willebaldo López, quien nombró como subdirector a Juan Antonio Llanes. La participación de los alumnos de la escuela en esta elección fue definitiva:

Superé con creces el problema y estudié métodos y sistemas en forma autodidacta o con el maestro Virigilio Mariel. Apliqué mi forma de enseñar actuación, hasta dirección y composición dramática, en cursos por diferentes partes de la provincia, enviado por el maestro Héctor Azar. Sin embargo, nunca esperé que Miguel Yedra, presidente de la sociedad de alumnos, apareciera por mi casa y me solicitara la anuencia para proponerme como candidato a la dirección de la Escuela Nacional de Teatro, mi escuela, en la que yo había cursado mi carrera de actor. No debí haber aceptado la propuesta, porque lo político y lo administrativo no es lo mío, no me gusta; pero lo hice, acepté la candidatura y gané la elección a los dignos candidatos Ignacio Sotelo y Félida Medina.

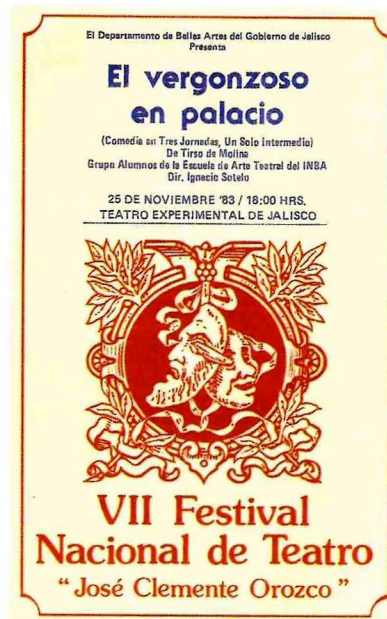
Con Juan Antonio Llanes como subdirector y Araceli Cordero como administradora recibimos la escuela en un estado físico deplorable y como organización también. Se pintó la escuela, se cambiaron las duelas de los salones de danza, se reemplazaron espejos, se protegió a los pianos, se mejoraron los pisos, se alimentó con más aparatos y colchones el salón de acrobacia, se atendió el abandono de la sala Villaurrutia y el teatro Orientación, se apoyó el mejor aprovechamiento de la biblioteca, se atendieron las necesidades de la carrera de escenografía y, sobre todo, se implantó un control absoluto de entrada a la escuela por personas ajenas a la institu-

120 Declaraciones de maestros de la EAT al periódico *Unomásuno* del 2 de junio de 1983.



Estado de sitio, de Albert Camus, dirigida por Rafael Velasco, invitación, 1983

El vergonzoso en Palacio, de Tirso de Molina, dirigida por Ignacio Sotelo, programa de mano, 1983





Los cuates de Candelita, de Saúl Ibergoyen, dirigida por Miguel Yedra, 1983

Ignacio Sotelo, director de la escuela de 1984 a 1988



ción. Antes, cualquiera, con el pretexto de haber sido autorizado para un ensayo se instalaba en un salón hasta las madrugadas o amanecía en él, con el consabido desorden, suciedad o destrozo del inmueble. Conservo, como un recuerdo sentimental, la serie de fotografías que tomamos cuando llegamos a la escuela y las que tomamos como constancia de cómo la dejamos.¹²¹

Obras montadas este año: *Bus stop* de William Inge, dirigida por Raquel Parot; *Las brujas de Salem* de Arthur Miller, dirigida por Raquel Parot; *Atlántida* de Óscar Villegas, por Ricardo Ramírez Carnero; *Octubre en Angulema* de Jean Thénevin, por Ignacio Sotelo; *Los cuates de Candelita* de Saúl Ibergoyen, por Miguel Yedra; *Atlántida* de Óscar Villegas, por Ricardo Ramírez Carnero; *El vergonzoso en Palacio* de Tirso de Molina, por Ignacio Sotelo. (Esta obra se presentó en el VI festival Nacional de Teatro "José Clemente Orozco" en Jalisco); *Íntimamente unidos* de Eugene O'Neill, coordinación de Héctor del Puerto; *Estado de sitio* de Albert Camus, dirección de Rafael Velasco. Asimismo en la Sala Villaurrutia se presentó el espectáculo alemán *Vario*.

1984 I

Este año se realiza una revisión interna de las situaciones académica y administrativa. El plan modular exige una aplicación más elástica, aumentando o disminuyendo horas de clase, según las necesidades de cada módulo. El plan se califica con numeración alfanumérica.¹²²

Willebaldo López encontró que la aplicación del plan modular se había deteriorado y que cada maestro daba sus clases de acuerdo a sus propias experiencias, en algunos casos sin ninguna relación con el plan modular. Entonces propone el método de Stanislavski a través de la interpretación de Juan Felipe Preciado; propuesta que suscitó acuerdos y desacuerdos con el resultado de un personal dividido. Aunque el director trató de allegarse los implementos materiales de los que carecía la escuela, no fue suficiente para unificar criterios:

Conocí el método de Stanislavski y la interpretación y clasificación del maestro Juan Felipe Preciado, y convencido de su efectividad, lo invité a desarrollarlo como sistema de enseñanza. Lo propuse como método único para la escuela y ése fue mi error político, porque afecté las formas anárquicas de cada profesor y su negativa rotunda a conocer mi propuesta. El profesorado se dividió así: el cincuenta por ciento en apoyo y el cincuenta por ciento en contra. (...) No me gustó generar esa división ni mantenerla entre el profesorado; a pesar de que contaba con el total apoyo de la coordinación académica del licenciado Blanco. Otro error político, mas no administrativo, fue revisar a fondo las nóminas de los maestros y descubrir

121 Testimonio de Willebaldo López, 2006.

122 Expediente número 18, archivo histórico ENAT.

que hacía muchos años se pagaban horas de clase a muchos maestros que ya no estaban en la escuela o empleados del jurídico o administrativos o que juraban merecerlo como pago por representar ante el medio político y cultural a la escuela. Hubo los que me pidieron sus horarios para impartir sus clases, hubo los que renunciaron en ese momento y hubo los que se negaron rotundamente a impartir sus clases y a renunciar al pago por ellas. Estos últimos son los que se volvieron mis más acérrimos enemigos. Hasta ese tiempo de mi vida yo nunca había tenido un enemigo. Y ahora, en un dos por tres, tenía muchos.¹²³

Willebaldo López renunció porque no se pudo efectuar el plan que tenía previsto para la enseñanza de la actuación y por problemas administrativos acumulados con anterioridad.¹²⁴ En su lugar fue designado Ignacio Sotelo y como subdirectora Evelia Beristáin.

En su toma de posesión, Sotelo se mostró preocupado por la captación de públicos para el teatro:

Un gran problema que enfrentamos quienes estamos inmiscuidos hasta el fondo en el quehacer escénico es la disyuntiva del teatro culto y del teatro comercial. Es urgente capturar el público potencial que no va al teatro porque no lo conoce o porque no tiene dinero. A esto se debe que imparta cursos y talleres en toda la República. Conozco la necesidad de educar teatralmente a la gente para que sola rescate su problemática y encuentre más fácilmente su propio camino.¹²⁵

Los colegios de las carreras se reunieron en academia, analizaron y reflexionaron sobre los hechos, y se pronunciaron por mejoras para cada carrera. Por otro lado comenzó el proceso de homologación de plazas con el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Con esta decisión institucional las plazas de maestro tendrían un nivel económico mejor al de la de escuela superior.

La Comisión Coordinadora del Servicio Social de Estudiantes de las Instituciones de Nivel Superior (COSSIES) hace extensivo el servicio social a todas las entidades federativas, incluyendo la EAT.¹²⁶ Eso quería decir que la escuela podría tener prestadores de servicio social no sólo de la propia escuela, sino de otras de enseñanza superior y que los alumnos también podían prestar servicios en otras dependencias.

La SGEIA propone un ciclo de conferencias en las que participa la EAT. Por su parte, la escuela invita a Néstor García Canclini para hablar de los temas: "La función social del teatro", "En torno a los problemas estéticos del arte", "Problemas específicos que se plantea el teatro", "Diferentes propuestas teatrales en México" y "Los campos de trabajo". Estas conferencias cumplieron su objetivo al llegar a un gran número de alumnos.

123 Testimonio de Willebaldo López, 2006.

124 Periódico *El Nacional*, 08 de diciembre de 1984.

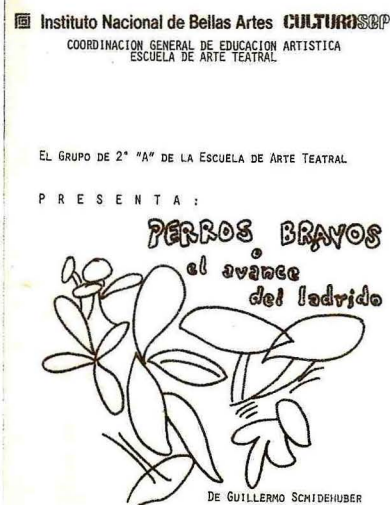
125 Declaraciones de Ignacio Sotelo al periódico *El Heraldo de México*, de 17 de septiembre de 1984.

126 Oficio de 13-01-1984, archivo histórico de la ENAT.



La hija del rey, de Luisa Josefina Hernández, dirigida por Mercedes de la Cruz, programa de mano, 1984

Perros bravos o el avance del ladrido de Guillermo Schmeidehuber, dirigida por Ramiro Osorio, programa de mano, 1984



Las obras puestas este año son: *La hija del rey (Electra)* de Luisa Josefina Hernández y *El semejante a sí mismo* de Juan Ruiz de Alarcón, coordinación de Mercedes de la Cruz; *Los hijos de Sánchez* de Vicente Leñero, por Alberto Celarié; *Perros bravos* de Guillermo Schmidhuber, por Ramiro Osorio; *El cerco de Numancia* de Miguel de Cervantes, *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina y *Asia y el lejano oriente* de Isaac Chocrón, dirigidas por Ignacio Sotelo; *Romeo y Julieta* de Shakespeare, por Raquel Parot; *Napoleón destinatario predestinado* y *César y Cleopatra* ambas de G. Bernard Shaw, dirigidas por Ignacio Sotelo, coordinación de Héctor del Puerto; *Estado de sitio* de Albert Camus, por Rafael Velasco; *Los huéspedes reales* de Luisa Josefina Hernández, por Juan Felipe Preciado; *Máquina* de Alejandro Licon, por Felio Eliel; y *Carballido de batalla*, varias obras en un acto coordinadas por Alejandro Bichir.

Se da importancia al teatro para niños con las puestas en escena de *Haremos el mar para navegar* y *El mundo nocturno* de Teresa Valenzuela dirigidas por ella misma; *Chispas, rayos y centellas* de Teresa Valenzuela por Antonio Algarra; *El gigante egoísta* de Óscar Wilde, por Julio Palacios; *Los contaminantes... Uy qué miedo* de Paco Rousstand, dirigida por él mismo.

1985 I

El director Sotelo se aplica a reorganizar la escuela y hacerla funcionar optimizando los recursos. Durante su periodo se dedica a estimular al personal docente y a los alumnos para asistir puntualmente a sus clases y vigila con regularidad el cumplimiento de las labores. A principios de año recibe de la Dirección General de Programación de la SEP, la clave que tendrá que aparecer en los documentos que legalicen la licenciatura y debe ostentarse en todo trámite escolar, lo que consolida la legalización de la EAT como institución de educación superior.¹²⁷



Haremos el mar para navegar, escrita y dirigida por Teresa Valenzuela, 1985

127 Oficio del 18-01-1985, archivo histórico ENAT.

El programa modular contempla, en este momento, para la carrera de actuación el estudio de corrientes y épocas del teatro, y que al final de la carrera, a título de muestra de trabajo terminal, se presentara una obra. Para escenografía se prevé la realización de una escenografía, vestuario y utilería, independientemente de las actividades académicas. Las prácticas de actuación se realizan en el teatro Orientación y en la sala Villaurrutia.

La EAT envía sus observaciones en documentos que fundamentan la necesidad de corregir los errores detectados en el plan de estudios y programas modulares que rigen las carreras de actuación y escenografía; estas observaciones son propuestas para integrarlas al plan. Con el objeto de unificar las nomenclaturas de la disciplina de teatro, la Dirección envió a la Coordinación de Asuntos Académicos sus observaciones para la corrección de errores detectados en el plan modular; diferencias entre plan y programas; convalidación de las disciplinas que no están sujetas a módulos; correcciones de asignatura al plan, así como programas y corrección de gráfica de las dos carreras para iniciar los cursos.¹²⁸

Durante el año se entablan relaciones educativas con varios países. El Consejo Técnico nombra a los representantes de maestros y alumnos para la revisión del plan de estudios modular. También se acordó ampliar los cursos extraescolares a una serie de tres, de manera secuencial, para así ampliar los conocimientos pedagógicos adquiridos de los interesados en el servicio docente. Los cursos son: uno comparativo de las técnicas de Bertolt Brecht y Stanislavski, uno de maquillaje y uno de construcción de máscaras. Por su parte, los alumnos propusieron crear un espacio físico para la intercomunicación escolar y extraescolar.¹²⁹

La planta de maestros se encuentra en proceso de retomar nuevos bríos y enderezar las velas de la barca. A través de la prensa algunos maestros satisfacen el interés por saber cómo se encuentra la escuela:

Esencialmente nuestro entrenamiento está dirigido a formar actores capaces de realizar cualquier tipo de representación. No implantamos estilos particulares o técnicas de actuación específicas, sino que buscamos preparar y desarrollar actores con un instrumento expresivo bien desarrollado: voz, cuerpo, intelecto, etc., que sean autosuficientes y maduros, ante la profesión, capaces de trabajar responsable y efectivamente con todo tipo de directores, tanto a nivel individual como colectivo¹³⁰.

128 Oficio de 21-05-1985, archivo histórico de la ENAT.

129 Oficio 28-10-1985, archivo histórico ENAT.

130 "Las escuelas teatrales preparan, encauzan, pero no proporcionan talento, afirma Ricardo Ramírez Carnero", periódico *El Heraldo*, de 20 de junio de 1985.

NATIONAL PARK SERVICE,
UNITED STATES DEPARTMENT OF THE INTERIOR
presents

The Tenth Siglo

De Oro (Golden Age)

Drama Festival

WALKER M. REID, Festival Coordinator

Chanizal National Memorial

February 25 — March 2

March 4 — 8, 10, 1985

8:00 p.m.

Co-sponsored by the Texas Commission on the Arts



Programa del Festival del Siglo de Oro, 1985

El servicio social es intenso. Las instalaciones adaptadas con las que cuenta la EAT no cubren las necesidades de espacios, equipos y materiales necesarios; a la sala Villaurrutia y al teatro Orientación les falta remodelación y equipo; faltan salones de danza, vestidores con equipo, regaderas y calentador de agua, acondicionamiento de salones, redefinir el servicio de la biblioteca sólo para la escuela y la bodega de vestuario y equipo. También se piden nueve módulos practicables de gradas no utilizadas en el teatro El Galeón que fueron desechadas por la Dirección de Teatro¹³¹, pero no fueron concedidas. Asimismo se solicitó el tercer piso de las instalaciones adquiridas antes, que sólo abarcaba dos.

Se dio vigor a la biblioteca de la escuela con nuevas adquisiciones para incrementar sus más de seis mil volúmenes y su presencia se difunde por la prensa, con el objetivo de que los usuarios interesados en teatro y no sólo los alumnos la visiten y consulten su acervo.

Obras puestas por alumnos y maestros en los teatros Villaurrutia y Orientación: *Los vagos*, de Federico Fellini y E. Flaviano, dirigida por Ricardo Ramírez Carnero, quien también dirige *El baile de los montañeses* de Víctor Hugo Rascón Banda; *De fuera vendrá*, de Agustín Moreto, por Ignacio Sotelo; *Las aceitunas* de Lope de Rueda y *El viejo celoso* de Miguel de Cervantes, en dirección de Ignacio Sotelo con coordinación de Héctor del Puerto, presentadas en el Festival del Siglo de Oro en El Chamizal, Texas; *Las preciosas ridículas*, de Molière por Raquel Parot; *La noche llena de accidentes*, de Emilio Carballido por Felio Eliel; *Noche de reyes*, de Shakespeare, por Raquel Parot,¹³² *Las tres heridas* de Alejandro Licona, por Felio Eliel; *Haremos la mar para navegar* texto y dirección de Teresa Valenzuela, *Los contaminantes... Uy que miedo*, texto y dirección de Paco Roustand¹³³ y *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* de Ramón del Valle-Inclán, por Ignacio Sotelo.

DÉCADA 1986-1995

Estos tiempos transcurren política y socialmente entre tres periodos gubernamentales: el final de Miguel de la Madrid, el de Carlos Salinas de Gortari y el principio del de Ernesto Zedillo. Una década de cambios, elecciones, insurrecciones y recomposición económica con devaluaciones, fracturas y muertes de políticos. Entre todo esto, México es la sede del XIII Campeonato Mundial de Fútbol.

La situación económica de México deviene más crítica, la Bolsa Mexicana de Valores arrastrada por las bolsas internacionales ostenta una caída aparatosa, por lo que el gobierno federal en un intento de reestablecer la economía firma con los tres principales sectores de la sociedad: obrero, campesino y empresarial un Pacto de Solidaridad Económica.

Carlos Salinas emprende una política de desarrollo económico con el Tratado de Libre Comercio; la paridad del peso tres a uno con el dólar parece nivelar la economía pero se reprivatiza la banca y por otro lado se reanudan las relaciones Iglesia-Estado. En los altos de Chiapas el EZLN los indígenas se levantan y Ernesto Zedillo

131 Oficio de 03-12-1985. archivo histórico ENAT.

132 Oficio de 01-02-1985. archivo histórico de la ENAT.

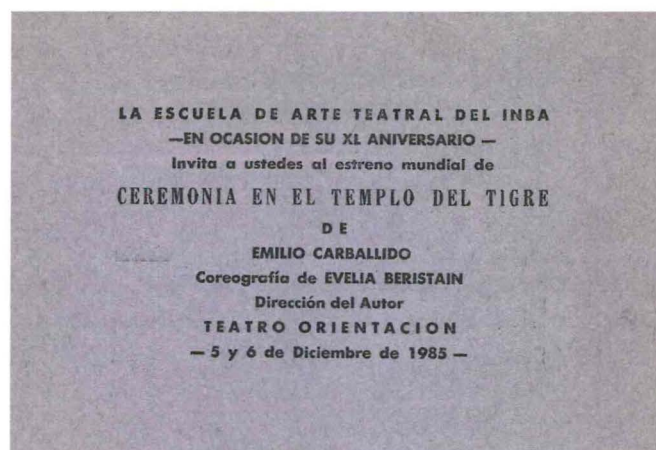
133 Oficio de 01-02-1985. archivo histórico de la ENAT.

recibe el país en una aguda crisis que soporta la deuda externa, la inflación y el pago a los bancos.

El 7 de diciembre de 1988 se funda el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), después CONACULTA, institución que toma bajo su coordinación a las instituciones que se encargan de la protección, promoción y difusión del patrimonio cultural como el Instituto Nacional de Bellas Artes, el de Antropología e Historia, la Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, el Fondo Nacional Arqueológico, la Coordinación de Eventos y Proyectos Especiales, y el Sistema Nacional de Información Cultural, así como unidades administrativas y bibliotecas que estaban bajo la dirección de la SEP. Luego se construiría el gran Centro Nacional de las Artes, CNA que se inauguró precipitadamente antes de terminarse al final del sexenio de Carlos Salinas. El CNA ubicado en el terreno que ocuparon los Estudios Churubusco y la Cineteca Nacional, acogió a las escuelas con sus teatros y a los centros de investigación del INBA. "Este centro se creó con el fin de llevar a cabo un proyecto académico de encuentros y convergencias de las escuelas de arte del INBA, como eje de un profundo proceso de reordenación de la enseñanza de las artes en México, que busca aprovechar plenamente la rica tradición y experiencia de las diferentes escuelas que operaban de manera separada, dándoles mayores elementos y apoyos para cumplir sus funciones con un nivel de excelencia."¹³⁴ La reordenación académica se había iniciado con la Coordinación de Educación Artística y la creación del Centro que adoptaba esta acción, lo que despertó inseguridad y desconfianza en los trabajadores del INBA, porque no se tenía claro el funcionamiento y la relación con el Instituto, que con la praxis se afirmó como una instancia de vinculación, correlación y apoyo a proyectos especiales.

En el mundo del teatro, la crisis del país también agobia las puestas en escena, lo que por otro lado favoreció la imaginación, el ingenio y la creatividad de los directores y escenógrafos. Los montajes se inclinaron hacia el mínimo de elementos escenográficos corpóreos y el arte lumínico tomó la escena. La formación y educación corporal que ha formado parte de los programas educativos para actores desde la creación de la primera escuela de teatro, durante este tiempo se intensifica, se especializa y acude a diversas técnicas de exploración y manejo del cuerpo, incluidas las de otras culturas. El trabajo actoral viste la escena, construye espacios y se define como dramaturgia del actor. Especialistas de otros países enriquecen al teatro mexicano con talleres, cursos y conferencias.

Contrariamente a la crisis de recursos, los grupos de teatro aumentan considerablemente y con los años la cartelera ostentará más de cien obras de teatro al día. Han contribuido a este acrecentamiento los concursos de teatro para la adolescencia (INBA, Centro de Orientación para la Adolescencia y D. F), los concursos de teatro escolar en las escuelas secundarias (INBA), los concursos y las muestras en los colegios de bachilleres y las escuelas de la UNAM y las muchas escuelas de teatro y



Ceremonia en el templo del tigre, escrita y dirigida por Emilio Carballido, invitación, 1986

¹³⁴ Centro Nacional de las Artes. Publicación donde se describen objetivos e instalaciones, s/f.

laboratorios que proliferan aunque no tengan reconocimiento oficial. Por otro lado, existe el incentivo de las muestras nacionales de teatro organizadas por el INBA, que tienen lugar en el interior de la República, donde se exhiben los mejores trabajos de los estados y el D. F.; el Festival Internacional Cervantino y también las actividades del Departamento del Distrito Federal con su nicho teatral en los diversos foros que manejan las delegaciones. El teatro busca nuevos públicos entre los jóvenes y estos espacios son una ocasión para ver y hacer teatro.

La dramaturgia mexicana se porta bien. Surgen nuevos dramaturgos y dramaturgas que se colocan rápidamente en foros importantes con puestas en escena dirigidas también por jóvenes.

Se publican revistas y en ellas hay espacio para el teatro mexicano, obras, estudios e investigaciones. La dramaturgia también se publica en ediciones oficiales y privadas. El teatro-bar se muestra, aunque todavía de un modo tímido.

1986 I

Todos los documentos que expide la escuela ostentan las siglas de los dos aniversarios que se conmemoran este año: el XL aniversario de la EAT y el XXX de la sala Villaurrutia. Una mirada a la distancia permite observar cómo ha evolucionado la escuela. De los salones adaptados del Palacio de Bellas Artes a las instalaciones en la Unidad Artística y Cultural del bosque hay una diferencia muy grande; sin embargo lo que se ha obtenido ha sido con grandes esfuerzos por parte del personal docente y de los alumnos. La escuela adolece a estas alturas de apoyo económico decidido y lo que se obtiene es a cuentagotas. No obstante las carencias materiales, en el plano académico se ha alcanzado mucho. En enero de este año se hace del conocimiento del personal docente el Acuerdo No. 125 que contiene las bases para que el personal docente no titulado de las escuelas del INBA, incluida la EAT, alcance su titulación mediante requisitos establecidos en dicho acuerdo.¹³⁵

El Director presenta proyectos, pero sólo algunos llegan a operar. Hay que recordar que son los años difíciles para el país y esto se refleja también en la escuela. Estos proyectos se refieren a una especialización en títeres, un programa de poesía en voz alta que se llamaría Poesía Dramatizada y una especialización en maestro de educación artística. Todos son sometidos a la Subdirección de Educación e Investigación Artística con su respectiva justificación:

El teatro ha ampliado su función social y su campo de trabajo. El sector educativo está considerado como una disciplina indispensable que forma parte del área de Educación Artística, presente en todos los niveles de la educación. (...) Se presenta la necesidad de capacitar pedagógicamente a especialistas de actuación y así llenar la falta de maestros capaces en un servicio docente. La Escuela de Arte Teatral se preocupa de proporcionar a los alumnos de la carrera de actuación los conocimientos teórico-prácticos que los capaciten en la docencia por medio de cursos en la modalidad de talleres.¹³⁶

¹³⁵ Diario Oficial, diciembre de 1986.

¹³⁶ Documento de justificación de talleres de especialización, archivo histórico ENAT, 1986.

La dirección insiste ante la SGEIA en la aprobación del proyecto de formación magisterial. Éste se obtuvo posteriormente pero sólo operó en dos generaciones. (Ésta sigue siendo una asignatura pendiente de la ENAT, porque la necesidad de maestros de teatro en todos los niveles de la educación oficial y en los cursos extraescolares existe). La dirección también propone espectáculos de poesía dramatizada con grupos de la propia escuela, quienes los pondrían en escena en cualquier tipo de escenario, pero la escasez de recursos los impide.

Se llega a la impostergable necesidad de la reestructuración, luego de intentar resolver las incongruencias en la aplicación del plan modular, sobre todo en cuanto a la falta de relación en la praxis entre los módulos de escenografía y los de actuación.¹³⁷ Así, la dirección insta a celebrar reuniones académicas entre los maestros participantes en los módulos para intercambiar opiniones y, por otra parte, a los colegios de maestros para revisar los planes. Trabajo minucioso que no da frutos inmediatos.

Por otro lado, en el alumnado existían inquietudes presentadas desde años anteriores, sin embargo el director trata de estar cerca de ellos para comprender mejor sus expectativas y encauzarlas hacia el trabajo escolar:

¡Entenderlos! [a los alumnos] esa es la base: estableciendo constantemente un diálogo entre estudiantes y autoridades. Pienso que el director de la escuela no es más que un administrador que está tratando de encauzar el plantel, cumpliendo con reglamentos y con programas de estudio, que trata de que las cosas se den con mayor coherencia y mayor calidad. Si uno no establece esa comunicación y piensa que siendo el director es uno Dios Padre y se sitúa en una isla, inmediatamente tendrá que surgir la reacción en contra, de alumnos, maestros e inclusive de trabajadores.¹³⁸

Para tener el derecho al examen profesional, los alumnos deben presentar una tesis, como sucede en muchas de las instituciones oficiales; sin embargo, por la línea de trabajo de las carreras cuyo principal objetivo es el de trabajar en una puesta en escena, la academia de la escuela propone que se considere profesionalmente un montaje y esto constituya una vía para la titulación. Se realiza una gestión oficial para tal efecto.

Para avanzar en la evaluación se dan a conocer a la comunidad las funciones de los coordinadores de carrera y de módulo, que consisten en planear las actividades que se generen para mantener comunicación con los maestros integrantes de cada uno de ellos; coordinar actividades académicas extramuros e internas para el aprovechamiento del alumnado; precisar criterios de evaluación; plantear soluciones de carrera y de módulo; proponer materiales, horarios, calendario y utilización de espacios, y por último informar, comentar y proponer ajustes a planes y programas.¹³⁹ No obstante las carencias, durante este periodo el director Sotelo obtuvo, por sus gestiones, plazas de medio tiempo y tiempo completo para los maestros que lo ameritaban.

137 Oficio 08-04-1986, archivo histórico.

138 Declaraciones de Ignacio Sotelo a Rafael Luviano Delgado, periódico *Excelsior*, 21 de enero de 1986.

139 Documento de noviembre 1986, archivo histórico ENAT.

Obras puestas para celebrar el aniversario de la EAT: *Ceremonia en el templo del tigre* de Emilio Carballido, dirigida por él mismo; *Peer Gynt* de Henrik Ibsen, dirigida por Ricardo Ramírez Carnero; "Teatro Romántico" con las obras: *El pasado* de Manuel Acuña y *El torneo* de Fernando Calderón, dirigidas por Pilar Souza; *Los bajos fondos* de Máximo Gorki, dirección de Raquel Parot; *De la calle* de Jesús González Dávila, por Felio Eliel; *El canto del cisne* de Antón Chéjov, dirección de Sergio Wolf; *Las manos sucias* de Jean Paul Sartre, por Dagoberto Guillaumín; *Y nos dijeron que éramos inmortales* de Oswaldo Dragún, por Pilar Souza; *El sueño de una noche de verano* de William Shakespeare, por Raquel Parot; *Divinas palabras* de Ramón del Valle-Inclán por Ricardo Ramírez Carnero; *La tercera ley de Newton* de Leticia Téllez; las obras cortas: *La trampa de los demonios* de César Rengifo, *¿Quién anda ahí?* y *Una rosa con otro nombre* de Emilio Carballido, coordinación Tara Parra; *Un hogar sólido* y otras piezas de Elena Garro, coordinación Héctor del Puerto; *Salón Calavera* de Alejandro Aura, coordinación de Alejandro Bichir.

El teatro para niños y jóvenes es incentivado por Gabriel Fragoso, quien estimula a los alumnos para participar en concursos y puestas en escena con obras como *Dar es a todo dar*. Otras obras son *Viaje a pueblo feliz* que alcanza 200 representaciones; *El mundo nocturno* texto y dirección de Tere Valenzuela, *Las lámparas del cielo y de la tierra* de Emilio Carballido, Fernando Wagner y Luisa Bauer, dirigida por Tere Valenzuela; *El dueño de las estrellas*, de Juan Ruiz de Alarcón, dirigida por Héctor del Puerto.

Asimismo, la escuela participa en el tercer Festival Teatral de Otoño "Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza" en Taxco, Guerrero, con la obra *De fuera vendrá* de Agustín Moreto, dirigida por Ignacio Sotelo.

1987 I

A partir de las indicaciones de la SGEIA del mes de febrero, la EAT es sede de los cursos de regularización magisterial. La preocupación de las autoridades se dirige a buscar los mecanismos más adecuados para la certificación de estudios de las dos generaciones anteriores al plan modular y que, sin embargo, hubieran cumplido con todas las materias y los requisitos de exámenes. Pero este mismo año la dirección recibe el documento de "Normas generales de acreditación de la Escuela de Arte Teatral" para su revisión y aprobación,¹⁴⁰ lo cual complementa el proceso de certificación.

Por otra parte, una comisión bipartita INBA-SEP se encarga de revisar las normas que regulan las condiciones específicas de trabajo del personal académico de base de las escuelas profesionales del INBA y las normas de evaluación.¹⁴¹

Y otra comisión se encarga de emitir la convocatoria para el montaje de obras de teatro infantil y la evaluación de las mismas.¹⁴²

Se puntualizan las condiciones del servicio social dictando 480 horas de servicio, cuyo equivalente para el caso de la EAT es de cien funciones de teatro escolar. Esta es una de las razones para que se abran al público las funciones en que los

140 Documento de 03-06-1987.

141 Circular de 03-03-87 y oficio de 28-08-87, archivo histórico ENAT.

142 Oficio de 26 de febrero, archivo histórico de la ENAT.

alumnos presentan sus exámenes. Asimismo, se hace una propuesta de obras para el proyecto "Teatro a las ciudades" convocado por la SGEIA.

Se inicia la materia "Teatro de muñecos" anotada en el plan modular, que había quedado en receso por la falta de plaza y maestro para ocuparla.

A fines de año, la dirección apremia a los colegios de las dos carreras para sesionar y avanzar en acuerdos sobre la reestructuración de los planes y programas, porque a su vez está presionada por la SGEIA.¹⁴³


Se recurre a instancias exteriores como embajadas, bibliotecas y universidades para pedir material (videos, publicaciones, programas) que incrementen el conocimiento de los alumnos.

Comienza el programa de capacitación permanente con cursos varios como el de diseño y realización de vestuario y accesorios, y el de maquillaje y elaboración de máscaras. Los cursos son extracurriculares en apoyo a módulos.

Se detallan las funciones del Secretario Académico y del Secretario Psicopedagógico que son, para el primero: colaborar en actividades de planeación, registro de actividades académicas y del calendario escolar; dar apoyo en el proceso académico escolar y extraescolar; realizar la supervisión del desarrollo de los módulos y dar atención al desempeño del personal docente; dar información a las autoridades y comunicación a su comunidad; colaborar en el plan de trabajo anual y participar en la planeación de los cursos extracurriculares.¹⁴⁴

El Secretario Psicopedagógico, por su parte, debe coordinar los trabajos de reestructuración del plan y programas; dar asesoría a los alumnos en el proceso de aprendizaje y apoyo psicopedagógico a los maestros; ofrecer asesoría a la interpretación de las técnicas e instrumentos de evaluación; realizar la actualización de los documentos de examen de admisión; apoyar a los maestros en actividades de recuperación académica y estimular la participación en cursos de capacitación docente.

Obras puestas este año: *La discreta enamorada*, de Lope de Vega dirección de Héctor del Puerto; *Dr. Fausto*, de Christopher Marlowe, dirigida por Ricardo Ramírez Carnero; *Diez días que estremecieron al mundo*, creación colectiva del grupo La Candelaria, dirección de Héctor del Puerto; *Juego de damas y algo más*, escenas de varios autores, dirigidas por Dagoberto Guillaumín; *Maldita soledad*, espectáculo con escenas de varias obras de cuatro autores, dirección de Tara Parra; *El juego de Zuzanka* de Milosh Matzourek, coordinación Antonio Algarra; *Ciegos ejemplares*, escenas de varias obras de cuatro autores dirigidas por Héctor Berthier; *Bodas de sangre* de Federico García Lorca, por Raquel Parot; *La discreta enamorada* de Lope de Vega, dirección de Héctor del Puerto, que dio funciones en las penitenciarías del D. F. y el Estado de México.



SEGUNDA TEMPORADA 1987

ESCUELA DE ARTE TEATRAL
PRESENTA

TEATRO ORIENTACION

"LA TORMENTA" de A.N. Ostrovski. Dir. Dagoberto Guillaumín. 12,13,14 de Junio
"LA DISCRETA ENAMORADA" de Lope de Vega. Dir. Héctor del Puerto. 19,20,21 de Junio
"LOS DIEZ DIAS QUE ESTREMECIERON AL MUNDO" Creación colectiva del Gpo. Candelaria. Dir. Héctor del Puerto 26,27,28 de Junio
"PRIMAVERA CON UNA ESQUINA ROTAS" Adaptación Teatral del Gpo. Ictus de la Novela *Homages* de Mario Benedetti. Dir. Raquel Parot. 10,11,12 de Julio
"JUAN PALMIERI" de Antonio Larreta. Dir. Ricardo Ramírez Carnero 17,18,19 de Julio.

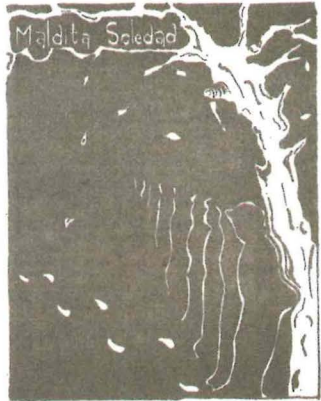
SALA XAVIER VILLALBA

"MALDITA SOLEDAD" Espectáculo con escenas y obras de O'Hall, Fernando Arrabal; Elena Garro, Luis Valdez. Dir. Tara Parra. 19,20,21 de Junio.
"EL JUEGO DE ZUZANKA" de Milosh Matzourek. Coord. Antonio Algarra. 26,27,28 de Junio.
"CIEGOS EJEMPLARES" obras de Gerardo Velázquez, Thornton Wilder, Ferenc Molnar, Ghalderode. Dir. Héctor Berthier 3,4,5 de Julio
"SILENCIO POR LOS PELOES, VÁLENS VAN A ECHAR SU MAIZ" de Emilio Carballido. Dir. Tere Valenzuela. 10,11,12 de Julio.

SALA XAVIER VILLALBA (atrás del Auditorio Nacional)

19 Jun.1987	20:00 Hrs.
20 Jun.1987	19:00 Hrs.
21 Jun.1987	18:00 Hrs.

SNP



Maldita soledad, espectáculo con escenas de varias obras de cuatro autores, dirigida por Tara Parra, programa de mano, 1987

143 Oficio de 18-03-1987.

144 Documento del 4 de febrero de 1987.

En el teatro infantil: *El dragón de los cien ojos* por Gabriel Fragoso; *Entre todos sí se puede* y *Dar es a todo dar*, de Teresa Valenzuela, dirigidas por Tere Valenzuela y Javier Villegas.

En teatro escolar, *Un sombrero de paja de Italia* de Eugene Labiche y Mare Michel, dirigida por Ignacio Sotelo, la cual es actuada por los alumnos de la generación 87; *El juego de Zuzanka*, de Matzourek, coordinada por Antonio Algarra; *La tormenta*, de A. N. Ostrovski, dirección de Dagoberto Guillaumín; *Silencio pollos pelones ya les van a echar su maíz*, de Emilio Carballido, por Tere Valenzuela; *Primavera con una esquina rota*, adaptación del grupo Ictus de la novela de Mario Benedetti, dirigida por Raquel Parot; *La discreta enamorada* de Lope de Vega, dirigida por Héctor del Puerto, que se representó para escuelas secundarias en el programa de Teatro Escolar; *Juan Palmieri* de Antonio Larreta por Ricardo Ramírez Carnero; *Temas para un pequeño cuento*, escenas de Ibsen, Chéjov y Carballido, dirigidas por Pilar Souza; *El primer paso* improvisaciones coordinadas por Tara Parra. Asimismo, las obras de la EAT participan en el Festival Teatral de Otoño coordinado con la Escuela Superior de Medicina del IPN.

1988 I

Después de los procesos emprendidos para la titulación en las carreras de actuación y escenografía y habiendo recibido el acuerdo número 14 de Instituciones educativas del INBA,¹⁴⁵ se titulan los primeros seis alumnos. Las constancias se entregan durante una función de *Los signos del zodiaco*.¹⁴⁶ Con este motivo, Ignacio Sotelo hace un recuento de la acción de la escuela en el teatro mexicano a la prensa:

Por medio de sus egresados, la Escuela de Arte Teatral del INBA, ha establecido un movimiento que ha cambiado y renovado el arte escénico nacional y le ha aportado nuevos puntos de vista tanto estéticos como ideológicos. Antes sin título, y ahora que se les ha empezado a entregar al final de su carrera, los alumnos de este centro educativo han influido en la labor del espectáculo, comprendiendo en este al cine, televisión, teatro, doblajes, etc. No solamente en número (70 por ciento en promedio) sino en su nueva actitud frente al arte y en su búsqueda de nuevos caminos estéticos. (...) El INBA no sólo ha influido en el teatro comercial, sino también en el experimental. No es extraño que alumnos del INBA formen parte de los elencos y obras de teatro universitario; y esto, curiosamente, cuando se habla de cierta competencia con la UNAM, institución ésta, que junto con el INBA, forman los principales promotores del llamado teatro serio.¹⁴⁷

El director destaca también que parte de los alumnos venidos del interior del país regresan a sus lugares para trabajar por el teatro y también que la escuela tenía como objeto no solamente formar actores de oficio, sino actores que dominaran



Luis Jorge Reyna, director de la escuela de 1988 a 1991

¹⁴⁵ Acuerdo de adición al registro del Instituto Nacional de Bellas Artes, Dirección General de Profesiones, expediente 09-00103, de 24-02-88.

¹⁴⁶ Oficio de 20-04-1988, archivo histórico ENAT.

¹⁴⁷ Síntesis informativa de varios periódicos del 13 de junio de 1988.

la voz, la actitud corporal, el temperamento y la expresividad estética, sumado a la conciencia de ciudadanos mexicanos.

No obstante los avances en el aspecto académico, la escuela continúa sufriendo la falta de mantenimiento por parte de la UACB, pues no hay suficientes áreas iluminadas lo que genera incluso robos u otros incidentes; también los teatros están descuidados.¹⁴⁸

Ante la negativa de Ignacio Sotelo para desempeñar un segundo periodo como director de la EAT es elegido Jorge Reyna:

En el verano de 1988, un grupo de alumnos me abordó en uno de los pasillos de la escuela y me sugirió postularme a ocupar el cargo de director: "Maestro, la convocatoria está abierta, nunca un profesor de la carrera de escenografía ha sido director. ¡Láncese!

Con esta motivación y después de meditarlo unos días, me presenté como aspirante. Para sorpresa de todos, una vez realizado el proceso de auscultación, resulté con mayoría de votos en la terna que compartía con los maestros Ignacio Sotelo y Raúl Zermeño.

Al no aceptar el maestro Sotelo continuar en la dirección por un segundo periodo, fui nombrado director e inicié mi gestión el 16 de noviembre del mismo año.

Uno de los requisitos que se exigen a los aspirantes a conformar la terna, es el de elaborar un proyecto de trabajo. Al postularme presenté a la comunidad escolar un diagnóstico de lo que a mi juicio sucedía en la escuela en ese momento, destacando dos puntos centrales:

- La evaluación del plan de estudios. A diez años de haberse implementado, demandaba una revisión urgente.

- La disfunción de nuestro centro educativo. Era necesario solicitar al Instituto ampliar el presupuesto para los trabajos terminales que se presentaban al público y darles mayor cobertura en medios de difusión, así como apoyo para participar en eventos teatrales nacionales e internacionales.¹⁴⁹

Con poca dificultad el teatro para niños ya se había hecho un espacio en la escuela, pues algunos alumnos interesados escribían y montaban obras, por lo que la dirección se aplicó a incrementar este interés mediante una convocatoria dirigida a la comunidad escolar de la EAT para montar espectáculos que luego serían distribuidos por el Departamento de Teatro Escolar de la Dirección de Teatro del INBA.

Obras representadas este año: *Los justos* de Albert Camus y *Las viejas difíciles* de Carlos Muñiz, por Antonio Algarra; *Las alegres comadres de Windsor* de William Shakespeare y *Los signos del zodiaco* de Sergio Magaña, dirigidas por Raquel Parot; *La Santa Juana* de Tirso de Molina, por Ricardo Ramírez Carnero; *La ciudadela derruida* de Horia Lovinescu, dirigida por Dagoberto Guillaumín; *El jinete de la Divina Providencia* de Óscar Liera, por Felio Eliel; *El juego de los insectos* de Karel Capek, por Miguel Flores; *Cómicos* de Juan Antonio Barden, por Ricardo Ramírez; *El acero de Madrid*

148 Acta de Consejo 30-11-1988, archivo histórico.

149 Testimonio de Jorge Reyna, 2006.



El burlador de Sevilla, de Tirso de Molina, dirigida por Antonio Algarra, 1989

de Lope de Vega, por Héctor del Puerto; *Despertar de primavera* de Frank Wedekind, por Héctor Berthier; *El presidente y el ideal* de Rodolfo Usigli, por Héctor del Puerto; *Vivir como cerdos* de John Arden, por Ricardo Ramírez Carnero; *De cómo el señor Mackinpott logró liberarse de sus padecimientos* de Peter Weiss, por Alberto Velázquez; *Dificultades*, obras cortas de varios autores dirigidas por Héctor Berthier; *Improvisaciones* dirigidas por Pilar Souza; *Escenitas y ya*, escenas de varios autores por Felio Eliel; *Improvisando*, coordinación Miguel Flores; *Los signos del zodiaco* de Sergio Magaña, por Raquel Seoane; *Escenas de dramaturgos mexicanos*, de varios autores por Dagoberto Guillaumín y *La ópera de tres centavos* de Bertolt Brecht, dirección de Alberto Celarié.

1989 I

En este periodo el ingreso a la EAT se vuelve más riguroso. Se pide a los aspirantes dos fases de pruebas eliminatorias con sesiones de trabajo teórico-práctico y evaluaciones, no sólo de conocimientos dramáticos, sino físicos, a cargo de especialistas en voz, expresión corporal y ortopedia.

Las funciones del Consejo Técnico se habían distendido, por lo que una de las primeras acciones del director Reyna fue que:

Ya en la dirección, los primeros pasos que di en este sentido fueron los de rescatar las facultades del Consejo Técnico, órgano de difusión con capacidad resolutoria, donde están representados los maestros y los alumnos para analizar la situación interna de la escuela. También busqué acercarme a los

Colegios de Maestros de ambas carreras, e invitarlos a elaborar un proyecto de evaluación.¹⁵⁰

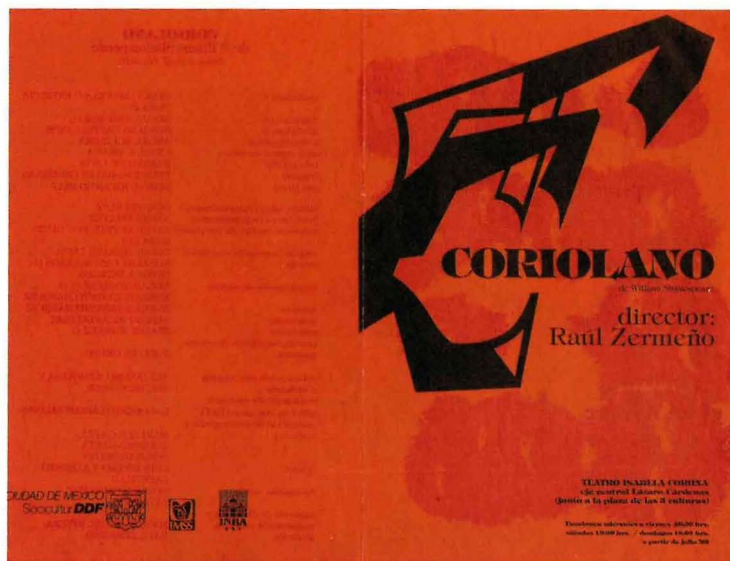
Este proyecto provocó entusiasmo y expectativas en el alumnado, pues existía un sentimiento bastante generalizado de que sus opiniones con respecto al proyecto de enseñanza-aprendizaje generalmente no eran escuchadas. Pero al mismo tiempo, provocó cierta desconfianza en un grupo de maestros que lo interpretó como una amenaza de cambios. Situación curiosa, pues nadie sospechaba lo que se avecinaba.

Dos hechos de importancia afectaron la vida de la EAT: La remodelación del Auditorio Nacional y la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. El primero amenazó los espacios de la escuela porque las autoridades del Auditorio querían agrandar los camerinos y extenderlos hasta el terreno de la EAT, y el proyecto incluía asimismo la demolición del estacionamiento. Por tal motivo, se vieron afectadas las instalaciones de la escuela y su vida durante varios meses, con la aparición y estruendo de máquinas de demolición. La escuela en pleno se pronunció por la defensa de su espacio. El otro obstáculo para el desarrollo de las actividades académicas de la escuela fue la creación del CONACULTA que provocó un constante cambio de autoridades en la SGEIA, de manera que el director no encontraba respuesta a sus múltiples inquietudes de organización académica y física de la escuela y se veía obligado a dirigirse a las autoridades administrativas del Instituto, porque la SGEIA también se encontraba en proceso de reestructuración.

En los primeros años del CONACULTA la incertidumbre se apoderó de las instancias del INBA, porque se corrían rumores de su posible extinción, de su anexo a la SEP, o de la posibilidad de integrarse y desaparecer en el Consejo. Esta incertidumbre se apoyaba en que esta nueva institución todavía no socializaba sus objetivos. Así, los rumores llegaban de todas partes y la desaparición de la escuela parecía inminente. Las actividades casi se paralizaron porque ni las autoridades del INBA, ni la SGEIA sabían tampoco cómo se organizaría el Instituto a partir de la creación del Consejo.

Además de lo que he mencionado, los sucesivos cambios de mando en la mencionada Subdirección durante este periodo complicaron más las cosas. Cuando la situación se tornó insostenible, los maestros y alumnos tomaron la determinación de acudir a la dirección general del INBA para exigir información sobre lo que estaba ocurriendo. En lugar de disuadirlos de emprender esta acción, los apoyé acompañándolos, por lo que fui amonestado por desacato. Consecuentemente la relación entre las autoridades y la dirección de la escuela se deterioró. (...) Después de todo, no se demolió el inmueble

Coriolano, de William Shakespeare, dirigida por Raúl Zermeño, programa de mano, 1989



150 Testimonio de Jorge Reyna, 2006.

que ocupábamos y recuperamos el tercer piso del edificio que anteriormente funcionaba como guardería, y un gran espacio, en el que se adaptó el taller de la carrera de escenografía, pues el anterior sí fue destruido por las ampliaciones del Auditorio.¹⁵¹

No fue sino hasta 1994 con la aparición de un libro del presidente del Consejo Rafael Tovar y de Teresa, que la organización del CONACULTA quedó asentada públicamente.¹⁵²

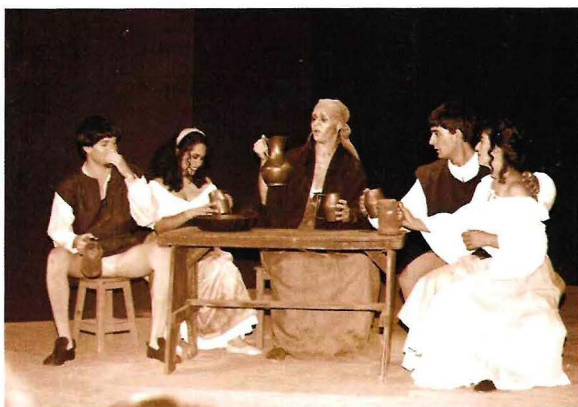
La maestra Clementina Otero fue propuesta para el Premio Nacional y aunque no se logró, en cambio se obtuvo un homenaje nacional. En el Palacio de Bellas Artes, el 9 de octubre con teatro lleno, la actriz y maestra, pilar de la EAT, recibió el homenaje de los numerosos alumnos que forjara y de las autoridades del INBA. En su trabajo, la maestra siempre dio muestras del amor a su profesión. El director de Bellas Artes destacó sus virtudes como artista, como maestra y promotora del teatro:

Clementina Otero representa en un vasto sentido a la compleja mujer contemporánea, no por ser ella misma la única sobreviviente femenina de ese "grupo de soledades"; de ese grupo sin grupo que fue Contemporáneos, de cuya cosecha en el terreno del arte y la cultura seguimos recibiendo bellos frutos, no sólo por eso —que ya sería suficiente— sino porque además, su vida entregada al teatro, su empuje como promotora cultural y maestra de varias generaciones, su iniciativa como fundadora de instituciones culturales, en fin, su profundo amor al arte, la hacen representante digna de la mujer de nuestro tiempo.¹⁵³

En marzo de este año, se celebra el Primer Congreso Nacional de Enseñanza Superior de Teatro organizado por la Universidad Autónoma del Estado de México y la Universidad Veracruzana, y la EAT participó en este congreso, en el que también intervino la Licenciatura de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Éste fue el principio de la comunicación entre escuelas de nivel superior.

Por el lado de las puestas en escena el ciclo "Jóvenes intérpretes" se mantiene; así como se busca y se obtiene difusión al exterior. Algunas obras se presentan en reclusorios (con los agradecimientos de las autoridades de los penales) y otras puestas en escena salen de los foros escolares a otros del Distrito Federal. También se refuerza el acuerdo con Teatro

Escolar para las puestas en escena de teatro infantil, al condicionar la participación, a una mayoría de alumnos de la escuela y se inicia un intercambio con la escuela de escenografía de Polonia.¹⁵⁴



Arriba. *La Celestina*, de Fernando de Rojas, dirigida por Dagoberto Guillaumín, 1989
Abajo. *Nuestro pueblo* de Thorton Wilder, dirigida por Miguel Flores, 1989

151 Testimonio de Jorge Reyna, 2006.

152 Tovar y de Teresa, Rafael. *Modernización y política cultural*. Fondo de Cultura Económica, 1994.

153 "Clementina la cenicienta del teatro mexicano, llenó Bellas Artes en su homenaje", revista *Proceso*, 16 de octubre de 1989 (Extracto de las palabras de Víctor Sandoval al abrir el homenaje).

154 Oficio de 13-10-1989, archivo ENAT.

Obras puestas por la EAT: *Tendedero de ideas*, improvisaciones por Héctor Berthier; *In Ixtli, In Xolotl, En el rostro y en el corazón* y *Máquina* de Alejandro Licon, coordinación de Ma. del Carmen Martínez; *La Celestina* de Fernando de Rojas y *El campeón* de Enrique Cisneros, dirigidas por Dagoberto Guillaumín; *Coriolano* de William Shakespeare, por Raúl Zermeño; *El asesino del sueño*, paráfrasis de la tragedia de Macbeth de León Felipe y *Debo... no niego... pago... no tengo*, versión libre sobre texto de Darío Fo, dirigidas por Héctor del Puerto; *Tito Andrónico* de William Shakespeare y *Edmond* de David Mamet dirigidas por Raquel Parot; *En una noche como ésta* de Luisa Josefina Hernández, por Ricardo Ramírez Carnero; *Nuestro pueblo* de Thornton Wilder y *Las columnas de la sociedad* de Ibsen, coordinación de Miguel Flores; *Nora* de Emilio Carballido y *Apasionatta* de Héctor Azar, bajo la coordinación de Alberto Velásquez; *Jesucristo Gómez* de Vicente Leñero, por Héctor Berthier; *La farsa de los tenebrosos* de Michel de Ghelderode, por Rigoberto Ábrego; *Las brujas de Salem* de Arthur Miller, por Antonio Algarra; *Lobo Sapiens* de Jorge Humberto García, por Armando García; *Ah soledad* de Eugene O'Neill por Rigoberto Ábrego y *Cuentos islámicos* de Mireya Cueto por Pablo Cueto; *El pájaro azul* de Maurice Maeterlinck, por Antonio Algarra; y *Pablo mimas 89*, un espectáculo de Pablo Molina, dirección escénica de Armando García Gutiérrez.

1990 I

Con motivo de los espectáculos que la EAT presentaría al público en la primera temporada del año y que serían parte de los trabajos de los alumnos, el director opinó que la enseñanza actoral debía poner mayor énfasis en la práctica escénica y no quedarse solamente en la teoría, pues las escuelas deberían dar una cada vez más sólida preparación a los futuros profesionales del arte escénico. El mejor aprendizaje académico, añadió, se demuestra con la práctica, y sostiene que las puestas en escena de los alumnos del cuarto año son trabajos de graduación y por ellos deberían obtener el título profesional como licenciados en las carreras de actuación y escenografía.¹⁵⁵ Esta línea es reforzada por maestros y ex alumnos como Zaide Silvia Gutiérrez y Ricardo Ramírez Carnero, quienes montan *La caprichosa vida* de Emilio Carballido con éxito.¹⁵⁶

Ramírez Carnero añade:

Fue necesaria una ardua labor de negociación para cambiar estos criterios y lograr que se reconociera "La puesta en escena", último módulo del plan de estudios, como examen profesional. La participación de la maestra Evelia Beristáin, subdirectora de la escuela, en dichas negociaciones, fue muy importante.¹⁵⁷

Finalmente, la SGEIA da respuesta a la dirección sobre la regularización de generaciones anteriores, y se expide un plan de trabajo para la nivelación académica de



Baal, de Bertolt Brecht, dirigida por Miguel Flores, 1990

¹⁵⁵ Periódico *Excelsior*, 28 de enero de 1990.

¹⁵⁶ Periódico *Novedades*, 16 de febrero de 1990.

¹⁵⁷ Testimonio de Jorge Reyna, 2006.

las generaciones atrasadas (74-78 y 75-79). En el aspecto académico, la EAT se apega a la realización del plan modular, a pesar de los problemas que se detectan en las revisiones constantes, que una vez más se emprenden en este periodo.

Por otra parte, debido a su calidad, la obra *El burlador de Sevilla* representada por alumnos de la EAT y dirigida por Antonio Algarra, es invitada a participar en el Festival de Teatro del Siglo de Oro en la ciudad fronteriza de El Chamizal, Texas, en el mes de marzo. A este festival concurren grupos de teatro de Estados Unidos y de Hispanoamérica y después del festival, la obra viajó a varios estados nortños.

Obras montadas en este año: *No es delito es deleite*, obras cortas de Carballido y Licon, coordinación de Tere Valenzuela; *El jardín de los cerezos* de Anton Chéjov, por Héctor Berthier; *Tiempo de ladrones* de Carballido, por Héctor del Puerto; *Armas blancas: El abrecartas, La navaja y La daga* de Víctor Hugo Rascón Banda, por Felio Eliel; *Juegos de masacre* de Ionesco por Ignacio Sotelo; *La razón de Elvira* de Rascón Banda, coordinación de Alberto Velázquez; *Matrimonio y mortaja y a quien le baja* de Carballido, por Héctor del Puerto; *Habrá poesía* de Luisa Josefina Hernández, por Ricardo Ramírez Carnero; *Baal* de Bertolt Brecht, por Miguel Flores; *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, dirección de Antonio Algarra; *El viaje superficial* de Jorge Ibargüengoitia, por Felio Eliel; *La noche de la iguana* de Tennessee Williams; *Acto social* de Reynaldo Carballido, coordinación de Benjamín Salazar; *Valleinclaniana*, textos de Ramón del Valle-Inclán dirigidos por Ignacio Sotelo; *Este rumor es como el de las hojas*, espectáculo de improvisaciones coordinación Héctor del Puerto; *Improvisaciones*, coordinación de Alberto Velázquez; *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, dirección de Zaide Silvia Gutiérrez; *La visita de la vieja dama* de E. C. Dürrenmatt, por Zaide Silvia Gutiérrez y los trabajos de improvisación *Si dios nos da licencia, Cabos sueltos, Detrás de uno mismo*, y escenas de varios autores, en coordinación de Benjamín Salazar.

En los teatros de la UACB se lleva a cabo el homenaje a Óscar Liera con dos obras suyas *Al pie de la letra* y *El jinete de la Divina Providencia* con la dirección de Martha Luna y la reposición a cargo de Sergio López.

1991 |

El aniversario XLV de la escuela se celebra con una serie de eventos, entre ellos ciclos de conferencias sobre la historia del teatro mexicano con la participación de destacados ex alumnos; una exposición de escenografía con trabajos de egresados de esta carrera (diseños, maquetas, fotografías); y la función de gala de *Los esclavos de Estambul* de Emilio Carballido, puesta en escena por Ricardo Ramírez Carnero. El montaje contó con creativos que formaban parte de la EAT.

Este año se lleva a cabo un nuevo proceso de elección y resulta con mayoría de votos Ricardo Ramírez Carnero, quien será el nuevo director de la escuela:

Con el tiempo delegado al proceso de reorganización inicié mi gestión como director de la escuela. De la terna conformada en la auscultación nombraron aquel candidato, ahora lo entiendo, incorporando dos conceptos de la teoría de las organizaciones conocida como Task-Force, donde el líder puede ceder



Armas blancas, de Víctor Hugo Rascón Banda, dirigida por Felio Eliel, 1990

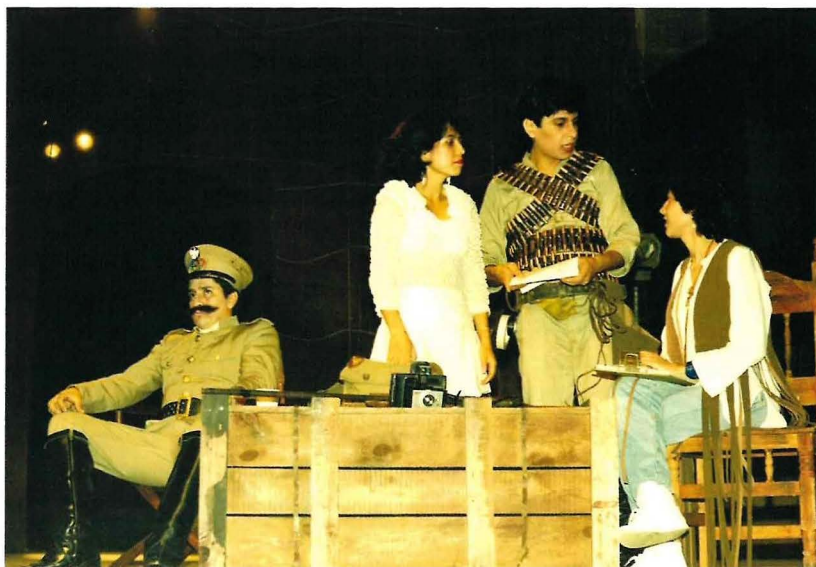
Ricardo Ramírez Carnero, director de la escuela de 1991 a 1996



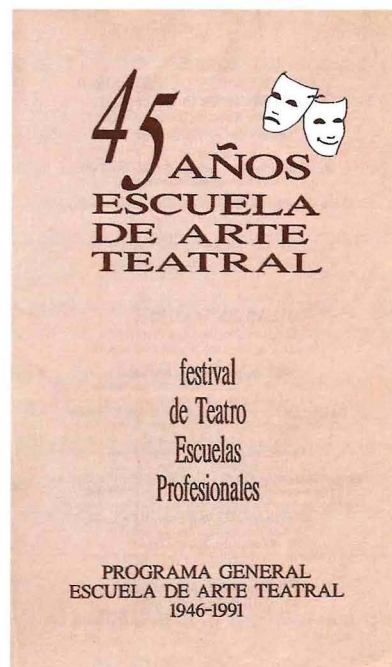
y ejercer el control (*empowerment*) y disponer de un sentido de que ayude a la integración de equipos y transmita fortaleza grupal cohesionando al conjunto en un rumbo constructivo (*team-building*).

Solamente así me puedo explicar la razón de mi designación, ya que de los tres candidatos, postulé un proyecto de participación grupal de colaboración interinstitucional. Mi postulación planteaba de manera tangible la integración de un ambiente de colaboración estableciendo escenarios o creando el clima para el encuentro educativo más allá de las paredes de la escuela. Escenarios que llegaron a concretar proyectos tan claros como el Encuentro Internacional de Escuelas de Teatro, las líneas de integración para que el conjunto de la comunidad educativa pudiera compartir la toma de decisiones y participar de la dirección de la escuela.¹⁵⁸

En este año se montaron: *Arlequín educado por el amor* collage de textos de Mairivaux, Tardieu, Leopardi, Apollinaire, Novo y Neveux, dirección de Ignacio Sotelo; *¿Que si me duele? ¡Sí!*, autor y director Adam Guevara; *Las Nictálopes* de Tomás Espinoza dirección de Ricardo Ramírez Carnero; *Numancia* de Miguel de Cervantes, dirección de Ignacio Sotelo; *El baile de los ladrones* de Jean Anouilh, dirección de Antonio Algarra; *El zoológico de cristal* de Tennessee Williams por Héctor Berthier; *La boda* de Bertolt Brecht, coordinación de Miguel Flores; *Todos eran mis hijos* de Arthur Miller dirección de Felio Eliel; *Sólo un juego*, autora y coordinadora María Navarrete; *Todo queda en familia* de Hernán Galindo, coordinación de Carmen Martínez; *La del polaco* adaptación de *Cuarteto* de Boquslaw Schaffer, dirección de Paveu Novinski; y *Múltiplos de tres*, seis puestas en escena de teatro mexicano: *De paso* de Juan Tovar y Beatriz Novaro, *Una rosa con otro nombre* y *Nora* de Emilio Carballido, *La iniciación de Lupe* de Héctor Mendoza, *Bajo el silencio* de Óscar Liera, *Como las estrellas y todas las cosas* de Sergio Magaña y *La rifa* de Carballido, dirigidas por Felio Eliel.



158 Testimonio de Ricardo Ramírez Carnero, 2006.



Programa general del 45 aniversario, 1991

¿Que si me duele?... ¡Sí!, escrita y dirigida por Adam Guevara, 1991

1992 I

Comienzan los trámites para el cambio de la EAT a las instalaciones del Centro Nacional de las Artes (CNA).

Ramírez Carnero retoma el mando de la EAT y dirige sus acciones a centrar el currículo en el sujeto de aprendizaje y su propio proyecto profesional, así como a recuperar en la práctica y en los procesos educativos la interrelación y concurrencia disciplinaria de la cultura teatral, y también desplegar un mayor espectro de contenidos y modalidades de aprendizaje, con la intención de fortalecer la identidad artística del estudiante.¹⁵⁹

El director ofrece varias alternativas de servicio social para que sean legalizadas por la Subdirección, como dar funciones teatrales dentro o fuera de la escuela dando servicio a instituciones de cultura o trabajar en instituciones de cultura en la organización de talleres de teatro o en proyectos de investigación.¹⁶⁰

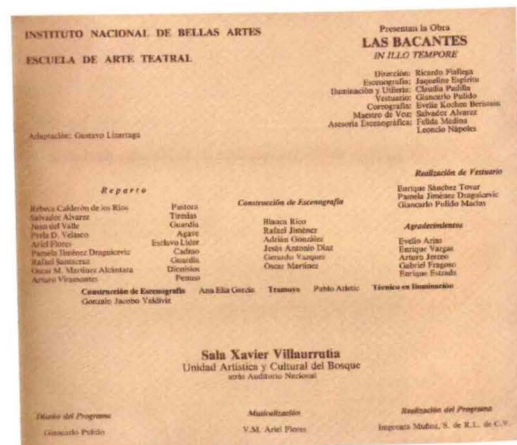
Se realiza un proyecto para reestablecer la carrera de dirección por parte de la Unidad de Coordinación de Carreras (UCC).

Por primera vez se realizó un seminario para maestros de secundaria de la especialidad de Español, con sede en la EAT. Este curso y los futuros que habría, fueron de apoyo a los maestros en diversos aspectos teatrales y en sus procesos de creación, de manera que ellos los transmitieran a sus alumnos y así prepararan mejor sus trabajos para presentarlos en las muestras de teatro de ese nivel que la SEP organiza cada año. El seminario, con duración de ocho semanas, estuvo propiciado por el CONACULTA, el INBA y la SEP con maestros de la EAT. Se extendieron diplomas a cien maestros que terminaron el seminario.

A su vez, como parte de los cursos extracurriculares se lleva a cabo un curso de manipulación de títeres, asimismo, el programa de actividades para el verano 1992 fue organizado para recuperar la experiencia que la escuela había generado con los objetivos de sensibilización a la planta docente, para unificar criterios de evaluación y puntualizar líneas de trabajo en los programas sustantivos consistentes en la reestructuración de planes y programas, la documentación con automatización documental y acervos especiales; los cursos extracurriculares; la difusión de actividades, la instrumentación de la especialidad de dirección, la formación docente y el intercambio académico teatral.

Con los nuevos cambios, la presentación de solicitudes presupuestales y la rendición de los informes fueron más complejas, de acuerdo con las líneas de las instituciones académicas. En este año y el siguiente los maestros se integraron a diversos cursos de superación académica que organizaba la SGEIA a través de su Dirección de Extensión Académica.

Obras montadas este año: *Popol Vuh* de Luisa Josefina Hernández, dirigida por Héctor Berthier, *La calle de la gran ocasión* de Luisa Josefina Hernández, coordinación



Arriba. *Cristóbal Colón*, de Michel de Ghelderode, dirigida por Mercedes de la Cruz, 1992
Abajo. *Las bacantes*, en adaptación de Gustavo Lizárraga, dirigida por Ricardo Fiallega, programa de mano, 1992

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ Oficio del 30-01-1992.

de Héctor del Puerto; *De película* de Blanca Peña, por José Enrique Gorlero; *Las bacantes*, en adaptación de Gustavo Lizárraga con dirección de Ricardo Fiallega; *Fiebre de Heno* de Noel Coward, por Antonio Algarra; *Las noches blancas* de Dostoievski-Leñero, por Alberto Celarié; *Los murmullos del sueño* (juguete escénico sin palabras), por Bruno Bert; *Suave...! Patria*, autor y director Adam Guevara; *La importancia de llamarse Ernesto* de Oscar Wilde, por Alberto Velázquez; *Qué formidable burdel* de Eugene Ionesco, por Ignacio Sotelo; *Cristóbal Colón* de Ghelderode, por Mercedes de la Cruz; *Baden Baden* de Brecht, por Felio Eliel; *El amor enamorado* de Lope de Vega, por Ignacio Sotelo; *La sirenita* de Marguerite Yourcenar, coordinación José Enrique Gorlero; *La puerta del laberinto*, varias obras de teatro mexicano coordinación de Alberto Velázquez; *Miradas a través de un espejo esmerilado*, trabajos sobre realismo psicológico coordinados por Antonio Algarra. La EAT participó en el Festival de Manizales con la obra *La loca de Miramar*, escrita y dirigida por Norma Barroso.

1993 I

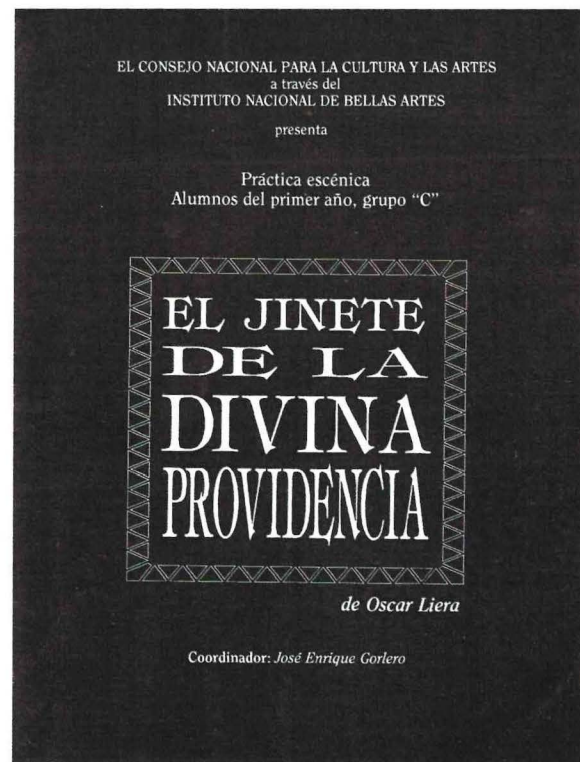
La EAT se incorpora al plan global de desarrollo académico, ordenando sus proyectos, estrategias y normas de acción, para así emprender la reestructuración de planes y programas; auto evaluación académica; programa de formación docente; evaluación de la eficiencia docente; programa de seguimiento de egresados, actividades de evaluación y planeación curricular con carácter interdisciplinario; programa de difusión y extensión académica; investigación psicopedagógica y programa de actividades cocurriculares y extracurriculares que sirva de apoyo a toda la comunidad académica.¹⁶¹

Una de las gestiones importantes que la comunidad venía deseando desde hacía tiempo era la nominación de Nacional para la escuela, cuyos trámites se iniciaron el 24 de enero de 1993.

Este año se emprenden nuevos proyectos como el "Proyecto especial de la Escuela de Arte Teatral, Medios y recursos didácticos" y la cátedra Salvador Novo,¹⁶² así como el "Seminario de creatividad y comunicación visual".¹⁶³

En los meses de abril y mayo se realizó el foro de reordenación académica en la EAT, en el que participaron maestros y alumnos. El foro tuvo como objetivo la reflexión académica y la integración de la comunidad. La planta docente participó con estudios críticos sobre las dos carreras; se analizaron y se discutieron temas de gran interés como la estructura del plan de estudios y se hizo una crítica al plan modular; se plantearon las necesidades de las carreras y las estrategias vigentes de enseñanza propuestas para la carrera de escenografía, el post grado de dirección y la creación de un taller de investigación teórico-práctico; también se discutieron las políticas culturales y la integración de los alumnos al campo de trabajo.

El jinete de la Divina Providencia, de Oscar Liera, montaje coordinado por José Enrique Gorlero, programa de mano, 1993



161 Documento de 16-03-1993.

162 Oficio de 11-01-1993.

163 Oficios de marzo y de 01-03-1993.

El foro propuso líneas de acción y una metodología de evaluación institucional continua y permanente. La reordenación académica se comenzó a partir de documentos de diagnóstico y de preguntas acerca de la forma en que la EAT asume el plan modular, la dinámica de trabajo, los perfiles de ingreso y los proyectos de capacitación de los docentes, además del seguimiento de los egresados. Los maestros discutieron sobre lo mejor en materia de técnicas y procedimientos de aplicación de un nuevo plan y del perfil de ingreso, el cual se vuelve más estricto. Las salidas terminales se contemplan en la amplitud del campo teatral.

Se inicia un ciclo de charlas de alumnos egresados de la EAT, iniciando con Delia Casanova, José Carlos Ruiz, Lourdes Villarreal, Ernesto Gómez Cruz, Adalberto Parra, Sergio Jiménez, Leonardo Peláez, Fernando Payan y René Durón, entre otros, en el café Stanislavski de la Escuela.

Tiene lugar en las instalaciones de la escuela un ciclo de cine con películas de arte, que servirán como material de análisis, también se realizan cursos de especialidades variadas: curso de zancos por Joaquín Saucedo, de títeres por Mijail Vassiliev, de payasos por Sergio Canto, maestría del actor por Alberto Celarié, títere bocón por Carlos Caballero, maquillaje por Luis Javier Sorroza, movimiento intensivo por Regina Quintero, de teatro butho por Shigeiko Suga, body contact por Mariella Brito y

La cacatúa verde, de Arthur Schnitzler,
dirigida por Miguel Flores, 1993



el actor conocedor por Pino di Budio del teatro Potlach de Italia. Seminarios como el de creatividad y comunicación visual por Gary M. Van der Wege y la percepción del espectador por Patricia Cardona.¹⁶⁴

La EAT ofrece el Segundo Seminario Teatral dirigido a maestros de secundaria de la especialidad de Español, impartido por especialistas de la EAT (febrero a abril). El seminario tiene valor escalafonario.


El director declara que en la EAT debe haber un trabajo de fortalecimiento de auto dirección, esto es, poner en práctica lo que se conoce e investiga y establecer una relación más estrecha entre los alumnos y los artistas, no solamente de teatro sino de todas las demás artes "... porque estamos convencidos de que el autoaislamiento no conduce a nada".¹⁶⁵

Se edita *Marquesina*, revista que pretende la intercomunicación escolar:

La problemática del teatro en general y de nuestra escuela en particular, da mucho de qué hablar. La gente de teatro tiene una larga agenda de temas por expresar, discutir, intercambiar, polemizar y en algunos casos, hasta recordar, de tal manera que ahora tienes en tus manos la posibilidad de comunicarte con cualquier miembro de la EAT, a través de su órgano de comunicación interna.¹⁶⁶

La EAT participa en la Expo-Arte de Santiago de Chile (del 28 de marzo al 5 de abril) con el grupo D 11, y en el festival de pantomima con los maestros Rafael Pimentel, Sigfrido Aguilar y Antonio Esparza.¹⁶⁷

Obras puestas este año: *Jacques y su amo*, de Milan Kundera, dirección de Héctor del Puerto, *Historia de un caballo* de Leon Tolstoi, dirección de Mercedes de la Cruz; *Cristóbal Colón*, de Ghelderode, también dirección de Mercedes de la Cruz; *Noches blancas* de F. Dostoievski, director Alberto Celarié quien también dirige *El reflejo de la luna sobre un cristal roto*, texto de varios autores; *Collage del Siglo de Oro Español*, dirección de Miguel Flores; *Los murmullos del sueño*, juguete cómico sin palabras, dirección Bruno Bert; *Obras cortas de Tennessee Williams*, coordinador Alberto Velázquez; *El jinete de la Divina Providencia* de Óscar Liera, coordinador José Enrique Gorlero; *La Millerdiada* textos de Arthur Miller en coordinación de Ricardo Fiallega; *Hamlet* de Shakespeare, coordinación de Alberto Celarié; *Después de octubre* de Joel Schumacher y Carl Kurlander, dirección de Ricardo Fiallega; *Me acordaré de agosto*, autor y director Adam Guevara; *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca, por Ignacio Sotelo, *A la cacatúa verde* de Arthur Schnitzler, dirección de Miguel Flores.



EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
A TRAVES DE
LA ESCUELA DE ARTE TEATRAL
TIENE EL HONOR DE INVITAR A USTED
AL EXAMEN DEL GRUPO 3o. B, QUE
PRESENTA:

HAMLET
DE W. SHAKESPEARE

SALA VILLARRUTIA
UNIDAD CULTURAL DEL BOSQUE
ATRAS DEL AUDITORIO NACIONAL

VIERNES 15
19: 00 HRS.

VALIDO PARA 2 PERSONAS

Hamlet, de William Shakespeare, montaje coordinado por de Alberto Celarié, invitación, 1993

164 Archivo histórico ENAT.

165 Periódico *Excelsior*, de 04 de marzo de 1993.

166 Editorial del primer número de la revista *Marquesina*, 1993.

167 Documentos de 09-02-93 y periódico *La Jornada*, 11 de agosto de 1993.

1994 I

Las conclusiones del foro auxilian a la Subdirección de Educación e Investigación Artísticas en la emisión de fundamentos con el objetivo de realizar un plan de estudios de acuerdo con bases legales, filosóficas, sociológicas y psicopedagógicas; a esto se agrega el estudio comparativo realizado por la Unidad de la Coordinación de Carreras entre las escuelas oficiales con el fin de tener un panorama general que oriente los planes para la EAT. Se anotaron fallas y logros, teniendo en cuenta también los estudios críticos elaborados por maestros y alumnos.

Como resultado de la reordenación académica se obtiene un cuadro de área básica cuyo objetivo se centra en formar profesionistas más completos de acuerdo con su realidad social, este último aspecto sería la base para el plan reestructurado.¹⁶⁸

CARRERA	FASE	DURACIÓN	MATERIAS/FASE	CARÁCTER	CRÉDITOS/FASE
ACTUACIÓN	Introdutoria	2 semestres	12	obligatorias	85
	Sustantiva	4 semestres	32	obligatorias	170
	Especialización	2 semestres	10	obligatorias	81
ESCENOGRAFÍA	Introdutoria	2 semestres	15	obligatorias	84
	Sustantiva	4 semestres	30	obligatorias	65
	Especialización	2 semestres	10	obligatorias	65
			13	optativas	
			6	a elegir	

En la EAT se anota la falta de cobertura total de los módulos ya que estos tienen características distintas entre sí, a lo que se suma la diferente formación de los maestros, y además, el plan modular trabaja sobre problemas concretos que el estudiante debe resolver y para lo cual los desniveles anteriores afectan. Se anota también para la reestructuración del plan se debe tener en cuenta la función promotora artística de la escena; la adecuada vinculación de la teoría con la práctica; la incorporación de nuevas técnicas; el fortalecimiento de la cultura nacional, así como tener en cuenta el compromiso con los cambios sociales.

Se nombran comisiones parciales para la reordenación académica. Se concluye que si bien se reconoce la vigencia del plan modular, éste responde a un modelo *sui generis* por lo tanto requiere de una reorientación y reconceptualización para actualizarlo, y que responda a las exigencias de una formación teatral. El resultado son los mapas curriculares de las carreras de actuación y escenografía.

Después de octubre de Joel Schumacher y Carl Kurlander, dirigida por Ricardo Fiallega, 1994



ACTUACIÓN**FASE INTRODUCTORIA****FASE SUSTANTIVA****FASE DE ESPECIALIZACIÓN**

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
El actor y sus herramientas i y II		Carácter y acción I y II		Construcción del personaje I y II		Taller de puesta en escena I y II	
	Técnica básica de la danza		Danza contemporánea I, II, III, y IV			Coreografía y movimiento escénico I y II	
Técnica de movimiento corporal I			Técnica de movimiento corporal II y III (Acrobacia y Lucha escénica)		Técnica de movimiento corporal IV		Pantomima
Educación de la voz I, II		Interpretación verbal I, II, (Prosa, Verso)		Expresión verbal I, II		Asesoría técnica vocal I, II	
			Música y Canto I, II		Música y Canto III, IV		
Construcción dramática I			Elementos básicos del drama			Elementos estructurales del drama I, II	
Introducción a la metodología de la Historia del teatro			Introducción al Teatro contemporáneo			Historia del teatro I, II, III, IV, V	
Aplicación integrada I, II, III, IV				Taller de práctica escénica I, II		Metodología de la investigación i, ii	
					Seminario de producción y mercado laboral		
		Cultura integral I, II, III, IV, V (apreciación estética)					
Optativa	Optativa			Taller de concentración complementaria I, II, III, IV			
Total de créditos							
41	44	44	44	41	41	43	38
Total de Hrs/Sem.							
30	33	32	32	32	32	31	32

ESCENOGRAFÍA

I II III IV V VI VII VIII

Dibujo de imitación

I y II

Dibujo de la figura humana

I, II, III

Dibujo Geometría Dibujo Técnico
técnico descriptiva escenográfico I

Taller de escenografía I, II, III Taller de prácticas escenográficas (Teatro)
I, II, III, IV, V

Taller de exploración Taller de procesos Taller de investigación y
de herramientas y materiales técnicos y realización comportamiento de
I, II escénica I, II materiales I, II

Historia del arte I, II, III, IV, V

Historia de las artes escénicas I, II

Historia de la
vestimenta I, II

Taller de diseño y realización de vestuario

I, II, III, IV, V

Seminario de lectura	Introducción al análisis de literatura dramática	Literatura dramática teatro I, II	Taller de análisis de texto dramático y proceso escenográfico	Análisis de texto Teoría y composición dramática en la danza	Taller de análisis de textos de ópera de	Literatura dramática Medios alternativos de comunicación
-------------------------	---	---	--	---	---	---

Historia del teatro I, II, III

Pintura I, II

Introducción la iluminación	Lenguaje dramático de la luz teatro I	Lenguaje dramático de la luz danza II
--------------------------------	--	--

Maquillaje

Taller de concentración complementaria I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII

6 materias o talleres optativos y un seminario de Teatro.

Total de créditos

41 44 44 44 41 41 43 38

Total de Horas/sem.

30 33 32 32 32 32 31 32

Como complemento del plan se llevan a cabo los siguientes talleres para incrementar el conocimiento del alumnado con maestros especialistas de la EAT: Composición dramática por David Hernández Quintero; Voz por Rebeca Rall; Voz I y II por Ana María Muñoz Montero; Teatro Isabelino por Mercedes de la Cruz; Inglés por Marisa Gómez; Cursos del Odin Teatret; Adiestramiento musical por Erando González; Entrenamiento para actores por Jorge Vargas; y Body Contact por Mariela Brito.¹⁶⁹ Tanto los alumnos de actuación como los de escenografía pueden elegir una gran variedad de talleres como materias optativas.

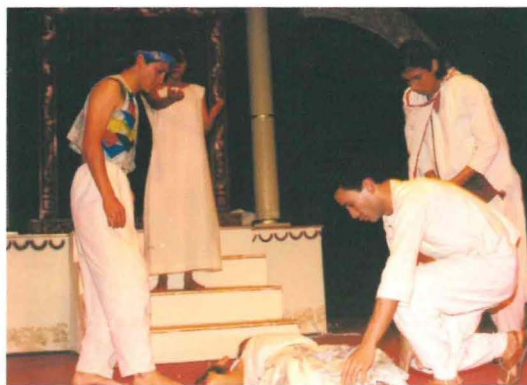
Entre las actividades de difusión, este año se realizó un homenaje nacional en el teatro Julio Castillo a Fernando Torre Lapham, maestro, fundador y director de la escuela. Torre Lapham expresó su emoción: "Para mí lo importante es dejar una huella trascendente, donde se puedan apoyar las nuevas generaciones".¹⁷⁰

Por su parte Héctor Gómez, uno de los primeros alumnos de la EAT, organizó un homenaje a André Moreau, Charles Rooner y Álvaro Custodio, figuras del teatro en México en los años 40, 50 y 60, en el marco del ciclo "Tiempo de teatro 1929 - 1974" en el que participaron los maestros de la EAT Clementina Otero, y Fernando Torre Lapham.¹⁷¹

Por otro lado, se realiza el concurso de obras de teatro para niños y resulta triunfadora *El misterio de la cajita de ópalo iridiscente*, sobre un texto de Gilberto Rendón Ortiz, con dirección de Marisa Gómez y José Enrique Gorlero.

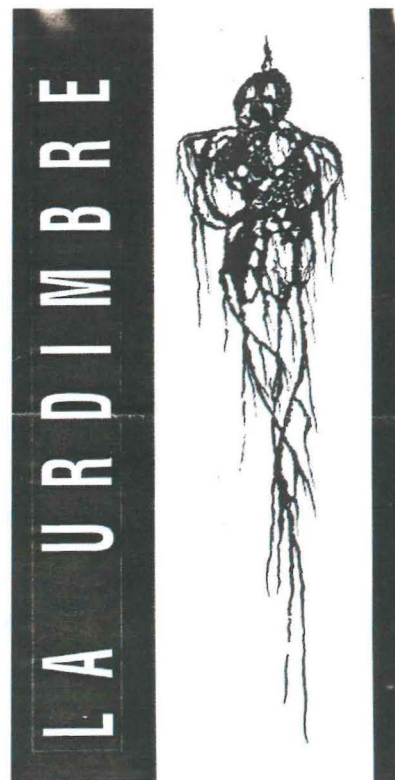
Desde los tiempos de Alexandro Jodorowski la pantomima dejó su huella en la EAT y fuera de ella. Si las expresiones en este arte no fueron tan atrevidas o retadoras como las del propio Jodorowski, las pantomimas de sus alumnos conservaron sin embargo la técnica y dieron vuelo a la imaginación, como se apreció en los distintos festivales nacionales e internacionales llevados a cabo en teatros de la EAT. En la Muestra Internacional de Pantomima de este año participó la EAT con maestros, alumnos y ex alumnos.¹⁷²

Montajes de este año: *Los ciegos* de Maeterlinck, dirección de I. Sotelo. *La sirenita* de Margerite Yourcenar, director José Enrique Gorlero, *Fierro Zoo*, puesta extraescolar, autor y director Alcibíades Zaldivar; *Travesía guadalupana* de Miguel Ángel Tenorio, dirección Héctor Berthier; *¿Que si me duele?... ¡Si!*, autor y director Adam Guevara; *La urdimbre*, adaptación de *Los tejedores* de Hauptmann, dirección José Caballero; *Silencio pollos pelones ya les van a echar su maíz* de Emilio Carballido, dirección de Héctor Berthier, *El jinete de la Divina Providencia* de Óscar Liera, dirección de José Enrique Gorlero; cuatro obras cortas de Tennessee Williams dirección de Alberto Velázquez; *Los huéspedes reales* de Luisa Josefina Hernández, dirección de Carmen Martínez; *La cacatúa verde* de Arthur Schnitzler dirección de Miguel Flores; *Así que pasen cien años* de Federico García Lorca, dirección de Ignacio Sotelo; *Historia*



Travesía guadalupana, de Miguel Ángel Tenorio, dirigida por Héctor Berthier, 1994

La urdimbre, adaptación de *Los tejedores* de Hauptmann, dirigida por José Caballero, programa de mano, 1994



169 Archivo histórico de la ENAT.

170 Periódico *El Nacional*, 14 de junio de 1994.

171 Periódico *El Herald*, 4 de mayo de 1994.

172 Periódico *Reforma* de 27 de octubre de 1994.

de un caballo de Leon Tolstoi, dirección de Mercedes de la Cruz; *La rebelión de los colgados*, dirección Héctor del Puerto; *Misterios de la iniciación*, basado en los *Diálogos con Leucó* de Cesare Pavese, dramaturgia de David Hernández y Gustavo Lizárraga; *Me acordaré de agosto*, autor y director Adam Guevara; *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, dirección de Alberto Celarié; *Después de octubre* de Joël Schumacher y Carl Kurlander, coordinador Ricardo Fiallega.

1995 I

En el proceso de reestructuración de planes fue necesario evaluar las diferentes carreras, y así estimar la congruencia del plan modular con la praxis, teniendo en cuenta todas las observaciones emitidas anteriormente, para así expresar criterios de evaluación. También se acordó que los alumnos que sobrepasaran la calificación de ocho podían exentar el examen de la materia correspondiente.

Como consta en el devenir de su trabajo, las actividades de capacitación y difusión siempre se habían llevado a cabo en la EAT, pero ahora ya integradas a un sistema más complejo de educación superior, la escuela adoptó las bases de organización para acciones de educación permanente de extensión académica del INBA,

emitidas por la SGEIA. Las actividades extraescolares ofrecen a la población alternativas educativas tanto de capacitación, como de divulgación, dentro de las áreas teórico-artística, técnico-artística y metodológica de la educación artística e investigación. Todo esto en forma de cursos, seminarios, talleres o diplomados que deberán ser evaluados en sus procesos y logros y recibir certificación. Se procede también a la evaluación de los maestros -por la UCC- en el desempeño del nuevo plan y se definen bases para las acciones de educación permanente.¹⁷³

Después de cincuenta años de vivir en edificios prestados o adaptados, la EAT se ubicó definitivamente en un nuevo local propio: a partir del 6 de junio de este año se instaló en el Centro Nacional de las Artes (conocido después por sus siglas modificadas: CENART).

Como obra arquitectónica, el Centro es la admiración de propios y extraños. Es casi una ciudad de las artes. Varios arquitectos aportaron su genio a la construcción de escuelas, centros de investigación, teatros, una biblioteca central, espacios para cine, un centro de la imagen, galerías para exposiciones, espacios cerrados y abiertos para espectáculos y conferencias, varias tiendas de productos para el ejercicio del arte, un aula magna y una librería.

La EAT fue construida en una superficie total de 7, 797 metros cuadrados por el arquitecto Enrique Nortén. El edificio tiene un estilo considerado posmoderno. Posee tres pisos de altura suficiente, salones amplios para clases, así como talleres de escenografía y vestuario, una biblioteca, un espacio para exposiciones y dos teatros: el Salvador Novo y el Antonio López Mancera. No hay duda que es una construc-



Historia de un saltimbanqui, de Michael Ende, dirigida por Ricardo Ramírez Carnero y Anatoli Lokachtchouk, 1995

¹⁷³ Archivo de la UCC.

ción imponente; como una gran escultura transitable y, si la pensamos en aquellos edificios en que la escuela estuvo alojada por largo tiempo, no hay ninguna comparación. Sin embargo, en el total de la obra del CENART los arquitectos sacrificaron algunos aspectos funcionales al espectacular diseño. Aunque la comunidad fue consultada sobre las necesidades de una escuela modelo, al habitar el espacio se confrontaron las necesidades prácticas de la escuela con la estructura arquitectónica. Pero la escuela ya estaba allí, con el futuro por delante y desde entonces la comunidad ha disfrutado este singular e inquietante espacio.

En sus primeros días, se ofreció información a los alumnos de nuevo ingreso mediante un desplegado de bienvenida que detallaba los trámites a seguir para su incorporación a la escuela.

Este año, el ciclo de teatro joven de la EAT se realizó en foros de la escuela y en otros externos. Concluyó el ciclo "Dramaturgos de la EAT" en el cual participaron maestros, alumnos y ex alumnos como: Ignacio Escárcega, David Hernández, Óscar Villegas, Jorge Celaya, Norma Barroso, Gustavo Larrañaga, Emilio Carballido y Tere Valenzuela.¹⁷⁴

Del primero al 4 de noviembre de 1995, se llevó a cabo el Encuentro Latinoamericano de Escuelas Superiores de Teatro, al que asistieron representantes de Chile, Argentina, Colombia, Cuba y México. Según se lee en el Programa Oficial, los objetivos del encuentro fueron establecer vínculos con proyección estable, a fin de fortalecer la formación teatral; promover el mutuo conocimiento de lo que, en el ámbito pedagógico, las instituciones realizan, así como su trasfondo cultural y detectar necesidades comunes que permitan establecer trabajos en conjunto a corto y mediano plazo. Los temas abordados fueron: Intercambio académico, encuentros artísticos y de desarrollo y políticas de conjunto. El programa se llevó a cabo a través de mesas redondas durante los tres días y dio como resultado acciones de intercambio entre maestros y alumnos de distintos países, así como el establecimiento de bases para los subsecuentes encuentros.

También en el plano internacional, ex alumnos de la EAT, que forman parte de la Organización Internacional de Escenógrafos de Teatro representaron a México en la Cuadrienal de Praga, a la que México no asistía desde hacía 20 años. Entre los escenógrafos presentes con maquetas, fotografías y bocetos estuvieron: Lucile Donay, Marcela Zorrilla, René Durón, Félida Medina y Humberto Figueroa.¹⁷⁵

Otro proyecto de este año fue el realizado por David Castillo y Juan Ramón Guevara que con su grupo El caballero inexistente realizaron un proyecto de montajes con alumnos de la EAT y la FFyL/UNAM con las obras *El juglar*, *La tarifa*, y *El último canal*.¹⁷⁶

Obras representadas en el Teatro Orientación y Sala Villaurrutia por alumnos dirigidos por maestros: *De cómo el señor Mackinpot logró liberarse de sus males*, de Peter Weiss; *El oficio de vivir*, de Cesare Pavese; *¡Cuidado con las macetas!* de Ionesco; *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig; *Historia de un saltimbanqui* de Michael Ende dirección de Ricardo Ramírez Carnero y Anatoli Locachtchouk Ivashko; *Ensayos de*

174 Periódico *El Universal*, 22 de abril de 1995.

175 Periódico *El Universal*, 20 de junio de 1995.

176 Noticia registrada por el periódico *El día*, 02 de agosto de 1995.

teatro griego, de varios autores; *Ensayos de teatro mexicano* de varios autores; *Ensayos del realismo mexicano y norteamericano* de varios autores y *La urdimbre*, adaptación de *Los tejedores* de Gerhart Hauptmann, dirección y adaptación de José Caballero.

DÉCADA 1996-2005

El contexto socioeconómico de la década que abarca los últimos cuatro años del gobierno de Ernesto Zedillo y el sexenio de Vicente Fox está pleno de acontecimientos de ruptura de lo que había sido la estructura política iniciada con la oficialización de la Revolución. Es un periodo que está considerado por los analistas políticos y los historiadores tanto “El fin de una era” como “La transición democrática”,¹⁷⁷ memores que a la luz de 2006 habría que reconsiderar, pues los hechos tienden a demostrar un cambio de poderes políticos sólo de siglas y una democracia que se presenta escurridiza.

El año que comienza este decenio está marcado por la irrupción, en las montañas de Guerrero, del Ejército Popular Revolucionario (EPR) que se declara contra el gobierno de Ernesto Zedillo. “Este movimiento como el EZLN son productos decantados de la maduración del radicalismo político de quienes en los años sesenta y setenta buscaron transformar a México mediante un cambio violento y a fondo del modelo político y económico imperante”,¹⁷⁸ afirma el historiador Lorenzo Meyer.

Asimismo, se suceden actos atrabiliarios contra indígenas, como fue la torpeza de la matanza de Acteal, en Chiapas en 1997, que a los ojos de todos agudizó las diferencias sociales y la poca habilidad y táctica política del gobierno y de los militares. Esto demostró el fracaso para llevar a cabo una verdadera transformación en bien de los pueblos indios. Desde 1995, corría el Plan Nacional de Desarrollo al que debían incorporarse todas las instituciones y el cual pretendía la estabilidad y el bienestar con crecimiento económico para el progreso social. Este plan ofreció mejorar el ingreso de los trabajadores, promover el ahorro interno y la equidad tributaria, alcanzar una reforma electoral definitiva y facilitar la movilidad del trabajador entre industrias y regiones, además de su capacitación para enfrentar el cambiante mercado de trabajo, así como la integración de los grupos étnicos al proceso del desarrollo nacional.¹⁷⁹ Aunque al releer estos postulados y compararlos con las estadísticas, el resultado no es halagador.

También en este periodo, México enfrenta problemas de desempleo, de salarios más que mínimos, desigualdad, pobreza, salud y educación, muchos de los cuales son los principales motivos de la migración hacia los Estados Unidos, en busca de una vida mejor, aceptando cualquier empleo a riesgo de la propia vida, de la discriminación y de las condiciones insalubres y peligrosas en que finalmente se vive allí.

El campo político se debate en una constante lucha por el poder. La democracia que se creyó haber vislumbrado en el año 2000 con la derrota del antes partido oficial, al final del sexenio de Vicente Fox se encuentra vapuleada.

Por su parte, el campo teatral pareciera retar las crisis que dejan una sociedad en tensión. No es extraño, porque el drama cotidiano es el de existir y el del teatro es



Ignacio Escárcega, director de la escuela de 1996 a 2004

177 Delgado Cantú, Gloria M. *op. cit.* p. 537-600.

178 Lorenzo, Meyer. En Delgado Cantú. *op. cit.*

179 Delgado Cantú. *op. cit.*

vivir, presentar, vivenciar y representar esta existencia. Al revisar diez años de teatro en México, el curioso encuentra una cantidad de espectáculos teatrales poco frecuente en otros países, cuyos textos dramáticos son de autores nacionales, sin desdeñar los clásicos y las novedades internacionales, lo que anuncia la buena condición de la dramaturgia nacional que se localiza por todo el país, con un acento importante en los estados de la frontera norte. Dan cuenta de ello, revistas y publicaciones especializadas, así como las muestras nacionales y regionales, y también los intercambios institucionales a nivel nacional e internacional.

Por otro lado, las nuevas generaciones de actores poseen una formación pluridisciplinaria más consistente que la de décadas pasadas. La antigua pelea entre teoría y práctica se ha ido diluyendo para optar por la integración de los contenidos de disciplinas teóricas teatrales básicas, con aquellos de disciplinas de teatralidades varias como la danza popular, las disciplinas marciales, el circo y la exploración de contenidos sociales, antropológicos, históricos, geopolíticos; todo esto para obtener una formación actoral más completa.

Esta formación ha permitido ejercer el teatro tanto en obras de factura clásica, como en el cabaret o el *performance* revitalizado con las nuevas corrientes de interacción artística y el aporte de la tecnología digitalizada.

La escenografía también se ha sumado a los retos que impone el siglo XXI, con sus encuentros y participaciones de los especialistas en eventos nacionales e internacionales. Esta especialidad también ha asimilado nuevas técnicas y ha incorporado al ejercicio de la profesión las aportaciones de la tecnología contemporánea.

Al comenzar el nuevo siglo, la Escuela de Arte Teatral logró el calificativo de Nacional y con ello su acción está más comprometida con una sociedad que ha sido despojada de la capacidad de sorpresa. Bombardeada por la publicidad a través de los medios de comunicación masiva y los anuncios espectaculares, casi no le queda espacio para la imaginación creadora. El mito y el rito ancestrales que nutren el imaginario de los pueblos se ven reducidos a figuras icónicas baladíes, a la explotación de la frivolidad y el vacío, a la sobreexplotación de la noticia en los medios masivos de comunicación, al abuso de los anuncios comerciales y a la invasión de las redes virtuales plagadas de esoterismo superficial y de toda clase de estímulos que disocian a los usuarios de la realidad cotidiana, lo aíslan y le coartan su capacidad de análisis y juicio crítico.

El fin del siglo XX y el inicio del XXI presentaron apenas el comienzo de nuevos tiempos. El arte y especialmente el teatro, al ser una actividad de comunicación directa con el cuerpo y sus voces, no ha estado desligado de este contexto en el que busca su inspiración, sus fuentes y contenidos de expresión.



Escuela de Arte Teatral
50 Aniversario

.....
E x p o s i c i ó n

Exposición de la historia gráfica
de 50 años de la EAT, invitación, 1996

1996 I

Ricardo Ramírez Carnero termina su periodo y es electo como director Ignacio Escárcega. Su meta es vincular el ejercicio del teatro con la enseñanza, dar continuidad a los procesos de apertura y actualización docente:

Inicié mi gestión en mayo de 1996, y no fue nada sencillo por las siguientes razones: era egresado de la UNAM, joven y docente de materia teórica, que era como decir una submateria. Hubo un recelo muy significativo de parte de algunos profesores y de otras personas con gran influencia en el medio teatral exterior. Pero, calmadas las aguas, la vida académica siguió sin contratiempos. El plan de trabajo que presenté apostaba básicamente a la profesionalización de la escuela en tres ámbitos: la planta docente, el campo profesional y las actividades de intercambio internacional.¹⁸⁰

El director considera que el plan recientemente reestructurado no es suficiente para la formación de los alumnos, como tampoco para su ejercicio profesional. La actitud de los profesores y del alumnado ante el campo de trabajo es fundamental para afrontar la profesión. Por lo mismo, la EAT invita a maestros que no habían trabajado en la escuela a sumarse a la tarea de mejorar la enseñanza del teatro.

Este año, la EAT cumplió 50 años de ser fundada. En la programación de los festejos se organizaron mesas redondas sobre la actualidad en la formación teatral en México, con especialistas de escuelas de teatro de todo el país en el foro Antonio López Mancera y en el teatro Salvador Novo. Asimismo se presentaron a la exposición "Escenografía, presente y memoria" y una exposición sobre la memoria gráfica de la EAT en el loby del Teatro de las Artes, con asistencia de un gran número de maestros, alumnos, ex alumnos e invitados. Los sobrevivientes de la primera generación de alumnos departieron amablemente con sus colegas de la última generación y se mostraron satisfechos de haber sido parte de este proyecto educativo. Como demuestra el texto leído por Emilio Carballido:



■ 1946 ■ 1996 ■

Programa del 50 aniversario, 1996

La celebración del medio siglo es un acontecimiento continental. No sé de otra escuela en América, profesional, estatal o universitaria, con nivel de Licenciatura, que tenga tal antigüedad. Tampoco existen muchas. Y no es fácil lograr el apoyo más o menos estable, la continuidad y coherencia del trabajo, la obtención de espacios, la significación de la nuestra. Tenemos un nivel. Escuelas formativas, planeadas, graduadas, brotadas de un conjunto de mentes, con múltiples experiencias y caminos, no son usuales. Menos usual aún es nuestro nuevo edificio, con sus suelos preciosos de rebote adecuado, espacios de 15 x 15, dos teatros, talleres de escenografía, y un centro virtual muy inmediato para volver locos a todos los que en él se embriaguen. (...) Soy afortunado de estar en esta fiesta. He sido alumno, maestro, consejero y amante siempre de la Escuela de Arte Teatral, para la que seguimos pidiendo

¹⁸⁰ Testimonio de Ignacio Escárcega, 2006.



el adjetivo de Nacional, que es suyo pero no se le entrega con todas las letras que sobradamente merece.¹⁸¹

Socorro Avelar, Fernando Torre Lapham, Clementina Otero, Héctor Gómez y Beatriz Aguirre, partiendo el pastel del 50 aniversario, 1996

El ciclo "Medio siglo de dramaturgia" se llevó a cabo en el foro Antonio López Mancera, con la lecturas dramatizadas de obras de dramaturgos reconocidos, celebrando a la generación de los años 50 y el florecimiento de la dramaturgia mexicana. El ciclo inició con *Mañanas de abril y mayo* de Emilio Carballido, bajo la dirección de Juan Ramón Góngora, *Fábula de la mantarraya quinceañera* de Hugo Argüelles, por José Enrique Gorlero; *El amigo secreto* de Luisa Josefina Hernández, por Óscar Armando García; continuó con *Muerte súbita* de Sabina Berman, por Israel Martínez; *Tiempos furiosos* de Jesús González Dávila, por Iván Olivares; *Dos testamentos* de Tomás Urtusástegui, por Pilar Souza; *Guerrero Negro* de Víctor Hugo Rascón Banda, por Antonio Algarra; *El mar y sus pescaditos* de José Ramón Enríquez, por Mauricio García Lozano; *Malinche Show*, autor y director Willebaldo López; *Herbolaria* de Ricardo Pérez Quitt, dirigida por Juan Carlos Torres; *Alma de Ángel* de Felipe Galván, por Roberto Fiesco; *Yo el peor de los dragones* de Benjamín Gavarre, por Eduardo Alcántara y *Una de vaqueros* de Luis Mario Moncada, por Iona Weissberg.

En este año se inicia el Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las Artes (PADID), impulsado y financiado por el Centro Nacional de las Artes. Este programa auxilia a las escuelas superiores de arte en el desarrollo de actividades que no es posible financiar con sus propios recursos presupuestales, como

181 Parte del texto leído en la ceremonia de celebración de los 50 años de la EAT por Emilio Carballido.

proyectos especiales, conferencias, cursos extra curriculares, maestros extranjeros invitados, encuentros nacionales e internacionales. Los encuentros de Escuelas Superiores de Teatro se vieron beneficiados por este programa.

La dirección se adhiere al plan general de CONACULTA para dar una característica humanista a la formación de actores y alcanzar, en los términos más generales, un consenso sobre los puntos principales de la educación teatral, como son los manejos de códigos o la estilística y así lograr la apertura y funcionamiento de las academias y foros que confronten concepciones y estilo, fortalecer el plan de estudios y propulsar la carrera de dirección, así como vigorizar las funciones de enlace y difusión.

En los nuevos salones de la escuela, escritos en placas conmemorativas, aparecen nombres de maestros de las dos carreras: André Moreau, Fernando Wagner, Clementina Otero, Fernando Torre Lapham, Xavier Villaurrutia, Dagoberto Guillaumín, Raúl Dantés, Seki Sano, Sergio Magaña, Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Ignacio Sotelo, Alexandro Jodorowski, Francisco Monterde; Taller Julio Prieto, Taller Francisco Zúñiga, Taller Julio Castellanos, Taller de Iluminación José Cuervo, Taller de Construcción Leoncio Nápoles y Taller de Vestuario Graciela Castillo.

En septiembre se inicia el Ciclo de Teatro Joven en el foro Antonio López Mancera con siete obras *Sólo una tonta*, con textos de R. Castellanos y Jaime Sabines dirección de Antonio Algarra; *2002, ¡Feliz año nuevo!*, autora y directora Marisa Gómez; *El acecho del tigre azul*, de Laura Leyva y María Solís; *El pasatiempo de los derrotados*, escrita y dirigida por Agustín Meza que ganó el primer lugar en el Quinto Festival de Teatro Universitario, en la Primera Muestra Nacional; *Generación X 2002*; *Simone, Nadine y el Golfo* de David Hernández y José Angulo, dirección de Elena Santiago; *¿En qué piensas?* y *El ausente* de Xavier Villaurrutia, dirección Elena Santiago; *Tres actores, un drama* de Michel de Ghelderode, dirección de Ulises David; *En la soledad de los campos de algodón* de Bernard Marie Koltès, dirección de Alberto Celarié.

Otras obras presentadas este año: *La mujer judía*, texto y dirección de Maria Lourties; *La mudanza* de Vicente Leñero, dirigida por Luis de Tavira; *El extraño jinete* de Michel de Ghelderode dirección de Bruno Bert; *En busca de los dioses*, creación colectiva dirigida por Bruno Bert; *Historias con cárcel* de Osvaldo Dragún, dirección Adam Guevara; *Terror y miserias* de Bertolt Brecht, dirección de José Enrique Gorlero; *De amor y de otras cosas*, escenas de Shakespeare, dirección de Ignacio Sotelo; *Escorial* de Michel de Ghelderode, dirección de Ricardo Fiallega.

1997 I

Las distintas teatralidades se dan cita en la escuela, con las conferencias multimedia *Ritos apocalípticos de fin de siglo*, donde participaron actores de *performance*, con la colaboración del Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli" y el Fideicomiso para la cultura México-Estados Unidos.¹⁸²

Como parte del programa de extensión académica, algunos maestros imparten cursos en localidades foráneas asimismo se establece un convenio de intercambio cultural con la Republica Dominicana. En este marco de extensión escolar e inter-

Ensayo de *El animal de Hungría*, de Lope de Vega, dirigida por José Ramón Enriquez, 1997



182 Documento de 24 de abril 1997, archivo ENAT.

Gilberto Guerrero; *El manantial del movimiento* creación colectiva, director Gabriel Saucedo; *El atentado* de Jorge Iburgüengoitia, por Esvon Gamaliel; *Los amorosos* espectáculo basado en textos de Jaime Sabines, por Rebeca Muñoz; *El animal de Hungría* de Lope de Vega, por José Ramón Enríquez; *El elefantito preguntón* autor y director Agustín Chávez; *Hansel y Gretel* coproducción de la EAT y la Escuela Superior de música y *Una aventura con alas* dirección de José Enrique Gorlero; *La guerra de Troya no sucederá* de Jean Giraudoux, dirección Martín Acosta; *Desprès de la pluja* de Sergei Belbel, dirigida por Ricardo Ramírez Carnero; *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz con dirección de Antonio Algarra.

Cursos llevados a cabo este año: "Actuación en el método de realismo psicológico" por Louril Ilichevski, "Análisis semiótico del texto dramático" por Norma Román Calvo, "Acrobacia circense" por Anatoli Loukachouk, "El espectáculo teatral en España de la Edad media al Barroco" por Fernando Martínez Monroy, "Danza afro antillana" por Bernarda Martín, "Escenografía para televisión" por Fernando Payan, "Psicología del personaje" por Claudia Millán, "Taller de capoeira" por Adolfo Flores; así también, James May especialista de danza dio un curso para actores.

Los teatros de la escuela son escenario de actividades teatrales de otras instituciones como la Muestra de Teatro del CCH UNAM, la Primera Muestra Nacional de Títeres y el Maratón de Performance: *Ritos apocalípticos de fin de siglo* y el espectáculo de Paloma Woolrich *De algún tiempo a esta parte* de Max Aub.

1998 I

La EAT se ajusta al procedimiento para la elaboración de programas de estudio en las escuelas del INBA, con el fin de dar seguimiento al proceso de elaboración de programas de estudio por línea curricular y fortalecer el proceso por medio de academias y colegios.

El programa PADID da su apoyo a la escuela para: sus puestas en escena; la formación docente con la incorporación de jóvenes maestros adjuntos; lecturas dramatizadas; incorporación de maestros externos a la planta docente y el importante intercambio académico con escuelas y centros de investigación, nacionales y extranjeros, que se inició en el Encuentro de Escuelas Superiores de Teatro.

Se realiza el Diplomado en Dirección, que se lleva a cabo durante nueve meses, una semana cada mes. Los coordinadores de cada módulo por semana son distinguidos teatrístas: Santiago García, Fernando Martínez Monroy, Armando Partida, José Solé, Rodolfo Obregón, Ricardo Ramírez Carnero, Martín Acosta, Raúl Zermeno y Enrique Singer.

El Segundo Encuentro Internacional de Escuelas Superiores de Teatro se realizó en octubre, sobre los temas: vida académica, producción artística y docencia. Las conferencias magistrales estuvieron a cargo de Francis Pardeilhan, José Ramón En-

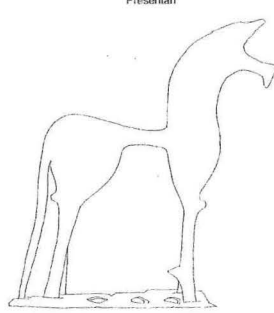
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

Instituto Nacional de Bellas Artes
Gerardo Estrada
Director General
Claudia Veiles
Subdirectora General de Educación
e Investigación Artísticas

Escuela de Arte Teatral
Ignacio Escárcega
Director
Rafael Pimentel Pérez
Secretario Académico
Héctor Quintanar Cortés
Secretario Administrativo

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a
través del Instituto Nacional de Bellas Artes y
la Escuela de Arte Teatral




Presentan



PLANTA TECNICA DE LA SALA XAVIER VILLAUURRUTIA
Ramiro Mercado- Jefe del taller de iluminación
Miguel Ángel Montiel- Subjefe del taller de tramoya.

Del 16 de Julio al 17 de Agosto de 1997
Viernes 20:30 Hrs.
Sábado 19:00 Hrs.
Domingo 18:00 Hrs.
Sala Xavier Villaurrutia
Entrada Libre

**LA GUERRA DE TROYA
NO SUCEDERA**

La guerra de Troya no sucederá, de Jean Giraudoux, dirigida por Martín Acosta, programa de mano, 1997

Encuentro Internacional de Escuelas Superiores de Teatro, 1998





riquez, Maya Ramos, Luis de Tavira y Carlos Calatano. Las escuelas profesionales asistentes de Buffalo, E. U.; Mendoza, Argentina; UNAM y ENAT pusieron en escena la misma obra, tratándose en esta ocasión de *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* de Federico García Lorca. Se impartieron cursos sobre técnicas de actuación, dirección y escenografía. Como eventos especiales se realizaron una feria de materiales de teatro, el segundo concurso de vestuario en la obra de Federico García Lorca y la presentación de varios libros sobre teatro.

La escuela participa con la Dirección de Extensión Académica en intercambios académicos, impartiendo cursos de actuación e iluminación en Guadalajara. También se realiza un intercambio internacional con Belice y con el Institut de Teatre de Barcelona a través de Joan Casas quien imparte el curso "Nuevas estructuras dramáticas".

La EAT difunde su acción formativa por medio de desplegados que anuncian su plan de estudios en tres fases: introductoria, sustantiva y de especialización, en las dos carreras, de acuerdo con el plan de 1994.

Obras montadas: *Las galas del difunto* y *dos esperpentos* de Valle-Inclán, para exámenes profesionales.

El segundo ciclo de lecturas dramatizadas "Garbanzos de a libra", se realizó los lunes de junio a agosto en el Foro Antonio López Mancera con las obras: *Cenizas a las cenizas* de Harold Pinter, dirigida por Antonio Algarra; *Viñetas brechtianas* y *Combate de negro y de perros* de Bernard Marie Koltés, con dirección de Norma Barroso; *La creación del fin del mundo* de Joan Casas, por Adam Guevara y *Un instante antes de morir* de Sergei Belbel, por Francisco Beverido.

El tercer ciclo se llevó a cabo en agosto con: *Diálogos en Florencia* de Carlos Pellicer, por Roberto Fiesco y Julián Hernández; *Antonia* de Rafael Bernal, por Silvestre

El amor de don Perlimplín, de García Lorca, por varias escuelas de teatro, 1998

Cárdenas; *Prometeo* de Renato Leduc, por Raúl Ruvalcaba; *Un gran amor* de Josefina Vicens, por Héctor Berthier; *La sirena roja* de Marcelino Dávalos, por Eduardo Contreras; *Casi sin rozar el mundo* de Efrén Hernández, por Sandra Muñoz.



Matar caballos, escrita y dirigida por Antonio Algarra, 1998

La escuela siguió utilizando los foros de la Sala Villaurrutia y del Teatro Orientación donde se presentó: *El despertar* de Darío Fo, por José Ramón Enríquez; *Tejer la ronda* de Emilio Carballido, por Felipe Morales; *Bathory, el principio del fin*, autor y director Luis Ibar; *¿Quién mató a Seki Sano?*, autor y director Adam Guevara; *Leopardo (la cambiante historia del magnífico aventurero)*, autor y director Antonio Algarra; *Sangre en el cuello del gato* de Rainer Werner Fassbinder, coordinación de Martín Acosta; *Somos diferentes* de Luis Colominas, por Ignacio Escárcega; *Edmond* de David Mamet, dirección Enrique Singer; *Del Martes de Carnaval y otros esperpentos* de Ramón del Valle-Inclán dirección de Martín Acosta; *Matar caballos* autoría y dirección Antonio Algarra. También se presentan obras externas o de ex alumnos como *Cuando llores también piensa en mi*, de Rocío Galicia y Carlos Ramírez Bernal, dirección de Eduardo López Rojas; así como *El burador de Tirso* y *Creator principium* de Tirso de Molina y Héctor Mendoza, dirigidas por él mismo.

1999 I

Al despunte del siglo XXI y considerando que las instancias colegiadas juegan un papel importante para el enriquecimiento y aprovechamiento de sus proyectos educativos y de investigación, así como para lograr una mayor objetividad en la definición de criterios y contenidos académicos para la evaluación de las necesidades didáctico-artísticas del proceso de enseñanza-aprendizaje, la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas autoriza la aplicación de los lineamientos



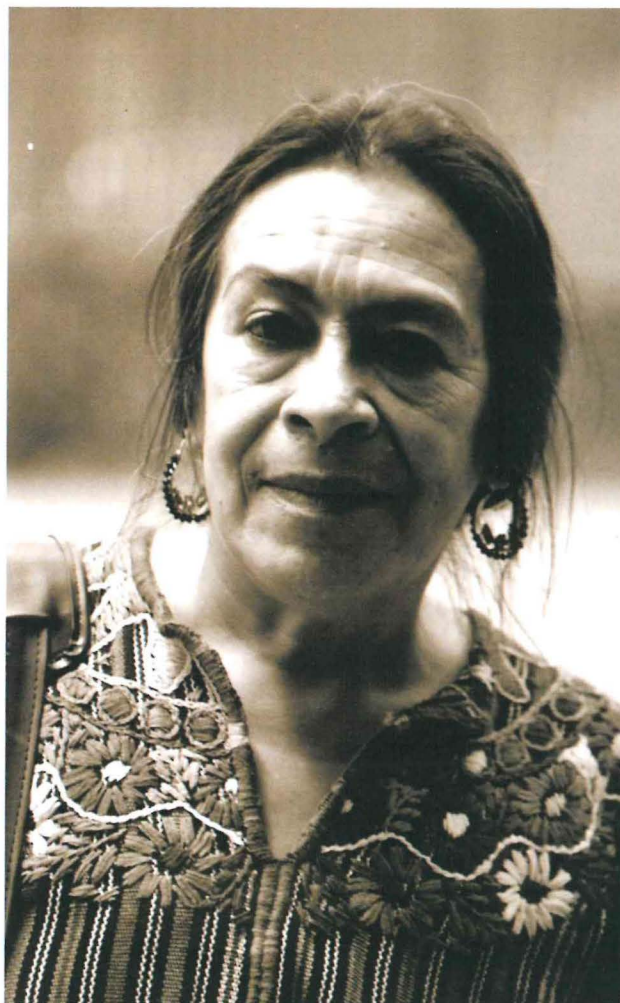
Alumnos y escenógrafos participan en la Cuadrienal de Praga, 1999

específicos para la integración y mejor funcionamiento del Consejo Académico de la ENAT, como órgano consultivo de la dirección de la escuela. El objetivo del Consejo es apoyar las labores de planeación y evaluación de las actividades académicas, con el fin de colaborar en el mejoramiento del nivel y la calidad del servicio educativo mediante el análisis y la discusión de los asuntos de su competencia. Con estos nuevos lineamientos se refuerza tanto la conformación del Consejo Académico, como las bases para la organización académica y funcionamiento administrativo de los problemas de carácter académico que se resuelven en Consejo con la participación de representantes de la comunidad.¹⁸⁴

Los maestros participan en talleres para la elaboración de proyectos de investigación de teatro y metodología del teatro I y II organizados por la SGEIA, de septiembre a enero de 2000, así como en el curso sobre dirección escénica. También participan en cursos organizados por otras dependencias como "Autoestima y educación" y "La significación del movimiento y la gestualidad".

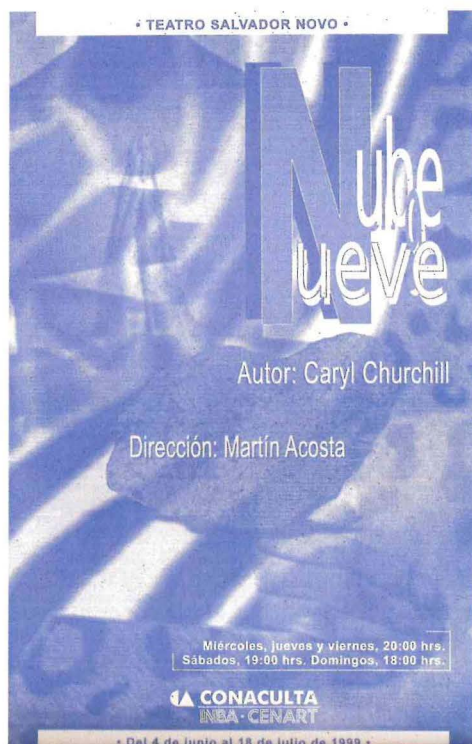
Se realiza el Tercer encuentro internacional de Escuelas Superiores de Teatro en el mes de octubre con mesas redondas, exposición sobre la vida académica de las escuelas, producción artística y docencia, medios alternativos e investigación, conferencias magistrales, cursos y talleres, feria con materiales de teatro y el segundo concurso de vestuario Antonio López Mancera. Los temas de las mesas tuvieron que ver con: el campo de trabajo y el estudiante de teatro; principios para la formación de profesionales (actuación, dramaturgia); principios para la formación de profesionales de dirección, escenografía y producción en general; y perspectivas y propuestas no institucionales e institucionales. Los alumnos de varias escuelas profesionales ponen en escena *El rey mago* de Elena Garro. Las conferencias fueron dictadas por Juan José Guillén, Rodrigo García, Abraham Oceransky, Jaime Soriano, Laurent Clauwert, y Asunción Rodríguez. La obra invitada fue: *Volpone o El zorro* de Ben Jonson, dirección de Mauricio Jiménez. Como eventos especiales hubo presentación de libros y videos, una exposición homenaje a Gordon Craig por Óscar Hinojosa y trabajos de alumnos de escenografía.

Este año tiene lugar el quincuagésimo aniversario de la fundación de la carrera de escenografía, que se celebra con actos especiales cuyo objetivo es intercambiar puntos de vista sobre diversos aspectos de la escenografía en su relación con otras partes sustanciales del hecho escénico, así como su desempeño actual y campos de trabajo. La programación del evento se compone de mesas de trabajo sobre las artes visuales y la escenografía; la formación escenográfica y su campo de trabajo; la direc-



Félida Medina, 1999

184 Documento "Bases para la reorganización académica y funcionamiento administrativo de la ENAT", archivo de la UCC.



Nube nueve, de Caryl Churchill, dirigida por Martín Acosta, programa de mano, 1999

ción escénica y la escenografía; y la actualidad de la escenografía. También se realizó un homenaje a Félida Medina, alumna y maestra de la ENAT, decana de este arte, con una exposición de maquetas y diseños, así como la develación de placas en salones con nombres de escenógrafos y un espectáculo.¹⁸⁵ Uno de los salones de escenografía lleva el nombre de Félida Medina.

El programa PADID apoya varios proyectos como la puesta en escena de *Nube nueve*, dirección de Gabriel Hernández Negrete, las puestas en escena para exámenes por varios maestros, los cursos impartidos por Héctor Mendoza y la participación en la Cuadrienal de Praga.

Se expiden nuevas reglas de servicio social que especifican el objetivo de "Brindar apoyo en las actividades administrativas a fin de acrecentar el acervo cultural de las Bellas Artes",¹⁸⁶ y se continúa con la actualización e incremento de acervos para la biblioteca Juan Ruiz de Alarcón, para la que se reciben donaciones de instituciones y de particulares.

Dentro del marco del Diplomado de Dirección de mayo de 1999, se escenificó *La estrella de Sevilla* de Lope de Vega dirigida por Alberto Legorreta. Otras obras montadas este año: *La silla rodante* de Tomás Chacón, por Gustavo Lizárraga; *Ojos y oídos* sobre textos de Peter Shaffer, por Gonzalo Blanco; *El libro del buen amor* del Arcipreste de Hita, por José Ramón Enríquez; *El rey Lear*, escrito y dirigido por Rodrigo García; *Libros para cocinar*, basada en varios textos, versión y dirección de Ignacio Escárcega; *Historia de Vezul*, autor y director Francisco Mena; Teatro escolar: *De la A a la Z* basada en un texto de Fernando del Paso, dirección colectiva de Israel Cortés; *Dedos* de Borja Ortiz de Gondra, dirección de Bruno Bert; *El juego de pelota*, autor y director Marco Antonio Novelo; *Drama pop*, dirección de Jacqueline Fernández; *El perro del hortelano* de Lope de Vega, por Rogelio Nevares e Ilya Popescu; *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca, por Ricardo Ramírez Carnero y Laurent Clauwert; *La aventura de Timori*, versión de Guillermo León por Martín Acosta; *Nube nueve* de Caryl Churchill, por Martín Acosta y *El rey mago* de Elena Garro escenificada por alumnos de cinco escuelas de teatro que asistieron al encuentro internacional de escuelas superiores de este año.

2000 I

El 31 de marzo se obtuvo finalmente la nominación de Nacional para la EAT, por acuerdo de la Dirección General de Acreditación, Incorporación y Revalidación de la Secretaría de Educación Pública. El nombre de Escuela Nacional de Arte Teatral será usado desde el 20 de mayo de 2000 y a partir del ciclo escolar 2000-2001. Este logro se conmemora con un acto oficial por parte del INBA y la, desde este momento, ENAT, el 25 de septiembre del mismo año. Presiden el acto de develación de placa el director del Instituto Gerardo Estrada, el director del CENART, Saúl Juárez, el director de la ENAT Ignacio Escárcega y los maestros Fernando Torre Lapham y Emilio Carballido. En la celebración se presentaron escenas de la obra *Ir al mar*, autoría y dirección de

¹⁸⁵ Documentos relativos al evento los días 3, 4, 5, de noviembre 1999.

¹⁸⁶ Oficio de 23-11-1999.

Adam Guevara. Ignacio Escárcega habló sobre la historia de la escuela y enfatizó la importancia de la vida académica y de la constancia y ejemplo de maestros como Fernando Torre Lapham:

“Durante estos cincuenta y cuatro años de actividad académica y artística, la escuela ha operado distintos modelos curriculares, proyectos alternativos de formación, temporadas de teatro, intercambios académicos con instituciones del país y del extranjero. Ahora en este año dos mil queda claro que hay mucha tarea por hacer, sobre todo, lo que se relaciona con la vida académica al interior de la Escuela.”¹⁸⁷

La ENAT no deja de plantearse preguntas sobre su sistema de enseñanza. Se forma una comisión para la evaluación del plan de estudios. Las evaluaciones trimestrales permiten percibir avances o retrocesos en maestros y alumnos.

Se realiza el Cuarto Encuentro Internacional de Escuelas Superiores de Teatro sobre los temas de investigación y docencia: del cubículo al escenario, el proceso de puesta en escena como investigación y encuentro con los actores de la puesta en escena. Se ofrecen conferencias magistrales por Luis Araujo, Gastón Breyer, Gastón Massip, Abraham Oceransky y Emilio Carballido. Hubo presentaciones de libros y una muestra de trabajos de alumnos de escenografía. Las escuelas superiores de teatro de la Universidad del Estado de México, el CUT/UNAM, la Facultad de Filosofía y Letras UNAM, las de escuelas de Cali, Colombia y de la ENAT montaron la obra *La calle de la gran ocasión* de Luisa Josefina Hernández. Las obras invitadas fueron *Asamblea de mujeres* de Aristófanes, dirección de Gonzalo Blanco e *Ir al mar* autor y director Adam Guevara. Como eventos especiales se realizó el Locutorio de producción teatral, una muestra de trabajos de alumnos de escenografía, y la presentación del libro *Imágenes y realidad, el Teatro en México*.

Ignacio Escárcega, quien incrementó el intercambio internacional de la ENAT, es elegido para un segundo periodo en la dirección.

Requieren mención especial los Encuentros Internacionales de Escuelas Superiores de Teatro, pues a partir de las acciones de reflexión, muestra artística e intercambio que se proponían, siempre con la ayuda y el rigor de Eduardo Contreras Soto, los estudiantes y profesores tejieron redes de comunicación y trabajo que mantienen hasta la fecha; tanto así, que han generado actividades comunes, como talleres o puestas escena que con mayor o menor éxito han circulado en los países participantes.



Folleto de la Escuela Nacional de Arte Teatral, 2000

187 Expediente: Gestiones para el trámite de Nacional de la EAT, 26 y 27 de septiembre 2000, archivo ENAT.

Por ello creo que el reconocimiento de "Nacional", otorgado en 2000, llegó con oportunidad y significó un mejor posicionamiento entre las demás escuelas superiores del país y hacia el campo profesional del arte escénico.

En los momentos de conflicto, que se dieron sobre todo al término del primer periodo, también reconocí las distintas actitudes en los miembros de la comunidad, desde quienes susurraban frases de apoyo y decían haber firmado documentos en contra de su voluntad, hasta quienes por el contrario alzaban la voz y señalaban el desacuerdo. En esa arena sigo viendo con toda claridad a Fernando Martínez Monroy, Fernando Payán y a Gabriel Negrete, desde siempre, mi cariño y reconocimiento están con ellos.¹⁸⁸

Este año también se evalúa el encuentro de escuelas de teatro y se propone que se intensifique la parte académica.

Los maestros elaboran guías didácticas de sus materias para uso escolar.

Se inicia la edición de la *Gaceta ENAT* de brevísima existencia.

Se realizan cursos de verano con materias como: diseño y realización de vestuario con material orgánico; metodología actoral; introducción a la actuación; entrenamiento del actor a partir de Shakespeare; funcionamiento expresivo de la voz a través de métodos orgánicos; psicoterapia corporal; la conciencia del cuerpo y danza clásica de la India odissi. Serge Oaknine imparte "La soledad del escenógrafo".

Los maestros critican y responden cuestionarios sobre los lineamientos específicos para la integración y funcionamiento de las academias de la ENAT. Se establecen cuatro academias para las dos carreras. La Comisión de Normatividad trabaja en tres puntos principales: evaluación, acreditación y promoción. El plan se continúa evaluando por los maestros en reuniones de discusión que ha llevado varias etapas: seminario taller, proyecto de evaluación, líneas rectoras de la revisión y mesas de discusión: "La visión de la ENAT sobre el teatro como objeto de estudio", "El campo profesional", "La delimitación de problemas fundamentales de actuación y escenografía" y un taller de evaluación curricular.

Se llevan a cabo los siguientes cursos, talleres y seminarios: curso "El cuerpo como herramienta de trabajo", por Inés López Arriaga, talleres "Habilidad para la docencia" y "Aspectos clave para un ambiente de calidad en el trabajo"; Seminario de Teatro Medieval por Frances Massip, Taller de Experimentación Teatral por Abraham Oceransky y un curso extracurricular de "Escenografía para danza" impartido por Pilar Gallegos.

Se realizan intercambios docentes, la convocatoria para teatro infantil y coproducciones de obras como *Viñetas*, *Alors* y *Medea*, esta última en coproducción con la Academia Nazionale d'Arte Dramatico Silvio D'Amico de Italia.

Puestas en escena de este año: *El pequeño Arcadio... o por poco el pequeño Hamlet*, autor y director Ricardo Ramírez Carnero; *Terapia del suicidio* basado en textos de Silvia Plath, dirección Patricia Rivera; *Historia de Vezul*, autor y director Francisco Mena; *Instrucciones para volar* de Karina Gidi, por José Antonio Cordero; *Ir al mar*, dirección de Adam Guevara; *Carnes frías*, creación colectiva; *Circo negro* de Daniel

Folleto de la Escuela Nacional de Arte Teatral, 2000



¹⁸⁸ Testimonio de Ignacio Escárcega, 2006.

Veronese, por Damián Cordero; *El juego de los deseos* fue resultado del Diplomado de Dirección. También: *Ceremonia Secreta*, dirección de Bruno Bert; *La calle de la gran ocasión* de Luisa Josefina Hernández, dirección Claudia Ríos; *La farsa infantil de la cabeza del dragón* de Valle Inclán, por Alejandro Velis; *Eurídice en el submundo*, espectáculo de Patricia Rivas; *Besos en la cocina* autor y director Gilberto Guerrero; *La serva padrona* de Giovanni Battista Pergolesi, coproducción de la ENAT con la Escuela Superior de Música; *Charivari*, con dirección de Roberto Fiesco, espectáculo al alimón del Escuadrón Jitomate Bola y la Compañía La Frase, dirección Anatoli Lokatchouk; *El jinete de la Divina Providencia* de Óscar Liera, por Mauricio Jiménez; *Ciudades desiertas* de José Agustín, por Israel Martínez; *La silla rodante* de Tomás Chacón, dirección de Gustavo Lizárraga; *Orestes o Dios no es máquina*, autor y director Miguel Ángel Canto; *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca, por Ricardo Ramírez Carnero y Laurent Clauwert (que asiste al Festival del Siglo de Oro en el Chamizal, El Paso Texas); *Electra* de Sófocles, por Fernando Martínez Monroy; *Rey Lear*, texto de dramaturgia contemporánea de Rodrigo García con alumnos de la ENAT y la Universidad Veracruzana; *El juego de los deseos* por Alejandro Velis y *El acero de España*, varios autores del Siglo de Oro, dirección de Ruy Nieves; *Ui*, versión libre sobre el texto del mismo nombre de Bertolt Brecht por Antonio Algarra; *El maestro y Margarita* de Mijail Bulgakov por Patricia Rivas; *Anatol*, de Arthur Schnitzler, por Gonzalo Blanco; *Rockaby*, de Samuel Beckett, por Antonio Algarra, Mauricio Jiménez, Fernando Martínez Monroy, Miguel Canto y Sisu González; *LP*, autor y director Richard Viqueira; *Extraña fábula empresarial*, autor y director Carlos Talancón; *Morir*, de Sergi Belbel, por Ricardo Ramírez Carnero; *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón, dirección Mercedes de la Cruz; *Las troyanas* de Eurípides, por Gilberto Guerrero; *La señorita Julia* de August Strindberg, por Mauricio Jiménez; *El enfermo imaginario* de Molière, por Bruno Bert; *La nave de los locos*, autor y director Adam Guevara; *Los figurantes* de José Sanchís Sinisterra, dirección de Ricardo Ramírez Carnero; *"S"* autor y director Haydeé Boeto. Algunas de estas obras son producto del seminario de dirección.

Asimismo, se edita *Espacios para el drama*, registro digital de escenógrafos. Se proyecta el video documental *El por qué de la felicidad de los buscadores del sol* proyecto del Teatro Itinerante de la ENAT. También se llevó a cabo el Diplomado en Creatividad y Desarrollo cuyos objetivos fueron: ofrecer un servicio académico interdisciplinario que permita al participante aplicar en su propia vida y en su empresa u organización un sistema que desarrolla su capacidad creativo-emprendedora a fin de lograr soluciones a problemas de manera más competente, humana e integral y facilitar la toma de conciencia de bloqueos latentes y la recuperación del potencial creativo. Fueron cinco módulos de 160 horas cada uno, a partir de septiembre.

Los foros de la ENAT fueron también espacios para la representación de obras y festivales externos.

2001 I

Se inicia un proyecto de montaje con miras a la autogestión y con ex alumnos egresados del plan actual. La puesta en escena *El departamento de Zoia*, de Mihail Bulgakov, sería el primer paso para organizar una compañía, un cuadro de producción

teatral profesional. Finalmente, este proyecto, dirigido por José Solé se llevaría a cabo hasta 2002.

Se realizó el Quinto Encuentro de Escuelas Superiores de Teatro con los temas: apropiación de las tradiciones para la expresión y formación teatrales; creatividad y pedagogía; la puesta en escena como proceso de formación; el teatro como empresa cultural; encuentro con los participantes de la puesta en escena.

En este encuentro se firman los estatutos de la Asociación Iberoamericana de Escuelas Superiores de Teatro redactados en Santiago de Chile, conformada por México, Chile, Argentina, Perú, Brasil, Costa Rica y España, que pretende, entre otros objetivos, colaborar con el desarrollo académico de las instituciones de enseñanza superior, organizar reuniones de reflexión y mantener vínculos entre las escuelas superiores de teatro.

Con el intercambio de escuelas superiores de teatro varias propuestas se entablan con resultados productivos: con el Foro de Teatro en Barcelona, un foro sobre la voz y el Aula Iberoamericana. Las prácticas escénicas, resultado del encuentro de Escuelas superiores de Teatro, son un buen espacio para la comunicación.



Volpone, de Ben Johnson, dirigida por Mauricio Jiménez, 2001

La ENAT integra sus áreas sustantivas al sistema de red del CENART, con lo que todo el plantel está integrado al sistema digital.

Jack Warner impartió un taller de actuación y técnicas de dirección al grupo de la escuela de Teatro Itinerante de la ENAT.

Se realizan pláticas, cursos y talleres de voz y teatro corporal traídos de la Royal Holloway University of London, iluminación y estrategias metodológicas para la enseñanza del teatro en la escuela.

Se realiza un ciclo de lecturas dramatizadas, "Ecos del XIX, teatro breve del siglo antepasado", como: *Lección al vuelo*, lectura dramatizada por Rodrigo Malbrán, *El día del juicio* espectáculo de Andrés del Bosque y *Teatro de emergencia* por el Teatro Itinerante del CNA.

Se proyecta el video documental *El porqué de la felicidad de los buscadores del sol* proyecto del Teatro Itinerante, y la Escuela participa en el Congreso de Teatro de Cracovia.

Si se compara la estructura de la ENAT, desde su fundación hasta este año, se puede apreciar que conserva las dos áreas principales: académica y administrativa pero, ampliadas y multiplicadas en atención al alumnado, a la parte académica y al área de difusión y relaciones públicas.

ORGANIGRAMA 2001

DIRECTOR

Consejo académico	Academias
Secretaría académica	Secretaría administrativa
Departamento de servicios materiales	Departamento de recursos humanos y materiales
Unidad de coordinación de carreras	Departamento de promoción
Encargado de biblioteca	
Coordinación de relaciones públicas y difusión	
Editor de la gaceta y asesor de difusión	
Coordinación de eventos especiales	Asistente académica

Se realiza una propuesta de maestría en dirección que es revisada por maestros y autoridades. Para la estructuración del plan de estudios y para definir las herramientas teórico-metodológicas necesarias y las líneas de acción a seguir para concluir el desarrollo de la propuesta curricular se propone la realización de un seminario-taller. Este taller trataría los puntos principales del plan: los elementos de definición institucional, los perfiles de requisito de ingreso y de egreso, el modelo pedagógico, la definición de saberes, el mapa curricular, la práctica pedagógica, el componente de evaluación y la consistencia del proyecto académico. Pero no obstante todos estos procesos emprendidos, la maestría en dirección no pudo llevarse a la práctica por falta de recursos económicos.

Se realizaron guías didácticas por parte de los maestros que imparten diversas materias en las dos carreras, autorizadas por la SGEIA. Trabajo dedicado y minucioso donde cada maestro vertió sus saberes.

La ENAT participó en la Quinta Exposición de Orientación Vocacional Al Encuentro del Mañana, organizado por la UNAM.

Obras montadas este año: *Emplazados* sobre un texto de Elías Canetti, por Antonio Algarra y Adam Guevara; *Fausto* de Christopher Marlowe, por Bruno Bert; *La tempestad* de William Shakespeare, por Mauricio Jiménez; *La farsa infantil de la cabeza de dragón* de Ramón de Valle-Inclán, por Alejandro Velis; *9 acciones* por un grupo de escenografía de la ENAT; *Macbeth* de W. Shakespeare, por Claudia Ríos; *Ni los elefantes* de Elías Canetti, por Antonio

Macbeth, de William Shakespeare, dirigida por Claudia Ríos, programa de mano, 2001

"A Marta Luna con todo mi cariño y agradecimiento"

Claudia

MACBETH

de William Shakespeare

Del 9 al 24 de junio del 2001
 Miércoles a viernes, 20:00 hrs.
 Sábados, 19:00 hrs.
 Domingos, 18:00 hrs.

Examen de tercer año de Actuación y Escenografía
 Proyecto apoyado por el Programa de Apoyo a la Docencia,
 Investigación y Difusión de las Artes (PADID)

CENART · Vida Académica

Algarra; *La noche*, autor y director Gilberto Guerrero; *Eurídice en el submundo*, dirección de Patricia Rivas; *La dama de las camelias* de Sergio Magaña, dirección de Enrique Singer; la ópera *Oedipus Rex*, de Igor Stravinski, coordinación escénica de Julián Hernández y Roberto Fiesco; *Volpone* de Ben Jonson, por Mauricio Jiménez.

El departamento de Zoia se monta para el Quinto Encuentro de Escuelas Superiores de Teatro.

La escuela es sede del curso sobre performance que imparte Lorena Wolfer a través de la Dirección de Extensión Académica.

2002 I

Los alumnos evaluaron el desempeño académico de los maestros bajo formatos específicos de porcentajes de puntaje, referentes al desarrollo de programas específicos y actitudes frente al grupo y se emitió el nuevo reglamento, corregido, que rige a la escuela, alumnos, docentes y administrativos.

La ENAT produjo un CD interactivo con los programas y las ponencias más destacadas de los cinco encuentros internacionales de escuelas de teatro desde 1997 a 2000.

El programa PADID apoyó varios programas como el Seminario de la Metodología de la Enseñanza en Actuación, la participación en el Festival del Siglo de Oro y otorgó ayuda para montajes de exámenes, montajes de los exámenes de titulación, el Coloquio Stanislavski y para el Aula Iberoamericana de Escuelas Superiores de Teatro (AIEST) organizada este año por la ENAT con un taller dirigido por Abraham Oceransky, de marzo a abril, que obtuvo una participación activa.

Para 2002, la comunidad de la ENAT es de 320 personas.

Se registra el Acta Constitutiva de la Asociación Iberoamericana de Escuelas Superiores de teatro el 25 de febrero de este año, producto de los intercambios en los encuentros que ya se extienden a varias escuelas de Iberoamérica y Europa. Este año la Universidad de Buenos Aires está presente en la ENAT con el curso "Historiar el Teatro" impartido por Osvaldo Pelletieri y el curso "Pantomima y el Clown" impartido por Nicolai Terentiev; el Institut del teatre, participó también con la representación de la obra *Recetas de cocina de un frecuentador de baños públicos* de Rocco D'Onghia con la dirección de Pino Passalacqua; entre los intercambios nacionales destaca la sexta ocasión en que Dagoberto Guillaumín con su Teatro Ambulante se presenta en la ENAT, esta vez con las obras *Se llama Marina y vive en el pantano* de A. Licon y *El viaje de los cantores* de Hugo Salcedo. También Ángel Norzagaray presentó su obra *Cartas al pie de un árbol* hecha con su grupo Mexicali a Secas. En la Facultad de Teatro de Xalapa se presentó *Despertar de primavera* de Frank Wedekind por alumnos de la ENAT, mientras en la ENAT se presentó *Hamlet* por alumnos de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana, con dirección de Carlos Converso; esto como parte de un intercambio de visitas académicas entre las dos escuelas. Con el Instituto Tecnológico de Querétaro, la escuela participó con un curso sobre análisis de texto dramático, impartido por el maestro Zenaido Rodríguez; asimismo participó con la obra *El asesino de taxistas* en el Palacio de Bellas Artes durante la presentación de la revista *Autores*, teoría y textos de teatro, dirigida por Ricardo Pérez Quitt.

Arriba. *Martha Stutz*, de Javier Daulte, dirigida por Bruno Bert, 2002

Abajo. *Tartufo*, de Molière, dirigida por Carlos Corona, cartel, 2002



Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Instituto Nacional de Bellas Artes
Centro Nacional de las Artes
y Los Tapiceros del Rey

Presentan:

Tartufo

de Molière

Versión de Roberto Cossa
Dirección: Carlos Corona
Con alumnos de la Escuela Nacional de Arte Teatral

Temporada del 9 al 24 de febrero, 2002
Sábados y domingos, 13:30 hrs.
Entrada libre

Foro Antonio López Mancera
Centro Nacional de las Artes
Río Churubusco y Tlalpan s/n
Col. Country Club

CONACULTA
INBA · CENART

Para mayor información sobre la programación artística del CENART y ventas gratuitas
de boletines a que se inscriba en nuestro directorio electrónico
mailto:informacion@cenart.cenart.mx

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES, Río Churubusco y Tlalpan, Informes 9420-4500

Los cursos y talleres no son únicamente para alumnos y egresados, como el Taller de Entrenamiento Corporal que dio Harif Ovalle, el Curso de Kathakali de K. Gopalakrishna; el Taller de Mima Corporal de técnica Decroux; el curso extracurricular “Escenografía para danza” impartido por Pilar Gallegos, sino que también hubo cursos y talleres para maestros, como el Diplomado en Creatividad y Desarrollo, cuyos objetivos se aplicaron a ofrecer un servicio académico interdisciplinario que permitiera al participante aplicar en su propia vida y en su empresa u organización un sistema que desarrolle su capacidad creativo-empresarial, a fin de lograr soluciones a problemas de manera más competente, humana e integral; así como facilitar la toma de conciencia de bloqueos latentes y la recuperación del potencial creativo. El diplomado se impartió en cinco módulos de 160 horas cada uno, a partir de septiembre.

Obras representadas en los teatros de la ENAT: *Tartufo* de Molière, dirigida por Carlos Corona; *Despertar de primavera* de Frank Wedekind, por Mauricio Jiménez; *Oedipus Rex*, por Roberto Fiesco; *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, con dirección de Miguel Flores; *Un pájaro* de Alan Aguilar, por Dana Aguilar; *Martha Stutz* de Javier Daulte, por Bruno Bert; *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, por Carlos Corona; *La moza del cántaro* de Lope de Vega, por Ignacio Escárcega; *Morir de amor*, autor y director Adam Guevara; *Lástima que sea puta* de John Ford, por Enrique Singer; *Ni los elefantes*, autor y director Adam Guevara; *La noche*, autor y director Gilberto Guerrero; *La muerte patas p’arriba* de Andrés del Bosque, con dirección colectiva; *La noche justo antes de los bosques* de Bernard-Marie Koltès, por Roberto Fiesco y Julián Hernández; la zarzuela *La canción del olvido*, en coproducción con la Escuela Superior de Música y el montaje del espectáculo de clown por la Compañía de la ENAT. Se volvió a presentar *El departamento de Zoia*.

Se realizó la exposición fotográfica de las producciones de la ENAT durante el periodo 2002, con el título de *La escena en blanco y negro, Lo efímero permanente*.



Recetas de cocina de un frecuentador de baños públicos, de Rocco D' Onghia, dirigida por Pino Passalacqua, 2002



Lástima que sea puta, de John Ford, dirigida por Enrique Singer, 2002

2003 |

La ENAT participó en el Festival de Teatro del Siglo de Oro en el Chamizal, con representaciones en Ciudad Juárez, El Paso y Albuquerque, con la obra *La moza de cántaro* de Lope de Vega, dirigida por Ignacio Escárcega, montada el año anterior.

La Escuela Nacional de Arte Teatral es co-fundadora de la Asociación Internacional de Escenografía Teatral (AIEST) y se integra al Aula Iberoamericana de Teatro en un corredor con Perú, Chile, Argentina y España.

La biblioteca Juan Ruiz de Alarcón ofrece una edición especial de su boletín, en el que informa sobre los resultados de la reflexión realizada sobre el trabajo, la metodología y en especial el material de apoyo didáctico utilizado por los maestros, no sólo para la docencia, sino también en sus actividades profesionales como actores, escenógrafos, directores de escena o investigadores.

Como en años anteriores, el PADID apoyó al Sexto Encuentro Internacional de Escuelas Superiores de Teatro. Este encuentro continuó con la estructura probada en los primeros: conferencias magistrales, mesas redondas, actividades especiales y representaciones de distintas versiones de una misma obra que en este caso se trató de los *Pasos* de Lope de Rueda, por las escuelas de teatro de la Universidad de las Américas, Puebla; el Centro Universitario de Teatro UNAM; La Universidad Autónoma

de Puebla y la ENAT. Se realizaron cursos, talleres, conferencias y clases maestras. Las conferencias magistrales las ofrecieron en este orden: Socorro Merlín, Luigi Allegeri, Alejandro Luna, Héctor Suárez y Tito Vasconcelos. Las clases maestras: Agustí Humet y José Carlos Serón. Las mesas redondas Jorge Vargas, Gustavo Muñoz, Gerardo Trejoluna, Luisa Huertas, Angelina Peláez, Miguel Flores, Carlos Cobos, Juan Carlos Vives, Pilar Boliver y Evelio Arias.

Los cursos y talleres trataron sobre la interpretación musical para el actor, por Agustí Humet y Xavier Algans; Teatro de calle, laboratorio del actor, por Antonio Januzelli; Técnicas de improvisación de teatro popular, por Boris Villar; La paradoja del comediante y el arte del *sketch*, por Luis León Vela; El actor y la máscara, por Luis Allegri; De la plástica a la escena, por Fernando Muñoz; Técnicas de maquillaje y los medios audiovisuales, por Elvia Romero; El espacio dramático, por José Carlos Serón; Taller de iluminación por Gabriel Pascal y La utilería como objeto artesanal, por Tomás Luna.

En el encuentro también se realizaron exposiciones de textiles de la Escuela de Artesanías del INBA, así como de fotografía. Hubo también eventos especiales donde se representaron las obras: *Cuentos para resucitar un libro*, por el teatro itinerante de la ENAT; *Faetón*, dirección de Anatoli Locachtchouk; *Entremés de duelos teatrales*, textos del Siglo de Oro dirección de Gabriel Cruz y Ruy Nieves y *La Carpa Pedro Infante* con tanda inicial y final de Ricardo Pérez Quitt, por Eduardo Villaseñor.

El curso "El trabajo del actor en el Teatro Medieval" por Frances Massip, se llevó a cabo el 23 de julio y se hizo la propuesta de un Seminario Colegiado de Pedagogía Teatral con el objetivo de reflexionar sobre la problemática de la formación actoral en México, de articular y enriquecer los diversos discursos al respecto y de contar con una instancia formativa -aunque fuera mínima- para los maestros de actuación de las diversas escuelas. Participarían 16 pedagogos, dos por cada una de las siguientes escuelas: ENAT, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, Centro Universitario de Teatro UNAM, la casa del Teatro, el CEFAC, Argos (CEA) y el Foro Teatro Contemporáneo.

Obras montadas: *Shakespeare a dos tiempos* proyecto en colaboración con el CENART y la Escuela Internacional de Gesto y de la Imagen "La Mancha";

Arias barrocas en acción, dirección de Antonio Algarra; *Urfeu* (Aula Iberoamericana de Teatro) dirección Abraham Oceransky; *La canción del nenúfar* (*La espuma de los días*), por Jesús Díaz; *El sueño* de August Strindberg, por Gilberto Guerrero; *Romeo y Julieta* de Shakespeare, dirigida por Mercedes de la Cruz; *La comedia de las equivocaciones* de Shakespeare, por Bruno Bert; *Grande y pequeño* de Botho Strauss, por Martín Acosta; *El diablo blanco* de John Webster, por Mauricio Jiménez; *Ir al mar*, autor y director Adam Guevara; *Entremés de duelos teatrales* de varios autores, por Gabriel Cruz y Ruy Nieves; *Turandot* versión libre para títeres, adaptación y dirección de Miguel Ángel Ortiz.

Teatro Salvador Novo
24, 25 y 30 de abril
Miércoles, Jueves y viernes, 20:00 horas
Sábados, 19:00 horas
Domingos 18:00 horas
Proyecto apoyado por el PADID

ARTE Y CULTURA
Para todos

CONACULTA - CENART
Para mayor información sobre la programación artística del CENART y ver las guías de asistencia a que se inscribe en nuestro directorio artístico o en el sitio www.conaculta.org.mx

INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES
MEXICO NACIONAL DE LAS ARTES
MEXICO CHURUBUSCO 479, ESQUINA CALLE DE HUAPAN
TELEFONO: 5253 9599

Diseño: Nayeli Contreras Reyna

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES

Aula Iberoamericana de Teatro

Urfeu

Versión del mito griego

Dirección: Abraham Oceransky

CONACULTA - CENART

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
EL CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES
LA ESCUELA NACIONAL DE ARTE TEATRAL
Presenta: la temporada de teatro

Ir al mar

Autor y Director: **Adam Guevara**

CON
MÓNICA BEJARANO
SANDRA MENDIETA TREVIÑO
ANALE GÓMEZ PÉREZ
BALTIMORE BELTRÁN GONZÁLEZ
CINTHYA GUERRERO CALINDO
EDUARDO CÁNDAS
HUGO GUZMÁN
TOZILLI ABRIL

Asesorado por:
ALDO QUINTERO
CARRERA DE TEATRO
RAÚL ALONSO MARTÍNEZ GARCÍA
CARRERA DE TEATRO
OMARI HERNÁNDEZ SANTIAGO
CARRERA DE TEATRO
ESTELA FAGOGAGA

Asesorar:
Musical: Eduardo Contreras Soto. Corporal: Emma Cecilia Delgado.
Voz: Ana María Bello. Escenografía: Marcela Xenilla.
Iluminación: Arturo Nava. Coreografía: Marcela de la Vega.
Lucha escénica: Anatoli Lokachtchouk.

Asesorar de escenografía: Marianne Baurot Rosenzweig. Asesorar de iluminación: Ana Laura García

Plataforma:
Jefe de foro: Guillermo Corona. Jefe de técnica: Francisco Molina. Asistentes: Cesar Hernández, Víctor Mendíeta, Antonio Díaz. Jefe de sonido: Roberto Hernández. Asistentes: Daniel Sánchez, Jorge Gómez. Jefe de iluminación: Raúl Jiménez. Asistentes: Edgar Hinojosa, Luis Gómez, Yoda. Maquillaje: Adela Chelomo. Jefe de vestuario: Daniel Aguilar. Asistentes: Estelita Guzmán, Guadalupe Marín. Jefe de vestuario: Lidia Ojeda. Asistente: Ana Carolina.

Colectores esta obra:
Fernando Torre Lapham • **Miguel Flores**

Teatro SALVADOR NOVO.
Escuela Nacional de Arte Teatral
30 de octubre del 2005

CONACULTA - INBA

Arriba. *Urfeu*, Aula Iberoamericana de Teatro, dirigida por Abraham Oceransky, programa de mano, 2003
Abajo. *Ir al mar*, escrita y dirigida por Adam Guevara, programa de mano, 2003

2004 I

Se impartieron los cursos y talleres: “Las acciones físicas y el texto dramático” por Lucio Herrera; para el taller de teatro físico: “El movimiento del teatro en la danza” por Harif Ovalle; un curso de producción impartido por Rubén Jorge Salazar Ojeda y “El aprendizaje en el arte teatral” por Zenaido Rodríguez.

En la biblioteca Juan Ruiz de Alarcón se continúa con los procesos documentales (catalogación de material impreso desde 1946).

El intercambio internacional se realizó este año con la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid.

La ENAT participó en el Festival Mundial de Escuelas de Teatro en Tampico, Tamaulipas (6 de junio 04) con *El alquimista* de Ben Jonson, dirigida por Gilberto Guerrero; *La gaviota* de Chéjov, por Gilberto Guerrero y *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, por Sandra Muñoz. Asimismo, la escuela participó en el festival de El Chamizal con la obra *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina, bajo la dirección de Óscar Ulises Cancino.

Al ser nombrado Ignacio Escárcega como director de la Coordinación Nacional de Teatro, quedó como responsable de la dirección por unos meses el subdirector académico y posteriormente fue elegido como director Antonio Algarra, quien se enfrentó con problemas administrativos y tuvo que reorganizar su planta administrativa.



Antonio Algarra Cerezo, director de la escuela de 2004 a 2008

Es importante señalar que cuando yo asumí la dirección de la Escuela Nacional de Arte Teatral, Ignacio Escárcega, el director anterior, había dejado el puesto seis meses antes, al ser nombrado Coordinador Nacional de Teatro del INBA y el maestro Fernando Payán Medina, que hasta entonces se había desempeñado como secretario académico, se hizo cargo del despacho de la Dirección. Así, la Escuela me fue entregada por el maestro Payán y no por el maestro Escárcega como hubiera sido lo normal. (...)

Otro problema con que me encontré fue que seis trabajadores contratados por honorarios habían demandado a Bellas Artes para lograr su basificación. En enero de 2005, dichos trabajadores rechazaron la oferta del Instituto de retirar la demanda y terminaron entonces su relación laboral, dejando vacíos 6 puestos de trabajo para ser ocupados por nuevos trabajadores, lo que se hizo en muy poco tiempo. De este modo, quedó conformado el equipo académico-administrativo de la ENAT.

Al entregar la administración, el maestro Payán me notificó que en el Programa de Apoyo a la Docencia, la Investigación y la Difusión de las Artes (PADID), existía un remanente de \$30,000.00 (treinta mil pesos 00/100 M. N.) etiquetados para la ENAT. En la primera reunión que tuve con el licenciado José Luis Hernández, me fue notificado que PADID había cerrado su ejercicio y que ya no era posible hacer uso de dicho recurso.

Hago mención de todas estas cosas porque establecen el panorama en el que habrían de transcurrir los primeros dos años y probablemente el del

resto que dure el encargo que me fue encomendado: las restricciones para la contratación de personal y las restricciones presupuestales.¹⁸⁹

La ENAT no pudo ejercer el presupuesto asignado y el director vio así limitados muchos de sus proyectos, que en principio había preparado para la escuela, por ejemplo, la exposición de máscaras realizadas por Jean Marie Binoche como conclusión del Curso de Diseño Escenográfico para Ópera realizado por Ramón López Cauly.

El intercambio con el Institut del Teatre de Barcelona se continuó este año.

Obras montadas: *La noche justo antes de los bosques*; *Concierto ensamble coral de la ENAT*, montaje de escenas de *La Celestina*, dirigida por Jordi Mesalle del Institut del Teatre de Barcelona con alumnos de la escuela; *Lástima que sea puta*; *Morir de amor*; *Martha Stutz*; *Gatomaquia* de Lope de Vega, por Mercedes de la Cruz; *El alquimista* de Ben Jonson, dirección de Gilberto Guerrero; *Ui*, texto libre de Bertolt Brecht y dirección de Antonio Algarra y *El vergonzoso en Palacio* de Tirso de Molina, por Ulises Cancino. Asimismo, *Hamlet*, *Sueño de una noche de verano*, *Recetas de cocina de un frequentador de baños públicos* y *El departamento de Zoia*.

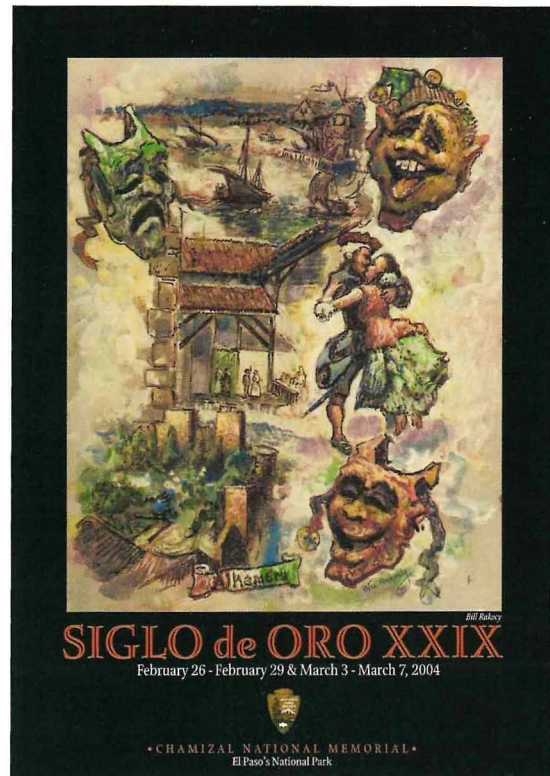
Se hicieron intercambios con Chile, Barcelona, Buenos Aires, la Accademia Nazionale d'Arte Dramatica de Italia y con el Teatro popular de Xalapa con la obra *Se llama Marina y vive en el pantano*, dirigida por Dagoberto Guillaumín.

Los foros de los teatros de la ENAT fueron escenario de obras invitadas, intercambios y solicitudes de grupos específicos o muestras de teatro como la puesta en escena de *Arena México*, *los signos del zodíaco* versión y dramaturgia escénica de Raúl Zermeño, con los alumnos de la generación 2000-2005 de la UAEM. También se presentaron obras invitadas o de intercambio.

2005 |

A principios de año se realiza "El kilómetro del libro" con el fin de enriquecer el acervo de la biblioteca Juan Ruiz de Alarcón. Se llevó a cabo en las instalaciones del Centro Nacional de las Artes, con éxito de donadores, ya que se obtuvieron más de mil libros. Para contextualizar teatralmente el evento, se realizaron actividades en las que destacaron la presentación de libros, charlas y mesas redondas llevadas a cabo por especialistas, lecturas en atril y exhibición de películas.

En el ámbito de la "animación cultural", iniciamos nuestra administración con la organización de un evento que favoreciera a la Biblioteca Juan Ruiz de Alarcón, "Un largo viaje del papel al escenario", cuyo objetivo era reunir un kilómetro de libros para el acervo. Por este evento, la biblioteca recibió



Festival del Siglo de Oro, programa de mano, 2004

189 Testimonio de Antonio Algarra, 2006.

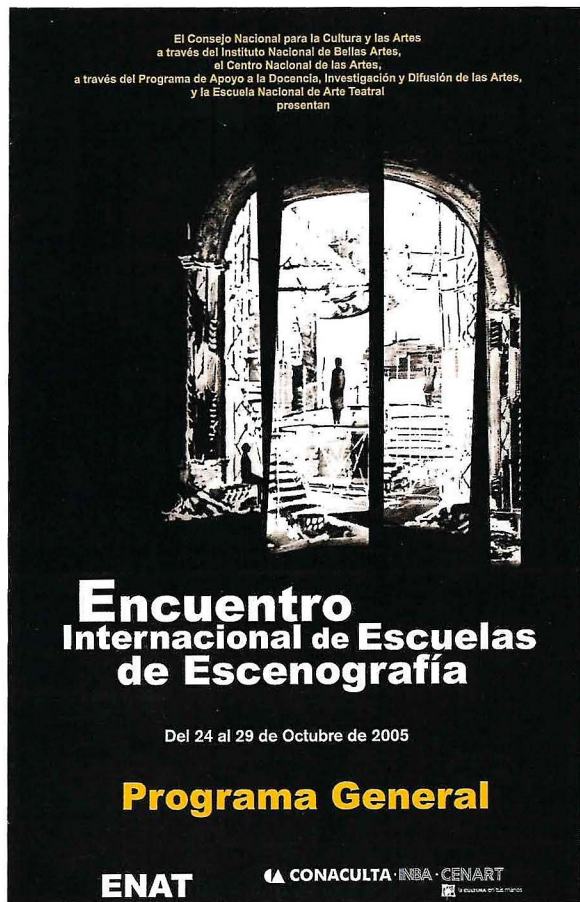
más de mil ejemplares de libros relacionados, todos, con el teatro y se creó una nueva sección de estantería abierta, con acceso directo del estudiantado, ya que la gran mayoría de nuestros libros están en estantería cerrada y con consulta por computadora al catálogo.¹⁹⁰

Como se puede apreciar en el recorrido de sesenta años, el aspecto académico de la ENAT no ha estado descuidado desde su fundación. Cada director, cada consejo

académico, cada planta magisterial, se ha preocupado por mejorar la calidad de la enseñanza teatral. La revisión constante de los planes y programas de estudio ha marcado la vida académica de la ENAT. El recorrido también permite observar que la evaluación ha permitido cambios acordes con el momento histórico. Este año sesenta no está exento de tal revisión, donde se piensa lograr una mejor academia. A pesar de que, en el transcurrir de su vida, la ENAT ha propuesto, implantado y evaluado planes y programas de estudio, nunca será suficiente el esfuerzo; porque la academia, como el teatro mismo, es dinámica y cambiante, y cada día se descubren nuevas herramientas y metodologías. Alejandra Paz, asesora pedagógica de la Dirección, realizó un diagnóstico muy completo del plan de estudios vigente y encontró que se anquilosa y que su aplicación no coincide con la teoría. La evaluación de la especialista permite afirmar que ha llegado el momento del cambio, como bien lo ha expresado el propio director de la ENAT:¹⁹¹

Se realizaron trabajos con las academias para finalizar la evaluación del Plan '94, emprendida en la administración anterior; y se elaboró el diagnóstico del mismo. En él pudimos ver que uno de los problemas más fuertes es la enorme distancia que existe entre el documento en sí y la práctica en aula. Los docentes han evolucionado durante estos doce años rebasando en mucho los planteamientos originales del Plan; la sociedad misma, nuestro país, son diferentes a los que eran en 1994. Por esto, se optó por iniciar los trabajos para estructurar un nuevo Plan de Estudios que, si todo sale bien, deberá empezar a operarse en el ciclo escolar 2008 – 2009. Entre otras cosas, se contempla la inclusión, nuevamente, de la carrera de dirección; una estructura curricular que permita la interrelación de las tres carreras; y una visión más amplia, en la formación del Arte Teatral y no sólo de la especialidad que se está estudiando.¹⁹²

Octubre (del 24 al 29), fecha de realización del Encuentro Internacional de Escuelas de Teatro, fue dedicado a la escenografía y se convirtió en el Encuentro Internacional de Escuelas de Escenografía, con un programa de conferencias magistrales,



Programa general del Encuentro Internacional de Escuelas de Escenografía, 2005

190 *Ibidem.*

191 Paz, Alejandra. *Diagnóstico del Plan de Estudios 1994. Modelo de Evaluación 2005-2006.*

192 Testimonio de Antonio Algarra, 2006.

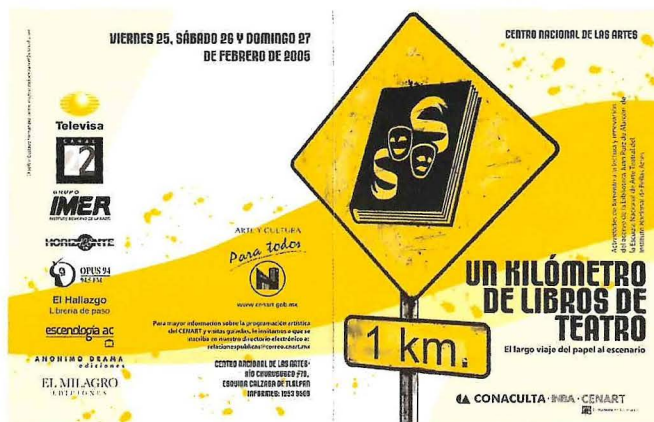
páneos de discusión temática, talleres, muestra de planes de estudio y exposición de planes y maquetas. Impartieron los seminarios y talleres especialistas de varios países: Milan David de la República Checa, Serge Ouaknine de Marruecos, Emilio Aguilar de Costa Rica, Maite Lobos de Chile, Jordi Planas de Barcelona, y de México Félica Medina, Arturo Nava, Evelia Beristáin, Alejandra Paz, Marcela Zorrilla, Dolores Sánchez Vicario, Rocío Martínez, Óscar Armando García, Esteban Montes, Fernando Martínez Monroy, Tania Ahedo, Mónica Raya, Eduardo Mier, Rafael Suárez Chelius, Ramiro Mercado, Francisco Carrera, Carlos Alejandro Arce y el colombo-mexicano Leopoldo Novoa. Además participaron los maestros de actuación Mauricio Jiménez, Bruno Bert, Alejandro Velis, Martín Acosta, Estela Fagoaga y Antonio Crestani. Se discutió la perspectiva del diseño teatral con los especialistas Marcela Gueny, Claudia González, Gabriela Santibáñez, Mario Marín, Tania Carvajal, Adriana Ruiz, Luis López y Antonio Algarra.

En octubre de 2005 se llevó a cabo el Encuentro Internacional de Escuelas de Escenografía, primera ocasión en que el tema central era esta disciplina y al que acudieron especialistas de varias universidades nacionales e internacionales, aunque es importante decir que la ENAT es la única institución en este país que ofrece estudios de grado para dicha carrera. Este Encuentro se llevó a cabo con el apoyo de PADID y del INBA y continúa con una tradición de más de diez años en que la ENAT recibe a especialistas de otros países para intercambiar experiencias, metodología y en general conocimientos de nuestras especialidades teatrales. Este encuentro nos permitió conocer los diferentes enfoques de los planes de estudio que nutrirán la estructura académica del nuevo Plan. Cabe resaltar que nos preparamos para asistir a uno de los eventos internacionales más importantes para la Escenografía: la Cuadrienal de Praga 2007.¹⁹³

Paralela al encuentro de escenografía se realizó la Segunda Feria del Libro de la ENAT, en beneficio de la biblioteca Juan Ruiz de Alarcón en la explanada del edificio, donde participaron las casas editoras de libros de teatro y revistas especializadas.

Obras puestas en escena: *El enfermo imaginario* de Molière, con dirección de Bruno Bert; *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón, dirección de Mercedes de La Cruz; *La señorita Julia* de Strindberg, por Mauricio Jiménez; *Morir* de Sergei Belbel, por Ricardo Ramírez Carnero; *La nave de los locos*, texto y dirección de Adam Guevara.

Para la escuela de danza, en la carrera de coreografía y para la carrera de escenografía de la ENAT ha sido provechoso el intercambio que des-



Programa Un kilómetro de libros (donación de libros para la biblioteca Juan Ruiz de Alarcón), 2005

El enfermo imaginario, de Molière, dirigida por Bruno Bert, programa de mano, 2005



193 *Íbidem*.

de hace algunos años viene operando entre estas dos especialidades. Los alumnos de la ENAT colaboran con el diseño y realización de escenografías para las puestas en escena de danza, obteniendo buenos resultados.

2006 I

En el sexagésimo aniversario de la ENAT se aceptaron 350 solicitudes. Estos alumnos debían tener un perfil de acuerdo con la carrera por cursar. Cada uno de los solicitantes fue entrevistado por maestros de la carrera y evaluados mediante una conversación larga y minuciosa con preguntas y respuestas sobre sus motivos y perspectivas sobre la profesión, y para la selección final debieron realizar pruebas de conocimientos generales, de aptitudes corporales y vocales y de aptitudes interpretativas. Como resultado final del proceso se aceptaron 18 para la carrera de escenografía y 48 para la carrera de actuación.

En marzo se conmemoró el Día Mundial del Teatro con un mensaje escrito por el dramaturgo mexicano Víctor Hugo Rascón Banda, en la sede del Instituto Internacional del Teatro de la UNESCO en París. En la ENAT no solamente se celebró con la lectura del mensaje, sino con una conmemoración más amplia.



Cuaderno informativo, 2006

Los frutos caídos, de Luisa Josefina Hernández, dirigida por Gilberto Guerrero, programa de mano, 2006

El Día Mundial del Teatro cobró fundamental importancia y de ser un evento aislado y la lectura del manifiesto durante las funciones en los teatros de la escuela, en el 2006 se organizó una jornada completa con funciones en los teatros y en el patio central de la ENAT, una feria de artículos teatrales y la convocatoria a ex alumnos y público en general que convirtieron la escuela en una fiesta dedicada al teatro.¹⁹⁴

La ENAT se prepara para festejar su aniversario número sesenta.

Durante el presente año, conmemorando el 60 aniversario de nuestra Escuela, nos preparamos para una semana de festejos planeados para celebrar a todos y cada uno de los que han pasado por sus muros y que la han hecho, académica, artística y vital. Como parte de estos festejos, el CITRU,

MAESTROS DEL 8vo. SEMESTRE
LICENCIATURA EN ACTUACIÓN

Taller de puesta en escena	Gilberto Guerrero
Cartografía y movimiento escénico	Paula Kochen
Acercos técnicos vocales	Dora Martínez
Metodología de la Investigación	Galinda Prager

LICENCIATURA EN ESCENOGRAFÍA

Taller de prácticas escenográficas	Alicia Nova
Taller de investigación y comportamiento de materiales	Fernando Rojas
Seminario de tesis	Galinda Prager
Fotografía Digital	Pablo Federico García
Taller de diseño por computadora	Carolina Dávila
Metodología de la Investigación	Alicia Nova
Maquillaje	Diana Muñoz

Profesionales
 de la Actuación y Escenografía

MIL ANIVERSARIO
 Para Todos

ESCUELA NACIONAL DE ARTE TEATRAL
 www.enaat.gob.mx

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES
 No. Churubusco No. 79 Sra. Calz. de Tlalmanalco, Cuauhtémoc, México, D.F.
 Teléfono: (55) 5359

Para mayor información sobre la programación artística del CENART y sus actividades, visitarnos a través de nuestra dirección electrónica:
 Correo electrónico: relacionespublicas@cenart.inec.edu.mx

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Instituto Nacional de Bellas Artes, el Centro Nacional de las Artes y la Escuela Nacional de Arte Teatral presenta

LOS FRUTOS CAÍDOS
 de Luisa Josefina Hernández

CONACULTA - ENA - CENART

194 *Ibidem*.

generosamente, ha emprendido la elaboración de la presente memoria que ha de dar testimonio de estos 60 años tan significativos para la cultura mexicana. Este trabajo le fue encomendado a la doctora Socorro Merlín y, junto con ella, hemos emprendido, también, el rescate del archivo histórico, mismo que quedará resguardado en la sala de juntas de nuestro edificio. Este archivo tiene una sección de documentos oficiales, otra fotográfica y otra que contiene programas de mano y carteles de las obras presentadas por la ENAT.¹⁹⁵

Obras montadas este año: *El impostor* de Molière, por Mercedes de la Cruz; *Raspando la cruz* de Rafael Spregelburd, dirección de Bruno Bert; *Después*, paráfrasis en dos partes sobre la obra *El amor enamorado* de Lope de Vega, texto y dirección de Adam Guevara; *Los frutos caídos* de Luisa Josefina Hernández, dirigida por Gilberto Guerrero; *El asesino entre nosotros*, argumento e idea original del Grupo 3-1, dramaturgia, adaptación y dirección de Mauricio Jiménez; *El miedo a los golpes* de Georges Courteline, dirección de Alejandro Velis.


Las obras que se han puesto en escena por la ENAT son muchas más que las que en este texto aparecen registradas. Las placas de cien representaciones o más son innumerables y muchas de ellas están fijadas en los muros de la propia escuela o en los salones y cubículos, como testigos. Otras placas, por falta de espacio permanecen guardadas, pero las que están a la vista atestiguan la intensa actividad escénica practicada por alumnos y maestros, los premios alcanzados, los tiempos invertidos en la creación, trabajo constante. Este testimonio deja ver la amplia gama de dramaturgos llevados a la escena y la creatividad de una comunidad que palpita por y para el teatro.

Dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes y del Centro Nacional de las Artes, la vida académica cotidiana de la ENAT es intensa y nos lleva a procesos compartidos como son las áreas de Concentración Complementaria y de Cultura Integral o la reorganización de los archivos decretada por la Secretaría de Gobernación. Con esto quiero decir que la Escuela es un ente vivo con exigencias académicas, presupuestales, administrativas y de equipamiento que nos mantienen en una actividad constante al servicio de la comunidad que le da vida a nuestra institución.¹⁹⁶

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
a través del Instituto Nacional de Bellas Artes,
el Centro Nacional de las Artes y
la Escuela Nacional de Arte Teatral
presenta



**raspando la
CRUZ**
de Rafael Spregelburd

Dirección: Bruno Bert
Foro Antonio López Mancera
Del 28 de julio al 10 de septiembre
Miércoles a viernes, 20:00 hrs
Sábados, 19:00 hrs
Domingos, 18:00 hrs

CONACULTA · INBA · CENART
LA CULTURA EN SUS MANOS

Raspando la cruz, de Rafael Spregelburd, dirigida por Bruno Bert, programa de mano, 2006



CONSIDERACIONES

Después del recorrido por las seis décadas de vida de la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA, podemos observar que su actividad describe una gráfica con cimas y depresiones, que muestran momentos claves relacionados con el quehacer de la ENAT y que podríamos agrupar en tres grandes periodos. Estas divisiones no son tajantes ni se reducen al éxito o al fracaso total; aglutinan una cantidad importante de actividades que están, eso sí, marcadas por la propia dinámica del entorno social, por las transformaciones del sistema escolar y por la estructura organizativa del INBA. Cada una de estas etapas se configura poco a poco y termina o se prolonga, más o menos, de acuerdo con factores controlables y no controlables por los integrantes de la comunidad magisterial y escolar. Esta dinámica se ha mencionado a lo largo de la memoria, pero se hace necesario resumirla y concretarla en este corto apartado para que el lector tenga más recursos para valorar la existencia de la escuela.

En el primer periodo se percibe un despegue muy activo desde el punto de vista de la praxis, aunque su constitución académica fuera endeble. Los reflectores estaban puestos en la escena con sus actores y directores jóvenes que rompieron los esquemas de actuación de la generación anterior, así como en los responsables de las instituciones culturales. Este despegue intenso fue propiciado por Salvador Novo, quien ocupaba la jefatura de teatro del INBA y tenía un capital simbólico ya canonizado que le permitía tomar decisiones y manejar presupuestos. La ciudad de México no tenía escuelas de teatro ni suficientes foros; la dramaturgia mexicana estaba en desventaja con la dramaturgia internacional por las preferencias del público y el escenario máximo era el Palacio de Bellas Artes. Todo esto en una ciudad de un poco más de tres millones de habitantes, donde la nueva generación de teatristas encontró un campo fértil, en el que Novo puso las semillas y el público las abonó. Es curioso observar cómo la crítica se refiere a esta etapa como la que debería ser una constante en la vida de la ENAT, sin considerar la dinámica socio-histórica y los diferentes contextos que privaron durante los siguientes años; porque son estos referentes los que frenan o impulsan el desarrollo de cualquier acción social y educativa. Claro es, que una institución creada con múltiples objetivos tan ambiciosos como los que el propio secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet, enunció el día de la inauguración (ver anexo), no podían llevarse a la práctica sin el presupuesto adecuado. Los directores se fueron adaptando a las variantes que surgieron después de su apertura, siempre con la idea de consolidar un centro educativo y formativo de profesionales.

En los años siguientes la presencia de un teatro oficial espectacular producido con gran aparato por instituciones como el Seguro Social, realizado por el apoyo de su director Benito Coquet, desplazó los reflectores del teatro del INBA hacia esta instancia, que debía corresponder a los intereses de las personas en el poder. Era un teatro para deslumbrar, en el que trabajaron algunos ex alumnos y forjadores de la ENAT como Julio Prieto, Antonio López Mancera y José Solé entre otros.

Durante este tiempo y sin contar con los presupuestos adecuados, la escuela trabajaba en el sentido de consolidarse como una instancia académica, sin dejar de

lado la praxis. Cuando el Palacio de Bellas Artes dejó de ser el foro más importante para el teatro, debido a la inauguración del Centro Cultural del Bosque, la escuela se limitó a presentar sus montajes en su Sala Villaurrutia y no tenía acceso a otros teatros: los grandes teatros y las marquesinas eran para los artistas canonizados o para el teatro frívolo. Al final de esta etapa, una nueva generación de actores, directores y dramaturgos ocupó la escena y antiguos alumnos de la ENAT fueron sus maestros.

Para la segunda etapa, que abarca más o menos dos décadas del último tercio del siglo XX, hay que considerar las crisis sociales del país (ver contexto histórico de las décadas 70 y 80), el aumento de población y de escuelas así como la falta constante de presupuesto (ver testimonios de los directores). La ENAT se encontró en las ocho columnas de la prensa, en donde la crítica cuestionaba la existencia de

la escuela y demandaba ver renovados los éxitos de los años cincuenta. En esta etapa surgen personalidades de otros ámbitos que se consolidan y se colocan en puestos claves para favorecer sus propios intereses, cuyas decisiones estéticas se imponen en el campo teatral como paradigmas, constituyéndose en núcleos de poder (capillas), que sólo daban cabida a sus afiliados. Los centros de educación teatral independiente fueron espacios para estas personalidades transgresoras que afirmaron su capacidad de demanda de recursos, aunque a veces pareciera desperdicio. Se solían desechar producciones por no ser acordes con los deseos del director escénico, pero esta actitud generó un suficiente capital simbólico para imponerse ante los círculos oficiales. La ENAT estaba limitada por la estructura del INBA y las decisiones que privilegiaban otras áreas, de manera que la institución no valoró la importancia de su escuela ante el empuje del campo teatral. No la fortaleció, y en lugar de impulsarla y resolver su inopia, optó por la rutina y

hasta por el deseo de desaparecerla. Esto unido a la relajación del sistema escolar a causa de los diferentes planes y la aplicación de estos *ad libitum* por la comunidad magisterial, mermaron las posibilidades de competencia ante el empuje de otros sectores. La población escolar sintió este rezago y se presentaron las protestas que en el cuerpo de la memoria se describen. En estos años se propusieron muchos proyectos que no fueron aceptados, hubo congelación de plazas y los montajes que se realizaron tuvieron escasísimos recursos. Como resultado se obtuvo un aislamiento de la escuela que, obviamente, no favoreció su desarrollo. No obstante, desde estos tiempos los alumnos y ex alumnos al no tener otra alternativa de trabajo se dirigieron hacia otros campos formando grupos de teatro popular o itinerante, con iniciativas de producción no oficial. Vendieron sus espectáculos a las instituciones de cultura y éstas pagaban las funciones. Un nicho importante fue el programa de Teatro Escolar de la Dirección de Teatro del INBA, que acogió a los alumnos con sus espectáculos y los empleó como coordinadores de los grupos. Otro, fue el Departamento de Cultura del D. F. en sus dieciséis delegaciones. El problema para la subsistencia de esta acti-



El relojero de Córdoba, 1977

vidad fue que no era suficientemente bien pagada como para asegurar la vida de los grupos, y no les permitía continuar una formación actoral que superara las deficiencias o los rezagos. La inestabilidad económica genera inseguridad, pocos resultados y se vuelve un círculo vicioso; estos grupos no realizaron montajes espectaculares o transformadores y por lo tanto no fueron tomados en cuenta; realizaban teatro popular o teatro infantil, algo despreciable para las élites teatrales de entonces. Sin embargo, la acción de estos grupos en zonas alejadas del privilegiado sur de la ciudad, llenó un hueco, y paradójicamente estaban cumpliendo con objetivos emitidos desde su fundación.

Para el éxito en cualquier terreno se necesita decisión, carácter, astucia y forjar-se una personalidad retadora fortalecida con la teoría y la praxis, ambas, en la ENAT, se enfrentaron por muchos años. La distancia entre las dos favoreció una dicotomía en la formación de los estudiantes. El trecho se acortó poco a poco y tanto los maestros como los alumnos se renovaron.

En la última etapa los directores de la escuela se han preocupado por ampliar la comunicación de ésta con otras del país y del extranjero, con lo que se ha obtenido un espectro de paradigmas que le sirven para ejercer la autocrítica. La planta magisterial se fortaleció con otros saberes. Y aunque muchos universitarios hayan sido críticos acerados de la ENAT, no han puesto reparo en trabajar como maestros en ella y de algún modo, han colaborado en su crecimiento (consultar la lista de maestros en el anexo). De la misma manera, los directivos de teatro de la UNAM vencieron el repudio hacia los egresados de la escuela y algunos de ellos han trabajado y trabajan en esa casa de estudios. La institución se encuentra ahora, como todas las escuelas del INBA, en un complejo sistema de educación que no debe permanecer aislado, sino salir al exterior y mirar al mundo, sin constreñirse a sus espacios y a sus foros, como ha comenzado a hacerlo, de hecho.

Los retos de la ENAT son muchos; como los de toda institución escolar profesional ante un futuro incierto, ha de reajustar una vez más sus planes y programas a los avances del teatro y a la realidad social del país, fortalecer la creatividad de los alumnos y enfrentarlos al problema del empleo desde sus primeros años escolares y propiciar el ejercicio de su profesión como transformadores del propio sistema teatral. La comunidad deberá preguntarse si cumple con su nominación de *nacional* y ante la respuesta deberá emprender una actividad generadora constante que irradie al país. También tendrá que volver a plantear los posgrados, entre los que se encuentran como asignaturas pendientes la dirección teatral y la formación de maestros. En estos comienzos de siglo, la ENAT no debe estar sola ante sus retos, es obligación de los directivos, en todos los niveles, apoyarla y darle los recursos necesarios para que afirme el lugar que le corresponde en el campo teatral mexicano.



LA MOZA DE
CANTARO
De Lope de Vega

Vida Académica 2002

CONACULTA
INBA · CENART

La moza de cántaro, de Lope de Vega, dirigida por
Ignacio Escárcega, programa de mano, 2002

DISCURSO INAUGURAL DE LA ESCUELA DE ARTE TEATRAL DEL INBA

JAIME TORRES BODET, SECRETARIO DE EDUCACIÓN PÚBLICA

El antiguo principio de que el teatro, cuando posee auténticas cualidades, es una escuela viva para el adulto, no ha sufrido mengua con la experiencia. Antes al contrario, en numerosos países del mundo los hechos demuestran hasta qué extremo las representaciones teatrales, bien elegidas, suelen contribuir a la formación estética y al enaltecimiento moral de la niñez y la juventud.

Deseosa de extender, cada día más el poder de emancipación de la mente por la cultura –poder que no reside tan sólo en la función pedagógica de las aulas, sino en la vida misma, en la nobleza del pensamiento y de la conducta y en la dignificación de la personalidad por las bellas artes-, la Secretaría de Educación no podría dejar de manifestar su interés creciente para cuando esté en aptitud de servir a la mejor organización del teatro en México.

Tras de las máscaras tutelares, la de Talía y la de Melpómene, en la síntesis de lo cómico (que tantas veces corrige nuestros defectos al presentárnoslos, aislados o amplificadas, en el espejo de esa censura interior que la risa expresa) y en la emoción de lo trágico (que persuade por la piedad que induce al hombre y que por ejercicio de la belleza, trasmuta en serenidad y en perdón supremo los encuentros más lacerantes con el destino y con el dolor), el teatro brinda a los públicos comprensivos una lección de armonía en la convivencia, de libertad en la tolerancia, de autonomía en la crítica y de solidaridad en la aprobación.

Semejante lección constituye un consejo. Y ese consejo es de eficacia, tanto más alta, cuanto que surge como incitación, no como precepto. Por tal motivo, hasta en las horas en que entraña norma imperiosa, guarda el aspecto de una adhesión voluntaria e íntima y parece, menos que una ley de la inteligencia, un placer del gusto y un asentamiento cordial del espectador.

De ahí, que entre todas las artes, sea la del teatro la que requiere mayores aptitudes de cohesión social. La soledad del poeta lírico, del compositor o del paisajista, tiene un sentido que nunca excluye la previsión o la acción del público, pero coloca esa acción o esa previsión en el término de otro plano, lo que a menudo difiere el juicio y significa un aplazamiento.

En el drama o la comedia, autor y público son de verdad colaboradores mediatos e inseparables. Inseparables, porque sólo su colaboración en el espectáculo

realiza con plenitud el texto pensado para la escena. Y mediatos, porque entre ellos debe tenderse como puente que la lectura no sustituye cumplidamente la capacidad del intérprete, la voz humana, la presencia del actor.

Los tres factores esenciales del teatro

Así se explica que en toda época exista un nexo necesario e inapelable entre esos tres factores de la obra escrita para el teatro: el autor, el actor y el público. Si uno de esos tres factores –de responsabilidad más o menos consciente– desempeña mal su papel, la obra entera falla, y por lo menos como espectáculo, pierde sentido.

En la preparación de cada uno de los factores aquí mencionados, puede mucho sin duda la educación. Sin embargo, por lo que atañe al público, la empresa es ardua, lenta y compleja, pues equivale a esparcir la cultura en las grandes masas. Por lo que concierne a los autores, existen obstáculos innegables para señalar con exactitud lo que convendría llevar a cabo por el Estado, como no sea –y a ello tiende esa ceremonia– alentar su fervor creativo, multiplicar los estímulos adecuados a fin de recompensar la generosidad de su producción; y acrecer a la vez, junto con la información del público, la competencia de los intérpretes.

Nace, por consiguiente esta nueva escuela bajo el signo de tres deberes fundamentales: servir al actor al que está destinado directamente; servir al público, proporcionándole actores cada vez más certeros, de más complejos procedimientos, y servir al autor también, aumentando las vías humanas de su expresión.

Al crearla, no queremos exagerarnos sus posibilidades. Sabemos que no siempre los mejores actores salen de las escuelas de arte teatral. Por eso precisamente procuraremos no imponer al establecimiento –que inauguramos– una misión que se convierta, por académica, en precaria y exclusivista. Nos esforzaremos por hacer de él, ante todo, un órgano de enlace con las agrupaciones profesionales y con otras que nos revelan un impulso experimental digno ya de apoyo. Lo pondremos, además en contacto con la provincia, otorgando becas para que estudien aquí los que no tienen a veces, fuera de México, la oportunidad de cumplir con su vocación. Y comprendiendo que sin la práctica, toda enseñanza teatral se

anquilosaría, trataremos de que la actividad en la escena sea para los estudiantes lo que el trabajo en los laboratorios y en los talleres para otros jóvenes: una prolongación que dé vida al salón de clase, y que evite en lo posible las deformaciones de la instrucción que nos educa, de la que engaña.

¿Qué papel le toca desempeñar a la nueva escuela?

Reconocemos, por otra parte, que aunque este intento alcance éxito, en el futuro su rendimiento será, en el fondo, muy limitado mientras no logre nuestra ciudad y nuestro país contar con las salas de espectáculo cómodas y económicas que requiere apremiante la población.

Considerando no obstante que –por conexos– los problemas del teatro en México demandan esfuerzos complementarios, no hemos querido diferir el que nos reúne, porque pensamos que su iniciación servirá, entre otras cosas, para dar un punto de fijación a muchas voluntades que están dispersas, y porque juzgamos que la relación que establezca esta escuela con los autores y los actores, así como los grupos más estimables de aficionados, coadyuvará a sentar, sobre cimientos de mayor estabilidad, la atención de otros varios sectores sociales interesados en el progreso de nuestro teatro.

Si el plantel es modesto –y si nos parecen aun exiguos los medios de que dispone –grandes en cambio son los caminos que ofrece a sus profesores y a sus alumnos la avides de sano divertimento que padece nuestro país. Desde el punto de vista escolar, comisionaremos a los maestros más destacados, para que encausen el entusiasmo que muchas veces resulta el único promotor y el más firme guía de los ensayos teatrales que realizan en los colegios, con textos en ocasiones inapropiados, compañías improvisadas de niños y adolescentes. Sobre todo en el escenario rural, donde la escuela tiene que ser, por la simplicidad del ambiente y por la pobreza de los recursos, un compendio siempre rudimentario de la civilización que aflora ya en las ciudades, semejantes ensayos no sólo asumen importancia considerable porque ilustran –con escenificaciones ingenuas– temas que de otra suerte marchitaría la exposición teórica del programa, sino que sirven también para el solaz general de los habitantes.

Sobre un tallado sensible y tosco, a la sombra de los árboles de la aldea y sobre un público compuesto en su ma-

yor parte por mujeres analfabetas y campesinos, he asistido a representaciones de ese linaje, en que la danza, la música y la palabra, subrayando la estrecha línea de un argumento, más esbozado que definido, constituían una experiencia conmovedora de teatro rústico mexicano. Ese teatro del pueblo, hoy vacilante por falta de ayuda y de orientación, puede ser con los años base de un arte que los autores cultos no deben menospreciar.

Para los escritores y los actores que buscan sinceramente la originalidad de lo nacional, el conocimiento de las formas más despojadas del arte escénico garantiza un ejemplo y abre múltiples perspectivas. La estancia que hagan en nuestra escuela los maestros rurales que hayan probado méritos singulares y los viajes que realicen sus profesores, bajo los auspicios de la Secretaría, permitirán sostener un diálogo muy valioso e, incitando a unos y a otros en un esfuerzo de renovación y de técnicas más precisas, evitará que aquellos esbozos se agoten por la repetición mecánica y pierdan, a la postre todo sabor.

¿Cómo hablar del teatro que hacen los niños sin referirme al teatro que los adultos hacen para los niños? La misión educativa de este género de teatro es por diversos conceptos, fundamental. Aprovechando el éxito alcanzado, como lo demuestran las funciones organizadas en el Palacio de Bellas Artes, la escuela habrá de colaborar en esas actividades, afinando los elementos, convocando a concursos que patrocinará la Secretaría y haciendo alternar en el repertorio obras ya consagradas y universales con obras nuestras, que utilicen los materiales de la imaginación popular, tan rica y tan pintoresca en México, y que respondan a situaciones características de la vida y la historia de nuestra Patria.

Acaso piensen algunos que estoy ampliando excesivamente la acción probablemente de nuestra Escuela. Y tal vez en ello no se equivoquen. Pero es que juzgo que la institución que nace habrá de operar, ante todo como un catalizador, apresurando la combinación práctica y urgente de incontables aspiraciones cuyo propósito es el de dar a México, merced a espectáculos cada vez mejores y más genuinos, esa liberación que hasta ahora no ha figurado en las proclamas políticas de los pueblos, la liberación del tedio, del ocio desesperante y de la devastadora incuriosidad.

Dentro de esa esperanza, saludo a ustedes muy cordialmente y me complazco en declarar inauguradas las labores de la Escuela de Arte Teatral en México.

El Nacional, Primera Sección, 16 de julio, 1946, p. 5.

Testimonios de directores

SALVADOR NOVO en la revista *Hoy*.

Hoy, 3 de mayo de 1947, núm. 532,
"Renacimiento del Teatro", pp. 22-24.

Para orientar la vocación teatral de la juventud, tenemos la Escuela de Arte Teatral que comenzó a funcionar a fines del pasado año. Al ocupar la dirección del Departamento de Teatro, he hecho que se reactiven las inscripciones, y he nombrado profesores a los mejores que he encontrado, para que comiencen las clases. He introducido en el plan de estudios una clase nueva, la de Teatro radiofónico, para ello he partido del principio de que una de mis misiones dentro de la Escuela es capacitar a los alumnos para que puedan ganarse la vida. Vemos que existe una modalidad – la radiofónica – del teatro, que atrae poderosamente la atención del público. Estoy seguro de que las estaciones de radio verán con buenos ojos que se les capacite a gente que les pueda servir.

Por otra parte, esto nos prepara para el advenimiento de la televisión. Entonces, los muchachos estarán preparados para actuar ante el micrófono y aunque no se dediquen al teatro radiofónico, con o sin televisión, lejos de estorbarles la educación para el radio, les favorecerá muchísimo, porque descubrirán los matices de la voz que el micrófono registra mucho mejor que el oído.

Los ensayos de las obras serán grabados en discos. Estoy convencido de que con esta nueva clase se enriquece la técnica de la educación para el teatro. He logrado que la excelente actriz de teatro radiofónico, Dalia Íñiguez, se encargue de dar esta clase. Me es grato testimoniarle públicamente mi agradecimiento por haber accedido a mis ruegos.

Por lo que hace al público adulto y al teatro adulto, contamos con medios para hacer dos temporadas al año. Ya hemos empezado la primera. Yo no soy autor teatral, ni actor, ni tengo ninguna preferencia especial por nadie. Ofrezco el teatro a todos los grupos profesionales que acepten la ayuda del Instituto, para que presenten sus obras. En la temporada que

ya hemos iniciado, además de *La huella* de Agustín Lazo, serán representadas las comedias *El pobre Barba Azul* de Xavier Villaurrutia, y *El gesticulador* de Usigli.

La segunda temporada correrá a cargo del Teatro de México. De la competencia alterna ante el público de los grupos profesionales, creo que podemos sacar un nuevo grupo seleccionado, que se podrá llamar Teatro Nacional de la Comedia, que evidentemente no se puede crear por decreto, porque por este expediente es obvio que no se pueden hacer actrices ni actores. El Teatro Nacional de Comedia será una institución permanente. Ingresar en su cuerpo será tanto como alcanzar el último peldaño al que puedan aspirar los grupos experimentales y los muchachos que salgan de la Escuela de Arte Teatral.

Estoy gestionando cerca de algunas universidades de Estados Unidos que tienen grupos experimentales, a ver si consigo algunas becas, con el objetivo de que los mejores alumnos de la Escuela de Arte Teatral puedan perfeccionarse en el extranjero.

Hoy, 30 de junio de 1956, núm. 1010,
"Cartas a un amigo", pp. 18-20.

El miércoles, como estaba concertado de antemano, Paco Malgesto llevó sus cámaras a la Escuela de Arte Dramático del INBA y desde allí pasó el programa llamado "Visitando a las estrellas".

Claro es, que las diez de la noche no son ya horas de clase. Pero en obsequio suyo, rogué a tiempo a los profesores que permanecieran en la Escuela, y que tuvieran listos a sus alumnos para hacer pequeñas escenas ante la cámara.

Y salió todo bien. No alcanzó el tiempo para mostrarle a Paco Malgesto más que una probadita de cada curso, y los de esgrima, voz, danza, verso, quedaron sin representación. Pero aún así, él, que profesa representar la curiosidad y la falta de información especializada de su amplio público, quedó muy contento y tan persuadido de la utilidad de los cursos que impartimos ahí, que envió a su gran esposa Flor Silvestre

a inscribirse en la Escuela, donde desde esta semana tenemos el gusto de contarla como alumna.

Hoy, 14 de julio de 1956, núm. 1012,
"Cartas a un amigo", pp. 18-20.

Desde principios de año, los muchachos de la Escuela de Arte Dramático me manifiestan su deseo de agruparse a ensayar obras y a dirigirlas ellos mismos. Accedí, por supuesto, siempre que lo hicieran fuera de horas de clase. Y se lanzaron a la gran aventura de aprender haciendo.

El sábado de la semana pasada dieron su primera función, en el salón número 1 de la Escuela, que es el más grande dotado de un buen foro. Antes habían ido a Chapingo, a dar una especie de *premier*, y los habían aplaudido sus compañeros, los estudiantes de Agricultura.

Pusieron *Un loro y tres golondrinas* de Ermilo Abreu Gómez, hace años lo había puesto en Electricistas Pepe Aceves, pero ninguno de los chicos que ahora lo hicieron pudo haberlo visto. Son demasiado jóvenes para ello. Ensayaron en el Granero. Los dirigió Manuel Lozano, que es un excelente muchacho incorporado al teatro desde su nativo San Luis Potosí, de buena figura y de buen talento. Conmigo sólo en televisión ha trabajado, y lo he visto en la Escuela de la que es buen alumno. Y lo estimo mucho.

Si en su primera función no tuvieron precisamente un lleno, hoy ya tienen vendidos casi todos los boletos a dos pesos, que destinaran a continuar todas sus actividades. He conseguido con López Mancera que les mande iluminar bien la escena, y ellos de su peculio arreglaron bien las correderas del telón, y pintaron su escenografía y se consiguieron el vestuario.

Otro grupo ensaya ya estimulado por su ejemplo. Y por las tardes, cuando voy a la Escuela encuentro a Seki Sano, ensayando *El Crisol* de Miller, en el Teatro del Bosque. Poco a poco aquella Unidad Artística y Cultural del Bosque empieza a tomar vida.

Hoy, 25 de agosto de 1956, núm. 1018,
"Cartas a un amigo", pp. 18-20.

Y ahora la Escuela, de acuerdo con mis apuntes de temas para esta carta.

En la clase de verso he empezado a ponerles a los muchachos el Tenorio, con la promesa de que si les sale bien, hay tiempo para que integremos varios grupos que lo representen con ellos en Chimalistac y en otros lugares, en relación con las actividades del Teatro Popular. Están entusiasmados con esa perspectiva, y todos memorizan ya los papeles que les van.

El grupo que estuvo haciendo muchas semanas *Un loro y tres golondrinas* en el salón 1 de la Escuela, ha sido solicitado para llevar esa obra a la Feria de la Uva, en Aguascalientes la próxima semana. Ya se arreglo que vayan y están felices de tener su primera gira.

Otro grupo, el de Raúl Dantés, puso *Sumergidos* y la dio varias veces en el mismo salón. Neri Ornelas está poniendo *El Ausente* de Villaurrutia, y Clementina otras obras de un acto; y pues queremos estar listos con el mayor contingente posible para los festivales que desea el lic. Álvarez Acosta ofrecer en el Teatro del Bosque.

Pero tengo que lamentar las faltas de algunos profesores. André Moreau al meterse en el lío de poner por su propia cuenta *Sueño de una noche de verano*, dejó desde junio de ir a su clase con regularidad. Y es terrible para los alumnos ver que sus profesores falten. Se desaniman, empiezan a faltar ellos también. He optado -como al abrirse la Escuela, cuando apenas empezaba a regularizarse la asistencia de los maestros-, por dar la clase de los que falten cuando yo esté ahí. Y esta semana empecé a dar la de Moreau mientras regresa o se busca quien lo sustituya.

Hoy, 15 de septiembre de 1956, núm. 1021,
"Cartas a un amigo", pp. 18-20.

Me fui luego a la Escuela, he seguido sustituyendo a Moreau en sus clases. Les propuse a los muchachos un tema para aquel día: entradas enfáticas. Hicimos primero una lista de quince maneras diferentes de enfatizar la entrada en escena de un personaje principal, ya fuera solo, ya en compañía de un grupo, ya encontrara a otro personaje al entrar en escena, ya advirtieran éstos o no su llegada. Luego todos hicieron sus ejercicios, y les pedí que descubrieran por sí mismos una o más entradas enfáticas no contenidas en la lista de las quince que habíamos estado practicando. Son ejercicios de la mayor utilidad para los estudiantes de teatro; que los hacen trabajar e interesarse a todos, y que resultan en su adiestramiento más

feliz para trabajar con sentido del equipo y con soltura y precisión en la escena.

Otro ejercicio que los ha apasionado mucho y que los pone a competir es uno que cultiva su sentido del ritmo, al mismo tiempo oral y corporal: es decir que los adiestra en ejecutar *business* mientras hablan. Esto lo hacen a la cuenta de 100 dentro de la cual desarrollan una situación, por ejemplo: en la recámara que comparten dos estudiantes, uno de ellos lee cuando el otro llega de jugar foot ball, le cuenta al otro su triunfo y se dispone a tomar un baño. Los dos tienen muchos *business* que inventar y qué hacer mientras hablan: es decir mientras equivalen con números corridos, un diálogo que de esta manera cultiva su sentido del ritmo.

Hoy, 20 de octubre de 1956, núm. 1026,
"Cartas a un amigo", pp. 18-20.

El martes empezó en la Escuela, a las ocho, su serie de seis conferencias sobre teatro, el joven profesor argentino Benito Pasos Piay. Las dará con un temario muy interesante, todos los martes y los jueves a esa hora hasta el 18 de octubre. Al concluir su clase de Dirección, Celestino fue a presentarlo con los alumnos y escuchamos juntos la conferencia.

Hoy, 19 de enero de 1957, núm. 1039,
"Cartas a un amigo", pp. 23-25.

En estos días visitaré a Celestino para conocer sus planes del año y acordar lo relativo a la Escuela que debe abrirse en febrero.

A un mes de distancia de las clases en ambos sentidos: desde que se cerraron hasta que se abran me doy repentina cuenta de que las extraño. El viejo "máistro" en mí, el que sigue poniendo a los jóvenes una fe que fue fraternal cuando empezó a comunicarles lo que acababa de aprender, y en la que ahora se mezcla sin duda un buen porcentaje del caudal afectivo que en otras circunstancias depararía a sus hijos.

Pensando en los muchachos de la Escuela, me puse ayer a traducir dos piezas cortas de Jean Tardieu del tomo de *Teatro de cámara* publicado por la Nouvelle Revue Française y que me llegó con los cuatro volúmenes del teatro de Ghelderode.

Hoy, 2 de febrero de 1957, núm. 1041,
"Cartas a un amigo", pp. 23-25.

Se acerca ya la fecha en que deban iniciarse los cursos de la Escuela de Teatro. Le llevé a Celestino el texto para la convocatoria de inscripciones y celebramos un acuerdo acerca de los planes de trabajo. Serán más precisos en cuanto al licenciado Álvarez Acosta, en su próximo acuerdo con él le comunique el presupuesto. Por lo pronto, Celestino quiere hacer una serie de temporadas en el Ródano.

Hoy, 16 de febrero de 1957, núm. 1043,
"Cartas a un amigo", pp. 23-25.

El lunes mismo comencé a trabajar con el grupo escogido de alumnos de la Escuela, desde antes de la apertura oficial de las clases, que se ha pospuesto hasta el 18 de febrero. Trabajamos de cinco a ocho, y luego me fui a buscar la casa de Diego Rivera.

Hoy, 23 de marzo de 1957, núm. 1048,
"Cartas a un amigo", pp. 23-25.

Para lo que la feria ha sido un trastorno, que empecé a palpar esa misma tarde, es para la Escuela de Teatro. Ha quedado metida, arrinconada entre alambradas que le dan a uno la incomoda impresión de hallarse en un campo de concentración, en un laberinto de telas de gallinero de las que no es fácil hallar la puerta y cuando se halla, está guardada por celosos y torpes cancerberos que impiden el paso y que acabaron por exigir credenciales y pases para todo el mundo. Ayer, no me dejaban entrar con el coche. Exigían una contraseña o algo así. Celestino hizo tal coraje el martes que fue a dar su clase y le pusieron dificultades para entrar, que me avisó ayer que no volvería hasta haberse solucionado este problema del acceso libre y decoroso hasta una escuela que ha quedado subordinada y al parecer permanece, o muy frecuentemente, a las Ferias que la rodean.

Sería mucho mejor mudarnos. Ojalá Celestino logre persuadir de ello al licenciado Álvarez Acosta. Hay un edificio magnífico; el que era de la Escuela Textil que ahora se ha concentrado en el Politécnico: que debe ser de Educación y en el

que con toda holgura y propiedad podría instalarse la Escuela de Teatro.

Hoy, 31 de agosto de 1957, núm. 1071,
"Cartas a un amigo", pp. 25-27.

Como lo saben mis alumnos de dirección, la entrada a escena de un personaje puede enfatizarse de muchas maneras, y es importante que se enfatice. En clase hemos ejercitado hasta quince maneras o formas de énfasis para la entrada de un personaje. Se trata siempre de crear una expectación, y de disparar la atención concentrándola, en el momento oportuno.

Hoy, 11 de enero de 1958, núm. 1090,
"Cartas a un amigo", pp. 20-22.

Y luego, queda la Escuela. En el primer acuerdo con mi jefa Conchita Sada, que funge como Celestino Gorostiza en ausencia de éste, hemos de concertar quién vaya a ocupar las vacantes de Moreau, y de organizar las inscripciones para este año. Ya tendremos el catálogo de la Escuela, que están imprimiendo. Y como es el último año de esta administración, convendrá que sea un año de muy lucidas despedidas; que hagamos muchas obras con los muchachos, que por fin se acabe de equipar la Sala Villaurrutia, y que funcione sin interrupción.

Hoy, 15 de marzo de 1958, núm. 1099,
"Cartas a un amigo", pp. 32-34.

Había empezado ya el Seminario de Teatro en la Escuela y la tarde del lunes tendría que dar yo la primera de tres conferencias sobre Dirección Teatral a los delegados del INBA en los Estados y a los directores de grupos en el Distrito. Podrían concurrir en ellas también los alumnos de la Escuela, pues para que asistieran al Seminario, y aprovecharan, por ejemplo, la presencia de la señora Tore Segelke -esa actriz excelente a quien vi anoche en Bellas Artes- se habían suspendido las clases. Y como la señora Segelke daría otra conferencia a las seis y media, la mía del lunes tuvo que ser a las cuatro - de cuatro a seis, a la mera hora de la pequeña y restauradora siesta.

Hoy, 17 de enero de 1959, núm. 1143,
"Cartas a un amigo", pp. 27-29.

Ignoro si vaya a conservar mi clase en la Escuela de Teatro. Dependerá de quién la dirija, y el departamento de que dependa. Pero mis actividades docentes en ese ramo proseguirán, en todo caso aquí mismo, donde ahora aguardo a las bailarinas para reanudar el curso interrumpido por las fiestas de diciembre, y por el libro de actuación y dirección, que al mismo tiempo que redacto, envío por capítulos a los muchachos de la Universidad de Mérida, como un "curso por correspondencia", que están siguiendo con el entusiasmo que me comunican en la carta cuya que acabo de recibir.

DAGOBERTO GUILLAUMÍN, fragmento de la conferencia "Panorama del Teatro en México", Xalapa, 2001.

Mi desempeño como director de la Escuela de Arte Teatral del INBA ocurrió de 1959 a 1964, y la segunda vez de 1975 a 1978.

Cuando nombraron a don Celestino Gorostiza director del INBA, este importante impulsor del teatro mexicano, quien desde su puesto anterior como jefe del Departamento de Teatro se distinguió por apoyar a los jóvenes teatreros, me hizo el favor de comisionarme a ese honroso puesto. Años antes, él mismo me sugirió ante el Rector de la Universidad Veracruzana para ocuparme de la dirección de la Escuela y del grupo teatral de la Veracruzana, que INBA y dicha universidad acordaron patrocinar, después del estreno de *Moctezuma II* de Sergio Magaña, para iniciar la primera de las diez delegaciones teatrales que el INBA se propuso fundar en todo el país.

Honradamente debo decir que me temblaron las piernas. Heredaba el puesto del reconocido poeta y dramaturgo Salvador Novo, quien al ascender a jefe del Departamento Teatro se convertía en mi autoridad inmediata. Antes, cuando inicié mis estudios teatrales, la Escuela aún se ubicaba en los corredores del Palacio de Bellas Artes, siendo entonces su director el maestro Fernando Torre Lapham, y gracias a su atinada gestión, se lo-

gró una mejor ubicación al trasladarla al Auditorio Nacional, en algunos de los numerosos camerinos del actual Teatro Julio Castillo. Poco después, al desocuparse un edificio de enfrente conseguimos, del gerente de la Unidad Artística del Bosque, Arquitecto R. González del Sordo, ampliar los espacios.

La planta de maestros y el Consejo Técnico estaba formada por los monstruos sagrados de entonces: Gorostiza, Novo, Monterde, Wagner, Julio Prieto, Moreau, doña Clementina Otero, Ana Mérida, entre otros. Sin embargo, me autorizaron (con extraño beneplácito que hasta ahora creo entender: el plan anterior tampoco había resultado convincente), el re-planteamiento formal del plan de estudios tradicional.

El plan anterior, formulado desde sus inicios en 1946 por el maestro Novo, consistía en tres etapas: principiantes, medios y avanzados. Basado en el hecho de que en el arte el desarrollo de las capacidades individuales es muy variable. Sin ser condición estricta se aceptaban estudiantes sólo con estudios de secundaria, siempre y cuando aprobaran la admisión consistente en poseer talento, presencia y buena voz. La planta de maestros era la siguiente:

MATERIA	HORAS DE TRABAJO	GRUPO	PROFESOR
Actuación tetral	210 horas	3er Nivel	1
	"	2° "	2
	"	1° "	3
	"	3° "	4
Foniatría	70 horas	1° y 2° "	1 y 2
Voz y dicción	70 horas		1
Verso	140 horas		1
Técnica teatral	70 horas	1° y 2° "	1 y 2
Historia del teatro	35 horas	1° y 2° "	1 y 2
Danza	70 horas	1° y 2° "	1 y 2
Esgrima	"	1° "	1
Composición dramática	"		1
Dirección	140 horas		1
Escenografía	140 horas		1
			Clementina Otero
			André Moreau
			Neri Ornelas
			Richard Posner
			Eugenia Guzmán
			Justino Camacho Vega
			Raúl Dantes
			Fernando Wagner
			Francisco Monteverde
			Gilberto Martínez del Campo
			Francisco Tenorio Vargas
			Emilio Carballido
			Salvador Novo
			Julio Prieto

En apoyo a mi propuesta se hacía evidente que el creciente número de aspirantes con mejor preparación permitía establecer el requisito del Certificado terminal de Preparatoria para el primer ingreso. Además, siendo muy numerosos los aspirantes y muchos los que ascendían a los siguientes niveles, tantos que rebasaban su conveniente y eficaz atención sobre todo en la clase de actuación, se justificó solicitar el aumento de maestros, lo que me permitió incorporar a numerosos jóvenes, entre ellos: Pilar Souza, Lola Bravo, Juan José Arreola, Héctor Mendoza, José Luis Ibáñez; y para composición dramática y análisis de textos a Luisa Josefina Hernández y Sergio Magaña. Para pantomima invité a Alejandro Jorodowsky. (El mismo Seki Sano participó por corto tiempo) El subdirector fue Guillermo Serret.

Lo anterior propició las puestas en escena en la Sala Villaurrutia, empezando con los de grados avanzados, Pilar Souza dirigió *Agamenón* de Esquilo; Lola Bravo, *La comedia de las equivocaciones* de Shakespeare; André Moreau, *Antígona* de Anouilh; y el que escribe: *El pato salvaje*, de Ibsen; *El Inspector* de Gógol; *Las preciosas ridículas* de Molière y *Escándalo en Puerto Santo* de Luisa Josefina Hernández; más un programa de *Pantomimas*, por parte de Alejandro Jorodowsky.

Por su lado, los alumnos de dirección idearon una especie de competencia interna con puestas -respaldadas por sus maes-

tros- que le dieron una animación inusitada a la Escuela, debido sobre todo a que lograron atraer a los críticos especializados quienes comentaron con encomio sus esfuerzos en la prensa.

Otras acciones que de inmediato conseguimos fueron: una cifra cercana a \$16,000.00, de entonces, para la adquisición de un lote de libros para nuestra biblioteca Juan Ruiz de Alarcón, con obras de dramaturgos diversos y técnicas de actuación, dirección y escenografía que en ese momento existían en el mercado; logramos la instalación de un equipo de diez spots de 1000 wats y siete dimmers, o resistencias, para la Sala Villaurrutia; equipos de biombos, puertas, tarimas y escaleras para los salones de actuación; y la edición de hasta seis números de la *Revista de la Escuela de Arte Teatral*, que incluía textos de una obra y traducciones de artículos de teorías y técnicas teatrales de difícil acceso.

De 1960 a 1963, al ser nombrado director del INBA el maestro Celestino Gorostiza, fui honrosamente designado por el director de la Escuela de Arte Teatral del mismo Instituto, debido, básicamente, a la cercanía, el conocimiento y el apoyo que había dado a mis actividades en Xalapa, como fundador de la escuela y del grupo titular de la UV desde 1953.

De inmediato conseguí del señor Novo -nombrado otra vez Jefe del Departamento de Teatro-, que aceptara, sin la menor

MATERIA	HORAS DE TRABAJO	GRUPO	PROFESOR
Actuación teatral	6 semanas	1	Clementina Otero
		2	André Moreau
		3	Xavier Villaurrutia
		4	Ricardo Parada León
		5	Enrique Ruelas
Dicción y fonética	2 semanas	1	Dalía Iniguez
		1	Fernando Torre Lapham
Técnica teatral	2 semanas	1	Fernando Wagner
Historia del teatro (desde sus orígenes hasta la Edad Media)	2 semanas	1	Joaquín Ríos
Danza	4 semanas	1	Gilberto Martínez del Campo
Esgrima	6 semanas	1	Francisco Tenorio Vargas

objeción, modificar el plan de estudios anterior que él mismo había implantado, ampliar la carrera a cuatro años y exigir estudios obligatorios de preparatoria al primer ingreso.

Además de ejercer la docencia, pudimos editar una revista de la propia EAT, con textos de investigación originales de Othón Arróniz y Salvador Novo, programas de técnicas de enseñanza teatral y obras inéditas en cada número, de Elena Garro, Hugo Argüelles, José Ma. Campos. Publicación que alcanzó seis números. Por otra parte, incrementamos las puestas en escena de los alumnos dirigidos por sus maestros en la Sala Villaurrutia y en el Teatro Orientación.

Al terminar mi lapso de cuatro años me sucedieron en la dirección: la maestra Otero, José Solé, Marco A. Montero y Emilio Carballido. Para mí fue una sorpresa el hecho de ser por segunda ocasión propuesto y elegido por oposición, director de la EAT para el periodo 1975 a 1980.

Esto ocurrió ya durante el gobierno de José López Portillo, en que el INBA, por disposiciones de la SEP debió actualizar en todas sus escuelas los métodos pedagógicos y los planes y programas, reemplazando el Sistema de Enseñanza-Aprendizaje por los Objetivos Educativos.

Después de enormes esfuerzos, y con la admirable ayuda y el respaldo de todos los maestros, aprendimos a diseñar nuestros propios programas que fueron aprobados por el Consejo Nacional Técnico de Educación de la SEP. Esto ante todo por la claridad con que fueron celosamente redactados los objetivos de cada materia y en particular la de actuación, precisando la Conducta Terminal, las Condiciones de Operación y el Nivel de Eficiencia, o sea la evaluación del aprendizaje.

Sin embargo, un año después de la primera confrontación los propios maestros, ya encarrerados en la actualización de los modernos sistemas de enseñanza que se habían extendido en varias facultades y escuelas de la Universidad y del Politécnico, decidieron descartar el Sistema por Objetivos (al que calificaron de conductual y tendencioso) cambiándolo por el Diseño Modular. Éste consistía básicamente en que cada Nivel de Actuación fuera conducido simultáneamente por varios maestros especializados. Algo semejante al proceso de montaje de una obra en forma colectiva, en la que el director requiere la colaboración del maestro de composición dramática o el de análisis

de texto para que éste haga su parte de ubicar el género y el estilo, deducir y explicar las características predominantes, el director diseña el montaje que corresponde, respetando lo anterior, mientras el de actuación prepara a los actores, y el escenógrafo lo mismo, etc.

Y así se distribuyeron por grado de complejidad, entre otros, los siguientes módulos: el de Teatro Realista, el Clásico, el Brechtiano, Shakespeare, Edad de Oro, etc. Responsabilizándose de cada especialidad al maestro que la sustentaba en el sistema anterior, o alternándose unos con otros de común acuerdo con la dirección. Todo esto que teóricamente es válido, en la realidad tropezó con insalvables obstáculos debido al predominio interpretativo que algunos de los integrantes pretendieron ejercer, imponiendo su criterio, provocando la salida de los maestros en desacuerdo o que los más pasivos o menos agresivos se marginaran.

Y el origen radicaba en los diferentes niveles de preparación, de edad, de experiencia o de ideología de los maestros entre sí. Para estas fechas se había modificado notablemente la planta de maestros, destacándose la presencia en materias teóricas de jóvenes recién egresados de la UNAM, bastante inexpertos en la práctica escénica, pero que con facilidad lograban el respaldo de los también nóveles alumnos. Pretendiendo que se desconocieran, además de sus conocimientos y experiencia, los derechos laborales de los maestros más antiguos, a quienes no podía descalificarlos caprichosamente.

Todo esto generó discusiones cada vez más ríspidas entre algunos alumnos y maestros que cuestionaban las técnicas que se empleaban, en comparación a las que supuestamente aplicaban en otras instituciones similares, por lo que invitamos a 10 de los mejores maestros: Carlos Ancira, Abraham Oceransky, Héctor Mendoza, José Luis Ibáñez, Juan Felipe Preciado, Julio Castillo, Rafael López Miarnau, etc., mediante jugosas retribuciones, a que expusieran sus respectivas técnicas, lo que la mayoría aceptó y expuso sin tapujos, describiendo con sencillez y honestidad la forma personal que utilizaban con aciertos y tropezos. Logrando que nuestros escolares volvieran a poner sus pies en la tierra. También conseguimos traer al soviético Lazarev, director del Teatro Maiakovsky de Moscú, al francés Debauche, director del Conservatorio de París y a Santiago García del teatro La Candelaria de Colombia, para que disertaran sobre la Técnica actualizada de las acciones físicas de Stanislav-

vski. Y a que a título de muestra, montaran obras con nuestros alumnos. Lazarev puso la obra soviética *Lagartija*; Debauche sólo dio cursos, porque no le alcanzó el tiempo, y Santiago García puso en escena *Guadalupe años sin cuenta*, aplicando la misma técnica colectiva que le fue premiada por la revista de La Casa de las Américas de Cuba.

Maestros y alumnos verificaron así el buen nivel de la EAT. De todos modos en 1977 se satisficieron las condiciones de fondo y forma establecidas por la ANUIES para que la Dirección de Profesiones de la SEP otorgara la legitimidad de la titulación con el nivel de Licenciatura, a los egresados de la EAT.

Y el diseño modular continuó aplicándose, pese a sus defectos, hasta principios del año antepasado en que se establecen sustanciales modificaciones de las que hablaremos dentro de un momento.

Finalmente la EAT del INBA, a partir del último periodo lectivo del siglo (1999) adoptó un nuevo diseño curricular, supuestamente configurado con recomendaciones calificadas como las óptimas para el estudiante contemporáneo (que aspira a desarrollar su creatividad mediante un aprendizaje orientado hacia sí mismo, englobando dentro del respeto a su calidad de ser humano, el mejoramiento de su inteligencia, de su conducta y de su capacidad afectiva), haciéndose responsable del proceso mismo del aprendizaje. Ejercitando con independencia su creatividad y su confianza en sí mismo, mediante la aplicación simultánea de su capacidad de autocrítica y auto evaluación. Y, como se lo exige el mundo moderno, aprender a aprender de la realidad que lo circunda.

El Plan de estudios obedece a los siguientes objetivos:

- Analizar, construir, articular y definir el arte teatral.
- Trabajar disciplinada y creativamente en equipo.
- Insertarse con una actitud crítica en el mercado de trabajo.

FASE INTRODUCTORIA (dos semestres): El actor y sus herramientas; Técnica básica de la danza; Educación de la voz, Movimiento corporal; Historia del teatro; Construcción dramática y Cultura integral (Apreciación estética).

FASE SUSTANTIVA (cuatro semestres). Carácter y acción; Construcción del personaje; Taller de práctica escénica; Acrobacia, Pantomima, Danza; Música y canto; Historia del teatro y Elementos estructurales del drama.

FASE DE ESPECIALIZACIÓN (dos semestres): Taller de puesta en escena; Coreografía y movimiento escénico; Asesoría técnica y vocal; Metodología de la investigación; Seminario de producción y mercado laboral; Taller de concentración complementaria.

Con ésta, prácticamente terminamos el recorrido de las Escuelas de Teatro en México. Quedando en mí la sensación de que los objetivos son los mismos y sólo ha cambiado la manera de nombrarlos. Las escuelas ayudan a quienes tienen facultades a disminuir el tiempo de su información, pero necesitan mucha práctica escénica para dominar sus recursos.

JOSÉ SOLÉ, entrevista.

La escuela se abrió con un grupo de maestros excelente, era un grupo chico, el director era Andrés Soler, pero el cerebro normativo era el dramaturgo y subdirector Ricardo Parada León. Él fue el primero que hizo el programa que llevamos los alumnos cuando se abrió la escuela. Cuando renunció Andrés Soler lo sustituyó Alfredo Gómez de la Vega; estuvo nombrado, pero no llegó a dirigir la escuela. Los alumnos hicimos huelga nada más por el deleite de ir en contra de lo que nos imponía Gómez de la Vega, no llegó ni a tomar posesión, era nominalmente el director, pero estaba poniendo una obra fuera de México, en España o algo así. Entonces entró Salvador Novo a la Dirección de Teatro y por las huelgas cerró la escuela una temporada y luego entró como interino Torre Lapham, quien tenía buena amistad con toda la escuela, él era maestro solamente de esgrima; todavía no era maestro de voz y en ese momento Parada León quedó con una clase; era como un taller escénico fuera de horario académico, lo impartía de 8 a 10 de la noche. Allí nos metimos todos los que podíamos llegar tarde a nuestra casa. Yo siempre lo recuerdo porque nos hablaba como gente que había trabajado en distintas compañías. La primera vez que se presentó una obra sin pronunciarse la "c" y la "z" fue bajo la dirección de Parada León con la compañía de María Teresa Montoya. Él era amigo de doña Virginia Fábregas y hablaba mucho de ello. Recuerdo que nos llevaba al teatro para ver lo último que se estaba poniendo y luego lo discutíamos, porque era un maestro muy interactivo, muy generoso, era un autor que tuvo cierto éxito, en sus cuatro obras puestas en escena, pero nunca pasó de allí. Se fue luego de la Escuela de Teatro al cine y en cine trabajó mucho con los Rodríguez, muchas de las películas de él como *Nosotros los ricos*, *Ustedes los pobres*, y adaptaciones de obras de teatro eran de Parada León.

Bueno estoy contando cuando yo entré a la escuela. Esta primera etapa era de gran ilusión porque era diferente a lo que se había hecho en el conservatorio donde daban verso y prosa, nuestra escuela era la primera que tenía Historia del teatro, clase que era como todo mezclado con las distintas modas; barroco, moderno, expresionista, que era lo que privaba en el momento porque estaba recién terminada la guerra.

En esa época se hizo una selección de alumnos para unas becas que daba la UNESCO para estudiar en el propio país y de esas becas a mí me tocó una, éramos un grupo reducido, como de

14 o 15 integrantes, y teníamos un sueldo pequeñísimo, pero nos daba oportunidad de dedicarnos de tiempo completo a la escuela, esa fue una de las razones por las que yo me metí a estudiar escenografía, que ya me interesaba. Tenía tiempo porque el trabajo era durante las mañanas. No sabes lo que me ha servido el hecho de conocer bien el escenario por dentro y, luego, eso mezclado con haber sido actor me ha funcionado mucho. Después de esta beca estuve un año más en la escuela y terminé.

A la vez, se realizó la temporada internacional del ITI (Instituto Internacional de Teatro). Novo invitó obras del teatro moderno que se estaba representando en el país; aparte de lo que hemos platicado sobre la maravillosa producción de *Antígona* del maestro Villaurrutia con Lazo. Agustín Lazo trabajaba con Villaurrutia, era su traductor, su corrector; era como fantasma callado de un lado a otro. Esa *Antígona* de Anouilh fue un montaje de Fernando Wagner, este director solía presentar grandes espectáculos. La puesta era de verdad maravillosa.

Un poco al estilo de Meyerhold todo muy espectacular muy operístico, muy al estilo también de Reinhardt.

El maestro André Moreau montó *Sueño de una noche de verano* que fue un montaje delicioso. Yo he seguido viviendo de la ilusión de esa obra primero como actor, y luego la he puesto tres veces tratando de que cada puesta sea distinta.

Mi beca terminó y yo ya trabajaba como actor profesional en una compañía que se llamaba Compañía Americana de Comedia, a la que entramos dos jovencillos, que fuimos Silvia Pinal y yo. Esa es mi primera etapa de estudiante en la escuela; una escuela con mucha ilusión y mucha comunicación, todo mundo trataba de compartir lo que estaba haciendo con los otros grupos, eso en ocasiones era para bien y en ocasiones nos volvía sectarios, pero de todas maneras la idea era muy brillante para la misma escuela.

Después todo mi tiempo fue para el teatro profesional y luego fui becado por ITI-UNESCO para hacer estudios en París. Lo de ser director fue como una carambola realmente, yo fui para hacer estudios de actuación, pero hubo un reglamento que suspendió las becas de actuación a los extranjeros (hablábamos un

francés con mucho acento) y por quedarme en París dije: “Bueno tengo que entrar a otra cosa”, e hice por entrar a la carrera de dirección. Luego de mi regreso a México seguí trabajando como actor, pero comencé ya a dirigir. Entré al Seguro Social y luego todo eso que tú ya sabes.

Cuando terminó la etapa del Seguro Social que fue durante el término del gobierno de López Mateos, me invitaron a dirigir la Escuela de Teatro, directamente el Secretario de Educación. Luego me enteré que habían pensado en dos nombres que estaban jugando para dos puestos; que era Héctor Azar para la Dirección de Teatro y yo para la escuela. Me pareció muy acertado lo que hicieron, porque Héctor Azar era un mejor organizador de lo que era yo en ese momento. Yo tenía más el impulso de un realizador. Cuando entré a la EAT, la escuela tenía poco tiempo de haber cambiado la sede del Palacio de Bellas Artes al Auditorio, estábamos allí como encajados en la parte alta que no se utilizaba del Teatro del Bosque, lo que eran los camerinos para conjuntos. Desde que llegué a la escuela traté de que se ampliara, lo que solicité al arquitecto González del Sordo quien era muy colaborador.

Una cosa curiosa: recuerdo que el Auditorio se comenzó a hacer en la época de Alemán, pero se les acabó el dinero, entonces los ingenieros del IEPES -que eran los arquitectos Ramírez Vázquez y González del Sordo-, nos dijeron que no podía quedarse inconclusa esa obra que inicialmente estaba destinada a la Escuela Mexicana de Equitación, un poco como la escuela española de Viena. El Auditorio sería lo que se llama *manège* en equitación, por eso el Teatro Granero y toda esa parte que da ahora hacia guardias presidenciales eran las caballerizas, bueno, Ramírez Vázquez y del Sordo sintieron la presión y dijeron: “hay que terminar esto, nosotros lo terminaremos”, consiguieron dinero con un grupo interesado en apoyar la idea de hacer un Centro Cultural con el derecho a utilizar el Auditorio para eventos culturales creo que por 20 años y así fue, lo terminaron y de todas maneras el “Güero” del Sordo, como le decíamos, estaba encargado también del mantenimiento de todas las instalaciones del auditorio.

Cuando recibí la dirección de la escuela lo primero que hice fue actualizar los planes de estudio, hice un cuerpo colegiado de maestros para presentar el programa, primero llamé a Héctor Azar quien conmigo fue de lo más colaborador, invitándome para que actuara en la dirección sin líneas preestablecidas.

La actualización de los planes tuvo la colaboración de Luisa Josefina, de Seki Sano, de directores y maestros que trabajaban en ese momento en la escuela. También de Víctor Moya que desapareció, pero que era un hombre muy serio culturalmente. Este plan contaba con su segunda reforma, la primera fue de Dagoberto Guillaumín. En este tiempo tenía yo la vitalidad de joven y me dedicaba a conseguir cosas para las necesidades más apremiantes de la escuela. Conseguí usar los salones del lado de la Escuela de Danza, y nos hicieron un puente que unía a los dos edificios, para que se pudiera pasar por ahí a la biblioteca.

Pude conseguir muchas cosas, como recursos materiales. En el Club Deportivo Chapultepec al que pertenecía, conseguí todos los casilleros de la escuela que funcionaron hasta que se hizo la escuela nueva. Conseguí también mobiliario para la biblioteca, un mobiliario muy moderno de muebles Frey. No sé si te acuerdas, la biblioteca era muy bonita, muy moderna. Pues mira, pude conseguir todas estas cosas, como también pude rehacer la Sala Villaurrutia, que estructuralmente sigue como en mi época, pero le hicieron instalaciones más modernas y la parte de entrada por la calle quedó muy bonita, ya más luminosa. Socorro, me acuerdo que en la temporada en que fui director tuvimos hechos que nos unieron mucho a los alumnos y maestros como actividades colectivas, por ejemplo, para pintar la escuela. Terminadas las vacaciones yo reunía a los alumnos que quisieran venir a pintar. Con mi overol puesto nos poníamos todos a pintar la escuela, para que cada año al principio de curso estuviera flamante; y esa relación entre maestros y alumnos culminó en el año de 1968.

En los eventos de represión de este año, la EAT fue la primera escuela invadida por los granaderos. Los alumnos estaban poniendo no me acuerdo qué obra de teatro, se les fue la luz o la quitaron y entonces puse una mesa con velas. Dentro de esas cosas ridículas me llevaron a la asamblea, pero cuando dieron voces diciendo que estaban ahí los granaderos, bajaron los alumnos que estaban en el salón de danza en su clase de pantomima con el maestro Humberto Huerta, bajaron todos, por supuesto en mallas y así se los llevaron también. Además creían que todos eran maricones por las mallas que tenían puestas para la clase. Cuando entraron los granaderos a la Sala Villaurrutia les pareció como que era una “tenida espiritista” o de una sociedad secreta y comenzaron a catear. Dentro de las cosas que encontraron fueron los libros de Stanislavski y unas

armas de utilería. En el periódico las noticias decían que eran armas de verdad. La verdad es que los muchachos habían pedido realizar una asamblea para unirse al Comité de Huelga de la Universidad, entonces yo había suspendido las clases. En ese momento había venido a hablar conmigo el papá de Philippe Amand. Nos ataron a todos, también metieron a Riverito, mi amigo Riverito, ¿te acuerdas de este actor Héctor Rivero?, también en ese momento venía a hablar de la obra que estábamos ensayando. Como nos tenían en la calle formados en dos líneas y a mí me habían dejado que caminara sin estar atado a los demás porque era el director, de pronto veo llegar a Rivero pateando una corcholata pero muy metido en el juego, tan pronto lo vi comencé a hacerle señas de que se fuera, y cuando se dio cuenta ya estaba dentro del grupo y se lo llevaron también. Nos llevaron en varias julias a maestros, alumnos y administrativos. Desde el Auditorio, Guillermina (Peñalosa) y Chepina (Lavalle) comenzaron a hablarle a todo mundo para comentarles que nos tenían presos.

Nos tuvieron más de dos horas ahí en la calle, porque la policía no tenía otras instrucciones, la EAT era la primera escuela invadida. Finalmente llegaron unas julias cerradas y nos llevaron a maestros, alumnos y administrativos. A los hombres en las julias cerradas y en una abierta de granaderos a las muchachas. Nos llevaron a Tlaxcoaque. Para esto Guillermina (Peñalosa) con un vochito que teníamos, iba siguiéndonos para ver a dónde nos llevaban y cuando llegamos a Tlaxcoaque no la dejaron pasar. Allí le habló al maestro Novo, él entonces se portó muy mal con todos nosotros... bueno, él era siempre muy gobiernista.

Guillermina le habló a Dolores del Río, a Pedro Infante, a Pedro Armendáriz, a todo el mundo; luego quien vino a rescatarnos fue José Luis Martínez con Héctor Azar. Como tú decías era un momento muy grave, pero lleno de cosas extrañas. La idea de Díaz Ordaz era que el movimiento de los estudiantes era un movimiento comunista, todo lo que sonara a comunista era confiscado; por eso al apresar en la escuela a todo mundo, a uno de los muchachos que llevaba un libro de Stanislavski le preguntaron “¿tienen otros?”, “Sí, en la biblioteca hay muchos” respondió, subieron a la biblioteca y se los llevaron todos.

Yo estaba muy enojado pero también muy temeroso. A los hombres nos metieron a unos recintos grandes y a las mucha-

chas las llevaron a otro lado. Como yo tenía libertad como director dije: “Ni hablar, las mujeres se quedan aquí” y me dice un guardia: “¿Por qué? ¿Qué no tiene confianza?” “Naturalmente yo no tengo confianza” contesté, y pedí que se quedaran con nosotros. Las muchachas estaban aterradas y los muchachos también tenían entre miedo y de repente les asaltaba una risa nerviosa.

Mi intervención final en la escuela fue siendo ya un director coordinador. Esta segunda vez fue cuando se intentó el plan modular, porque la escuela pertenecía todavía a la Dirección de Teatro y por eso teníamos reuniones en mi oficina con el director de la escuela y con la maestra López Malo. Haberme nombrado director de la escuela me llena de orgullo, suena muy frívolo pero me sentí muy afortunado y muy orgulloso porque era el director más joven que había ocupado ese puesto. He pensado muchas veces en la importancia de la escuela y no he llegado a una conclusión, pero veo que la escuela es la más completa para un actor, es la que despierta el ánimo en los alumnos de ser una gente de teatro formada y no nada más la superficialidad de salir a un foro.

Sé que le faltan muchas cosas, entre otras algo así como un *bureau* de colocación que también funcionara para actores profesionales, o alguien que promoviera a un grado inmediato superior a los actores. Todo mundo sabe que la escuela de Televisa es para niñas y niños muy bonitos y se tiene también la idea de que en la Escuela de Teatro son feos e intelectuales, pero esas son ideas estereotipadas, la gente de la ENAT está bien preparada, es gente muy apta que se prepara a través de la carrera.

El teatro actual ha venido disminuyendo los días de presentaciones de funciones a la semana, se ha vuelto de fin de semana, muchos teatros trabajan nada más sábado y domingo, yo siento que es porque no hemos sabido darle al público lo que quiere ver, no lo sé muy bien, sin embargo hay algo que me anima, cuando un trabajo está bien hecho y bien puesto, el público responde. Cuando yo estuve en la Compañía Nacional de Teatro pudimos congregarnos un buen público, teníamos obras nuevas y teníamos una clientela que no sabía de qué se trataba, pero iba: por ejemplo, el proyecto Shakespeare funcionó muy bien.

EMILIO CARBALLIDO, "Así lo recuerdo".

Era el año del 46. Cincuenta años hace ya, pero aún pueden verse muy cerca los tiempos de estudiante en la Facultad de Filosofía y Letras, cuando aparecían personajes que iban a ser parte de nuestra vida.

Llevaba clases con el profesor Ruelas y con Fernando Wagner, alemán, altísimo, efectivo; Ruelas eran tan chiquito que usaba tacón alto y daba actuación, Wagner, teoría del drama.

Por Socorro supe de la escuela de teatro. Yo estaba más o menos abonado en Bellas Artes por amistad con mozos y elevadistas; me conseguían pases para casi todo lo que había, temporadas de ópera, temporadas de la sinfónica. Por rumores en el aire supe también de la Escuela de Teatro. Por rumores en el aire me enteré de más cosas interesantes. Yo no sé cómo me animé a ir, probablemente Socorro usó sus influencias, o tal vez un día montaron una obrita mía, y Novo fue a verla y me elogió.

La escuela ocupaba un montón de pasillos amontonados del Palacio de Bellas Artes. Cuarto piso, era una novedad. Habían mandado a Clementina Otero para encontrar la receta de la escuela perfecta y la halló: en París. El plan que hizo, los estudios completos, eran una calca de la escuela francesa y ahí entraron y estudiaron muchachos que se volverían grandes divos y muchachas que iban a ser súper estrellas.

En la escuela había salones con grandes espejos, recuerdo de los años treinta; eran los salones de danza. Había también paredes falsas que robaban espacio, convertían en salón más chico, a algo que no lo era, para clases.

Se daban clases teóricas a las que nadie hacía caso y los maestros tampoco; se daba esgrima y gimnasia y también se daban cursos de actuación. Cada examen mostraba los frutos que el maestro daba y se corrían rumores de que los demás profesores no apreciaban las maravillas de los presentes.

Realmente, los alumnos de Xavier Villaurrutia tenían ventaja; Horacio Fontanot y Beatriz Aguirre, Carmen Herrera de la Fuente, Mario Orea y unos cuantos varones más eran el grupo de Xavier. Salvador Novo puso teatro para niños varias veces;

hizo Don Quijote, hizo Astucia y se colocó por debajo de Clementina Otero, como asistente de director. El teatro estaba pesando a Novo y volviéndolo suyo.

Yo acudía a las clases no sé cómo: de Filosofía y Letras, en San Cosme, a Bellas Artes, había una distancia enorme en esos tiempos. La recorría en camión o en tranvía, entraba a la escuela con mi credencial de alumno. Socorro Avelar, alumna también de las dos escuelas, era mi amiga.

A la escuela se entraba por la avenida Hidalgo; cuatro pisos a subir y el elevador a veces no funcionaba, pues era viejo el pobre, de tiempos de la inauguración, pudiendo detenerse en el segundo piso para espiar el foro, ver el ballet de las Campobello ensayando, y descubrir a veces una escalera que subía y que llegaba al tercer piso, y podía haber otras al cuarto, pero luego desaparecían, era un espacio mágico y misterioso.

En 1947 hubo una temporada triple en Bellas Artes, una obra de Agustín Lazo con Virginia Fábregas, Andrea Palma y María Douglas, y además Manolo Fábregas debajo de ellas, pero muy firme. Se veía después una obra de Villaurrutia que se atrevía a ser chistosa y terminaba tristemente; la tercera obra fue un cañonazo inesperado o esperado tal vez, se hablaba mucho de ella y nadie la quería estrenar: *El gesticulador* de Rodolfo Usigli. Fue un escándalo tan grande que se recuerda hasta el día de hoy.

En 1948 Novo pensó que tenía actores y que era dueño de Bellas Artes, decidió hacer una temporada con la escuela, a todo lujo, y la hizo. Antígona, de Anouilh, la Judith de Hebel, Sueño de una noche de verano, que definitivamente atrajo al público. Se descubrió además a Strindberg en una obra ejemplar y extraordinaria con Pilar Souza, Mario Orea y Raúl Dantes, La Danza Macabra. Después, en marzo del cincuenta, pone Novo Rosalba y los Llaveros.

Esa ya es otra historia. De los primeros tiempos de Bellas Artes he hecho una reseña rápida, pero cálida.

Así lo recuerdo.

WILLEBALDO LÓPEZ y la escuela de Arte Teatral del INBA.

Como alumno

En 1961 llegué a la Escuela de Arte Teatral del INBA a una edad de 16 años, introvertido, tanático y con una timidez que me hace preguntarme ahora cómo fue que escogí la carrera de actor, si moría de miedo cada vez que tenía que exhibirme en el salón de clases. Aprender a controlar esta constante introversión de mi vida me costó repetir un año de clases. Tuve brillantes maestros como Alejandro Jodorowsky, que me expulsó de su clase y me llevó con el director de la escuela, Dagoberto Guillaumín, y le pidió que me expulsara de la misma. No fue así, acabé superando mis miedos y merecí al final del año, de parte del maestro Jodorowsky, una calificación honorífica por mi desempeño en la clase de pantomima. Con el maestro Héctor Mendoza no tuve la misma suerte, no logré vencer mi horrible timidez y sólo me dijo: “No te conocí Willebaldo, no sé si sirves o no sirves, siempre evitaste demostrarlo en el escenario; así que, lo mejor sería que repitieras el año”. El maestro Carlos Ancira, con la amable sinceridad que lo caracterizaba, como maestro me dijo: “¿Con esa voz de pito, tan débil y además engolada, quieres llegar a ser actor? No vas a llegar a ningún lado, niño. El teatro es voz y tú... no la tienes”. Enfurecí; pero, afortunadamente contra mí mismo. La ayuda incondicional de la entrañable maestra Consuelo, la maestra “calabacitas”, nos ayudó, tanto a Enrique Muñoz como a mí, a bajar el tono de nuestras voces y a aumentar su volumen. Los golpes de diafragma encontrados con el maestro Torre Lapham me hicieron lograr el llanto y la carcajada y poder presumir que ahora lleno el teatro más grande con mi voz. Mis maestros: Héctor Mendoza, Alejandro Jodorowsky, Carlos Ancira, Dagoberto Guillaumín, Raúl Dantés, André Moreau, Sergio Magaña, Juan José Arreola, Emilio Carballido, Wilberto Cantón, Enrique Lizalde, Marcela del Río, Clementina Otero, Francisco Monterde y hasta Salvador Novo y Seki Sano me ayudaron con todas sus enseñanzas, no a eliminar mi timidez, pero sí a controlarla. Y empecé a destacar en puestas en escena escolares como *El gran teatro del mundo*, *Moctezuma II*, *La hija del rey*, *Jacobo y la sumisión* y un sin fin de teatro escolar con el maestro Óscar Ledesma y de teatro infantil con la compañía Carrusel de fantasía de Magdalena del Rivero.

De 1961 a 1964 compartí mi aprendizaje de actor con una generación de oro, como la llamamos nosotros: Héctor Bonilla,

Manuel Ojeda, Javier Ruán, Julio Castillo, Alejandro Bichir, Luis Miranda, Sergio Jiménez, Liza Willer, Martha Aura, Martha Verduzco, Martha Navarro, Jorge Sánchez Fógarty, Socorro Merlín, Flora Dantus, Enrique Muñoz, Blas García, María Luisa Alcalá, Maricela Lara, Humberto Huerta, Luisa Huertas, Julia Marichal, Julia Alfonso, Jesús González Dávila, Juan Antonio Llanes, Joana Brito, José Alonso, José Luis Castañeda, Félida Medina, Salvador Carrillo, Gloria del Razo, Erika Carlson, Felio Eliel, Luis Torner, Yolanda Guillaumín, Óscar Yoldi, Martha Ofelia Galindo, María Teresa Monroy y muchos más que se encuentran activos en el medio artístico, trabajando en instituciones culturales en el D.F. o por la provincia.

Como maestro

Terminé la carrera de actor en la escuela y salí al limbo de las oportunidades que ofrecía en ese tiempo el profesionalismo. Me topé de lleno con mis complejos para poder conseguir trabajo; y el miedo y la timidez hicieron estragos las posibilidades de que pudiera venderme como actor. Soy un pésimo vendedor de mi talento como actor. Al primer rechazo o “regrese hasta la próxima semana” me ofendo y no regreso nunca más. Esa actitud no corresponde al erotismo que debe tener un actor, que regresa, que insiste tanto, que por hartazgo le dan el papel. Me di cuenta de que para ser el director que llamara a Willebaldo actor tenía que estudiar mucho o escribir la obra que brindara la oportunidad a Willebaldo de dirigir y actuar y en un papel estelar. ¿Y el productor? Gravísimo problema para un desconocido y sin un centavo en la bolsa. Afortunadamente se presentaron los festivales organizados por el INBA, la UNAM y el IMSS y tuve la suerte de triunfar en dos de ellos. Considero que el reconocimiento logrado de esta manera, por los años setenta, hizo que el maestro Emilio Carballido, entonces director de la Escuela de Teatro, me pidiera dar clases de actuación a los alumnos de primero. Me volví maestro de la Escuela de Teatro. Sólo que en la práctica me percaté de que no sabía impartir la clase. A pesar de los conocimientos adquiridos como actor, no tenía un sistema para enseñar, por lo que sentí que les estaba informando mal a mis alumnos. Un año estuve así y renuncié a dar clases en la Escuela de Teatro. Ese fue mi paso por ella como maestro.

Como director

Superé con creces el problema y estudié métodos y sistemas en forma autodidacta o con el maestro Virgilio Mariel. Apliqué mi forma de enseñar actuación, hasta dirección y composición dramática, en cursos por diferentes partes de la provincia, enviado por el maestro Héctor Azar. Sin embargo, nunca esperé que Miguel Yedra, presidente de la sociedad de alumnos, apareciera por mi casa y me solicitara la anuencia para proponerme como candidato a la dirección de la Escuela Nacional de Teatro, mi escuela, en la que yo había cursado mi carrera de actor. No debí haber aceptado la propuesta, porque lo político y lo administrativo no es lo mío, no me gusta; pero lo hice, acepté la candidatura y gané la elección a los dignos candidatos Ignacio Sotelo y Félida Medina.

Con Juan Antonio Llanes como subdirector y Araceli Cordero como administradora, recibimos la escuela en un estado físico deplorable y como organización también. Se pintó la escuela, se cambiaron las duelas de los salones de danza, se reemplazaron espejos, se protegió a los pianos, se mejoraron los pisos, se alimentó con más aparatos y colchones el salón de acrobacia, se atendió el abandono de la sala Villaurrutia y el teatro Orientación, se apoyó el mejor aprovechamiento de la biblioteca, se atendieron las necesidades de la carrera de escenografía y, sobre todo, se implantó un control absoluto de entrada a la escuela por personas ajenas a la institución. Antes, cualquiera, con el pretexto de haber sido autorizados para un ensayo, se instalaban en un salón hasta las madrugadas o amanecían en él, con el consabido desorden, suciedad o destrozo del inmueble. Conservo, como un recuerdo sentimental, la serie de fotografías que tomamos cuando llegamos a la escuela y las que tomamos como constancia de cómo la dejamos.

En mi época de estudiante padecí la implantación de diferentes formas de enseñanza de parte de mis maestros, de lo que finalmente confirmé que era el mismo método con denominaciones y nombres diferentes, pero cuyos significados eran iguales. O sea, la misma gata, nada más que revolcada. Conocí la búsqueda y la implantación de un sistema modular para la enseñanza en la escuela, de parte del maestro Carballido. Hasta en mi propia casa se llevaron reuniones para discutir los módulos y el sistema de parte de maestros y alumnos. Conservo el ladrillo de documentos como resultado de ese proceso. Cuando llegué a la escuela ya no se llevaba en ochenta por ciento ese

sistema modular. Cada maestro enseñaba como Dios le daba a entender. Esa forma de enseñar anárquica es la que había padecido. El maestro Jodorowsky nos decía: "Tomen de cada maestro lo que más les interese y formen su propio sistema, el suyo". Conocí el método de Stanislavski y en la interpretación y clasificación del maestro Juan Felipe Preciado, y, convencido de su efectividad, lo invité a desarrollarlo como sistema de enseñanza. Lo propuse como método único para la escuela y ese fue mi error político, porque afecté las formas anárquicas de cada profesor y su negativa fue rotunda al conocer mi propuesta. El profesorado se dividió así: el cincuenta por ciento en apoyo y el cincuenta por ciento en contra. Quiero decir que entonces creía y ahora creo plenamente en mi propuesta del método del maestro Juan Felipe Preciado para la enseñanza de la actuación. He tenido la oportunidad de comprobarlo en los muchos años que llevo como maestro y en los resultados que mis alumnos pueden corroborar. No me gustó generar esa división ni mantenerla entre el profesorado. A pesar que contaba con el total apoyo de la coordinación académica y del licenciado Blanco.

Otro error político, mas no administrativo, fue revisar a fondo las nóminas de los maestros y descubrir que ha muchos años se pagaban horas de clase a muchos maestros que ya no estaban en la escuela o a empleados del jurídico o administrativos o quienes juraban merecerlo como pago por representar ante el medio político y cultural a la escuela. Hubo los que me pidieron sus horarios para impartir sus clases, hubo los que renunciaron en ese momento y hubo los que se negaron rotundamente a impartir sus clases y a renunciar al pago por ellas. Estos últimos son los que se volvieron mis más acérrimos enemigos. Hasta ese tiempo de mi vida yo nunca había tenido un enemigo. Y ahora, en un dos por tres, tenía muchos.

La infraestructura administrativa de ese tiempo permitió, con la pertinaz insistencia del maestro Juan Antonio Llanes, que se fueran autorizando los arreglos necesarios para el funcionamiento adecuado de la institución en la implantación de sus programas. Sin embargo, la intención de rescatar plazas y horas, en los recursos que estaban siendo desviados, era con el fin de mejorar el pago a los maestros en activo; porque los sueldos que se pagaban en esos momentos a algunos maestros eran tan bajos, que podía presumir que mi sirvienta ganaba más que ellos. Fue imposible lograr mejores sueldos porque tenía que ser a nivel institucional en todas las escuelas, con la interven-

ción de sindicatos y empleados para que el mejorar sólo a la Escuela de Teatro no fuera una provocación.

Dos años estuve como director de la Escuela Nacional de Teatro; pero como comentó un reciente director de la misma: "es muy difícil administrar bien en la miseria".

JORGE REYNA, "Un breve relato de mi versión de los hechos".

En toda buena historia existen personajes, conflicto y desenlace, donde se narran situaciones que reflejan aspectos de la realidad.

Prólogo de esta historia

Realicé los estudios de escenografía en la Academia de Bellas Artes de Cracovia, en Polonia, donde tuve la oportunidad, ya como escenógrafo, de trabajar en varios espectáculos, en teatros de este país, obteniendo un reconocimiento por una de mis propuestas escenográficas. Regresé a México en 1981 y fui invitado a integrarme al cuerpo docente de la Escuela de Arte Teatral del INBA, en la carrera de Escenografía.

Durante los ocho años que me desempeñé como maestro, pude constatar que el plan de estudios concebido bajo el sistema de enseñanza modular era disfuncional en la práctica. Dicho plan se implementó en la Escuela en 1979, presentando fallas desde su origen, debido a que no se planificaron adecuadamente los apoyos que este sistema de enseñanza requiere, como un proceso de evaluación continua que sirviera de guía para su correcta interpretación y aplicación.

Aunado a esto, existían distintos puntos de vista sobre cómo debería enseñarse una materia artística y esto dividía al cuerpo docente. Las opiniones eran encontradas sobre las materias teóricas y las prácticas, sobre la disciplina academicista o la libertad creativa, sobre el trabajo práctico que se realizaba dentro de la escuela y el que se podía realizar extramuros, etc. Todo ello impedía alcanzar óptimamente uno de los objetivos centrales del sistema de enseñanza modular: la integración de todas las disciplinas con un objetivo común, en nuestro caso, el hecho escénico.

Por otro lado, la actividad académica que se realizaba en la escuela estaba desconectada o tenía poca trascendencia en el medio teatral profesional de México, lo cual dificultaba al acceso de nuestros egresados a este campo laboral. Si no se conocía nuestro trabajo, resultaba muy fácil descalificarlo.

En el verano de 1988, un grupo de alumnos me abordó en uno de los pasillos de la escuela y me sugirió postularme a ocupar

el cargo de director: "Maestro, la convocatoria está abierta, nunca un profesor de la carrera de escenografía ha sido director. ¡Láncese!".

Con esta motivación y después de meditarlo unos días, me presenté como aspirante. Para sorpresa de todos, una vez realizado el proceso de auscultación, resulté con mayoría de votos en la terna que compartía con los maestros Ignacio Sotelo y Raúl Zermeño.

Al no aceptar el maestro Sotelo continuar en la dirección por un segundo periodo, fui nombrado director e inicié en mi gestión el 16 de noviembre del mismo año.

Uno de los requisitos que se exigen a los aspirantes para conformar la terna, es el de elaborar un proyecto de trabajo. Al postularme, presenté a la comunidad escolar un diagnóstico de lo que a mi juicio sucedía en la escuela en ese momento, destacando dos puntos centrales:

- La evaluación del plan de estudios. A diez años de haberse implementado, demandaba una revisión urgente.
- La disfunción de nuestro centro educativo. Era necesario solicitar al Instituto ampliar el presupuesto para los trabajos terminales que se presentaban al público y darles mayor cobertura en medios de difusión, así como apoyo para participar en eventos teatrales nacionales e internacionales.

Ya en la dirección, los primeros pasos que di en este sentido fueron los de rescatar las facultades del consejo técnico, órgano de difusión con capacidad resolutoria, -donde están representados los maestros y los alumnos- para analizar la situación interna de la escuela. También busqué acercarme a los Colegios de Maestros de ambas carreras, e invitarlos a elaborar un proyecto de evaluación.

Este proyecto provocó entusiasmo y expectativas en el alumnado, pues existía un sentimiento bastante generalizado de que sus opiniones con respecto al proyecto de enseñanza-aprendizaje generalmente no eran escuchadas. Pero al mismo tiempo, provocó cierta desconfianza en un grupo de maestros

que lo interpretó como una amenaza de cambios. Situación curiosa, pues nadie sospechaba lo que se avecinaba.

A continuación haré un resumen de los hechos más relevantes de mi gestión:

La titulación.- El Consejo Técnico de la Educación había otorgado con anterioridad el nivel de licenciatura a los estudios realizados en la escuela. Pero la Dirección General de Profesiones insistía en mantener los mismos criterios de titulación que se aplican a otras carreras universitarias y que no correspondían a nuestras características específicas, por lo que nuestros egresados se veían imposibilitados para obtener el título y la cédula profesionales. Fue necesaria una ardua labor de negociación para cambiar estos criterios y lograr que se reconociera “La puesta en escena”, último módulo del plan de estudios, como examen profesional. La participación de la Maestra Evelia Beristáin, subdirectora de la escuela, en dichas negociaciones, fue muy importante.

Primer Congreso Nacional de Enseñanza Superior de Teatro.- En marzo de 1989 la EAT participó en este congreso, organizado por la Universidad Autónoma del Estado de México y la Universidad Veracruzana, en el que también participó la Licenciatura de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM.

En este evento se sentaron las bases para la futura colaboración entre las escuelas superiores de teatro. El Teatro Orientación y la Sala Villaurrutia, por derecho y patrimonio, fueron durante muchos años los espacios en donde se mostraba al público el trabajo académico de las escuelas. A través de los años se logró fomentar un público asiduo y entusiasta, que llenaba estos teatros, sobretodo en los fines de semana. En base a esto acepté la propuesta del Departamento de Teatro del INBA, de coproducir las obras de teatro para niños que presentaban grupos de alumnos y exalumnos, lo que significó un estímulo para ellos pues, entre otras cosas, compartían los ingresos de la taquilla con el Instituto.

El 45 aniversario.- Para conmemorarlo se formó una comisión de alumnos que propuso y organizó una serie de eventos, entre los que destacaron: el ciclo de conferencias sobre la historia y la situación del teatro en México, que impartieron los actores Héctor Gómez y María Rojo, entre otros conferencistas invitados. Una exposición de escenografía con los trabajos de distin-

guidos escenógrafos egresados de la escuela. Y una función de gala, de la obra *Los esclavos de Estambul* de Emilio Carballido, dirigida por el maestro Ricardo Ramírez Carnero, y producida por el Departamento de Teatro del INBA.

Esta propuesta en escena constituyó un gran acontecimiento, pues tanto el autor, el director, el escenógrafo, la diseñadora de vestuario y la mayoría del elenco, formaban parte de la escuela.

El conflicto

Casi al inicio de mi gestión se presentaron dos hechos que obstaculizaron la consecución de las metas planteadas. En primer término, la remodelación del Auditorio Nacional que afectó nuestras instalaciones; y en segundo, la confusión que provocó hacia el interior del INBA la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Esto desvió la atención de la escuela hacia la defensa de su espacio físico, ya que al mismo tiempo demandaría a las autoridades una participación en la toma de decisiones que le afectaban.

A principios de 1989, la Subdirección General de Educación e Investigación Artística del INBA nos comunicó que el edificio que ocupábamos en la Unidad Artística y Cultural del Bosque sería demolido para dar acceso y desahogo al escenario del Auditorio. “Por ahí va a pasar una calle”, nos informaron. Lo que sí paso, fue el tiempo -varios meses- y no se definía nada. Los insistentes rumores y el ruido de las máquinas que avanzaban día a día sobre nuestras instalaciones, alteraban la vida cotidiana de la escuela.

Además de lo que he mencionado, los sucesivos cambios de mando en la mencionada Subdirección durante este periodo complicaron más las cosas. Cuando la situación se tornó insostenible, los maestros y alumnos tomaron la determinación de acudir a la dirección general del INBA para exigir información sobre lo que estaba ocurriendo. En lugar de disuadirlos de emprender esta acción, los apoyé acompañándolos, por lo que fui amonestado por desacato. Consecuentemente la relación entre las autoridades y la dirección de la escuela se deterioró.

Desenlace

Después de todo, no se demolió el inmueble que ocupábamos y recuperamos el tercer piso del edificio que anteriormente funcionaba como guardería, y un gran espacio, en el que se

adaptó el taller de la carrera de escenografía, pues el anterior sí fue destruido por las ampliaciones del Auditorio.

Dejé la dirección y la escuela en noviembre de 1991. Hoy, a quince años de distancia, con la claridad que da el paso del tiempo, todos los actores que participamos y desempeñamos un papel determinante en esta etapa de incertidumbre, lo hicimos defendiendo nuestras posturas. En el caso de la escuela, ésta era la académica y siempre tuvo prioridad. Entiendo también la turbulencia de estos años como consecuencia del cambio que se estaba gestando en ese momento. Previo a la construcción del Centro Nacional de las Artes y a la reestructuración de las escuelas de enseñanza superior artísticas del INBA. El apoyo que me brindaron la comunidad escolar y en particular el maestro Emilio Carballido, siempre lo he agradecido; así, el 45 aniversario que celebramos entonces, marcó el final de toda una época. Cuánto se podría escribir sobre los años en que la escuela convivió con los teatros de la Unidad Cultural de Bosque, creciendo juntos y compartiendo su historia.

Desafortunadamente existe en México lo que podría llamarse “pretensión fundacional”, es decir, la historia comienza a escribirse a partir de un hecho aislado, olvidando o simplemente desdeñando todo lo anterior. Así que, ahora que se conmemora los 60 años de su creación, considero que sería de suma utilidad para la Escuela Nacional de Arte Teatral, un ejercicio autocrítico y reflexivo sobre estas seis décadas de vida.

RICARDO RAMÍREZ CARNERO, Escuela Nacional de Arte Teatral; 1991-1996.

Se me pide expresar con mis palabras un testimonio, escrito en forma de relato *espontáneo*, detallando de los acontecimientos vivenciados en la función administrativa, una reseña de los sucesos importantes o sobresalientes, al cabo y durante mi gestión como director de la EAT. ¡Escribir! ¿Qué...? ¿Escribir un relato autobiográfico? ¿Crónica? Se me ha explicado la necesidad de elaborar una memoria y registro testimonial de la ENAT, considerando que no se ha hecho una en debida forma, cuanto más la publicación especial de la revista *Tramoya* o aquel elaborado por la maestra Beristáin. Se me explicó también la importancia que pude tener, el testimonio de aquellos directores y docentes “aún vivos” que participaron activamente -en y por- la transformación o evolución académica de la escuela; así como también se me explicó que solamente escribiera mi testimonio personal sin preocuparme de metodología alguna, ya para ello se ocupaba la maestra Socorro Merlín. Inclusive me proporcionaron algunas preguntas como posible resolución.

No obstante las facilidades dadas escribir con espontaneidad me parece un problema, pues tan sólo pensar lo que podría escribir me parece hueco o vacío de contenido y entonces sólo me acuerdo de lo que ya se ha escrito en mi memoria a lo largo de los treinta años; lo que primero como estudiante y después como docente, he vivido y vivenciado dentro de la escuela. Una realidad de treinta años, donde no puedo separar de mi memoria, las impresiones que aún existen de aquel estudiante de actuación-dirección que en 1974 hizo examen para entrar a la carrera de director y lo admitieron en actuación (no contaba con la edad: se me dijo en aquel momento) para continuar, en 1978, dirección teatral: carrera que duró hasta 1983. En el trayecto, una beca al extranjero me llevó a Bratislava; tras dos años de expedición regresé a titularme de... no, expiraba el plazo reglamentado por profesiones para sustentar y presentarse al examen profesional.

Regresar me parecía extraño; cuanto más regresión al presentar mi examen profesional al cabo de tan monstruosa experiencia ya vivida y tal vez nunca superada de vivir en el extranjero; curiosamente y al tenor de lo monstruoso, coligando consecuencias, al maestro Guillaumín se le ocurrió inventar puestos de auxiliares, tanto en la cátedra de actuación como escenogra-

fía; la idea, preparar a un futuro no lejano cuadros de maestros egresados de la propia institución. Tres años me tomó armarme de la fuerza; presenté candidatura en oposición compitiendo contra amigos y juveniles celebridades, con el premio de obtener un grupo a mi cargo. ¡Qué tal premio ese! Fue amargo, avinagrado, agrio, acerbo, acre, afrentoso, afflictivo, abrasivo, aberrante... el grupo en cuestión se trataba de cuarto año. La puesta se llamó *Los vagos y...*

¡Ese es mi problema!... no puedo separarme de todo aquello vivido, observar el alumno, el prospecto de docente o aquel, nada cándido, burócrata y mucho menos aquel docente que se reintegra en difícil re-adaptación. ¡No puedo separar mi vida deslindado tal o cual papel! ¡No puedo escribir desde una sólo perspectiva, mucho menos cuando el tema me resulta intrincado y turbulento! Las experiencias y acontecimientos observados ahora se manifiestan como nebulosas dualidades; estados de ánimo que carecen de sentido y objetivo. Sin embargo, más allá de un compromiso, quiero escribir poniendo en la balanza el relato de un proceso muy cercano, sin explicar su progresión: lo primero que me vino a la cabeza fue un cúmulo de imágenes interpuestas y fragmentadas, codificadas como recuerdos, de experiencias observadas.

De todos los acontecimientos ya vividos me atormenta el compromiso de escribir espontáneamente un artificio literario, premeditado en la inmediatez de transmitir sólo lo importante y revelar de los “secretos”, el conocimiento guardado bajo el cargo burocrático, entonces duplicado por el agobio de terminar desahogando en confesión una sarta de banalidades, de dejar pasar el tiempo.

Las posibilidades que tengo de escribir o no escribir aquello que parece importante me obliga a responder lo necesario y confrontar con la angustia las razones que se tienen, que yo mismo tengo, para abordar en un escrito los problemas ya vividos en carne propia, como causa y reflejo de todo aquello observado como situación personal. Desde esa perspectiva puedo ordenar los acontecimientos en tres ejes:

- Aquellos acontecimientos de contexto, antecedentes necesarios y relevantes para escribir los proemios a mi gestión.
- De los modos de organización, operación y procesos académicos de la EAT.
- De la transformación actual que observo y las perspectivas futuras.

I. De la primera línea de acontecimientos

La situación de contexto así como ciertas circunstancias socio-culturales en 1991, habían llevado a la comunidad académico/escolar de la EAT a un ambiente de hostilidades y confrontación en contra de las autoridades del INBA y el recientemente inventado, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes. Principalmente se vivía la agresión de un posible desalojo, por no decir desmantelamiento, de las instalaciones ocupadas como aulas en la periferia del Auditorio Nacional. Una laberíntica conformación sin identidad estructural llamada escuela y habitada como tal desde los años cincuenta, tras una serie de allanamientos, despojos y concesiones espaciales. Si bien los problemas de morada se habían solventado al disponer, al fin, del total del edificio contiguo al Galeón; entonces surgió un grave y serio asunto en boca de todos, en consecuencia a los rumores de un magno proyecto arquitectónico que amenazaba con demoler el edificio en cuestión, dado lo urgente o necesario de abrir los accesos y empezar la remodelación del Auditorio Nacional.

De los rumores siguieron desplegados en prensa, comunicando la buena intención empresarial de convertir toda el área en centro comercial, abriendo salas de cine, cafeterías y tienda de libros. Todo de lujo y buen gusto como bien merece la zona, sacando indigentes y limpiando escollos para elevar así la categoría de la producción cultural.

Si bien no se dijeron así las cosas en 1991 y nadie expresó claramente tal manifiesto, así lo pensamos los mal intencionados, sacando a flote una verdad: la remodelación del Auditorio era un hecho por consumarse, sólo faltaba conocer el destino de las escuelas de teatro y de danza, como la comprensión de tanto misterio, dando por hecho que era un secreto todo el proyecto, el cual, celosamente guardado en boca de todos, tomaba contorno en forma diversa, ya que las versiones hablaban de

maquetas, proyectos y planos, donde entre otras cosas no había escuela de teatro.

Jorge Reyna era el director de la escuela y con gran energía exigió explicaciones, poniendo de cara cualquier subordinación de poder y unificando en un sólo frente a toda la comunidad escolar, docente y administrativa. Una defensa que agotó su gestión dejando la batuta en manos de una nueva iniciativa, convocando el proceso de selección y designación de un nuevo director. En tal punto, los acontecimientos sobrepasaban el ámbito interno de la institución con manifiestos de la comunidad profesional, que ponían en tela de juicio la práctica pedagógica y los procesos educativos. La decisión que tomó el maestro Reyna, proporcionó a la escuela un punto de ventaja indispensable para evaluar y tomar distancia facilitando así el espacio adecuado para una reorganización académica.

II. De los modos de organización, operación y procesos académicos de la EAT

Con mi nombramiento en mano, inicié mi gestión como director de la escuela emprendiendo de antemano la tarea de retomar académicamente la línea heredada por la administración anterior, con los trabajos ya iniciados en la evaluación y diagnóstico curricular del plan de estudios por la comunidad. Y afirmando, como parte de mi proyecto, el modo concreto de aterrizar con acciones las propuestas enunciadas para la reorientación curricular y la reestructuración general de todos los asuntos de la práctica académica, escolar y de administración que habían sido postergados. Asuntos de orden particular en el momento y contexto institucional que se manifestaban, sintomáticamente, con apremiantes demandas; la alteración o agitada expresión, de lo que yo personalmente observo como reflejo de un ambiente convulsionado por la violencia y confusión reinante en el entorno socio-cultural^a; y si agregamos a lo anterior, las situaciones de conflicto generadas por la amenaza de desalojo, entonces para la comunidad de la escuela en general, no existían razones objetivas para explicar y separar los problemas cotidianos respecto a lo difuso del entorno para enfrentar académicamente lo esencial.

El resultante tangible establecía en la manifestación de resistencias a toda iniciativa, desconfianza y apatía, el difuso panorama que empañaba un encuentro de caminos.

De la terna conformada en la auscultación nombraron aquel candidato, ahora lo entiendo, incorporando dos conceptos de la teoría de las organizaciones conocida como *Task-Force*, donde el líder puede ceder y ejercer el control (*empowerment*) y disponer de un sentido de que ayude a la integración de equipos y transmita fortaleza grupal cohesionando al conjunto en un rumbo constructivo (*team-building*).

Solamente así me puedo explicar la razón de mi designación ya que, de los tres candidatos, postulé un proyecto de participación grupal de colaboración inter- institucional. De los tres, mi postulación planteaba de manera tangible la integración de un ambiente de colaboración, estableciendo escenarios o creando el clima para el encuentro educativo más allá de las paredes de la escuela. Escenarios que llegaron a concretar proyectos tan claros como el Encuentro Internacional de Escuelas de Teatro, las líneas de integración para que el conjunto de la comunidad educativa pudiera compartir la toma de decisiones y participar de la dirección de la escuela.

Bajo mi cargo y de manera tangible ocurrió la transición hacia el CENART y el cambio estructural en la composición administrativa al nivel de escuela superior con la propuesta de:

- Centrar el currículo en el sujeto de aprendizaje y su propio proyecto profesional.
- Recuperar en la práctica y procesos educativos la interrelación y concurrencia disciplinaria de la cultura teatral.
- Desplegar un mayor espectro de contenidos y modalidades de aprendizaje, en la intencionalidad de fortalecer la identidad artística del estudiante.
- Mejorar los procesos de producción y práctica teatral desde una perspectiva de auto-gestión, cultura grupal y sentido artístico.

En este camino trazado de antemano muchos son los acontecimientos coligados, tan sólo trato de describir las razones que impulsaron y motivaron el replanteamiento al plan de estudios que hicimos en 1994 lo escribo como:

Centrar el currículo en el sujeto de aprendizaje era un postulado viejo y anhelado por aquellos que habíamos vivido la transición del plan de estudios en 1981, ya que desde aquellas épocas se pensó, después de un penoso procedimiento de evaluación institucional, en cambiar la estructura curricular cen-

trando todo el proceso en el alumno y su proyecto profesional en gestión.

Para esto, el plan modular ofrecía en perspectiva la posibilidad de instrumentar en la práctica y en la organización general de la escuela todo un sistema de integración educativa, orientando al alumno a construir su propio proyecto teatral bajo problemas a resolver. Objetivos, contenidos y situaciones de aprendizaje se intercalaban, apoyados por los tutores, bajo forma de exploración e investigación particular para desarrollar las competencias específicas a un actor o escenógrafo.

Si la propuesta era realmente innovadora y cumplía en teoría las expectativas o exigencias indispensables para formar y preparar a ese sujeto del aprendizaje y objeto del proyecto, entonces ¿por qué se tenía que cambiar?

De las evaluaciones posteriores, existen los documentos necesarios como para entender, tras un análisis a conciencia, lo intrincado del problema; así como la insistencia en el tema que se ha hecho desde aquellos años en los encuentros y foros de evaluación curricular y que ha tenido lugar también en los encuentros internacionales de escuelas superiores de teatro^b.

Inclusive en aquellos foros de evaluación general que han sido organizados por la ENAT, es frecuente escuchar por boca de docentes, directivos y alumnos de los últimos grados, una insistencia por mejorar la práctica y formas educativas de la escuela; propiciar un verdadero contacto entre los postulados del proceso enseñanza/aprendizaje. De tal manera se pueden eliminar viejas formas de control y sujeción educativa en vías de aproximar los contenidos y situaciones de aprendizaje que ofrece la escuela al proyecto en gestión del sujeto o estudiante.

Los problemas más importantes a solucionar^c proponen reiteradamente; capacitación continua del cuadro docente; innovación de las prácticas y situaciones de aprendizaje desde la perspectiva metodológica y dentro del marco operativo de una visión metacognitiva.

La conformación de espacios para la reflexión de manera continua y persistente: foros de análisis, intercambios académicos y docentes, así como una disposición generalizada en el ámbito y ambiente escolar a la evaluación continua y seguimiento de todos los aspectos de la enseñanza.

En este caso he podido observar un fenómeno recurrente a todo proceso de evaluación institucional permeando las situaciones con la sintomática de la imposibilidad, futilidad y arbitrariedad para llegar a acuerdos de decisión colectiva o grupal. Tan sólo en el periodo 1991-1994 que duró la transición al CE-NART se vivieron situaciones límite de confrontación y debate en la discusión del nuevo plan de estudios.^d

Para finalizar esta parte puedo decir que el gran problema educativo vivido por la EAT (ahora ENAT) ha sido definir con propiedad el objeto de estudio que es también el sujeto de aprendizaje de los estudios, ya que en la práctica profesional de una actividad creativa tan compleja como llega a ser en su caso, la carrera de actuación: el actor es objeto/sujeto de la acción. Dualidad indiscutible al interior de los procesos de creación escénica y por lo tanto, problema a resolver como dualidad en el proceso enseñanza/aprendizaje. Visto de esta manera el diseño curricular, obliga a su formulación conceptual, desde un plano de meta-aprendizaje en todo adiestramiento curricular, posibilitando la formación desde el auto-aprendizaje. Un proceso altamente complejo que pone en las manos del estudiante el control de su propio proceso bajo guía tutorial; cosa impensable dentro de un sistema educativo tradicional. Estos son los acotamientos, constricciones y determinaciones apriorísticas de un diseño curricular, definido en la asepsia de líneas terminales delineadas para egresar como oficinista de un oficio; perfil de egreso construido erráticamente en consecuencia de usos y modos de un mundo ajeno al arte llamado campo laboral.

Campo laboral y desempeño de actividad artística muy diferente en su contexto de realidad cuando de la abstracción, influencia y experiencia diletante contraviene paradójicamente toda inserción del egresado. Si el proceso educativo en el sistema superior, actualmente especializa sus planes de estudios de acuerdo a las exigencias formativas que demanda el campo laboral y particularmente la preparación técnica, tecnológica, científica y empresarial de profesionales altamente capacitados para solventar las exigencias laborales de un país en desarrollo, entonces ¿qué necesidades y exigencias demanda el campo del desempeño profesional para actores, directores o escenógrafos?

Pensado así cualquier perfil de egreso en la formación artística superior, sólo lleva a suponer como altamente especializado en la técnica y calidad en la eficiencia del técnico calificado. Pensado así un proceso de actuación, el currículo se concentra

en la técnica como sujeto de aprendizaje y deja a un lado los propósitos formativos del artista para reducir o constreñir tajantemente el perfil de preparación en función de habilidades como punto central del proceso de enseñanza.

Un dilema que no puede tener resolución en la determinación taxativa rasada por técnicas educativas de objetivos de aprendizaje y escribir en un papel, quién será ese sujeto de aprendizaje idealizado capaz de ingresar en todo medio profesional donde el actor pueda actuar en: radio, cine, televisión y por supuesto teatro, tanto en los foros ejerciendo sus virtudes actorales o dentro de la educación ejerciendo su dominio en la materia enseñando actuación, historia del teatro o simplemente iniciación.

Un perfil actual, desperfilado por la impronta del sistema educativo de enseñanza superior universitaria impuesta por ANUIES para todo centro universitario, facultad, o en todo estudio de carrera profesional, bajo la inserción satisfactoria del alumno dentro del campo laboral y desempeño especializado; importa mucho menos establecer en los programas modos y formas didácticas, si en esencia no se ha resuelto el problema pedagógico.

Un dilema que puede llegar a paradoja irresoluble al tener por un lado enunciado como sujeto del aprendizaje lo que en esencia se toma como objeto del mismo. Y digo que puede llegar a paradoja, hablando del problema de centrar el currículo de estudios, puesto que he estado envuelto dentro de una nebulosa constelación de discusiones a lo largo de muchos años de vida en la EAT, dónde se enuncia el fin y finalidad de los estudios perfilando una quimera desde perspectivas inalcanzables, tan sólo por la incapacidad de objetivar con claridad: ¿Quién será ese ideal, sujeto de aprendizaje?

Mucho de esto lo encuentro aún en las pequeñas, irritantes y constantes contradicciones cotidianas, tan sólo al recordar que planteamos en 1994 centrar el currículo en el alumno y su proyecto en gestación observando de la cotidiana realidad, la triste materialidad de un mapa curricular cerrado, encadenado y canalizado dentro de los márgenes de la seriación, el autoritarismo dictatorial de una progresión escolar similar al de primaria y en algunos casos secundaria; pero nunca la madurez del nivel superior.

Cambiar las formas educativas va más allá de buenas intenciones o rigores dictatoriales; estamos inmersos en la contradicción y sin alternativa de distancia. Con esto quiero decir que los esfuerzos educativos que hacemos no son suficientes: seguimos enturbiando los procesos con soluciones inmediatas, instantáneas y efímeras.

III. De las transformaciones y el estado de cosas

De mi gestión me siento orgulloso de tantas cosas y agradezco de ese momento oportuno por el cual me nombraron director, el privilegio del espectador afortunado con un buen palco, desde el cual uno podía abarcar todo el plano del escenario y comprender, en lo que cabe, el entretejido de una trama muy complicada con la ventaja de poder ubicar entre telones algunas maniobras, que como efectos espectaculares, eran simples trucos para desviar la atención. Un privilegio que me llevó a presencia la construcción de la nueva ENAT.

De los postulados académicos me preocupa en extremo la falta de criterios y de datos formales como para llevar en forma un análisis de egresados y comprobar en lo que son ahora y lo que hacen:

¿Qué corresponde en realidad del diseño curricular para corregir de aquel perfil de egreso -perfilado en comisión- respecto a la realidad del campo de trabajo? ¿Qué exige esa realidad determinada como área del desempeño profesional? ¿Qué preparación tiene el actor en la actualidad? ¿Qué tanto ayudó o determinó el proceso de enseñanza-aprendizaje a los egresados de nuestra escuela? ¿Quiénes son los que trabajan en la escena, de todos aquellos que egresaron? ¿Cuántos están en activo y son autónomos en tanto lo que hace, produce y genera? ¿Qué tanto se aproxima o se aleja ese otro egresado, con nombre y apellido, de aquel sujeto imaginario bosquejado como ideal?

De las prácticas y formas adoptadas en el proceso enseñanza-aprendizaje, me preocupa la sumisión de contenidos de formación a viejas formas del quehacer teatral, dónde se repiten usos y costumbres de una práctica de oficio o se toman posiciones dogmáticas constriñendo a un ideario el objeto del aprendizaje lo que debería promover dominio de herramientas, en

el estudiante, como objeto consecuente al proceso de aprender a aprender.

En este sentido será más que importante retomar el proyecto pedagógico de integrar líneas formativas de interconexión disciplinaria y dar vida a la carrera de dirección. Si bien se proyectó como maestría y Mercedes de la Cruz la programó, ahora veo que no necesariamente tiene que situarse como tal.

Queda claro dentro de la estructura institucional que enmarca la ENAT dentro del INBA la gran insuficiencia que tiene este último organismo para cumplir y asumir, la misión que le da facultad y potestad como sistema nacional de educación.

Un problema que tiene que ver con la falta de voluntad política en materia de política cultural.

Es de preocupar el bajo perfil estético en los objetivos, postulados de contenido y formas de exploración e investigación escénica que se dan en la ENAT, como también alarmante la imprecisión pedagógica que se tiene, desde la metodología misma del proceso enseñanza/aprendizaje, del sujeto/objeto de estudio. Punto explícito a lograr con la creación escénica o puesta teatral; es decir, de las prácticas de puesta en escena y proceso de montaje teatral, ¿quién o qué, es sujeto de todo lo que se hace?, ¿quién o qué el objeto de lo que se hace?, ¿para qué?, ¿cómo?, ¿por qué?

Así nos podríamos explicar la razón o razones de tantos disturbios que agitan el marco académico de la escuela en sus principios pedagógico/didácticos; ya sea bajo su forma conflictiva de enfrentamientos, desafíos, desaliento. Estilos estereotipados en las formas de expresión más propio de un mundo ancestral, caduco y deteriorado de hacer mal teatro estudiantil. Un mundo artificial que sólo puede crearse en la obsesión del encierro, pues al parecer no existe ni existirá jamás cosa igual a aquélla inventada con tanta paciencia, como aquel extraño artificio.

En este sentido, hay que llevar adelante programas de investigación de campo, a fin de establecer conexiones entre áreas y materias afines al quehacer teatral actual.

Realizar un seguimiento de tutorías en forma, ya que existe un criterio equívoco y equivocado de los roles del docente y el papel del estudiante.

Realizar investigaciones documentales así como datos de estadística e índice analítico de temas a tratar o aspectos por explorar; un sinfín de relaciones documentales y de investigación necesarios para el crecimiento y madurez de los procesos. Tan sólo el perfil de ingreso merece un mejor trato; en cuanto a sacar relaciones y valores, fluctuaciones y variaciones de aquellos solicitantes desconocidos, para tasar con promedios generales, lo que en nuestro país parece ser un misterio todavía; ¿Quiénes salen de la prepa? ¿Cuántos y cómo? ¿Un siete de Bachilleres será igual a un siete de La Salle?....

Finiquitar los pendientes que se tienen para una revisión en forma y adendas al plan de estudios autorizado en 1994.

Reflexionar con más cuidado quién será el sujeto mismo del proceso.

Analizar y sacar a flote las obviedades que todos vemos, pero ya nadie dice.

IV. De los cambios y retrocesos

Me parece más importante destacar lo que se avanza, sin avanzar; existe para mí una sensación de anquilosamiento en ciertas instancias de la ENAT.

Así al interior de la vida académica emergen de manera indefinida e irremediable confrontaciones estériles, descrédito profesional, animadversiones facciosas y pugnas soterradas como un reflejo y microcosmos del ánimo general, que en ese momento influye de manera pernicioso en las conductas del contexto. Si ya es un problema vivir en un país autoritario, acostumbrado a prácticas dictatoriales abusivas y de control, entonces el problema es más grave cuando pensamos en la función docente, su responsabilidad y compromiso.

Un pequeño mundo convulsionado por tensiones que tienen su raíz en lo económico, lo político y lo cultural. Valores, principios éticos, ideales y aspiraciones pierden sentido desafiando con amenazas, ajuste de cuentas y deslealtades al grado de poner en juego los valores propios a la función docente hasta

fronteras íntimas de una dimensión voluble, amorfa y menguada.

Un espacio discrecional para todo tipo de actitudes que frenan el desarrollo y madurez profesional de la función. Con esto pongo de manifiesto lo que todo mundo sabe y comprende como lucha de poder, y por igual, todo mundo reacciona enfascado por herir o no dejarse herir, sin pasar por alto lo que en toda forma habría que dejar pasar.

Si cuando fui alumno percibí al maestro de tal o cual manera; después como maestro percibía la autoridad escolar -toda autoridad- de tal o cuál modo y olvidé al alumno que yo era; igual el director percibió a sus superiores olvidando a sus maestros y el maestro que era. En todos los grupos que observo encuentro una constante invariable de agresiones e intolerancias; sentimientos de incompreensión y soledad; actitudes de agresión y propios desplantes de autoridad conduciendo todo problema al terreno personal. Una constante de amargura, que hace pesar al colectivo en forma de imposible. Un imposible que se impone de inmediato al trabajo de conjunto que no llegará nunca a un acuerdo satisfactorio en general; nunca el acuerdo satisface por más general que éste sea; nunca el acuerdo se respeta porque no hay nada que respetar.

La profesionalización de la actividad y función docente es un paradigma necesario al cambio educativo y no puede haber cambio alguno si no se profesionaliza la actividad y función docente. El reto que se presenta en la actualidad es precisamente la profesionalización de los medios educativos y en especial el sistema de educación y/o formación artísticas. ¡Pero cómo será posible lograr tal cosa si en la casa misma del docente, devalúan capacidades o simplemente desafían su dimensión profesional con reglamentos y normatividades humillantes al intelecto!

¿Cómo profesionalizar los medios educativos, si desde arriba de la estructura, desafiando la paciencia, ejercitan como cascada un flujo de verticalidad en las acciones? ¿Cuáles demandas educativas y culturales se cumplen ante tanta incompetencia en los mandos y equívoco del cuadro de legalidad o normatividad?

Es muy claro para mí descubrir en la actualidad de este momento de gestión 2004- 2008 un punto de encrucijada determi-

nante para la función docente dentro la serie de acontecimientos generados a partir de la nueva administración:

Por un lado, se hace necesario convocar a los participantes del proceso educativo a participar de manera consistente y coherente en la integración de visiones, motivaciones, estrategias, compromisos y responsabilidades de todos aquellos integrantes del cuadro de maestros; dando forma real y concreta a un sistema de colaboraciones que pueda permitir en la toma de decisiones el concierto de objetivos que permitan y faciliten transformar las condiciones por las que se desarrolla la función docente.

Por otro lado, existe un deterioro al interior de la ENAT precisamente dentro de esa nueva estructura de administración y organización académica. Un problema que se repite y reitera

con los años al promover, para mandos y puestos estratégicos, figuras sin autoridad alguna (moral, ética o divina) para ejercer autoridad y modelar las formas concretas de profesionalizar la función docente. Un problema de liderazgo y convocatoria, de afirmación y respeto.

Se cambia al jefe y no a los segundones; puesto que los segundones se conocen bien como se hace la movida. Si los cambios marcan de manera inefable una constante a lo variable, en lo invariable de la constancia: encontramos la constante de lo invariable; solamente así se puede explicar tanto cambio que se hace en jefaturas y direcciones (zona, área, campo) las cosas nunca cambian.

Notas:

a. La muerte o asesinato del candidato presidencial, Colosio, ponía en riesgo el proceso democrático del país, amenazando la estabilidad social vivida con futuros escenarios gangsteriles para la política nacional.

b. De estos foros existe un registro documental, así como notas y minutas de sesiones. Puedo decir, después de algunos años de asistencia continuada, que encuentro en la insistencia del análisis detallado hasta enfatizar concordancias e incidencias; un ánimo generalizado por destacar la importancia de centrar el diseño curricular de la carreras artísticas en y hacia el sujeto de aprendizaje, delegándole compromisos y responsabilidades en la propuesta pedagógico-didáctica de todo nuevo plan de estudios. Esto con el fin de formar en el alumno la fuerza y autodeterminación necesaria al nuevo tipo de profesionales que plantea un universo múltiple y diverso: este mundo actual.

c. Uno de los problemas más importantes a resolver durante mi gestión, fue el de encontrar el encuadre metodológico necesario para llevar buen a puerto la evaluación del plan de estudios, ya que, precisamente en las diversas ópticas de un cuadro docente heterogéneo y discordante, parecía imposible llegar a acuerdos desde la postura personal del docente. Mucho menos, cuando existía a manera de currículo oculto una práctica generalizada de libre albedrío en la selección de contenidos y libertad irrestricta en las prácticas de aula.

-Un problema que confundía metodología con libertad de cátedra y sistema pedagógico con procesos didácticos,

-Más difícil para una institución será el descubrimiento y análisis de los problemas, si desde la institución misma se ha generalizado la anarquía bajo el disfraz de libertad de cátedra,

d. De los foros que se organizaron tanto por parte del INBA como por la de la EAT, existían dos puntos en controversia: para el exterior, la EAT no funcionaba en nada, manifestándose sentencias lapidarias como la que hizo Luis de Tavira en el Segundo Foro de Reflexión de Escuelas Superiores del INBA en 1992, donde sin más se pedía enterrar a todos los centros de enseñanza del Instituto dado el punto de descomposición de las formas educativas impuestas por un sistema de educación superior o universitario, corrupto y contaminado de sus formas.

- De esto la principal objeción para la formación de artistas exponía como dilema lo que en esencia es una valiosa oportunidad; por un lado se decía que no era posible educar y formar intérpretes (actores, directores, bailarines) bajo el esquema de organización académica universitario; principalmente porque la formación artística es (en este caso) un acto de depuración y decantación consagrado por la revelación; acto de canonización imposible de alcanzar bajo la disparidad o apostasía de creencias.

- Mi opinión y la de muchos: alcanzar el nivel universitario o superior es un logro de la educación formación artísticas, que exige precisamente facultar al alumno para ejercer, de su proyecto personal, el oficio y profesión que le permiten expresar y manifestar la visión que tiene como artista del mundo. No se puede renunciar a un beneficio tan grande.

- Y precisamente en este encuentro la gran discrepancia que existe, a la fecha, en los procesos de formación y preparación teatral. Un problema de convenciones y convenciones respecto al sujeto del aprendizaje que hacen en la práctica UNA DUALIDAD paradójica y contradictoria, donde para unos el sujeto de aprendizaje es el objeto y en otras el sujeto de aprendizaje es el propio alumno.

IGNACIO ESCÁRCEGA, Memorias de una gestión: 1996-2004

Para Alicia y Alonso

Mi acercamiento al Instituto Nacional de Bellas Artes fue anterior a mi incorporación como docente en la Escuela de Arte Teatral y venía de mucho tiempo atrás: mi abuela Francisca era trabajadora jubilada y se había desempeñado como asistente de Nellie Campobello. No asistente artística, sino encargada de intendencia en el salón de la Maestra. Su esposo Martín era ebanista en los talleres del Palacio de Bellas Artes, mi tía secretaria, mi tío médico de guardia; mi padre no hacía nada allí, pero era el que disfrutaba los boletos a los que tenía derecho su madre en calidad de trabajadora. Su memoria como espectador retuvo mucho tiempo los espectáculos de teatro y música que allí vio y fue nutriendo en mí un gusto muy particular por la comedia musical, aspecto que sin duda tuvo que ver con la decisión de dedicarme al teatro.

En septiembre de 1987, ingresé a la Escuela de Arte Teatral como profesor de tiempo parcial de Historia del teatro, a través de un Concurso de Oposición Abierto. Los jurados fueron el maestro Dagoberto Guillaumín, la maestra Tara Parra y el maestro Zenaido Rodríguez. Justo uno de los aspectos que me han gustado siempre del INBA es el reconocimiento que implica la utilización de la palabra “maestro”, no como grado académico, sino como función social. La subdirectora era la maestra Evelia Beristáin, quien armaba a lápiz, en tarjetas de trabajo y con paciencia franciscana, los horarios. Luego, durante su desempeño como asesora, pude constatar que ella es la demostración más cabal de que el rigor académico, el compromiso docente y los derechos laborales son compatibles.

En 1994 la Escuela había cambiado sus planes de estudio en las dos licenciaturas y en 1995 se había mudado al Centro Nacional de las Artes. Ambas tareas fueron bien complicadas y las encabezó el maestro Ricardo Ramírez Carnero, director de la Escuela en esos años.

Inicié mi gestión en mayo de 1996, y no fue nada sencillo por las siguientes razones: era egresado de la UNAM, joven y docente de materia teórica, que era como decir una submateria. Hubo un recelo muy significativo de parte de algunos profesores y de otras personas con gran influencia en el medio teatral

exterior, pero calmadas las aguas, la vida académica siguió sin contratiempos.

En todo el proceso de nombramiento, durante la gestión y luego al iniciar el segundo periodo, fue de una enorme significación para mí el apoyo, los señalamientos y las observaciones de Claudia Veites, quien era en ese momento subdirectora general de Educación e Investigación del INBA.

El plan de trabajo que presenté apostaba básicamente a la profesionalización de la escuela en tres ámbitos: la planta docente, el campo profesional y las actividades de intercambio internacional. Para lo primero se fueron incorporando, sobre todo en la carrera de actuación, profesores invitados con un trabajo continuo en la escena, algunos de los cuales siguen trabajando en las aulas de la Escuela y considero que han contribuido a darle otro perfil, pues nada mejor que confrontar la actividad docente con la práctica profesional como una vía natural de actualización. Eso coincidió con la salida de algunos maestros en aquel tiempo y con la operación del tercer año de la carrera de actuación del nuevo plan de estudios, que significó aumento de profesores ya que en ese nivel hay en realidad dos por cada grupo.

Sin duda, un plan de estudios es fundamental para establecer una postura ante el arte del teatro, pero no es el elemento decisivo para un buen egreso. Con la misma importancia hay que considerar a los profesores, las condiciones de salida al campo de trabajo y la actitud vital de los alumnos.

Por otro lado, se consiguió el apoyo para contar con dos departamentos que no existían antes: uno de producción, que debería permitir que los alumnos de tercero y cuarto de escenografía pudieran operar, con mayor conocimiento de causa, la producción ejecutiva de sus espectáculos de fin de semestre; y otro de eventos especiales, para la organización y seguimiento de actividades de carácter extracurricular.

Por la naturaleza interdisciplinaria que tenía previsto el proyecto del Centro Nacional de las Artes, se plantearon espacios curriculares comunes para las escuelas: Cultura integral y

Concentración complementaria. Esas asignaturas beneficiaron de manera particular a la licenciatura en escenografía, pues permitieron que los alumnos se vincularan con compañeros de carreras afines para estudiar las posibilidades poéticas del espacio y nuevas herramientas tecnológicas para el diseño.

Por lo que toca a los intercambios y actividades internacionales, debo mencionar varias: la participación en festivales y eventos nacionales e internacionales de gran prestigio de los estudiantes de cuarto año o egreso reciente de ambas licenciaturas; los intercambios docentes y los foros académicos en distintas áreas de especialidad con escuelas de España y Sudamérica; la estancia de directores de prestigio internacional como Rodrigo García, quien escenificó en el Salvador Novo su muy particular versión de *Rey Lear*, o de Abraham Oceransky, quien tuvo a su cargo el Aula Iberoamericana de Teatro, con estudiantes de siete escuelas iberoamericanas, con los cuales produjo un espectáculo llamado *Urfeu*. Requieren mención especial los Encuentros Internacionales de Escuelas Superiores de Teatro, pues a partir de las acciones de reflexión, muestra artística e intercambio que se proponían, siempre con la ayuda y el rigor de Eduardo Contreras Soto, los estudiantes y profesores tejieron redes de comunicación y trabajo que mantienen hasta la fecha; tanto así que han generado actividades comunes, como talleres o puestas escena que con mayor o menor éxito han circulado en los países participantes.

Por ello, creo que el reconocimiento de “Nacional”, otorgado en 2000, llegó con oportunidad y significó un mejor posicionamiento entre las demás escuelas superiores del país y hacia el campo profesional del arte escénico.

En los momentos de conflicto, que se dieron sobre todo al término del primer periodo, también reconocí las distintas actitudes en los miembros de la comunidad, desde quienes susurraban frases de apoyo y decían haber firmado documentos en contra de su voluntad, hasta quienes por el contrario alzaban la voz y señalaban el desacuerdo. En esa arena sigo viendo con toda claridad a Fernando Martínez Monroy, Fernando Payán y a Gabriel Negrete, desde siempre, mi cariño y reconocimiento están con ellos.

Recuerdo momentos muy variados, la pena por la muerte de José Enrique Gorlero; una actriz de carácter que tenía ganas de abofetearme por haber montado una exposición de Julio Castillo “el mariguano ese”, decía; o bien, imágenes de película de

ciencia ficción: un elevador que se abre y muestra a un grupo nutrido de maestros y estudiantes bajo un chaparrón; el piquete de abeja en la lengua de una alumna alérgica; los horrores del famoso “Tótem”; la captura heroica, a cargo de un grupo de alumnas, del famoso voyeurista en el baño de mujeres; el gato electrocutado en plena función y, por el puro gusto de tenerlas presentes, a Edith y a Martha, encantadoras secretarías de la Dirección.

Si uno despliega en una mesa, en este jubileo de sesenta años, programas de mano actuales de los principales espacios de difusión del teatro de propuesta artística en México, dentro o fuera de la capital, encontrará en la mayor parte de ellos la presencia continua de egresados de años recientes de ambas licenciaturas. Eso es lo que da sentido y razón de ser a la ENAT, la incorporación a la categoría de colegas de sus licenciados, la mayoría de ellos con un manejo apropiado de sus herramientas expresivas e intelectuales. Muchos empiezan a figurar, estoy convencido –y orgulloso– que en unos años habrán ganado un lugar de importancia.

Hace diez años, con motivo del cincuenta aniversario, pude darme cuenta de la variedad y complejidad de las actividades de celebración, pues no interrumpen la vida regular de la Escuela. Muchos invitados, profesores, egresados, trabajadores y exdirectores acudieron a esa cita, varios de ellos ya no están con nosotros, y yo quiero dejar aquí testimonio de don Fernando Torre Lapham, por su disciplina, se lealtad, su buen consejo y su juventud permanente.

Por ello me parece que la mejor manera de celebrar esta fiesta es mirando al tiempo natural del arte escénico, el presente, y conjugarlo de la mejor manera posible, como presente absoluto. Que viva la Escuela viva.

Ciudad de México, abril de 2006

ANTONIO ALGARRA CERESO, entrevista (1 de noviembre de 2004).

Es importante señalar que cuando yo asumí la Dirección de la Escuela Nacional de Arte Teatral, Ignacio Escárcega, el director anterior, había dejado el puesto seis meses antes al ser nombrado coordinador nacional de teatro del inba y el maestro Fernando Payán Medina, que hasta entonces se había desempeñado como secretario académico, se hizo cargo del despacho de la Dirección. Así, la Escuela me fue entregada por el maestro Payán y no por el maestro Escárcega como hubiera sido lo normal. Asimismo, el licenciado Feliciano Torres estaba también como encargado del despacho de la Secretaría Administrativa sustituyendo al licenciado Gabriel Negrete, quien se hizo cargo de la Subcoordinación Nacional de Teatro. Feliciano tenía a su cargo la Secretaría Administrativa y el departamento de Recursos Humanos y Materiales. La Unidad de Coordinación de Carreras, puesto fundamental para la estructura administrativa de la enat, estaba ocupada temporalmente por la licenciada Alejandra Paz, después de haber estado vacante por no existir el recurso para la contratación de un jefe de Departamento. La primera tarea, entonces, fue la de reorganizar la administración, nombrando al licenciado Feliciano Torres como secretario administrativo, al licenciado Zenaido Rodríguez como secretario académico, a Ricardo Rodríguez Rocha como jefe de Recursos Humanos y Materiales y a la licenciada Concepción Vargas como jefa del Departamento de Servicios Escolares, quedando pendiente la Unidad de Coordinación de Carreras, hasta que en el año 2005 se integró la licenciada Ángeles Yépez.

Otro problema con que me encontré fue que seis trabajadores contratados por honorarios habían demandado a Bellas Artes para lograr su basificación. En enero de 2005, dichos trabajadores rechazaron la oferta del Instituto de retirar la demanda y terminaron entonces su relación laboral, dejando vacíos seis puestos de trabajo para ser ocupados por nuevos trabajadores, lo que se hizo en muy poco tiempo. De este modo quedó conformado el equipo académico-administrativo de la ENAT.

Al entregar la administración, el maestro Payán me notificó que en el Programa de Apoyo a la Docencia, la Investigación y la Difusión de las Artes (PADID), existía un remanente de \$30,000.00 (treinta mil pesos 00/100 M. N.) etiquetados para la ENAT. En la primera reunión que tuve con el licenciado José

Luis Hernández, me fue notificado que el PADID había cerrado su ejercicio y que ya no era posible hacer uso de dicho recurso.

Hago mención de todas estas cosas, porque establecen el panorama en el que habrían de transcurrir los primeros dos años y probablemente el del resto que dure el encargo que me fue encomendado: las restricciones para la contratación de personal y las restricciones presupuestales.

El Plan de Trabajo que yo había presentado a la comunidad, detectaba ya la ausencia de grandes presupuestos y establecía como parte medular reavivar la vida académica en la Escuela con dos grandes acciones: concluir la evaluación del Plan de Estudios '94 y su diagnóstico; y, como proyecto fundamental de mi administración, la reestructuración del mismo. Así, priorizaba una mirada hacia nosotros mismos y nuestra vida académica sin descuidar nuestra relación y presencia en otros ámbitos nacionales e internacionales. Ese mismo Plan de Trabajo contemplaba una serie de acciones consideradas como de animación, eventos en los que la comunidad ENAT se abriera hacia sus exalumnos y hacia el público en general, no con obras de teatro específicamente, sino con otros eventos que dieran a conocer el espíritu de nuestra institución. Y por último, contemplaba también la posibilidad de continuar con los encuentros internacionales que se habían iniciado durante la administración del maestro Ricardo Ramírez Carnero y se habían continuado durante la administración del maestro Escárcega, considerando que eran una oportunidad magnífica de compartir nuestras experiencias y nutrirnos de las de otras instituciones dedicadas a la formación de actores y escenógrafos.

Las actividades que hemos llevado a cabo durante estos primeros dos años de gestión, quedaron pues, orientadas por estos tres ejes: La reestructuración del plan de estudios, la animación cultural y el intercambio académico:

Plan de estudios

Se realizaron trabajos con las academias para finalizar la evaluación del Plan '94, emprendida en la administración anterior; y se elaboró el diagnóstico del mismo. En él pudimos ver que uno de los problemas más fuertes es la enorme distancia que existe entre el documento en sí y la práctica en aula. Los

docentes han evolucionado durante estos doce años rebasando en mucho los planteamientos originales del Plan; la sociedad misma, nuestro país, son diferentes a los que eran en 1994. Por esto, se optó por iniciar los trabajos para estructurar un nuevo Plan de Estudios que, si todo sale bien, deberá empezar a operarse en el ciclo escolar 2008–2009. Entre otras cosas, se contempla la inclusión, nuevamente, de la carrera de dirección; una estructura curricular que permita la interrelación de las tres carreras; y una visión más amplia, en la formación, del arte teatral y no sólo de la especialidad que se está estudiando.

Animación cultural

En el ámbito de la animación cultural, iniciamos nuestra administración con la organización de un evento que favoreciera a la Biblioteca Juan Ruiz de Alarcón, “Un largo viaje del papel al escenario”, cuyo objetivo era reunir un kilómetro de libros para el acervo. Por este evento, la biblioteca recibió más de mil ejemplares de libros relacionados, todos, con el teatro y se creó una nueva sección de estantería abierta, con acceso directo del estudiantado, ya que la gran mayoría de nuestros libros están en estantería cerrada y con consulta por computadora al catálogo.

El Día Mundial del Teatro cobró fundamental importancia y, de ser un evento aislado y la lectura del manifiesto durante las funciones en los teatros de la Escuela, en el 2006 se organizó una jornada completa con funciones en los teatros y en el patio central de la ENAT, una feria de artículos teatrales y la convocatoria a ex alumnos y público en general que convirtieron la Escuela en una fiesta dedicada al teatro.

Durante el presente año, conmemorando el 60 aniversario de nuestra Escuela, nos preparamos para una semana de festejos planeados para celebrar a todos y cada uno de los que han pasado por sus muros y que la han hecho, académica, artística y vitalmente. Como parte de estos festejos, el CITRU, generosamente, ha emprendido la elaboración de la presente memoria que ha de dar testimonio de estos 60 años tan significativos para la cultura mexicana. Este trabajo le fue encomendado a la doctora Socorro Merlín y, junto con ella, hemos emprendido, también, el rescate del archivo histórico, mismo que quedará resguardado en la sala de juntas de nuestro edificio. Este archivo tiene una sección de documentos oficiales, otra fotográfica

y otra que contiene programas de mano y carteles de las obras presentadas por la ENAT.

Intercambio académico

En octubre de 2005 se llevó a cabo el Encuentro Internacional de Escuelas de Escenografía, primera ocasión en que el tema central era esta disciplina y al que acudieron especialistas de varias universidades nacionales e internacionales, aunque es importante decir que la ENAT es la única institución en este país que ofrece estudios de grado para dicha carrera. Este encuentro se llevó a cabo con el apoyo de PADID y del INBA y continúa con una tradición de más de 10 años en que la ENAT recibe a especialistas de otros países para intercambiar experiencias, metodología y en general conocimientos de nuestras especialidades teatrales. Este encuentro nos permitió conocer los diferentes enfoques de los planes de estudio que nutrirán la estructura académica del nuevo plan. Cabe resaltar que nos preparamos para asistir a uno de los eventos internacionales más importantes para la escenografía: la Cuadrienal de Praga 2007.

Dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes y del Centro Nacional de las Artes, la vida académica cotidiana de la ENAT es intensa y nos lleva a procesos compartidos como son las áreas de Concentración Complementaria y de Cultura Integral o la reorganización de los archivos decretada por la Secretaría de Gobernación. Con esto quiero decir que la Escuela es un ente vivo con exigencias académicas, presupuestales, administrativas y de equipamiento que nos mantienen en una actividad constante al servicio de la comunidad que le da vida a nuestra institución.

Listado de profesores

Adam Guevara
Alan Lewis
Alberto Celarié Flores
Alberto Velázquez
Alejandro Bichir
Alejandro César Rendón
Alejandro de Castillo
Alejandro de Castro
Alejandro Jodorowsky
Alejandro Luna
Alejandro Martínez Matus
Alejandro Morán
Alejandro Velis Flores
Alicia Urreta
Álvaro Carcaño
Amado Zumaya
Ana Gloria Díaz Castro
Ana Lilia Mercado Jiménez
Ana Lydia Mercado
Ana María Muñoz Montero
Ana Martínez de la Escalera
Ana Mérida
Anatoli Lokachtchouk Ivansko
André Moreau
Andrea Peláez
Andrés González Pagés
Andrés Soler
Angelina Garibay
Angelina Peláez
Antonietta Pellicer
Antonio Aguilar Villanueva
Antonio Algarra
Antonio Argudín
Antonio de Tavira
Antonio López Mancera
Araceli G. de Sosaya
Argentina Morales
Armando Castellanos

Armando Ortega
Arturo Nava
Áurea Vargas Turner
Aurelio Calvario García
Aurora Isabel Garfias
Aurora Izquierdo
Beatriz Cano
Beatriz Lafontaine
Benjamín Cortés
Benjamín Villanueva
Berta Silvia Garduño
Bodyl Genkel
Brisa Rossell Vázquez
Bruno Bert
Carlos Ancira
Carlos Delgadillo
Carlos E. Durán
Carlos Fernández
Carlos Gaona
Carlos Guevara Meza
Carlos Riquelme Tovar
Celestino Gorostiza
Celia Barán
César Arias Minor
César Montero
Claudia María Ríos Grotewold
Claudia Millán
Claudio Obregón
Clementina Otero
Claudia Patricia Meraz
Consuelo Guzmán
Consuelo Martínez Campos
Consuelo Martínez Dávila
Dagoberto Guillaumin
Dalia Íñiguez
Diana Muñoz López
Dulce María Sortibrán
Edelmira Ramírez

Eduardo Ceballos
Eduardo García M.
Efraín Moya
Elsa Cross
Emanuel Descalzo
Emilio Carballido
Emma Cecilia Delgado
Emma Graciela Dib
Enrique Buenaventura
Enrique Esquivel
Enrique Estrada
Enrique Lizalde
Enrique Ruelas
Enrique Vargas
Erando González
Esteban Montes Miranda
Estela Galván de Remus
Esther Cimet
Esther Seligson
Eugene Lazariev
Evelia Beristáin
Evelia Kochen
Fanny Anitúa
Faustino Pérez Vidal
Félida Medina
Felio Eliel López García
Felix Espinoza
Fernando Cuéllar
Fernando Martínez Monroy
Fernando Payán Medina
Fernando Ramírez
Fernando Sánchez Mayans
Fernando Torre Lapham
Fernando Wagner
Francisco Javier Velazco
Francisco Mena
Francisco Monterde
Francisco Tenorio Vargas

Gabriel Careaga	Ignacio López Tarso	José Luis Navarro
Gabriel Fragoso	Ignacio Retes	José Mancillas
Gabriela del Carmen Perches	Ignacio Sotelo	José María Núñez
Georgina Pérez Negrete	Ignacio Ulloa del Río	José Martínez Cuervo
Georgina Rebeca Flores Ávalos	Ignacio Zúñiga	José Ramón Enríquez
Gerald Huillier	Inés C. de Segovia	José Solé
Gerardo Olivares Fuentes	Isabel Arronte	Juan Antonio Aguilar
Gerardo Portillo	Israel Martínez Valdez	Juan Antonio Llanes
Germán Castillo	Jaime Sheley	Juan Felipe Preciado
Gilbert Amand	Jaime Velázquez	Juan Jiménez Izquierdo
Gilberto Martínez del Campo	Jaime Zavala	Juan José Arreola
Gilberto Pérez Gallardo	Jarmila Dostalova	Juan José Gurrola
Gonzalo Blanco	Javier Rojas	Juan Morán
Gracia P. de Chávez	Javier Velázquez Calva	Juan Ramiro Mercado
Grissel Tripp	Jean Claude Leportier	Juan Tovar
Guadalupe Benavides	Jebert Darién	Julia Alfonso
Guadalupe López Pavón	Jesús Antonio Díaz Sánchez	Julio Alejandro
Guadalupe Medina Ortega	Jesús Bracho	Julio Antonio Coss
Guillermina Bravo	Joaquín Fernando del Río	Julio Castillo
Guillermo Garza Balandrano	Joaquín Guzmán	Julio Prieto
Guillermo Ramírez Castro	Joaquín Ríos Pérez	Justino Camacho Vega
Guillermo Villegas Maldonado	Johnny Sakmari Kuckachonis	Juvenal Jiménez
Gustavo Lizárraga	Jorge Ernesto Villasana Méndez	Laura Danitza Díaz
Gustavo Quezada	Jorge Erwin Veytia Esquivel	Lauro Bonilla Marín
Gustavo Torres Cuesta	Jorge López Aguado	Leonardo Peláez
Harif Ovalle Martínez	Jorge Orozco Mendoza	Leonardo Velázquez
Heberto Silva Rendón	Jorge Ortiz	Leoncio Nápoles
Héctor Berthier	Jorge Reyna	Leslie Zelaya
Héctor Bulmaro García Ramírez	Jorge Vargas	Leticia García Gutiérrez
Héctor del Puerto	Jorge Villasana	Lola Bravo
Héctor Delgadillo	José Antonio Guzmán	Lorenzo Favela
Héctor Dupuy	José Benjamín Cortés Padilla	Lucille Desjardin Dupuis
Héctor Mendoza	José Bosada	Lucio Ernesto Herrera Porfirio
Henry Hagan	José Caballero	Ludwik Margules
Herminia Romero	José Cortés Padilla	Luis de Tavira
Hugo Argüelles	José de Santiago	Luis Reyes de la Maza
Hugo Romero	José Estrada	Luis Rivero
Humberto Bátiz	José Gómez Robleda	Luisa Josefina Hernández
Humberto Huerta	José Luis Barcárcel	Manuel Villalpando
Ignacio Escárcega	José Luis Ibáñez	Marcela del Río

Marcela Zorrilla
 Marco Antonio Díaz
 Marco Antonio Montero
 Margarita Mendoza López
 María Cristina González Sauza
 María de los Ángeles Yépez
 María del Carmen Martínez
 María del Rosario Ruiz
 María Dolores Sánchez Vicario
 María Elba Zermeño Guzmán
 María Estela Fagoaga
 María Eugenia de Phillips
 María Eugenia Guzmán
 María Isabel Romero Romo
 Marian Pontan
 Maricela Olvera
 Mariela Brito
 Mario del Razo
 Mario Galindo
 Mario Kuri Aldana
 Marisa Gómez
 Mariza Magallón
 Martha Luna
 Martha Millán
 Martín Acosta
 Máximo Tizoc
 Mercedes de la Cruz
 Miguel Flores
 Mónica Pizano Maldonado
 Mónica Raya
 Neri Ornelas
 Néstor Galván
 Nicolás Núñez
 Norma González Herlich
 Norma Román Calvo
 Óscar Armando García
 Óscar Hinojosa
 Óscar Ledesma
 Othón Arroniz
 Pablo Federico García López

Paloma Gorostiza
 Patricia Aspiros Eras
 Patricia Rivera
 Pedro Kamel
 Pilar Souza
 Pilar Crespo
 Pinocelly
 Rafael López Miarnau
 Rafael Luna
 Rafael Velazco
 Ramiro Osorio
 Raquel Parot
 Raquel Seoane
 Raúl Dantés
 Raúl Guerrero
 Raúl Ruvalcaba
 Raúl Zermeño
 Rebeca Rall
 Ricardo Fiallega
 Ricardo Parada León
 Ricardo Ramírez Carnero
 Richard Possner
 Rigoberto Ábrego
 Roberto Ramson
 Rocío Martínez Díaz
 Rocío Sanz
 Rodrigo Alonso
 Rodolfo Valencia
 Rogelio Nevares
 Rolf Scharre
 Roni Unger
 Rosa Pineda Luna
 Rosa Reyna
 Roseira Marengo
 Roxana Adriana Elvridge Thomas
 Rubén Herrera Díaz
 Rubén Herrera González
 Sabino Martínez
 Salvador de la Fuente
 Salvador Novo

Santiago García
 Saulo Benavente
 Seki Sano
 Sergio Jiménez
 Sergio Magaña
 Socorro Avelar
 Socorro Ramírez
 Soledad Ruiz
 Sonia Enríquez
 Tara Parra
 Teodoro Caballero
 Teresa Valenzuela
 Tomás Romero
 Venancio Iturbe
 Verónica Juventina Maldonado
 Víctor Bazin de Savigni
 Víctor Manuel Pérez
 Víctor Moya
 Virgilio Mariel
 Wilberto Cantón
 Willebaldo López
 William Oliver
 Xavier Piastro
 Xavier Rojas
 Xavier Velázquez
 Xavier Villaurrutia
 Yasmine Ortiz Barocio
 Zenaido Rodríguez



Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Sergio Vela

Presidente

Instituto Nacional de Bellas Artes

María Teresa Franco

Directora General

Omar Chanona Burguete

Subdirector General de Educación e Investigación Artísticas

Rodolfo Obregón Rodríguez

Director del Centro Nacional de Investigación,

Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli"

José Manuel Rueda Smithers

Director de Difusión y Relaciones Públicas

CITRU Centro de
Investigación Teatral
Rodolfo Usigli

 Instituto
Nacional de
Bellas Artes

 Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes

ISBN 9786077622161

