

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**ENRIQUE RUELAS,
SU PRESENCIA EN LA HISTORIA DEL TEATRO NACIONAL
Y SUS APORTES A LA SOCIEDAD GUANAJUATENSE**

**TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO
PRESENTA:
JESÚS LÓPEZ CAMPOY**

ASESORA: AIMÉE WAGNER MESA

MÉXICO, D.F.

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres:
Plinio López Morales (q.e.p.d.)
María de Jesús Campoy Borquez

A mis hermanos:
Javier, Marco Antonio, Gerardo, Plinio,
Daniel, Edith y Víctor Manuel

A mis amigos de la Ciudad de México
y de Irapuato, Guanajuato.

A quienes me ayudaron con sus entrevistas,
comentarios y proporcionándome material
documental para la realización de la tesis.

Agradezco su ayuda a mi hermano Javier López Campoy
y a Rubén Pérez Vargas.

También agradezco a la Mtra. Aimée Wagner Mesa su atención
y paciencia, sin las cuales no hubiera sido posible realizar esta tesis.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I: LA RENOVACIÓN TEATRAL..... 1

LA BÚSQUEDA DE UN NUEVO LENGUAJE TEATRAL..... 3

El Teatro Experimental

Los grupos experimentales y el teatro en las décadas cuarenta y cincuenta

EL TEATRO UNIVERSITARIO..... 9

CAPÍTULO II: ENRIQUE RUELAS Y SU PARTICIPACIÓN EN LA EDUCACIÓN TEATRAL EN LA CIUDAD DE MÉXICO..... 16

LA TAREA DE FORMAR GENTE PARA EL TEATRO..... 18

LA PEDAGOGÍA TEATRAL DE ENRIQUE RUELAS..... 26

LA HISTORIA TEATRAL DE ENRIQUE RUELAS..... 30

Enrique Ruelas en la Escuela Nacional Preparatoria

En la Facultad de Filosofía y Letras y el Teatro Universitario

En las escuelas del INBA y de la ANDA

En el Centro Mexicano de Teatro y en el Instituto Cinematográfico

de México

En la Unión Nacional de Autores

En la televisión y en el cine

Enrique Ruelas en Guanajuato

CAPÍTULO III: ENRIQUE RUELAS, PROTAGONISTA DE LA TRANSFORMACIÓN SOCIOCULTURAL DE GUANAJUATO..... 62

GUANAJUATO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX..... 64

EL PRIMER ACERCAMIENTO DE ENRIQUE RUELAS AL TEATRO DE GUANAJUATO..... 69

EL PROYECTO TEATRAL DE ENRIQUE RUELAS CON EL TEATRO UNIVERSITARIO..... 75

La Escuela de Arte Dramático

El Departamento de Drama

El Teatro Universitario

EL REPERTORIO DEL TEATRO UNIVERSITARIO..... 89

Arsénico y encaje de Joseph Kesselring

Entremeses cervantinos

Pasos de Lope de Rueda

El retablo jovial de Alejandro Casona

El caballero de Olmedo de Lope de Vega y *Yerma* de Federico García

Lorca

Cantata a Hidalgo y *Estampas del Quijote*

Dos Hombres en la mina de Ferenc Herczeg

LA FUNDACIÓN CERVANTISTA ENRIQUE Y ALICIA RUELAS, A.C. 106

CONCLUSIONES..... 108

ANEXOS.....	116
ANEXO A: ENTREVISTAS.....	116
Doctor Enrique Ruelas Barajas	
Licenciada Eloísa Gottdiener Estrada	
ANEXO B:	143
Fotografías, carteles y programas de mano	
Créditos de imágenes y entrevistas	166
BIBLIOGRAFÍA.....	168

INTRODUCCIÓN

Tres temas relacionados con la enseñanza, la difusión y la práctica teatral en el estado de Guanajuato me atrajeron investigar para mi tesis de titulación en la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro. En los tres temas apareció el nombre de Enrique Ruelas, de quien yo sólo sabía que fue profesor de la Facultad de Filosofía y Letras y que había dirigido los *Entremeses cervantinos*.

Me interesé por buscar más datos sobre el maestro y descubrí que fue uno de los fundadores de la carrera de Literatura Dramática y Teatro en la UNAM, de la materia Actividades estéticas y de los cursos teatrales en la Escuela Nacional Preparatoria. Asimismo, encontré que su trabajo contribuyó en los cambios socioculturales y económicos que se dieron en la capital de Guanajuato durante el siglo pasado. Entendí el valor que tiene dentro del desarrollo de la escena mexicana.

Por lo tanto, decidí investigar y escribir sobre su historia teatral con la finalidad de hallar los aportes que hizo a nuestro teatro y de reconocer cómo estos se incrustaron en las estrategias de desarrollo de una ciudad. Pensé que primero debía valorar su figura antes de realizar un análisis del teatro guanajuatense, esto podría venir después. Deduzco que en el trabajo del maestro Ruelas uno encuentra bases para elaborar políticas de enseñanza y de difusión teatral que beneficien a la sociedad en general y para mí, ésta era la respuesta a los temas que me inquietaron desde un principio.

Durante la investigación me topé con dificultades que, paradójicamente, comprobaron la importancia de escribir sobre Enrique Ruelas. El primer problema estuvo relacionado con los escasos documentos que existen de él y muchos de ellos están dispersos; así que creí adecuado concentrar en un texto sus ideas acerca del arte dramático y de su enseñanza.

El segundo problema fue ver que su presencia en la historia del teatro nacional se pierde entre la de otras personalidades que contribuyeron, también, a la evolución de la escena mexicana. Entre las razones de ello están:

a) Porque no escribió un libro para transmitir sus propuestas a la gente a lo largo del tiempo, acto que sí hicieron los demás, como Fernando Wagner y Héctor Azar, por ejemplo.

b) Porque en la memoria teatral quedan grabados más los directores y literatos, (dramaturgos y teóricos), que los profesores, y los que han logrado insertarse en ella es debido a que han realizado ambas funciones. Enrique Ruelas desempeñó también el papel de director, pero se le recuerda más como profesor y promotor. Aquí cabe hacer la pregunta: ¿De cuántos maestros de teatro nos acordamos y de cuántos directores?

c) Porque se le ubica en Guanajuato. Casi siempre los conocedores de la materia encierran toda su labor en esa parte de la República y dentro del nivel estudiantil o semiprofesional, excluyendo lo que hizo en la Ciudad de México, que fue igual de trascendente. Por lo tanto, cuando los historiadores escriben sobre el pasado del teatro nacional se enfocan más en lo que ocurrió en la capital del país, relegando lo externo, de tal forma ha sido poco citado Ruelas; sin embargo, merece que su presencia destaque más en la historia del teatro y de que sea revalorado lo que produjo en la Ciudad de México, aunque, con lo que logró en Guanajuato es suficiente para que se le incluya, por el simple hecho de ser propiciador del nacimiento del Festival Internacional Cervantino, a pesar de que haya personas que lo nieguen o lo olviden.

El tercer problema derivó de las opiniones contrarias en torno a la calidad artística y pedagógica de Enrique Ruelas, y disímiles a las ideas que planteaba, las cuales me llevaron a cuestionar la validez de dedicarle la tesis. El problema se volvió mayúsculo ya que no lo conocí y tampoco vi sus montajes, a excepción, como ya dije,

de los *Entremeses*, por lo que me era difícil emitir un juicio. ¿Quiénes tenían la razón? ¿Cómo aclarar las dudas?

En una plática, Luis Palacios Hernández, profesor de la Universidad de Guanajuato y exmiembro del Teatro Universitario, me advirtió que no debía caer en el extremo de idealizar al maestro Ruelas, no perder la ecuanimidad, tener en cuenta tanto sus aciertos como sus errores, reconocer que hubo factores que le facilitaron desenvolverse y que trabajó en conjunto con otras personas, que no todo fue obra de un solo hombre, sino de varios. ¿Cómo evitarlo?

La solución a mis dudas estaba en conocer la actividad de Ruelas y la forma en que la realizó con el fin de comprobar sus resultados y con ese conocimiento dar un juicio, tal vez no de calidad de su quehacer si no de valor, es decir, ¿qué dejó su trabajo?, ¿qué trascendencia tuvo o tiene todavía en la cultura guanajuatense y en el teatro mexicano? Y, en la actualidad, ¿qué puede rescatarse de sus propuestas teatrales?

Por lo tanto, la tesis que he denominado *Enrique Ruelas, su presencia en la historia del teatro nacional y sus aportes a la sociedad guanajuatense* es un **estudio histórico** del trabajo académico, difusor y escénico que hizo el mencionado director y maestro, y que parte de testimonios orales que fueron adquiridos por medio de entrevistas y charlas con exalumnos, exactores y familiares y de documentos bibliográficos y hemerográficos, entre los cuales hay conversaciones, comentarios y discursos que fueron publicados en periódicos y revistas tanto nacionales como locales de Guanajuato, medios de los que también se sustrajeron datos relacionados con sus montajes.

Las opiniones y críticas vertidas por el propio Ruelas o por otros se mezclan con los datos en el discurso de la tesis con la intención de dar con exactitud el perfil del maestro y de verificar y dimensionar sus aportes.

La tesis está estructurada en tres capítulos y dos anexos. El primero tiene como objetivo conocer el contexto histórico teatral en el que Enrique Ruelas se desarrolló. Y lleva como título *La renovación teatral* porque en él se revisa brevemente **el periodo en el que los grupos experimentales** y el **Teatro Universitario** con sus ideales revolucionaron la escena mexicana, entre los años de **1920 a 1970**. Dentro de la sección se ve lo que el maestro pensaba de la renovación y cómo la promovió.

El segundo capítulo se enfoca, principalmente, en ubicarlo como impulsor de la **educación teatral en México** y establecer que en ese ámbito es donde más se le ha valorado. Se aborda además la historia teatral de Enrique Ruelas en la Ciudad de México, con el fin de visualizar dónde y cómo desarrolló su enseñanza. Para su estudio, aquí se han incluido sus ideas pedagógicas, su concepto del arte dramático y los comentarios de los montajes que dirigió con el Teatro Universitario de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y con otras instituciones académicas y culturales del centro de la República.

Los aportes que Enrique Ruelas dejó a la sociedad guanajuatense a través de la actividad teatral son tratados en el último capítulo. Inicia con un panorama de los cambios socioculturales y económicos que sufrió Guanajuato a mediados del siglo pasado. Continúa con la presentación del proyecto teatral con el que el Teatro Universitario de la Universidad de Guanajuato y Enrique Ruelas impactaron a la entidad y a la nación. Prosigue la exposición con la observación de las propuestas escénicas que hizo allá y finaliza el capítulo con los objetivos que tiene actualmente la Fundación Cervantista Enrique y Alicia Ruelas.

El Anexo A contiene dos de las entrevistas que me sirvieron como fuentes informativas. Una es de la licenciada Eloísa Gottdiener Estrada, quien platica las experiencias que vivió al lado del maestro Ruelas como alumna, actriz y compañera de

trabajo, poniendo énfasis en las tareas que realizó como Coordinador de las Actividades Estéticas de la Escuela Nacional Preparatoria y como docente en la Licenciatura en Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras, de la UNAM. La otra es del doctor Enrique Ruelas Barajas; él narra en la entrevista los propósitos de la Fundación Cervantista Enrique y Alicia Ruelas, A.C. la cual preside.

Fotos y programas de mano de algunas de las obras que dirigió fueron incluidos en el Anexo B.

CAPÍTULO I

LA RENOVACIÓN TEATRAL



Fig. 1. Enrique Ruelas Espinosa.
(Circa, 1950)

LA BÚSQUEDA DE UN NUEVO LENGUAJE TEATRAL

El proceso de renovación que pasó el arte dramático mexicano durante las primeras cinco décadas del siglo XX favoreció la aparición de los denominados **Teatro Experimental** y **Teatro Universitario**, que trajeron a la escena mexicana nuevas propuestas estéticas y un repertorio de obras distinto al que ofrecían el teatro comercial y el teatro popular del género chico. También propició el nacimiento de **escuelas especializadas** en la formación profesional de actores, directores, dramaturgos y maestros; entre las instituciones educativas que surgieron están el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) y el Centro Universitario de Teatro (el CUT).

El proceso renovador, extenso y dilatado, tuvo varios momentos trascendentes y muchos protagonistas, uno de ellos fue el maestro Enrique Ruelas, quien desde las aulas y los escenarios asumió la tarea de formar profesionistas teatrales cercanos a las nuevas expresiones dramáticas que emanaban del Teatro Experimental y del Teatro Universitario.

Ciertos sectores del quehacer teatral y de la intelectualidad mexicana de los años veinte, treinta y cuarenta del siglo pasado estaban insatisfechos con el tipo de teatro que veían porque lo consideraban ajeno a ellos y al país, por lo que soñaban con otras opciones. Estos sectores propusieron impulsar el nacimiento de un teatro nacional y contemporáneo con el cual ellos se identificaran. Un ejemplo de esta actitud son las palabras de Antonieta Rivas Mercado: “(...) si pretendemos llegar a tener un teatro propio, es necesario que los escritores gocen, por lo menos, de práctica visual. A veces, el remedio para la ceguera es una operación. La operación en este caso consiste en

presentar obras correspondientes al momento actual (...)"¹ Como el teatro costumbrista español y el género chico, junto con sus derivados: el teatro de revista y de carpa, que gozaban de gran éxito en esa época, no les ofrecían esa oportunidad, consideraron su deber el producir la nueva opción; debían crear el teatro que querían ver e iniciar el camino de la transformación teatral en México.

Enrique Ruelas estableció su desacuerdo con el teatro de carpa y de revista y manifestó su interés por un nuevo teatro de calidad, que sirviera para elevar el estatus cultural de la sociedad:

Hay dos clases de teatro: una que pudiera llamarse subteatro, compuesta por elementos ligeros de entretenimiento como las revistas cuya finalidad es la diversión. La otra, el teatro de calidad, es el destinado a elevar el nivel cultural del público. El teatro, en cualquiera de sus formas, lleva siempre una enseñanza, ya sea buena o mala, según el género de que se trate. Éste es el problema: encauzar los derroteros por los caminos de la verdadera educación y nunca para extorsión moral o espiritual. De acuerdo con la idiosincrasia de nuestro pueblo, es la comedia la que está llamada en este momento a colaborar con el desarrollo cultural (...)

Las carpas no cumplen actualmente más finalidad que la de entretener, pero sin ningún valor artístico. Podrían aprovechar el íntimo contacto que tienen con la clase humilde para emprender una serie de campañas tendientes a dignificar esa clase de espectáculos.²

Dos posturas de cómo debía desarrollarse el arte dramático en México guiaron el proceso de renovación. Una planteó que nuestro teatro requería tratar temas y mostrar personajes que reflejaran la vida del país, es decir, establecer un teatro donde se fortaleciera la imagen de identidad del mexicano y para lograr el objetivo era necesario

¹ "Antonieta Rivas Mercado", *Obras completas*, (Recopilación y prólogo de L.M. Schneider), México, Editorial Oasis, SEP, 1981, (Col. Lecturas mexicanas, número 93), pág. 20. Citado por Schneider, Luis. *Fragua y gesta del Teatro Experimental*, México, UNAM, 1995, pág. 19.

² Ruelas, Enrique. "Empieza a creerse en el teatro mexicano", en *Revista de revistas*, México, 5 de noviembre de 1952, pág. 32.

montar las obras de los dramaturgos locales. Entre otros, el dramaturgo **Rodolfo Usigli** y el **grupo de los Siete Autores** estuvieron al frente de esta visión. La otra postura fue más cosmopolita al concebir que el teatro nacional necesitaba manejar temas más amplios, universales y contemporáneos, **temas que mostraran la vida del ser humano** y sus seguidores se dedicaron a traducir y representar las obras de los dramaturgos más representativos de Europa y Estados Unidos. De dicha postura sobre la renovación teatral surgió el teatro experimental.

El teatro experimental

El término *teatro experimental* sirvió tanto para definir a cierto estilo de teatro, que por lógica tenía como principio la experimentación, así como para encerrar a todas aquellas formas escénicas que eran contrarias a lo comercial; aún en nuestro tiempo, determinadas personas califican al teatro que se hace en la UNAM o en el INBA como *teatro experimental* para distinguirlo del comercial.

Tres grupos fueron los pioneros del teatro experimental en México: Teatro de Ulises (1928-1930), fundado entre otros por Salvador Novo y Xavier Villaurrutia; Escolares del Teatro (1931), dirigido por Julio Bracho y Teatro de Orientación (1932-1938), encabezado por Celestino Gorostiza. Los tres propusieron un cambio profundo en el arte dramático, que implicó desde el hecho literario hasta el escénico para crear un teatro donde tuvieran cabida el ensayo, la experimentación y fuera el espacio donde se representaran obras nuevas con nuevos actores y con nuevas escenografías. Asimismo, manejaron la teoría de que la representación es un conjunto de problemas de la operación creadora, un conjunto de materiales que constituyen parte de una unidad, al servicio de la obra y de su credibilidad. Dieron mucha importancia a la representación de obras escritas por los dramaturgos extranjeros, como E. O'Neill y Cocteau.

De Escolares de Teatro destaca el interés que muestra su fundador, Julio Bracho, por la preparación del actor y el papel que éste desempeña en el escenario; temas que profundizará después en las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores y luego en la Universidad Nacional (en 1936).

El Teatro de Ulises, Escolares del Teatro y el Teatro Orientación trabajaron con jóvenes y no con actores profesionales. La mayoría de las críticas mencionaron el aspecto amateur o la falta de oficio de los actores que participaron en los montajes de esos grupos.

Los historiadores concluyen que la renovación teatral había alcanzado grandes logros en lo literario, al enriquecer el repertorio teatral y dar a conocer en México a los grandes dramaturgos europeos y americanos; mas faltaba una mayor reforma en los aspectos escénicos y actorales; faltaban las técnicas de dirección y actuación adecuadas al tipo de teatro que los renovadores querían hacer. Así que era necesaria la aparición de instituciones dedicadas a la formación teatral. Serán los grupos experimentales de las siguientes décadas que resolverán el problema.

Los grupos experimentales y el teatro en las décadas cuarenta y cincuenta

La iniciativa de la experimentación como base para la búsqueda de un lenguaje en las tablas mexicanas adquirió mayor dimensión con las agrupaciones teatrales surgidas en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX. Los seguidores de la renovación recurrieron a la experimentación para resolver de forma creativa el problema de cómo traducir en el escenario las nuevas propuestas literarias dramáticas y justificarlas dentro de los marcos estéticos y metodológicos. La experimentación que inició como un divertimento con el Teatro de Ulises para satisfacer a sus miembros, pasó a ser algo más serio y con un alcance mayor.

El ejemplo, quizá el más importante, es que el director dejó de ser el simple organizador de la escena, sujeto al texto literario, y se convirtió en el autor escénico, es decir, se convirtió en el ente creativo de la escena, con la libertad de interpretar y experimentar con el texto dramático de acuerdo a su visión e interpretación. El director también asumió el papel de formador de actores, al entrenarlos bajo los métodos y técnicas que creía convenientes para su propuesta teatral. Esta idea sobre el director todavía sigue siendo vigente en el siglo XXI.

La nueva generación de teatristas no le dio tanta importancia a la nacionalidad del texto dramático, ya que su interés se centró más en el hecho escénico que en el literario, así que escenificaron por igual obras mexicanas como extranjeras, arrojando como resultado el florecimiento de nuevos dramaturgos.

En las dos décadas antes mencionadas proliferó un gran número de grupos teatrales con diferentes propuestas escénicas, algunos apoyados por organismos gubernamentales y otros de manera independiente, provocando una intensa actividad teatral y una amplia gama de opciones para el público. En Guanajuato surgió el Teatro Universitario que dirigió Enrique Ruelas.

En una entrevista publicada en *Revista de revistas* en 1952, Enrique Ruelas mostró su beneplácito por los grandes beneficios que trajo consigo el teatro experimental:

Al teatro experimental se debe el resurgimiento o, por lo menos, el sostenimiento del teatro en México.

Si el teatro está en auge se debe, en primer lugar, al esfuerzo inconmensurable del teatro experimental. Es a este género de teatro al que se debe la inquietud y el fomento del teatro en estos últimos años. Los experimentos de los grupos teatrales con obras,

nuevas técnicas, nuevos actores, son en realidad los que han abonado nuestra tierra artística fertilizándola notablemente.³

Los grupos experimentales que surgieron durante ese período fueron creados por gente dedicada principalmente al quehacer teatral e interesada por todo lo que implicaba la creación escénica y, por supuesto, por el estudio de técnicas y métodos actorales y de dirección, que le ayudaron a mejorar su trabajo. Enrique Ruelas, en la entrevista antes mencionada, también opinó referente al tema:

En términos generales, es hasta ahora que la vocación artística se empieza a sujetar a una disciplina técnica. Cada día aumenta el número de jóvenes que sienten la vocación artística que la encauzan hacia el estudio y la preparación. Hace algunos años era la vocación la que únicamente empujaba a los valores en el ejercicio de su carrera, pero sin ninguna preparación técnica. El difícil movimiento progresivo del teatro obedece, precisamente, a la falta de preparación de sus elementos. Así se explica lo fugaz de los triunfos de no pocos artistas que no han tenido un respaldo sólido.⁴

Los grupos experimentales abrieron pequeñas salas donde pudieron llevar a cabo sus proyectos escénicos, las más famosas fueron el Teatro del Caracol, inaugurado en 1949 por José de Jesús Aceves, y Teatro del Caballito, utilizado por Teatro en Coapa.

La creación del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1946 fortaleció la actividad teatral experimental al asumir la responsabilidad de promoverla y de estimular a quienes la realizaban, preferentemente a las nuevas generaciones. A través del Departamento de Teatro, dirigido por Salvador Novo, el INBA promovió varias acciones trascendentes: 1) Fomentar la educación teatral y la profesionalización del actor al abrir la Escuela de Arte Teatral. 2) Fomentar el gusto por el teatro. 3) Organizar

³ *Ibíd.*, pág. 32-33.

⁴ *Ibíd.*

temporadas de teatro profesional con repertorio mexicano y extranjero, en las cuales colaboró el maestro Ruelas. 4) Abrir la oficina de Teatro Foráneo, (en 1954), para fomentar el teatro en la provincia. 5) Ayudar directamente a los grupos experimentales.

Otro organismo que ayudó al auge teatral en México en los años cincuenta fue la Unión Nacional de Autores, la cual nació en 1950 ante la necesidad de que el teatro mexicano alcanzara plena realización en nuestros escenarios. La Unión patrocinó y organizó varias temporadas con obras de dramaturgos mexicanos, algunos de ellos eran jóvenes y desconocidos, lo interesante es que las realizó tanto en los grandes teatros comerciales como en las pequeñas salas ocupadas por los grupos experimentales. Enrique Ruelas fue uno de los directores invitados a participar en dichas temporadas.

EL TEATRO UNIVERSITARIO

La Universidad Nacional Autónoma de México impulsó el teatro experimental con la educación dramática y con la creación del Teatro Universitario. Sus primeros esfuerzos educativos estuvieron en los talleres teatrales que en distintos momentos, entre 1934 y 1942, impartieron Fernando Wagner, Julio Bracho, Rodolfo Usigli y Enrique Ruelas a los estudiantes universitarios. Algunos de los cursos concluyeron con representaciones en el Palacio de Bellas Artes. Fernando Wagner con sus alumnos representó *Peribáñez y el comendador de Ocaña* de Lope de Vega en 1935 mientras con Julio Bracho fueron *Las troyanas* de Eurípides en 1936, *Los caballeros* de Aristófanes en 1937 y *Los caciques* de Mariano Azuela en 1938. Enrique Ruelas y Fernando Wagner dirigieron la comedia *A ninguna de las tres* de Fernando Calderón en 1942 y Fernando Wagner *Contigo pan y cebolla* de Manuel Eduardo Gorostiza en 1944.

En 1944 Fernando Wagner, Rodolfo Usigli y Enrique Ruelas iniciaron los estudios profesionales de teatro dentro de la Maestría en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y después lucharon junto con otros profesores por qué

se estableciera la Licenciatura en Arte Dramático, lo que lograron en 1960. (En el siguiente capítulo se verá con más amplitud la evolución de la carrera teatral en la Facultad).

A los estudiantes de Letras de esas generaciones les atrajo el quehacer teatral así que formularon sus propios proyectos escénicos, dos de ellos sobresalieron, uno fue el teatro de Recámara, conocido así porque un día los alumnos escenificaron sus composiciones dramáticas en el cuarto de azotea que alquilaba Sergio Magaña en la calle Colón, en el centro de la Ciudad de México. Sergio Magaña y Emilio Carballido lo crearon en 1948 y en ese espacio presentaron sus óperas primas.

El otro proyecto escénico se llamó de Antecámara porque los estudiantes hacían teatro en espacios pequeños y cerrados de la Facultad de Filosofía y Letras, aún ubicada en el edificio de Mascarones, como parte de sus prácticas escolares y a las que asistía el público en general. Leoncio Nápoles, Olga Cardona, Raúl Cardona y Socorro Avelar encabezaron esta propuesta que apareció en 1949.

Por su parte, los profesores del área con la representatividad de teatro universitario presentaron con sus alumnos obras en el Palacio de Bellas Artes y en la sala Martí de la Facultad de Filosofía y Letras. El grupo del maestro Enrique Ruelas causó gran expectación en esa época, afirma Josefina Brun; y Antonio Magaña Esquivel consideró que lo más serio y formal del teatro que se venía realizando en la Facultad se dio cuando Ruelas estrenó *Muertos sin sepultura* de Jean Paul Sartre.⁵

La actividad dramática desarrollada por los estudiantes y maestros llevó a que el teatro universitario se consolidara en la Facultad de Filosofía y Letras y fuera reconocido dentro y fuera de la UNAM y que en 1952, el rector Dr. Luis Garrido lo

⁵ Brun, Josefina. “Hacia un teatro nacional. Héctor Mendoza”, en *Escénica*, México, UNAM, primera época, número 3, marzo de 1983, pág. 10. Magaña Esquivel, Antonio. *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*, México, CNCA, INBA y Escenología, 2000, pág. 260.

institucionalizara con la finalidad de promover el arte teatral entre toda la comunidad estudiantil y los profesionistas, así dejó de ser un proyecto exclusivo de la Facultad de Filosofía y Letras. Carlos Solórzano quedó a cargo de la dirección del Teatro Universitario.

Continuando con el trabajo del Teatro Universitario por promover el arte dramático en la Máxima Casa de Estudios, en el año de 1953 Carlos Solórzano y el joven Héctor Mendoza crearon el Teatro Estudiantil Universitario para organizar a los grupos teatrales que existían en las distintas escuelas de la UNAM y, si no los había, formarlos. Como responsable del nuevo organismo de difusión, Héctor Mendoza patrocinó, con el apoyo del Departamento de Difusión Cultural, la primera temporada de teatro estudiantil en la que participaron tanto los grupos teatrales de las preparatorias como de las facultades.

En 1955 una comisión integrada por Allan Lewis, Carlos Solórzano, Enrique Ruelas, Fernando Wagner Héctor Mendoza y Rodolfo Usigli organizó la segunda temporada del Teatro Estudiantil. El Teatro Universitario alcanzó exitosamente su objetivo, ya que los estudiantes de los dos niveles educativos tenían contacto con el teatro, ya sea como espectadores, estudiantes o realizadores. En las facultades de Filosofía y Letras, Arquitectura, Medicina, Ciencias Políticas, entre otras, y en los planteles de la Preparatoria los alumnos conformaron compañías.

Con el avance del tiempo, los grupos fueron adquiriendo un carácter distinto entre ellos y estableciendo un nivel de acuerdo a su relación con el teatro. Comenzaron a caracterizarse por ser profesionales o estudiantiles y, este último, por pertenecer a las facultades o a las preparatorias. (A partir de la década setenta, estas diferencias fueron acrecentándose y en la actualidad son muy notorias, principalmente entre el estudiantil y el profesional).

El teatro en las facultades buscó ante todo ir hacia el exterior y ser un medio de comunicación para que el estudiante transmitiera el espíritu universitario al público en general. En cambio, en las preparatorias, el teatro tuvo una función más interna, se orientaba a ser parte de la formación del adolescente, idea que Enrique Ruelas fomentó siempre en la Escuela Nacional Preparatoria primero como profesor de teatro y después como Coordinador de Actividades Estéticas. Del movimiento teatral en las preparatorias surgió la agrupación Teatro en Coapa, encabezada por Héctor Azar y, de las facultades, Poesía en Voz Alta.

Los antecedentes del teatro estudiantil en la Escuela Preparatoria están en los talleres de actuación que impartieron Enrique Ruelas, Fernando Wagner y José Gómez Rogil. Sin embargo, el Teatro en Coapa fue el grupo más representativo, fundado por los estudiantes del plantel 5 de la Escuela Nacional Preparatoria y lo dirigió Héctor Azar. En sus inicios Teatro en Coapa se caracterizó por presentar sus escenificaciones al aire libre, como ya lo venía haciendo el maestro Ruelas en Guanajuato. Pero los mejores años del grupo estuvieron en el Teatro del Caballito.

En 1957, Héctor Azar asumió la dirección del Departamento de Teatro de Difusión Cultural. La primera acción que realizó fue pedir a la Universidad un local propio para presentar los trabajos de los estudiantes. Por lo que la Universidad rentó el Teatro del Globo. Ahí se llevó a cabo la tercera temporada de teatro estudiantil. Después, la Universidad adquirió el Teatro del Caballito en 1958, quedando como sede del Teatro Estudiantil Universitario.

Otra acción de Héctor Azar al frente del Teatro Universitario fue reorganizar el Teatro Estudiantil Universitario y la actividad de los grupos teatrales de las escuelas, por lo que estableció un reglamento para los grupos de teatro estudiantil de la UNAM. Entre las personalidades que elaboraron el reglamento estuvo el maestro Enrique

Ruelas. El equipo encargado del estatuto además se responsabilizó de asesorar a los escolares interesados en practicar la actividad.

En 1962 se fundó el Centro Universitario Teatral (CUT) y la Compañía del Teatro Universitario, en 1963. El CUT nació como una institución educativa al servicio de la comunidad universitaria, donde podía recibir cursos de teatro de una manera más profesional y organizada. La compañía le dio una gran satisfacción a la UNAM y al teatro mexicano cuando ganó en el Festival Mundial de Teatro Universitario celebrado en Nancy, Francia, en 1964. El triunfo lo logró con el montaje *Divinas palabras* de Valle Inclán y fue dirigida por Juan Ibáñez. El nacimiento del CUT trajo el recelo ante la comunidad teatral de la Facultad de Filosofía y Letras porque temieron la desaparición de la carrera, pero los profesores y alumnos lucharon para evitar su desaparición y establecieron claramente la diferencia que había entre el CUT y la carrera de Arte Dramático.

Algunos críticos dan a Héctor Azar el crédito de ser el verdadero fundador del Teatro Universitario, pero también lo acusan de ser culpable de su desaparición.

Fuera del ámbito del bachillerato, la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM y Juan José Arreola convocaron a varios jóvenes universitarios para realizar un espectáculo poético; pero la idea cambió, porque los convocados, entre ellos Octavio Paz y Leonora Carrington, pensaron que era absurdo sólo decir poemas y consideraron mejor hacer obras de teatro donde se rescatara la poesía y en las cuales los actores estuvieran al servicio del texto y no viceversa, así fue como se constituyó Poesía en Voz Alta. Este nuevo grupo organizado por jóvenes poetas y artistas propusieron una revolución profunda en el teatro mexicano y una revalorización del texto dramático, es decir, regresarle su valor poético. Poesía en Voz Alta intentó poner en escena tanto el teatro de vanguardia, así como de rescatar la tradición hispánica.

Paralelamente a la actividad teatral del Teatro Universitario y del Teatro Estudiantil, en la Facultad de Filosofía y Letras se formaban cuadros para la enseñanza y la práctica del arte dramático.

El Teatro en Coapa, Poesía en Voz Alta y la Facultad de Filosofía y Letras y, después, el CUT, se convirtieron en semilleros de artistas para el teatro universitario y para el nacional. De ahí saldrían las generaciones de dramaturgos, directores, actores, escenógrafos, maestros e investigadores que condujeron la vida teatral en México de los años sesenta hasta los noventa del siglo XX, incluso algunas de ellas continúan haciéndolo en estos primeros años del siglo XXI.

Los historiadores consideran que con la presencia de Poesía en Voz Alta culminó el proceso de renovación del teatro mexicano iniciado por el Teatro de Ulises en 1928 y que a las generaciones posteriores a Poesía en Voz Alta les tocó concretar y profesionalizar más el trabajo de los renovadores, asimismo, fortalecer las instituciones que se crearon para difundir el teatro en el país.

Como conclusión, diremos que el teatro experimental impulsado por los renovadores teatrales trajo a la escena mexicana. a) La creación de nuevos intérpretes, jóvenes, actores preparados y con una cultura teatral. b) La formación de un nuevo público, interesado en un teatro diferente al comercial. c) La aparición de una gran cantidad de dramaturgos nacionales y el descubrimiento en el país de reconocidos dramaturgos extranjeros. d) La entronización del director como elemento indispensable de coordinación, interpretación y creación de la puesta en escena, que llevó a la evolución del arte dramático. e) Despertar la actividad teatral en la provincia y propiciar la fundación de compañías en los estados de la República, algunas con la fortuna de ser patrocinadas por universidades o por los gobiernos locales. La Universidad de Guanajuato es una muestra; esta institución apoyó la labor de Enrique

Ruelas, lo que le permitió al maestro desarrollar ampliamente sus propuestas teatrales, que a la larga, beneficiaron al desarrollo económico, social y cultural de la ciudad de Guanajuato y se proyectaron universalmente con la creación del Festival Internacional Cervantino.

CAPÍTULO II

ENRIQUE RUELAS Y SU PARTICIPACIÓN EN LA EDUCACIÓN TEATRAL EN LA CIUDAD DE MÉXICO

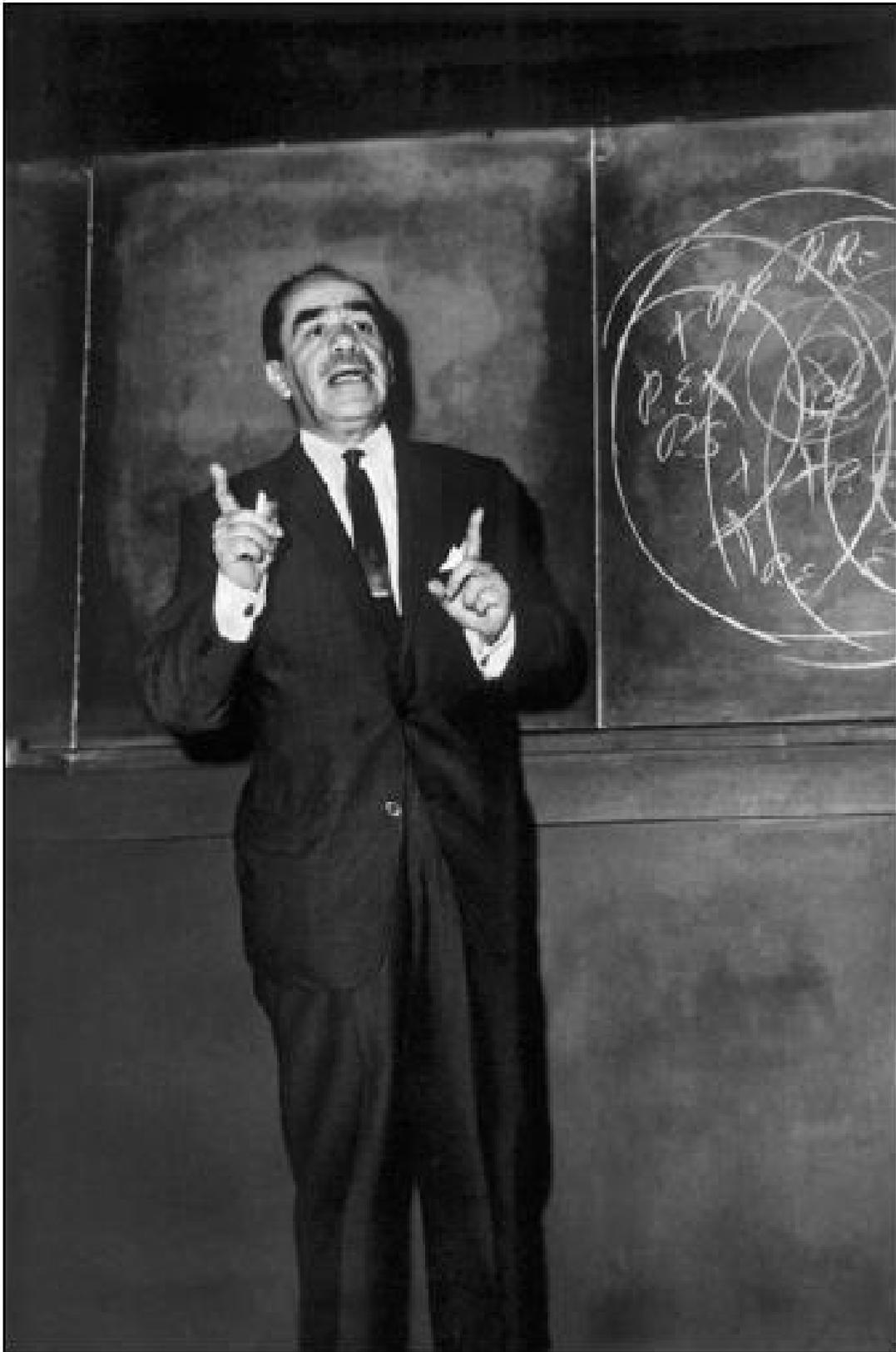


Fig. 2. Enrique Ruelas.

LA TAREA DE FORMAR GENTE PARA EL TEATRO

En el capítulo anterior se comentó que fueron varios los protagonistas del proceso renovador del teatro mexicano y que uno de ellos había sido el maestro Enrique Ruelas, quien empezó a figurar en los años cuarenta del siglo pasado.

Él participó en el movimiento de quienes promovieron la experimentación escénica y la representación de obras ajenas al teatro comercial. Ejemplos de su actividad fueron los montajes de *Muertos sin sepultura* (de Jean Paul Sartre), *La anunciación a María* (de Paul Claudel), *El emperador Jones* (de Eugene O'Neill), los *Entremeses cervantinos* y *Dos hombres en la mina* (de Ferenc Herczeg). Fue de los primeros en dirigir dramas de Claudel y Sartre en México.

La experimentación fue una intención constante en las propuestas escénicas de Enrique Ruelas. Una muestra de ello fueron los *Entremeses cervantinos*, donde mezcló recursos cinematográficos con literarios y teatrales para lograr un efecto estético. En un discurso que ofreció en Guanajuato, comentó lo siguiente:

Ésta es una vieja idea acariciada con delectación [los *Entremeses*]; no es la primera vez que un experimento mueve mis empeños; cuando “El Emperador Jones” de E. O'Neill, 1950 teatro negro, con actores de color; cuando “Yo he estado aquí antes” de J. B. Priestley, 1952; “Sumergidos” de Cott y Saw, y “Electra” de O'Neill, 1953; en sendas representaciones en un aula de la Facultad de Filosofía y Letras, público y actores al mismo nivel, el primero en torno a los actores; cuando el intento del Teatro Chino, etc., repito, no es la primera vez que el experimento mueve mis empeños.¹

A pesar del empeño que puso en la experimentación, los historiadores consideran que las principales aportaciones de Ruelas en el proceso renovador del teatro mexicano del

¹ Ruelas, Enrique. “Cervantes en Guanajuato”, en *El pasado de la Universidad*, (número 4), Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1993, pág. 20 (primera parte).

siglo XX no están en el escenario sino en la educación teatral y en las instituciones que fundó para apoyar el desarrollo del teatro nacional.

Una de sus contribuciones fue formar nuevas generaciones de profesionales del teatro, así como la pretensión de crear públicos con el conocimiento y gusto por el teatro mediante la educación. Efectivamente, para Ruelas, la renovación y la evolución del teatro mexicano estaban en la tarea educativa y en apoyar a la juventud en sus procesos formativos y creativos, por lo que todo su trabajo artístico, docente y administrativo estuvo enfocado a cumplir con su objetivo. Él aseveraba que sus reconocidos montajes tenían antes que nada una función didáctica.

Ruelas se distinguió por realizar varias actividades relacionadas con la educación teatral; por ejemplo, fue promotor y fundador de nuevas instituciones, apoyó las ya existentes y las difundió.

Entre las instituciones que fundó Enrique Ruelas se pueden mencionar las siguientes: el Departamento de Actividades Estéticas –al que pertenece el Colegio de Teatro - en la Escuela Nacional Preparatoria, la carrera de Arte Dramático –antecedente de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro-en la UNAM- y el Teatro Universitario en Guanajuato. Hubo otras instituciones donde tuvo presencia, -incluso, algunos lo consideran como miembro fundador- como son los casos del Teatro Universitario de la UNAM, la Escuela de Arte Teatral del INBA, el Instituto Cinematográfico y de Radio Televisión, actualmente conocida con el nombre de Academia Andrés Soler- y el Centro Mexicano de Teatro del ITI-UNESCO.

El Festival Internacional Cervantino y la Fundación Cervantista Enrique y Alicia Ruelas, A.C. son dos organismos que nacieron como resultado del trabajo de Enrique Ruelas. El primero derivó del Teatro Universitario de Guanajuato y los

Entremeses cervantinos, mientras que el segundo, apareció con el sentido de homenaje póstumo que le brindó la sociedad guanajuatense.

Todos los organismos antes mencionados fortalecieron el teatro mexicano y en la actualidad, siguen vigentes en el panorama teatral y cultural del país.

Enrique Ruelas cumplió con el objetivo, ya que de manera directa o indirecta, a través de los organismos que creó, formó a muchos jóvenes que vieron el arte teatral como profesión en sus distintas facetas (docencia, creación escénica, investigación, dramaturgia o administración). Algunos se convirtieron en pilares de nuestro teatro como, por citar a unos: Beatriz Aguirre, Carlos Ancira, Juan Francisco Arellano, Socorro Avelar, Héctor Azar, Claudio Brook, Josefina Brun, Emilio Carballido, Nancy Cárdenas, Silvia Corona, Josefina Echánove, Rosa Furman, Oscar Armando García, Eloísa Gottdiener, Olga Harmony, José Luis Ibáñez, Jorge Ibarguengoitia, Néstor López Aldeco, Alejandro Luna, Sergio Magaña, Héctor Mendoza, Alba Mora, Felipe Reyes Palacios, Miguel Sabido, Luis de Tavira, Margarita Villaseñor, Aimée Wagner y Alejandra Zea.

Ruelas tuvo una gran importancia en concretar las inquietudes de la renovación iniciadas por Bracho, Gorostiza, Novo y Villaurrutia: contar con personas preparadas intelectualmente, con conocimientos de métodos y técnicas de dirección y actuación y con el interés por mostrar alternativas estéticas diferentes a las que ofrece el teatro comercial.

Los siguientes testimonios confirman la trascendencia de Enrique Ruelas en la educación teatral y dan una visión de su labor como docente. En algunos casos, los declarantes afirman cómo él influyó en ellos y en sus carreras profesionales.

La crítica Olga Harmony testifica que:

El maestro Ruelas signó su vida profesional con la marca del pionero. Fue, fundamentalmente, un maestro y con esto quiero decir que abrió caminos para que muchos los transitáramos. Lo recuerdo hace cuarenta años tratando de insuflar la pasión que sentía por el quehacer teatral a sus alumnos, entre los que me contaba. Lo recuerdo, hace pocos meses, tratando de insuflar la pasión que sentía por el magisterio a los profesores de teatro de la Escuela Nacional Preparatoria [...]²

El periodista Braulio Peralta confirma lo expresado por Olga Harmony: “Ruelas, además de todo, fue un maestro que ejerció ese oficio –y lo ejerció bien, independientemente de no comulgar con alguno de sus postulados- con amor, con la camiseta puesta, con cariño a sus alumnos de actuación, (...)”³.

Héctor Azar también lo describió como una persona preocupada por la educación teatral como se observa en las palabras que pronunció en el homenaje que el Colegio de Teatro de la Escuela Nacional Preparatoria rindió al maestro Enrique Ruelas en 1987 en el plantel 7:

Iniciador, entre unos cuantos, de esa acción nobilísima que no me detendría en titular “la recaptura del público perdido”, etapa regeneradora, la más brillante, que ha tenido el teatro mexicano durante el presente siglo. Luchador denodado de lo que significa el teatro, comprendido y aceptado como una de las formas sublimes de la relación educadora [...] Enrique Ruelas escoge, en su vocación de maestro, el aprendizaje y la enseñanza del teatro como razón de ser de su carrera profesional [...] Pero en otras aulas, también, es en donde el maestro emprende su labor engendradora y formativa de generaciones. Primeramente es en Mascarones, después en Ciudad Universitaria; siempre en nuestra Escuela Nacional Preparatoria, donde el empeño formador e informativo del maestro prende y prolifera, al punto de poder afirmar con seguridad que no existe una persona que, en estos días, haga o deshaga el teatro de México, no se deba a Enrique Ruelas el educador teatral, el maestro de estilos y objetivos en el teatro

² Harmony, Olga. “De Ruelas, todos fuimos sus alumnos”, en *La Jornada*, México, viernes 8 de octubre de 1987, pág. 26.

³ Palabras de Braulio Peralta publicadas en la columna que lleva el nombre de *Rueleando*, como tributo a Enrique Ruelas, en el periódico *La Jornada*, México, 18 de octubre de 1987, pág. 11.

de México. El compañero cordial y suave de todo aquel que bien pretenda iniciarse en el espacio mágico y trepidante de la sensibilidad preparatoriana, o en el campus universitario como un abierto campo de batalla del intelecto. El valor psicológico y los valores sociológicos de la doctrina teatral de Ruelas. Ética, estética y política del arte teatral propuesta por él; coordenadas de su propia filosofía docente. Muchedumbre de frutos se han dado en el generoso solar de Enrique Ruelas: el artista, el maestro, el humanista, el amigo.⁴

En el mismo evento, Héctor Azar reconoció que Enrique Ruelas influyó en él y que los *Entremeses cervantinos* fueron su fuente de inspiración para dedicarse al teatro. Éstas fueron sus emotivas palabras:

A MANERA DE ENVÍO:

Maestro Ruelas: usted y el que ahora lo invoca saben que un día de 1953, llamó a un entonces joven alumno suyo en la clase preparatoriana de Literatura, para que lo sustituyera a usted, quincenalmente, en la clase de Español –de la que usted era titular- en el grado secundario, ya que tendría usted que viajar a Guanajuato a preparar unas obras de teatro callejero. El mencionado jovencuelo que, vanamente, trató de sustituirlo –únicamente en el tiempo que no en la calidad de las exposiciones- descubrió al través de esas sustituciones su posiblemente recóndita vocación de profesor de literatura. Advirtió, entonces, la subyugante fuerza de la palabra hablada, pronunciada frente a las adolescentes vibraciones, en la Escuela Nacional Preparatoria. Otro día, invitado por usted, viajó a Guanajuato a conocer el resultado de los frecuentes viajes suyos a esa inefable ciudad. Usted lo recibió afectuosamente y –nueva invitación determinante- le pidió que estuviera a su lado en el tenderete que usted había mandado improvisar como cabina de operaciones, en la azotea de una casa circunvecina a la plazuela de San Roque. Instalados ahí, el alumno observó reverente y fascinado, primero: cómo se comunicaba usted interfónicamente con el campanario, con la señora de los vestidos, con el asistente que le avisaría a Don Quijote que ya estaba a punto de echarse a cabalgar... Después la representación de *La guarda cuidadosa*, de *El retablo de las maravillas*,... y conforme pasaban las escenas del abuelo Cervantes, el alumno verificaba –esto es: “hacía verdad” aquello que de niño y en otro punto de la patria había imaginado: que en el teatro –como en las almas- están el cielo y el infierno. Su

⁴ Azar, Héctor. Semblanza del maestro Enrique Ruelas, *Teatro Universitario de la UNAM*, México, vol. 1, número 1, agosto de 1987, pp. 1-2.

invitado bajó del cuartucho de luces en la azotea, con la arrebatada convicción de dedicarse al teatro, de “hacer el teatro” como el maestro Ruelas lo hacía.

La ilusión de esas clases de Literatura; la vista a los entremeses cervantinos, se constituyeron, a partir de entonces, en el punto de partida de esa especie de destino manifiesto que, tarde o temprano, se hace presente en nuestra vida, al través del verbo vocare: llamar, de donde se deriva la palabra vocación, llamado, destino manifiesto. Literatura y Teatro fueron también, en el alumno, dos vertientes de una misma carrera, que ahora –en esta casa preparatoriana y universitaria- le entrega a usted, querido maestro Ruelas, porque a usted le pertenece y le corresponde.⁵

Como lo menciona Azar, a Enrique Ruelas le gustó involucrar en sus proyectos a los jóvenes e invitarlos a incorporarse como maestros a la Preparatoria. Por iniciativa de Ruelas, Alejandro Luna aún siendo estudiante de arquitectura tuvo la oportunidad de asesorar las construcciones de los teatros de los planteles de la Escuela Nacional Preparatoria, de coordinar las temporadas del Teatro Estudiantil de la Preparatoria y diseñar las escenografías de las obras que participaron en ellas, sin importar que algunas fueran dirigidas por gente experimentada.

Otros alumnos de Ruelas, como Felipe Reyes Palacios y Juan Francisco Arellano, consideran que Ruelas más que profesor fue un psicólogo, pues tenía la capacidad de captar hacia dónde estaba dirigido el talento de sus alumnos, y de acuerdo a ello, orientarlos hacia la actuación, la dirección, la docencia o la dramaturgia.

Mientras que Néstor López Aldeco dice sobre su maestro lo siguiente:

[...] nunca dejó su noble labor siempre en favor de aquellos que necesitaban su sabia orientación, generoso educador, guiaba por el camino correcto esa vocación que emergía con los primeros contactos con el teatro. Su acercamiento a los jóvenes iba más allá, compartía con sus alumnos su profundo conocimiento de la vida, con su voz, teñida de esperanza, sembraba los mejores sentimientos por la patria y nuestras

⁵ *Ibíd.*, pág. 2.

tradiciones, la fe en el futuro, la confianza entre los hombres y su gran espíritu humanista, su gusto por la gran literatura hispana y novohispana.⁶

La mayoría de sus trabajos escénicos, los realizó Ruelas con estudiantes de teatro o con aficionados a esta disciplina artística y muy pocas veces con actores profesionales. Dentro de esos pocos casos, merece mencionarse su montaje *Saber morir*, donde dirigió a la ya reconocida actriz Isabela Corona. Su trabajo escénico estaba íntimamente ligado con su idea formativa. Enrique Ruelas prefería trabajar con estudiantes, aficionados o actores noveles porque:

[...] me dan la posibilidad de desarrollar desde un principio la tarea formativa que es la que más me apasiona. Para mí lo importante es despertar una inquietud, inquietar es ya educar. Me gusta descubrir a mis estudiantes las posibilidades cambiantes y siempre evolutivas de su vida intelectual, física y emotiva.⁷

De la tarea de preparar jóvenes para el quehacer teatral que asumió Enrique Ruelas a lo largo de su vida destaca un punto en especial, y es su inquietud por formar maestros de teatro. Pensaba que el país necesitaba gente especializada que se dedicara a esa actividad específica para expandirla por toda la República Mexicana.

Ruelas no buscaba tanto formar actores sino más bien profesionistas con un nivel cultural e intelectual y con conocimientos generales sobre el teatro y con la capacidad y vocación para la enseñanza.

En una entrevista que concedió a Alejandra Zea, Ruelas manifestó lo siguiente:

Me interesa crear maestros que puedan después llegar a una especialización dentro del arte dramático. Si creamos actores estamos cayendo en una especialidad, un

⁶ Extracto de la conferencia *Maestro Ruelas* que impartió Néstor López Aldeco el 30 de octubre de 2003 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

⁷ Zea, Alejandra. "Entrevista al maestro Enrique Ruelas", en *La cabra*, México, UNAM, números 25-26, octubre-noviembre 1980, pp. VIII-IX.

especialista podrá ser un buen actor pero no todo actor será un maestro de teatro; en cambio un buen maestro sí puede ser un buen actor. En México como en gran parte del mundo estamos sobre todo necesitados de maestros, siempre ha existido interés por el Arte Dramático y cada día la demanda es mayor, más capas de la población se plantean la necesidad de tener cuadros formativos que vengan a encauzar sus inquietudes artísticas.⁸

Muchos de sus alumnos heredaron la inquietud y adoptaron la docencia como parte importante de su ejercicio profesional, además de dedicarse a la práctica escénica o a la dramaturgia.

El deseo de Ruelas por tener maestros de teatro, con el que coincidieron Fernando Wagner y Rodolfo Usigli, se convirtió en la pauta de la carrera teatral en la UNAM. Ruelas comentaba: “[...] desde que se empezó a estructurar la Carrera de Arte Dramático se propuso como objetivo principal la formación de maestros de teatro con la preparación suficiente para incursionar en cualquier área teatral”.⁹

¿Por qué a Enrique Ruelas le atrajo tanto el tema de la educación teatral? Tal vez porque quiso cubrir una carencia que él mismo padeció ya que él inició su carrera de una manera empírica sin haber estudiado en alguna institución educativa o con algún director reconocido. Su preparación se basó en lecturas y la asistencia a representaciones en su juventud. Aunque no existen testimonios, es de suponer que Enrique Ruelas vio escenificaciones del Teatro de Orientación, los de Fernando Wagner y Julio Bracho cuando vivió en la Ciudad de México entre 1935 y 1936, antes de partir a Guanajuato. Recordemos que en los años treinta no había en México escuelas de actuación o de teatro y que en la provincia mexicana era escasa la actividad teatral profesional. Por lo tanto, Ruelas conocía la necesidad de contar con instituciones

⁸ *Ibíd.*, pág. IX.

⁹ *Ibíd.*, pág. VIII.

educativas y maestros que se dedicaran a preparar teatristas, sobre todo en el interior del país.

LA PEDAGOGÍA TEATRAL DE ENRIQUE RUELAS

La libertad creativa, la práctica, la preparación intelectual, la relación de amistad entre profesor y alumno y la responsabilidad del maestro ante sus discípulos fueron los ejes del proyecto educativo de Enrique Ruelas. Crear públicos; despertar entre los jóvenes la vocación por el estudio, la práctica y la apreciación de las artes; integrar el teatro a la educación y al desarrollo humano de los estudiantes y preparar profesionistas del teatro fueron sus objetivos como profesor de actuación y dirección y, en el caso de la Escuela Nacional Preparatoria, como Coordinador de las Actividades Estéticas.

Estuvo siempre en los inicios de la formación teatral de los escolares porque creyó que era el momento oportuno en el que podía brindarles seguridad y las herramientas para qué, por ellos mismos, se acercaran al teatro. Sus clases se basaron en un sistema que definió como ecléctico porque en lugar de aplicar o enseñar una técnica específica, utilizó varias al mismo tiempo o una determinada en cada clase dependiendo de las necesidades y carencias de los alumnos; consideró que debía adaptarse a las características personales de éstos, así que cada curso que impartió fue diferente. Ocupó los métodos actorales con una doble función: como objeto de estudio y como estrategia pedagógica. Igualmente pensó que las técnicas como dogmas limitaban a los estudiantes y estrechaban su campo de acción por lo que prefirió darles una preparación general que les permitiera desarrollar libremente su creatividad.

Varios discípulos suyos testifican que en verdad el maestro no los abrumó con técnicas ni les impuso conceptos y, en cambio, sí los motivó para que crearan e investigaran solos las problemáticas del arte dramático y les dieran respuestas. Les dio la posibilidad de ser creativos y de que formularan sus propias ideas. El testimonio de

la maestra Aimée Wagner lo confirma: “Para Ruelas, inquietar era educar, era sembrar en el alumno el deseo de ir más allá, de abandonar la cómoda situación de receptor para convertirlo en investigador, para llevarlo hacia la búsqueda de otras respuestas, de otros horizontes y lograr así un “arte vivo” y alejarlo de lo que años después, calificaría Peter Brook como “Teatro mortal”.¹⁰

El aprendizaje no estaba en la recepción pasiva de conocimientos sino en el descubrimiento que el educando tenía de sus posibilidades creativas dentro del arte teatral y en la selección individual de los recursos y técnicas para superarse profesionalmente.

Enrique Ruelas también buscó que los alumnos desarrollaran su imaginación y se despertara en ellos la curiosidad por observar a los hombres, dos aspectos coadyuvantes en el quehacer teatral. En clases efectuó ejercicios en los cuales provocó que los muchachos imaginaran y mostraran sus emociones sin temor, para aprovecharlas en la interpretación de personajes. Cuando los estudiantes actuaban no le gustaba que copiaran a los compañeros o actores, ni que lo imitaran a él, sino quería que fueran ellos los que construyeran, con la ayuda de su imaginación, los personajes y las situaciones en los que éstos se desenvolvían.

Tampoco se trataba de reproducir en los ejercicios o en el escenario las acciones de la gente común; la intención de Ruelas fue que los alumnos aprendieran a mirar a los humanos, a analizar las razones de su comportamiento y entender cómo muchas de sus posturas físicas o maneras de pensar están condicionadas por un estado anímico, el cual se altera por ciertas circunstancias. Con la postura del psicólogo o del sociólogo, tenían que captar lo que les sucedía y asimilarlo para después traducirlo al teatro; por lo tanto,

¹⁰ Wagner, Aimée. “Enrique Ruelas, cofundador del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM”, en *Voces en torno de un personajes Teatro, sociedad y cultura entre México y Guanajuato*, coord. Laura Lozano y Luis Miguel Rionda, Guanajuato, Universidad de Guanajuato y Fundación Cervantista Enrique y Alicia Ruelas, A.C., 2006, pág. 156. (Compact disc).

el material de trabajo de los alumnos, y de los actores, estaba en las reacciones del hombre ante las situaciones que le afectaban. El método stanislavskiano y el texto *El arte del actor; principios técnicos para su formación* de Richard Boleslavski y Michael Chejov fueron básicos en las clases donde manejó este tema.

El sentido de observar la conducta humana ayudó a Ruelas para quitar los miedos y prejuicios que embargaban a los jóvenes y que les impedían desenvolverse, asimismo, le fue útil para orientarlos hacia sus vocaciones.

Ya en el trabajo directo con la obra dramática, Enrique Ruelas instó a los estudiantes a que la abordaran desde distintas perspectivas, partiendo desde una visión formal del texto para ir hacia la búsqueda de aquello que querían significar y pretendían transmitir al espectador por considerarlo importante, pero siempre respetando al dramaturgo, es decir, no convenía alterar el texto original. También los exhortó a que solos se acercaran al texto, que descubrieran lo que contenía, que lo interpretaran, ya sea como actores, directores o críticos.

La preparación intelectual fue otro de los planteamientos educativos del maestro Ruelas; acostumbraba decir que el actor y el director debían ser hombres cultos, con vastos conocimientos en su especialidad y en cultura general, por lo cual, respaldó que los estudiantes acompañaran su educación teatral con una formación teórica, enfocada principalmente a la historia y a la literatura.

Igualmente, consideró que la docencia iba más allá del salón, por lo tanto, buscó que sus alumnos aplicaran sus conocimientos en los tabladros y sus trabajos fueran vistos por la gente. Transformó los escenarios en aulas y las aulas en escenarios. La anécdota de Alejandro Luna ejemplifica el hecho; en *Voces en torno a un personaje*, menciona las trascendentes muestras teatrales que organizó Ruelas con los profesores y alumnos de teatro de los planteles de la Escuela Nacional Preparatoria y con el respaldo

económico de las autoridades universitarias. Logró que expertos en la materia, como Margarita Mendoza López, apoyaran y asesoraran a los grupos estudiantiles. Alejandro Luna concluye resaltando el acierto de Ruelas al conseguir que los preparatorianos tuvieran servicios profesionales para su entrenamiento y esto hablaba de su eficaz concepto de la pedagogía teatral.

La relación maestro-alumno fundada en la amistad, en la confianza y en el compromiso la consideró como un elemento básico, perenne, para la enseñanza. Según Eloísa Gottdiener, nunca faltó a sus compromisos, siempre estuvo dispuesto a escucharlos y las clases no las daba entorno a él, no fue presuntuoso. Le apasionaba convivir y platicar con sus discípulos sobre diversos temas y cuando no estaba de acuerdo con algo, lo manifestaba y lo discutía con ellos, pero no les imponía sus ideas o propuestas. Son comunes las historias de los estudiantes debatiendo con Ruelas sobre lo que tenían que hacer en el escenario.

Al igual que tuvo de claro el tipo de relación que debía establecer con los educandos, lo tuvo con la función que tenía como pedagogo y lo que le correspondía enseñar, asunto que inculcó a sus estudiantes y a sus colegas de la Preparatoria, muchos de ellos, exalumnos suyos, les planteó que no eran solamente instructores de técnicas teatrales sino además eran educadores en todos los perfiles, en lo moral, en las buenas costumbres, en lo intelectual y en lo humano, antes que nada estaban ayudando a los jóvenes a su desarrollo personal. Para Enrique Ruelas el maestro debía ser ejemplo, ser una muestra del bien hacer, por eso se oponía a que los docentes o los alumnos realizaran obras donde se dijeran malas palabras o hubiera escenas obscenas, que de alguna manera afectaran la moral tanto de ellos como del público. En *Entremeses cervantinos*, excluyó frases que consideró incorrectas, hecho que le fue criticado por algunos, lo juzgaron por sacrificar palabras que escribió Miguel de Cervantes por un

acto que consideraron “moralino”. Pero no hay que olvidar que las raíces del montaje de los entremeses están en lo académico.

Ruelas expuso que los profesores no debían perder de vista que el objeto de su trabajo eran los muchachos y evitaran contaminar el proceso pedagógico con otros aspectos. Pidió que sus compañeros definieran con exactitud el papel que les tocaba como educadores y lo deslindaran del papel de director, actor o del artista, cada uno tenía una función distinta, y la del profesor era instruir. En congruencia con tal postulado, no quiso que en la Escuela Nacional Preparatoria se realizaran concursos teatrales porque se prestaban a que los maestros compitieran entre ellos por ganar y descuidaran la propuesta original, de enseñar a los jóvenes; de que se convirtieran en directores y dejaran de ser maestros; entonces, sus objetivos serían competir, ganar y mostrar que son mejores, sacrificando la educación y por lograr sus metas, ocuparían a los alumnos más talentosos y excluirían a los que no lo fueran tanto o a los novatos. Los maestros tenían que despertar el gusto por el teatro entre los muchachos y no ahuyentarlos y motivarlos a que lo incluyeran en sus vidas. En lugar de concursos proponía que se hicieran muestras.

LA HISTORIA TEATRAL DE ENRIQUE RUELAS

Primeros años de su vida

Enrique Ruelas Espinosa nació en Pachuca, Hidalgo, el 20 de octubre de 1913. Fue el quinto hijo del matrimonio conformado por Eligio Ruelas Treviño y Guadalupe Espinosa de los Reyes. Cursó el bachillerato en el Instituto Científico y Literario, en su tierra natal. Durante la adolescencia adquirió el placer por la literatura y el arte, interés que mantuvo toda su vida. En 1927 obtuvo el primer premio de poesía en los juegos florales convocados por el gobierno de Tlaxcala; “fue una composición poética con motivos patrióticos, la que me diera dicho galardón. La literatura fue mi camino desde

el principio, por la que sentía una atracción irresistible”.¹¹ En el bachillerato dirigió su primera obra: *Salomé*, de Oscar Wilde. Con la intención de realizar estudios universitarios, se trasladó a la Ciudad de México.

Se desconoce a que se dedicó durante su estancia en la capital del país, pero sí se sabe que lo que en verdad no hizo, fue estudiar. “En 1935 termino mis estudios de secundaria,¹² y 1936 marca en mí un año de inquietudes prácticas que me arrastran en mi vértigo de vida bohemia en la Ciudad de México, con la pérdida total del año escolar en la Facultad de Jurisprudencia [...]”.¹³ Por ello, sus padres lo mandan a estudiar derecho al Colegio del Estado de Guanajuato. (En 1944 el Colegio se transformó en la Universidad de Guanajuato).

En 1937, Ruelas llegó a Guanajuato. El primer año de su estancia en la ciudad fue muy desagradable para él porque el lugar le parecía provinciano, aburrido y, sobre todo, por tener que acudir al Colegio a estudiar una carrera que no le atraía.

Odio y desprecio para Guanajuato y aislamiento total. El café y la buhardilla estudiantil fueron mis mundos de expresión y mi vida verdadera, lo que me condujo a la pérdida de los derechos de examen. En 1938, el espíritu de Guanajuato empieza a saturarme de amor y encanto. Desaparece el odio y la indiferencia y el alma de Guanajuato me enlaza, atrae y arraiga de tal manera, que de 1938 a [19]40 y [19]41, es tal el cariño que siento, que rehúso regresar a la Ciudad de México. El periodismo, la poesía y el teatro absorben mi vida.¹⁴

Su actitud hacia Guanajuato también cambia gracias a que encontró amigos y compañeros con intereses similares, lo que le permitió acercarse más a la actividad

¹¹ “Enrique Ruelas cuenta su vida a los lectores de *Confidencias*”, documento CITRU, núm. 976/73, citado en *Teatro en Guanajuato*, coordinación de Nazaret y Salvador Estrada Rodríguez, Guanajuato, Ediciones La Rana, 2000, pág. 146.

¹² En el testimonio Enrique Ruelas ha dicho que concluyó la secundaria antes de ingresar a la Facultad de Jurisprudencia y esto es imposible, más bien, él debió decir que al terminar el bachillerato se trasladó a la Ciudad de México para estudiar en la Facultad de Jurisprudencia.

¹³ *Ibíd.*, pág. 147.

¹⁴ “Enrique Ruelas...”. *Op. cit.* pág. 147.

cultural, literaria y principalmente a la teatral. Rubén Pérez Vargas, discípulo y amigo del maestro, menciona que a Enrique Ruelas siempre se le veía en el Café Valádez de Guanajuato rodeado de amigos y escribiendo poemas. En 1941, concluyó las materias de la carrera y hasta 1943 le fue otorgado el título de Abogado y Notario Público, cuando presentó satisfactoriamente su examen profesional.

Nunca ejerció las profesiones de abogado y notario público por dedicarse plenamente al teatro: “El año de 1944 es el que señala mi primer paso firme en el teatro de la ciudad, y a partir de [19]44 a [19]46, son años de pobreza y tenacidad y de lucha, al olvidarme por completo de mi título para entregarme totalmente a la literatura y el drama”.¹⁵ También en 1944 se casa con la guanajuatense Alicia Barajas.

Es probable que esa decisión hubiera empezado a tomarla en 1941, al terminar la carrera y antes de titularse, cuando Ruelas regresó a la Ciudad de México e ingresó como subdirector de la Academia Militarizada de México y como profesor de literatura e historia en el colegio para señoritas Luis G. León. Al año siguiente entró a la Escuela Nacional Preparatoria (ENP) como profesor de literatura.

Enrique Ruelas en la Escuela Nacional Preparatoria

Enrique Ruelas comenzó su trayectoria teatral y docente en la Universidad Nacional Autónoma de México en 1942, año en el que Fernando Wagner y él fundaron los talleres teatrales de la Preparatoria. A partir de entonces, dedicó su tiempo a la docencia y a la promoción del teatro en la Máxima Casa de Estudios.

Producto de aquellos talleres fue la escenificación de *A ninguna de las tres* de Fernando Calderón; dirigida conjuntamente por Ruelas y Wagner, y representada en el Palacio de Bellas Artes en 1942.

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 150.

Ante el éxito obtenido, Enrique Ruelas y Fernando Wagner propusieron a las autoridades universitarias formalizar los talleres incluyéndolos en los programas académicos de la ENP. La propuesta fue rechazada porque algunos consideraron que no era viable en la educación del adolescente. Entonces, por invitación de Julio Jiménez Rueda, los dos trasladaron los cursos a la Facultad de Filosofía y Letras.

Pero Ruelas no abandonó la Preparatoria ni tampoco el teatro desapareció de ella, sino por el contrario, aparecieron nuevos personajes como José Gómez Rogil y Héctor Azar, quienes coincidieron con el mismo ideal: establecer el quehacer teatral dentro de la tarea educativa de la institución. El objetivo fue logrado una década después cuando el arte dramático fue considerado como parte del programa académico.

En 1956, el licenciado Raúl Pous Ortiz, director general de la Escuela Nacional Preparatoria, implantó un plan de estudios en el que incluyó la materia Actividades estéticas, conformada por las disciplinas artísticas de teatro, música y artes plásticas. Por fin, el teatro tuvo una categoría académica. Enrique Ruelas fue nombrado coordinador de las actividades teatrales y un año después Jefe del Departamento de Actividades Estéticas. Es hasta 1964 que la materia fue considerada como obligatoria, por lo que los alumnos debían cursarla si querían egresar.

Aprovechándose de las posibilidades que le brindaba el cargo, llevó a cabo varias iniciativas que sirvieron tanto para fortalecer la enseñanza teatral como la de su práctica dentro de la Preparatoria.

Una de las iniciativas fue propiciar que los grupos estudiantiles de teatro o de la asignatura de literatura se presentaran en el Teatro del Caballito con trabajos escénicos que ellos mismos realizaban y que dirigían sus profesores. Enrique Ruelas asumió con seriedad dicha acción, por lo que estaba al tanto de lo que ocurría con los grupos y las funciones, e invitaba a gente del medio cultural y artístico para que asistiera a verlos.

La crónica que escribió Novo después de ver al grupo de la Preparatoria 4, dirigido por Rosa Furman, ilustra tal idea: “Convengo con Enrique en que lo importante de esta labor reside en el contacto que por ella, en los ensayos y en las representaciones, logren con el teatro los muchachos que acaso lo abandonen por su diversa y final profesión; pero en cada uno de los cuales se había ganado, al menos, un espectador informado y adicto del teatro”.¹⁶

Otra iniciativa fue organizar el Festival de Teatro Preparatoriano bajo el patrocinio de la UNAM y el INBA y que tuvo lugar durante los meses de septiembre y octubre de 1970 en el Teatro Comonfort; los profesores Héctor Téllez, Eloísa Gottdiener, Pablo Salinas, Héctor Sierra y Felipe Reyes lo coordinaron. Los organizadores habían sido alumnos de Ruelas en la Facultad. Fue un festival exclusivo para los escolares de ese nivel académico, distinto a los que organizaba el Teatro Estudiantil Universitario, en el que participaban por igual ellos como los universitarios.

Una iniciativa más, fue gestionar ante la rectoría de la UNAM la construcción de los edificios teatrales en cada uno de los planteles de la Escuela Nacional Preparatoria con los requerimientos arquitectónicos y técnicos necesarios para cualquier tipo de representación.

Ruelas estuvo atento a las necesidades y propuestas de los profesores que coordinaba, así que para estar en contacto con ellos, tuvo también como iniciativa, organizar encuentros sobre la problemática de la enseñanza teatral en la Escuela Preparatoria. Los encuentros se convirtieron en los vehículos adecuados para intercambiar ideas, conocer proyectos y resolver problemas.

¹⁶ Novo, Salvador. *La vida en México en el período presidencial de Adolfo López Mateos*, vol. II, México, CNCA, 1998, pp. 453-454.

El licenciado Moisés Hurtado González, director de la ENP de 1970 a 1974, le ofreció a Ruelas un puesto en la Dirección General de Preparatorias: Coordinador General de Actividades Estéticas, cargo que mantuvo hasta que falleció.

El maestro Enrique Ruelas cosechó los frutos cuando llegaron los homenajes y los reconocimientos por su trabajo al frente del teatro y de las actividades estéticas. El último que recibió en vida fue organizado en 1987 por los maestros del plantel 7 de la ENP. En ese homenaje por primera vez, se presentó *Rueleando*, la comedia que Olga Harmony escribió y dedicó a su maestro. A pocos meses después del evento, murió Ruelas. Pero su mejor cosecha no fueron los homenajes sino la satisfacción de lograr el objetivo de su lucha, ya que en la actualidad el teatro está enraizado en la Escuela Nacional Preparatoria. Por lo tanto, la presencia del quehacer teatral y de las demás expresiones artísticas en la Escuela Nacional Preparatoria es un legado que dejó Enrique Ruelas al teatro nacional.

Por ese aporte, el Colegio de Teatro de la ENP instituyó la cátedra Enrique Ruelas en 1987, misma que sigue vigente. De tal manera la comunidad teatral de la preparatoria le rinde tributo a quien dio parte de su vida en beneficio de la educación y la práctica teatral en dicha institución universitaria.

Integrar el teatro no fue nada fácil a causa de los prejuicios que había en torno a él, pues algunos lo veían como un entretenimiento frívolo o sólo valoraban su aspecto literario. Para contrarrestar la oposición, en cierta ocasión Ruelas escribió sobre la función que desempeñaba el teatro en la educación del adolescente. Decía:

Las áreas que tiene que dominar un actor para desarrollar su arte son: la vocal, la física y la psíquica. La primera requiere ejercitar y controlar la respiración, conocimiento y dominio de la dicción y la impostación de voz. La segunda requiere ejercitar el cuerpo en todos sentidos de manera que se tenga pleno dominio del equilibrio, el movimiento y

la tensión muscular, para dar al cuerpo la mayor capacidad de expresión posible. Finalmente, la psíquica, el actor ejercita y debe dominar la memoria, la atención, la concentración y sobre todo la imaginación que le permite conocer la mecánica de las emociones.

Las técnicas utilizadas para entrenarse en esas áreas, sirven, no sólo a los actores para desempeñar su oficio, sino a todo ser humano para conocerse y desenvolverse en la vida diaria. En los adolescentes, es un poderoso coadyuvante para la formación de su personalidad.¹⁷

Además de ayudar en la formación de los jóvenes, otra función de la enseñanza teatral fue crear, a través de ella, nuevas generaciones de público con un gusto para el teatro contemporáneo que se venía impulsando desde 1928. Aunque dentro de las metas no estaba hacer actores a los estudiantes, no se negaba la posibilidad de despertar en ellos la vocación profesional por este arte.

En 1996 la materia de Actividades estéticas se transformó y adquirió el nombre de Educación estética y artística, pero conservó la propuesta original de Ruelas.

Enrique Ruelas al mismo tiempo que trabajaba a favor del arte dramático en la Preparatoria, lo hacía en la Universidad pero con una finalidad distinta: aquí sí buscaba educar a profesionistas de teatro.

En la Facultad de Filosofía y Letras y el Teatro Universitario

Los antecedentes históricos de la carrera de Arte Dramático en la Facultad de Filosofía y Letras se remontan a la década de los años treinta, de acuerdo con algunos testimonios y documentos. En 1934 el director y catedrático Fernando Wagner inició el curso de Práctica teatral con alumnos de la Facultad y la pedagoga Libertad Menéndez documenta que la materia de Práctica teatral se impartió por primera vez en 1936 por

¹⁷ Arellano, Francisco. *Teatro, pasión y docencia. Breve biografía de Enrique Ruelas Espinosa*, México, ENP, UNAM, UAG, 2000, pág. 42.

una propuesta del doctor Enrique O. Aragón, entonces director de la escuela, quien decidió incluirla en la Maestría de Letras; pues los profesores de ese nivel académico consideraron de suma importancia que el escolar de letras tuviera conocimientos sobre teatro. Y aunque la iniciativa ya no fue apoyada por los siguientes directores de la institución, algunos miembros del cuerpo docente no la dejaron caer y lograron que en los años cuarenta fuera reconocida la especialidad en Arte Dramático dentro de la carrera de Letras. Entre los académicos que lucharon por sostener la propuesta del doctor Aragón estuvieron José Corner, Manuel González Montesinos, René Marchand, Boris Popovitzky, Enrique Ruelas, Fernando Wagner y Rodolfo Usigli.¹⁸

Con la incorporación de Enrique Ruelas a la Facultad en 1944, se conformó lo que Julio Jiménez Rueda llamó el *Cuadro dramático*,¹⁹ grupo pionero que emprendió el esfuerzo por implantar en la Universidad Nacional la carrera profesional de Arte Dramático. Los otros miembros del “cuadro” fueron Fernando Wagner y Rodolfo Usigli.

Ruelas dio su testimonio del acontecimiento:

En 1944 la Facultad de Filosofía y Letras entonces en Mascarones nos invitó a Wagner y a mí a dar las materias de práctica teatral y técnica de la actuación, poco tiempo después se unió a nosotros Rodolfo Usigli que impartió teoría y composición dramática, fuimos el equipo que inició lo que más tarde sería la Carrera de Arte dramático.²⁰

¹⁸ El 1931 el Consejo Universitario desapareció la licenciatura y estableció como grados únicos la maestría y el doctorado en las carreras de la Facultad de Filosofía y Letras. Y es hasta 1960 que la licenciatura regresó al plan académico de la Facultad y se mantuvieron la maestría y el doctorado. UNAM. CESU. Archivo histórico. *Fondo de la Escuela Nacional de Altos Estudios*. “Facultad de Filosofía y Letras y Estudios Superiores”, caja núm. 21, expediente 481, fs: 12971-12978, 1936. Citado por Menéndez Menéndez, Libertad. Op. cit., pág 637.

¹⁹ Nombre que Julio Jiménez Rueda citó en el programa de *Contigo pan y cebolla* y que Aimée Wagner mencionó en la conferencia *Del Colegio de literatura dramática y teatro*, dictada el 30 de octubre de 2003 en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras.

²⁰ Zea, Alejandra. “Entrevista a Enrique Ruelas”. Op. cit., pág. VIII.

El director de la Facultad de Filosofía y Letras de esa época Julio Jiménez Rueda escribió sobre el objetivo del Cuadro dramático:

(...) dar importancia a la producción de obras de teatro en la Universidad como medio de elevar el nivel de cultura entre los estudiantes, poniéndolos en contacto con las obras que no se representan en los teatros abiertos al público en general. Estas representaciones serán, asimismo, un complemento de los estudios que se realizan en los Departamentos de Letras e Historia. La Universidad de México se incorpora con esta actividad al movimiento que en los últimos años se ha manifestado en las Universidades de todo el mundo a favor del teatro artístico (...) ²¹

En 1944 y cumpliendo con el objetivo manifestado por Julio Jiménez Rueda, Enrique Ruelas estrenó *La locandiera* de Carlo Goldoni. Para ser lo más fiel posible al original la representación se realizó en italiano. Los actores fueron alumnos de Ruelas. Fue su carta de presentación en Filosofía y Letras.

Es hasta 1949 que las autoridades de Filosofía y Letras, encabezadas por el doctor Samuel Ramos, crearon la sección de Arte Dramático en el Departamento de Maestría en Letras; así, las asignaturas de teatro pasaron a ser una opción académica oficial para los estudiantes. En un documento elaborado por el propio Samuel Ramos se anuncia la apertura de la sección:

La Facultad de Filosofía y Letras, guiada por la conciencia que ocupa el teatro en la cultura de los pueblos, y movida por el deseo de crear un teatro universitario en México, anuncia la creación de una Sección de Teatro, dependiente de su Departamento de Letras, con arreglo al siguiente programa: Historia del teatro universal, desde sus orígenes hasta nuestros días, a cargo del profesor Rodolfo Usigli; Teoría y composición dramáticas, a cargo, también, del profesor Usigli; Técnica teatral,

²¹ Julio Jiménez Rueda escribió el texto para el programa de mano de *Contigo pan y cebolla*, dirigida por Fernando Wagner y representada por los alumnos de la Facultad en el Palacio de Bellas Artes en 1944. Citado por la maestra Aimée Wagner en la conferencia *Del Colegio de literatura dramática y teatro*.

a cargo del licenciado Enrique Ruelas, y Técnica teatral superior (dirección de escena), a cargo del maestro Fernando Wagner.

Al mismo tiempo, la Facultad de Filosofía y Letras invita a alumnos de todas las facultades y escuelas universitarias a participar en las pruebas requeridas para la formación de los grupos teatrales que tomarán parte en las obras dramáticas que serán presentadas en el curso de 1949, por el Teatro Universitario.²²

Poco tiempo después, la sección se convirtió oficialmente en la tan solicitada especialidad.²³ Esta nueva área de Letras aplicó una serie de asignaturas que englobaba contenidos literarios, pedagógicos y técnicos del drama. El egresado podía adquirir el título de maestro en Letras con especialidad en Arte Dramático.

Los años de 1949 a 1952 fueron los más activos e intensos para Ruelas puesto que realizó en ese periodo una gran cantidad de obras, la mayoría con el Teatro Universitario.

Los testimonios que hay de los montajes del Teatro Universitario dirigidos por Ruelas muestran que éstas se presentaban primero en las instalaciones de Filosofía y Letras en Mascarones y después en escenarios externos a la Universidad, como en el Palacio de Bellas Artes y la sala Molière del IFAL. Los elencos estaban integrados por estudiantes de la Facultad, aunque en algunas ocasiones participaron actores profesionales o alumnos de otras escuelas de teatro, sobre todo en las funciones foráneas.

La primera escenificación de Enrique Ruelas con el Teatro Universitario fue *Muertos sin sepultura*, que estrenó el 8 de diciembre de 1949 en la sala Martí de

²² Wagner Mesa, Aimée. *De la historia del Colegio de literatura dramática y teatro*, México, FFL, UNAM, 1999, (Colección Cuadernos de jornadas), pág. 11.

²³ La doctora Libertad Menéndez en su investigación sobre la historia de la Facultad dice que en 1945 “se puso en marcha el primer plan de estudios para formar maestros en Letras especializados en Arte Dramático” y que la materia de Práctica teatral que impartían Fernando Wagner y Enrique Ruelas tenía como propósito presentar “(...) obras dramáticas que respondieran a la categoría de la Facultad (...)” (UNAM. FFL. Archivo interno. “Cursos que darán en 1946 en la Sección de Letras”. Exp. Núm. 2107, Fs: s/n, 1946). Menéndez, Libertad. *Escuela Nacional....* Op. cit, pp. 637-639.

Mascarones; después se presentó en la sala Molière y del 20 al 30 de enero de 1950 en el Palacio de Bellas Artes como parte de la Temporada de Teatro Universal. Armando de Maria y Campos en su reseña “La escena existencialista en México. Estreno y representación de *Muertos sin sepultura* de Jean-Paul Sartre por alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras” opinó:

La edad juvenil de la mayoría de los personajes de *Muertos sin sepultura* debe haber sido factor decisivo para su elección por el profesor Enrique Ruelas, pues la mayoría de sus alumnos e intérpretes están en la edad justa que para sus personajillos soñó el autor. Ruelas hizo milagros para mover a los actores en espacios reducidos, minúsculos, pero todas las escenas le salieron muy bien. Le ayudó la juvenil pericia de un ya estimable escenógrafo: Leoncio Nápoles, y para que todo saliera con 3 P.B. –máxima calificación en los colegios antes de la aparición del existencialismo-, la interpretación, a cargo de Carmen Herrera, Pablo Salinas, Carlos Ancira, Alberto Pedret, Raúl Cardona, Javier Loyá, Alfonso de la Vega, José Luis Palafox, Raúl Kampfer, Benjamín Núñez, etcétera -¿cuál de éstos hará del teatro su profesión?, que es lo que cuenta-, resultó mucho mejor que buena, ¡excelente!²⁴

Emilio Carballido participó en la obra en el manejo de la música y la actriz Mercedes Navarro colaboró con el grupo. Héctor Mendoza se integró más adelante al elenco y al Teatro Universitario.

Ceferino Avecilla en *Excelsior* también valoró la puesta en escena:

UN AMIGO MÍO, que vió representar “*MUERTOS SIN SEPULTURA*” en el Teatro Antoine, de París, cuando se estrenó, me afianza que, con la natural intensidad de una o dos primeras figuras francesas, no estuvo aquella mejor realizada que ésta...

Y los hechos son, que junto a las realizaciones magníficas de estos meses últimos, que han constituido temporadas ejemplares, se aparece ahora el profesor Enrique

²⁴ Maria y Campos, Armando de. *Veintiún años de crónica teatral en México*, México, INBA, CITRU, 1999, pág. 557.

Ruelas al frente de otro grupo capaz de una realización como ésta de “*MUERTOS SIN SEPULTURA*”, que lo coloca inesperadamente entre los mejores valorizados.²⁵

Y Salvador Novo escribió sobre la obra, que presencié en Mascarones:

[...] el jueves, fui a ver los *Muertos sin sepultura* que Enrique Ruelas presentaba en el pequeño teatro de la Universidad, en el viejo Mascarones, en San Cosme. Muchas sorpresas me aguardaban. La primera me la dio el edificio mismo, que yo no visitaba desde el año remoto en que decidí retirarme del magisterio y dejar absolutamente de dar clases. Desde entonces, le ha nacido otro piso a la Facultad de Filosofía y Letras, y en ese segundo piso está el teatrillo [...]

Otra sorpresa me la dio contemplar a una generación de estudiantes tan distinta no sólo de la que yo viví como tal, sino aun de las que conocí como profesor. Si entonces nos hubiéramos puesto a hacer teatro, nadie lo habría tomado en serio. Ahora, en cambio, el salón estaba lleno, plétórico de muchachos y muchachas atentos y absortos en la obra, y obviamente felices de esa actividad.

Todavía otra sorpresa, muy satisfactoria, fue ver que de los once muchachos que trabajaban en los *Muertos sin sepultura*, lo menos ocho estudian en Bellas Artes y han trabajado en nuestras temporadas. Desde luego, Carmela Herrera de la Fuente; y Carlos Ancira, y René Cardona, y Palafox, y Loyá, y otros cuyo nombre no recuerdo porque los he tratado menos y les hemos acaso escatimado la oportunidad que Enrique Ruelas les dio en esta obra sombría de Sartre.

Y, por fin, otro gusto fue el ver que Enrique Ruelas alcanzara a ver puesta una obra que había preparado, pues en los últimos tiempos, por angas o por mangas, ocurría que se le quedaran sin estrenar, ya preparadas, o *El emperador Jones*, o *Llegaron a una ciudad*. Después de las dos representaciones que dio en la Facultad, va a dar otras en la Sala Molière. Y es grato ver que todos nos ayudamos en fomentar el teatro, y que la empresa común va rindiendo frutos. El Instituto no hace más que cumplir con su obligación cuando facilita a sus escenógrafos, o presta un poco de su equipo de luces o sonido, a los amigos del teatro, que son así sus amigos y colaboradores.²⁶

²⁵ Opinión de prensa transcrita en el programa de mano de la representación de *Muertos sin sepultura* en el Palacio de Bellas Artes.

²⁶ Novo, Salvador. *La vida en México en el período presidencial de Miguel Alemán*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, pág. 371.

Y en cuanto a las presentaciones de *Muertos sin sepultura* en el Palacio de Bellas Artes durante el mes de enero de 1950, Salvador Novo destacó que la obra tuvo magnificas entradas.

El segundo trabajo de Enrique Ruelas con el Teatro Universitario fue *El tiempo es un sueño* de Henri Rene Lenormand, cuya presentación se consigna en 1950 en la misma sala Martí. Actuaron Carmen Herrera, Ma. Luisa Molina, Rosa Furman, Alfonso de la Vega y Héctor Mendoza.

Enrique Ruelas siguió con la línea de dirigir dramas franceses, ya que el posterior montaje fue *La anunciación a María* de Paul Claudel; escenificación que le trajo el reconocimiento de director por parte de la crítica.

Las tres obras fueron invitadas a participar en la conmemoración del XXV aniversario de la Universidad de Guadalajara. En la primera función celebrada los días 28 y 29 de noviembre de 1950 se presentó *La anunciación a María*; en la segunda, 29 y 30 de noviembre, *El tiempo es un sueño*; y en la tercera, el día 30, a *Muertos sin sepultura*. Beatriz Aguirre, quien había sido discípula de Ruelas en la Escuela de Arte Teatral, intervino en las representaciones como actriz huésped y Mercedes Navarro como codirectora. Las funciones se ofrecieron en el Teatro Degollado.

En la temporada de teatro francés en castellano organizada por Álvaro Arauz, el Teatro Universitario, con la obra de Paul Claudel, ofreció dos funciones en el escenario de la Casa de Francia. Nuevamente la actriz Beatriz Aguirre participó con el grupo. Julio Prieto diseñó la escenografía.

Una vez más, Armando de María y Campos resaltó el éxito de Ruelas, ahora con este montaje, y destacó la magnífica interpretación de Beatriz Aguirre:

A instancias del activo periodista valenciano Álvaro Arauz, que anima desde su puesto cultural en la embajada francesa, el teatro de Francia, se ha puesto estos días –13 y 14- en la sala Molieré, la bella pieza de Claudel. Estas dos representaciones de *La anunciación a María* en el teatro de la Casa de Francia, no se olvidarán fácilmente, en virtud de la magnífica interpretación que de la protagonista claudeliana hizo la bella, fina, inteligente y ya excelente actriz Beatriz Aguirre.²⁷

El mismo crítico en su columna periodística transcribió la crónica del licenciado en Teología y Filosofía Pbro. Manuel de la Cueva sobre *La anunciación*, en el Teatro Degollado:

Hace unos años, como sabéis, Jouvet presentó aquí en francés la obra, y antes de la función me preguntaba con angustia si esta actuación podría compararse con aquélla; pues bien, por suerte nuestra, una vez más México puede enorgullecerse de crear en un plano un valor internacional y exigir su puesto de primera magnitud en el movimiento artístico mundial. El estupendo tratamiento escénico, la escenografía, el vestuario, la compaginación musical fueron de una exquisitez, de un refinamiento, de un sentido pictórico difícilmente superables. La devoción con que directores, escenógrafos y actores se han consagrado a la obra, recuerda el fervor de los viejos orfebres que sabían ver el arte como un sacerdocio.

Beatriz Aguirre ha creado una Violana inolvidable que ha borrado en mí el recuerdo de la actriz que trabajó con Jouvet. El delicadísimo encanto de la creatura claudeliana, tan rico en matices, halló en ella una felicísima encarnación. Carmen Herrera de la Fuente, en la Mara turbia, sombría, tormentosa, tan terriblemente humana, nos llenó de asombró por su acierto. Rosa Furman en el difícil papel de la madre embrujada por el diabolismo de Mara supo vibrar admirablemente en medio de tan complicadas tonalidades. Alfonso de la Vega, el arquitecto apasionado y noble, supo captar la borrascosa psicología y el fuerte lirismo de Pedro Craón. Raúl Cardona, en el padre nobilísimo, lleno de resonancias simbólicas, actuó con extraordinaria elevación. Alberto Pedret, el hombre sano, desconcertado ante terribles enigmas, demostró una fuerza interpretativa, admirablemente adaptada a su propia atmósfera. La obra total

²⁷ María y Campos, Armando de. Op. cit. pág. 763.

estudiada con raro amor, con extraordinaria lucidez, con quilates artísticos de muy alta estirpe.²⁸

En el escrito, el Pbro. Manuel de la Cueva demuestra conocer a Paul Claudel y su obra literaria, hecho que le da validez a su opinión sobre el montaje de Ruelas.

En 1951, dirigió la obra *Cristóbal Colón, misterio en un prólogo y cinco escenas* de Fernando Benítez. La pieza fue estrenada en el Palacio de Bellas Artes el 27 de septiembre con motivo de la celebración del IV centenario de la fundación de la Universidad Nacional. Actuaron los estudiantes del Teatro Universitario junto con algunos actores profesionales. Miguel Ángel Ferriz, Eduardo Mac Grégor, Héctor Mendoza, Armando Zumaya, Lorenzo de Rodas, Yerye Beirute, Jorge del Campo y María Elena Martínez Tamayo conformaron el elenco. Esta última aventura escénica de Enrique Ruelas resultó desafortunada. El público y la crítica rechazaron tanto el texto dramático de Benítez como la dirección de Ruelas.

En opinión de Héctor Azar, la desafortunada propuesta de Ruelas, se debió al reparto multitudinario, que complicó el trabajo, y a que todo se centró en la figura protagónica y en la producción de Julio Prieto, la cual resultó “impositiva y represora, milyunaoesca, [que] acabó con la obra, con los intérpretes y con el público que a las tres horas y media de comenzada, se retiró indiscreta y sabiamente ante la mirada atónita del Presidente de la República y sus pomadosos invitados hispanoamericanos”.²⁹

Las críticas negativas también estuvieron dirigidas hacia Salvador Novo, Jefe del Departamento de Teatro del INBA, al insinuarse que él o la institución tuvieron que ver con la programación de la obra. Salvador Novo negó tal consideración y reconoció

²⁸ *Ibidem*, pág. 763.

²⁹ Azar, Héctor. “Cristóbal Colón en el teatro del mundo”, parte III, en *Unomásuno*, 13 de octubre de 1991, pág. 27.

que el éxito o el fracaso de *Cristóbal Colón* se debió exclusivamente a Fernando Benítez, a Ruelas y a la Universidad.

En una carta, quien firma como el señor M.L.R. López opinó sobre la escenificación de *Cristóbal Colón*:

Muy señor mío: *Cristóbal Colón* es una obra útil, educativa, pero toda educación debe ser atractiva en lugar de repulsiva.

Cristóbal Colón es atractiva en parte. Suprímense largos y cansados diálogos en el paraíso terrenal y en un cuarto en una posada de Valladolid.

La escenografía de Julio Prieto es de admirarse..., pero no tanto. No es desvaída, pero sí le falta vida..., movimiento, sorpresa, suspenso que mantenga a los espectadores en expectativa, en meollo de la diversión o atracción digna de estimación o consideración pública.

Crítica sin sugerencias no es crítica constructiva. Procuraré sugerir algo que haga más atractiva la enseñanza que encierra *Cristóbal Colón*.

Acompañó ilustración (con vida) de un navío. En *The National Geographic Magazine* de octubre de 1951 encontrarán más.

¿Por qué no rodear la carabela Santa María con la espuma de cualquier detergente (Fab, Ace, etcétera) y reproducir el embate de las olas contra la quilla, según la ilustración citada, con un pequeño rociador a presión?

¿Por qué hablar de pájaros y no presentarlos en pleno vuelo, simulados o verdaderos? Unas golondrinas en el foro producirían alboroto y regocijo.

¿Por qué no dar movimiento de embestida al oleaje con la quilla de la Santa María, haciéndola subir un rodillo, lo suficientemente alto, para que el público tema que los tripulantes pierdan su estabilidad, produciendo suspenso?

¿Por qué no rodear el motín con penumbra y misterio, con destellos de rayos de luna?

¿Por qué no reproducir las chispas que suelen saltar de las espadas al chocar, ya sea con baterías eléctricas u otros medios?

¿Por qué no tener más marineros y por qué no usar garrotes en la refriega? ¿Por qué no una lucha libre o de jiu jitsu?

¿Por qué no acercar ramas al navío, como anuncio de la tierra?

¿Por qué no hacer surgir la tierra en el foro, la tierra esperada..., que no aparece, dentro de uno de los más grandes dramas que estaba produciendo la naturaleza? Tierra enorme que empequeñezca la carabela y su gente.

¿Por qué unos marineros tan pulcros?

¿Por qué el estruendo del cañón anunciando tierra no es multiplicado pavorosamente por grandes amplificadores en la sala?

¿Por qué no se hace destacar la figura de Cristóbal Colón, en su primera aparición, con un reflector?

En la isla Guanahaní falta viento y la presencia de las carabelas. También faltan los pájaros de que se habla y quizá de loros que hagan ruido, de indios que pasen con pescados y de los tambores que probablemente ya usaban.

En la isla de Santo Domingo faltan cañones que den la impresión de fuerza, así como también faltan muchedumbres e itzkuintlís o los perros que habían llevado los hispanos.

En un cuarto de una posada de Valladolid sobre la luz y falta de chirriar de la puerta, así como una ventana abierta con el terno Orión, constelación ecuatorial presentada como símbolo de Colón. Antes de la llegada del mensajero, la luz del aposento podría ser sólo la de la luna, aumentándola con bujías con la llegada, precursora de noticias de mejoramiento, del mensajero del rey.

Acortar la obra a dos horas, en lugar de cuatro, que cansa a cualquiera, y en esas dos horas, darle mucho movimiento, vida, atracción, resolviendo así el problema de taquilla, para que el mayor número de personas escuche la formidable lección que encierra *Cristóbal Colón*.

P.D. En el paraíso, ¿por qué no se mueve la serpiente y sus ojos no lanzan destellos de maldad o, si es de cascabel (agigantada), no mueve su cascabel?³⁰

El revés provocó que su autor jamás volviera a incursionar en el teatro y que un año después del estreno dijera: “[es] el fracaso teatral más grave que recuerda la historia de este arte en México. Me salvé de ser linchado y de que se incendiara el teatro de Bellas

³⁰ Novo, Salvador. *La vida en México en el período presidencial de Miguel Alemán*. Op. cit., pp. 557-558.

Artes, porque todos dormían profundamente las cuatro horas de la representación”.³¹ Vicente Leñero habló de la actitud que asumió Fernando Benítez ante el revés: “En venganza prácticamente borró el tema teatro de los suplementos culturales que se dedicó a dirigir después”.³² Para Enrique Ruelas, *Cristóbal Colón* significó su último trabajo con el Teatro Universitario.

No obstante que dejó de dirigir con el Teatro Universitario, Ruelas siguió contribuyendo con la institución. Primero colaboró con el comité organizador de la Segunda Temporada de Teatro Estudiantil. Después, junto con otros, elaboró el *Reglamento para los grupos de teatro estudiantil de la UNAM*, que incluía como metas coordinar la actividad histriónica de los alumnos, fortalecer la estructura del teatro estudiantil y contrarrestar al porrismo y las mafias que se habían infiltrado en el teatro de la Universidad. El estatuto igualmente definió los recursos económicos y publicitarios, la normatividad para conformar los equipos y de su participación en muestras y festivales. Los demás autores del reglamento fueron Fernando Wagner, Héctor Azar, Margarita Mendoza López y Salvador Novo.

Mientras que el movimiento teatral crecía en la Universidad gracias al Teatro Universitario, en la Facultad de Filosofía y Letras los estudios del arte dramático sufrían un vuelco en su historia porque el 25 de julio de 1956 el licenciado Salvador Azuela y el Consejo Universitario transformaron los Departamentos de la Facultad en Colegios y los planes académicos de las carreras fueron totalmente modificados. Así, el nuevo Colegio de Letras fue dividido en dos áreas: el de Lengua y literaturas clásicas y el de Lengua y literaturas modernas; la especialidad en Arte Dramático desapareció y

³¹ Vega, Patricia. “Mi mérito es reconocer el talento: Benítez”, en el suplemento cultural de *La Jornada*, México, 8 de octubre de 1995, pág. 26.

³² Leñero, Vicente. “Los pasos de Jorge”, citado por Patricia Vega. Ídem, pág. 26.

en su lugar quedó el Centro de Estudios de Arte Dramático, que expedía sólo un diploma a los egresados.³³

Allan Lewis, Enrique Ruelas, Fernando Wagner, Luisa Josefina Hernández y Mercedes Navarro, entre otros, se mantuvieron firmes en su oposición a que los estudios profesionales de teatro desaparecieran. Sus esfuerzos no fueron en vano pues años después, en 1960, los estudios teatrales obtuvieron la distinción académica de licenciatura, cuando el director doctor Francisco Arroyo restituyó las licenciaturas en todas las disciplinas que se impartían en la Facultad y sostuvo las maestrías y, al lado de ello, creó el Departamento de Arte Dramático y por ende la licenciatura, aunque todavía dependiente del Colegio de Letras. También reinstaló la especialidad en esta área artística dentro de la Maestría en Letras.

Las disciplinas de la Licenciatura en Arte Dramático detentaron el enfoque de formar a los estudiantes más sobre bases teóricas y literarias que prácticas o técnicas, de tal manera se fortalecía la propuesta de Wagner, Usigli y Ruelas, que consistía en preparar intelectualmente a los teatristas. Las materias teóricas comprendían cursos superiores de español, idiomas (inglés o francés), historia del arte, literaturas dramáticas y seminarios de experimentación teatral y crítica dramática. Las materias prácticas eran: Técnicas y prácticas teatrales, Dicción y voz, Producción teatral y Composición dramática. Con relación al plan de estudios en la maestría, se constituyó con asignaturas pedagógicas, históricas, seminarios y prácticas docentes. A Enrique Ruelas le correspondió dar Práctica teatral (actuación).

Para inaugurar la primera aula teatro de la Facultad, el Departamento de Arte Dramático organizó en los meses de septiembre y octubre de 1964 una muestra con

³³ UNAM. FFL. Archivo interno. "Otras actividades del Departamento de Letras. Centro de Estudios de Arte Dramático". Expediente: Planes de estudios, of. s/n, fs: s/n. 1955, citado por Libertad Menéndez. Op. cit., pág. 642.

montajes hechos por la comunidad de la carrera. Enrique Ruelas participó con *El niño y el gato*, escena de *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca. Eloísa Gottdiener intervino como actriz en la obra y es ella quien a continuación manifiesta la experiencia que obtuvo como discípula de Ruelas:

La experiencia del maestro Ruelas en mi caso fue muy rica [...] y al haberme encontrado con el maestro, fue para mí como un garbanzo de a libra; fue un hombre, en mi caso, muy comprensivo, muy alentador. Nosotros trabajábamos con él; él nos daba sus clases; no había presiones; no impedía la creatividad, al contrario, la inculcaba [...]

El maestro era un hombre muy respetuoso, muy formativo, es decir, cuando planteaba lo que él quería; desde luego cuando hicimos lo de *El niño y el gato*, me dijo que yo tenía que estudiar y tenía que leer la obra completa y naturalmente tenía que ejercitarme en movimientos de tipo plástico y siempre me dijo a mí, como actriz: “Nunca vayas a dejar de actuar, aquí vas a venir a estudiar pero hay poca relación entre la teoría y la práctica, y tú no debes dejar de actuar porque tienes cualidades para ese campo y debes hacerlo”.

El maestro Ruelas, en mi caso, a mí me enseñó a hacer análisis de los textos, aprender a interpretar las obras y a ubicarlas en el tiempo y el espacio, eso a mí, me pareció algo muy importante.

Él era muy generoso [...] además era muy serio en sus cosas; era muy serio en su trabajo. Nunca faltó...³⁴

Enrique Ruelas y sus colegas lograron un triunfo más durante el periodo de 1966 a 1972, pues en ese tiempo, por única ocasión, se otorgaron los grados de Maestría y Doctorado en Arte Dramático y no en Letras como venía sucediendo antes. Aquello se debió al dictamen del doctor Leopoldo Zea, quien fungía como director de la Facultad. Por desgracia, el éxito duró poco porque tiempo después fueron suspendidos.

³⁴ Extracto de la entrevista de la licenciada Eloísa Gottdiener, que puede leerse completa al final de la tesis.

En 1972, se reestructuró la licenciatura y se transformó en Literatura Dramática y Teatro, ahora con una orientación más literaria.

El maestro Ruelas coordinó el Departamento de Literatura Dramática y Teatro en el trienio correspondiente de 1975 a 1978. En el transcurso de su gestión, el Departamento fue transferido al Colegio de Letras Modernas y, a petición del alumnado, el plan de estudios fue enriquecido al agregársele talleres de cine, televisión, producción, lectura, guión y radio. El propósito de los cambios fue dar al estudiante una mayor preparación práctica que después pudiera aplicar en su experiencia profesional ya sea como profesor o como creador. El objetivo del nuevo plan fue explicado de la siguiente manera:

La carrera de Literatura Dramática y Teatro tiene el propósito fundamental de formar profesores de teatro para enseñanza media, dado que en todo el país las actividades teatrales han experimentado un notable incremento en las escuelas secundarias y preparatorias, públicas y privadas. Muy rara vez el egresado se ve ante la necesidad de enseñar materias de literatura en general, lo cual ha ido haciendo necesario que los planes de estudio se concentren en las distintas ramas que la compleja actividad del teatro debe abordar en su totalidad (...) Por ese motivo, a partir de las últimas generaciones, los estudiantes hicieron presente la necesidad de incrementar, dentro de los planes de estudio, el número de materias prácticas que lo habilitara para ejemplificar ante sus futuros alumnos todos los aspectos que forman una representación teatral.³⁵

En la continua búsqueda de equilibrar la praxis con la teoría, en 1985, la Licenciatura sufrió otra reestructuración académica y fueron implantadas las especialidades en actuación, dirección y dramaturgia; y en 2008 esta estructura académica fue modificada en su totalidad, desde los planes de estudio hasta los objetivos y el perfil del egresado.

³⁵ Wagner Mesa, Aimée. *De la historia del Colegio...* Op. cit. pág. 13.

Es en 1989 que el Departamento de Literatura y Dramática y Teatro adquirió su autonomía y se convirtió en Colegio, dejó de pertenecer al de Letras. Ruelas ya no tuvo la oportunidad de ser testigo de este hecho, ya que falleció en 1987.

El creador de los *Entremeses cervantinos* dedicó más de cuarenta años de su vida a la labor docente en la Facultad de Filosofía y Letras, de 1944 a 1987, lo que le permitió apreciar la evolución del proyecto iniciado por él, Wagner y Usigli. Ruelas podría estar satisfecho pues ese proyecto fue continuado por otros.

El Colegio de Teatro mantiene vivo el recuerdo del maestro Ruelas con el foro que lleva su nombre y que está ubicado en la zona teatral de la Facultad de Filosofía y Letras; pero, podríamos decir que el principal recuerdo de Ruelas está en la actual planta docente, porque algunos fueron sus discípulos y reconocen sus enseñanzas y el legado que dejó a la carrera.

La labor docente de Enrique Ruelas no se restringió a la UNAM, sino que abarcó otras instituciones educativas públicas y privadas.

En las escuelas del INBA y la ANDA

A instancias de la escritora Concepción Sada y de la actriz Clementina Otero, la Dirección Extraescolar y Estética de la Secretaría de Educación Pública (poco tiempo después convertida en el Instituto Nacional de Bellas Artes) fue la primera en abrir una escuela teatral en México que respondía a las exigencias del teatro contemporáneo. Si bien ésta se fundó en 1945, fue el 15 de julio de 1946 cuando se inauguraron oficialmente los cursos de la Escuela de Arte Teatral (EAT) en el Palacio de Bellas Artes.

En 1947, el maestro Ruelas fue invitado a participar como profesor de Actuación.

En diciembre de 1947 con motivo de la clausura de los cursos de Técnica de actuación y Práctica escénica, y a manera de examen, todos los profesores expusieron con sus alumnos varias obras en las instalaciones de la escuela. El grupo de Ruelas presentó: *La inocente*, de Lenormand; *Maldición*, de Ion Caragiale; *El emperador Jones*, de O'Neill; *Sumergidos*, de Stuart Cott y Shaw; *La antorcha escondida*, de D'Annunzio, y *Enterrad a los muertos*, de Irving Shaw. Entre los estudiantes del grupo estuvieron Socorro Avelar, Martha Parra y Lya Engel.

Antonio Magaña Esquivel reseña la característica de las representaciones: “El joven comediante buscará un sentido más persuasivo a la palabra y al movimiento, porque no hay ni vestuario, ni escenografía, ni siquiera objetos de utilería. Todo lo suple la imaginación del espectador y la conducta del examinado”.³⁶

La EAT creció cuando fue fundado el Instituto Nacional de Bellas Artes y junto con él, el Departamento de Teatro cuyo director Salvador Novo promovió las temporadas de teatro universal en Bellas Artes, en las que actuaban los alumnos más avanzados de la escuela. Las primeras temporadas fueron patrocinadas por el INBA y las subsiguientes en copatrocinio con el Centro Mexicano de Teatro, organismo que representaba al Instituto Internacional de Teatro en México.

Enrique Ruelas presentó en esas temporadas *Muertos sin sepultura* y *La anunciación a María*, obras que dirigió con el Teatro Universitario y en la que actuaron los alumnos de la UNAM y de la EAT. También presentó *El emperador Jones* con estudiantes del Instituto Cinematográfico de México, donde impartía clases de actuación.

³⁶ Magaña Esquivel, Antonio. *Sueño y realidad del teatro*, México, INBA, pág. 37.

A diferencia de la Universidad, Enrique Ruelas permaneció menos tiempo en la Escuela de Arte Teatral, pero aún así, los conocedores del teatro mexicano lo consideran como un personaje trascendente en su historia.

El interés de Ruelas por formar intelectualmente a los teatristas también estuvo presente en la escuela de Bellas Artes. Para Ruelas, un director o un actor formados en el INBA o en la UNAM tenían que ser cultos, verdaderos intelectuales, con vastos conocimientos en su especialidad y en cultura general. Con estos principios coincidieron otros maestros como Xavier Villaurrutia, Clementina Otero, Salvador Novo y Fernando Wagner. Al igual que la UNAM y el INBA, la Asociación Nacional de Actores (ANDA) decidió fomentar la preparación de artistas, por lo que en 1951 fundó su Instituto Cinematográfico Teatral y de Radio Televisión. De las novedades que distinguieron al instituto de las demás escuelas fueron tres objetivos: ser un centro de superación actoral para la gente que se dedicaba profesionalmente al teatro o al cine y que estaban sindicalizados, proveer a la industria cinematográfica mexicana de elementos bien capacitados y dar un mayor peso a la práctica que a la teoría. El Instituto Cinematográfico Teatral y de Radio Televisión adoptó después el nombre de Academia Andrés Soler, en memoria del famoso actor, quien fue su primer director. Enrique Ruelas fue uno de los primeros maestros de actuación de la escuela. Se retiró de ahí en 1962.

En el Centro Mexicano de Teatro y en el Instituto Cinematográfico de México

De 1947 a 1949, Enrique Ruelas fue representante del Departamento y Cooperación Intelectual de la SEP en la rama de teatro y cine ante la UNESCO; de 1949 a 1963, asumió el cargo de Secretario del Centro Mexicano de Teatro, organización filial del Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO, (conocido en México como ITI UNESCO). De esta institución, la presidencia la habían ocupado Salvador Novo y

Celestino Gorostiza. El nacimiento del ITI fue –y es- importante porque vino a estimular el quehacer dramático en todo el mundo, sobre todo el realizado por estudiantes y aficionados. El fomento a la actividad teatral se basó en la estrategia de solicitar a los agremiados patrocinar temporadas de teatro universal, conferencias y diplomados. En la actualidad, el ITI tiene una fuerte presencia en el teatro nacional de aficionados.

El Centro Mexicano de Teatro llevó a cabo lo solicitado por el ITI, por lo que cooperó en la organización y patrocinio de las temporadas de teatro universal que el INBA efectuaba en el Palacio de Bellas Artes. Las temporadas teatrales fueron constituidas bajo las reglas dictadas por aquella asociación internacional de teatro amateur, que fueron: realizar montajes donde destacaran el director, como el creador del hecho escénico, y el productor como el artífice del ambiente y la atmósfera; se prescindiera del actor para trabajar con aspirantes a ejercer el oficio o se ocupara a los profesionales sólo cuando las condiciones de la obra así lo requirieran, y ser una alternativa en la cartelera teatral comercial.

Dentro de la coyuntura de estas temporadas de teatro universal el 11 de febrero de 1950, Enrique Ruelas estrenó *El emperador Jones* de O'Neill; escenificación que hizo con los estudiantes del Instituto Cinematográfico de México, escuela que fundó Celestino Gorostiza en 1944 y en la que Ruelas dio la clase de Teoría y práctica de la actuación desde su ingreso en 1944 hasta 1949.

Fueron distintas y opuestas las opiniones hacia la versión escénica del *Emperador Jones* realizada por Ruelas; es más, parece que el éxito de la obra estuvo en la escenografía de Julio Prieto y en la novedad de tener jóvenes actores negros como lo señalan las dos siguientes críticas; la primera es de Félix Herce, publicada en *Jueves de Excelsior*, y la segunda de Armando de María y Campos:

El intenso drama de Eugene O'Neill, *El emperador Jones*, en verdad es Julio Prieto, quien nos ha mostrado un espectáculo maravilloso, con su arte de escenógrafo, llevando a la tela toda la emoción de pesadilla del negro que huye a través de la selva, con un concepto de color, de la técnica y de las luces, que el drama de O'Neill se pierde en la grandeza de este espectáculo feérico desfile de decorados, cuya grandeza llega a sobrecoger. Y cuando le hablen de cosas lejanas lleve usted a su amigo a Bellas Artes y muéstrele lo que se hace en México... ¡Un asombro!

Y con esta obra un triunfo del actor y cantante negro Juan José Laboriel, y una genial dirección del licenciado Rueda [sic].³⁷

Armando de Maria y Campos coincide con Félix Herce respecto a la escenografía pero no con lo que manifiesta en torno a la dirección:

La representación de *Emperador Jones* en el teatro del Palacio de Bellas Artes debe ser marcada en forma distinta y particular, por lo que se refiere a la intervención de un auténtico mago de la escenografía, Julio Prieto, el valor más puro y más legítimo que ha surgido estos últimos años en nuestra vida teatral, y cuya sola aparición ascendente granazón coloca a México en esta rama de la escenografía y de la iluminación teatral al lado del país que cuenta con los más talentosos artistas escenógrafos. Lo realizado por Prieto en la escenografía de *Emperador Jones*, a base de blancos y negros, que pinta la luz, sabiamente manejada, creadora de dimensiones y colores, coloca nuestras realizaciones al lado de las mejores de cualquier teatro del mundo. Quienes han visto recientemente en Nueva York *Emperador Jones* aseguran que la "producción" de Prieto sigue muy de cerca de aquella. No importa; el discípulo mexicano ha superado al probable maestro norteamericano. El *Emperador Jones* de Julio Prieto es no sólo magnífico e inolvidable, sino insuperable. Sin la mágica escenografía de Prieto la interpretación de *Emperador Jones* por los actores negros de Ruelas hubiera sido difícilmente tolerable, porque no pasa de discreta. (...).³⁸

³⁷ Herce, Félix. "Emperador Jones" en *Jueves de Excelsior*, (sección: Calidoscopio teatral), México, 23 de febrero de 1950.

³⁸ "Sobre el *Emperador Jones* en Bellas Artes, el genio escenográfico de Julio Prieto y el teatro negro en general", crítica de Armando de Maria y Campos publicada el 18 de febrero de 1950. En *Veinte años de crónica teatral*. Op. cit, pp. 582-583.

Salvador Novo vio los ensayos y el estreno de la obra y la crítica que vierte sobre ella es buena. Después de estar en uno de los ensayos, escribió:

[...] Ruelas ensaya todas las tardes con sus negros *El emperador Jones* que estrenaremos la semana próxima, el sábado 11, con un decorado fantástico en blanco y negro. He visto algunos ensayos y creo que será una obra sensacional. El bailarín brujo es magnífico, y me dicen que en realidad es un sacerdote de su religión, con su templo y todo, muy de acuerdo con su interesante cara de máscara y con los movimientos de serpiente que imprime a sus brazos cuando llega a entrar en trance durante su actuación.³⁹

Y después del estreno, Novo dijo:

Fue todo un éxito. Julio Prieto logró una escenografía y una iluminación verdaderamente mágicas, con su experimento feliz de pintar los decorados exclusivamente en negro y blanco y darles color con luces, y con su truco de efectuar los cambios a la vista del público, sin telón ni comodín. El efecto en cada cambio era el de una disolvencia cinematográfica, y al establecerse la luz del nuevo cuadro, la gente estallaba en aplausos de admiración.

Los actores negros estaban felices y radiantes, y se congregaron en el camerino de Ruelas para felicitarse mutuamente.⁴⁰

En la Unión Nacional de Autores

La Unión Nacional de Autores incorporó a su programación de teatro mexicano contemporáneo la pieza inédita de Wilberto Cantón, *Saber Morir*, y pidió a Enrique Ruelas que se encargara de dirigirla. En una función de gala llevada a cabo el día 3 de agosto de 1950 en el teatro Ideal, fue estrenada. La obra atrajo la atención de la gente, principalmente políticos porque Miguel Alemán, hijo del Presidente de la Nación, era el

³⁹ Novo, Salvador. *La vida en México durante el periodo presidencial de Miguel Alemán*. Op. cit. pág. 390.

⁴⁰ Idem pág. 395.

autor de los fondos musicales. Enrique Ruelas, al contrario de lo que acostumbraba, trabajó únicamente con actores profesionales: Carmen Guillén, Isabela Corona, Miguel Ángel Ferriz, Miguel Manzano, Pituka de Foronda, Ramón Gay y Rodolfo Landa. El escenógrafo fue, una vez más, Julio Prieto. El crítico Armando de María y Campos destacó las buenas actuaciones y la “magnífica” decoración, aunque, de nuevo, se mostró insatisfecho con Ruelas, al juzgar la dirección como “sobria”.⁴¹

Los premios y reconocimientos siempre traen consigo la polémica. Esta vez no fue la excepción. El 8 de enero de 1951, la Agrupación de Críticos de Teatro otorgó el premio Felipe J. Haro al maestro Ruelas por considerarlo el mejor director de teatro experimental de México del año anterior. El jurado lo eligió de la terna compuesta por él, Salvador Novo y José de Jesús Aceves. El premio fue uno de los que entregó la Agrupación a los que consideró como los mejores exponentes del teatro mexicano durante 1950.⁴² Algunas personalidades como Novo, Usigli, Celestino Gorostiza, Sergio Magaña, Emilio Carballido y Conchita Sada no estuvieron conformes con la lista de ganadores, lo que provocó una guerra de declaraciones entre los críticos y Salvador Novo.

Novo negó que su inconformidad se debiera a que perdió ante Ruelas, argumento que sí utilizaba la Agrupación para atacarlo. Contestó a sus detractores de la siguiente manera:

[...] y en mí, [la razón por la que supuestamente perdió] porque yo hice menos por el teatro mexicano el año pasado, y dirigí menos bien teatro en general con *Rosalba*, *Cuauhtémoc* y *Cocktail Party*, que el maestro Ruelas *El emperador Jones*; y al sentenciarlo así quienes más saben, y darle el premio de dirección a Ruelas, yo hice el

⁴¹ “*Saber morir*, pieza en tres actos de Wilberto Cantón, con ilustraciones musicales de Miguel Alemán, hijo, fue presentada por la Unión Nacional de Autores”, crítica de Armando de María y Campos publicada el 10 de agosto de 1950. Op. cit. pp. 713-714.

⁴² El más importante de los premios que otorgaba dicha agrupación era el Juan Ruiz de Alarcón.

berrinche del siglo, y sigo trabado de envidia [...] puedo jurar que me complace que el de dirección haya recaído en mi amigo Enrique Ruelas, y que no le envidio.⁴³

La sogá

La división de juicios que había obtenido por su trabajo en *El emperador Jones* o en *Cristóbal Colón* desapareció con *La sogá*, donde de manera unánime la crítica resaltó su buen oficio como director.

El 12 de septiembre de 1952, en la sala Molière de la Casa de Francia, Enrique Ruelas estrenó *La sogá* de Patrick Hamilton. Dirigió a un grupo de jóvenes actores que se organizaron para trabajar juntos; ellos fueron Alfonso de la Vega, Claudio Brook, Emma Teresa Armendáriz y Sergio de Bustamante; los cuatro primeros nombres se convirtieron en destacadas figuras del teatro, del cine y la televisión, sobre todo Claudio Brook y Sergio de Bustamante. Emilio Carballido, quien ya era un destacado dramaturgo colaboró otra vez con su maestro en la cuestión musical. La obra fue reestrenada en el Teatro del Caballito en 1953.

Contrario a las malas críticas que había vertido en ocasiones precedentes, en esta ocasión Armando de María y Campos exaltó la dirección de Ruelas:

Conozco la pasión de Ruelas por el teatro, y por eso no extraña su excelente dirección, tan buena en general, que no se nota. No se las da de genio Ruelas, y así el espectador ve en primer término la obra, en seguida a los actores, y, después, advierte que el conjunto armónico se debe a una experta dirección. Por eso merece Ruelas un leal reconocimiento de todos.⁴⁴

⁴³ Novo, Salvador. *La vida en México durante el periodo presidencial de Miguel Alemán*. Op. cit. pp. 479-480.

⁴⁴ “*La sogá* en la sala Molière. “Un alfiler en los ojos en la sala Chopin y Fiebre de primavera en el teatro Ideal”, crónica de Armando de María y Campos publicada en *Novedades* el 18 de septiembre de 1952. Op. cit. pág. 1009.

En la televisión y en el cine

La televisión y el cine fueron dos espacios más que encontró el maestro Ruelas para desarrollar su talento. En el primero fue pionero de los teleteatros en México, los cuales, por cierto, tenían poco de estarse realizando en otros países.

Durante 1951 a 1969 trabajó dirigiendo y adaptando textos teatrales para ser transmitidos en vivo cada semana por la estación XHTV, canal 4. La transmisión se realizaba desde uno de los pisos de la Lotería Nacional, institución que le rindió un homenaje póstumo el 26 de noviembre de 1987 en el salón El Generalito de la ENP. En esa ceremonia participaron como oradores su amigo Eugenio Trueba Olivares y su discípulo Héctor Azar.

Algunas de las piezas televisadas fueron *Vacaciones* de Rodolfo Usigli, *El oso* y *Petición de mano* de Chejov, *Ha llegado el momento* de Villaurrutia, *El estigma* de O'Neill y *Héroes* de Shaw.

En lo que se refiere al cine, colaboró como asesor dramático y literario y como director de actores con la Compañía Cinematografía Hermanos Rodríguez.

De 1956 a 1962 cooperó en la filmación de las películas: *La sonrisa de la Virgen*, filmada en 1957 y estrenada en diciembre de 1958 en el cine Alameda; *Los hijos ajenos* (o *La niña que habló con Dios*), filmada en 1958 y estrenada en agosto de 1959 en el cine Mariscal; *Caperucita roja*, filmada en 1959 y estrenada en 1960 en el cine Roble; *Caperucita y sus tres amigos*, filmada en 1960 y estrenada en 1961 en los cines Variedades y Ariel; *Caperucita roja y Pulgarcito contra los monstruos*, filmada en 1960 y estrenada en 1962 en el cine Alameda; y *Lazos de fuego*. Algunas de ellas

fueron éxitos taquilleros y obtuvieron premios en el extranjero. Independientemente del valor artístico, *Las Caperucitas* continúan pasando con éxito por televisión.

Enrique Ruelas también contribuyó con la prestigiada Universidad Iberoamericana, donde aportó sus conocimientos de teatro y cine al ocupar los puestos de subdirector del Instituto Cultural Cinematográfico de esa universidad, de 1957 a 1960, y de profesor de las materias Análisis y composición dramática y Teoría del drama, de 1957 a 1964.

Enrique Ruelas en Guanajuato

Una trascendente etapa inició en la vida personal y artística de Ruelas en 1952, cuando el rector de la Universidad de Guanajuato le encargó la misión de fundar y dirigir el Teatro Universitario de esa casa de estudios. A partir de ese momento y hasta su muerte, Ruelas compartió su tiempo entre las ciudades de México y Guanajuato con la finalidad de cumplir con los compromisos labores y los proyectos teatrales que tenía en ambos lugares. “Enrique, quien amó y vivió intensa y apasionadamente el teatro universitario, pasó 35 años de su vida yendo y viniendo todos los fines de semana a México. Los jueves por la noche llegaba de sus clases de la Universidad, merendaba conmigo y una hora más tarde tomaba el autobús. Ese largo ir y venir duró de 1952 a 1987, cuando falleció”,⁴⁵ comentó su esposa, la señora Alicia Barajas.

Después de *La soga*, Enrique Ruelas dejó de dirigir en la Ciudad de México y exclusivamente se dedicó a la docencia y la administración. En cambio, en Guanajuato sí continuó haciéndolo. Las razones que lo llevaron a tomar esa decisión no se conocen. Unos comentan que obedeció a su desilusión por las malas críticas que había recibido en la Ciudad de México, principalmente por *El emperador Jones*; por ello, Guanajuato

⁴⁵ “Los *Entremeses cervantinos* retornan al FIC”, entrevista de la señora Alicia Barajas viuda de Ruelas publicada en *Excélsior*, México, 7 de octubre de 2001, pág. 3 c. Alicia Barajas falleció en el 2004.

se convirtió en su refugio artístico. Otros dicen que fue por falta de tiempo y eligió dedicarle un poco de él a la tierra que amaba y donde vivían sus amigos. No importa cuáles fueron las causas, lo que interesa es saber que allí realizó el trabajo escénico más trascendente de su vida, que lo llevó a estar en las páginas de la historia del teatro nacional.

CAPÍTULO III

ENRIQUE RUELAS, PROTAGONISTA DE LA TRANSFORMACIÓN SOCIOCULTURA DE GUANAJUATO

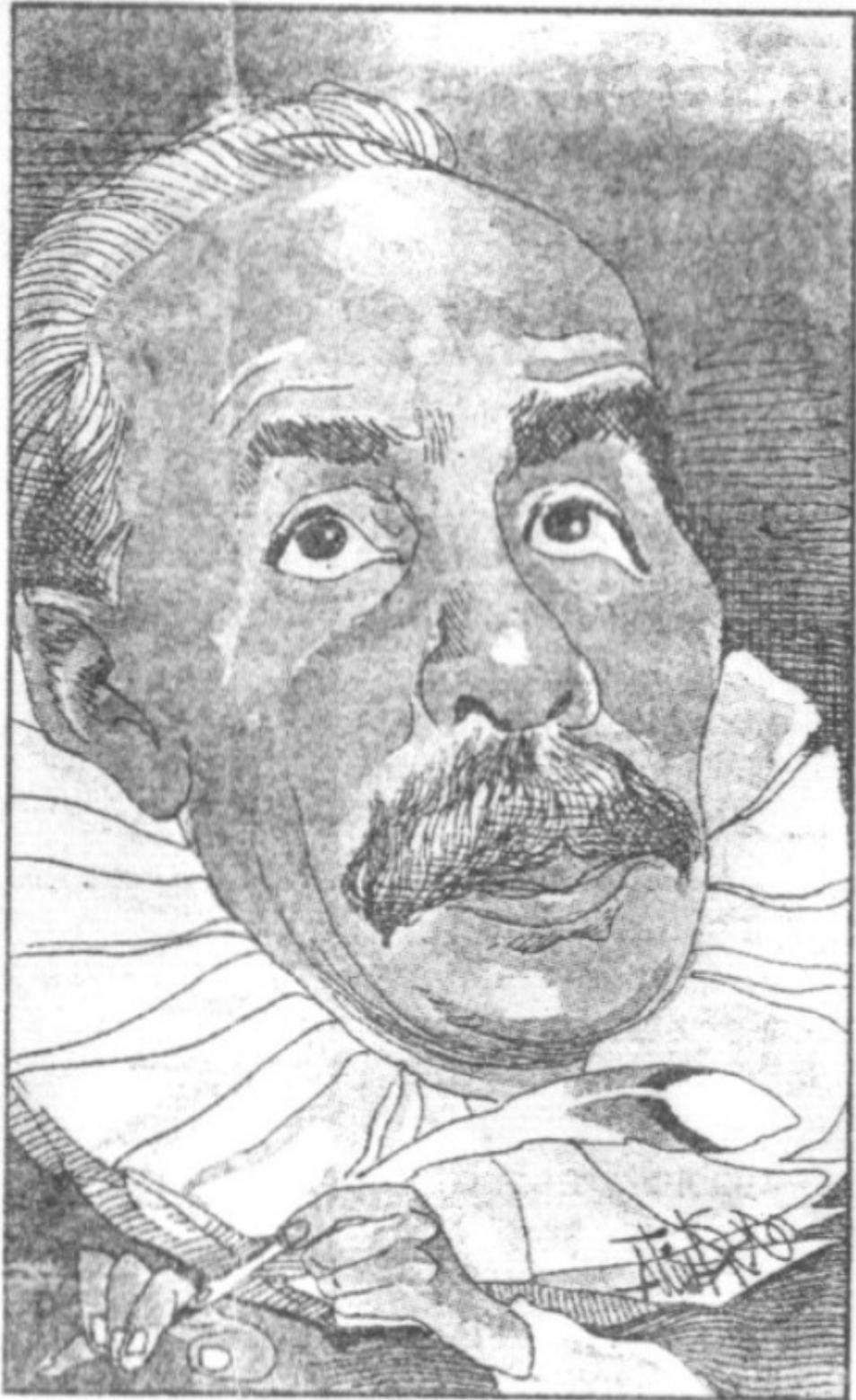


Fig. 3. Viñeta de Enrique Ruelas.

GUANAJUATO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

La ciudad de Guanajuato es un sitio turístico prominente del país debido a sus actividades culturales, como a sus aspectos urbanos, arquitectónicos e históricos.

Uno de los atractivos culturales de la ciudad –y quizá el más importante en este momento- es el controvertido y famoso Festival Internacional Cervantino (FIC), cuyo nacimiento emana de los *Entremeses cervantinos* y del quehacer del Teatro Universitario de Guanajuato.

A lo largo de su existencia, el Festival Cervantino y los *Entremeses* han sido interesantes tanto para los residentes del lugar como para el turismo. Ambas actividades han contribuido al desarrollo sociocultural y económico de la entidad y a su prestigio internacional.

Pero la actual fisonomía del lugar no corresponde con la que presentaba en el periodo posrevolucionario. Durante esa época, debido al olvido en el que estaba sumergida la ciudad, sus bellos edificios lucían abandonados y eran subutilizados, como ocurría con el Teatro Juárez; y la situación social era muy conflictiva porque la población vivía atrapada entre las disputas políticas e ideológicas desatadas por los grupos liberales y conservadores (éstos últimos liderados por los sinarquistas y la Iglesia Católica).

Un testimonio de lo que quedó de Guanajuato después de la Revolución y de la retirada de las compañías mineras extranjeras lo ofrece el cronista Isauro Rionda:

Un buen montón de ruinas y enfermos de silicosis, minas agudadas, haciendas viejas y destartaladas, poca población, casas cayéndose, comercio raquítico, pueblos mineros fantasmas, donde ni los perros ladran; profundas oquedades en el subsuelo y unos

cuantos apellidos, que sólo viven de recuerdos. Todo lo anterior y más, era Guanajuato antes de 1950. Ciudad que más que agonizar, ya olía a muerte.¹

Con Rionda coincide el abogado Eugenio Trueba Olivares, quien señala:

Por esos años los estudiantes éramos pocos, y quienes nos veíamos obligados a permanecer anclados aquí por falta de recursos para ir a estudiar a México, nos aburríamos soberanamente. Sin darnos muy bien cuenta de las secuelas que dejaban sucesos de gran trascendencia, como el cardenismo, la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial [...]²

Sobre el mal uso del Teatro Juárez, *Revista de revistas* publicó una carta de Enrique Ruelas, con fecha de 3 de junio de 1945, donde manifestó su inconformidad ante el arrendamiento de dicho escenario a una empresa promotora de cine comercial y recordó a los guanajuatenses la historia del Juárez y la trascendencia del arte dramático en el desarrollo cultural de las sociedades. Algunos extractos de la misiva son los siguientes:

Así nos llega la noticia: escueta, fría, impresionante, como todas las noticias mensajeras de pesadumbre y desaliento.

¿Consumatum est? [...] el Teatro Juárez, arte, historia, símbolo de una época de cultura provinciana, ha sido dado en arrendamiento a un empresario de cines para que sea convertido en un flamante salón cinematográfico [...]

Tomamos la noticia con toda pesadumbre y desaliento propios a la índole del asunto; asunto que traspasa las fronteras de la provincia y provincialismo y llega a los dominios de la cultura nacional en donde debe ser juzgado con la serenidad o el apasionamiento que merece [...]

Caben las reflexiones: el teatro, el arte dramático, son lechos milenarios que no pueden cubrirse como pueden cubrirse los efímeros períodos gubernamentales; ese producto social-¿por qué no una institución semejante a la escuela?-, no puede permitir

¹ Rionda Arreguín, Isauro. "Historia de la ciudad de Guanajuato", en *Guanajuato en los caminos de tierra adentro*, Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1985, pág. 53.

² Trueba Olivares, Eugenio. "Notas sobre el teatro en Guanajuato", en *Teatro de Guanajuato*. Op. cit., pág. 424.

que le degüellen sus medios de propagación y cultural; el teatro es en esencia cultura y divulgación; alguien ha dicho que el teatro aparece siempre en los períodos o épocas de madurez de las culturas; gran verdad, pero a estos pasos, y siguiendo ese principio, podemos decir con amarga tristeza que la cultura en Guanajuato no pasará de ser una retrasada mental [...]³

La transformación de la ciudad descrita por I. Rionda y E. Trueba inició con dos acontecimientos: la fundación de la Universidad de Guanajuato (en 1945) y la labor del gobernador del estado José Aguilar y Maya (1949-1955). La Universidad de Guanajuato impulsó el estudio de las humanidades y las artes al abrir la Facultad de Filosofía y Letras y las Escuelas de Música, Pintura y Teatro, además de crear la Orquesta Sinfónica de la Universidad y el Teatro Universitario (1952).

Al paso del tiempo, la actividad de la Universidad de Guanajuato junto con las obras urbanas realizadas por los gobernantes en turno, dieron el perfil actual de Guanajuato. Eugenio Trueba comenta al respecto:

Armando Olivares había quedado al frente de nuestra casa de estudios. La ensanchó física y académicamente y la modernizó. Creó nuevas escuelas y carreras, impulsó la acción cultural, descentralizó la educación superior y, finalmente, la transformó en universidad. La industria minera renacía, gracias principalmente a los estudios de Alfredo Terrazas. Surgió al mismo tiempo un sentido de autoestimación por nuestra ciudad, cuya fisonomía y belleza había puesto a salvo, venturosamente su propia miseria.⁴

Mientras que: “En el medio universitario había interés por las “nuevas ideas”, como las llamábamos sin mayor precisión”.⁵

³ Ruelas Espinosa, Enrique. “El Teatro Juárez de Guanajuato convertido en cine”, en *Revista de revistas*, México, 3 de junio de 1945.

⁴ Trueba Olivares, Eugenio. “Notas sobre el teatro en Guanajuato”. Op. cit., pág. 427.

⁵ *Ibíd.*

José Rojas Garcidueñas, director en esa época de la Facultad de Filosofía, invitó a Luis Villoro, Horacio López Suárez, Luis Rius y Ricardo Guerra a integrarse a la planta docente fundadora de la Facultad de Filosofía. La estancia de ellos en Guanajuato logró que los estudiantes universitarios se acercaran más a la literatura y la filosofía y estuvieran al tanto de las nuevas ideas que surgían en el mundo. Eugenio Trueba recuerda:

Impulsados por Luis Rius abandonamos un poco las novedades y volvimos a la lectura de los clásicos. En la voz de Luis Rius la lengua se hacía tersa y cálida cuando nos leía a Garcilaso, mientras Luis Villoro escribía ensayos sobre indigenismo y Ricardo Guerra hablaba a borbotones sobre Hegel y Heidegger. Se despertó la afición a escribir y produjimos 17 números de Garabato [...]⁶

Enrique Ruelas, personaje central del presente trabajo, también se sumó a estos esfuerzos y contribuyó a la transformación de la sociedad guanajuatense mediante la actividad teatral.

Con las funciones de los *Entremeses cervantinos* provocó que mucha gente acudiera a la ciudad para ver las representaciones en la Plaza de San Roque y que la prensa nacional e internacional escribiera sobre la obra y acerca de Guanajuato.

Eugenio Trueba dice al respecto:

Recuerdo que, ante la difusión creciente que tuvieron los *Entremeses* -son de hecho las obras que más reseñas han merecido en el país- comenzaron a llegar muchos visitantes, con el propósito de ver las representaciones y sus particulares características al aire libre, un montaje sin añadidos escenográficos falsos, con un cierto ritmo que en ese momento resultaba avanzado, hasta cinematográfico.

Eso contribuyó, estoy absolutamente seguro, a poner a Guanajuato en el mapa turístico y en un lugar que nunca había tenido; la gente comenzó entonces a descubrir a

⁶ *Ibíd.*, pág. 431.

la ciudad, que en aquel entonces se reducía al Centro histórico, y a sentirse atraída por sus características.

Lo que quiero resaltar es que los *Entremeses*, mejor dicho la actividad cultural de la Universidad de Guanajuato, fue el detonador de otras muchas otras actividades que repercutieron en el desarrollo económico y social de la ciudad.⁷

La trascendencia de los entremeses fue tanta que Francisco Antúnez, originario de Aguascalientes, y uno de los primeros espectadores de los entremeses, escribió un libro sobre ellos en 1953, después de ver la cuadragésima función, donde confirmó el significado social y económico que representaron para la entidad:

Lo que los guanajuatenses están haciendo a favor de estas representaciones, es un claro ejemplo de cómo se puede conciliar el interés con el arte, porque al crear -sagazmente por cierto- este nuevo atractivo turístico a la capital del Estado (con los beneficios de orden económico consiguiente) están ayudando, a la vez, a la realización de una importante labor cultural que es, en sí misma, una obra estética de la más pura y limpia expresión.⁸

Agrega:

Los hoteles, restaurantes y otros puntos de reunión estaban plétóricos de visitantes llegados de muy opuestos lugares del país, con el exclusivo objetivo de asistir a la representación de los entremeses. Naturalmente que éstos eran el obligado tema de la conversación.⁹

Los entremeses dirigidos por Enrique Ruelas fueron sólo el inicio de un movimiento cultural -y por qué no decirlo-, social y económico que llevó a Guanajuato a ser considerada por la UNESCO como Capital Cervantina de América Latina. En la

⁷ “Los Entremeses han resistido a las innovaciones técnicas”, entrevista de Eugenio Trueba realizada por Ángel Vargas, *La Jornada*, México, 27 de octubre de 2002, pág. 2a, sección cultural.

⁸ Antúnez, Francisco. *La representación de los Entremeses cervantinos*, Aguascalientes, (libro editado por el autor), pág. 5.

⁹ *Ibíd.*

actualidad, la gente identifica a la localidad como un centro cultural y artístico importante, además de ser la cuna de la Independencia de México.

Enrique Ruelas con los *Entremeses cervantinos* también creó una nueva forma de hacer teatro en Guanajuato, que fue reconocida por el público local y foráneo.

EL PRIMER ACERCAMIENTO DE ENRIQUE RUELAS AL TEATRO DE GUANAJUATO

Enrique Ruelas vivió dos períodos distintos en Guanajuato. El primero fue como estudiante del Colegio del Estado, época en la que descubrió su afición por el quehacer teatral y en que también descubrió las posibilidades de la localidad para hacer teatro.

El segundo periodo fue su etapa con el Teatro Universitario, cuando compartió sus conocimientos e ideas para impulsar el desarrollo del arte dramático en la localidad. Fue el momento en que sus aportes a la cultura guanajuatense aparecieron.

La historia de Enrique Ruelas en Guanajuato inició en 1936. Durante sus primeros años de estancia en Guanajuato, él dividió su tiempo: las mañanas las dedicó al estudio, en tanto que las tardes, al entretenimiento, que consistía en leer textos ajenos a la abogacía, escribir poemas, tomar café y charlar con los amigos en la cafetería del chino Tereso; cuando tenía dinero iba al Casino. No había más que hacer. Fueron actividades con las que trató de combatir el aburrimiento y el fastidio que sentía por los estudios y la ciudad. Pensó que de alguna forma tenía que matar el tiempo en aquel Guanajuato desolado.

En los años posteriores todo cambió para él porque encontró una distracción que le gustó, el teatro, afición que lo llevó a establecer amistades entre sus compañeros de escuela interesados en la misma actividad artística.

Gracias al teatro, Enrique Ruelas valoró más a Guanajuato y descubrió la belleza de la ciudad a pesar de que se encontraba muy descuidada. Logró visualizar la riqueza escénica de sus plazas, calles, rincones y casas. Todo despertaba su imaginación y lo transportaba a la España del Siglo de Oro. En Guanajuato estaban los escenarios ideales para hacer teatro, al aire libre. Dice Ruelas:

Bien, yo me recibí de Abogado aquí y me encariñé mucho con Guanajuato y su ambiente del siglo XVI. Siempre, mientras andaba por las calles podía imaginarme caballeros y damas vestidos de seda. Necesitaba expresar lo que veía mi imaginación así es que comencé a escribir... a soñar. Soñaba con un teatro al aire libre -pero realista, en la vida tradicional de la gente. Está bien, ¿por qué no hacerlo? Me dije un día y usar las calles y las casas.¹⁰

El arte fue el vehículo para romper con el Guanajuato que él consideraba opresivo.

Una ciudad muy particular sobre todo por la atmósfera espiritual que allí predomina. Sus aceras estrechas, sus callejones, sus casas sobre los cerros dan la impresión de estar una sobre otra, parecen oprimir a sus habitantes y entonces nace de ello el deseo de evasión espiritual; al sentirse cercado por las cosas, como que únicamente le queda un camino hacia arriba y eso crea una sensación espiritual, se experimenta y se traduce en una expresión fundamentalmente libre y desbordante, que es el arte en todas sus manifestaciones.¹¹

Otro factor que contribuyó a la revaloración de la ciudad por parte de Ruelas fue conocer y enamorarse de Alicia Barajas, quien residía a un costado de la plaza de San Roque.

¹⁰ “Guanajuato y los *Entremeses*” de Beryl Miles, capítulo del libro *Spirit of Mexico*, editor John Murray, Londres, 1961, páginas 160 a 178. Traducción libre de Marita Martínez del Río de Redo. Reproducido en la revista *Artes de México* en su edición “Guanajuato y los Festivales Cervantinos”, México, número 185, año XXI, 1976, pág. 57.

¹¹ Camargo Breña, Angélica. *Excelsior*, sección C, México, 7 de octubre de 1987, pág. 3.

Cuando estudiaba aquí la carrera de abogado me enamoré de alguien de Guanajuato: mi mujer ahora. Siempre tenía que cruzar esa plaza para visitarla, así es que ésta se volvió muy importante para mí.¹²

En dicha plaza realizó su montaje más exitoso y popular, los *Entremeses cervantinos*.

Su afición por el teatro fue incrementándose. Acudía a las funciones que las compañías teatrales capitalinas daban en el Teatro Juárez. Durante las vacaciones estudiantiles, aprovechaba su estancia en la Ciudad de México para ver y leer obras dramáticas, que después platicaba a sus amigos guanajuatenses.

Pero no sólo se dedicó a ver y a leer teatro, también se despertó su interés por hacerlo, por lo que formó con sus compañeros una compañía de aficionados al teatro, Los 500, título que surgió del resultado de la suma de las edades de los integrantes.

Entre 1938 y 1941, Ruelas realizó con la compañía varios montajes. En un principio actuó y dirigió las obras pero después asumió únicamente la responsabilidad de la dirección.

El repertorio del grupo no fue muy vasto, ya que estuvo compuesto por comedias del español Muñoz Seca, así como melodramas y guiones de éxitos cinematográficos de la época. El repertorio contrasta con el que promovió después en la UNAM, en Bellas Artes y en el Teatro Universitario de Guanajuato. La causa más probable de que el repertorio del grupo Los 500 fuera tan pequeño era la escasa bibliografía de dramas contemporáneos o clásicos asequibles en Guanajuato. Si en la capital del país los intelectuales y teatristas se quejaban de no tener acceso al material de los grandes dramaturgos mundiales y de las vanguardias teatrales europeas y estadounidenses, puede deducirse que en el interior de la República el problema fuera mayor.

¹² Ruelas, Enrique. "Guanajuato y los *Entremeses*". Op. cit, pág. 57.

La primera presentación de Enrique Ruelas con Los 500 fue con la comedia *El cuatrigémino*, escrita por el prolífico Pedro Muñoz Seca.

Su segundo montaje fue *El verdugo de Sevilla*, también de Muñoz Seca. En esa representación lo asesoró Fernando Soler. Ruelas actuó el personaje principal.

Las subsiguientes fueron *La cura* de Pedro Muñoz Seca, *Morena clara* de Florián Reyes, *Rigoberto* de Armando Mook y *No basta ser madre* de Julián Moyrón Sánchez.

Las cinco obras se presentaron en el Teatro Juárez y participaron, además de los actores de la compañía, estudiantes y gente del lugar. "El teatro Juárez [...] se hallaba siempre disponible, no poco empolvado y frío –dice Eugenio Trueba-. Contaba aún con varios y valiosos decorados pintados en lino, que Ruelas aprovechaba para vestir sus obras, aunque a veces nada tuvieran que ver con el asunto."¹³

Paralelamente al trabajo de Los 500, Ruelas colaboró en los sainetes que escenificaban las damas de Acción Católica en la finca de María Rocha en Pastita y que interpretaban los estudiantes para celebrar alguna festividad religiosa. Eugenio Trueba revela sobre su amigo lo siguiente: "Enrique se prestaba a actuar, más por distraerse en los ensayos donde se hacían amistades y noviazgos, que por el teatro. No sabemos si en estos juegos descubrió su vocación, pero sí que resultó un actor bastante superior al resto de los aficionados".¹⁴ Al igual que como sucedió con el grupo teatral, terminó dirigiendo los sainetes.

Al concluir en 1941 sus estudios en el Colegio del Estado, se mudó a la Ciudad de México para trabajar profesionalmente en el teatro. Regresó a Guanajuato el 28 de

¹³ Trueba Olivares, Eugenio. "Breve semblanza de Enrique Ruelas", en *El pasado de la Universidad*, publicación bimestral de la Universidad de Guanajuato, Guanajuato, número 4, febrero 1993, pág. 4, segunda parte.

¹⁴ *Ibíd.*, pp. 3-4.

octubre de 1943 para presentar su examen profesional y graduarse de licenciado en Derecho y Notario Público.

A pesar de que ya radicaba en la capital del país y daba clases de teatro en la UNAM, Enrique Ruelas continuó dirigiendo obras en Guanajuato ante las invitaciones que recibió para hacerlo por parte de organismos culturales o por los socios del Estudio del Venado.¹⁵ Fue el inicio de una continua e incansable rutina de ir y venir de México a Guanajuato.

Por ejemplo, el Club Rotario lo invitó a dirigir *Don Juan Tenorio*, que fue estrenado el 1 de noviembre de 1943 en el Teatro Juárez. Los protagonistas fueron Armando Olivares (Don Juan) y Estela Oyanguren (Doña Inés). El éxito alcanzado permitió que por un prolongado ciclo la obra se presentara anualmente en el Teatro Juárez.

En la obra mencionada, Ruelas mostró algunos tintes experimentales que después se convirtieron en características propias de su manera de dirigir: incluir aspectos cinematográficos en la composición escénica y jugar con el desarrollo de la trama, aunque sin traicionar la fórmula del estilo realista, que mantiene una lógica en la secuencia de acciones.

Alteró el orden de la trama expuesta por José Zorrilla e inició el montaje con la parte última del drama, cuando don Juan está en el panteón y va a ser condenado al infierno o al cielo por las fuerzas divinas, y lo finalizó con la misma escena. La estructura de la trama fue circular. Al emplear la retrospectiva, el público vio las acciones como un recuerdo de don Juan; el retorno a su tierra natal, la apuesta con don Luis, la deshonra de doña Ana, el rapto de doña Inés, la muerte de don Gonzalo y la

¹⁵ Durante los años de 1942 a 1950, en una casa ubicada en el callejón del Venado se reunían jóvenes afines a la literatura y al arte. El espacio fue reconocido como Estudio El Venado. Enrique Ruelas perteneció al grupo y algunas de sus ideas surgieron de ese estudio.

presencia de los fantasmas son malos recuerdos del pasado que antes de morir vienen a su mente.

En 1947 los socios del Venado planearon unirse al homenaje nacional que se le rindió a Miguel de Cervantes durante ese año, con motivo de los 400 años de su nacimiento. Por lo que decidieron organizar con Enrique Ruelas un espectáculo teatral al aire libre con alguna comedia del autor del *Quijote* y emulando a las compañías ambulantes de Federico García Lorca y Alejandro Casona. Entonces, Ruelas se inspiró en el cuadro *El entierro del conde de Orgaz* del Greco para llevar a cabo la idea propuesta.

Mas el proyecto fracasó, porque no se realizó. No obstante, la idea de utilizar las calles como escenarios quedó en la mente del director. La idea había surgido en él desde que era estudiante del Colegio, pero no fue sino hasta 1953 que pudo plasmarla con los *Entremeses cervantinos*. En la representación de ellos, retomó la pintura del Greco como una de sus fuentes de inspiración. En una crónica Armando de Maria y Campos lo resalta: “[...] y [apareció en escena] Miguel de Cervantes Saavedra todo de negro hasta los pies vestidos, reproducción fiel de un caballero del famoso *Entierro del conde de Orgaz*”.¹⁶

Enrique Ruelas no sólo se comprometió con los guanajuatenses a realizar escenificaciones sino también a difundir el teatro en Guanajuato, organizando conferencias con gente reconocida del ámbito artístico y literario del país y con funciones de teatro. Para él fue una forma de apoyar al enriquecimiento cultural de la población, acercándola a lo que en la Ciudad de México se estaba haciendo en esas áreas, actividades que los universitarios guanajuatenses solicitaban. En cambio, para

¹⁶ “Escenificación del mundo de Cervantes en la plaza de San Roque en la ciudad de Guanajuato”, reseña de Armando de Maria y Campos publicada en el diario *Novedades* el día 10 de marzo de 1953. Maria y Campos, Armando de. Op. cit, pág. 1073.

algunos artistas capitalinos convidados resultó la oportunidad de conocer Guanajuato y acercarse a los artistas de la región.

Enrique Ruelas fue un enlace de los guanajuatenses con los artistas de la capital del país.

Uno de los convidados fue Salvador Novo, quien en una de sus columnas reseñó la aventura que vivió en Guanajuato cuando Ruelas lo invitó para que presentara en el Teatro Juárez la *Danza macabra* (el sábado 18 de febrero de 1949) e impartiera conferencias sobre teatro. Para la función de la obra de Strindberg, el equipo técnico de Bellas Artes instaló la escenografía, con la supervisión de su creador, Julio Prieto. La presentación de la obra quedó en la memoria de los espectadores. En otras ocasiones también por invitación de Ruelas Salvador Novo presentó las obras *Los girasoles* de Guido Cantina, *Un espíritu travieso* de Noel Coward y *Rosalba y los llaveros* de Emilio Carballido.

Otras personalidades que estuvieron en Guanajuato por iniciativa de Ruelas fueron Xavier Villaurrutia, Julio Prieto, Andrés Soler, María Douglas, Rodolfo Usigli, Fernando Wagner y Antonio López Mancera.

Todas las actividades realizadas por Ruelas y los integrantes del Estudio del Venado durante ese tiempo apuntalaron el nacimiento del Teatro Universitario y la aparición de los estudios profesionales del arte dramático en la universidad del estado.

EL PROYECTO DE ENRIQUE RUELAS CON EL TEATRO UNIVERSITARIO

En 1952, el gobernador del estado, José Aguilar y Maya, y el rector de la Universidad, Antonio Torres Gómez, abrieron las Escuelas de Música, Artes Plásticas y Teatro. La Universidad de Guanajuato se convirtió en la segunda universidad del país en establecer los estudios profesionales de Arte Dramático y la primera en darle el rango

académico de licenciatura. En ese año, sin importar que residiera en la Ciudad de México, Enrique Ruelas fue nombrado oficialmente director de la Escuela de Arte Dramático. Así lo recuerda el creador de los *Entremeses cervantinos*:

Desde hacía varios años ya se venía haciendo teatro en Guanajuato; pero hasta la rectoría a cargo del Lic. Antonio Torres Gómez se institucionalizó toda actividad artística, se pensó en un centro de drama donde se practicara teatro y [en] extender las actividades de la universidad hacia el exterior.¹⁷

Para los guanajuatenses aficionados al teatro, y para Ruelas, se cumplió un sueño: por fin había en su tierra un lugar dónde estudiar teatro, dentro de un formato académico y profesional, por lo que ya no necesitaban emigrar a la Ciudad de México para hacerlo.

Enrique Ruelas proyectó establecer un intenso movimiento teatral en Guanajuato que surgiera de la propia universidad, vinculado a la sociedad y hecho con gente preparada en este rubro del arte.

Para efectuar el proyecto abrió tres áreas dentro de la Universidad de Guanajuato: el Departamento de Drama, la Escuela de Arte Dramático, con el título académico de licenciatura, y el Teatro Universitario.

Los objetivos de la primera área fueron promover y difundir la actividad teatral dentro y fuera de la Universidad con conferencias y puestas en escena. En tanto, la escuela se encargó de educar teatristas. Por último, el Teatro Universitario se convirtió en la compañía teatral de la Universidad de Guanajuato y estuvo integrada por los alumnos de la Escuela de Arte Dramático; fue la unión entre sociedad y la universidad.

Las tres dependencias laboraron con el presupuesto que la Cámara de Diputados de la entidad les proporcionó a través de la Universidad.

¹⁷ Hernández y Hernández, María Guadalupe. *Vida y obra de Enrique Ruelas*, versión mimeográfica, 2000, p.19. Citado en *Teatro en Guanajuato*. Op. cit.,

Enrique Ruelas justificó la existencia de las tres corporaciones en un documento que leyó en la celebración del Tercer Aniversario del Teatro Universitario. Dijo:

Su creación, en el seno de la gloriosa institución guanajuatense, obedeció al doble imperativo del arte y la cultura; por una parte la imprescindible y fecunda labor de extensión universitaria por uno de sus medios más eficaces, la expresión de la cultura a través del arte teatral; por la otra la incorporación del Arte Dramático a los estudios académicos, tal y como cumple a los lineamientos universitarios contemporáneos. Esto ha significado, por primera vez en la vida universitaria mexicana la dignificación del Arte Dramático y la saludable resolución de un problema artístico y social de lenguas preocupaciones.¹⁸

Sobre la escuela especificó:

El proceso de la Escuela de Arte Dramático, orientado hacia la educación -no solamente instrucción- del elemento humano, teniendo como base la gradual profundización de la cultura teatral, ha sido satisfactorio. Predominan los estudios literarios, considerándose que el contacto del estudiante con la obra dramática es fundamental, y que, ante todo, el artista y el técnico deben ser individuos cuya cultura -conocimiento de las disciplinas literarias afines- sea la raíz del arte en el futuro. El movimiento teatral debe empezar por la formación del público, y nada mejor que la preparación de un elemento humano, destinado, a su vez, a la tarea de preparar al niño, al adolescente, al joven, para la comprensión plena receptividad y buen gusto de esta compleja rama de las artes. La Escuela de Arte Dramático de la Universidad de Guanajuato, no está dirigida a la formación de actores únicamente su principio es la impartición de la cultura dramática, sus fines la preparación del elemento humano en las distintas fases del proceso dramático.¹⁹

Concluyó con una referencia al Teatro Universitario y al Departamento de Drama:

¹⁸ Ruelas, Enrique. "Cervantes de Guanajuato", documento escrito por el autor en 1954, publicado en *El pasado de la Universidad*. Op. cit., pág. 19, primera parte.

¹⁹ *Ibíd.*

El teatro universitario de Guanajuato orienta su labor a la realización de estos propósitos. Sus representaciones en teatro cerrado -concebidas como práctica total- con obras de buen gusto, correcta factura técnica, accesibles y atractivas -*Arsénico y encaje* año de 1952- constituyen una parte de su labor; otra, las empresas de mayor envergadura, las de cultura popular, de difusión universitaria y experimentación artística de legítimas ambiciones -*Entremeses cervantinos* años de 1953 y 1954-, alternando estas actividades con el espíritu que anima a la Escuela de Arte Dramático de la Universidad de Guanajuato, el Departamento de Drama coordina, procura y asienta la vida del teatro en el alma de la provincia. Esta labor, de años, no de días, de trabajo y cariño, no de soplo mágico, su plan es a largo plazo pero seguro, y en un futuro, cercano o lejano, la provincia será la voz más auténtica del teatro en México.²⁰

Su propósito en Guanajuato se consumó, pues creó un movimiento teatral en la entidad en el que participó la sociedad y que, hasta la fecha, es reconocido.

La Escuela de Arte Dramático

Cumpliendo con lo estipulado de contar con una vasta cultura que le permitiera discernir sobre la problemática del hombre y su medio, tal como lo exige el nivel académico universitario, Enrique Ruelas y el Consejo Universitario elaboraron el plan de estudios de la carrera de Arte Dramático, similar al de la UNAM, con asignaturas que atendieron la parte teórica del teatro, de la literatura y de la cultura mundial y con asignaturas prácticas enfocadas al entrenamiento actoral.

Entre las materias teóricas estuvieron literaturas dramáticas (mexicana, francesa, inglesa y española), historias (del teatro mexicano, universal y del arte), gramática, fonética y psicología. La mayoría de ellas fueron impartidas por los profesores de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guanajuato: Luis Rius, Luis Villoro y Horacio López Suárez fueron algunos de los docentes.

²⁰ *Ibíd.*, pp. 19-20

Del lado técnico o práctico las asignaturas fueron actuación, voz, danza, esgrima, escenografía, producción teatral y análisis del drama.

Enrique Ruelas dio las clases de actuación e historia del arte.

La evaluación del estudiante fue programada en dos vertientes, en exámenes teóricos y prácticos. Éstos últimos consistieron en presentar públicamente escenas u obras completas de teatro. Con *Arsénico* y *encaje* fueron examinados los alumnos de la primera generación en su primer semestre de estudios.

La carrera de Arte Dramático fue diseñada para ser cursada en tres años; los alumnos, para obtener el título de licenciado, debían cumplir los mismos requisitos que en cualquier otra carrera universitaria: completar satisfactoriamente el currículo académico, presentar una investigación de tesis y aprobar el examen profesional.

No hay datos que indiquen que algún alumno de la Escuela de Arte Dramático se haya titulado y tampoco existe el registro de tesis presentadas por los estudiantes de la carrera.

Los grupos de alumnos de las primeras generaciones de la Licenciatura en Arte Dramático fueron heterogéneos. Los testimonios informan que profesionistas, profesores, empleados y amas de casa fueron la base de los grupos y ocurrió que estudiantes de otras carreras de la Universidad, como de Letras, Química y Derecho, incluso de la Escuela Normal Superior del Estado, la escogieran como una segunda opción de carrera.

En un principio las autoridades universitarias pretendieron abrir la escuela en el antiguo edificio del Hospital Civil, sin embargo, sus actividades académicas iniciaron y concluyeron en el mismo edificio central de la Universidad. Nunca obtuvo sus propias

instalaciones, lo único que logró fue un salón de ensayos en la planta baja del inmueble y un teatro en la planta alta.

Las perspectivas de la Escuela de Arte Dramático se diluyeron con el tiempo y la carrera que fue un atractivo en su inicio dejó de serlo a finales de los años cincuenta, cuando la deserción de los alumnos aumentó y la demanda de ingreso disminuyó, hasta que, finalmente, desapareció.

Juan Francisco Arellano y Rubén Pérez Vargas, exalumnos de las últimas generaciones de la Licenciatura, confirman el escaso interés de los jóvenes por estudiar esa profesión, lo cual se constataba con grupos compuestos por uno, dos o tres personas.

Ambos también afirman que la escuela tuvo problemas por la falta de docentes capacitados para las materias técnicas, lo que influyó negativamente en la carrera.²¹

Hay personas que aseguran que en 1958 fue cerrada la Escuela de Arte Dramático y suprimida la Licenciatura en Arte Dramático; pero no hay documentos oficiales que confirmen dicha información.

Parece que las autoridades universitarias de Guanajuato no cancelaron los estudios profesionales de teatro y no hay razón certera de su desintegración en la década de los sesenta, aproximadamente, del siglo pasado. El catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad, Luis Palacios Hernández²², comparte esta hipótesis y agrega la teoría de que hubo otra causa que contribuyó a su desaparición, la fama del Teatro Universitario.

Él expone que la Escuela de Arte Dramático fue rebasada por el Teatro Universitario. A la gente ya no le interesó estudiar una carrera teatral tan larga y con

²¹ En entrevistas concedidas al autor de esta tesis.

²² En entrevista concedida al autor de la tesis.

mucha teoría porque podía aprender la profesión y ejercerla de manera más práctica e inmediata en el Teatro Universitario. En cambio, las personas que sí visualizaban el teatro de una forma más profesional preferían emigrar a la Ciudad de México para estudiarlo, en lugar de cursar la carrera en la Universidad de Guanajuato.

Y algunos actores guanajuatense asientan que su desaparición fue lógica, porque nunca se desempeñó efectivamente como una carrera universitaria, con un programa escolarizado; funcionó mejor con talleres.

¿Qué tanta culpa tuvo Enrique Ruelas de la desintegración de la escuela? Tal vez sus múltiples compromisos en la Ciudad de México no le permitieron concentrarse más en la problemática de la escuela y evitar su desaparición. O quizá comprendió que su idea de fortalecer el teatro en la entidad lo estaba logrando con el Teatro Universitario.

En estos momentos, universitarios guanajuatenses preocupados por el teatro y su enseñanza y enarbolando la tesis de que la Escuela de Arte Dramático con su título de licenciatura no fue clausurada por el Consejo Universitario, tienen planeado reiniciar próximamente la Licenciatura en Arte Dramático, con un plan académico actualizado y con objetivos nuevos. El acto de reapertura de la escuela también busca recuperar la herencia dejada por el maestro Ruelas, a manera de homenaje.

El Departamento de Drama

Enrique Ruelas propuso complementar la educación del estudiante con la experiencia práctica en escena y a través del intercambio y discusión de las ideas con gente experta en el campo teatral, por lo que el Departamento de Drama realizó conferencias sobre actuación, dirección, dramaturgia y producción.

El escenógrafo Mariano León Barajas escribió lo siguiente acerca de una de las conferencias:

[...] el maestro Ruelas tuvo el acierto de invitar a don Antonio López Mancera, entonces Jefe del Departamento de Producción y maestro de la escuela de Arte Teatral del INBA a que impartiera un cursillo de escenografía y producción teatral, el cual vino a abrirnos la puerta de la Escenotécnica, así como a marcar una forma de trabajo y una disciplina que han normado mi quehacer en las Artes Escénicas.²³

El periodista Fernando Mota en su columna *Teatro*, en *Revista de revistas*, documentó un ciclo de conferencias y funciones de teatro clásico y contemporáneo que realizó Enrique Ruelas en el Teatro Juárez, para la segunda temporada del Teatro Universitario, en 1953.²⁴ Cita las conferencias: “Los coloquios y pastorelas, en Guanajuato” del maestro Fulgencio Vargas; “La historia de la voz” del doctor Eugenio Illades; “El teatro y su función estética” Manuel Leal; “El teatro en los veinte” de José Guadalupe Herrera; “El teatro en la exaltación de los valores del Derecho” del licenciado Antonio Torres Gómez y “El teatro de Cervantes” de Luis Rius.

Y de las obras representadas, menciona: *La familia cena en casa* de Rodolfo Usigli; *La isla de oro* de Rafael Solana; *Autos profanos* de Xavier Villaurrutia; *Aguardiente de caña* de Luisa Josefina Hernández; *Teatro onírico* de Fernando Mota e *Indulgencia para todos* de Manuel Eduardo Gorostiza.

El trabajo del Departamento de Drama se extendió a la difusión de la actividad teatral de Guanajuato en foros culturales del país y así lo demuestra su participación en una edición de la Feria Internacional del Libro de la UNAM y en un encuentro con el

²³ León Barajas, Mariano. “Maestro Antonio López Mancera. In memoriam”, en *Teatro*, (revista mexicana del ITI UNESCO), México, año III, número 5, enero-junio 1994, pág. 7.

²⁴ Mota, Fernando. “Teatro”, en *Revista de revistas*, México, número 2 235, 11 de enero de 1953, pág. 85.

Club de Periodistas, donde Enrique Ruelas sustentó conferencias sobre el Teatro Universitario.

Otra función que desempeñó el Departamento fue la de organizar y promover las presentaciones del Teatro Universitario.

Tampoco hay datos ni fechas sobre la desaparición del Departamento de Drama.

El Teatro Universitario

De los tres organismos que fundó Enrique Ruelas en 1952 para promover el teatro, sólo sobrevivió el Teatro Universitario.

El Teatro Universitario se fortaleció con las iniciativas que el rector Armando Olivares Carrillo lanzó en 1961, con el fin de darle una categoría dentro del organigrama del Departamento de Acción Cultural. Para ello, subdividió este departamento en secciones y convirtió al Teatro Universitario en una de ellas, beneficiándolo pues lo dotó de mayor autonomía y lo incorporó al servicio social, dando la oportunidad a los aficionados universitarios al teatro la posibilidad de realizar su servicio social en el Teatro Universitario. Desde entonces hasta la fecha, la agrupación ha podido contar siempre con la presencia de un número significativo de jóvenes, lo cual le permite trabajar sin la inquietud de no tener actores o gente que realice la producción de las obras.

Esquemáticamente, la propuesta estética de Enrique Ruelas con el Teatro Universitario consistió en:

a) Escenificar obras en espacios abiertos, aprovechando como escenografía las formas físicas y ambientales naturales del lugar: plazas (*Los pasos*), ríos (*Yerma*),

mesones (*El retablo jovial*), calles (*El caballero de Olmedo*) o minas (*Dos hombres en la mina*).

Los espacios no funcionaron como simples sets decorativos, ni tampoco fueron seleccionados al azar, y sí coadyuvaron a idear los tonos y las ambientaciones de las obras. El entorno de la Plaza de San Roque, con su aire español, facilitó el ensueño y la nostalgia que Enrique Ruelas propuso como tonos para los *Entremeses cervantinos*. En tanto que la fisonomía del Mesón de San Antonio contribuyó al tono festivo y vertiginoso de las comedias de *El retablo jovial* y la oscuridad nocturna del río San Matías y la penumbra y lo rocosidad del socavón de la Mina del Nopal dieron el tono trágico de *Yerma* y de *Dos hombres en la Mina*. El sincretismo que tuvieron los escenarios con los textos dramáticos hizo que los espectadores se conmovieran y se identificaran con las historias.

Enrique Ruelas no fue proclive a presentar sus montajes en lugares ajenos a la propuesta original porque consideraba que ahí no obtenía los mismos resultados en cuanto a tonos y ambientes de las obras y lo que hacía que el espectador las percibiera de una manera más fría y que no se comprometiera mental y emocionalmente con lo que veía, como sí ocurría en la Plaza de San Roque, en el río San Matías o en la Plaza de Mexiamora. Cuando cambiaron de sedes las representaciones de *Yerma* y los *Pasos* de Lope de Rueda, éstas no tuvieron mucho éxito y desaparecieron. Enrique Ruelas Barajas dice que siendo adolescente vio una función de los *Entremeses cervantinos* en la Plaza de Santa Catarina en Coyocán y recuerda haber quedado desencantado porque la magia de los *Entremeses cervantinos* en Guanajuato no fue la misma en este asiento de la Ciudad de México y extrañó la personalidad teatral que tiene la Plaza de San Roque con su majestuoso templo.

La arquitectura de los espacios fue aprovechado, inteligentemente, en su totalidad como área de actuación y como escenografía. Las escenas se desarrollaron, casi de manera simultánea, en los edificios, calles, ríos, montes, balcones, azoteas, escaleras y pasillos que tenían los lugares y la gente para apreciarlas mejor dejó a un lado su comodidad y su pasividad porque debió conducir su mirada, con la ayuda del movimiento corporal, hacia donde estaban las acciones; es decir, tuvo que ampliar su campo visual para captar lo que ocurría en todos los rincones del escenario.

Las plataformas, micrófonos y cualquier truco escenográfico ficticio fueron excluidas de las propuestas escénicas con el fin de respetar las esencias físicas y acústicas de los espacios utilizados como escenarios y para dar naturalidad a las obras. Con la naturalidad Enrique Ruelas buscó que el público se ilusionara, imaginara y sintiera que los espectáculos nacían realmente de las calles, puertas, ventanas y ríos de Guanajuato.

Las luces y la reproducción de sonidos y de música acentuaron el tono, el ambiente y las acciones de las escenificaciones y ayudaron a despertar los sentidos y las mentes de los espectadores.

b) Presentar obras de autores hispanos (Cervantes, Lope de Vega, Madariaga, Casona y Lorca) con una propuesta escénica en la que se mezclan las técnicas teatrales con las cinematográficas con el fin de impactar visual y emotivamente al espectador y para hacerlas más comprensibles e interesantes para el público popular.

c) Realizar montajes multitudinarios donde se involucra a la población como actores o como colaboradores de la producción y de la logística de las representaciones.

La colectividad es el personaje principal en la historia del Teatro Universitario.

d) Ser un teatro popular, con el que se identifiquen los pobladores de la región.

Enrique Ruelas resaltó este punto de la siguiente manera: El Teatro Universitario de Guanajuato “es un vivo testimonio de expresión popular en una generosa finalidad artística, cultural y social. Un teatro que ha sido y es una exaltación del alma popular”.²⁵

e) Trabajar con aficionados o estudiantes de teatro.

f) Ser una alternativa al teatro comercial y ser un teatro que parta de la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos.

En su propuesta teatral hubo variantes porque también realizó montajes en teatros cerrados, como fueron *La sogá* y *Arsénico y encaje*, en el Teatro Juárez, y presentó obras de dramaturgos que no están en español, como las dos antes citadas y *Dos hombres en la mina* del húngaro Ferenc Herzceg.

Enrique Ruelas comprendió que el éxito del Teatro Universitario no sólo estaba en la creación escénica sino también en su difusión, en dar a conocer lo que los guanajuatenses estaban haciendo en esta disciplina artística. Consideró que la mejor manera de lograrlo era invitando a periodistas, críticos, artistas e intelectuales del país como espectadores para que después ellos escribieran tanto sobre las obras que veían como de la ciudad de Guanajuato. Fue una forma de promover Guanajuato y el Teatro Universitario.

Los gobiernos del Estado, del Municipio y de la Universidad de Guanajuato de igual manera asumieron la responsabilidad de propagar dentro y fuera del país el trabajo del Teatro Universitario a través de la Secretaría de Turismo y patrocinando

²⁵ Ruelas Espinosa, Enrique. “Entremeses cervantinos”, en *Teatro universitario de Guanajuato. 25 aniversario*, México, Universidad de Guanajuato, 1978, pág. 13.

funciones teatrales con motivo de cualquier convención o reunión comercial, académica, social o cultural que se celebrara en la capital del Estado.

Con las medidas de difusión adoptadas por las instituciones y Enrique Ruelas, el Estado de Guanajuato adquirió un nuevo símbolo que lo distinguió del resto del país, inclusive de la Ciudad de México. Y al igual que otras urbes del mundo tuvo una compañía teatral representativa, histórica y atractiva para la gente.

Para algunos guanajuatenses promover al Teatro Universitario como un artículo turístico resultó contraproducente porque el espíritu turístico desplazó al hecho artístico y social característico del Teatro Universitario. Una de las actividades culturales que más critican son los *Entremeses cervantinos*, que, según ellos, se convirtieron en una diversión folclórica para los viajeros y en una fuente de ingresos económicos para las agencias de turismo.

Enrique Ruelas reconoció la crítica en una entrevista que le concedió a Rodolfo Rojas Zea, periodista del *Excélsior*; señaló:

Nuestro problema es que un teatro que se realiza como una experiencia, como una labor de experimentación cultural universitaria, llegó a convertirse en un motivo turístico que por una parte nos limita, aunque por otra nos trae público.

El turismo] ha limitado mucho los planes, que originalmente eran más vastos.

Someter los “entremeses” a una rigurosidad programática es restarle lo más hermoso que tiene: la sinceridad, la autenticidad, sobre todo porque este tipo de teatro, así como está, ya alcanzó una dimensión nacional e internacional.²⁶

²⁶ Rojas Zea, Rodolfo. “Por el turismo *Los Entremeses* de Guanajuato se desvirtuaron. Ruelas”, en *Excélsior*, 10 de mayo de 1975, pág. 31A.

Enrique Ruelas dirigió por casi treinta y cinco años el Teatro Universitario de Guanajuato. En ese lapso realizó diez montajes, dos en teatros tradicionales cerrados y el resto en espacios al aire libre y en escenarios naturales.

En los teatros fueron escenificadas *Arsénico y encaje* y *La sogá*. En las calles, plazas y áreas abiertas fueron representadas los *Entremeses cervantinos*, en la Plaza de San Roque; *Pasos*, en la Plaza Mexiamora; *El caballero de Olmedo*, en el Paso de San Javier; *Cantata a Hidalgo*, en la escalinata de la Alhóndiga de Granaditas, y *Estampas del Quijote*, en la Plaza de Cata.

En tanto que Ruelas eligió como escenarios naturales el Mesón de San Antonio para escenificar ahí *El retablo jovial*; el río San Matías para *Yerma* y la Mina del Nopal para *Dos hombres en la mina*.

Al fallecer Ruelas, Eugenio Trueba asumió la dirección del Teatro Universitario.

Algunas de las obras fueron exitosas y tuvieron largas temporadas. En cambio otras no corrieron con la misma suerte porque recibieron críticas negativas o porque exclusivamente se presentaron el día del estreno, como fue el caso de *Estampas del Quijote*.

Dentro del tema del legado que el Teatro Universitario dejó a la población guanajuatense hay que mencionar los espacios que Enrique Ruelas ocupó como escenarios porque antes y después de ser utilizados como foros teatrales fueron remozados y adquiridos por el Estado y la Universidad de Guanajuato. Hoy dichos sitios pertenecen al patrimonio de la ciudad y son ocupados para actos culturales.

El espacio más afamado es la Plaza de San Roque, cuyo origen data del siglo XVI y que durante la primera mitad del siglo XX funcionó como mercado ambulante. Al

ser elegida como sede de los entremeses, el gobierno estatal de José Aguilar y Maya y la presidencia municipal de Salvador Estrada Ruiz desalojaron a los vendedores y la restauraron en su totalidad, desde las fachadas de las casas que la rodean hasta el empedrado del área. Tiempo después, la Universidad de Guanajuato adquirió para el Teatro Universitario el inmueble donde Ruelas instaló la cabina de luz y sonido y los camerinos. San Roque se convirtió en un lugar atractivo y emblemático.

Otro edificio adquirido por la Universidad fue el Mesón de San Antonio, construcción del siglo XVI que era una vecindad. Aquí se encuentran actualmente las oficinas de Extensión y Difusión Cultural de la Universidad y es la sala de prensa del Festival Internacional Cervantino.

Otros dos terrenos rescatados fueron las plazuelas de Mexiamora y de Cata. En esta última el Instituto Estatal de Cultura estableció su sede principal; mientras que en aquella constantemente se realizan jornadas literarias y artísticas.

Junto con otros actores, el Teatro Universitario también influyó en el rescate del Teatro Juárez, el cual fue remodelado para convertirlo en el principal recinto del Festival Internacional Cervantino.

EL REPERTORIO DEL TEATRO UNIVERSITARIO

Arsénico y encaje

El primer trabajo escénico de Enrique Ruelas con el Teatro Universitario fue *Arsénico y encaje* de J. Kesselring. Con él inició la tradición y los triunfos de la compañía universitaria de Guanajuato. Armando de Maria y Campos reseña el acontecimiento:

A fines de julio de 1952, los tranquilos habitantes de la ciudad de Guanajuato, capital del estado, pudieron ver pegadas a la entrada de los cuatrocientos sesenta y nueve callejones en que se fracciona aquella maravillosa ciudad [...] unas tiras pequeñas

impresas en papel verde con la siguiente leyenda: “Si quieres conocer los secretos de las hermanitas Brewster, del misterio del arsénico en el vino de frutas y el de las tenebrosas esclusas en el canal de Panamá, vea *Arsénico y encaje*, la comedia moderna más espeluznantemente graciosa, presentada por los alumnos de arte dramático de la Universidad de Guanajuato”.²⁷

La publicidad surtió efecto porque el Teatro Juárez se llenó el 26 de julio, fecha en que fue estrenada la obra. Lo mismo ocurrió con las funciones subsiguientes.

La improvisación quedó atrás. Con *Arsénico y encaje*, Ruelas quiso realizar en Guanajuato un teatro con tintes más profesionales, en el que todo girara alrededor de la idea escénica del director, por lo que pidió al artista Manuel Leal –su compañero en el Venado– diseñar la escenografía. Contaba con los recursos y el apoyo de la Universidad para poder hacerlo. Ya no fue necesario que recurriera a las viejas prácticas de adaptarse a los recursos escenográficos que tenía almacenados el Teatro Juárez.

Entre los años de 1952 y 1953, el Teatro Universitario representó en varias ocasiones más la comedia de Kesselring en diferentes locaciones. La representación que se efectuó en febrero de 1953 fue especial por dos razones: la primera porque fue un acto que acompañó a la II reunión ordinaria de la Asamblea Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior del país (ANUIES); la segunda porque en esa ocasión fueron estrenados los entremeses.

En la última función de *Arsénico y encaje*, 16 de marzo de 1953, Andrés Soler actuó en la obra.

El elenco estuvo conformado por Gloria Martín del Campo y Flora Webber (interpretaron, respectivamente, a las hermanas Abby y Marta Brewster), Clementina

²⁷ Reseña de Armando de María y Campos publicada en *Novedades* el 20 de marzo de 1953. Op. cit, pág. 1078.

Téllez (Elena Harper), Manuel Martín del Campo (Jonathan Brewster), Eugenio Trueba (Mortimer) y José Hernández (Teddy Roosevelt).

Entremeses cervantinos

El éxito logrado por el recién nacido Teatro Universitario propició que el rector Antonio Torres Gómez incitara a Enrique Ruelas a dirigir algo para el congreso de la ANUIES, a celebrarse en febrero de 1953, en la capital del estado. Fue su oportunidad para hacer teatro al aire libre y de cumplir con el proyecto surgido del Venado años atrás. Todas las autoridades de la universidad, del estado y del municipio respaldaron la idea. El viernes 20 de febrero de 1953, ante las miradas de los rectores del país (presididos por el doctor Nabor Carrillo Flores) y de la población, fue estrenado el espectáculo teatral *Entremeses cervantinos, su mundo imaginario y realidad de su mundo*.

Nadie imaginó la trascendencia mundial de lo que en esa ocasión estaban viendo, de que eso iba a ser objeto de muchos artículos periodísticos nacionales y extranjeros y de que su creador adquiriría un mayor reconocimiento por parte de la gente del país dedicada al teatro. Tampoco imaginaron que el espectáculo se convertiría en un atractivo turístico del estado. En 2009 cumplió 56 años de vida.

La fama de los *Entremeses* no fue casual. Enrique Ruelas supo aprovechar sus herramientas: el texto de Cervantes, el talento de su equipo de trabajo, la riqueza visual del espacio, el entusiasmo de los actores aficionados, la colaboración espontánea de los vecinos y el apoyo de las autoridades. La conjunción de los ingredientes produjeron un espectáculo conmovedor, inteligente y fresco y, lo que es más importante tal vez, consiguió que los guanajuatenses lo sintieran suyo, que se lo apropiaran, que se sintieran partícipes de su creación.

Enrique Ruelas aplicó en este trabajo la tesis de experimentar en el teatro mediante nuevas formas de expresión, distintas a las comerciales.

En el caso de los *Entremeses cervantinos*, tales afanes fueron dirigidos a un triple propósito: en primer lugar las reflexiones sobre el teatro me llevaron a la conclusión de que su estructura técnica, ante el cine y la televisión, requería una nueva forma; de ahí el uso de un escenario natural de carácter funcional donde destaca uno de los aspectos de esa nueva forma. Escenarios naturales con sus representaciones periódicas existen desde la antigüedad –desde que el hombre es teatro y “hace” teatro- pero dándole parte viva, activa y dinámica, no se ha hecho, que yo tenga noticia.

El segundo aspecto técnico de la nueva forma es la mezcla de obras distintas de un mismo autor – en otra ocasión se hará con distintos autores- cortadas por escenas y alternándose cuidadosamente, a la manera de la técnica cinematográfica contemporánea, lo que permite un mayor interés y una variedad psicológica de fuerte impacto en el espectador.

En tercer lugar, y finalmente, la utilización de un narrador; la intervención de este elemento como personaje de la obra –su voz surge, brota, llena y satura, los árboles, el aire, el empedrado, las casas, los muros, el cielo, el espacio repito, como personaje de la obra -¿Cómo griego con ropaje técnico del siglo XX?- que explica, orienta y hace comentarios, propiciando el ambiente en la medida del valor dramático del espectáculo.

Teatro, cine y radio, he aquí la fórmula pretendida, la cual, y en verdad, por su carácter popular y comicial, por su tendencia a una cierta renovación técnica, y por su verdad dramática en aras de su propia exaltación espiritual, puede ser una de las respuestas del teatro al cine y la televisión.

La otra respuesta, la del público, hacia los *Entremeses cervantinos*, es verdaderamente conmovedora. La experiencia humana –esa experiencia humana que Don Alfonso Reyes atisbó de inmediato- es una de las más graves, hondas y bellas, de mi vida.²⁸

La escenificación de los *Entremeses cervantinos* está estructurada a partir de tres entremeses de Miguel de Cervantes.

²⁸ Ruelas, Enrique. “Cervantes en Guanajuato”, en *El pasado de la Universidad*: Op.cit., pág. 19, primera parte.

Enrique Ruelas en un principio pensó montar únicamente *El retablo de las maravillas*, porque es “bello por su fantasía y hermoso por su sátira tanto a las intromisiones inquisitoriales –antiguas y modernas- en la vida y en la libertad del hombre, como al ambiente de miedo e hipocresía que aquéllas generan”.²⁹ Pero consideró que no era suficiente para armar un espectáculo teatral, pues resultaba muy breve; había que acrecentar el tiempo y agregó *La guarda cuidadosa* y *Los habladores*. Además incluyó un prólogo y un epílogo escritos por Armando Olivares Carrillo. Finalmente mezcló los entremeses y los textos de Olivares Carrillo en el desarrollo de la trama, de tal manera que parece ser una sola e indivisible pieza.

La trama comienza con el prólogo. Armando de Maria y Campos recuerda del montaje lo siguiente: “De lo alto de la torre de la iglesia de San Roque nueve campanadas estremecen el silencio de la noche y caen como goterones de plata sobre las metálicas piedras de la plaza”.³⁰ Y entonces el espectáculo iniciaba.

Ruelas recreó una tarde del siglo XVI en una plaza española, donde, sin importar la clase social, la gente se reúne y deambula, como la usanza de las poblaciones pequeñas. Los manchegos cortejan, bailan, cantan y tocan instrumentos, en tanto que la voz en off del narrador describe la vida de esa época. Cervantes aparece cruzando lentamente el lugar y mirando, quizá recordando acciones y personajes que inventó, (episodios del *Quijote de la Mancha*, de *Novelas ejemplares* y de los entremeses). Entre las palabras del narrador hay fragmentos de *El ingenioso hidalgo don Miguel de Cervantes Saavedra* de Francisco Navarro Ledesma, hilvanados por Armando Olivares.

Continúa la historia con *La guarda cuidadosa* y *Los habladores*. En un balcón ubicado en el extremo izquierdo del escenario comienza el diálogo de *La guarda*

²⁹ Pichel, José. “Don Quijote en Guanajuato”, en *Artes de México*. Op. Cit., pág. 39.

³⁰ “Escenificación del mundo de Cervantes en la plaza de San Roque en la ciudad de Guanajuato”, nota de Armando de Maria y Campos publicada en *Excelsior* el día 10 de marzo de 1953. Op. cit., pág., 1073.

cuidadosa. Un poco después, en el lado opuesto, se hace lo mismo con *Los habladores*. La acción prosigue alternadamente entre uno y otro entremés hasta que ambos dan fin. Inmediatamente, sin interrupción, la fantasía del *Retablo de las maravillas* irrumpe en escena.

Finaliza la trama con el epílogo. La plaza se vuelve a llenar con los habitantes del lugar (mozos, doncellas, niños, ancianos, frailes, hidalgos, etc.), con animales (burros, caballos y perros) y con algunos personajes cervantinos (Rinconete, Cortadillo, la gitana, el caballero enamorado, el licenciado Vidriera y Tomás Rodajo). El narrador habla sobre la figura de Cervantes, quien una vez más aparece en escena caminando. El orador lo despide diciendo: “¡Adiós gracias, adiós donaires, adiós regocijados amigos, que yo me voy muriendo...!”; parlamento extraído por Olivares Carrillo del prólogo de la novela *Persiles y Segismunda*. Cervantes se pierde entre la penumbra, y el narrador habla de la inmortalidad que ha alcanzado a través de su literatura y con el *Quijote*.

Entonces, por el callejón de la Galarza, surgen don Quijote de la Mancha y Sancho Panza y se escuchan los versos de Rubén Darío:

Rey de los hidalgos, Señor de los tristes,
que de fuerza alientas y de ensueños vistes,
coronada de áureo yelmo de ilusión;
que nadie ha podido vencer todavía,
por la adarga al brazo, toda fantasía
y la lanza en ristre, todo corazón.

José Rojas Garcidueñas escribió sobre el final de la obra:

Con todos los personajes llenando el escenario, termina el espectáculo, del que he sido espectador muchas veces, y puedo dar testimonio de que las emociones de curiosidad, risa, etc., que predominaban durante la representación de los entremeses, cortada por el

fugaz obscurecimiento al terminar *El Retablo de las Maravillas*, esa emoción ascendía, por segundos, a los más nobles y altos grados de la angustia y la tristeza, en el momentáneo paso de la figura de Cervantes y su perderse en la sombra, que era la muerte, y luego la tensión así lograda se resolvía en la gozosa admiración y simpatía, desatando el aplauso inmediato y unánime, al surgir de la sombra y avanzar hacia el público, lo que éste veía y aplaudía como perfecto símbolo de ideal, nobleza y gloria: Don Quijote.³¹

El tiempo, la forma y belleza de la Plaza de San Roque, con sus edificios y calles, fueron suficiente escenografía, no hicieron falta entarimados, telones u otros artificios escenográficos o técnicos para enriquecer el espacio o el montaje. Ella sola despertaba la imaginación del espectador y lo transportaba al mundo que Ruelas creó de Cervantes. Únicamente se le añadió una cruz en el centro de la plaza, semejante al Cristo de los Faroles de Córdoba, realizada por Manuel Leal.

El alumnado de la Escuela de Arte Dramático fue el soporte actoral y creativo de los *Entremeses cervantinos*, pero ante la magnitud del espectáculo, actuaron también estudiantes, profesores, funcionarios universitarios, integrantes del Estudio del Venado, profesionistas, señoras, jóvenes, vecinos y niños. Según los testimonios de la gente, los niños voluntariamente arribaban puntuales y ataviados a San Roque para participar en las representaciones y se retiraban a sus casas al terminar las funciones, nadie les daba indicaciones, ellos aprendieron solos los movimientos que tenían que hacer en escena y sus propias madres les cosían los vestuarios. La población se entusiasmaba por participar.

De los actores de la primera representación de los *Entremeses* destacan Armando Olivares Carrillo (Miguel de Cervantes), Jorge Ibarguengoitia y Chico (don Quijote), Jorge Manjarrez (Sancho Panza), Aurora Ramírez (Cristinica), Pedro F. Ortiz

³¹ Rojas Garcidueñas, José. *Presencia de don Quijote en las artes de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1968, pp. 171-172.

(el soldado), Antonio Sánchez R. (el sacristán), J. Jesús Domínguez (el amo), Rebeca Gómez (la ama), José Hernández (Roldán), Guillermo Puga (Sarmiento), Gloria Ávila de Martín del Campo (doña Beatriz), Lucila Carmona (Inés), Humberto Guevara (Chanfalla), Virginia Smith (Chirinos), Concepción Aguado (Rinconete), Carlos Castro (Cortadillo), Tere Quezada (la gitanilla), Antonio Corona (Tomás Rodajo) y José de Jesús Gutiérrez (el animero).

Eugenio Trueba y Luis Pablo Castro fueron los asistentes de dirección, Benny Smith estuvo a cargo de la producción, Josefina Zozaya viuda de Romero de la coordinación general y Manuel Leal de la asesoría artística.

Primero el pintor Alberto Gironella y después el ingeniero Enrique Pérez Cancio fueron los responsables de tocar las campanas del templo de San Roque.

Después del estreno, los entremeses fueron programados en dos temporadas anuales: de febrero a mayo y de septiembre a noviembre, con funciones de jueves a domingo, muchas veces dobles, sin contar las extraordinarias. Así funcionó por mucho tiempo, todavía después del fallecimiento del maestro Ruelas. Lamentablemente, durante los últimos años ha cambiado la situación, ya que ha disminuido el número de funciones y en algún momento, los entremeses fueron excluidos de la programación del Festival Internacional Cervantino.

Enrique Ruelas relató lo que significaron para él los *Entremeses cervantinos*:

Los *Entremeses cervantinos* me han redituado muchas satisfacciones. Han sido mi vida durante largo tiempo. He saboreado incansablemente nuestras interpretaciones de sainetes y entremeses basados en *La batalla naval*, *La gran sultana* y *La gran turquesa*. Disfruté mucho todas estas obras. Quizá pareciera yo demasiado ambicioso, pero me hubiera gustado montar entremeses basados en las famosas comedias de Cervantes, como son *Los tratados de Argel*, *La Numancia* y *La confusa*, ni que decir de la inmensa novela pastoril *La Galatea*. En términos generales, estoy muy satisfecho con todo lo

que he hecho en la vida. Miguel de Cervantes Saavedra fue muy prolífico en su producción literaria y creo que nosotros, yo principalmente, he sacado buen provecho de ella, tanto para la documentación pedagógica como para la adaptación de mis queridos *Entremeses cervantinos*. Le estoy muy agradecido a este genio de las letras hispanas, uno de los más grandes valores de la literatura universal.³²

Pasos de Lope de Rueda

Para los subsiguientes trabajos del Teatro Universitario, Enrique Ruelas continuó con la línea de aprovechar espacios abiertos de la ciudad para hacer teatro, combinar varios textos para crear uno solo, experimentar en la escena y recurrir a imágenes cinematográficas y teatrales.

En ese contexto, el 22 de octubre de 1955, el Teatro Universitario estrenó su segunda obra al aire libre: los *Pasos*, en la Plaza Mexiamora.

Esta vez enlazó las pequeñas comedias de Lope de Rueda para realizar el montaje, éstas fueron: *Las aceitunas*, *Tierra de Jauja*, *La carátula*, *Pagar y no pagar* y *Cornudo y contento*. Y agregó como prólogo y epílogo el autosacramental *Auto de la pasión* de Lucas Fernández. El punto innovador en la escenificación fue el agregado de referencias contemporáneas, como fue la introducción de un automóvil al inicio de la obra para ubicar al espectador en el presente y para después trasladarlo al pasado, a la época del dramaturgo español.

Armando de Maria y Campo en su columna periodística también dejó testimonio sobre esta producción del Teatro Universitario de Guanajuato:

La Universidad de Guanajuato, por medio de su Escuela de Arte Dramático, continúa en su empeño de ligar su espíritu al del pueblo. Ahora es el esfuerzo de hacer teatro para la comunidad dentro de los moldes primarios y clásicos de la gloriosa dramática

³² Ximénez Estrada, Carlos. *Festival Internacional Cervantino. Un cuarto de siglo*, México, CONACULTA, (Colección Periodismo cultural), 1997, pág. 25.

española. Como en el caso de la plazuela de San Roque, sede internacional de los famosos entremeses cervantinos, el decorado natural de la plazuela de Mexiamora, otro maravilloso rincón guanajuatense, permite renovar la experiencia, sin precedente, de una producción teatral que no requiere de ningún aparato escenográfico o imitativo para superar con su propia nota realista la mejor construcción de artificio.³³

La suerte de los *Pasos* no fue la misma que tuvieron los *Entremeses cervantinos*, porque las características del lugar propiciaron a que mudara de escenario varias veces: primero, al callejón de San José, posteriormente, a la Plaza del Baratillo y, por último a la Plaza de San Cayetano; además, la propuesta inicial de dirección de Ruelas fue alterada al ser eliminado el autosacramental y ser reducido el número de pasos que componían el espectáculo, haciéndolo más simple y menos espectacular que en su origen. A pesar de esto las funciones de la obra duraron muchos años y fueron suspendidas cuando el director falleció.

El retablo jovial

En 1958, Enrique Ruelas adaptó el patio trasero del Mesón de San Antonio en un corral de comedias para presentar ahí tres textos de *El retablo jovial* de Alejandro Casona. La propuesta fue atractiva porque recreó el lugar donde se hacía teatro durante el Siglo de Oro español, y que era acorde con la estética que manejaba el Teatro Universitario.

Otro aspecto interesante en el montaje de *El retablo jovial* en el Mesón de San Antonio fue que el director aprovechó la fisonomía del edificio para imprimir un tono más realista a la obra, acentuándola con la disposición del escenario y la decoración.

³³ “Lope de Rueda en Guanajuato”, nota de Armando de Maria y Campos publicada en *Excélsior* el 28 de octubre de 1955. Op. cit. Pág. 1532.

La acción sucedía en el patio de la hostería, en los corredores del segundo piso, en las ventanas y en la azotea. Un rincón de la planta baja fue transformado en cubiles. El público podía verla sentado desde el patio, del corredor del segundo piso o de las ventanas del tercero. Ninguno de ellos podía tener la misma perspectiva, rompiendo nuevamente con la concepción de un teatro tradicional.

La estructura dramática de *El retablo* fue la misma que Enrique Ruelas había utilizado en sus anteriores montajes: la representación combinada de escenas de tres comedias breves, concluyendo con la solución del conflicto de cada una y la creación de estampas o imágenes cinematográficas para causar un impacto visual en el espectador, ayudándose con el manejo de luces. La única diferencia fue la exclusión del prólogo y del epílogo del espectáculo. La trilogía de comedias seleccionadas fue *Mancebo que casó con mujer brava*, *La fablilla del secreto bien guardado* y *Farsa y justicia del señor corregidor*.

El retablillo jovial fue un éxito más del Teatro Universitario de Guanajuato. Las temporadas de funciones de la obra se suspendieron con el fallecimiento del director.

El caballero de Olmedo y Yerma

El camino de la experimentación teatral en espacios abiertos emprendido por Enrique Ruelas siguió con *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega y *Yerma* de Federico García Lorca, las que escenificó en una carretera y a orillas de un río. Los dos trabajos atrajeron a los espectadores y demostraron la simbiosis existente de los pobladores y las autoridades guanajuatenses con el Teatro Universitario, ya que muchas personas de la ciudad colaboraron desinteresadamente en las representaciones de ambas obras a pesar del caos y, por otro lado, tomaron con mucha calma los problemas viales que provocaban las funciones.

El uso de los escenarios elegidos no fue el único desafío con el que se enfrentó Ruelas. También encontró un reto en el ligero cambio que hizo en su propuesta teatral y que consistió en dejar a un lado las comedias y entremeses, que por sí mismas eran divertidas para el público, para ofrecer al espectador dos obras más largas, complicadas y, donde estaba ausente la risa. Y utilizó un solo texto dramático para la composición escénica de cada una de aquellas.

De nuevo, Enrique Ruelas se apoyó en lugares de Guanajuato, el río y la carretera, para crear el ambiente de las obras y para producir imágenes como si fueran captadas por el lente del cine.

El caballero de Olmedo se estrenó el 25 de noviembre de 1962 en la zona conocida como el Paso de San Javier. Su estreno dio fin al programa de actividades del homenaje que el Gobierno del Estado, la Universidad de Guanajuato y el INBA rindieron a Lope de Vega por el cuatricentenario de su nacimiento.

El festejo de aniversario a Lope de Vega arrancó el 19 del mismo mes y se presentaron también *El perro del hortelano* y *El anzuelo de Fenisa*, realizadas por compañías del Distrito Federal. Dictaron conferencias sobre el dramaturgo español Carlos Pellicer, Sergio Magaña, Armando de María y Campos, Humberto Robles y Fedro Guillén.³⁴

En 1972, después de diez años, la obra fue interrumpida debido a los conflictos viales que causaba en el Paso de San Javier.

Para 1963 el Teatro Universitario presentó *Yerma* en el río que atraviesa la exhacienda de San Matías. El asistente del director, Juan Francisco Arellano, recuerda detalles de la escenificación. Dice, por ejemplo, que las acciones de *Yerma* se

³⁴ “Guanajuato honra a Lope de Vega”, nota periodística de François Baguer, publicada en *Guanajuato. Diario Del Bajío*, Irapuato, Gto. 24 de noviembre de 1962.

desarrollaron en un terreno en el que había una ermita, un cerro artificial formado con los desechos de las minas y con un río por el que todavía corría abundante agua. La imagen que creaba el lugar era espectacular y esto se veía acentuado con la oscuridad de la noche, iluminada sólo con la luz de la luna. Los personajes actuaron por todo el espacio y a veces en escenas simultáneas. Mientras que Lucía Villalobos en su papel de Yerma lavaba en la ribera del río, un grupo de pastores descendía por el monte guiando a su rebaño. Siempre estaba sucediendo algo en el escenario. Todo estaba dirigido a fortalecer la trama y el conflicto de la tragedia escrita por García Lorca y dar los matices de realismo y sordidez que requieren su escenificación. Juan Francisco Arellano afirma que Ruelas impresionó a los espectadores con su *Yerma*.³⁵

Las labores de urbanización de Guanajuato obligaron a que la representación de *Yerma* se trasladara a otro sitio de la ciudad, al Pueblito de Rocha. La mudanza afectó a *Yerma* porque al poco tiempo el Teatro Universitario dejó de presentarla, la última función fue en 1976.

Cantata a Hidalgo y Estampas del Quijote

La fórmula que venía utilizando Enrique Ruelas y que le había sido efectiva no funcionó en sus montajes: *Cantata a Hidalgo y Estampas del Quijote*, porque ambos trabajos fracasaron; algunos opinaron que su propuesta ya estaba desgastada y ya no resultaba interesante para el público. Por ese desacierto, Salvador Novo le dedicó una sátira:

Pensando en las Estafas del Quijote,
en este Festival, que es cervantino,
antojase pensar, que hay mucha gente

³⁵ En entrevista concedida al autor de la tesis.

que aún comulga con Ruelas de Molino.³⁶

Como lo expresó Salvador Novo, Enrique Ruelas y el Teatro Universitario estrenaron las *Estampas del Quijote* en la apertura de la primera edición del Festival Internacional Cervantino en 1972. La coreógrafa Gloria Contreras colaboró en el montaje. Paradójicamente el fracaso se dio durante el nacimiento del hasta ahora más afamado festival del país, festival que apareció como consecuencia del trabajo de Enrique Ruelas y del Teatro Universitario.

El escenario elegido para la obra fue la Plaza de Cata, con características casi similares a la de San Roque: una pequeña explanada rodeada por casas, una iglesia y varios caminos que conducen al centro de la explanada. La Plaza de Cata es muy conocida porque se localiza a la entrada de una de las minas más importantes de Guanajuato. El lugar fue rescatado del abandono y fue remodelado para su uso como foro teatral.

En Estampas del Quijote Enrique Ruelas produjo un montaje a partir de los ensayos del español Salvador Madariaga (*El Quijote de Cervantes* y *Guía del lector del Quijote*), con las proyecciones de imágenes referentes al personaje escrito por Miguel de Cervantes y con música que acompañaba la proyección de las imágenes.

Dos hombres en la mina

Después del fracaso de las dos obras mencionadas en el apartado anterior, Enrique Ruelas sorprendió gratamente a la prensa y a los guanajuatenses con la historia de dos hombres atrapados en un socavón que presentó en la Mina del Nopal como parte del

³⁶ León Rábago, Diego. *Compilación histórica de la Universidad de Guanajuato*, Guanajuato, Centro de Investigaciones Humanísticas, Universidad de Guanajuato, 1998, pág. 156.

programa del séptimo Festival Internacional Cervantino, celebrado en 1979.³⁷ Con esta obra contrarrestó las malas críticas que recibió por las dos anteriores y recuperó su prestigio como director creativo y comprobó ante sus críticos que su propuesta artística seguía siendo vigente, innovadora y atractiva para el público.

Con la escenificación de *Dos hombres en la mina* de Ferenc Herczeg, Enrique Ruelas tuvo la oportunidad de sintetizar otros aspectos que compusieron su estética teatral.

El primero estuvo relacionado con la idea humanista de que el hombre y su relación con los demás es la temática del teatro. Para el director la tragedia escrita por F. Herczeg cuestiona la conducta del ser humano, quien muchas veces actúa con soberbia e hipocresía con tal de obtener un mayor rango social y económico para sobrevivir, sin importarle desplazar los valores humanos. Enrique Ruelas comparó el conflicto de los personajes del drama con el que padecía toda la humanidad, que en los años setenta y ochenta del siglo pasado vivía atemorizada por la amenaza de la Guerra Fría. Él expresó: “La misma situación dentro de la mina me parece paralela a la que vive toda la humanidad mientras que los mineros se encuentran ante el riesgo real de morir ahogados en pocas horas, sobre la humanidad pesa el peligro de un holocausto nuclear. La obra es así de vigente e intemporal”.³⁸

¿Qué habría pensado Enrique Ruelas de la vigencia de *Dos hombres en la mina*?, ¿qué habría manifestado después de enterarse que a causa de las acciones corruptas y soberbias de algunos empresarios fallecieron varios obreros atrapados entre los escombros de la mina Pasta de Conchos y, lo que es peor, que los intereses económicos de los empresarios impidieron la búsqueda y el rescate de los mineros? Tal

³⁷ En 1975 la Universidad de Guanajuato acondicionó la Mina del Nopal para que fuera utilizada por los alumnos de la Escuela de Ingeniería de Minas.

³⁸ Ochoa Sandy, Gerardo. “El tema del teatro es el hombre y su entorno, dice Enrique Ruelas Espinosa”, en *Unomásuno*, México, 29 de octubre de 1986.

vez retomaría lo que una vez dijo: “El ingeniero Kop le dice al picador: “rompamos la soberbia de hombres como tú y como yo para que podamos llamarnos hermanos de vida y hermanos de muerte”. Pensaría en general en un cambio de valores, en una actitud más solidaria, en una revaloración de la esperanza y una comunicación más sincera”.³⁹

El segundo aspecto de la propuesta estética correspondió a su teoría de que el director teatral debía presentar dramas que trataran temas y conflictos universales pero que partieran de asuntos individuales. En el caso de *Dos hombres en la mina* hay un asunto particular, la simple historia de dos hombres atemorizados que buscan los medios para salir de la mina en la que están atrapados y que se enfrentan entre sí por la angustia y la desesperación de morir ahí. Sin embargo, la conclusión de la obra es de carácter universal. Lo que el autor muestra es el odio y el rencor que existe en la humanidad a causa del egoísmo, la deshumanización y la desigualdad social. Por lo tanto, un texto escrito por un húngaro fue perceptible para el espectador guanajuatense porque vio en él un tema y un conflicto con el que se identificó.

En la entrevista que concedió al periodista Gerardo Ochoa, Enrique Ruelas criticó la tendencia de los directores de dar preferencia a los grandes conflictos del ser humano y descuidar los temas particulares de la realidad mexicana. Comentó que no negaba: “[...] la búsqueda de esa universalidad en el teatro, pero su expresión concreta debe darse en torno a una circunstancia particular. Así lo han hecho los grandes creadores, Shakespeare por ejemplo. El tema del teatro es el hombre y su entorno. Desde ahí se alcanza la universalidad”.⁴⁰

³⁹ Idem.

⁴⁰ Ibídem.

Sacar el teatro de los escenarios tradicionales para trasladarlo a los espacios propios donde transcurre la vida y donde la gente convive cotidianamente, una mina por ejemplo, sitio en el que laboró gran parte de la población guanajuatense, fue otro aspecto estético que Enrique Ruelas utilizó en el montaje de *Dos hombres en la mina*.

Él pensó que en Guanajuato hacía falta realizar una obra que reflejara la vida de los mineros de la región. Algunos asistentes a las funciones atestiguan que ellos lloraron y sufrieron un tipo de catarsis durante la representación porque se identificaron con los personajes y entendieron las situaciones que ocurrían en el escenario y principalmente porque estaban viéndolas en el espacio en el cual trabajaron por muchos años.

El cuarto aspecto fue la estructuración del montaje de *Dos hombres en la mina*, en la que combinó el lenguaje teatral con elementos espectaculares con el fin de sensibilizar al público.

Las reseñas escritas sobre este montaje indican que fue impactante. Todo iniciaba en el centro de la ciudad donde salía el autobús que iba a la Mina del Nopal. A cierta distancia de su recorrido, el camión se detenía bruscamente porque en la carretera se encontraban patrullas y ambulancias con las sirenas encendidas, parecía que había acontecido un terrible accidente por el rumbo. Los pasajeros ignoraban que la representación ya había comenzado, que esto era un montaje planeado por el director. Lo que ellos estaban viendo en ese instante eran las consecuencias de la explosión en la Mina del Nopal.

Después, ya en el escenario de la obra, los espectadores bajaban por la boca del yacimiento hasta llegar a una cueva que funcionaba como capilla. Ahí se sentaban entre las piedras. Frente a ellos estaba rezando angustiosamente el minero Bradi. Durante el descenso, el público escuchaba los furgones, los taladros y el correr del agua. La capilla

estaba oscura, fría y vacía, sólo la forma geológica del lugar, los ruidos y la oscuridad ambientaban la obra, ningún artificio más utilizó Ruelas. Las lámparas de quinqué que portaban los personajes alumbraban el escenario. Entonces, inmersos en la sordidez del sitio, el público veía la tragedia del obrero Bradi y del ingeniero Kop.

Con *Dos hombres en la mina* finalizó la carrera teatral de Enrique Ruelas en Guanajuato.

LA FUNDACIÓN CERVANTISTA ENRIQUE Y ALICIA RUELAS, A.C.

Con el fin de que el legado de Ruelas no desaparezca, el 20 de noviembre de 2005, en la Plaza de San Roque, fue creada la Fundación Cervantista Enrique y Alicia Ruelas. El objetivo principal de dicha asociación es continuar con la labor del maestro Enrique Ruelas en el apoyo y promoción de la educación teatral y de las actividades culturales y artísticas de Guanajuato.

El Consejo Directivo de la Fundación Cervantista está conformado por el doctor Enrique Ruelas Barajas, presidente; licenciado Eugenio Trueba Olivares, vicepresidente; licenciado Pedro Vázquez Nieto, secretario; licenciada Laura Lozano, directora.

El rector de la Universidad de Guanajuato y el director general del Festival Internacional Cervantino integran parte del Consejo Consultivo.

Para Enrique Ruelas Barajas⁴¹ con la Fundación quieren hacer de Guanajuato la meca del teatro nacional, como alguna vez lo soñó su padre, por lo que han establecido relaciones con la Embajada Española y con la Fundación Carolina de España para proyectar intercambios educativos, teatrales y culturales entre Guanajuato y España.

⁴¹ En entrevista que el doctor Enrique Ruelas concedió al autor de esta tesis. La entrevista completa se encuentra en el anexo de la tesis.

La Fundación Cervantista no es una organizadora de eventos per sé; su tarea está en promover, apoyar y acercar recursos humanos y económicos a las instituciones o personas que desarrollan proyectos teatrales, artísticos y culturales y que son en beneficio de la ciudad, como la Universidad de Guanajuato, el Instituto de Cultura de Guanajuato, el Teatro Universitario y el Festival Internacional Cervantino, organismos con los cuales ha creado, junto con la sociedad, una amalgama laboral, tal y como lo hizo Enrique Ruelas Espinosa en el pasado.

El doctor Enrique Ruelas Barajas resalta que la promoción que hace la Fundación Cervantista es también un vehículo de ayuda al desarrollo sociocultural y económico de la ciudad de Guanajuato, como también lo pensó el fundador del Teatro Universitario.

CONCLUSIONES

En la enseñanza y en la difusión se encuentran las contribuciones de Enrique Ruelas al arte dramático mexicano. A través de la educación logró formar profesionistas, docentes y públicos afines al teatro propositivo. En la Escuela Nacional Preparatoria, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y en la Universidad de Guanajuato encontró los campos para desarrollar su trabajo pedagógico; en cada uno de ellos esgrimió objetivos diferentes y tuvo alcances distintos, y donde fundó organismos que le sirvieron para cumplir con su tarea y que actualmente siguen funcionando.

En la Escuela Nacional Preparatoria (ENP), integró el teatro a la educación de los estudiantes argumentando que el entrenamiento mental, físico y emocional del actor era aplicable entre los jóvenes porque les permitía conocerse a sí mismos y les brindaba seguridad para desenvolverse en sus vidas. Asimismo, desde ese espacio, él fomentó el gusto por apreciar y practicar el arte dramático. El objetivo no fue hacer del lugar un nido de actores o artistas sino simplemente ser un impulsor de la actividad teatral y ser un colaborador en la educación.

Enrique Ruelas inició su labor allí en 1942, cuando en compañía de Fernando Wagner creó los talleres teatrales de la Institución, obteniendo buenos resultados, que se vieron reflejados con las actuaciones de los alumnos en el Palacio de Bellas Artes. Después, luchó por qué la asignatura de teatro fuera reconocida con valor académico dentro de los planes de estudio de la Preparatoria. En 1956 lo logró; fecha en que Raúl Pous Ortiz, director general de la ENP, implantó la materia Actividades estéticas, conformada por las disciplinas artísticas de teatro, música, danza y artes plásticas y puso a cargo de las actividades teatrales a Enrique Ruelas, y posteriormente lo nombró Coordinador de las Actividades Estéticas.

Como Coordinador realizó varios proyectos que estuvieron dirigidos a desarrollar el arte dramático en la Escuela Nacional Preparatoria. Entre las acciones planteadas estuvieron las organizaciones de las temporadas de teatro estudiantil de la Preparatoria, en las que los participantes contaron con el apoyo económico y de infraestructura de la Universidad y con la asesoría de profesionales del área.

Una iniciativa más, fue gestionar ante la rectoría la construcción de los escenarios en cada uno de los planteles de la Escuela Nacional Preparatoria, con los requerimientos arquitectónicos y técnicos necesarios para cualquier representación escénica.

Enrique Ruelas tuvo claro que había que facilitar las cosas para que los preparatorianos practicasen teatro como profesionales, era la forma para que los muchachos lo apreciaran mejor.

Los testimonios de compañeros suyos afirman que él siempre apoyó las propuestas de los docentes, nunca les negó algo y no se inmiscuyó en sus clases, les dio la libertad de usar los métodos pedagógicos y teatrales que ellos creían convenientes. Ellos piensan que les tocó continuar con el trabajo iniciado por su coordinador y luchar por mantener el teatro y las actividades estéticas en la Escuela.

Al paso del tiempo la materia ha evolucionado manteniendo los principios que le dieron origen y que fueron planificados por Ruelas.

Con la cátedra *Enrique Ruelas*, la Escuela Nacional Preparatoria reconoce el legado que les dejó.

En la Facultad de Filosofía y Letras, Enrique Ruelas desplegó la idea de preparar docentes y profesionistas, donde con Fernando Wagner y Rodolfo Usigli abrió la carrera en Arte Dramático, la que inició con cursos (1944) y continuó como una especialidad de la Maestría en Letras (1949), culminando como Licenciatura en Arte

Dramático (1960), que tiempo después se convirtió en la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro (1972).

La evolución de los estudios teatrales en la Facultad de Filosofía y Letras no fue sencilla, ya que padecieron siempre el temor de desaparecer como ocurrió en 1956, cuando la especialidad en Arte Dramático fue desincorporada de la Maestría en Letras para convertirla sólo en un Centro de Estudios de Arte Dramático, sin valor académico o cuando fue creado el Centro Universitario de Teatro (CUT), lo que acrecentó los temores, porque éste contaba con mayores recursos económicos y materiales

Enrique Ruelas y sus colegas comprendieron las situaciones por las que pasó la carrera y la defendieron, sin abandonar los principios con los cuales había nacido la profesión. Es meritorio que los tres precursores y demás catedráticos logaran crearla, sostenerla y hacerla crecer.

La postura de la carrera fue educar intelectualmente a los alumnos con conocimientos teóricos sobre el arte dramático y de temas de la cultura en general (historias, literaturas, estética, etc.) y entrenarlos con técnicas relativas a los oficios del actor, del director y del dramaturgo, lo cual caracterizó a los estudiantes y egresados de ella y los hizo diferentes a los de otros centros escolares de teatro. La propuesta también correspondió a la idea de que los estudiantes pudieran desempeñarse en el futuro como profesores y difusores del quehacer teatral en las escuelas secundarias, preparatorias y universitarias del país. El objetivo se ha cumplido porque una gran cantidad de sus graduados se dedican tanto a la enseñanza del teatro como de la literatura y del español, porque tienen la capacidad para hacerlo, y algunos combinan su labor docente con la práctica escénica.

Enrique Ruelas basó su pedagogía en la libertad creativa, en la individualidad, en el respeto a las ideas de los demás, en la responsabilidad del educador y en la relación de amistad entre alumno y maestro.

Consideró que el aprendizaje de los colegiales estaba en conducirlos para que solos descubrieran sus vocaciones y se acercaran a lo que más les convenía para desarrollarse profesionalmente en el arte dramático, por lo tanto, más que darles técnicas de actuación o dirección se concentró en ejercicios que les ayudaba a eliminar las barreras y prejuicios que les impedían desenvolverse libremente en la actividad y que inhibían su creatividad, así que el proceso enseñanza-aprendizaje fue individual, es decir, él tuvo que adaptarse a las necesidades de cada uno de sus alumnos para brindarles las herramientas adecuadas a cada caso.

La individualidad y la libertad implicaron respetar y apoyar los proyectos e ideas que formulaban los alumnos, aunque él no estuviera de acuerdo en algunas ocasiones, lo importante era dejarlos actuar dentro y fuera de clases sobre lo que a ellos les interesaba.

Enrique Ruelas definió bien que en su papel de educador debía despojarse de tal envergadura, dejar de ser el protagonista y entender que su principal función era educar, evitando perderse en otros aspectos ajenos a la enseñanza, por ejemplo, no estaba de acuerdo en que se organizaran concursos de teatro en las escuelas de la UNAM por el temor de que los docentes se convirtieran en directores y su trabajo estuviera dirigido únicamente en ganarlos y en explotar el talento innato de los muchachos, relegando a un segundo plano el aprendizaje de los jóvenes. También puntualizó que su responsabilidad iba más allá de lo académico, su tarea se extendía en instruir a los jóvenes en otros aspectos cercanos a su desarrollo personal, y esto

circunscribía desde lo intelectual hasta lo moral y espiritual, temas que ellos mismos tratarían más tarde en los escenarios y en las aulas.

El balance de los resultados de la pedagogía de Enrique Ruelas lo dan los testimonios de sus discípulos, quienes afirman que fue un hombre formativo, respetuoso y apasionado de su profesión que supo orientarlos hacia sus vocaciones; y reconocen la libertad y la seguridad que les brindó para desenvolverse en el quehacer dramático. Hasta la gente que no está o no estuvo de acuerdo con los postulados educativos o estéticos que enarboló, juzgándolo de tradicionalista y poco innovador, valoran los aportes que dejó a la enseñanza teatral de la Facultad de Filosofía y Letras.

La licenciada Eloísa Gottdiener lo defiende de las críticas aduciendo que su maestro Ruelas se portó cauteloso en lo académico a razón de conservar el espacio que se había conquistado con gran esfuerzo. Ella piensa que no es fácil crear una institución, mantenerla, hacerla crecer y provocar que la gente permanezca y se sienta perteneciente a ésta, tal y como lo forjaron los iniciadores de la carrera de Arte Dramático en la UNAM.

Enrique Ruelas tuvo una discreta presencia en el trabajo escénico de la Ciudad de México -caso diferente ocurrió en Guanajuato-, pero no carente de mérito. Siguió las pautas de experimentar en el escenario y de representar obras con nuevos lenguajes, fue de los pioneros en mostrar en México los dramas de los franceses Jean Paul Sartre, Paul Claudel y H. R. Lenormand, cuando éstos aún causaban conmoción en Europa. Sus montajes más reconocidos ostentaron la característica de estar vinculados al proyecto educativo de Ruelas, por lo que surgieron de las aulas y participaron en su realización de manera conjunta los estudiantes de teatro que tenía en la UNAM, en la Escuela de Arte Teatral, en la ANDA y en el Instituto Cinematográfico de México.

La otra máxima aportación de Enrique Ruelas al teatro nacional y a su renovación, la encontramos en la ciudad de Guanajuato, donde creó el Teatro Universitario de la Universidad de Guanajuato.

Con el Teatro Universitario impulsó una intensa actividad teatral con una propuesta artística propia y con la que la sociedad no sólo se identificó sino que también participó. Igualmente coadyuvó al desarrollo económico y turístico de la ciudad al atraer público y periodistas foráneos para que vieran las obras y hablaran después de Guanajuato, de la Universidad y de la compañía. Además, abrió el camino para la aparición de nuevos grupos teatrales tanto bajo la tutela de la Universidad de Guanajuato como fuera de ella. Asimismo, propició que florecieran instituciones culturales enfocadas a las imágenes de Cervantes y del Quijote de la Mancha. Estas instituciones también lograron convocar a una gran cantidad de gente y de personalidades de la cultura y el arte. Entre los organismos que nacieron a raíz del Teatro Universitario están el Festival Internacional Cervantino y el Coloquio Cervantino.

Los aportes de Enrique Ruelas a Guanajuato seguirán siendo visibles con los espacios urbanos que rescató con el Teatro Universitario para convertirlos en escenarios y que ahora son emblemas de la ciudad o que son ocupados por institutos culturales y universitarios, el más representativo de ellos es la Plaza de San Roque.

Cuando Ramiro Osorio encabezó el Festival Internacional Cervantino quiso que un mayor número de espectáculos teatrales se realizaran en las calles, plazas, jardines y rincones de la ciudad con la finalidad de regresar a las raíces que dieron origen al FIC, a la propuesta de Enrique Ruelas y del Teatro Universitario, que Guanajuato fuera un enorme escenario, donde el pueblo participara; llevar el arte a las calles y plazas como lo soñó Ruelas.

Hay que reconocer que Enrique Ruelas con su trabajo en Guanajuato comprobó dos cosas: 1) Cómo el teatro puede ser útil en el desarrollo de las sociedades y cómo a la sociedad le interesa conocer este arte cuándo se le toma en cuenta y se le deja ser partícipe. La sociedad está dispuesta a integrar el arte a su vida. 2) Que el trabajo conjunto entre artistas y autoridades rinden frutos que son benéficos para ambos y, principalmente, para el arte y para el pueblo.

Enrique Ruelas tuvo el poder de convocar y de liderar a gente deseosa de trabajar en pro del teatro nacional y de Guanajuato, y de colaborar con otros para lograr objetivos comunes. Aprovechar las oportunidades que se le presentaron para participar en la renovación teatral y en la transformación de Guanajuato es una virtud más que hay que reconocerle.

¿Qué subsiste de los aportes de Enrique Ruelas?

En nuestros días, permanecen: la Coordinación de las Actividades Estéticas y los talleres teatrales en la Escuela Nacional Preparatoria. La Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, descendiente de la Licenciatura en Arte Dramático, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. El Teatro Universitario de la Universidad de Guanajuato. El número de catedráticos que imparten clases de teatro en la ENP, en la Facultad y en escuelas públicas y privadas de enseñanza media y superior. Las representaciones de los *Entremeses cervantinos* con una aceptable afluencia de público local, nacional y extranjero. Y los espacios guanajuatenses rescatados.

Su nombre y figura quedaron grabados en la cátedra *Enrique Ruelas* que creó la ENP, en el foro que lleva su nombre en el área de teatros de la Facultad de Filosofía y Letras, en la escultura que fue erigida en la Plaza de San Roque (esculpida por Glenda Hecksher), en las placas y fotos que hay en el Café Valádez, de Guanajuato y en la Plaza de San Roque, en la columna *Rueleando* de Braulio Peralta que es publicada en el

diario *La Jornada* y en los homenajes que se le han rendido, como los que le realizaron el plantel 7 de la Escuela Nacional Preparatoria y Raúl Flores Canelo con el Ballet Independiente, en la edición de 1987, año en que falleció el maestro. El coreógrafo mexicano bailó solo una pieza en su honor.

El 29 de abril de 2008 en el Palacio de Bellas Artes, con la presencia de Gerardo Kleinburg, actual director del FIC, fue homenajeado nuevamente el maestro.

La bibliografía sobre el maestro Enrique Ruelas se ha acrecentado recientemente con la aparición de textos editados y grabados por la Fundación Cervantista Enrique y Alicia Ruelas y por Edgar Ceballos, la Universidad de Guanajuato y Juan Francisco Arellano.

Y mientras perdure el FIC, la presencia y espíritu de Enrique Ruelas permanecerán vigentes en la memoria de todos los mexicanos y de Guanajuato, como lo expresó su esposa Alicia Barajas. Efectivamente el nombre del FIC está ligado al de Ruelas, porque para muchos fue el causante de su aparición, aunque algunos lo olviden, lo ignoren o lo excluyan. Para el pueblo guanajuatense, él es el precursor del Festival Cervantino.

La Fundación Cervantista Enrique y Alicia Ruelas, A.C., presidida por el doctor Enrique Ruelas Barajas y en la que colaboran el Gobierno del Estado, la Presidencia Municipal y la Universidad de Guanajuato, tiene entre sus metas reimpulsar el trabajo que realizó el maestro y de rescatar su memoria entre los jóvenes guanajuatenses. Con la misma idea un grupo de académicos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guanajuato quieren rescatar el legado de Ruelas con la reapertura de la Escuela de Arte Dramático.

ANEXOS

ANEXO A

ENTREVISTAS

El doctor Enrique Ruelas Barajas y la licenciada Eloísa Gottdiener Estrada fueron testigos del trabajo que Enrique Ruelas realizó en la Escuela Nacional Preparatoria, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y en Guanajuato.

Eloísa Gottdiener fue alumna de Enrique Ruelas en la Facultad de Filosofía y Letras durante la década de los años sesenta del siglo pasado, cuando la carrera en Arte Dramático fue reconocida como licenciatura. También fue su compañera profesora en la ENP, donde el maestro Ruelas fue responsable de las Actividades Estéticas y del quehacer teatral. Ella junto con otros colegas consolidó el proyecto artístico y teatral iniciado por él en dicha institución. En la entrevista que le realicé y que publico en la tesis, opina de lo qué representó Enrique Ruelas en la educación, en el fomento del teatro en el país y de los resultados que obtuvo.

El doctor Enrique Ruelas Barajas recientemente impulsó la creación de la Fundación Cervantista Enrique y Alicia Ruelas, A.C. para apoyar el desarrollo teatral y artístico de Guanajuato y para de esta forma, mantener en la memoria de los guanajuatenses la figura de su padre. En la conversación que aquí presento, habla sobre tal corporación y de algunos aspectos en torno a la vida de su padre.

LA FUNDACIÓN CERVANTISTA Y LAS RAICES QUE SEMBRÓ EL MAESTRO ENRIQUE RUELAS.

ENTREVISTA AL DOCTOR ENRIQUE RUELAS BARAJAS.

Compartir el tiempo entre su familia, el teatro y Guanajuato

JESÚS LÓPEZ CAMPOY (JLC): ¿De qué platicaba con su padre?

ENRIQUE RUELAS BARAJAS (ERB): En realidad de teatro de manera muy específica en la casa no se hablaba. Lo que sí recuerdo es su profunda vocación cervantista y su enorme creatividad, si bien, no platicábamos de teatro en lo particular. Además porque estamos hablando de una época en mi vida en donde yo era aún muy joven. Hablábamos de fútbol, de la escuela y de muchas otras cosas. Lo que también recuerdo es su vocación cervantista, de su enorme creatividad y que siempre estaba pensando en escenarios.

Por ejemplo. Cuando salíamos de paseo mi padre permanentemente estaba observando los espacios. Eso lo tengo muy presente. Recuerdo cierta ocasión que fuimos a Guanajuato por una ruta distinta a la acostumbrada, nos fuimos por la carretera de Michoacán y entramos al Estado de Guanajuato por el rumbo de Yuriria. Y me acuerdo que en cada pueblito nos íbamos bajando para ver los espacios. Mas no tengo en la memoria escenas de él hablándome particularmente de teatro. Lo que sí me atraía era su enorme vocación, la cual ahora yo estoy recuperando de manera inconsciente y es esta evocación por la búsqueda de nuevos espacios teatrales, esta vocación por la creatividad. Le puedo decir que con alguna frecuencia sí asistíamos al teatro.

JLC: ¿Cuáles obras vieron?

ERB: Cuando nosotros asistíamos con él al teatro, me refiero a mi mamá y a mí, íbamos a ver obras, recuerdo mucho las musicales, le gustaban mucho. *Mame*, en aquella época, *El violinista en el tejado* con Manolo Fábregas, *El hombre de la mancha* con Claudio Brook. Eran obras que él disfrutaba bastante y no sólo por el hecho del teatro sino porque veía trabajando en ellas a sus alumnos, estoy pensando en Claudio Brook y Carlos Ancira. Éste era el tipo de obras que veíamos en aquella época. En un tiempo mi papá se dedicó a la crítica teatral por lo que constantemente asistía al teatro y llevaba a mi madre; recuerdo a mi madre platicándome cómo ella disfrutó aquellos momentos pues seguido iban al teatro. Era una actividad de la profesión de mi padre que ambos gozaron mucho. Yo no tuve la oportunidad de vivir esa etapa de la vida profesional de mi padre. Eso no me tocó a mí. Ya cuando yo empecé a tener uso de razón pues

ya mi papá estaba en otra cosa, ya no se dedicaba a la crítica teatral, él seguía en Guanajuato y yo estaba aquí en la Ciudad de México estudiando en la Facultad de Medicina, en la UNAM.

JLC: ¿Por qué su padre dejó de ejercer la crítica teatral?

ERB: Pienso que por falta de tiempo. Creo que estaba muy saturado entre los viajes a Guanajuato, la Preparatoria en las mañanas, las clases en la Facultad de Filosofía y Letras por las tardes y en un tiempo estuvo colaborando con la UNESCO y con la Universidad Iberoamericana, en fin. Siempre tuvo muchas actividades. No sé cómo se daba tiempo para realizar tantas actividades. De manera que desconozco por qué dejó esa parte de su trayectoria profesional. Pero esto finalmente ya no me tocó vivir.

JLC: ¿El maestro Enrique Ruelas tenía predilección por algún autor o libro?

ERB: No que yo recuerde. Más bien recuerdo sus conversaciones de las ideas que le iban surgiendo. Recuerdo haber visto sobre su escritorio las obras de Chejov, Lope de Vega y Lope de Rueda y las obras que él había montado o de las que estaba realizando, en sus últimos años, Ferenc Herczeg con *Dos hombres en la mina*. Fue muy interesante para mí escuchar su entusiasmo de cómo había descubierto el socavón de la Mina del Nopal, de cómo él se imaginaba recrear el ambiente de aquellas escenas dramáticas. Pero no recuerdo a ningún autor en particular, de alguno que fuera su autor de cabecera.

JLC: ¿Cómo fue el proceso escénico del maestro Enrique Ruelas, es decir, si los espacios abiertos eran para él su fuente de inspiración y después elegía la obra adecuada para escenificarla allí o a partir de la obra electa para su representación él se imaginaba los escenarios y los buscabas?

ERB: Yo creo que fue un proceso mixto. Supongo que veía espacios y se imaginaba obras y encontraba obras y buscaba los espacios adecuados para escenificarlas. Imagino que así fue su proceso. Por ejemplo, cuando él sacaba al Teatro Universitario de Guanajuato pues se dedicaba a buscar los lugares más propicios, de por sí no era muy proclive a sacar los entremeses o cualquier otra obra de Guanajuato porque él veía sus espacios ya como muy hechos en Guanajuato. Pero ahí había una obra y tenía que buscarle un espacio. Yo me imagino el caso de *Yerma*, por ejemplo, que fue un proceso mixto, de que pensó en la obra e imaginó el escenario y después respondió a la necesidad de cambiar de escenario porque mire, los entremeses se mantuvieron siempre donde habían sido y *El retablillo jovial* también, pero *Pasos* de Lope de Rueda, *Yerma* y *El caballero de Olmedo* cambiaron de escenarios, sobre todo *Yerma* y los

Pasos, las cuales lamentablemente murieron a causa de las remodelaciones urbanas que sufrieron los lugares donde se realizaban las funciones de ambas obras.

JLC: ¿Su propuesta de hacer teatro en lugares abiertos o en escenarios naturales, que le dio tanto éxito en Guanajuato, por qué no la desarrolló también en la Ciudad de México?

ERB: Alguna vez trajo *Entremeses cervantinos* a la Plaza de Santa Catarina, en Coyoacán, en la Ciudad de México; ahí se montaron. Fueron una o dos funciones, no fueron más, pienso que han de haber sido en un fin de semana. Yo asistí a una de ellas, yo debo haber tenido en ese tiempo trece, catorce o quince años de edad y me recuerdo desencantado después de verlos, porque para mí los entremeses eran en San Roque, la magia de *Entremeses cervantinos* está en esa plaza de Guanajuato. Y bueno, Santa Catarina es una plaza preciosa, es una placita muy agradable, pero no tiene la personalidad teatral que ya se había creado en San Roque con la cruz, los faroles y con la majestuosidad de la iglesia en el escenario. Santa Catarina tiene su iglesia.

¿Por qué no lo hizo en la Ciudad de México? Yo creo que en primer lugar porque su compromiso aquí en la capital del país, su compromiso vocacional aquí era con la formación de jóvenes en la Escuela Nacional Preparatoria y en la Facultad de Filosofía y Letras. Su actividad de dirección teatral se fue concentrando en Guanajuato. Inclusive, él tuvo oportunidad aquí en México de dirigir cine y telenovelas. Recuerdo, eso sí lo recuerdo con mucha precisión, cómo lo llamaron en alguna época de lo que era Televisión Independiente de México, canal 8, antes de que pasara a ser parte de Televisa, para que dirigiera una telenovela, la cual fue muy exitosa. Lo invitaron a dirigir otra y ya no quiso. A él no le gustaba el mundo comercial. Él estaba casado con el teatro universitario, con el teatro más libre. Entonces, yo me imagino que eso es lo que ocurrió.

¿Por qué no buscó esos espacios aquí en la Ciudad de México? Quizá también porque el ambiente aquí no era propicio, ya que la gente siempre estaba ocupada y apresurada por lo que no tenía tiempo de hacer otras actividades aledañas a las que acostumbraba hacer. En cambio en Guanajuato, el ambiente era distinto y la gente tenía la oportunidad de hacer otras actividades, como el caso del magistrado quien se daba tiempo para actuar en los *Entremeses cervantinos*. En la Ciudad de México no había el ambiente adecuado para que él pudiera volar como lo hacía en Guanajuato.

JLC: ¿Otra razón no habrá sido la falta de apoyo por parte de las autoridades de la Ciudad de México?

ERB: No creo que haya sido la falta de apoyo. Pienso que era su libertad creativa, su compromiso con la gente de Guanajuato. Creo que hay que rescatar un valor que ahora yo he venido reconociendo, reconociendo, tratando de rescatar a través de la Fundación Cervantista Enrique y Alicia Ruelas y es ese valor que él pudo concretar de la participación social de la cultura o de la cultura, cómo él decía, para el pueblo. En Guanajuato se dio un fenómeno, que incluso espero poder apoyar desde la Fundación, no solamente para que continúe, sino para poder entenderlo mejor, porque la confianza que se dio entre sociedad, universidad y gobierno es única. Yo estoy convencido de que a cincuenta y tres años de haber iniciado la primera función de *Entremeses cervantinos* sigue manteniéndose vigente esa mística, como él decía, no puede ser explicada más que a través del arraigo en la cultura de la ciudad de Guanajuato. No me refiero a la cultura como conocimiento, me refiero como valores arraigados en una sociedad y eso es algo valiosísimo que hizo mi papá, que probablemente no era fácil retomar aquí en México.

JLC: La población de la capital del país era y es más heterogénea que la de Guanajuato

ERB: Claro y además la población guanajuatense con un sentido de comunidad que no se da fácilmente en la Ciudad de México. Me imagino que esto tuvo que ver, a pesar de que estamos hablando de los años sesentas y setentas cuando no existía la vorágine en la que vivimos actualmente en México, pero de todas maneras el contraste entre México y Guanajuato era brutal. Me imagino que eso fue lo que hizo que él se fuera arraigando cada vez más en Guanajuato, para ese tipo de teatro.

JLC: ¿Cómo veía usted a su padre? ¿No se sentía usted por la multiplicidad de ocupaciones de su padre? ¿En qué momentos convivían ambos? ¿No sentía celos del trabajo de su papá?

ERB: No. Antes que nada debo comentar que yo fui hijo único, de tal manera que mi padre, siempre lo he dicho, tuvo dos hijos: el Teatro Universitario y yo, que casualmente nacimos el mismo año, por lo que haya sido fue su año de fertilidad, en 1952.

No. Normalmente él llegaba a comer hacia las dos de la tarde y yo llegaba de la escuela a las dos y media o cuarto para las tres, así que comíamos juntos de lunes a jueves. Él se iba a Guanajuato los jueves por la noche. A veces sí llegaba yo a extrañar su ausencia porque para mí los eventos importantes eran los sábados, como el fútbol, que lo veía con mi mamá.

JLC: Supongo que a su mamá no le gustaba el fútbol.

ERB: Mi mamá terminó siendo una excelente porrista, se entusiasmaba mucho con el fútbol.

Entonces, en algunos eventos yo tocaba el acordeón y a veces daba conciertos los sábados y mi papá no podía acompañarme, pero en fin. No diría yo que no hizo mayor mella, de repente yo decía – ¿y mí papá?, bueno ni modo, no está. Él regresaba los domingos en la mañana y convivíamos prácticamente todo el domingo y entre semana él llegaba por ahí de las nueve de la noche, entre semana también cenábamos juntos y luego de cenar él se encerraba en su estudio a preparar sus clases y a leer. Se acostaba muy tarde. Se la pasaba en sus cosas. Pero creo que tenía muy bien definidos sus espacios y sus tiempos entre Guanajuato, México, su creatividad y su familia.

JLC: ¿Nunca se quejó su padre o se mostró cansado por tantas actividades?

ERB: Jamás, jamás, jamás.

JLC: Fue un trabajo arduo que realizó con tanta pasión que no cualquiera podría hacerlo, por lo que se ganó la admiración de algunas personas.

ERB: Yo creo que eso es otra de las cosas que lo hicieron sembrar con la profundidad con lo que sembró aquello y que ahora yo he estado rescatando y cosechando. Estoy muy consciente de que todo el respaldo que he recibido para la Fundación Cervantista pues no ha sido más que cosechar lo que sembró mi papá hace muchísimos años. Hay un enorme respeto, hay un enorme cariño hacia él; todavía genera una enorme expectativa. El hecho de que se hable de Ruelas provoca que esté de alguna manera aún presente.

El reconocimiento de la sociedad al trabajo de Enrique Ruelas

JLC: Entonces la figura de su papá no ha estado ausente.

ERB: No ha estado ausente. Sin embargo, hay la necesidad de que esté más presente. Hace unos años fui a conversar con Juan Carlos Romero Hicks, cuando aún era gobernador de Guanajuato, con el rector de la Universidad de Guanajuato, con el presidente municipal, con miembros del Teatro Universitario en Guanajuato, con exalumnos de él de aquí de la Ciudad de México y la reacción fue para mí sorprendente, la dimensión desborda, creo que rebasa mucho más de lo que yo hubiera sospechado y le puedo contar una anécdota, para mí muy impactante de cuando mi padre falleció. Yo sabía por supuesto de la obra que había hecho mi padre en Guanajuato, sabía de su infatigable vocación, de la que nunca se quejó, jamás, no era de que este fin de semana no voy porque estoy cansado, de no quiero ir, etc., jamás, ni a la ida ni al regreso, o sea, era parte de la vida de todos, mi papá vivía para eso. Bueno, a pesar de que le habían hecho reconocimientos y lo nombraron ciudadano honorario de Guanajuato y en fin. El

día en que murió, falleció en la madrugada, ese mismo día empezaron a aparecer titulares en los periódicos. Jacobo Zabłudovsky dio la información en el noticiero que tenía por la mañana, cosa que me sorprendió porque nadie, excepto mi madre y yo sabíamos de que ya había muerto. ¿Cómo le llegó la noticia? Hasta la fecha no lo sé, ni lo sabré. Y fueron por lo menos dos semanas en que los diarios publicaron artículos sobre mi padre; hoy tengo conservados dos tomos gruesos de todas las notas que salieron referentes a mi padre en ese tiempo.

JLC: *La Jornada* y el periodista Braulio Peralta crearon en honor a su padre la columna *Rueleando*.

ERB: Así es. Durante muchos años *La Jornada*, y hasta la fecha todavía, ya no con la frecuencia de antes, que era diaria, ahora es esporádica, publicó la columna *Rueleando*. Bueno, cada año, alrededor de la época del Festival Cervantino algo sale sobre mi padre.

Para mí fue un impacto el darme cuenta de la magnitud de lo que había hecho mi padre y que sigue teniendo eco hasta la fecha. Hace un par de años, en la despedida de Ramiro Osorio de CONACULTA, antes de que él se fuera a España, tuve la oportunidad de saludar a Miguel Sabido, a José Solé y a Luis de Tavira, a quienes yo conocía, a Luis de Tavira de nombre por mi papá y por todo lo que ha hecho en el teatro; a José Solé y a Miguel Sabido por haber sido amigos de mi padre. Y cuando me acerqué a ellos para saludarlos, me recibieron con gran cariño y Luis de Tavira me dijo: -Yo te conocí desde chiquito con tu papá. Yo creo que eso es lo que sembró mi padre. Hay una frase que expresó Miguel Sabido, precisamente una que yo ya había escuchado, incluso fue el encabezado de una de las notas, si no mal recuerdo de *Excélsior*, de ocho columnas, y decía, -Tú padre fue de una generosidad exagerada, yo creo que hasta se le pasó la mano. Y uno de los encabezados de aquella época decía: “Murió Ruelas, hombre de infinita generosidad”. Bueno, pues esa generosidad la llevó a Guanajuato, a sus obras teatrales y a sus alumnos sin quejarse y sin reparar en sí mismo; yo no lo podría hacer, al menos que fuera muy cómodamente en avión y que en media hora estuviera en Guanajuato; pues no, él se iba en autobús. En una época, a fines de los setentas el Gobierno del Estado le dio un coche, ahí sí empezó a repelar, no se sentía muy a gusto, hasta que un día tuvo un accidente en el coche, afortunadamente sin mayores consecuencias, y volvió a su camión, y comenzó de nuevo a irse en camión. En el camión se sentía más cómodo, podía dormir en las noches. Pero lo hacía con una vocación muy muy definida.

JLC Algunos consideran que el Festival Internacional Cervantino ha olvidado a su padre y desde luego que no le ha rendido un merecido homenaje. Constantemente salen notas

periodísticas afirmando lo anteriormente dicho. Usted, ¿tiene la misma impresión?, ¿cuál es su opinión?

ERB: Para nada. Tanto mi madre como yo siempre tuvimos presente que a mi padre se le ha reconocido y yo estoy seguro que se le seguirá reconociendo por el valor que él ha tenido. Sí es costumbre que de repente aparece algún día una nota o alguna pregunta incisiva sobre si se deberían hacer más homenajes a mi padre. Le puedo decir de mi parte que mi respuesta siempre ha sido que los homenajes nunca los va a hacer la familia y lo que se ha dicho y se ha hablado de mi padre pues para la familia siempre va a ser muy halagador y si es mucho o si es poco serán otros los que lo juzguen, no nosotros. También diría que con el Festival Cervantino ha habido siempre una estrecha comunión particularmente a partir desde que mi padre falleció. Cuando él murió en aquel año en particular sí hubo una distancia grande con el Festival. Sin embargo, después con Sergio Vela hubo un enorme acercamiento, había una relación además de amistad entre él y yo de muchos años, yo lo conocí a él desde chico. Sergio Vela fue siempre muy cariñoso con mi madre y ella lo quería mucho. Después viene Ramiro Osorio y yo debo decir que la Fundación Cervantista se la agradezco en su concepción a él. Yo en el mundo que vivo pues está muy lejos de todos estos aspectos y de estos temas y Ramiro Osorio fue quien me abrió muchísimas puertas, me dio muchas ideas y me dio un gran impulso. Hay una simbiosis que además me parece muy natural entre la Fundación Cervantista y el Festival Internacional Cervantino, como la que existe también de la Fundación con la Universidad de Guanajuato. También el rector de la Universidad ha sido muy generoso y nos ha ofrecido todo el respaldo para apoyar con recursos humanos la Fundación tanto es así que el personal de la Fundación está recibiendo financiamiento de la Universidad, como también el respaldo del Gobierno del Estado de Guanajuato que nos dio el dinero suficiente para ayudarnos en la creación de la Fundación. Yo creo que la Fundación Cervantista está rescatando ese eje de convergencia que una vez hizo mi padre con la población, la Universidad de Guanajuato, el Gobierno del Estado y ahora, con el Festival Cervantino.

La Fundación Cervantista Enrique y Alicia Ruelas

JLC: ¿Cuáles son los objetivos de la Fundación Cervantista Enrique y Alicia Ruelas?

ERB: El principal papel de la Fundación Cervantista Enrique y Alicia Ruelas es de promoción, promoción del teatro como vehículo, insisto, para rescatar en Guanajuato esta cultura.

JLC: ¿La Fundación Cervantista solamente trabajará en Guanajuato?

ERB: Exclusivamente en Guanajuato ahora. Queremos hacer de Guanajuato con el apoyo de la Fundación y con la convergencia de todos los actores de siempre, me refiero como actores a las

instituciones, queremos hacer de Guanajuato una meca del teatro en México, como seguramente mi padre alguna vez bien lo pensó. Tenemos el respaldo de la Embajada de España para traer un director de teatro para que imparta una cátedra. Tenemos el respaldo inicial de la Fundación Carolina de España para enviar gente de aquí de México al extranjero. A la anterior directora del FIC se le ocurrieron ideas maravillosas, lo cual vuelve a rectificar la cooperación del Festival con nuestra Fundación y queremos tomar el ejemplo de lo que ella hizo con los cantantes de ópera, que es impulsar en Guanajuato un semillero de actores y de directores de teatro. También en su momento, pero todo a su tiempo, tendremos que ir construyendo la Fundación con la Universidad Nacional Autónoma de México.

JLC: Lo importante es que la Fundación Cervantista ya inició su labor en pro del teatro guanajuatense.

ERB: Sí, claro.

JLC: Es importante la aparición de la Fundación porque dará un gran impulso al teatro de esa localidad y colocar ahora sí a Guanajuato en el mapa teatral del país, ya que a pesar de tener el FIC y los *Entremeses cervantinos* Guanajuato no es reconocido por su producción teatral.

ERB: Esa es la expectativa. Aunque no veo a la Fundación como una organización que se dedique a realizar eventos per sé, no es así, no es el objetivo de la Fundación, pero sí la de promover, de apoyar, de acercar recursos, de facilitar experiencias, eso sí.

La vocación por sus alumnos

JLC: ¿Qué opinaba el maestro Ruelas de sus alumnos?

ERB: Yo creo que era como dije antes, era su vocación, su verdadera vocación. Hace unos años se develó un busto de él en Guanajuato, fue el 20 de febrero de 2006, cuando se celebró el cincuenta y tres aniversario de la primera función de *Entremeses cervantinos*, en ese evento expresé que mi padre en realidad fue un hombre en el que convergieron las dos vocaciones de manera natural, la vocación de maestro con la vocación de director de teatro y entonces las aulas eran sus escenarios y los escenarios eran sus aulas. Yo siempre recuerdo a mi papá hablando con mucho cariño de todos sus alumnos e igualmente he escuchado a sus alumnos hablar con mucho cariño de él, puesto que mi padre era muy abierto, muy generoso, siempre dispuesto ha escucharlos, les daba consejos, en fin. Recuerdo dándoles clases en la casa, no sé porqué, pero iban a la casa y allí estaban en su estudio con él. De manera que era el cariño siempre por sus alumnos, el agradecimiento, por ejemplo con Aimée Wagner, que siempre

estuvieron muy cerca de él y el orgullo que sentía por quienes ocuparon un espacio prominente en el teatro, ya sea como actores o como directores. Así que siempre escuché comentarios con mucho cariño.

JLC: Estaba orgulloso de Claudio Brook, Beatriz Aguirre, Carlos Ancira...

ERB: Por supuesto. De Héctor Azar, Emilio Carballido, en fin.

JLC: Héctor Azar reconoce que su vocación teatral la heredó del maestro Ruelas.

ERB: Sí. Yo sé y alguna vez lo platicué con Héctor Azar en su casa, -que en paz descansa, no sabe cómo lamento su fallecimiento-, sobre su vocación teatral. Él me contó cómo habiendo sido alumno de mi padre en la Academia Militarizada de México, donde mi papá daba clases de literatura, mi padre lo invitó a ver las primeras funciones de *Entremeses cervantinos*, se lo llevó a Guanajuato y lo trepó a la cabina que estaba ubicada en la casa de don Jonás y ahí Héctor descubrió su verdadera vocación y de ahí siguió con el teatro y con una carrera relativamente parecida en el sentido de que Héctor Azar es uno de los promotores más claros del teatro universitario y del teatro preparatoriano.

JLC: Y Azar tenía un carácter difícil, por lo que hace loable que reconociera que gracias a Enrique Ruelas se dedicara al teatro.

ERB: Hay una cosa interesante en el caso de mi papá, que alguna vez yo reflexioné y es que don Luis G. Basurto, cuando muere mi papá, declara en una entrevista que le hacen: que había muerto Ruelas, el único hombre de teatro en México que no había tenido enemigos. Bueno, pues sí, mi padre se llevaba bien con todo mundo, era un hombre de una enorme calidad humana.

JLC: ¿En verdad, no tuvo enemigos?

ERB: No que yo sepa. Jamás le oí hablar mal de nadie. Algunas de sus frustraciones sí las llegó a comentar en la casa, porque no tenía el apoyo que él pensaba que necesitaba, pero nunca una manifestación de rencor o de coraje, pues no. En verdad, era un hombre muy tranquilo.

Su relación con destacadas figuras del teatro y la cultura nacional

JLC: ¿Cómo se llevaba con Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y Rodolfo Usigli?

ERB: Déjeme contarle de algo que me llamó la atención. Yo quité la casa de mis padres hace poco. Después de que murió mi madre todavía esa casa se mantuvo un año intacta. Edgar Ceballos me hizo el favor de filmar todo el entorno para que eso se conserve ahora como un museo virtual de lo que fue su casa en Guanajuato, porque además mi madre la preservó intacta después de que él murió, es increíble, pero mi mamá fallece diecisiete años después de que murió mi padre y durante esos diecisiete años se mantuvo en el mismo lugar dónde él dejó sus pipas, sus encendedores, sus libros; su escritorio se mantuvo intacto; su estudio se mantuvo intacto. Bueno, pues cuando desmonté la casa, encontré una gran cantidad de papeles, de recuerdos y cosas así y entre todo ello encontré un telegrama que le envió a principios de los setentas Salvador Novo a mi papá, felicitándolo por su onomástico, cosa que me sorprendió porque bueno Don Salvador Novo acordándose del santo de mi papá, el día de San Enrique, una felicitación por su cumpleaños, entonces digo eso puede ser un indicio de cómo fue la relación entre ellos.

JLC: La anécdota que ha contado desmiente los comentarios que hay sobre la discordia que existía entre su padre y Salvador Novo.

ERB: Es muy elocuente.

JLC: ¿Qué opinaba Enrique Ruelas sobre el teatro que realizaban por ejemplo Héctor Mendoza, Luis de Tavira o Ludwik Margules, quienes manejaban una propuesta teatral distinta a la de él?

ERB: Él era un hombre muy respetuoso de las ideas de otros. Yo me imagino que eso era lo que prevalecía ante cualquier experiencia innovadora y además, siendo un hombre tan creativo como lo fue, pues quiero suponer que estaba abierto a cualquier expresión. Yo nunca lo escuché hablar en contra del teatro experimental y de nadie, jamás, al contrario, nunca descalificó a nadie, siempre respetó las propuestas e ideas de los demás.

JLC: ¿Luis de Tavira fue alumno del maestro Enrique Ruelas?

ERB. Sí. Ahora que me lo encontré, él solito me dijo: -Tú papá me dio clases. Por eso lo supe.

JLC: ¿Usted sabe de alguna autocrítica o autoevaluación que haya realizado el maestro Enrique Ruelas sobre su trabajo?

ERB. No tengo presente nada al respecto. No. Yo pienso que él vivía en una búsqueda permanente de nuevos espacios y de nuevas ideas.

JLC: A su padre le gustaba escribir poesía, ¿no es así?

ERB: Sí. Encontré algunas cosas de él. Tengo la información de algunos de sus contemporáneos de que escribía mucho pero todo lo tiraba porque no le gustaba y mucho de lo que escribía parece que lo hacía sobre servilletas de papel, entonces quedó poco. Yo rescaté un poema de él que publicó *La Jornada* hace algunos años y hace poco encontré otro, nada más.

JLC: ¿Ambos poemas los escribió en su juventud?

ERB: Sí.

JLC: ¿Después de su juventud, ya no escribió más poemas?

ERB. No, no que yo haya sabido.

JLC: ¿Su padre se dedicó totalmente a la docencia y a la dirección?

ERB: Totalmente a la dirección y a la docencia. Cosa que por cierto le limitó porque habiendo cumplido cuarenta y cinco años de profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en alguna ocasión leí un comentario de alguno de sus alumnos destacados o de sus alumnas destacadas que el hecho de que no hubiese publicado nada le costó no ser considerado dentro de la UNAM como profesor emérito, porque todos los méritos los tuvo, excepto no tener publicaciones.

JLC: ¿Por qué no publicó nada su padre?

ERB: Creo que su vocación no estaba en escribir, estaba en la acción, en la acción de dirigir y de enseñar, en ese sentido fue un hombre ejecutivo. No me lo imagino escribiendo.

JLC: ¿Qué libros tenía el maestro Enrique Ruelas en su librero, alguno en específico de técnicas?

ERB: Por supuesto Stanislavski. No recuerdo el nombre de los demás autores. Mi padre tenía un librero enorme exclusivo de teatro.

Enrique Ruelas con los reyes de España

JLC: ¿Su padre tuvo la oportunidad de viajar a España y conocer la tierra de los autores que él admiraba?

ERB: Sí fue, cuando se hermanaron las ciudades de Salamanca, España y Salamanca, Guanajuato, en 1981 o 1982, si mal no recuerdo. A él lo invitaron como parte de la delegación

de Guanajuato. Fue la única oportunidad que tuvo de ir a España. Tuvo la oportunidad de conocer aquí en México a los reyes de España, en dos ocasiones estuvo con ellos. Y sí es de llamar la atención que nunca recibiera más invitaciones para que fuera a ese país. Le debo confesar que nosotros tampoco teníamos los recursos financieros suficientes para ir a Europa, el sueldo de profesor de mi padre no nos lo permitía.

Resembrar el fenómeno sociocultural que se produjo con el Teatro Universitario y Enrique Ruelas

JLC: Antes de concluir con la entrevista, desea usted agregar algo más sobre su padre.

ERB: A mí me interesa mucho a través de la Fundación Cervantista Enrique y Alicia Ruelas recrear tanto desde el punto de vista del movimiento teatral per sé como desde el punto de vista sociológico, desde el fenómeno sociológico que se produjo en Guanajuato, de tal forma que todo el interés que pueda existir hacia la figura de mi padre es para mí de gran orgullo.

JLC: ¿Cree que en la actualidad en Guanajuato pueda ocurrir algo similar, que se pueda repetir ese fenómeno sociológico que menciona?

ERB: Yo creo que hay que intentar el rescate no de una vuelta al pasado sino de una visión de futuro aprovechando esas raíces. Aprovechando todo lo que hay yo creo que sí se puede, la Universidad de Guanajuato sigue vigente, el Gobierno del Estado ha sido muy proclive a todo esto y el Festival Internacional Cervantino también está en la misma tesitura, yo creo que es posible volver a incentivar ese movimiento; cómo se vaya a dar, cómo se pudiera regenerar el proceso no lo sé; sí estoy seguro, sería una tontería no pensarlo así que la sociedad guanajuatense ha cambiado, la Universidad de Guanajuato ha cambiado y los tiempos democráticos han cambiado, de tal manera que es otro entorno, pero las raíces ahí están, es más no creo, estoy convencido de que están las raíces por la respuesta que hay de la sociedad hacia la Fundación Cervantista.

JLC: ¿Los jóvenes guanajuatenses saben de esas raíces y están dispuestos a participar en esa renovación del movimiento?

ERB: No le puedo contestar con certeza. Imagino que sí hay jóvenes que conocen del tema, que han vivido de alguna forma las historias; hoy por ejemplo hay muchachos en el Teatro Universitario de Guanajuato que son hijos o nietos de quienes vivieron la experiencia inicial del Teatro Universitario, quienes han seguido en esa trayectoria, así que hay jóvenes que están conscientes de todo lo que he dicho, además es parte del trabajo que debemos hacer, hay que

volver a resembrar esta cultura en Guanajuato para seguir dándole la fuerza que ha tenido. Sí me parece importante reconocer que no es obra de un solo hombre y vuelvo a insistir en la riqueza. Sí creo que es innegable que mi padre tuvo la visión, la tenacidad, la capacidad de convocatoria, de liderazgo y la vocación, de eso no hay duda, pero hubo muchos grupos similares que se sumaron a la causa y que aportaron a la causa, que hicieron que todo eso trascendiera y que hacen que hoy sea posible no por la obra de un hombre sino por ese movimiento de una sociedad que hoy se pueda estar proyectando como se sigue proyectando Guanajuato a través de la Universidad y sigan perdurando las representaciones de *Entremeses cervantinos*, aunque sean esporádicas, a cincuenta y tres años de distancia.

JLC: Y los *Entremeses cervantinos* son actualmente uno de los símbolos no sólo de la ciudad sino de todo el estado de Guanajuato.

ERB: Así es.

JLC: ¿Sabe usted por qué desapareció la Escuela de Arte Dramático de la Universidad de Guanajuato?

ERB: Yo tengo la impresión de que fue un asunto de mercado, no había suficientes jóvenes que quisieran estudiar teatro en el momento en que la escuela se abrió.

JLC: ¿El maestro Enrique Ruelas no intentó reabrir la Escuela de Arte Dramático?

ERB. No sé si lo volvió a intentar. Lo que sí tengo claro, es que en esa época no se inscribieron suficientes jóvenes; seguramente tampoco hubo el respaldo financiero necesario para motivar que esto ocurriera; tal vez no eran seguramente los tiempos para que la escuela naciera.

JLC: ¿Habría faltado alguna figura que continuara con el trabajo del maestro Enrique Ruelas?

ERB. Sin duda. Eso es también muy claro para mí y creo que el actual rector de la Universidad de Guanajuato está muy consciente de la necesidad de recuperar esa capacidad de formación de talentos desde la propia universidad, eso lo hemos conversado él y yo, es parte de lo que quisiéramos impulsar, porque en efecto la obra continúa y por una inercia enorme generada desde entonces y por la dedicación del maestro Eugenio Trueba, que a pesar de sus más de ochenta años su energía es sorprendente y él sigue manteniendo la llama viva, pero vuelve a estar otra vez detrás de la figura de mi papá y de los hombros de otro hombre, ahora de don Eugenio Trueba, sin embargo no hay esa escuela, qué es lo que hace que esto pueda tener una dimensión mayor.

LA TAREA DE FORMAR GENTE EN LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Y EN LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA.

ENTREVISTA A LA MAESTRA ELOÍSA GOTTDIENER ESTRADA.

El maestro Enrique Ruelas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM

JESÚS LÓPEZ CAMPOY (JLC): Como alumna y actriz del maestro Ruelas, ¿qué experiencias vivió con él?

ELOÍSA GOTTDIENER (EG): La experiencia del maestro Ruelas en mi caso fue muy rica porque yo llegaba de Yucatán, -yo soy de allá-, y al haberme encontrado con el maestro fue para mí como un garbanzo de a libra; fue un hombre muy comprensivo y alentador. Nosotros trabajábamos con él; él nos daba sus clases, no había presiones, no impedía la creatividad al contrario, la impulsaba. En la época en la que yo estuve en la Facultad de Filosofía y Letras se nos daba clases de actuación. Cuando pudimos conseguir que nos hicieran los dos pequeños teatros, que existen todavía, uno de los cuales lleva su nombre, lo inauguramos nosotros con un trabajo de *El niño y el gato* de Federico García Lorca y recuerdo que el maestro nos dirigió ese trabajo con un cariño absoluto y, además, pues nos dio muchísimo trabajo conseguir ese espacio, a mí me llevaron hasta con el rector de ese entonces porque decían que estaba yo causando ahí problemas...

JLC: ¿Quién era el rector?

EG: Es lo que estoy tratando de acordarme, al fin de cuentas fue uno de los mejores rectores y ahorita no recuerdo su nombre, pero sí era por el primer período cuando hubo problemas en la UNAM. Y yo le había prometido al maestro Ruelas que iba a llevar a los compañeros de la Facultad de Filosofía y Letras a ver los *Entremeses cervantino*; él me decía en ese entonces: - Mira calamidad, (calamidad me llamaba), mira calamidad no creo que lo puedas hacer. Y yo le respondía: -Pues ¡cómo no!; que le parece a usted que nunca hemos ido, nunca han ido los compañeros de acá. Total, que ese día que fui llevada a ver al rector, le dije, porque también queríamos cambiar el plan y los programas de estudios, porque había mucha teoría y no teníamos práctica, entonces el encuentro que tuve con este rector me favoreció en el sentido de pedirle que nosotros queríamos tener teatros en la Facultad y al mismo tiempo le dije, que más quiere usted pero así me contestó y le respondí que necesitábamos los teatros y que queríamos ir a ver los *Entremeses cervantinos* del maestro Ruelas. Pues sí nos apoyaron, nos dieron un medio de transporte e invité a los compañeros a ir y fuimos por primera vez a ver ese trabajo; yo ya lo conocía, pero no en grupo, el hecho de que vaya la Facultad para allá, fue una experiencia muy rica, la que me fue acercando al maestro. Yo lo quise mucho.

El hizo aportaciones muy importantes para la creación del programa de estudios de la Escuela Nacional Preparatoria. Siempre estuvo alentándonos para continuar y pues tiene una trayectoria bastante amplia aquí y hay pocos testimonios reales escritos.

Nosotros aquí, en esta preparatoria (plantel 7), le hicimos al maestro su homenaje en vida, para cuando ya sabíamos que estaba en condiciones de enfermedad severa y vino acá el maestro Héctor Azar, quien presentó su discurso, y que fue publicado en una revista de Difusión Cultural.

JLC: Discurso emotivo, cuestión que sorprende porque Héctor Azar fue una persona con un carácter difícil.

EG: Bastante difícil pero no en el caso del maestro Ruelas. Héctor Azar dio clases en la Facultad de Filosofía y Letras hace mucho tiempo, a mí me dio clases allí; yo conocí a Azar en la Facultad porque fue a sustituir a Salvador Novo en las clases que estaba dando. Salvador Novo ya no pudo seguir con las clases porque le estaban dando un puesto en la Secretaría de Educación Pública y el maestro Azar vino a sustituirlo y así fue como lo conocí. El homenaje que le dimos aquí en la Preparatoria al maestro Ruelas fue precioso.

JLC: ¿Recuerda algún montaje del maestro Ruelas, aparte de los *Entremeses cervantinos*?, aunque pensándolo bien, a usted ya no le tocó presenciar sus grandes obras en el Palacio de Bellas Artes.

EG: No, no me tocó. Sé que hizo trabajos anteriores, pero yo vine llegando aquí a estudiar mi carrera hasta el año de 1964, estudié de 1964 a 1968. Pero lo que sí se hacía ya con el maestro Enrique Ruelas, que era una cosa muy bonita, era presentar trabajos intercolegiados, es decir, él se ponía de acuerdo con el Colegio de Italiano y se presentaban obras donde se hacía desde la traducción. Era una cosa muy bella. No era buscando asuntos comerciales y mucho menos, el hecho de que si era traducido por un Colegio y que fuera representado por el Colegio de Teatro a mí me parecía algo sumamente bueno, que no se acostumbraba hacer mucho en esa época.

JLC: ¿Eran obras que se presentaban al público de la Facultad de Filosofía y Letras?

EG: Así es, para público de la Facultad.

JLC: Y los estudiantes ¿cómo recibieron la propuesta de ustedes y del maestro Ruelas?

EG: Pues sí les gustaba. Les gustó ir las veces que se presentaban las obras. Fue algo muy enriquecedor.

Entonces, al maestro después decirle que dirigiera obras de teatro pues no realmente, no podía por falta de tiempo a causa de sus trabajos en Guanajuato y aquí estaba concentrado solamente a la docencia de una manera muy clara, porque desde el jueves se iba a Guanajuato y

regresaba para llegar a dar sus clases, nunca faltaba, jamás faltó a una sola de sus clases, en ningún momento.

JLC: ¿Cómo fueron las clases de Enrique Ruelas; qué les decía?

EG: Fue un hombre muy respetuoso, muy formativo. Es decir, cuando él planteaba lo que quería, verdad, desde luego cuando hicimos lo de *El niño y el gato*, naturalmente me dijo que yo tenía que estudiar, tenía que leer completa la obra y debía ejercitarme en movimientos de tipo plástico y siempre me dijo a mí, como actriz: -Nunca vayas a dejar de actuar; aquí vas a venir a estudiar pero hay poca relación entre la teoría y la práctica. Tú no debes dejar de actuar porque tienes cualidades para ese campo y debes hacerlo.

El maestro Ruelas a mí me enseñó a hacer análisis de los textos, aprehender a interpretar las obras y a ubicarlas en el tiempo y en el espacio, eso me pareció algo muy importante. Él era muy generoso, en eso estoy de acuerdo con los demás, pero además era muy serio en sus cosas; era muy serio en su trabajo; nunca faltó.

JLC: -¿Había algún autor o teórico del teatro que él utilizara como referencia para sus clases de actuación?

EG: Pues en particular no mencionaba métodos particulares. No mencionaba nombres de ningún concepto. Él simplemente procedía a cómo él acostumbraba a dirigir, porque él también trabajó en cine, entonces, él realmente te ponía el libreto enfrente y te decía: -Estúdialo y ve a ver que encuentras y platicamos después. Daba la posibilidad a uno de ser creativo, de acercarse al teatro por uno mismo; él no te imponía un concepto, pero después cuando ya dirigía sí te iba orientando hacia lo que él le parecía más conveniente, pero así hablar de métodos más específicos, pues no, no era su manera de trabajar.

JLC: ¿Él siempre dio clases a los alumnos de recién ingreso a la carrera?

EG: Sí. Él estaba desde el principio. Era muy cualificador de la gente. Sí, estaba desde el principio.

JLC: ¿Y por qué?, ¿por qué no daba clases a los alumnos de los semestres más avanzados?

EG: Porque él estaba muy comprometido con su trabajo creador en Guanajuato y porque tenía su tiempo medido en dos espacios. Él no iba a dejar Guanajuato, porque era su adoración ese tipo de trabajo. Donde realmente se proyectó él, dónde realmente hizo lo que le gustaba fue en Guanajuato. Y a nosotros también nos ayudaba para poder encauzarnos hacia el contacto con las especializaciones de las otras materias de la Facultad, porque era un Departamento de Teatro, no era una escuela de teatro y eso fue lo que yo le fui a reclamar al rector, porque estaban en una temporada posterior, cuando se formó como centro de extensión académica el Centro Universitario de Teatro, entonces, fue muy interesante todo lo que nosotros vivimos en

esa época, para poder defender el pequeño espacio que teníamos aunque no tuviéramos, de hecho no teníamos ningún apoyo de Difusión de la Cultura para que nosotros hiciéramos nuestros trabajos o nuestros experimentos, todo el apoyo estaba en manos del recién creado Centro Universitario de Teatro, que era, repito, centro de extensión académica; en tanto que para nosotros, nosotros teníamos que estudiar literatura dramática y profundamente y eso él también nos enseñaba, es decir, un actor no puede ser un hombre inculto, nos repetía constantemente, necesitamos muchos maestros para formar a la juventud y nos decía justamente que ésa era la función primordial, no se oponía desde luego, de ninguna manera, a que nosotros actuáramos, pero que el Departamento era para formar directores, más bien, pero en el campo teórico, dramaturgos y maestros.

Enrique Ruelas, propulsor del teatro y de las Actividades Estéticas en la Escuela Nacional Preparatoria

JLC. El objetivo de Enrique Ruelas se cumplió porque la mayoría de los egresados de la carrera teatral en la Facultad de Filosofía y Letras se dedican a la docencia, sobre todo aquellos que pertenecen a su generación maestra Eloísa.

EG: Cuando yo vine a ser Jefa del Departamento de Teatro de la Escuela Nacional Preparatoria [de 1986 a 1994] yo traté de que se entendiera que para que ingrese un maestro a dar clases de teatro debía que tener un título porque eso le daba las bases del conocimiento y de la carrera y para que además pudiera progresar, porque si aquí tu no tienes un título que te sustente te quedas eternamente como un maestro con poca proyección en el campo.

JLC: Usted que convivió en dos ámbitos con el maestro Ruelas, como alumna en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y como colega en la Escuela Nacional Preparatoria, más bien, él como Coordinador de las Actividades Estéticas, podría atestiguar si su actitud era la misma o cambiaba.

EG: Para nada. Seguía siendo un hombre generoso. Siempre escuchaba a todo el mundo. Lo que pasa es que a él le tocó otro período. Le tocó el período del encuentro con el mundo del arte, pero precioso, y ya cuando nosotros entramos a la Preparatoria ya teníamos que ir pensando en la formación de los programas de estudio, en las ventajas de los maestros; ¿en dónde iba a trabajar la gente que sale de las escuelas de arte dramático?, sino es en la propia Universidad y teniendo la categoría magisterial y esa es la diferencia con respecto a otros centros, que aquí tienes que tener un título universitario para ser admitido como maestro.

JLC: Maestra Eloísa Gottdiener, ¿cuál ha sido su propia experiencia como profesora de teatro en la Escuela Nacional Preparatoria?

EG: ¡Ah, no! Pues a mí me parece maravilloso. Nosotros aquí tenemos un programa que lo fuimos haciendo con el maestro Ruelas en un principio y él nunca se opuso a que nosotros

propusiéramos muchísimas cosas y naturalmente que hicimos muchísimo trabajo, que todavía aun cuando ya algunos compañeros de nosotros están comenzando a mencionarlo en sus tesis justamente, en las tesis primordialmente; el trabajo de aquí es un trabajo muy rico porque nosotros acá dependemos no de Difusión de la Cultura, nosotros dependemos de la academia pero tenemos contacto con Difusión de la Cultura y Difusión de la Cultura nos da todos los apoyos que nosotros requerimos para que las obras de teatro de los jóvenes salgan a la luz. No es precisamente formar actores, lo que nosotros hacemos aquí es mejorar a las personas, pero cada profesor puede utilizar el método que quiera en la forma en que él lo pueda llevar. Pero tenemos todo un programa hermosísimo.

JLC: Una iniciativa de los profesores de teatro fue la creación de la Compañía Teatral de la Preparatoria, que apoyó Enrique Ruelas como Coordinador General de Actividades Estéticas. ¿Qué puede comentar respecto a eso?

EG: ¡Ah, la Compañía de Teatro! Lo que pasa es que nosotros fuimos creando esa posibilidad porque en alguna medida sí se hacía muchísimo teatro acá y éste originalmente pertenecía a una rama que era deportiva y recreativa, pero cuando se vinieron los cambios, que yo estaba de Jefa del Departamento, yo me di cuenta de que si nosotros nos quedábamos en recreativas pues el salario no iba a ser el mismo y no ibas a tener las mismas ventajas, no ibas a tener la posibilidad de llegar a ser profesor titular de tiempo completo y vivir una vida adecuada para un profesor. Entonces fue cuando pugnamos porque nosotros nos quedáramos del lado de la academia. Nosotros hicimos un proyecto que lo basamos en aquel entonces en el trabajo de don Adolfo Sánchez Vázquez, en la *Praxis*, que cuando eso lo hice yo, hace muchos años, era apenas un pequeño librito y ahora al maestro le han dado muchos premios por esa aportación maravillosa a la que se domina praxis, ahora ya todo mundo lo menciona pero quien lo creo fue don Adolfo Sánchez Vázquez, entonces, nosotros tomamos los conceptos del maestro Enrique Ruelas junto con la filosofía de ese magnífico pensador español mexicano y fue así como fundamos nuestro programa de estudios, en base a esa filosofía y con los antecedentes del maestro Ruelas, que inclusive lo tenemos incluido como la parte fundamental.

JLC: El fundamento.

EG: El fundamento, claro, el fundamento. Él era un hombre muy sencillo pero sí aportó cosas muy buenas. Lo que pasa es que cuando él muere pues no había más que algunos escritos y de ahí fuimos sacando lo que está en el primer proyecto del programa de nuestra escuela. Nosotros hemos insistido en que somos teórico práctico y que tanto la teoría como la práctica es necesaria y que cuando nosotros requerimos que la teoría se aplique pues nos tienen que ayudar los de Difusión de la Cultura, para eso están.

JLC: Y crecer juntos.

EG: Y crecer juntos claro que sí. En eso sí tuvo que ver mucho el maestro Enrique Ruelas porque él no se circunscribía a la cosa teórica sino que buscaba siempre que hubiera la práctica. En cuanto al grupo que se denomina... ¿cómo le dicen?... tenemos aquí un grupo en el que pueden participar maestros con alumnos, eso nos ha dado trabajo, pero el actual coordinador de nosotros, el Jefe del Departamento de Teatro, pues ha trabajado en esto de lograr que no se pierda ese grupo donde maestros y alumnos podemos convivir.

JLC: ¿El maestro hizo alguna autocrítica de su trabajo?; ¿qué tipo de comentarios realizó en torno a su propio trabajo?

EG: Él era muy feliz. Le encantaba su trabajo. Le gustaba conversar con nosotros, si algo no le parecía, lo decía. Yo recuerdo que estuve haciendo en unos primeros trabajos, en aquel entonces, una adaptación de Bertold Brecht, de la poesía de Bertold Brecht, y él en alguna medida de repente me cuestionaba: -Pero, ¿por qué Brecht? ¿Qué no hay otros pensadores; no hay otros? ¿Por qué tiene usted que traer a Brecht? -Pues, porque me gusta. Yo le contestaba. Entonces, se reía y me decía: -Bueno, estás haciendo una adaptación de poesía. Le digo: -Sí, es cierto. Pero es poesía dramatizada. Total, que ya no hubo problemas. Pero sí le gustaba más que estuviéramos dentro de los clásicos; era más la tendencia del maestro.

JLC: Hay que destacar que teniendo Enrique Ruelas un mayor interés por los dramaturgos clásicos, sobre todo del Siglo de Oro, haya sido de los primeros en dirigir en México una obra de Jean Paul Sartre.

EG: Sí, es cierto y es un asunto que siempre se nos olvida.

JLC: Planteo el punto porque me resulta paradójico que a pesar de haber dirigido a Sartre, O'Neill, Lenormand, Claudel, entre otros, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM se le consideró como un maestro tradicional, formalista y poco arriesgado en sus propuestas artísticas y docentes.

EG: Lo que pasa es que era un hombre demasiado sencillo y mucha gente se confunde. Hay gente que piensa que si un director de teatro no es vociferante no es nadie y están equivocados. Porque el maestro lo que tenía como base era para poder conservar ese espacio que dio tanto trabajo lograr. Entonces, él tenía que ser muy cuidadoso con el aspecto de tipo académico para que se fuera construyendo de una manera adecuada el proyecto, porque en cualquier momento podían decir: -Váyanse porque nosotros ya tenemos Difusión de la Cultura. Para nosotros no había dinero; todo el dinero que existía era justamente para Difusión y nosotros comenzamos a encontrar los medios de cómo y desde aquí poder trabajar con los de Difusión y que no hubiera problemas. Entonces, el maestro era muy cauteloso en eso porque todavía estaba formándose el espacio en la Facultad. Porque ahora es muy fácil hablar de eso pero funda un espacio...

JLC: Y mantenerlo...

EG: Mantenerlo y que logres que la gente permanezca y que se sienta perteneciente a esa Facultad de Filosofía y Letras en un campo que solamente se trataba en Bellas Artes pero no con la misma profundidad con la que se estudiaba teóricamente en la Facultad.

JLC: ¿Qué autores no le gustaban al maestro Ruelas?

EG: Nunca dijo que no le gustara alguien. Nada más el comentario que hizo de Brecht yo creo que fue solamente circunstancial porque yo creo que se estaba refiriendo porque era poesía la que estaba adaptando, era en ese sentido y después le encantó el trabajo. Él siempre estaba pendiente de que lo que se programaba se cumpliera; y era muy respetuoso; él era como el Jefe de todas las Actividades Estéticas en la Preparatoria y que yo sepa con ninguna persona, tuvo problemas.

JLC: ¿No fue impositivo, como suelen ser los jefes?

EG: No era impositivo al contrario, él impulsaba a la gente cuando quería hacer las cosas. No así que cerrara algún proyecto, que le impidiera el paso a alguien, jamás.

JLC: Como ejemplo de lo que dice, tenemos los encuentros de maestros de teatro, la compañía y el primer festival teatral organizado por ustedes en 1970, ¿no es así?

EG: Es que él maestro fue la base de todo, era el centro de todo. Nosotros fuimos creando las circunstancias, verdad, pero no podíamos dejar de darle un sitio porque él era quien permitía que uno pudiera presentar proyectos y él apoyó siempre las cosas con una convicción de que la Preparatoria tenía que continuar con las actividades, inclusive, él no estaba en desacuerdo para nada con el maestro Héctor Azar y el Teatro en Coapa, ni mucho menos, ellos se estimaban y se respetaban mucho.

JLC: A propósito de lo que comenta, ¿qué opinaba Enrique Ruelas de sus exalumnos más famosos, como Héctor Mendoza y Luis de Tavira, quienes tenían una estética teatral distinta a la de él?

EG: Todos los seres humanos que se dediquen al teatro tienen que ser creativos y tienen que buscar nuevos campos para no quedar rezagados en el proceso del desarrollo del arte y cómo yo sí creo que la gente que sale de la Facultad de Filosofía y Letras tiene conciencia, por eso es que hay búsquedas, las personas estudian y van planteando cada una su propio concepto y lo van desarrollando y la Facultad es tan maravillosa que a nadie le ha dicho no. Aquí al plantel siete de la Preparatoria, vino a darnos el maestro Ludwik Margules algunas mesas redondas a las que lo invitamos; y aquí en la Preparatoria se podía hacer eso y estaba con nosotros en eso muy contento el maestro Enrique Ruelas. Así fue creciendo este movimiento que existe aquí y que continúa porque somos maestros con un salario, podemos trabajar y hacer las cosas como

corresponden, y formamos parte de los programas de estudio de los muchachos y estamos en el currículo del estudiantado.

JLC: El teatro dejó de ser un simple hobby para los preparatorianos, ¿no es así?

EG: No. Era. Es que el hobby, lo que se considera sólo como un pasatiempo estaba referido a que pudieran elegir los estudiantes solos sus actividades y eso sí sería muy bueno, pero hay este problema. El problema es que en la época en la que se hizo el ajuste de las Actividades Estéticas a nosotros nos preguntaron que cuánto de teoría y cuánto de práctica era importante, que a quién pertenecíamos, si pertenecíamos a Difusión de la Cultura o a la academia; cuando me hicieron esa pregunta, yo respondí: cincuenta y cincuenta, aunque no sabía qué y cuando sí me enteré de que la única manera de conservar los salarios era estando en la parte de la academia afirmé: somos teórico-prácticos. Eso fue cuando hicimos el proyecto y por eso ahora nosotros los maestros de teatro trabajamos en las dos áreas sin mayor dificultad.

JLC: Maestra, ¿usted escuchó al maestro Ruelas hablar de sus primeras obra en la Preparatoria, de *Contigo pan y cebolla* y *A ninguna de las tres*?

EG: Él nos conversaba de sus experiencias hasta, bueno a mí cuando menos, me platicaba de sus experiencias en el cine, y era precioso él.

JLC: ¿Qué le decía?

EG: Pues le gustaba que la gente tuviera iniciativa, pero que no perdiera la conciencia a cuál público se iba a dirigir y él quería que los trabajos de la Universidad fueran perfectos.

JLC: ¿Y de las demás obras, como *El emperador Jones*, les platicaba?

EG: No. Él no hacía la clase alrededor de su persona. No lo hacía. No era presuntuoso. Todos nosotros nos fuimos enterando cuando nos interesamos en hablar de él y cuando platicábamos con el maestro; él en clases estaba pendiente de que estuviéramos haciendo los ejercicios que nos marcaba, las búsquedas que teníamos que realizar. No había la misma cantidad de militantes como ahora. Y sí impulsaba a la gente.

JLC: ¿Cuál fue su impresión de los *Entremeses cervantinos*, cuando los vio junto con sus compañeros de carrera?

EG: ¡Ah, fue maravilloso!

JLC: ¿Sabe de algún proyecto que el maestro Enrique Ruelas no haya podido realizar?

EG: Él no dejó de trabajar. Todo el tiempo estaba en la Jefatura porque, además él estaba muy pendiente de que se hiciera también el desarrollo de la música junto con el maestro Uberto Zanolli, fueron buenos amigos, y estaba al tanto de todo lo que ocurría en la Jefatura del

Departamento de Teatro y de los proyectos que él tenía, es más, ya tenía establecidas cuáles eran sus actividades porque era un hombre metódico, te estoy diciendo que nunca faltó a una clase, eso te da una idea de cómo se tendría que organizar para estar dándonos clase, estar en la Jefatura del Departamento de Teatro cumpliendo con todo lo que eso implicaba y por otro lado estar en la Facultad de Filosofía y Letras y por otro lado, estar en Guanajuato, no crees que ya es mucho para una sola persona. Además, era tan modesto que él siempre se iba y regresaba de Guanajuato en camión. Era un hombre modesto, modesto, pero sí formativo, absoluta y totalmente formativo.

JLC: ¿Y de alguna obra que estuviera interesado en dirigir?

EG: Pues lo que pasa es que hablaba poco de él. Ya cuando él estaba trabajando dentro del campo de la docencia en el arte se concentraba en eso e, inclusive, hasta el cine lo fue relegando. Era feliz. Era realmente feliz. Y cuando llegaron las personas, éstas que ahorita no recuerdo sus nombres, que también actuaron en Guanajuato en espacios en vivo, que eso fue aportación del maestro Ruelas, volver a utilizar espacios y allí hacer la obra como si fuera un set cinematográfico; Ruelas fue el primero que lo hizo.

JLC: ¿Por qué esa propuesta de hacer teatro en las calles o en espacios distintos a los tradicionales no la hizo en la Ciudad de México?

EG: Probablemente no lo hizo aquí porque él tenía cubierto su tiempo y, además, le fascinaba trabajar con los muchachos de Guanajuato, era feliz, realmente disfrutaba estar con ellos, además tú sabes que entraba gente del pueblo y eran diferentes cada mes. Entonces, esta aportación popular para Ruelas era así como de gran enriquecimiento.

JLC: ¿Pensó que no era necesario hacerlo aquí?

EG: No pienso que haya sido eso. Pienso que estaba cubierto su espacio, su tiempo, en todo lo que él realizaba. Pedirle que hiciera más cosas pues era complicado porque ya bastante hacía con estar dejándonos a nosotros hacer y además apoyándonos en todo, sin impedir nunca a nadie que tuviera algún proyecto para que lo realizara. Él siempre estaba ahí presente en la Jefatura del Departamento; no faltaba a sus cosas. Era y es muy querido por todas las personas. Aquí inclusive se estableció la cátedra *Enrique Ruelas Espinosa*.

Tenemos un premio, la Escuela Nacional Preparatoria lo tiene y cada cierto tiempo sale la convocatoria para quien quiera solicitar el premio *Enrique Ruelas Espinosa*; ya varios maestros hasta de otras especialidades han tenido esa cátedra, la tienen por un año completo y deben hablar sobre el maestro Ruelas al término de su periodo. Esto está dentro de la organización de la UNAM. Nosotros tenemos un Consejo Interno y un Consejo Técnico, y dentro del Consejo Técnico es donde existen estas cátedras, que no es la única, hay otras cátedras de otras especialidades, pero en el campo del teatro ésta es la única cátedra que

nosotros tenemos aquí en la Escuela Nacional Preparatoria, que se puede tomar y la tienes que sostener con investigación y trabajo.

JLC: ¿Cuánto tiempo tiene de existir la cátedra *Enrique Ruelas Espinosa*?

EG: Después de que el maestro murió fue cuando se creó la cátedra. ¿Tú no conociste a la esposa del maestro?

JLC: No.

EG: Primorosa mujer. Maravillosa. Ella y su hijo son gente que realmente lo arroparon para que el maestro pudiera catalizar lo que a él le gustaba, que era trabajar en teatro; él también estaba con su esposa y su hijo, vivía yo creo que bastante feliz porque estaba conforme y contento con lo que había logrado.

JLC: Maestra Eloísa Gottdiener, quiere resaltar algún punto sobre el maestro Ruelas o del teatro en la Escuela Nacional Preparatoria.

EG: Enrique Ruelas es un hombre que por su sencillez no puede dejar de ser nombrado sino al contrario, justamente buscar todo lo que aportó y todo lo que ha quedado y que sigue vivo, aunque él ya haya fallecido, porque cuantas cosas ocurren que son como modas, temporaleras. “Hay no perteneces a mi grupo, no me interesa que vengas conmigo”. “Hay, pues no”. “Es que si tú eres de fulano, no eres de mengano”, aquí esas cosas no existen. Aquí hay una armonía, nos llevamos muy bien todos los maestros de teatro de la Preparatoria, nos ayudamos entre nosotros mismos. Vienen los jurados calificadores cuando se hace algún tipo de concurso y no hay rencillas o preferencias por una o equis persona. Aquí nosotros formamos gente, despertamos vocaciones, que también es una de las funciones de nuestro proyecto, sí. Despertamos vocaciones artísticas, no solamente en teatro también en artes plásticas, música y danza.

JLC: En cierta ocasión el maestro Néstor López Aldeco expresó que una de las virtudes de Enrique Ruelas fue su capacidad de despertar entre sus alumnos la vocación por la profesión teatral, acción que él le agradecía.

EG: Sí lo conozco, fue director también del Departamento de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras y fue maestro de la Preparatoria número 8. Él de allí salió. Hay gente que le gusta mucho el aspecto, vamos a llamarle de difusión, de organización o de dirección escénica y hay otros que son creativos que se meten no solamente a la administración, sino que dejan huella. Ese dejar huella silencioso del maestro Ruelas lo puede usted ver en toda la trayectoria que tiene la Escuela Nacional Preparatoria para conservar la actividad artística como parte de la formación integral del estudiante, que en otros lados no se da, lo que quieren es quitarlo o solamente para formar estrellitas.

JLC: O para los festivales...

EG: Escolares de la SEP. Que bueno que pueda haber gente que quiera hacer festivales, me parece correcto, pero no es solamente formar buenos espectadores, que nosotros formamos espectadores, sino que formamos mejoras personas y el teatro es un medio, de aquí ha salido muchísima gente que se proyecta en el campo del arte posteriormente, en diferentes espacios; pero es eso, es la formación básica que se da, de encontrar que el arte no es solamente el antojo curioso y circunstancial. El arte contiene sus condiciones, se estudia y claro que si no tienes talento pues probablemente no vayas a resaltar como un magnífico actor ni mucho menos, pero puedes hacer otro tipo de cuestiones relacionadas con otro tipo de finalidades y que cuando menos sepan distinguir entre los géneros teatrales. Cuando nosotros aquí formamos a público interesado y además que sabe lo qué va a ir a ver, hacemos análisis de las obras de teatro, presentamos películas basadas en obras de teatro porque aquí en las preparatorias de la UNAM tenemos donde proyectar y después hacen nuestros muchachos, chiquitos, comparaciones entre lo qué es la versión cinematográfica con respecto de lo que puede ser una versión de tipo teatral. Ya le digo, eso aquí es importante porque mañana a lo mejor no sé, vayan a ser médicos o ingenieros.

JLC: Pero ya está la inquietud, ya está despierto el gusto por el teatro entre los alumnos de las preparatoria.

EG: Y además pueden dilucidar.

JLC: Seleccionar.

EG: Exacto, seleccionar una buena cartelera y por eso ha crecido tanto el público también de teatro. Nosotros vamos formando un público y eso también le interesaba mucho al maestro Enrique Ruelas, por eso le gustaba presentar los *Entremeses cervantinos* y todo eso, porque el público es la proyección del artista.

JLC: ¿Qué les decía Enrique Ruelas cuando los veía ya como maestros en los pasillos de las Prepas?

EG: Era precioso.

JLC: ¿Bromeaban con él?

EG: Sí, Era un hombre muy cordial y conversaba, no sí. Con nosotros sí había una muy buena comunicación. Sí, era un hombre querido y respetado por el medio, de verdad.

JLC: Y yo creo que se alegraba al verlos a ustedes como maestros.

EG: ¡Ah, cómo no, le daba gusto!, pues claro. Nosotros nos fuimos enterando de cómo le fue a él cuando puso su obra de teatro en Bellas Artes y de esas cuestiones; sin embargo, eso no lo dejó amargado, sin ganas de seguir trabajando, ¿no? Entonces, ahí se da cuenta usted de lo que es un auténtico maestro. Ahora nosotros también comprendemos que existan otros métodos en otras escuelas y qué bueno, porque además aquí a nadie se le impide que siga estudiando; aquí hay hasta doctorados ya, gente doctorada.

ANEXO B

LA LOCANDIERA

LA CELEBRE COMEDIA EN TRES ACTOS, EN PROSA, DE

CARLO GOLDONI

EN SU VERSION ORIGINAL ITALIANA



GRUPO TEATRAL DE LOS ALUMNOS
DE LA FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

DIRECTOR: LIC. ENRIQUE RUELAS

DOMINGO 22 DE OCTUBRE A LAS 20.30 HORAS

Fig. 4. Cartel de la obra *La locandiera*, 1944.

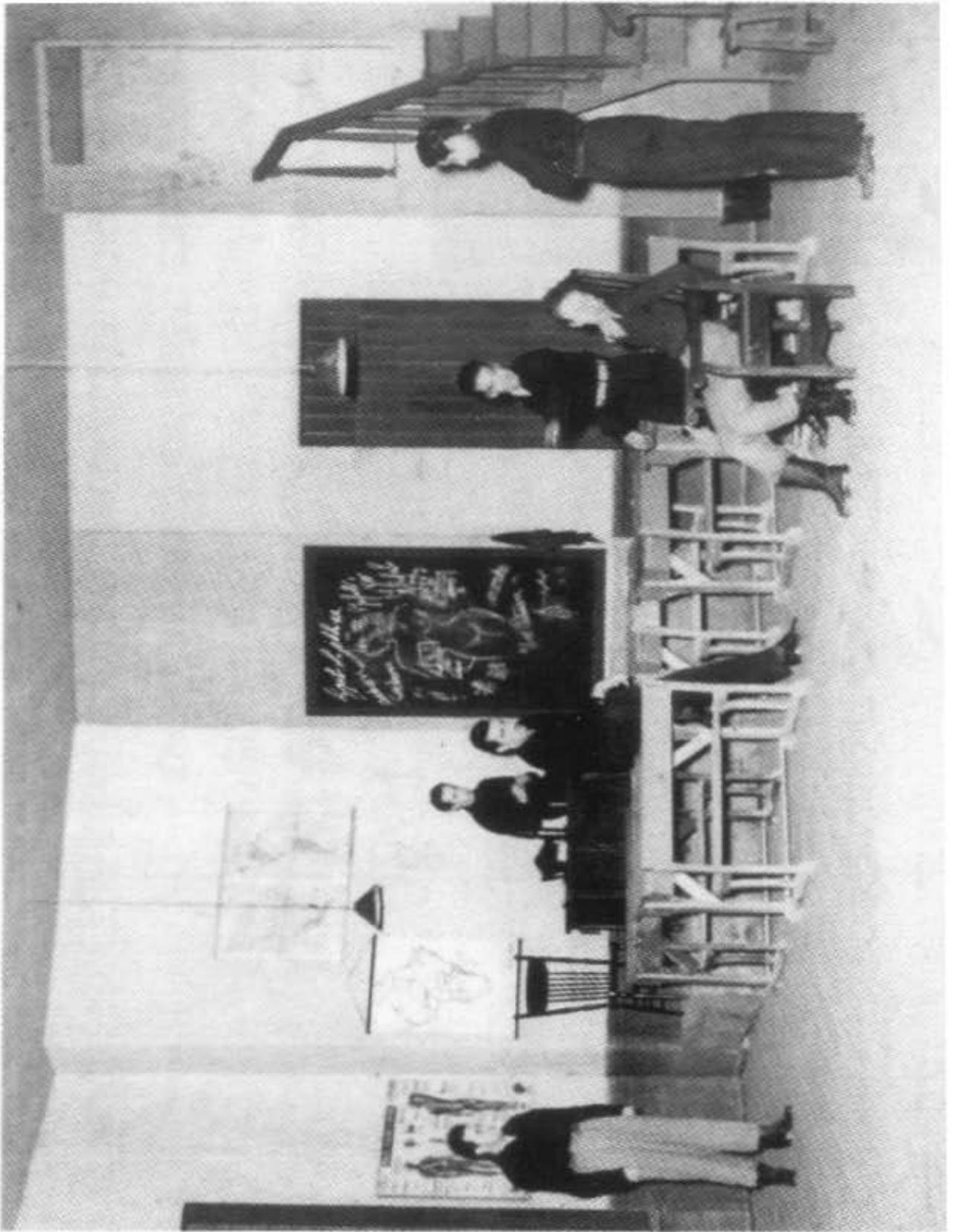


Fig. 5. *Muertos sin sepultura* de Jean Paul Sartre en el Palacio de Bellas Artes, 1950.

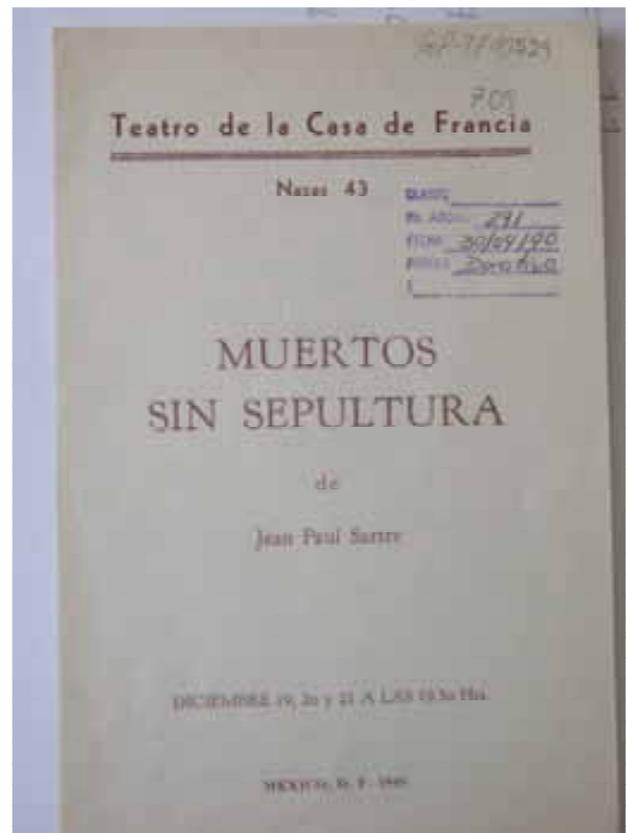
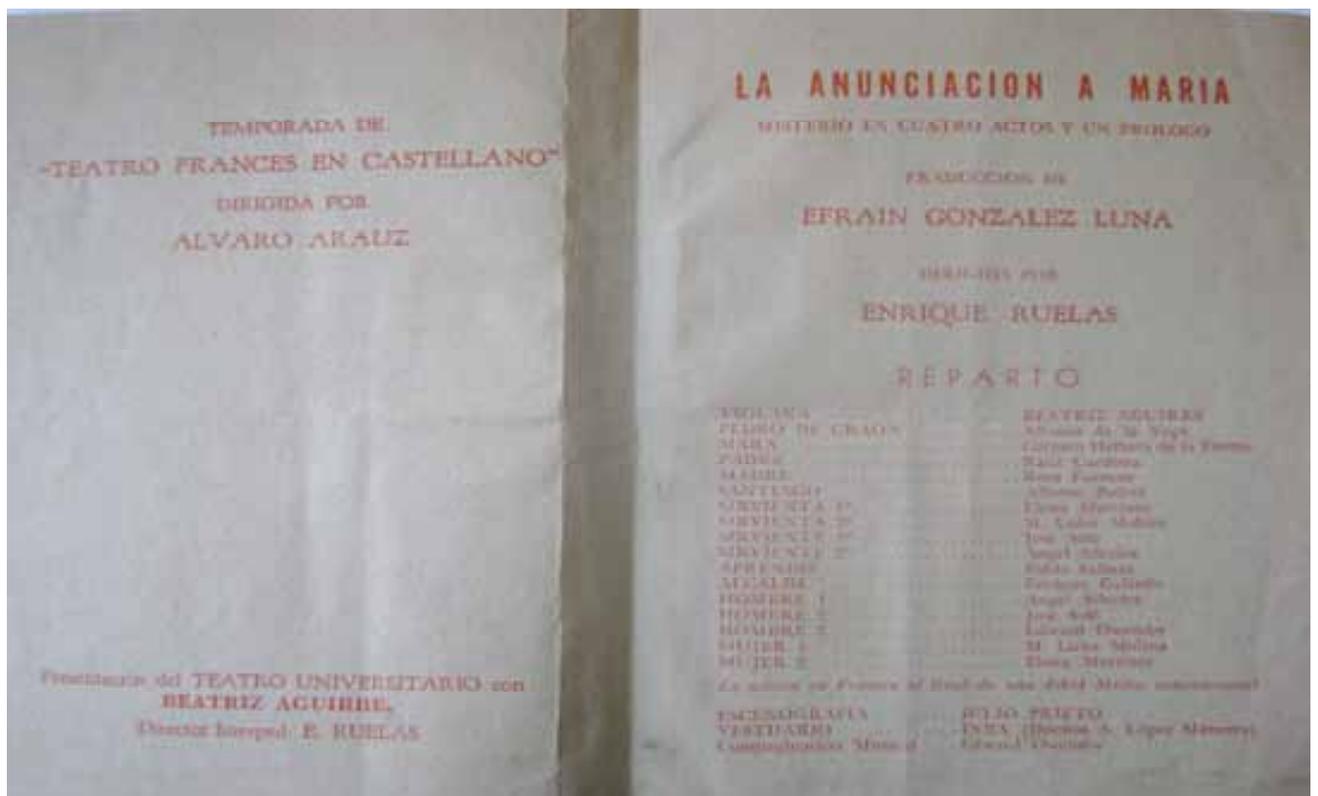


Fig. 6. Programas de mano, 1949 y 1950





Fig. 7. Programa de mano de *La anunciación a María* de Paul Claudel, 1950



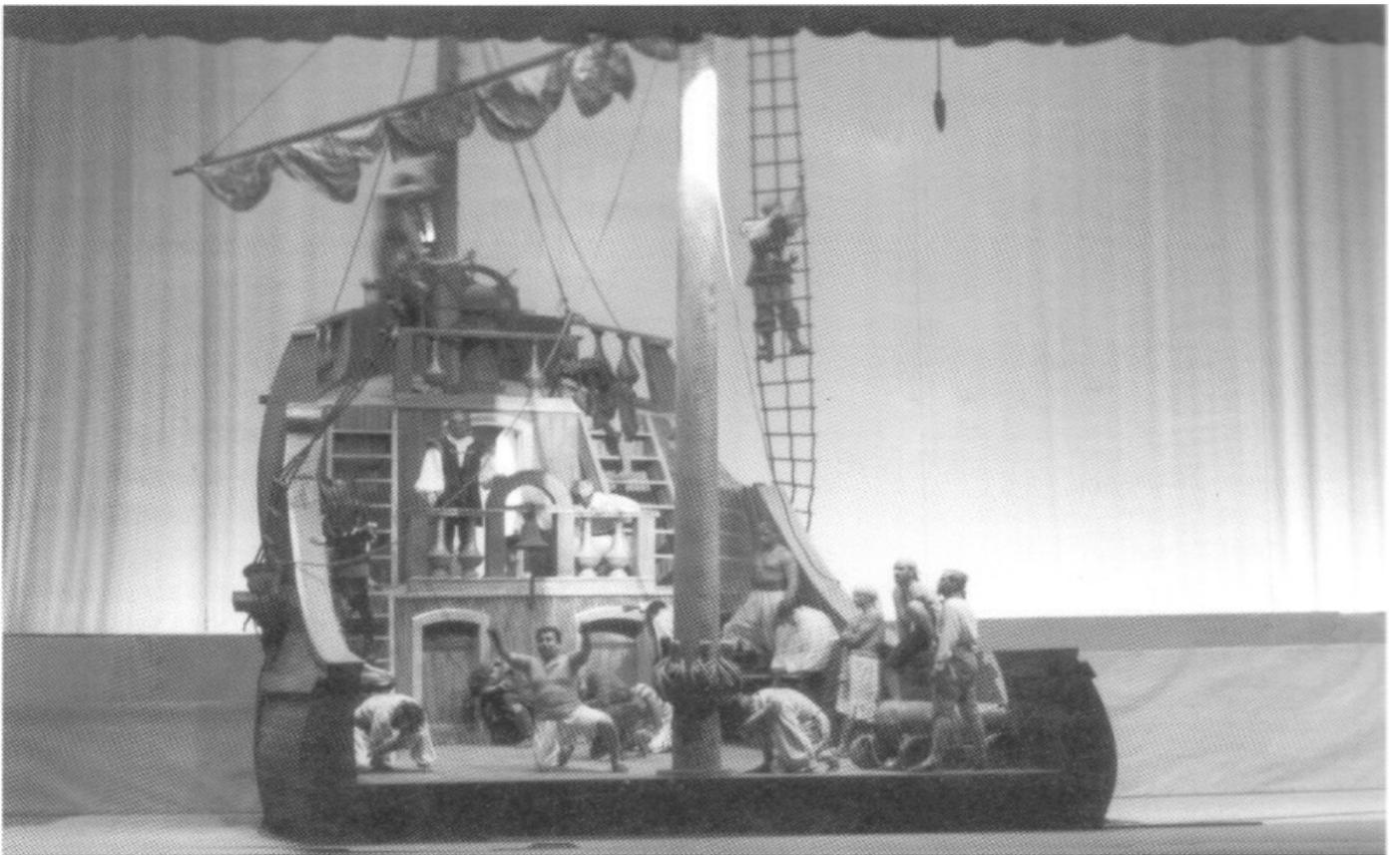


Fig. 9. *Cristóbal Colón* de Fernando Benítez en el Palacio de Bellas Artes, 1951.



Fig. 10. Diseño escenográfico de Julio Prieto para *Cristóbal Colón*.

INSTITUTO
NACIONAL
DE BELLAS ARTES

TEMPORADA DE TEATRO UNIVERSAL

XIII
TEATRO
NORTEAMERICANO

EL

EMPERADOR
JONES

DE

EUGENE O'NEILL

Dirección de ENRIQUE RUELAS

Escenografía y Producción de JULIO PRIETO

FUNCIONES DESDE EL 11 DE FEBRERO

a las 8.30 p. m.

PALACIO DE BELLAS ARTES

Fig. 11. Programa de mano, 1950.

**EL
EMPERADOR
JONES**

OBRA EN 2 ACTOS Y 3 ESCENAS
de
EUGENE O'NEILL
Traducción de RICARDO BAEZA

REPARTO

BRETTUS JONES SMITHERS INDIGENA HIJO DOCTOR DEL CONGO LEM JEFF CAPATAZ SUBASTADOR	Juan José Labriol José Elías Moreno y Víctor Parra Jovita Caballero Kenombó Lubaggi Faustino Brindis Emilio Rosá Manuel de la Vega Alberto Pedret	Pablo Matichal Martínez Faustino Brindis Emilio Rosá Luis Caban José Sánchez J. Flores Eduardo Santaella Héctor Godoy Carlos Brébisson Oscar Prieto Raúl Cardona Baby Hernández	COLONOS: Conservación Mora Georgina Ietta Enma Rosado Georgina Barragán Geaciela Moreno
--	---	--	---

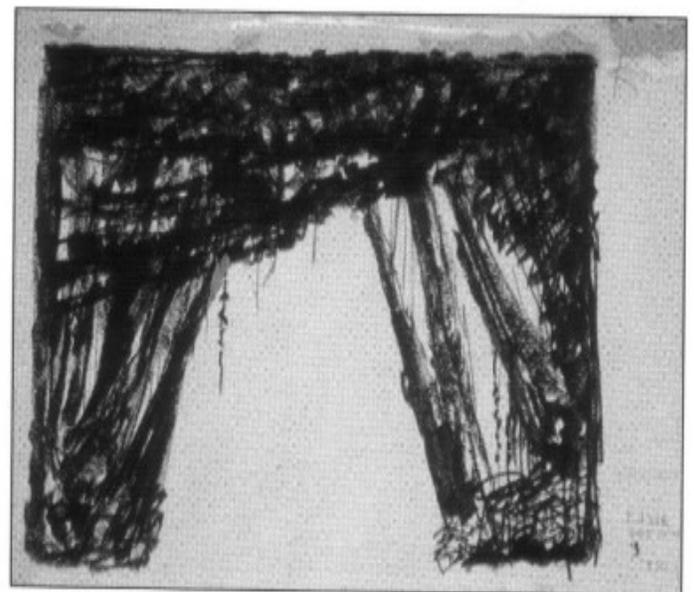
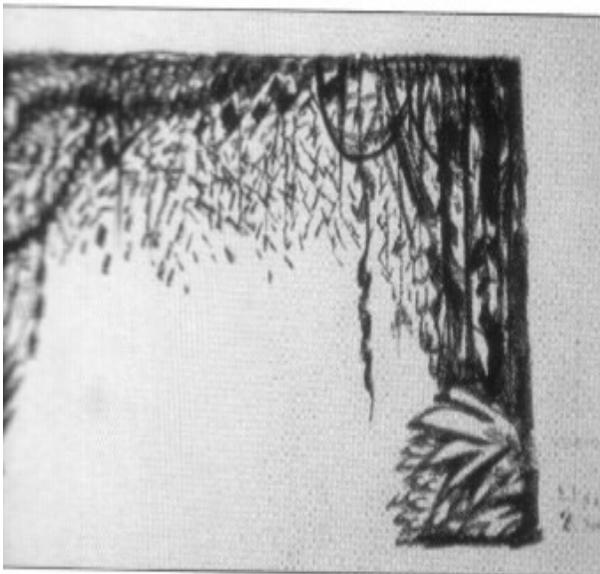
La acción de la obra se desarrolla en una isla de las Antillas de la cual se han adaptado sólo los nombres blancos. En forma de Gobierno nativo es, por el momento, ingratul.

Dirección de ENRIQUE RUELAS

<p>E S C E N A R I O S</p> <p><i>Escena I.</i> En el Palacio del Emperador Jones. De tarde.</p> <p><i>Escena II.</i> En el fondo del Gran Bosque. Al amanecer.</p> <p><i>En DELIRIO DE JONES: Escena III.</i> En el bosque, de noche. <i>Escena IV.</i> En el bosque, de noche. <i>Escena V.</i> En el bosque, de noche. <i>Escena VII.</i> En el bosque, de noche.</p> <p><i>Escena VIII.</i> El mismo de la escena II, el fondo del gran bosque, al amanecer.</p>	<p>Escenografía y Producción JULIO PRIETO</p> <p>Realización del decorado MARCELO NEJA</p> <p>T e a t r o y a MARCELINO HERNÁNDEZ</p> <p>E l u m i n a c i ó n RICARDO ZELILLO</p> <p>Realización y Vestuario V. QUERRERO y IRENE PINILLO</p> <p>A p u n t a d o r e s M. ANSEL SOMIGO, RICARDO SAMBOSA y ELIZABETH SOTO</p>
--	--

Copias originales de **JUAN JOSÉ LABRIOL**
 TAM - TAM - Pedro Pón, José Hernández Plata, Fausto González, Alejandro Salcedo y José Luis Sánchez

Fig.- 12. Elenco de la obra *El emperador Jones*.



ra la escenografía de *Emperador Jones*.

Fig. 13. Boceto de Julio Prieto.

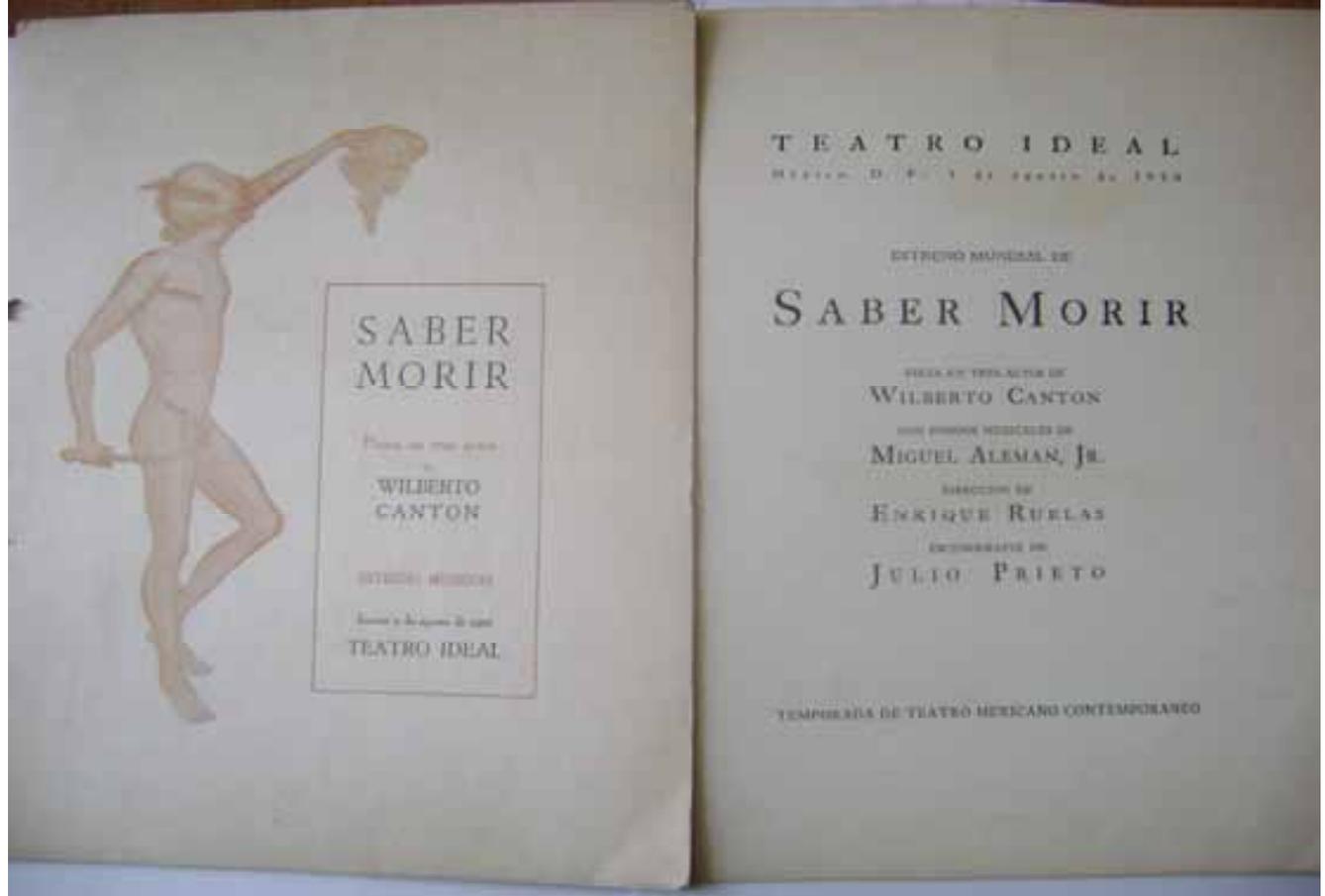


Fig. 15. Programa de mano, 1950.

R E P A R T O

ELVIRA	ISABELA CORONA.
DAVID	RODOLFO LANDA.
HELENA	PITUKA DE FORONDA.
PABLO	RAMON GAY.
SILVIA	CARMEN GUILLEN.
CARLOS	LUIS PEON VALDES.
EL JUEZ	MIGUEL MANZANO.
EL ESCRIBIENTE	EDUARDO SALAS.
JUAN	LEOPOLDO ZINCUNEGUI.
ABUNDIO	ENRIQUE NAJERA.
LA MUJER	DIANA OCHOA.

Actuación especial de
MIGUEL ANGEL FERRIZ en EL DESCONOCIDO.

ARREGLOS MUSICALES: RAY MONTOYA



Fig. 16. *Arsénico y encaje* de J. Kesselring en el Teatro Juárez de Guanajuato, 1952.
Foto: Francisco Ballesteros.

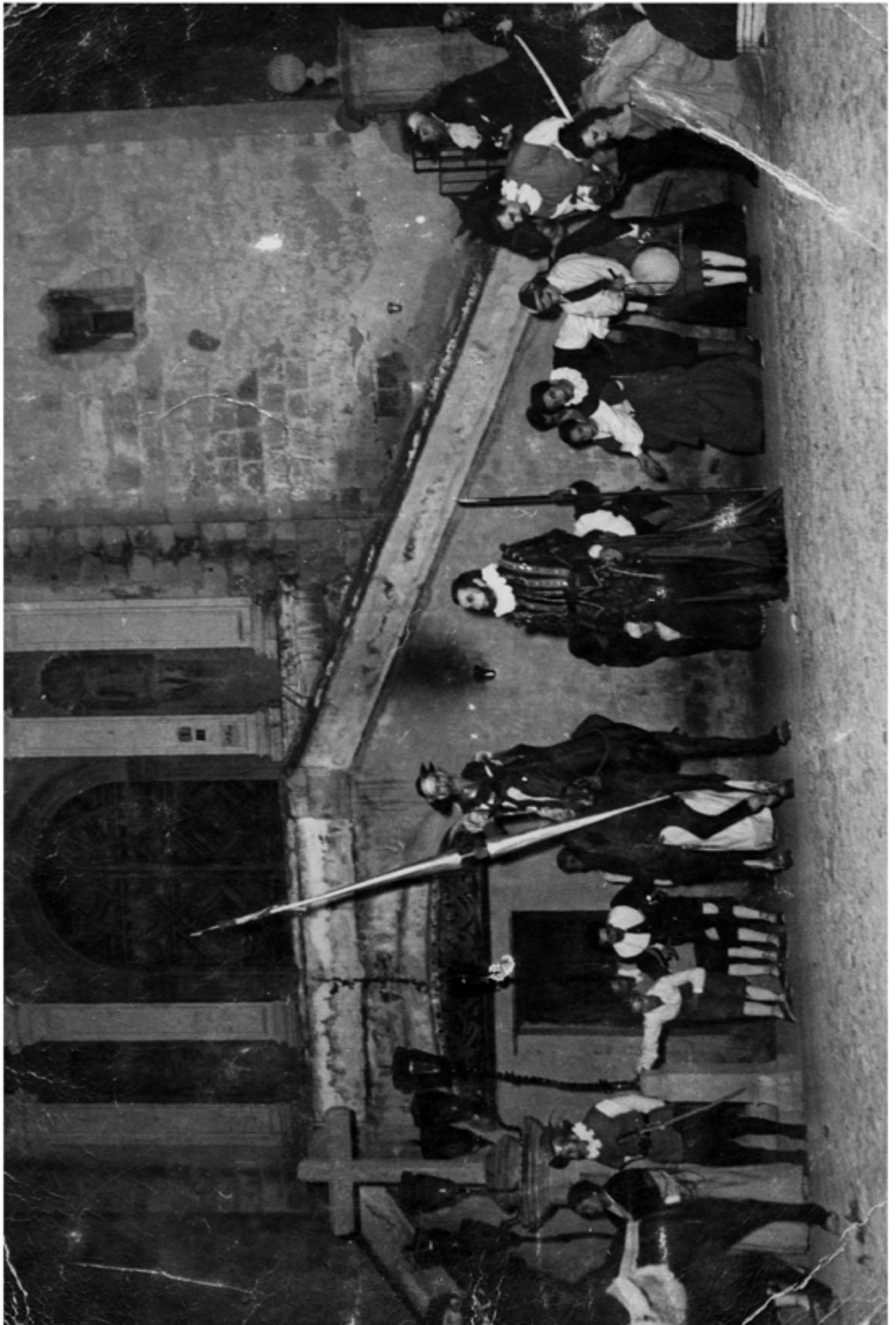


Fig. 17. El exrector de la Universidad de Guanajuato Armando Olivares Carrillo en *los Entremeses cervantinos*, Guanajuato, 1953. Foto: Francisco Ballesteros.



Fig. 18. Programa de mano y boleto.





23 - *Letra Nueva de hoy 1957*
 24 - *Letra Nueva de hoy 1957*
 25 - *Letra Nueva de hoy 1957*
 22 de Agosto
 (Paseo)

TEATRO

UNIVERSITARIO

PRECIOS DE ENTRADA:

Vienes y Domingo \$ 2.00
 Sábado 4.00

PREMIOS DE ENTRADA:

Vienes y Domingo \$ 2.00
 Sábado 4.00

PREMIOS DE ENTRADA:

Vienes y Domingo \$ 2.00
 Sábado 4.00

PREMIOS DE ENTRADA:

Vienes y Domingo \$ 2.00
 Sábado 4.00

PASOS

IMAGINERIA DEL MUNDO DE
LOPE DE RUEDA

VIERNES 21
 SABADO 22
 DOMINGO 23

I. N. B. A.

DIV. XI - 10 - - 976148
PLAZUELA DE MEXIAMORA

PASOS

IMAGINERIA DEL MUNDO DE LOPE DE RUEDA
 1957 (VI - 1957)

DIRECCION:
Lic. ENRIQUE RULLAS E.

PREMIOS DE TEATRO 1957-1958

JEFE DE PRODUCCION: Henry Smith.

ASESOR ARTISTICO: Manuel Leal.

ARREGLO LITERARIO: Lic. Aracelia Olivas Carrillo.

AYUDANTES GENERALES: Anaelia V. de Ferrer, Luis Ferrer,
 Lic. Ignacio Reyes Rosano, Blanca Mata, Sr. Gloria A. de
 Sotomayor del Campo, Lic. Enrique Ponce A. y Maria de los
 Angeles Marín.

NARRADOR: Lic. Eugenio Trujillo Olivas.

VESTUARIO: Sr. Rosalía E. de Reyes Salazar, Sr. Guadalupe
 E. de Hualde, Sr. Rosa E. de Trujillo, Sr. Gloria A.
 de Sotomayor del Campo, Srta. Blanca Smith y Maria de los
 Angeles Marín.

SONIDO: Sr. Alfredo Mata.

ILUMINACION: Sr. José Gutiérrez. Apoyados: Alfredo Benítez
 y Ing. Ignacio Valdez.

UTILERIA: Srta. María Arilla y J. Jesús Domínguez Apudaca,
 Nicolás Altamirano, Felicitas Soriano y Carlos Arilla.

MAQUILLAJE: Srta. Felicitas Morán, Srta. Aurora G. de Ojeda,
 Srta. Virginia S. de Chelot, Teresa Masera y Ma. Est.
 de Espinosa.

CRONOGRAMA: Srta. Justina E. de Espinosa, con la asistencia
 de las Sras. Rosa Cruz y Ma. Concepción Aguilar.

PUBLICIDAD: Srta. María de los Angeles Marín y Raúl Ho-
 dríguez Aguilar.

ADMINISTRACION: Srta. Raquel García.

"PASOS"

"LAS ACEITUNAS"

Tatiana *Luis Ferrer*
 Agueda de Yucáguatan *Ma. Angeles Marín*
 Menegilda *Concepción Teller*
 Alonzo *J. J. Zapata*

"CORNUDO Y CONTENTO"

Luisa *J. J. Domínguez P.*
 Martín de Villalba *Ismael Blanda*
 Bárbara *Ma. Eugenia Zapata*
 Jerónimo *Raúl Rodríguez*

"TIERRA DE JAUJA"

Hernández *Alonso Echiburu*
 Penaranda *Luz María Villalobos*
 Montenegro *Gloria M. del Campo*

"PAGAR Y NO PAGAR"

Bonifacio *Luis Ferrer*
 Celedonio *Antonio Carrón*
 Simón *Miguel Soriano*

"LA CARATULA"

Salvador *Alonso Echiburu*
 Alameda *Manuel M. del Campo*

PASOS

EN LA CALLE

Imagineria del mundo de Lope de Rueda

SIGNIFICADO DE LAS VOCES
 POPULARES DEL SIGLO XVI.

Teatro Universitario de Guanajuato

Fig. 20. Programas de mano de *Pasos* en la Plaza Mexiamora, 1955.

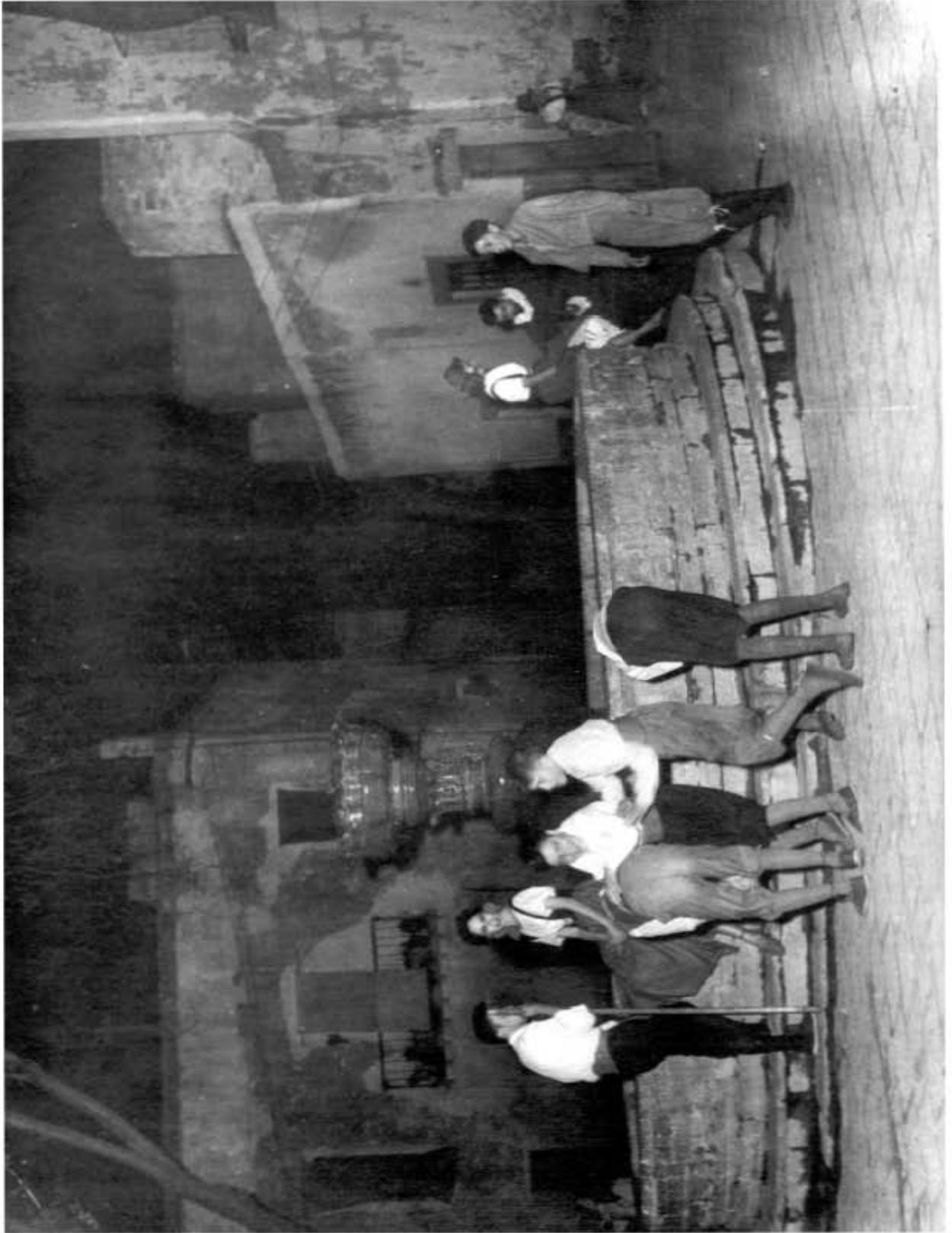


Fig. 21. *Pasos*. Foto: Francisco Ballesteros.



Fig. 22. *El retablo jovial* de Alejandro Casona en el Mesón de San Antonio, 1958. Foto: Jaime Padilla.

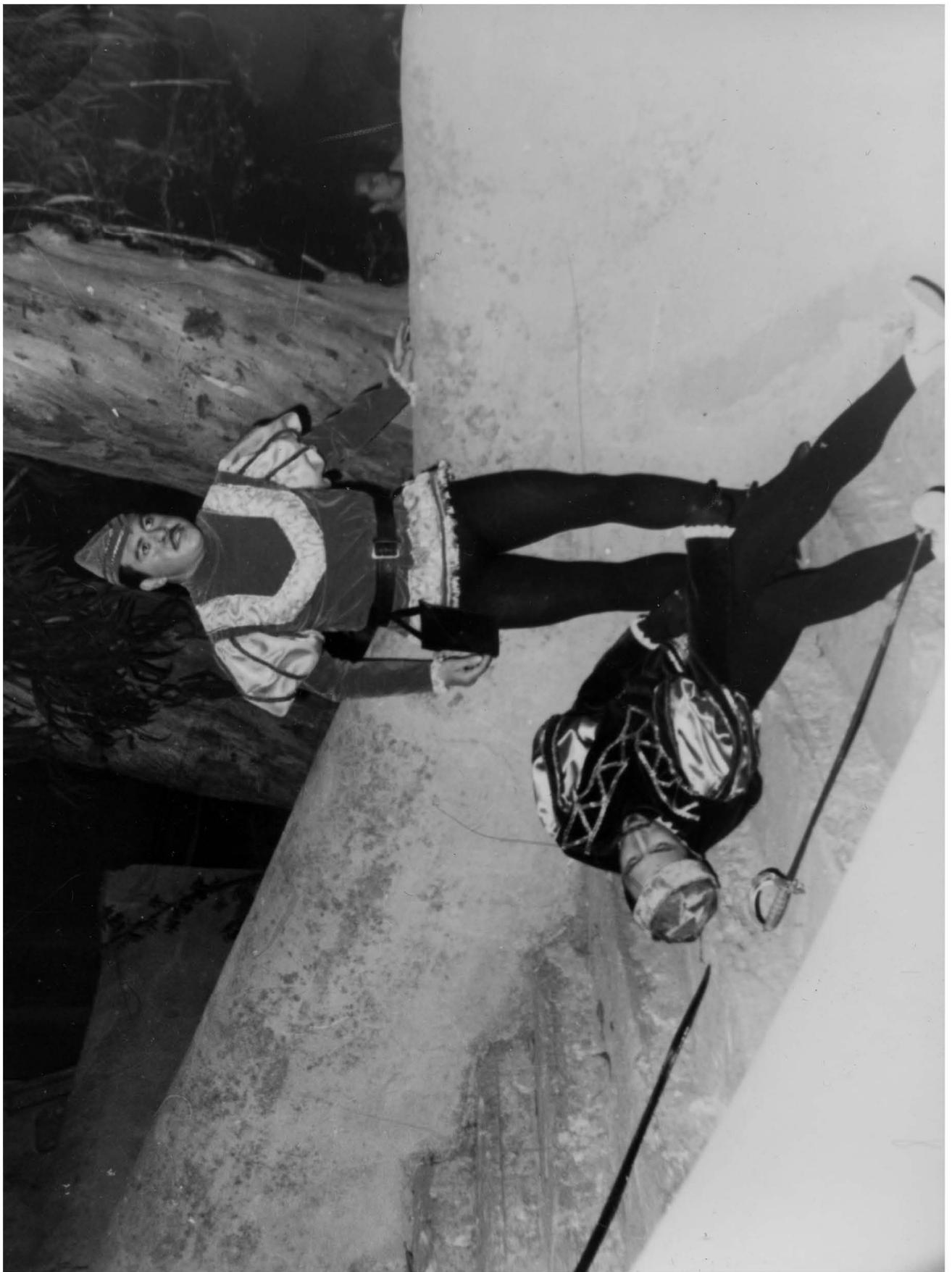


Fig. 23. *El caballero de Olmedo* en el Paso de San Javier, Guanajuato, 1962. Foto: Francisco Ballesteros.



Fig. 24. *Yerma* de Federico García Lorca en el río San Matías, Guanajuato, 1963. Foto: Francisco Ballesteros.

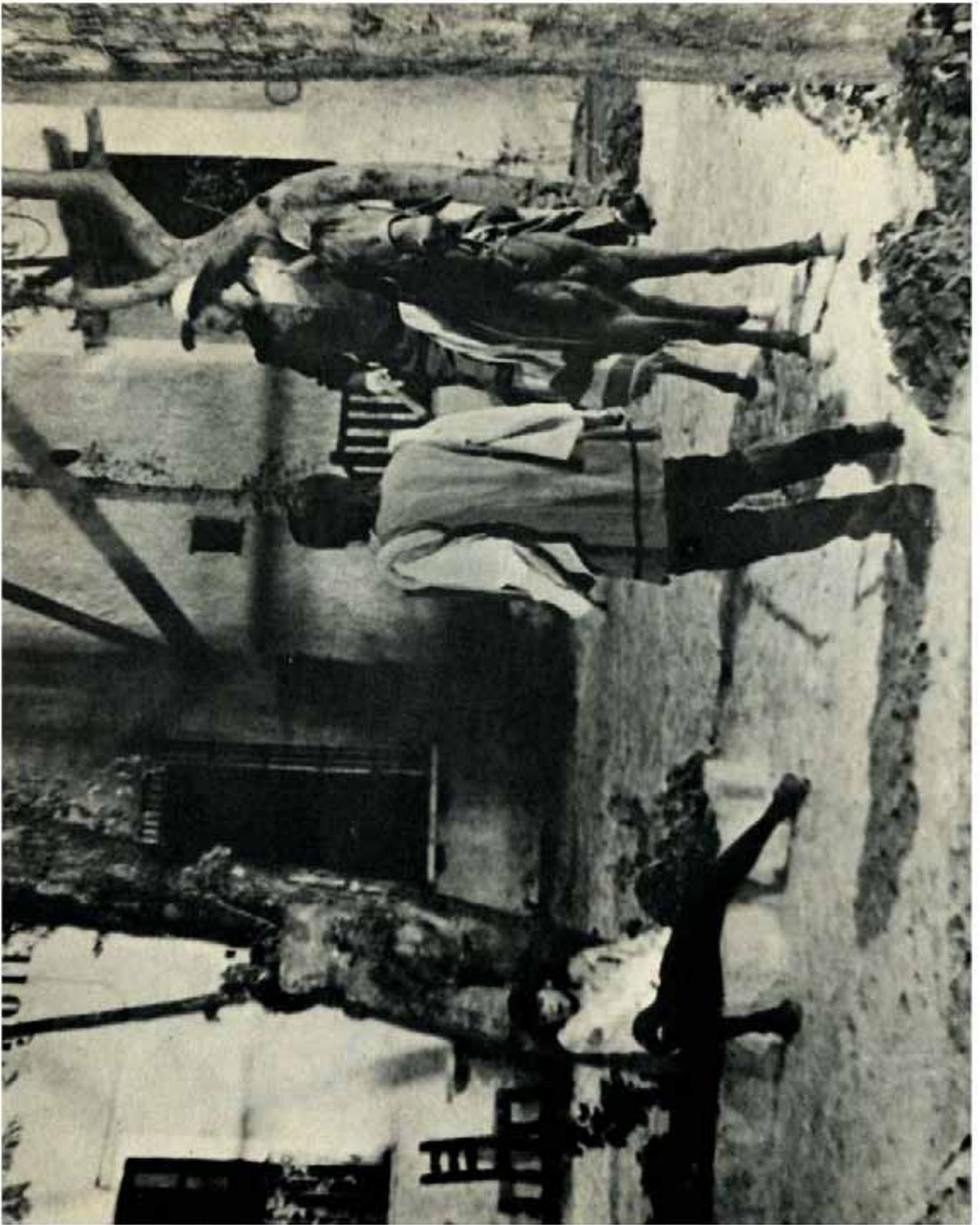


Fig. 25. *Las estampas del Quijote* en la Plaza de Cata, Guanajuato, 1972.



Fig. 26. *Dos hombres en la mina* de Ferenc Herczeg en la Mina del Nopal, Guanajuato, 1979.
Foto: Javier Horcasitas.



Fig. 27. Enrique Ruelas en el Mesón de San Antonio, Guanajuato. Foto: José Rubén Araujo.

CRÉDITO DE ENTREVISTAS

***Licenciado Arellano Heredia, Juan Francisco.** Fue alumno de Enrique Ruelas y miembro del Teatro Universitario de Guanajuato. Tiene la Licenciatura en Arte Dramático. Es profesor de Teatro en la Escuela Nacional Preparatoria 9 y Secretario de Difusión Cultural de la Dirección General de la Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM.

***Licenciada Gottdiener Estrada, Eloísa.** Fue alumna de Enrique Ruelas. Estudió la Licenciatura en Arte Dramático en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Fue Jefa del Departamento de Teatro de la Dirección General de la Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM de 1986 a 1994. Es actriz y profesora de Teatro en el plantel 7 de la Escuela Nacional Preparatoria.

***Doctora Guerrero Lora, Rosa Elena.** Es doctora en Letras Hispánicas por parte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y profesora de la asignatura de Literatura en el plantel 8 de la Escuela Nacional Preparatoria.

***Maestro Palacio Hernández, Luis.** Es maestro en Letras Españolas de la Escuela de Filosofía y Letras de la Universidad de Guanajuato, institución de la cual fue director de 1993 a 2000. Fue miembro del Teatro Universitario de Guanajuato y es actualmente catedrático de la Escuela de Filosofía y Letras de la Universidad de Guanajuato. Es parte del equipo organizador del Coloquio Cervantino que cada año se celebra en Guanajuato.

***Licenciado Pérez Vargas, Rubén.** Exalumno de Enrique Ruelas Espinosa en la Escuela de Arte Dramático y fue actor del Teatro Universitario de la Universidad de Guanajuato. Es director escénico, promotor cultural y académico de la Escuela Preparatoria de Irapuato.

***Doctor Ruelas Barajas, Enrique.** Hijo de Enrique Ruelas. Es egresado de la escuela de Medicina de la Universidad La Salle. Es Subsecretario de Innovación y Calidad de la Secretaría de Salud. Es Presidente de la Fundación Cervantista Enrique y Alicia Ruelas A.C.

***Doctor Torre Orozco, Arturo.** Es doctor en Literatura Dramática y Teatro. Actualmente ocupa la Jefatura del Departamento de Literatura de la Dirección General de la Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM. Fue alumno de Enrique Ruelas en la Maestría en Letras, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

CRÉDITOS DE IMÁGENES

Briseño León, Rolando. Investigación iconográfica. Fuentes: Archivos particulares “Domínguez Mora”, “José Rubén Araujo” y “González Soria”. Fotos: Arsénico y encaje, Armando Olivares Carrillo en los *Entremeses cervantinos*, *Entremeses cervantinos*, *Pasos*, *El retablo jovial*, *El caballero de Olmedo*, *Yerma*, *Estampas del Quijote* y *Dos hombres en la mina*, (pp. 159-160, 162 y 164-170); boleto de los *Entremeses cervantinos*, (p. 161) y programa de mano de *Pasos*. (p. 163).

El Universal, 4 de octubre de 1997, página 1, sección cultural. Viñeta de Enrique Ruelas, (p. 65).

Fondos especiales. Biblioteca de las Artes. Centro Nacional de las Artes. Programas de mano: *Muertos sin sepultura*, *La anunciación a María*, Ciclo teatral XXV Aniversario de la Universidad de Guadalajara, *El emperador Jones*, *La soga*, *Saber morir*, *Entremeses cervantinos* y *Pasos*, (pp. 151-153, 155-158, 161 y 163).

Millán Carranza, Jovita. *70 años de teatro en el Palacio de Bellas Artes (1934-2004)*, México, INBA, 2004. Fotos: *Muertos sin sepultura*, *Cristóbal Colón* y diseño escenográfico de Julio Prieto para *Cristóbal Colón*, (pp. 150 y 154).

Lozano, Laura y Luis Miguel Rionda (coord). *Voces en torno de un personaje. Teatro, sociedad y cultura entre México y Guanajuato, Guanajuato*, Fundación Cervantista Enrique y Alicia Ruelas, A.C., Gobierno del Estado de Guanajuato y Universidad de Guanajuato, 2007, CD-ROM. Fotos: Enrique Ruelas, (pp. 2 y 17).

Prieto, Valeria y Margarita Suzán Prieto. *Julio Prieto. Dormir sólo para soñar*, México, CNCA, INBA, IMSS, 2000. Foto: Boceto escenográfico de Julio Prieto para la obra *El emperador Jones*, (p. 156).

Wagner Mesa. Aimée. Archivo personal. Cártel de la obra *La Locandiera* de Carlo Goldoni y dirigida por Enrique Ruelas, (p. 146).

BIBLIOGRAFÍA

Antúnez, Francisco. *La representación de los Entremeses Cervantinos*, Aguascalientes, México s/e, 1953.

Arellano Heredia, Francisco. *Teatro, pasión y docencia. Breve biografía de Enrique Ruelas Espinosa*, México, Escuela Nacional Preparatoria, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma de Guanajuato, 2000, (Artes bachiller, 3).

Briseño León, Rolando (compilador). *Artífices del Teatro Universitario de Guanajuato. Testimonios escritos y orales 1950-1960*, vol. I, Guanajuato, México, Universidad de Guanajuato y Fundación Cervantista Enrique y Alicia Ruelas, A.C., 2008, (Serie Historia y memoria).

Estrada Rodríguez, Nazaret y Salvador Estrada Rodríguez (coord.). *Teatro en Guanajuato*, Guanajuato, Ediciones La Rana, 2000.

Fuentes Ibarra, Guillermina. *Cuatro propuestas escénicas en la Ciudad de México: Teatro Panamericano, de las Artes, de Medianoche y La linterna mágica (1939-1948)*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2004, (Tesis de Maestría en Historia).

León Rábago, Diego. *Compilación histórica de la Universidad de Guanajuato*, Guanajuato, Centro de Investigaciones Humanísticas, Universidad de Guanajuato, 1998.

López Aldeco, Néstor. *Maestro Ruelas*, (transcripción de la conferencia), Aula Magna, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 30 octubre 2003.

Lozano, Laura y Luis Miguel Rionda (coord.). *Voces en torno de un personaje. Teatro, sociedad y cultura entre México y Guanajuato*, Guanajuato, Fundación Cervantista Enrique y Alicia Ruelas, A.C., Gobierno del Estado de Guanajuato y Universidad de Guanajuato, 2007, (CD-ROM).

Magaña Esquivel, Antonio. y Ruth S. Lamb. *Breve historia del teatro mexicano*, México, Ediciones Andrea, 1958, (col. Manuales Studium, 8).

_____ *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA y Escenología, 2000, (Col. Escenología).

_____ *Medio siglo de teatro mexicano (1900/1961)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964.

_____ *Sueño y realidad del teatro*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1949.

Maria y Campos, Armando de. *Veintiún años de crónica teatral en México*, (copiladora: Beatriz San Martín vda. De Maria y Campos), México, Instituto Nacional de Bellas Artes, CITRU, IPN, 1999.

Menéndez Menéndez, Libertad. *Escuela Nacional de Altos Estudios y Facultad de Filosofía y Letras. Planes de estudios, títulos y grados. 1910-1994*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1996. (3 Vols.), (Tesis de Doctorado en Pedagogía).

Millán Carranza. Jovita. *70 años de teatro en el Palacio de Bellas Artes (1934-2004)*, México, INBA, 2004.

Novo, Salvador. *La vida en México en el período presidencial de Adolfo López Mateos* (vol. II), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.

_____ *La vida en México en el período presidencial de Miguel Alemán*, (compilación de José Emilio Pacheco), México, Instituto Nacional de Antropología e Historia y CNCA, 1994.

Prieto, Valeria y Margarita Suzán Prieto. *Julio Prieto. Dormir sólo para soñar*, México, CNCA, INBA, IMSS, 2000.

Rionda Arreguín, Isauro (coord.). *Guanajuato en los caminos de tierra adentro*, Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1985.

Rojas Garcidueñas, José. *Presencia de don Quijote en las artes de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1968, (Col. Estudios y fuentes del arte en México, XXVI).

Ruelas, Enrique. *Condiciones para la construcción dramática*, (editor Edgar Ceballos), Guanajuato, Fundación Cervantista Enrique y Alicia Ruelas, A.C., Universidad de Guanajuato y Escenología, 2008.

Schneider, Luis Mario. *Fragua y gesta del Teatro Experimental*, México, UNAM, 1995.

VV.AA *El pasado de la Universidad*, (núm. 4), Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1993.

VV.AA *El teatro en México, 1958-1964*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964, (2 vols.).

VV.AA. *Teatro Universitario de Guanajuato. 25 aniversario*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1978.

VV.AA *Teatro Universitario de Guanajuato, 45 aniversario*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1997.

Wagner Mesa, Aimée. *De la historia del Colegio de Literatura Dramática y Teatro*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1999, (Col. Cuadernos de jornadas).

Wagner Mesa, Aimée. *Del Colegio de Literatura Dramática y Teatro*, (transcripción de la conferencia), Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 30 de octubre de 2003.

Ximénez Estrada, Carlos. *Festival Internacional Cervantino. Un cuarto de siglo*, México, CONACULTA, 1997, (Col. Periodismo cultural).

HEMEROGRAFÍA

Periódicos

Azar, Héctor. "Cristóbal Colón en el teatro del mundo", parte III, en *Unomásuno*, México, 13 de octubre de 1991, pág. 27.

Baguer, Francios. "Guanajuato honra a Lope de Vega", en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, Gto., 24 de noviembre de 1962, pág. 1.

Camargo Breña, Angélica. S/t, en *Excélsior*, México, 7 de octubre de 1987, pág. 3, sección c.

Harmony, Olga. "De Ruelas, todos fuimos sus alumnos", en *La Jornada*, México, 8 de octubre de 1987, pág. 26.

Ochoa Sandy, Gerardo. "El tema del teatro es el hombre y su entorno, dice Enrique Ruelas Espinosa", en *Unomásuno*, México, 29 de octubre de 1986.

Peralta, Braulio. "Rueleando", en *La Jornada*, México, 18 de octubre de 1987, pág. 11.

Rojas Zea, Rodolfo. "Por el turismo *Los Entremeses* de Guanajuato se desvirtuaron. Ruelas", en *Excélsior*, México, 10 de mayo de 1975, pág. 31 A.

S/A. "*Los entremeses cervantinos* retornan al FIC, entrevista de la señora Alicia Barajas", en *Excélsior*, México, 7 de octubre de 2001, pág. 3c.

Vargas, Ángel. "*Los Entremeses* han resistido a las innovaciones técnicas, entrevista de Eugenio Trueba", en *La Jornada*, México, 27 de octubre de 2002, pág. 2ª secc. cultural.

Vega, Patricia. "Mi mérito es reconocer el talento: Benítez", en *La Jornada*, México, 8 de octubre de 1995, pág. 26.

Revistas

Azar, Héctor. "En el homenaje al maestro Enrique Ruelas", en *Teatro Universitario de la UNAM*, México, UNAM, vol. 1, número 1, agosto de 1987, pág. 1-3.

Brun, Josefina. "Hacia un teatro nacional. Héctor Mendoza", en *Escénica*, México, UNAM, primera época, número 3, marzo de 1983, pág. 260-263.

Herce, Félix. "Emperador Jones", en *Jueves de Excélsior*, México, 23 de febrero de 1950, sección Calidoscopio.

León Barajas, Mariano. "Maestro Antonio López Mancera. In memoriam", en *Teatro*, México, ITI UNESCO, año III, número 5, enero-junio 1994, pág. 7.

Miles, Beryl. "Guanajuato y los *Entremeses*", (traducción de Marita Martínez), en *Artes de México*, México, número 185, año XXI, 1976, pág. 57-68.

Mota, Fernando. "Teatro", en *Revista de revistas*, México, número 2235, 11 de enero de 1953, pág. 85.

Pichel, José. "Don Quijote en Guanajuato", (traducción Marita Martínez), en *Artes de México*, México, número 185, año XXI, 1976, pág. 39-41.

Ruelas, Enrique. "Empieza a creerse en el teatro mexicano", en *Revista de revistas*, México, 5 de noviembre de 1952, pág. 32.

_____ "El teatro Juárez de Guanajuato convertido en cine", en *Revista de revistas*, México, 5 de junio de 1945.

Zea, Alejandra. "Entrevista al maestro Ruelas", en *La cabra*, México, UNAM, números 25-26, octubre-noviembre de 1980, pág. VII-IX.

FUENTE AUDIOVISUAL

Ceballos, Tonatiuh. *Guanajuato, Capital Cervatina de América y 450 años de historia constructiva*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 2006