



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Métodos de trabajo de cuatro escenógrafas mexicanas

TESINA

que para obtener el título de:

Licenciado en Literatura Dramática y Teatro

Presenta:

Gabriela Flores Torres

Asesor:

Dr. Óscar Armando García Gutiérrez

Sinodales:

Mtra. Edyta Katarzyna Rzewuska

Lic. Emilio Alberto Méndez Ríos

Lic. Jorge José Kuri Neumann

Mtra. Iona Weissberg Glazman



México, D.F.

Mayo 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer a todos los integrantes de la fundación Flores Torres, a mis padres, quienes han estado siempre para mí, apoyándome, confiando en mí y sobre todo, queriéndome tanto cuando más los he necesitado. A Miss Piggy, por la pasión con la que se entrega a su trabajo, por ser mi hermana y por demostrármelo, a su manera eso sí, ¡te quiero Miss Piggy!. A la Cuca, al Tigre, a la Trita, a la Güera, a Lucas, a la Güera (2), a Lola, a Pipa, a Memé, por hacerme tan feliz y por tanto amor. Los amo y me siento muy afortunada de pertenecer a esta familia.

Agradezco profundamente todo el apoyo y la ayuda de mi asesor, el Dr. Óscar Armando García Gutiérrez, por todas sus correcciones y oportunos comentarios durante este largo proceso; por ser un ejemplo a seguir para todos los que alguna vez tuvimos oportunidad de tomar clases con él, por su pasión y profesionalismo. A sí mismo, agradezco a mis sinodales por su interés, por sus pertinentes comentarios sobre la redacción y la información que a continuación se expone.

Por último, quiero agradecer a todos mis compañeros de la licenciatura, por todas las experiencias vividas y compartidas, por enseñarme, por crecer conmigo, por regañarme, pero sobre todo por ser tan diferentes a mí.

A todos los que han caminado conmigo, a los que se quedaron, a los que se fueron y a los que vendrán, de corazón muchas gracias.

Índice

Introducción	4
Capítulo 1.	8
Panorama de la escenografía mexicana de los últimos 40 años	
Capítulo 2.	18
Jarmila Dostolova Stochlebova	
Capítulo 3.	23
Juliana Faesler Bremer	
Capítulo 4.	34
Auda Caraza de los Cobos y Atenea Chávez Viramontes	
Conclusiones	42
Bibliografía	49
Anexo	51
Ilustraciones	74

Introducción

La presente tesina surge de la búsqueda de fuentes sobre las mujeres dedicadas a la escenografía en México. En la brega nació la idea de presentar a las escenógrafas como parte de una generación de mujeres dedicadas al quehacer teatral tras bambalinas.

Cuando acoté el tema para elegir las escenógrafas más representativas – por qué ellas, cuáles eran sus trabajos más notables y la naturaleza de los mismos, el momento histórico y artístico de su entorno-, me di cuenta que el criterio de selección carecía del sustento necesario. Al analizar más de cerca a las mujeres que pretendía entrevistar noté que cada una de ellas tenía un método de trabajo propio y único que valía la pena explorar y distinguir.

Inmersa en esta dinámica, decidí abordar cuatro escenógrafas provenientes de diferentes generaciones y diversas especialidades. Jarmila Dostolova y Juliana Faesler han llegado a la escenografía como una consecuencia lógica de su trabajo desde el diseño de iluminación principalmente; Auda Caraza y Atenea Chávez trabajan en conjunto y se avocan específicamente al diseño de escenografía.

El objetivo primordial de esta investigación es presentar el método de trabajo que cada escenógrafa ha desarrollado para consolidar un montaje.

En primer lugar, me decidí por Jarmila Dostolova. Al inicio me pareció importante estudiarla porque no conocía sobre su trabajo y ninguno de mis profesores la había mencionado dentro de las clases; una vez que tuve acceso a fotos, libros y diversas referencias visuales sobre su trabajo, consideré que su manera de realizar la escenografía, desde un punto de vista cuasi artesanal, era una de sus características más personales. Es importante mencionar que Jarmila es originaria de la República Checa y llegó nuestro país a finales de los años 60. La consolidación de su trabajo se dio durante la década de 1970 y 1980.

Juliana Faesler fue elegida por pertenecer a una generación posterior (laboralmente hablando) a la de Jarmila, es decir principios de los años noventas hasta la actualidad. Su llegada a la escenografía se dio como una continuación natural de su profundo interés por la iluminación; desde hace algunos años a la fecha empezó a escribir teatro de manera colectiva y dirigir sus montajes con su compañía de teatro. Además, es una de las escenógrafas mexicanas que debe, en gran parte, su formación creativa a la escuela de teatro inglesa a la cual perteneció al ir a hacer la maestría.

Atenea Chávez y Auda Caraza provienen de una formación enteramente dirigida al diseño escénico. Egresadas de la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) en el año 2003, su manera de abordar los montajes se ha ido definiendo por un método de trabajo en común, que han logrado forjar gracias a las enseñanzas de sus maestros y su formación profesional. A su vez, representan a una generación más reciente de mujeres dentro del teatro, lo que obliga a abordar su trabajo de manera distinta y con diferentes perspectivas. Me parece importante recalcar que, en el caso de Auda y Atenea, nos

encontramos frente a dos exponentes de la escuela mexicana de escenografía, misma que resulta casi comparable a la escuela que propició el escenógrafo Alejandro Luna, apoyado en diversos asistentes que hoy son parte medular de la escenografía mexicana.

El arte de las mujeres detrás de la escena es un fenómeno relativamente reciente. Durante gran parte de la historia del teatro, el oficio teatral – actores, dramaturgos, escenógrafos - era un coto reservado principalmente para el género masculino. Las mujeres han podido conquistar estos territorios inexplorados con mucho trabajo y dedicación. Y su advenimiento ha sido tal que hoy en día son, sin duda, un sólido pilar en el arte teatral contemporáneo.

Tuvieron que pasar muchos años y sucesos para que las mujeres accedieran a posiciones líderes dentro del teatro como actrices, dramaturgas, directoras, y que a su vez no sólo lleguen a esta posición sino que sean tomadas en cuenta y respetadas como tales.

Es importante investigar la relación que el género femenino ha tenido con el teatro y con el mundo tras bambalinas en el momento previo a la representación; así como durante y después. Porque, sin duda, habrá mujeres cuyas perspectivas aporten una visión única al fenómeno teatral, lo que obliga a una revisión puntual y diferenciada del trabajo artístico.

Es importante para mi agregar que, siendo alumna del Colegio de Literatura Dramática y Literatura bajo la especialidad en dirección, tuve grandes maestros

dedicados al diseño de escenografía e iluminación, lo cual me despertó un profundo interés en el tema y en toda la parte técnica, tan necesaria la creatividad. Considero trascendental que un director sepa convivir y conocer el espacio teatral de la mejor forma posible y eso obliga a revisar la historia, los usos, las vanguardias, las búsquedas y demás movimientos que se han dado en el campo del diseño escénico.

Panorama de la escenografía mexicana contemporánea ¹

Me parece importante y necesario comenzar este capítulo hablando sobre la única escuela que tiene la licenciatura en escenografía en México, la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT), la cual inició sus labores en 1948 bajo el mando del arquitecto y escenógrafo Julio Prieto, quien trabajó de manera profesional en el teatro desde 1937, y la dirección general de Salvador Novo.

“A fines de 1947 fui a los Estados Unidos y estudié algo de arquitectura teatral, y al confiarme desde 1948, la dirección del INBA su Departamento de Producción Teatral, mi trabajo se ha encauzado a revisar para nuestro teatro las enseñanzas técnicas del extranjero.”²

En el momento en que la carrera inició en México había tres pintores que se desenvolvían en esa área: Gabriel Fernández Ledesma, Agustín Lazo y Julio Castellanos. Julio Prieto considera a éste último como su maestro dentro de la escenografía.

¹ La información de este apartado esta sustentada en las siguientes referencias:

Jovita Millán, *Compañía Nacional de Teatro: Memoria Gráfica 1972-2002*, CITRU/INBA/CONACULTA, México, 2003
El teatro en México: Bimanario 1994-1995 (Francisca Miranda, Arturo Díaz, eds), CITRU/INBA/CONACULTA, México, 1996
Malkah Rabell, *Decenio de Teatro 1975-1985*, El Día en libros, México, 1986
Voces de lo Efímero (Mónica Raya, Luz Emilia Aguilar Zinser, eds.), México, UNAM, 2007
Edgar Ceballos, *Diccionario Enciclopédico Básico del Teatro en México s.XX*, México, Ed. Escenología, 1996

² Julio Prieto, *Los montajes teatrales en México durante los últimos 50 años*, revista *México en el Arte*, número 1

Los primeros alumnos inscritos fueron: Mariana Yampolsky³, Graciela Castillo, Celia Guerrero, Armando Aguilar, Antonio López Mancera⁴, José Solé⁵ y Leoncio Nápoles.

Entre las materias que se proponían en el primer plan de estudios se encontraban: Concepto del espacio teatral, Composición, Técnicas de realización, Iluminación, Diseño de vestuario, Literatura teatral, Historia del teatro, Diseño de utilería, etc. Además de compartir materias con la carrera de actuación, la cual sigue vigente hasta ahora.

A través de los últimos cuarenta años, el teatro en México se ha enriquecido con el surgimiento de numerosos dramaturgos, escenógrafos, directores y actores egresados de las escuelas y especialidades.

Dentro de la escenografía mexicana podemos reconocer dos claras personalidades que marcaron cada uno su época, su propia escuela y una etapa en el teatro mexicano: Julio Prieto y Alejandro Luna. De entrada tenemos al arquitecto Julio Prieto, quien marcó toda una generación teatral gracias a su trabajo escenográfico y el diseño de vestuario en numerosas producciones por más de 42 años. Él fue maestro de una generación de escenógrafos que precedió al auge actual de la escenografía mexicana a nivel internacional; baste recordar a algunos de sus alumnos como Antonio López Mancera, José Solé y Guillermo Barclay. Prieto, a lado de su hermano Alejandro, fue el gran arquitecto del edificio teatral en México en el siglo XX; diseñó 74 teatros: 38

³ (1925-2002) Reconocida fotógrafa, curadora, artista plástica especializada en el grabado.

⁴ (1924-1994) Importante escenógrafo, particularmente de ópera. Ocupó diversos cargos públicos dentro del ámbito cultural mexicano.

⁵ (1929) Director de escena y televisión, actor, diseñador, maestro y funcionario cultural.

cubiertos y 36 al aire libre. Es importante mencionar el trabajo de construcción y diseño que realizaron para los teatros de Seguro Social (IMSS) que aún conservan estructuras creadas por los hermanos Prieto.

“En la historia del teatro mexicano hubo cosas muy bonitas: Montenegro y Castellanos y Diego Rivera, todo mundo hizo escenografía –Orozco, telones pintados-, pero no se dedicaron a enseñar. Una vez lo dije y lo sigo sosteniendo, todos los escenógrafos de México somos alumnos de Julio Prieto, hayamos tomado clases con él o no... porque de alguna manera todos seguimos su camino; todos, hasta los más disímbolos.”
(Guillermo Barclay)⁶

Parte fundamental del desarrollo de la escenografía mexicana fueron los pintores que participaron activamente en el diseño escénico y de vestuario, particularmente en *Poesía en Voz Alta*⁷, alentados por Juan José Arreola, quien invitó a trabajar a Juan Soriano y a Héctor Xavier para las primeras tres obras que presentó el grupo: *La Égloga IV* de Juan de la Encina, *La farsa de la casta Susana* de Diego Sánchez de Badajoz y *Peribáñez y el comendador de Ocaña* de Lope de Vega que se escenificarían en el teatro El Caballito en el año de 1956.

Sobre la escenografía de Juan Soriano en aquella presentación se describe:

“La escenografía de Soriano era abstracta. Con telones de color azul gris armó un ciclorama para aforar el pequeño espacio pintado de idéntico color, en lugar de utilizar los convencionales y rígidos telones negros. [...] Soriano vistió a los actores con uniformes (inclusive

⁶ Valeria Prieto y Margarita Suzón Prieto, *Julio Prieto: dormir sólo para soñar*, CONACULTA/INBA/IMSS, México, 2000, pp.44

zapatillas de baile) de igual color al ciclorama y al piso del escenario. Así los actores se volvían parte integral del ambiente escénico. Este vestuario básico se modificaba después con otros elementos, como una falda, una camisa o una capa.⁷⁸

En otra ocasión y gracias a la invitación que Arreola le hizo a Elena Garro y Octavio Paz para que se aventuraran en la dramaturgia y presentaran sus textos dentro de un nuevo programa de *Poesía en Voz Alta*, se creó *La hija de Rapaccini*, una adaptación que hizo Paz al texto de Nathaniel Hawthorne, donde Leonora Carrington fue elegida para el diseño de escenografía y vestuario. Además de este montaje, en el año 1960 Carrington escribió y diseñó el vestuario y la escenografía de la última puesta en escena de la entonces Compañía de Teatro Universitario, *Penélope*, dirigida por Alejandro Jodorowsky.

Durante los años 50 y 70 se presentaron nuevos dramaturgos de diversas partes de mundo, además de proponer y arriesgarse a generar nuevas formas de hacer teatro y una diversidad de lugares donde experimentar todas estas ideas. Entre encontramos los primeros acercamientos al diseño escenográfico por parte del joven arquitecto Alejandro Luna, alumno de Antonio López Mancera en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, a lado del director Eduardo García Máynez en la puesta en escena de *La máquina de sumar*, del dramaturgo norteamericano Elmer Rice; también en 1966, el director polaco Ludwik Margules montó *La Trágica Historia del Doctor Fausto* de Christopher Marlowe en el frontón cerrado de Ciudad Universitaria donde Luna diseñó la

⁷ Recitales de poesía "teatralizada", el 19 de junio de 1956 se estrenó el primer programa.

⁸ *Voces de lo Efímero* (Mónica Raya, Luz Emilia Aguilar Zinser, eds.), México, UNAM, 2007

escenografía, la iluminación y el vestuario; ambas puestas dentro del teatro universitario.

Así mismo recordamos el trabajo de Marcela Zorrilla en el diseño de vestuario y al pintor Vicente Rojo en el diseño de escenografía en la memorable puesta de *Divinas Palabras* de Ramón de Valle Inclán dirigida por Juan Ibáñez, participante del Primer Festival Mundial de Teatro Universitario en Nancy, Francia en el año de 1964. Además de este montaje, Zorrilla ha sido parte de varias obras de teatro bajo la dirección escénica de personalidades como Salvador Novo y Fernando Wagner.

Por su parte el pintor y escultor Vicente Rojo fue fundamental en el desarrollo de una identidad teatral mexicana a lado del director José Luis Ibáñez en obras como *Diálogo entre el Amor y un viejo* de Rodrigo de Cota y *Mudarse por mejorarse* de Juan Ruiz de Alarcón, ambas en 1965; *La vida es sueño* de Calderón de la Barca (1995).

Arnold Berkin trabajó dentro del teatro a lado del renombrado director Héctor Mendoza en diversas puestas en escena: *La buena mujer de Sezuán* de Bertolt Brecht y *Don Gil de las Calzas Verdes* de Tirso de Molina en el frontón cerrado de Ciudad Universitaria a finales de los años sesentas.

El escenógrafo de origen guanajuatense David Antón se establece dentro del medio teatral a partir de la década de los cincuentas.

“Su popularidad como escenógrafo fue tal que podía realizar una escenografía mensual y en ocasiones hasta una semanal (...).”⁹

Hemos mencionado ya al maestro Julio Prieto y su aportación no sólo a la escenografía sino a la vida teatral mexicana. Jóvenes diseñadores tomaron como punto de partida su trabajo, además de todas las enseñanzas y conceptos puestos en marcha por el maestro Prieto. Entre los que fueron influenciados por Julio Prieto destaca Alejandro Luna como símbolo de una nueva etapa dentro del desarrollo del diseño escénico en México. Aunado a la licenciatura de escenografía en la ENAT, escenógrafos como Luna generaron una escuela durante los últimos treinta años. Además, considero importante mencionar la presentación del trabajo de Luna en las Cuadriales de Escenografía en Praga en los años 1971 y 1975, lo cual generó interés internacional por lo que se estaba haciendo a nivel teatral en México.

Es en en los años setentas cuando el teatro universitario, con notable éxito y expansión desde la década de los cincuenta además de la iniciativa y el interés de algunas autoridades culturales, logra generar nuevos y mejores espacios para las propuestas de directores como Ludwik Margules, Héctor Mendoza, Juan José Gurrola, Abraham Oceransky, José Luis Ibáñez y Germán Castillo. Entre los teatros que se inauguran empezaremos con el Teatro Santa Catarina de la UNAM (1970) con un escenario hexagonal, el cual fue diseñado por Alejandro Luna:

⁹ Ceballos, Edgar, *Diccionario Enciclopédico Básico del Teatro en México s.XX*, México, Ed. Escenología, 1996

“relacionar orgánicamente al público y a la representación, incorporando al espectador activamente al escenario”¹⁰.

Otros espacios teatrales estrenados o remodelados fueron: Teatro Santo Domingo, Teatro de la Danza, Polyforum Cultural Siqueiros, Teatro Ciudadela, Teatro El Galeón, el Instituto Cultural Helénico (el cual alberga al Teatro Helénico), Teatro Venustiano Carranza, foro teatral del Museo del Chopo y el Teatro San Rafael. Posteriormente fue inaugurado el complejo teatral de Centro Cultural Universitario, piedra angular de teatro de vanguardia hasta nuestros días, con dos teatros el Teatro Juan Ruíz de Alarcón y Foro Sor Juana Inés de la Cruz.

Podemos decir que, a partir de los años setenta, la escenografía comienza a dejar a un lado el uso de decorados bidimensionales y empieza a tomar vida propia, es un momento donde tradición y experimentación se mezclan para proponer nuevas formas de intervenir la escena. Aunado al movimiento teatral que los directores arriba mencionados ya practicaban y a partir de textos de reconocidos autores internacionales tales como Tom Stoppard, Eugene Ionesco, Ingmar Bergman; entre otros.

El 4 de septiembre de 1972, el departamento de teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), anuncia la creación de la Compañía Nacional de Teatro (CNT), bajo la dirección de Héctor Azar y la producción de Antonio López Mancera. La cual sigue vigente hasta nuestro días ahora bajo el mando del director Luis de Tavira;

¹⁰ Luis Mario Moncada, *Así Pasan... Efemérides teatrales 1900-2000*, INBA/CONACULTA/Escenología, México, 2007, p.283

grandes directores y escenógrafos han trabajado a la par creando un vasta diversidad teatral dentro de la escena nacional. Es también en esta década que se inaugura el Festival Internacional Cervantino en el estado de Guanajuato; este festival es un fuerte referente del desarrollo teatral a nivel internacional además de ser una gran oportunidad para que los creadores nacionales puedan ver lo que se hace en otros países.

Durante la década de los años ochenta, empieza a ser más claro el cambio generacional, si bien Alejandro Luna se desarrolla profesionalmente desde los setentas, durante esta época su trabajo se consolida junto con otros escenógrafos como Carlos Trejo, Arturo Nava y Gabriel Pascal.

Como dato curioso mencionaremos que a principios de la década de los 80 se estrena el que, probablemente, es el primer montaje en México que incorpora dramáticamente proyección de video y diapositivas, la obra fue *Abolición de la propiedad* de José Agustín, bajo la dirección de Mario Alcántara¹¹.

En la segunda mitad de la década se aborda el proceso de diseño del escenógrafo dentro de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) en el ciclo "Reflexiones sobre el quehacer teatral" donde participan Félida Medina, Alejandro Luna y José de Santiago. También, me parece de suma importancia mencionar la fundación del Núcleo de Estudios Teatrales (NET) en el año de 1987; sus fundadores fueron Luis de Tavira, Héctor Mendoza, Julio Castillo, José Caballero, Gabriel Careaga, Blanca Peña, entre otros. Esta escuela inició enfocándose a la actuación, con el paso de tiempo

¹¹ Luis Mario Moncada, *Así Pasan... Efemérides teatrales 1900-2000*, INBA/CONACULTA/Escenología, México, 2007, p.360.

también añadió a sus programas de enseñanza el diseño de escenografía e iluminación encabezados por Alejandro Luna. La escuela cerró sus puertas en 1992.

En la década de los 90 es claro el cambio generacional en la escenografía mexicana. Si durante los años 50 y 60 el auge del teatro universitario dio paso a la nueva dramaturgia nacional con figuras como Sergio Magaña, Emilio Carballido, Hugo Argüelles, Wilberto Cantón, Luisa Josefina Hernández, Vicente Leñero y Héctor Mendoza; durante las siguientes dos décadas (70 y 80) el consolidado teatro universitario y el establecimiento de diversos edificios teatrales permitió el florecimiento de una vanguardia teatral a nivel dirección escénica, probablemente la más importante hasta la fecha, que fue aprovechada por connotados directores como Julio Castillo, José Luis Ibáñez, Juan José Gurrola, Héctor Mendoza, Luis de Tavira, Ludwig Margules, Marta Luna, Nancy Cárdenas, José Caballero, etc. Durante los años 90 y hasta la fecha, podemos decir que ha sido una época de esplendor en el diseño escénico, no sólo a nivel nacional también a nivel internacional, México participó en la primera quadrienal de escenografía en el año de 1967 que se realizó en la ciudad de Praga en la República Checa con la participación de cerca de veinte países. En esa ocasión los representantes nacionales fueron Alejandro Luna y Luis Villanueva.

A pesar de la falta de participación en la quadrienal durante poco más de treinta años, en el año 2003, México presentó un pabellón compuesto por Alejandro Luna, Jorge Ballina, Mónica Raya, Phillippe Amand, Gabriel Pascal y Arturo

Nava. La presencia internacional del diseño escénico mexicano se ha mantenido de forma constante en el panorama internacional a partir de ese momento.¹²

¹² Para conocer más sobre los trabajos realizados durante los últimos cuarenta años y quién los realizó favor de consultar el anexo que viene en la parte final de éste escrito.

Jarmila Dostolova Stochlebova

*"El teatro es para conmover, no para que llores,
conmover de conmoción, de que te mueve algo.
Si no te mueve nada, ¿qué sentido tiene el teatro?"*

Jarmila proviene de una de las escuelas más importantes en la historia de la escenografía. Nacida en Zlin, un poblado rural de la hoy República Checa, Jarmila se formó entre conflictos stalinistas y un desconocimiento total por el evento teatral.

Hija de dos maestros rurales, su primera carrera fue la pedagogía, en la Universidad de Palacky, donde vio teatro por primera vez. Impresionada por aquel espectáculo decide estudiarlo más a fondo al terminar su primera licenciatura.

Un par de años después, Jarmila es aceptada en la Facultad de Teatro de la Academia de Artes en Praga, para cursar la Licenciatura en Escenografía, a cargo del connotado maestro y escenógrafo František Tröster¹³, fundador del programa y quien propone una educación integral: el escenógrafo debe ser el encargado no sólo del

¹³ Escenógrafo de origen checo, fundador de la Facultad de Teatro que pertenece a la Academia de Artes Escénicas (DAMU)

diseño escénico sino también del vestuario y la iluminación, logrando con ella, una unidad en el diseño en apoyo al montaje y los actores.

Durante los primeros años de su carrera teatral, los montajes de grupos de aficionados al teatro supone una gran influencia en ella. No podemos olvidar que todo esto sucede en Praga, una ciudad teatral por excelencia y donde podemos decir nace gran parte de la tradición del diseño escénico no como un decorado sino como un actor más dentro de la puesta.

El propósito de la escenografía para Jarmila es la exploración de técnicas, materiales y de lugares comunes de la realidad de la obra, junto con aquellos totalmente alejados de ésta; pretende llevar al texto a una nueva lectura y poder crear un espacio donde los actores se sientan seguros y protegidos en su trabajo. Hay una lectura constante del texto que lograr fortalecer al diseño, que lo inspira a favor de los actores. No se trata de demostrar algo o sorprender a nadie, se trata de darle cabida a un espacio creado a partir de la combinación texto-actores.

Para ella es fundamental tener un entendimiento claro de la obra, siguiendo la premisa de que no puedes ofrecer algo que no has comprendido, lo que significa que no lo puedes justificar o defender.

"Uno que hace teatro no puede estar desligado del resto del mundo, no puedes estar en la burbuja del teatro. [...] Tienes que conmover a esta gente, a estos mexicanos que viven hoy día lo que viven."

Para Jarmila teatro hoy en día debe buscar sensibilizar a la gente, debe lograr un diálogo entre el espectador y el creador, un diálogo que ambos escuchen y que de alguna forma ambos logren obtener una respuesta.

"Un lugar donde tu puedes sentir, yo creo que el teatro en principio es eso."

En relación al método de trabajo que ha desarrollado a partir de su formación académica y la experiencia profesional, Jarmila comenta que ella siempre diseña desarrollando la idea en conjunto, no hay una separación clara y definida de cuándo esta trabajando en el vestuario y cuando en la iluminación o la escenografía. Se trata de crear una unidad visual dentro del montaje a partir del diseño.

Método de trabajo.

- Lectura del texto. Es necesario leer varias veces para entender cabalmente el texto para así generar ideas.
- Subrayar. Subraya el texto que le llama la atención.
- Escribe a un lado del texto las ideas que le sugiere la lectura.

"[...] vamos a ver que es lo que detonó en el texto determinada cosa, pero porque hay algo medio misterioso, yo creo que tiene que ver con el propio hecho teatral."

- Luz. Lo Primero que ella aborda a partir de la lectura del texto es la iluminación. Atmosferas, texturas, sensaciones. No le gustan las luces de color.
- Vestuario. Los colores del vestuario surgen a partir de los personajes del texto.
- Todo se diseña en conjunto. El escenógrafo crea una unidad escenográfica, en donde todo está perfectamente integrado.
- Bocetos. Muchos dibujos a partir de ideas generadas por el texto.
- Texturas y Materiales. Las texturas, materiales y colores del vestuario están relacionados con la iluminación y la escenografía.

Al describir su trabajo en la obra "Aguila Real" escrita y dirigida por Hugo Argüelles, Jarmila nos dice:

"[...] porque algo concreto, si lo haces de las paredes cubiertas con papel mache imitando que es arena o piedra o no sé que, va a ser muy pesado y no solamente eso, va contra el espíritu de la obra. Ella habla de la espiritualidad la cual Cortés no entiende. Entonces yo necesitaba un espacio mágico, para que realmente se sintiera lo que es la Tecuixpo y las enseñanzas de los antiguos".

En gran parte de las obras que diseñó la maestra Dostolova la construcción y montaje de la escenografía estuvo a cargo de la propia escenógrafa.

Breve curricula de Jarmila Dostolova

La escenógrafa de origen checo se establece a principios de los años setenta en nuestro país. Durante más de tres décadas ha trabajado en el teatro nacional diseñando diversos montajes entre los que destacamos: *Tres hermanas* de A. Chejov, bajo la dirección escénica de Rafael López Miarnau, (1977); *La irresistible ascensión de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht, dirección de Marta Luna, (1978); *La paz de la buena gente* de Óscar Villegas, dirigida por Emilio Carballido, (1980).; *El último preso o los policías* de Slawomir Mrozek, dirección escénica de Alejandro Bichir, (1980); *Crimen y castigo* de Fiódor Dostoievski, dirección a cargo de Julián Guajardo, (1982); *El juego de Zuzanka* escrita por Milos Macourek, bajo la dirección de Julián Guajardo, (1983); *Bill* de la dramaturga mexicana Sabina Berman, dirección de Mercedes de la Cruz, (1987); *El Payo contra todos y todos contra el Payo* de José Joaquín de Lizardi, dirección: Ricardo Ramírez Carnero, (1987); *Abuelita de Batman* de Alejandro Licon, bajo la dirección de Guillermo Serret, (1988); *Los esclavos de Estambul*, dramaturgia de Emilio Carballido, dirección escénica de Ricardo Ramírez Carnero, (1991); *Norte de providencia* de Allan Baker, dirección de René Pereyra, (1994); *Santamar, tu alma por el rock* escrita y dirigida por Enrique Atonal, vestuario, (1994); *Vincent... autorretrato*, dramaturgia y dirección a cargo de René Pereyra, (1995); *La tentación de San Antonio* de Gustav Flaubert, dirección de Fernando Ortiz, (2005); *Contramarea, el regreso de un Samurái* escrita y dirigida por Irene Akiko Iida, (2010).

Juliana Faesler Bremer

Presentación

*"El teatro es, entre muchas cosas, un objeto lisible, se ve y se lee."*¹⁴

Durante su adolescencia, Juliana Faesler se dedicó a la iluminación profesional de conciertos de música pop en español. Propietaria de su propia compañía de iluminación llamada *JAS de México*, donde rentaba equipo de iluminación, tuvo la oportunidad de hacer constantes giras gracias a los conciertos en los que participaba. En sus ratos libres participó como iluminadora a lado de Jesusa Rodríguez en alguna de sus producciones como *El concilio de amor* de O. Panizza en 1987, *Cada quien su Marguerite* o *Crímen* ambas de Marguerite Yourcenar en 1989.

A finales de los años ochenta decide ampliar su rango de acción y parte a Londres en busca de una escuela de arte, en donde pueda adquirir nuevos conocimientos que le permitan acercarse al teatro desde una mirada mucho más creativa que técnica. Realizó la Maestría en escenografía en la St. Martin's School of Art and Design, en Londres entre los años 1989 y 1996. Al terminar la maestría, cursó el Bachelor o Licenciatura en la misma institución.

¹⁴ Faesler, Juliana, *La Máquina de Teatro*, texto cedida por la autora.

Es allí donde se contagia de lo que ella misma llama 'el delirio de la dirección escénica', donde se da cuenta de que no se pueden separar las cosas, para ella es casi imposible pensar en el espacio sin abordar la dirección escénica.

Permanece allí durante seis años en los que se dedica a realizar una diversidad de obras entre las que destaca: *Pedro Páramo* basado en el libro de Juan Rulfo durante el año de 1995. Al regresar a México y desde el principio de su trabajo como directora y diseñadora de un mismo proyecto, se ha dedicado a reflexionar y a buscar lo femenino y lo masculino dentro del teatro, los universos que supuestamente componen el género y cómo funcionan a su vez.

Para ella, un creador debe siempre estar interesado en todos los aspectos del arte y no únicamente en ver o hacer teatro; en gran medida, lo que potencializa la creatividad de una persona es la mezcla entre sus propios intereses y la manera en la que los diferentes aspectos del arte intervienen en su vida tanto personal como profesional. Reconoce como parte de sus influencias a su madre, Cristina Bremer, artista plástica y escenógrafa, quien diseñó para directores como Julio Castillo y Margo Su, mientras trabajan juntos en recintos como el Teatro Blanquita.

"Mi primer oficio fue el de la iluminación y realmente no sé muy bien porque llegué a él, [...]ver un rayo de luz, aunque suene cursi, para mí siempre era un misterio. Un leeko es una ventana a otro mundo"¹⁵

¹⁵ Flores, Gabriela, *Entrevista a Juliana Faesler*, 22 julio 2008, México

A partir del conocimiento técnico de la iluminación y de la evolución de la misma a partir de los años ochenta a la fecha, Juliana Faesler es partidaria de la tecnología en la escena y dentro de todos los ámbitos escénicos, desde el teatral hasta el operístico. Para ella, hay cosas que se pueden lograr sólo gracias al uso inteligente de las pantallas, proyecciones y demás.

"Una pantalla como instrumento de desdoblamiento o deconstrucción."¹⁶

Fundó su propia compañía de teatro llamada *La máquina de teatro*, a lado de Clarissa Malheiros. Es, como ella bien lo reconoce, un laboratorio de teatro, un lugar donde sus propias inquietudes y las del equipo que la acompaña se desarrollan, donde el experimento es sobre uno mismo y no sobre algo que ya se ha escrito.

Al preguntarle sobre su percepción de las mujeres en el teatro, Juliana comenta que hay cada vez más mujeres creando y diseñando en México; aunque a diferencia de otros lugares, este proceso ha sido mucho más lento en nuestro país.

Ella reconoce que es parte de una generación de mujeres que ha podido elegir con más libertad a qué dedicarse, profesionalmente hablando, gracias, en parte, a la década de los sesenta y el proceso de liberación femenina. Sin embargo, comenta que ha vivido de cerca la discriminación por el hecho de ser mujer.

"Hice la carrera como ingeniera de iluminación en mi adolescencia y primera juventud teatral, entonces sí era de las primeras iluminadoras y

¹⁶ Faesler, Juliana, *La Máquina de Teatro*, texto cedido por la autora

*ahí sí sentía que la gente no me ubicaba; hacían chistes acerca de cuánto dinero habían gastado en mi educación para que terminara de electricista, el prejuicio social era muy fuerte.*¹⁷

Sobre este mismo tema, apunta que le gustaría que más mujeres se unieran a los ámbitos creativos y técnicos dentro del teatro. En todo caso, ella considera que no se puede hablar de las mujeres dentro del teatro, en todo caso podemos hablar de ciertas mujeres que han brillado atrás o dentro de la escena, pero sin lugar a dudas no se trata de una constante generalizada.

*"[...] yo siento que en México o en el mundo, es muy chistoso lo del feminismo, de la mujer como ente aislado, son parte de un todo. Hemos aprendido a pensar el universo con el concepto del hombre incluyente."*¹⁸

Método de trabajo.

*"Yo creo que ese es el trabajo de un escenógrafo, conviertes la madera en el universo."*¹⁹

En el caso específico de Juliana Faesler, hay que distinguir dos grandes rubros en sus métodos de trabajo.

¹⁷ Riquer, Sonia, *Actrices, dramaturgas y directoras rompen el dominio masculino en el teatro (1era parte)*, La Jornada, 06 septiembre 1999, México.

¹⁸ Flores, Gabriela, *Entrevista a Juliana Faesler*, 22 julio 2008, México

¹⁹ *Idem*

El primero, su trabajo como escenógrafa a partir de un texto creado por ella y su compañía de teatro. En este rubro ella no sólo se encarga de la escenografía, también del diseño de iluminación y de la dirección escénica del montaje. Juliana cree firmemente que el director no puede estar separado de la conceptualización espacial, y hay ciertas ocasiones en las que se llega a percibir que el mismo director se esconde detrás del escenógrafo o viceversa.

"Siempre cocino por largo tiempo mis proyectos. Surgen un día, de no sé donde y se instalan en mí como si fuera otro organismo el que me habita."²⁰

Y el segundo gran rubro es a partir de que es invitada a diseñar un montaje que cuenta ya con un director establecido, ¿cómo es para ella el sumarse a intereses ajenos y poner su creatividad al servicio del montaje?

En el primer rubro, el método de trabajo que Juliana identifica como propio lo ejemplifica con un proyecto que realizará al lado de la actriz Ofelia Medina sobre una mujer llamada Daisy Bates, autora de un libro titulado *Los últimos aborígenes*. Daisy se dedicó durante buena parte de su vida a trabajar con los aborígenes australianos y gracias a esto se pudieron recolectar y conocer posteriormente muchos aspectos sobre su cultura y su lenguaje. La historia y el personaje han despertado un profundo interés en Faesler. Ella comenta que es justamente así como empieza su trabajo al momento de

²⁰ Faesler, Juliana, *La Máquina de Teatro*, texto cedido por la autora

decidirse a abordar un tema o un personaje desde la concepción dramaturgica hasta la puesta en escena²¹.

"Lo que a mí me pasa, generalmente ya desde hace varios años, empiezo a pensar, hay algo que me habita y que no me deja (...) entonces, por ejemplo, tengo este personaje, este pensamiento que no me deja y lo que me empieza a pasar son imágenes, porque todo, todo es imagen, absolutamente todo."²²

- A partir de este momento, lo que sucede en el proceso es la generación de imágenes a partir del texto, en este caso, narrativo. Todo lo que rodea a la escenografía empieza a tener alguna conexión con el proyecto.
- Elaboración de un cuaderno de notas.
- Poco trabajo de mesa a partir del texto ya generado. Siempre es mejor la acción, la improvisación, presentir, percibir a partir de lo generado por el actor.
- Podemos ver las imágenes gracias a la luz. Ciertamente cada tipo de imagen tiene un tipo de luz, algunas son oscuras y otras son claras. A partir de esta

²¹ Para hablar sobre el método de trabajo tomamos como ejemplo el montaje *Nezahualcóyotl*, dirigido por Faesler, con texto de la compañía. Se pueden ver algunas imágenes en la sección de ilustraciones al final de la tesina.

²² Gabriela Flores, *Entrevista a Juliana Faesler*, 22 julio 2008, México

premisa, el tercer paso del método de trabajo es la iluminación, ¿cómo representar un desierto a través de la luz?

- *"¿Podría yo llevar la idea un poco más lejos? Ese es un ejercicio que siempre hago, 'ah, una silla Luis XV, ¿podría empujar la idea un poco más adelante?'. Y generalmente al hacer este ejercicio acabo sin la silla."*²³
- Siempre hay alguien más que diseña el vestuario. El teatro se trata de convivir y complementar ideas propias y ajenas, no sólo de tomar decisiones. Es diseñar entre varios para poder llegar a una síntesis de lo que aparentaba ser muy rebuscado.
- Tomar decisiones. Claro que se aboga por la colectividad, por el trabajo en equipo, pero al final del camino, parece claro que siempre habrá alguien que termine tomando las decisiones finales, sobre el texto, el diseño, la dirección, la música, etc.

*"Es propiciar una visión 'cubista', en el sentido de cómo la pintura cubista de un solo golpe ofrece múltiples visiones, distintas realidades o distintos aspectos del mismo objeto."*²⁴

En el segundo rubro, cuando alguien la invita a diseñar la escenografía y/o la iluminación, con un texto y un director ya establecidos:

²³ *Idem*

- De entrada, Juliana comenta que éste proceso es más complicado y el que realiza con menor frecuencia. Ella lo toma como una profunda responsabilidad, el hecho de ponerse al servicio de una idea. Pero también es cierto que una buena idea siempre es atractiva. Es ese el primer paso, cuando el director tiene una idea y entonces empiezan a desarrollarla juntos, a la par.

- Una vez aceptado el ejercicio, lo primero es leer el texto. Dos o tres veces, nunca hay un número definido.

- Permitir que las ideas, las frases, los personajes o cualquier cosa que haya brotado de la lectura del texto pueda revolotear en su cabeza libremente.

- Elaboración de un cuaderno de notas.

- Lee el texto y al terminar tiene una libreta en la que apunta las primeras impresiones que ese texto le ha dejado. Pueden ser cosas de la obra o cosas que no tengan nada que ver con ella, el asunto es poder plasmar las primeras impresiones que a ella se la han quedado. La idea es que esas mismas sensaciones, ese sedimento al terminar de leer la obra por vez primera es la que el espectador, quien solo vera una vez la obra, puede tener.

²⁴ Faesler, Juliana, *La Máquina de Teatro*, texto cedido por la autora

- Trabajar a partir de una primera imagen. Desarrollarla. Trabajo casi artesanal, llevar esa imagen bidimensional a la tridimensionalidad. Cada proyecto, es un universo en sí mismo.
- Muchos dibujos. Dibujar a los personajes en diferentes situaciones. Juego de texturas, colores, recorte de papeles.
- Hacer un collage a partir de todo el material recabado. De las ideas que surgieron y que encontraron alguna manera de expresarse.
- Algunas veces se dedica a visitar tiendas de materiales y se deja sorprender a partir de lo que va encontrando en cada una de las mismas.
- Maqueta, pasar a la tridimensionalidad del espacio que lo contendrá.
- Discusión, pláticas, argumentos con el director. Llegar a un punto medio entre su trabajo, su diseño y las necesidades del director, de la obra en sí.
- Decisiones finales.

"Me gusta estar en el filo de la navaja, en el riesgo estético. Es una manía, casi una perversión. Algunos piensan que carezco de un estilo escenográfico definido y eso me gusta. Si acaso, mi puente y lo que me

mantiene siendo Juliana es la iluminación, investigar eso que llamo la tercera dimensión y experimentar en los colores. Ya, más allá, en el hecho escénico global me interesa ir más allá de las ideas y ser radical. Esa es mi naturaleza, mi intuición y mi forma de ser honesta sin concesiones."²⁵

Breve currícula de Juliana Faesler

Comienza con el diseño de iluminación, en *Matar o no matar* bajo la dirección de Jesusa Rodríguez, basado en textos de Malú Huacuja, en 1994; *Funesta* de Sor Juana Inés de la Cruz, dirección de Jesusa Rodríguez, 1995. Su labor como directora escénica con su compañía de teatro 'La máquina de teatro' comienza con puestas en escena como *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* de Tom Stoppard en junio de 1996; *La gran magia* de Eduardo De Filippo, (1997). Dirige en 1998 *Adictos Anónimos* de Luis Mario Moncada a lado de Clarissa Malheiros para el Centro Universitario de Teatro (CUT); durante marzo de 1999 dirige *Alicia en la cama* escrita por Susan Sontag; *La Eva futura o Frankenstein o el moderno prometeo* adaptación de las novelas de Mary Shelley y Villiers D'Isle Adam bajo la dirección y el diseño de Juliana Faesler (2003); *Divina justicia* apuntes escénicos a partir de "La Tragedia Española" de Thomas Kyd, dirección y diseño de Juliana Faesler (2005); aparte del trabajo con su compañía, también diseña escenografía e iluminación para la puesta en escena de *Zorros Chinos* de Emilio Carballido, bajo la dirección de Carlos Corona (2001). Entre sus diseños más recientes se encuentran *Las chicas del 3.5 floppies* de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (LEGOM), bajo la dirección de John Tiffany (2006); en ese

²⁵ Abelleyra, Angélica, *Mujeres Insumisas*, Entrevista, La Jornada Semanal, núm. 433, Periódico La Jornada, 22 de junio de 2003

mismo año se presenta *¿Qué oyes Orestes?* Coproducción de 'La máquina de teatro' y la compañía de danza 'Quiatora Monorriel', dirección a cargo de Juliana Faesler, Evoé Sotelo, Benito González, diseño de espacio e iluminación: Juliana Faesler. A partir del año 2007 desarrolla su trabajo creativo hacia la Trilogía Mexicana, de la cual se desprenden los siguientes montajes: *Nezahualcóyotl, ecuación de escénica de memoria y tiempos*, (2007); *Moctezuma II, La guerra sucia*, (2009); *Malinche // Malinches*, (2010).

Auda Caraza y Atenea Chávez

Presentación

Auda Caraza y Atenea Chávez pertenecen a una generación más reciente de escenógrafas mexicanas.

Han trabajado juntas desde su egreso de la Escuela Nacional de Arte Teatral, ENAT, en el año 2003. Ingresaron a la Licenciatura en Escenografía en 1999, donde fueron alumnas de diseñadores como Arturo Nava, Mónica Raya y Félida Medina, entre otros.

Previo a este encuentro, Atenea, sin saber bien de qué se trataba la escenografía y el teatro, tuvo la oportunidad de tomar un Diplomado de Escenografía en España, donde empezó a conocer el fenómeno escénico de manera más completa.

Por su parte, Auda, hija de una bailarina y maestra de danza, ayudaba a su madre en la preparación de los festivales que hacía en su escuela de danza. Participaba tras bambalinas a lado de otra persona que se encargaba de hacer la escenografía, quien al ver su curiosidad e interés le informo que en la ENAT se impartía la Licenciatura en Escenografía.

“Siempre nos ha entusiasmado de manera compartida, el hecho de trabajar juntas [...]. Esta cosa de poder estar discutiendo, escuchando la opinión del otro, y muchas veces ver que uno tiene una idea y que cree que es maravillosa y que te engolosinas con ella pero que viene el otro y al cuestionarla no lo puedes sostener.”

En esos primeros años y hoy en día, Auda y Atenea reconocen la influencia de diversos escenógrafos, mexicanos principalmente, en su trabajo y en su decisión de estudiar y dedicarse a la escenografía, diseñadores como Jorge Ballina, Alejandro Luna, Arturo Nava, Philippe Amand, y grupos como *La Fura dels Baus* en España.

Algunas de las primeras escenografías que vieron y aumentaron su interés por el teatro fueron *Felipe Ángeles* de Elena Garro, diseñado por Jorge Ballina y *Santa Juana de los mataderos* de Bertolt Brecht, diseñado por Philippe Amand, entre otras.

Admiten que en sus prioridades se encuentra la escenografía sobre el vestuario o la iluminación, es el estudio y reconocimiento del espacio lo que las interesa. Lo que buscan es decir algo que alimente a la obra a través del diseño escénico.

En este momento, según sus experiencias, no existe dentro del teatro ningún tipo de discriminación o rechazo por su género, a pesar de ser un sector predominantemente masculino. Conocen historias como la de Félida Medina, quien fuera su maestra de iluminación en la carrera, quien compartió con ellas sus recuerdos sobre la lucha que tuvo que enfrentar por el hecho de ser mujer dentro del teatro. Auda y Atenea,

consideran que las diferencias que se llegan a tener dentro del teatro, se tratan de una cuestión personal o de capacidad laboral y profesional, no una cuestión de género.

Método de trabajo.

Comúnmente han sido invitadas por un director a ser parte de un montaje. Él propone el texto. El reto siempre es decir algo por medio del espacio, algo desde el punto de vista escenográfico, que lo que se plantea tenga relación con la obra y con lo que pretende decir el director aunado a lo que están diciendo/haciendo los actores, crear un todo²⁶.

"[...] hay obras, desde luego, que nos entusiasman más que otras; pero todas aquellas en donde hemos trabajado siempre hay algo, algún interés, algo que nos mueve para estar allí, entonces, se vuelve una cosa nuestra."

Reconocen específicamente en su método de trabajo la influencia de Arturo Nava y Mónica Raya. Lo aprendieron en la escuela y, claro está, se ha ido modificando con el tiempo y la experiencia acumulada.

A continuación se enlistan los pasos que siguen para la realización de una propuesta escenográfica:

- Lectura del texto. Para iniciar hay que leer el texto. Consideran que no existe una cantidad de veces definida u oportuna de lecturas.

- Análisis del texto. De inicio realizan un análisis entre ellas, donde intercambian sus primeras impresiones y las imágenes que les produce la lectura. Posteriormente, el director participa de este análisis comentándoles cuales son sus inquietudes e intereses sobre la obra, así como las necesidades a resolver. En ocasiones, los actores han sido partícipes de este proceso.

- Galería de imágenes. De manera individual se encargan de recopilar una amplia serie de imágenes que consideran que está relacionada de una u otra manera con la obra. Una vez obtenida la galería, la cual se busca sea lo más extensa posible, es sometida a discusión entre ellas y cada una argumenta el por qué de su selección.

- Selección de fotografías. Derivado del punto anterior, se eligen las fotografías que les parece guían el camino que habrá que seguir para el diseño de la obra.

- Presencia en los ensayos. Es importante conocer el proceso de cerca. Tomar notas sobre las necesidades de los actores y de su desarrollo a partir de lo que el director plantea.

²⁶ En este caso en particular, tomamos como referencia para explicar el método de trabajo el montaje *Willy Protágoras* de Wadji Mouawad, bajo la dirección de Hugo Arrevillaga. Se pueden consultar imágenes de la obra en la sección de ilustraciones.

- Conjuntar ambos lenguajes. A las imágenes seleccionadas con anterioridad se le suman las notas tomadas durante los ensayos, las necesidades que el director empieza a plantear en los mismos. Es aquí donde la escenografía y la dirección empiezan a tomar un mismo rumbo.
- Plática con el director. Le proponen un primer acercamiento al diseño y juntos analizan las posibilidades de que se lleve a cabo de esa manera.
- Depuración de imágenes. Se realiza una selección final de imágenes partiendo de los datos recabados, dichas imágenes serán la clave para empezar a tomar decisiones sobre el espacio.

"Ha pasado que creemos que esa es la imagen y la desarrollamos y que esta muy bien, pero al tercer o cuarto ensayo o hablando con el director nos damos cuenta de que no funciona y hay que ir a otra."

- Si es necesario, sigue la búsqueda de imágenes.
- Conocer el espacio. Es importante para ellas saber qué teatro se utilizará para la presentación de la obra. Poder conocerlo y ser conscientes de cuales son sus características e infraestructura.

- Realización de maqueta. Pasar de lo bidimensional de las imágenes a la tridimensionalidad de los objetos. Es en este punto donde se sabe si hay que regresar a buscar nuevos referentes o si se va por buen camino.

"[...] la maqueta es clave en nuestra vida, de comunicación entre nosotros y con los demás."

- Releer el texto. Es importante la relectura del texto dramático y situarlo en la maqueta para ver si funciona. Darse cuenta qué es lo que le sobra o qué es lo que le falta al diseño propuesto.
- Consideraciones. Es esencial tener en cuenta cuestiones prácticas tales como las entradas y salidas de los actores, el armado de la escenografía y sus dimensiones dentro del espacio.
- Dialogar y argumentar. Platicar con el director y saber si se necesita algo más o bien si considera que a la maqueta, y por tanto al diseño, le falta algo que él considere necesario. Es en este punto donde se toman las decisiones finales. Hay que aceptar cuando alguien más tiene la razón o argumentar que se puede llegar al mismo objetivo tomando caminos diferentes.
- Decisión final. Si el diseño ha sido aprobado en su totalidad por el director y las escenógrafas están contentas con el trabajo realizado, se termina la maqueta y se pule los detalles faltantes.

- Realización de planos. El diseño se proyecta en proporción al teatro donde se presentará.
- Previo a la construcción de la escenografía y con los planos terminados, Auda y Atenea regresan al teatro a ubicar el espacio, con el diseño ya afinado es posible visualizarlo sobre el escenario y saber si lo que se planeo funcionará.

Auda Caraza comenta que para ellas los procesos de diseño son cada vez más cortos. Gracias a eso, su método de trabajo también ha ido evolucionando; tratan de respetar lo aprendido en la escuela, pero son conscientes que en la mayoría de los casos se dispone de poco tiempo para realizar un proyecto lo que las obliga a acelerar el diseño y con ello darse cuenta de que eso no significa demeritar el resultado. Hay que lograr que eso no interfiera con la idea y con el buen desarrollo del diseño.

Además del tiempo, son conscientes que en la realidad, el teatro mexicano independiente se produce con bajo presupuesto; este es un factor que debe de tomarse en cuenta todo el tiempo y que sin lugar a dudas determina el trabajo que puede llegar a realizarse. No se trata de sacrificar el diseño, pero si de adecuarlo a las posibilidades monetarias de cada montaje.

"[...] en general sigue siendo la misma metodología, probablemente me gustaría pensar que tenemos más intuición para ver si funciona, si no.

[...] Creo que ha evolucionado en nuestra comunicación y en lo que buscamos.”

Auda Caraza y Atenea Chávez, egresadas de la ENAT se desenvuelven principalmente en el diseño de escenografía para teatro, entre las obras que destacan se encuentran *Ansia* de Sarah Kane, director: Ignacio Ortiz (2002); *Fotografías explícitas* de Mark Ravenhill, bajo la dirección de Martín Acosta (2003); *El Campo* de Martin Crimp, dirección de Enrique Singer (2004); *Peer Gynt* de Henrik Ibsen bajo la dirección de Carlos Corona (2006); *Psicosis 4:48* de Sarah Kane, dirección de Ignacio Ortiz (2006); *El cielo en la piel* de Edgar Chías, dirección de Mahalat Sánchez (2007); *Litoral* de Wajdi Mouawad, dirección de Hugo Arrevillaga (2007); *La comedia de los errores y El playboy del oeste*, dirección de Alonso Ruizpalacios para el Carro de Comedias de la UNAM (2008); *Willy Protágoras encerrado en el baño* de Wajdi Mouawad, director: Hugo Arrevillaga (2008); *Interpretando a la víctima* de los hermanos Presniako, dirección de Martín Acosta (2008); *Una mujer de negocios* de José Enrique Gorlero, dirección de Arturo Ríos (2008); *Olimpia 68* de Flavio González Mello, dirección de Carlos Corona (2008); *Incendios* de Wajdi Mouawad bajo la dirección de Hugo Arrevillada (2009); *La lección* de Eugene Ionesco, dirección de Enrique Singer (2009); *Oleanna* de David Mamet, dirección de Enrique Singer (2010).

Conclusiones

Esta investigación significó para mí muchas respuestas en un lugar lleno de preguntas. Fue de gran ayuda contar con la participación de estas cuatro escenógrafas, quienes gustosa y desinteresadamente me ayudaron a sortear los mares del trabajo escrito, antes que todo mi eterna gratitud para ellas por su interés y ayuda.

Cuando este viaje comenzó, yo estaba mucho más involucrada con el diseño de escenografía y de iluminación que con la dirección escénica. Conforme ha pasado el tiempo y me he desenvuelto en el mundo profesional me he dado la oportunidad de conocer más la dirección, lo cual me ha llevado a plantearme dejar a un lado las divisiones y volcarme al trabajo total: la dirección, la escenografía y la iluminación en un mismo montaje.

Me parece que la diversidad de personalidades y estilos de trabajo de cada una de las entrevistadas, es un claro ejemplo de cómo nos diferenciamos unos artistas de otros. Esa es una de las mayores enseñanzas que me deja esta tesina, me parece fundamental que en el medio artístico seamos conscientes de que todos tenemos procesos y tiempos diferentes, y que eso nos hace únicos, sin necesidad de repetirnos. Al final eso es lo que también busca el teatro, que cada función sea una experiencia única e irrepetible.

En el caso de Jarmila Dostolova, considero necesario hablar en primer lugar de su formación académica, me parece importantísimo el contexto en que ella tuvo su

primer acercamiento al teatro. Praga es por mucho una de las ciudades más importantes en cuanto a vanguardias escénicas se refiere, desde siempre. Nos ha dado personajes trascendentales en el diseño de escenografía, baste mencionar a Josef Svoboda, quien fuera uno de los pilares para el desarrollo de la escenografía a nivel mundial. Sus aportaciones en ese rubro van más allá de la escena, contamos también a la iluminación y la creación de diferentes tipos de reflectores, mecánica teatral nunca antes vista y mucho menos utilizada y sobre todo el uso de proyecciones dentro de la escena. No podemos negar toda esa tradición en el trabajo artesanal de la maestra Dostolova; personalmente, una de las cosas que más me sorprendió al conocerla fue que ella misma, muchas veces, hiciera la escenografía para algún montaje. Y cuando digo hacerla, no me refiero simplemente al diseño, a la maqueta o los bocetos, me refiero a la escenografía que va a montar en un escenario y que va a presentar frente a un público, la escenografía viva. Los avances de la tecnología incursionan cada vez con más fuerza en el teatro, pero la propuesta de Dostolova supone un oasis dentro de lo repetitivo y desalmado que puede llegar a ser la tecnología en escena.

Otra de las cosas que me pareció muy acertada fue el uso minimalista de objetos en la escena, sólo los importantes y necesarios para que se cuente la historia. No existe en su trabajo ningún tipo de protagonismo, existe la necesidad de decir algo propio a partir del texto, la necesidad de fundirse con la obra y volverse un solo discurso.

"[Los escenógrafos] quieren decirnos veinte cosas al mismo tiempo: no se conforman con hablarnos de la roca y de la niebla que la rodea y la oprime sino que quieren hacernos ver el mojo de la Escocia del Norte o la lluvia particular del mes de agosto. No pueden evitar enseñarnos que conocen la forma de los

*helechos escoceses y que sus investigaciones arqueológicas acerca de todo lo que tiene que ver con los castillos de Glamis y de Cawdor son perfectas. Y por intentar contarnos demasiado, acaban con no decirnos nada; todo se vuelve confuso.*²⁷

Juliana Faesler, por otro lado, me parece, al igual que las otras entrevistadas, una persona de teatro. Desde sus inicios en la iluminación hasta su participación en la dramaturgia y la dirección de los últimos años ha dejado marcada su firma en cada uno de sus montajes. En esta búsqueda de lo femenino y masculino en escena también ha incursionado en la definición de clases sociales, cuestiona nuestro hoy y nuestra referencia/reticencia al pasado, nuestra memoria amnésica que nos condena. Si algo me queda claro a partir de su trabajo y sus comentarios es que más allá del talento o la creatividad no se puede negar que el conocimiento de la técnica es vital para el desarrollo de un estilo propio, es fundamental para poder decir lo que uno quiere necesita sin equivocaciones en la escena. A partir de esto hago una pregunta que me parece muy importante, ¿cómo debe ser el diálogo entre el director y el escenógrafo o iluminador? Y al mismo tiempo ¿cómo es ese diálogo cuando la misma persona hace ambas tareas? Me queda claro que el diseñador debe tener esa multiplicidad de lenguajes para poder expresar su idea al director y su necesidad al constructor. Me queda claro también que un director está obligado a tener esa multiplicidad para poder hablar con el productor, con los diseñadores, la burocracia y a la vez con los actores, todos tan distintos y tan iguales a la vez. Pero, ¿cómo lograr esa comunicación, esa sinapsis en un sólo artista? Para mí, eso sólo se logra a través de proyectos que se mastican por largo tiempo, que surgen de una necesidad y no de un simple capricho.

²⁷ Gordon E. Craig, *El arte del teatro*, México, UNAM-GEGSA, 1987, p.79

Supongo, también, que toda esa multiplicidad de lenguajes es una cosa que sólo el tiempo da, no lo enseñan en las escuelas simplemente porque no se puede, es algo de la vida, de los años, de la experiencia. El asunto es, desde mi punto de vista, estar ahí para entenderlo, para sentirlo, intuirlo. Yo sigo descubriendo hasta qué punto el director debe ser más que un dictador una guía; no creo en el teatro democrático, creo en la creación colectiva, en encontrar similitudes en los diferentes lenguajes y especialidades de cada uno de los involucrados; considero fundamental que en un proyecto alguien debe tener una visión mucho más adelantada, que permita encaminar de manera acertada a los demás integrantes.

En el teatro actual la iluminación comienza a ser un elemento más valorado y fundamental que la escenografía o la utilería, o al menos para mí lo es. A pesar de la revolución de los reflectores, el uso de LEDs, etc; seguimos utilizando los mismos reflectores desde hace más de 50 años. Eso no ha impedido el desarrollo de nuevas formas de iluminación, de nuevas propuestas a partir de colores y técnicas. Para mí la iluminación cada vez tiene un rol mucho más importante en mi trabajo, me apasiona cada vez más y me veo mucho más interesada en conocer su técnica, sus movimientos, sus temperaturas y colores. Se ha vuelto un elemento importante en mi trabajo, pero más importante me parece lograr tantas cosas, situaciones, atmósferas y matices con la luz pura, sin color, ya sea cálida o fría que provoca un cierto tipo de reflector, como lo hace Dostolova o Alejandro Luna.

Auda Caraza y Atenea Chávez me parecen un ejemplo del perfil de la formación académica teatral mexicana. En un país donde sólo algunos estados cuentan con estudios profesionales de teatro, la ENAT se convierte en uno de los poquísimos refugios donde no sólo el actor o el director importa, importa la escena y lo que ella tiene que decir. Cuántos de los egresados de la licenciatura en escenografía han nutrido no sólo los escenarios de México, sino también han sido parte fundamental del desarrollo teatral como técnicos, investigadores, profesores, etc.

Algunos artistas consideran que la carrera ideal para la escenografía es la arquitectura, yo no estoy totalmente convencida. Claro que tiene muchos puntos a favor, más allá del manejo de la computadora o el dibujo técnico, pero a la vez también hablamos de que los arquitectos trabajan para lograr algo que perdure a través de los años y la escenografía sucede sólo unos momentos y después pierde sentido arrumbada en una bodega esperando una nueva función/oportunidad. No es suficiente saber hacer planos o saber de isóptica, es necesario también el otro lado, el lado sensible y visceral del teatro. Es ahí donde la ENAT se vuelve un oasis en pleno desierto.

Considero como un dato particular que los métodos de trabajo de cada una de las entrevistadas tengan muchos puntos en común, me queda claro que hay una idea muy similar sobre el cómo abordar el texto y la creación, sin embargo, me parece que la verdadera diferencia radica en la importancia que ciertos elementos tienen para ellas. Mientras que Jarmila se avoca más a la iluminación, Auda y Atenea plantean como prioridad la escenografía y el dispositivo escénico. La iluminación para ellas se vuelve un agregado, pero no la parte fundamental de su concepción escénica, al tiempo que a

Juliana le es cuasi imposible regresar a la primitiva división entre escenógrafo-director-dramaturgo.

En el año 2009 la Facultad de Filosofía y Letras aprobó un nuevo plan de estudios para la carrera de Literatura Dramática y Teatro; dentro del mismo se han aprobado nuevas especialidades entre ellas la producción y el diseño escénico. Más allá de las consideraciones sobre la calidad y cantidad de espacios donde se impartirá esa especialidad, considero un logro importante tener otra escuela que apoye la profesionalización de la escenografía en México.

Cuando salí de la licenciatura hace año y medio, fue claro para mí que la universidad era un medio para un fin, no el fin en sí misma. No pretendo autoproclamarme directora o escenógrafa porque esa es una cuestión, más que de estudios, de experiencia, profesionalismo y profesionalización; claro que también influye en tiempo, para mí, es fundamental seguir estudiando, preguntando, aprendiendo. Con el tiempo me he dado cuenta de que hay momentos para hablar sobre la escena, pero hay muchos más momentos donde lo necesarios es quedarse callado y escuchar, observar, leer y ver.

Yo estaré por siempre agradecida por la experiencia y la oportunidad que la UNAM me brindó cuando por razones del destino vine a caer a ésta carrera; a toda la gente, los maestros, los alumnos, la gente de la coordinación, mi eterno agradecimiento por acompañarme es éste viaje.

"Desde luego, todo teatro tiene un director de escena, pero temo que maestros en ciencia escénica no existan."²⁸

²⁸ Gordon E. Craig, *El arte del teatro*, México, UNAM-GEGSA, 1987, p.71

Bibliografía

Abelleira, Angélica, *Mujeres Insumisas*, Entrevista, La Jornada Semanal, núm. 433, Periódico La Jornada, México, 22 de junio de 2003

Ceballos, Edgar, *Diccionario Enciclopédico Básico del Teatro en México s.XX*, México, Ed. Escenología, 1996

Diccionario de escritores mexicanos del siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días, México, Centro de Estudios Literarios, UNAM, 2004, p. 255

Craig, Gordon E., *El arte del teatro*, México, UNAM-GEGSA, 1987

Faesler, Juliana, *La Máquina de Teatro*, texto cedido por la autora.

Flores, Gabriela, *Entrevista a Auda Caraza y Atenea Chávez*, 25 agosto 2008, México, Video-Mini DV

Flores, Gabriela, *Entrevista a Jarmila Dostolova*, 2 octubre 2009, México, Video-Mini DV

Flores, Gabriela, *Entrevista a Juliana Faesler*, 22 julio 2008, México, Video-Mini DV

Merlín, Socorro, *60 años de la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA*, México, CITRU/INBA/CONACULTA, 2008

Millán, Jovita, *Compañía Nacional de Teatro: Memoria Gráfica 1972-2002*, México, CITRU/INBA/CONACULTA, 2003

El teatro en México: BIANUARIO 1994-1995 (Francisca Miranda, Arturo Díaz, eds.), México, CITRU/INBA/CONACULTA, 1996

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

Valeria Prieto, Margarita Suzón Prieto, *Julio Prieto: dormir sólo para soñar*, CONACULTA/INBA/IMSS, México, 2000

Rabell, Malukah, *Decenio de Teatro 1975-1985*, México, El Día en libros, 1986.

Voces de lo Efímero (Mónica Raya, Luz Emilia Aguilar Zinser, eds.), México, UNAM, 2007

Recchia, Giovanna, *Escenografía Mexicana del siglo XX*, CD-Rom, México, CITRU/INBA/CONACULTA, 1999.

Riquer, Sonia, "Actrices, dramaturgas y directoras rompen el dominio masculino en el teatro (1era parte)", *La Jornada*, México, 06 septiembre 1999.

Cuatro décadas de escenografía en México

Durante la década de los años 70 la escenógrafa de origen inglés Fiona Alexander diseña para montajes como *Él* de E. Cummings, bajo la dirección de Juan José Gurrola (1973); *Roberte esta tarde* de Pierre Klosowsky, dirigida por Juan José Gurrola (1975); como diseñadora de vestuario participó en *El Tío Vanía* de Anton Chéjov dirigido por Ludwik Margules (1978); *Lástima que sea Puta* de John Ford dirigida por Juan José Gurrola (1978); *Y con Nausistrata, ¿qué?* escrita y dirigida por Héctor Mendoza (1978); *Exiliados* de James Joyce, dirección de Marta Luna, estrenada en 1979.

Félida Medina continua su labor como diseñadora de escenografía en montajes como, *La guerra conyugal* de Walsler, dirección de Fernando Wagner, (1970); *Frida Kahlo* de Federico Schroeder Inclán, dirigida por Darío Salazar, (1970); el trío Leñero, Retes, Medina se repite en el montaje de *La carpa* que se estrena en (1971); *Octubre terminó hace mucho tiempo* de Pilar Campesino, dirección de Ignacio Retes, (1971); *El Cid* adaptación de Eduardo López Rojas, dirigida por Adam Guevara, (1972); *La locura de los ángeles* de Luis G. Basurto, dirección de Willebaldo López, (1972); *Flores de papel* de Wolff, dirección Ignacio Retes, (1973); *Las Criadas* de Jean Genet, dirigida por Dimitrios Sarrás estrenada en (1974); de Arthur Schnitzler se estrena en 1974 *La ronda* dirigida por William Oliver; *Pito Pérez en la hoguera* de José Revueltas, estreno en 1975, dirección de Luis Hernández; nuevamente haciendo mancuerna con Ignacio Retes en *Juan Pérez Jolote* escrita por Ricardo Pozas, (1976); *Vine, vi y mejor me fui* de Willebado López, estrena en 1976; *La muerte de un viajante*

del afamado dramaturgo norteamericano Arthur Miller, dirección de Ignacio Retes, (1977); *Los soles truncos* de Marqués, dirección de Nancy Cárdenas, (1977); *Volpone* de Ben Jonson dirigida por Ignacio Retes (1977); *El extensionista* autor y director Felipe Santander (1978).

Entre los escenógrafos más activos de aquél entonces encontramos a Antonio López Mancera, quien diseñó obras como: *Examen de Maridos* de Juan Ruiz de Alarcón dirigida por Héctor Mendoza (1972); *Inmaculada* escrita y dirigida por Héctor Azar (1972); *El proceso* de Franz Kafka dirigida por Héctor Azar (1973); *Las cartas de Mozart* de Emilio Carballido dirigida por Raúl Zermeño (1976); *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón dirigida por Óscar Ledesma (1977); *La casa de los corazones rotos* de G. Bernard Shaw dirigida por Xavier Rojas (1977); *El pagador de promesas* de Díaz Gómez dirigida por Lorenzo de Rodas (1978); *Herederás el viento* de Lawrence y Lee dirigida por Dimitrios Sarrás (1978); *El Gesticulador* de Rodolfo Usigli dirigida por Rafael López Miarnau (1979).

Alejandro Luna, colaboró con diferentes puestas en escena como fueron *El Tío Vanía* de Antón Chéjov dirigida por Ludwik Margules (1978); *Lástima que sea puta* de John Ford dirigida por Juan José Gurrola (1978); *Y con Nausistrata, ¿qué?* escrita y dirigida por Héctor Mendoza (1978); *La prueba de las promesas* de Juan Ruiz de Alarcón dirigida por Juan José Gurrola (1979); *La Mudanza* de Vicente Leñero dirigida por Adam Guevara (1979).

Originario de Xalapa, Veracruz, el escenógrafo Guillermo Barclay prosigue con su carrera dentro del diseño escénico en montajes como *El cambio* de Paul Claudel, (1970) y *El loco y la monja* de Stanislaw Witkiewicz, (1971) ambos montajes a cargo del director Manuel Montoro; *El cerco de Numancia* de Miguel de Cervantes Saavedra dirigida por Manuel Montoro, (1973), dirigida por el mismo Montoro tenemos *No se sabe cómo* de Luigi Pirandello, (1975); *La marquesa de Sade* de Mishima, dirigida por Rafael López Miarnau, (1975); *Nada como el piso 16* dirigida y escrita por Maruxa Vilalta, (1975); *Fuentevaqueros* escrita y dirigida por Manuel Montoro, (1976); nuevamente trabaja bajo la dirección de López Miarnau en el montaje de *Corona de sombras* del reconocido dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli en 1977; *¡Ah... los días felices!* de Samuel Beckett, (1977) y *Los acreedores* de Strindberg y *Saco y Vanzetti* de Roli y Vicenzoni, (1979) dirigidas por Manuel Montoro.

El escenógrafo, iluminador y vestuarista José de Santiago trabaja con el director Luis de Tavira en *Sodoma y Gomorra* de Nikos Katzantzakis, (1973); *La gran Revolución* de Jaime Augusto Shelley, (1977) y en *Woyzeck* de Georg Buchner (1979).

El escenógrafo David Antón, quien se dedicó al diseño para obras comerciales y musicales en diversos recintos, sin dejar a un lado el trabajo que realizó para circuitos teatrales mucho menos conocidos, he aquí algunos ejemplos como muestra de su amplio trabajo en la escena mexicana: *Jezabel* de Anouilh, estrenada en 1974, bajo la dirección de Óscar Ledesma; *Calaca* de y dirigida por Hugo Argüelles, (1975); *¡Fuera Pijamas!* De Alonso Millán, dirección de Miguel Córcega, (1975); *El*

mercader de Venecia de William Shakespeare, dirigida por Luis G. Basurto (1976); *Hombre y Muchacho* de Terence Rattigan dirigida por Alejandro Bichir (1976); *La malquerida* de Benavente, estrenada en 1977, dirección de Servando González; *Piedra de escándalo* de Luis G. Basurto, dirigida por el actor Lorenzo de Rodas, (1977); el musical *Gypsy* de Laurents, Styne y Sondheim, estreno en México en 1977 bajo la dirección de Enrique Gómez Vadillo, (1977).

El director Abraham Oceransky en diferentes ocasiones también fue diseñador de la escenografía, iluminación y vestuario para sus puestas en escena como: *Conejo Blanco* (1969), *El día que se soltaron los leones* de Emilio Carballido (1978).

El joven escenógrafo Gabriel Pascal, quien fuera asistente de Alejandro Luna, inicia su carrera con el diseño de escenografía e iluminación de *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare dirigida por Salvador Garcini (1979).

1980

Ya en la década de los 80, nos encontramos a mujeres como Jesusa Rodríguez en el diseño de escenografía, iluminación vestuario en montajes como *Vacío* escrita y dirigida por Julio Castillo (1980); *Don Juan (Donna Giovanni)* de Lorenzo Daponte, adaptación colectiva, dirección y diseño de iluminación por Jesusa Rodríguez (1983).

La escenógrafa Félida Medina prosigue con una activa carrera dentro del teatro en la capital del país y fuera de la misma, durante esta década recordamos montajes como: *Guadalupe años sin cuenta* de la Candelaria, dirigida por Sergio García en el año de 1980; el clásico de Calderón de la Barca *El gran teatro del mundo* bajo la dirección de Alejandro Bichir (1982); *El orden de los factores* de la dramaturga mexicana Luisa Josefina Hernández (1983) dirigida por Raúl Zermeño; en Los Ángeles, California presenta *De camino al concierto* escrita y dirigida por M. del Río (1984); *La noche del año mil* en 1985, escrita y dirigida por Bruno Bert; *Las tandas del Tlancualejo* de y bajo la dirección de Ignacio Merino Lanzilotti (1986); *Fauna Rock* de Leonor Azcárate bajo la dirección de Alfonso Obregón (1988); bajo la dirección de Miguel Ángel de Bernardi se presenta uno de los clásicos de la dramaturgia mexicana con *Doña Macabra* de Hugo Argüelles (1989).

Asistente durante más de cuatro años de Alejandro Luna, la escenógrafa, diseñadora de vestuario y utilería Tolita Figueroa, además fue egresada del único diplomado que el CUT ha tenido en escenografía y vestuario. Entre sus trabajos encontramos: *El deseo atrapado por la cola y las cuatro niñas* de Picasso, bajo la dirección de Juan José Gurrola; *Fedra* dirección de Héctor Mendoza; *Aura* dirección de Ludwik Margules; *120 mil leguas de viaje submarino* de Julio Verne; *Los enemigos* de Sergio Magaña dirigida por Lorena Maza (1989).

Antonio López Mancera diseñó en *iAh, soledad!* de Eugene O'Neill dirección de José Quintero (1980); *Los buenos manejos* de Jorge Ibargüengoitia dirección de Marta Luna (1980); *Las columnas de la sociedad* de Henrik Ibsen dirigida

por Rafael López Miarnau (1981); *Moctezuma II* de Sergio Magaña bajo la dirección de José Solé (1982); *Los buenos manejos* (reestreno) de Jorge Ibarguengoitia dirigida por Marta Luna (1983); *La loca de Chailot* de Jean Giraudoux dirigida por Rafael López Miarnau (1985).

El arquitecto Alejandro Luna se hace presente con el diseño escénico en *Minotastás y su familia* escrita y dirigida por Hugo Hiriart (1981); *La Visita del Ángel* de Vicente Leñero dirigida por Ignacio Retes (1981); *Armas Blancas* de Víctor Hugo Rascón Banda dirigida por Julio Castillo (1982); *Miscast* de Salvador Elizondo dirigida por Juan José Gurrola (1982); *El cocodrilo solitario del panteón Rococó* de Hugo Arguelles dirigida por Julio Castillo (1982); *De la vida de las marionetas* de Ingmar Bergman dirigida por Ludwik Margules (1983); *Y, el milagro* escrita y dirigida por Felipe Santander (1985); *Manga de Clavo* de Juan Tovar y Beatriz Novaro, bajo la dirección de José Caballero (1986); *Intimidación* escrita y dirigida por Hugo Hiriart (1988); *La conspiración de la Cucaña* de Alfonso de Maria y Campos y Luis de Tavira, dirección de Luis de Tavira (1989).

José de Santiago diseña en *Leoncio y Lena* de Georg Büchner dirigida por Luis de Tavira (1981); *El martirio de Morelos* de Vicente Leñero dirigida por Luis de Tavira (1983); *La muerte accidental de un anarquista* de Darío Fo, dirección de José Luis Cruz (1984); *Novedad de la Patria* de Ramón López Velarde, adaptación y dirección de Luis de Tavira (1984); *Noche decisiva en la vida sentimental de Eva Iriarte* escrita por Héctor Mendoza bajo la dirección de Luis de Tavira (1984); *María Santísima* de Armando García, dirigida por Luis de Tavira, (1986); *Zozobra* espectáculo de Luis de

Tavira basado en poemas de López Velarde, (1989); *Los enamorados* de Goldoni, dirección a cargo de Héctor Mendoza, (1989); bajo la dirección y adaptación de Alfredo García, diseñó escenografía para *Antígona* que se estrenó en 1989.

El escenógrafo de origen griego Kleomenes Stamatiades diseñó en 1982 uno de los clásicos del dramaturgo inglés William Shakespeare, *Las alegres comadres de Windsor*, bajo la dirección de Ignacio Sotelo; así como *Noches islámicas* escrita y dirigida por Héctor Mendoza, espectáculo con alumnos del Colegio de Literatura Dramática y Teatro (1983).

Después de asistir durante algún tiempo a Alejandro Luna, tomar clases con Julio Prieto y Gabriel Pascal, Arturo Nava comienza a diseñar escenografía e iluminación por su cuenta, además de fungir como asesor para la edificación, revitalización y mantenimiento de diversos espacios teatrales. Entre sus primeras producciones encontramos: *Eurídice* de Rafael Pimentel, Rafael Degar y Eduardo Borbolla, dirigida por Rafael Pimentel en 1983; *La extraña tarde del doctor Burke* de Smoek, estrenada en 1986, bajo la dirección de José Enrique Gorlero; *El señor y la señora* de Óscar Villegas, dirección de Morris Savariego, (1988).

Gabriel Pascal durante la década de los años 80 diseña escenografía e iluminación para la puesta en escena *Leoncio y Lena* de Georg Buchner dirección de Luis de Tavira, - diseño de iluminación- (1981); *La cabeza del dragón*, dirección de Beatriz Campos. (1981); *El destierro* de Juan Tovar dirección de José Caballero, iluminación (1982); *El estupendo cornudo* de Fernando Crommelynck,

dirección de Ignacio Retes, iluminación, (1982); *El martirio de Morelos* de Vicente Leñero, dirección de Luis de Tavira, iluminación, (1983); *Hamlet, por ejemplo* de y bajo la dirección de Héctor Mendoza, (1983); *La muerte accidental de un anarquista* de Darío Fo, dirección de José Luis Cruz, iluminación, (1984); *Novedad de la Patria* de Ramón López Velarde, dirigida por Luis de Tavira, iluminación, (1984); *De película* escrita por Blanca Peña, dirigida por Julio Castillo, (1985); *Ámbar* escrita y dirigida por Hugo Hiriart, iluminación, (1986); *Muerte súbita* de Sabina Berman, dirección de Héctor Mendoza, iluminación, (1988); *De la calle* de Jesús González Dávila dirigida por Julio Castillo (1988); *La pasión de Penthesilea* de y dir. Luis de Tavira, (1988); *Yo la divina Sarah* escrita por Tito Vasconcelos, dirección de José Caballero, estrenada en 1989.

La mancuerna Guillermo Barclay y Manuel Montoro prosigue durante ésta década, en montajes como: *El malentendido* de Albert Camus en 1980; *Medea* de Eurípides durante septiembre de 1981; *Los últimos* de Máximo Gorki, (1982) y *Jardín de invierno* de Julieta Campos en 1986.

Carlos Trejo interviene en el diseño de escenografía e iluminación de *Atracciones Fénix* de Grupo Divas bajo la dirección de Jesusa Rodríguez (1986); *Yourcenar o cada quien su Marguerite* de Marguerite Yourcenar también bajo la dirección de Rodríguez (1989).

David Antón crea los diseños para *El tuerto es rey* de Carlos Fuentes bajo la dirección de Jorge Esma (1982); *Hotel Paradiso* de George Feydeau y

Mauricio Desvallieres dirigida por Lorenzo de Rodas (1984); *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, dirección de José Solé (1986).

Directores como Abraham Oceransky siguen presentes en montajes como *Alicia, tal vez* de Vicente Leñero, dirección y diseño de escenografía e iluminación (1980); *¿Duele Marat? P.D. Sade* de Peter Weiss, bajo la dirección de Oceransky (1986).

José Solé quien fuera parte de la primera generación de la ENAT diseña la escenografía y el vestuario en *La muralla china* de Max Frisch (1980); *Andrómaca* de Jean Racine dirección y diseño de escenografía y vestuario de José Solé (1984); *Orestíada* de Esquilo, dirección y diseño de escenografía y vestuario de José Solé (1984).

Germán Castillo dirige y diseña la escenografía de *Santísima* de Sergio Magaña (1981); *El examen de maridos* de Juan Ruiz de Alarcón (1986); *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello (1986); *Lenguas muertas* de Carlos Olmos, dirección, diseño de escenografía y vestuario a cargo de Germán Castillo (1988).

1990

Diseñadores como Mónica Raya, Jorge Ballina, Víctor Zapatero, Juliana Faesler, Xóchitl González, Philippe Amand, Edyta Rzewuska entre muchos otros,

se hacen presentes en el teatro de aquel momento. Directores como Carlos Corona y Martín Acosta dirigen y algunas veces diseñan la escenografía en algunos sus montajes.

Directores como Germán Castillo siguen presentes en la dirección y el diseño en montajes como *La última Diana* de Sergio Magaña, (1990); *Los negros pájaros del adiós* de Óscar Liera, dirección de Raúl Quintanilla, diseño de escenografía e iluminación de Castillo (1991).

José de Santiago diseñó escenografía e iluminación en *Una voz en el desierto* escrita y dirigida por Maruxa Vilalta (1991); *Desenlace* de Ignacio Solares bajo la dirección de José Ramón Enríquez (1992); *El no* de Piñera, dirección de R. Revueltas (1992); nuevamente trabaja con Maruxa Vilalta en una obra escrita y dirigida por ella, *Francisco de Asís*, (1992); *El jefe máximo* de Ignacio Solares, dirección de José Ramón Enríquez, (1992); *Los encuentros* de Juan Tovar, dirigida por Mauricio Jiménez, asesoría de escenografía, (1992); *Jubileo* de José Ramón Enríquez, dirección de Luis de Tavira (1993); *El gran elector* de Ignacio Solares bajo la dirección de José Ramón Enríquez, (1993); *Infidencias* de Ignacio Solares, dirección de Jaime Humberto Hermosillo, (1994); *El 75º* escrita por Israel Horovitz, bajo la dirección de Luis de Tavira, (1994).

Guillermo Barclay, diseña escenografía para el director Manuel Montoro en la puesta en escena *La hija de Lucifer*, de la novelista y dramaturga Karen Dinensen, en 1995.

Continuando con el trabajo de la década anterior, Gabriel Pascal continúa en montajes como *Playa Azul* de Víctor Hugo Rascón Banda, dirección de Raúl Quintanilla, estrenada en 1990; diseñando un texto de Rascón Banda nuevamente, bajo el título de *Contrabando*, esta vez bajo la dirección de Enrique Pineda, (1991); el trío Rascón Banda, Quintanilla y Pascal se repite en *El criminal de Tacuba* estrenada en 1991; *Bajo Tierra* escrita y dirigida por David Olguín (1992); *Homicidio Calificado* de Víctor Hugo Rascón Banda, dirección de Julio Castillo (1994); *Juicio Suspendido* escrita y dirigida por Héctor Mendoza, (1994); *La puerta del fondo*, escrita y dirigida por David Olguín, (1994); *Habitación en blanco* de Estela Leñero Franco, dirección de Mario Espinosa (1994); *Palinuro en la escalera* de y dirección de Mario Espinosa, (1994); *Superhéroes de la aldea global* de Luis Mario Moncada, bajo la dirección de Martín Acosta (1995); *Dolores o la felicidad*, autor y director: David Olguín (1995); *El juego de la pasión* escrita por Peter Nichols, bajo la dirección de Mario Espinosa, (1995); *Creator Principium* escrita y dirigida por Héctor Mendoza, (1996); *Don Juan de Chapultepec* de Vicente Leñero, bajo la dirección de Iona Weissberg, (1997); *Las musas huérfanas* de Michel Marc Bouchard, dirigida por Mauricio Jiménez, (1998); *Molière* de Sabina Berman, dirección: Antonio Serrano, (1998); *La lección de anatomía* de Larry Tremblay, con David Olguín a cargo de la dirección, (1998); *Noche de estío* de Rodolfo Usigli, dirección de Germán Castillo, (1999).

David Antón sigue en el diseño escénico con *El eclipse* de Carlos Olmos, bajo la dirección de Xavier Rojas (1990); *Chin Chun Chan* y *Las musas del país* de José F. Elizondo y Francisco J. Navarro, adaptación y dirección Enrique Alonso (1992); *iCena de matrimonios!* de Alfonso Paso, dirección de Jorge Ortiz de Pinedo,

(1994); *Ni contigo ini sin ti!*, escrita por Juan José Alonso Millán, dirección de Antulio Jiménez Pons (1994); *La noche de los Capullos*, de Francis Bever, dirección de Jorge Ortiz de Pinedo, (1994); *¿Qué tal Dolly?*, de Michael Stewar, traducción y dirección de José Luis Ibáñez, (1994); *Tiro de gracia*, dirección de Servando González, escrita por Alejandro Galindo, (1994); *Un tipo con suerte* de Frank Loesser, dirección a cargo de Otto Sirgo, durante el año 1994; *Vaselina*, adaptación, dirección escénica y musical a cargo de Benny Ibarra, (1994); *Y la mujer hizo el hombre*, dramaturgia a cargo de Alejandro Galindo, dirigida por Servando González, (1994); *El camino a la Meca* de Athol Fugard, dirección de Anthony Akerman, (1995); *La mujer del año*, escrita por Peter Stone, dirección escénica a cargo de José Solé, (1995); *No, no por favor* dramaturgia de Leslie Stevens, dirección de José Solé, (1995); *La muerte se va a granada* de Fernando del Paso, con José Luis Ibáñez a cargo de la dirección escénica, (1999).

Jorge Ballina inicia su carrera dentro del diseño escénico siendo asistente de Alejandro Luna, con el cual co-diseña varios montajes, entre los que destacan: *La caja* escrita y dirigida por Hugo Hiriart, (1996); *Más allá* de Walter Hasenclever, bajo la dirección de Natalia Carriazo, (1998)

Continúa en el ámbito teatral Arturo Nava con el diseño de escenografía e iluminación en *Alucinada* de Víctor Hugo Rascón Banda, bajo la dirección de Bruno Bert, estrenada en 1992; *Parada San Ángel* de Elena Garro, dirección de Marta Luna (1993); el clásico de Oscar Wilde, *Salomé*, dirigida por Martha Verduzco, (1994); *Amantes y otros extraños*, traducción y adaptación de Benito Perkulis, dirección de Benjamín Cann (1994); *El cerco de la cabra dorada* de Hugo Argüelles, dirección de

Bruno Bert, (1994); *Malcom contra los eunucos* de David Hallywell, dirección de Alejandro Bichir, iluminación, (1994); *Luz de luna* escrita por Harold Pinter, dirigida por Ludwik Margules, iluminación, (1994); *Las señoras von Kant*, escrita por Rainer Werner Fassbinder, dirección de Hilda Valencia Sánchez, (1994); *Recordando con ira* de John Osborne, dirección de Carmina Narro, (1994); *La sirena del marinero nocturno* de Jesús Alberto Cabrera, dirección de Tomás Ceballos, (1994); *Tríptico* de Ignacio Solares, con adaptación de José Ramón Enríquez, dirección a cargo de Antonio Crestani, (1994); *Un día cualquiera* de Darío Fo y Franca Rame, dirección de Miguel Ángel Rivera, (1994); *Vértigo, Safo en las alturas* adaptación y dirección escénica a cargo José Enrique Gorlero a partir de un texto de Marguerite Yourcenar, en el año 1994; *Un día nublado en la casa del sol*, escrita y dirigida por Antonio Algarra, estrenada en 1994; *Escrito en el cuerpo de la noche* de Emilio Carballido bajo la dirección de Ricardo Ramírez Carnero (1995); *Eros* de R. Vargas, dirección: José Sandoval, estreno en 1995; *La dama de las camelias*, adaptación de Elia Harfuch, dirección de Rafael López Miarnau, 1995; *Tiro de dados* escrita por Gerardo Velázquez, dirección escénica de Héctor Mendoza, (1995); *El mar y sus misterios* de Emilio Carballido, dirigida por Ricardo Ramírez Carnero (1996); *La mujer que cayó del cielo* de Víctor Hugo Rascón Banda, dirección de Bruno Bert (1999).

Carlos Trejo hace escenografía e iluminación para *Oleanna* de David Mamet, dirigida por Iona Weissberg (1994); *El viejo de la Condesa* de Luis Eduardo Reyes, dirección de Raúl Quintanilla (1994); *La Chunga* de Mario Vargas Llosa, dirección de Ignacio Retes, (1994); *Entre Villa y una mujer desnuda* escrita y dirigida por Sabina Berman, (1994); *Santamar, tu alma por el rock* escrita y dirigida por Enrique Atonal, (1994); *Tiempo de fiesta. Luz de luna* de Harold Pinter, dirección de Ludwik

Margules, co-diseño de escenografía (1994); *La isla del tesoro* de Robert L. Stevenson, dirección de César Bálcazar, iluminación, (1994); *Entre piernas*, escrita por Michael Frayn, dirección de Carlos Warman, 1995; *La mil traumas*, escrita y dirigida por Luis Eduardo Reyes, diseño de escenografía, 1995; *Don Juan* de Molière, dirigida por Ludwik Margules (1997).

Philippe Amand comenzó su carrera en el diseño de escenografía e iluminación con diversas puestas en escena, entre las que destacan: *Geografía* de Gerardo Mancebo del Castillo Trejo, dirigida por Mauricio García Lozano (1993); *Paisaje de las Elenas*, basado en textos de Elena Garro, bajo la dirección de Sandra Félix, (1994); *Alicia detrás de la pantalla* de Luis Mario Moncada, dirección Alejandro Ainslie (1995); *Inversión térmica* de Luis Mario Moncada, bajo la dirección de Iona Weissberg, (1995); *Todos somos Marcos*, de Vicente Leñero, dirección escénica de Morris Savariego, (1995); *El Caballero de Olmedo* versión libérrima de Luis de Tavira sobre la obra original de Lope de Vega, dirección de Luis de Tavira (1997); *Ella imagina* de Juan José Millás, dirección de José Ramón Enríquez (1997); *Fantasía subterránea para mujer y violín* escrita y dirigida por Iona Weissberg, (1997); *Fausto* de John Jesurun, dirigida por Martín Acosta (1998); *Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho* escrita por Gerardo Mancebo del Castillo, dirección de Mauricio García Lozano, (1998); *Polvo de Mariposas* de Virginia Woolf, dirigida por Sandra Félix (1998); *Felipe Ángeles* de Elena Garro, dirección de Luis de Tavira (1999); *Las cuatro muertes de María* de Carole Fréchette bajo la dirección de Mauricio García Lozano, (1999); *Interiores* de Woody Allen, dirigida por Martín Acosta, (1999). Cabe hacer mención que en el año de 1994 Amand dirige y diseña escenografía e iluminación de la puesta en escena de *La Fábrica*

de Juguetes del dramaturgo mexicano Jesús González Dávila. Asimismo durante el año 1995, repite en el montaje *Perder la cabeza* del joven dramaturgo mexicano Jaime Chabaud y en *El apuntador* de Hernán del Riego; también en el año de 1998 en el montaje de *Ventajas de la Epiqueya* de Luis de Tavira.

Permanecen en la escena mujeres como Marcela Zorrilla en el diseño de escenografía e iluminación de *Secretos de familia* escrita y dirigida por Héctor Mendoza (1992); *Los enredos de la culpa* de Calderón de la Barca, bajo la dirección de Ignacio Escárcega (1992); *Chantecler el amigo inseparable* de E. Rostand, dirección de Ignacio Sotelo, diseño de vestuario, (1995); *Dialogo entre el amor y un viejo*, de Rodrigo de Cota, bajo la dirección de Antonio Algarra, diseño de Vestuario, (1995); *Los encantos de la culpa* de Calderón de la Barca, adaptación de Ignacio Escárcega y Rosa Ma. Ruíz, dirección escénica de Ignacio Escárcega, (1995).

Jesusa Rodríguez dirige, diseña escenografía e iluminación para sus propios montajes, entre los que destacan *El concilio de amor* de Oskar Panizza, adaptación de Malú Huacuja, (1994).

Guillermo Barclay en *Corona de Sangre* de Luis G. Basurto estrenada de 1990, bajo la dirección de Willebaldo López; *El hombre de la mancha* de Wasserman, dirigida por Jorge Esma (1991); *Tirano Banderas* de Valle Inclán estrenada en 1992 bajo la dirección de Ignacio López Tarso; *Escaramuzas* de Catherine Hayes, bajo la dirección de Mercedes Pascual y Adriana Roel (1992); la famosa *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* de Albee en 1995.

Se presentan nuevas mujeres en el diseño escénico, de vestuario y de iluminación, entre ellas: Mónica Raya con el diseño de escenografía para obras como *Vivir y Beber* escrita y dirigida por Hugo Hiriart (1990); *Edipo* de Sófocles, dirección de Gabriel Moreno (1990); *Otelo* de William Shakespeare bajo la dirección de José Solé, donde también diseño vestuario (1995); *Cuarteto* de Heiner Muller, dirigida por Ludwik Margules, diseño de iluminación, vestuario y escenografía a cargo de Mónica Raya (1996); *Sueños* de Migdalia Cruz, bajo la dirección de Otto Minera, diseño de escenografía e iluminación (1996); *Rancho Hollywood* de Carlos Morton, bajo la dirección de Iona Weissberg (1996); *Houdini. La Magia del Amor* dirección a cargo de Rafael Perrín, diseño de escenografía y vestuario (1997); *Stabat Mater* de Humberto Leyva, dirección de Ricardo Díaz, escenografía, vestuario e iluminación (1998); diseño de escenografía e iluminación para *Comida para gatos* escrita por Mariana Lecuona, dirección de Ana Perusquía (1998); diseño de escenografía para el clásico de W. Shakespeare *La Tempestad* dirección a cargo de Antonio Castro (1998); *La Malinche* de Víctor Hugo Rascón Banda, dirección y coreografía de Johann Kresnik (1998); *La sombra del gato* de Norma Barroso, dirigida por Demián Bichir, diseño de iluminación y escenografía (1999); *La tectónica de las nubes* de José Rivera, dirección de William Payne (1999); *Salir al mundo* escrita y dirigida por Berta Hiriart (1999); *2050 la balsa de los muertos* de Harald Mueller, dirección de Boris Schoemann (1999); *El camino rojo a Sabaiba* de Oscar Liera donde nuevamente trabaja con el director Ludwik Margules realizando el diseño de escenografía e iluminación (1999).

Laura Rode dentro de la empresa OCESA, la cual produce diversos espectáculos entre ellos obras de teatro. Rode diseñó la escenografía e iluminación del

montaje *Adorables enemigas* de James Kirkwood, bajo la dirección de Xavier Rojas (1994); *Mi suegra es un fantasma* de Victor Ruiz Iriarte, dirección de José Solé, (1994); *Los encantos del divorcio*, autor; Jean Kerr, dirección: José Solé, (1995); *Confesiones de mujeres de 30* de Domingos de Oliveira, bajo la dirección de Lia Jelin, (1996); diseña también para el circuito de teatro no comercial *Malcom contra los eunucos* de David Hallywell, dirección de Alejandro Bichir, (1994); *Rita Julia*, escrita y dirigida por Benjamín Cann, (1994); *La fiesta* de David Dylon, dirección a cargo de Laura Luz, (1995); *Actos indecentes* de Moisés Kaufman, dirigida por Francisco Franco, (1999).

Xóchitl González diseña iluminación para el montaje *Engañados* de Norman J. Crisp, dirección de Susana Wein, (1994); *Luna negra* de Jesús González Dávila, dirección de Raúl Zermeño, co-diseño de Iluminación, (1994); *El talón del diablo*, escrita y dirigida por Jesús González Dávila, co-diseño de Iluminación, (1994); *Diez escenas de desamor y fuga*, escrita y dirigida por Gilberto Guerrero, (1995); *Jerez de la memoria*, escrita y dirigida por María Muro, (1995); *El matrimonio*, de Witold Gombrowicz, dirección escénica a cargo de Antonio Castro, (1995); *Otra paz, otra luna...* de Tom Stoppard, dirección a cargo de José Antonio Cordero, (1995); *Cabaret museo deseo* espectáculo de Lydia Margules y José Antonio Cordero, (1999).

Otra de las escenógrafas más importantes dentro del teatro en México es la polaca Edyta Rzewuska, que cursó estudios en escenografía en Francia y que llegó a nuestro país a finales de los años noventas. Entre sus primeros montajes en el país encontramos *Munich-Atenas* de Lars Norén, dirección de Jorge Vargas (1996); *La suerte suprema* escrita y dirigida por José Caballero (1998); *Escorial* de Michel de

Ghelderoda, dirigida por Luly Rede (1998); *Las entretelas del corazón* de Hector Mendoza, dirección a cargo de Fausto Ramírez (1998); *Indulgencia para todos* de Manuel Eduardo de Gorostiza, dirección de Daniel Serrano (1998); *Escenas de un matrimonio* de Ingmar Bergman, dirección de José Caballero (1999); *Noches Islámicas* de Héctor Mendoza, dirigida por Carlos López (1999); *Loco Amor* de San Shepard, dirección de Morris Savariego (1999); *El Censor* de Anthony Neilson, dirigida por Jorge Vargas (1999).

2000

A partir del año 2000 a la fecha, encontramos nuevos directores que se han sumado a lista de aquellos que dirigen y diseñan sus propios montajes: Claudio Valdés Kuri dirige y diseña iluminación para *Beckett o el honor de dios* de Jean Anouilh, (1998-2000); *¿Dónde estaré esta noche?* de Claudio Valdés Kuri y Maricarmen Gutiérrez, dirección y diseño de escenografía de Claudio Valdés Kuri en colaboración con Igor Lozada.

Richard Viqueira escribe, dirige y diseña *Vencer al Sensei* (2006); *Vencer al Sensei Turbo* (2007); *El Evangelio según Clark* (2008); *Por favor, no mande riñones por correspondencia* (2009). Alberto Villarreal escribe, dirige y diseña, particularmente la iluminación, montajes como *Perfumes y tentaciones para una mujer muerta* (2000-2003); *Circo de notas para niños* (2003); *Réquiem de cuerpo presente para Alonso Quijano* (2005); *Episodio III Cover and remake de 6 gastritis famosas* (2005); *Ensayo sobre la inmovilidad* (2006); *Othelo sobre la mesa* de Jaime Chabaud,

dirección y diseño de iluminación de Alberto Villarreal (2007); *Ensayo sobre la melancolía* (2007); *Ensayo sobre débiles* (2009) entre otras.

Diferentes mujeres siguen presentes en la escena teatral como Xóchitl González quien diseña escenografía e iluminación para *La Celestina* de Fernando de Rojas, bajo la dirección de Claudia Ríos (2000); *Strindberg.com/gurrola* escrita y dirigida por Juan José Gurrola, diseño de iluminación de Xóchitl González (2000); *Welles, la pura verdad* traducción de Luz Emilia Aguilar Zinser, dirección de Boris Schoemann (2005); *Los delitos insignificantes* de Álvaro Pombo, director: Francisco Franco (2006); *El Continente Negro* de Marco Antonio de la Parra, dirección de Zaide Silvia Gutiérrez (2009).

Mónica Raya, diseña escenografía e iluminación para *Los pilares de la cárcel* de Elena Garro, dirección de Carlos Corona (2000); *Los Endebles* de Michel-Marc Bouchard dirección a cargo de Boris Schoemann, (2000); *El caso de caligari y el ostión chino* de Hugo Hiriart dirección de Antonio Castro (2000); *Gracia y Gloria* dirección de Alberto Solián, diseño de escenografía, vestuario e iluminación (2000); *Las obras completas de William Shakespeare* de Adam Long, dirección de Antonio Castro (2001); *Devastados* de Sarah Kane dirección a cargo de Ignacio Ortiz (2001); *1822, el año que fuimos imperio* de Flavio González Mello, bajo la dirección de Antonio Castro, vestuario: Mónica Raya (2002); *La hija del aire (primera y segunda parte)* de Calderón de la Barca, dirección, diseño de escenografía, vestuario e iluminación a cargo de Mónica Raya (2002); *Las bodas del cielo y del infiero* de William Blake dirección de Antonio Castro (2002-2003); *Los Justos* de Albert Camus, Ludwik Margules dirección

(2002); *Día de campo* de Fernando de Ita, dirección a cargo de David Hevia (2003); *Lear* de W. Shakespeare, adaptación y dirección de Rodrigo Johnson, diseño de escenografía, iluminación y vestuario de Mónica Raya (2004); *Noche de reyes* de W. Shakespeare, dirección a cargo de Ludwik Margules (2004); *El capote* de N. Gogol, dirección de Antonio Castro (2005); *El Teatro Obligatorio* de Karl Valentin, director: David Psalmón (2006); *Los ladrones de Schiller* adaptación y dirección de David Hevia (2006); diseño de escenografía, vestuario e iluminación para *La Piel* escrita por Ximena Escalante, dirección de Miguel Angel Gaspar (2006); *La Pista* texto y dirección de Fernando de Ita (2006); *Autopsia a un copo de nieve* de Luis Santillán, dirección a cargo de Richard Viqueira (2007); *La hija de Rappaccini* de Octavio Paz, dirección de Antonio Castro (2008).

Arturo Nava diseña escenografía, iluminación y vestuario para *La prisionera* de Emilio Carballido, dirigida por Mercedes de la Cruz (2002); *Lascurain o la brevedad del poder* escrita y dirigida por Flavio González Mello (2005); *Los niños de Morelia* de Víctor Hugo Rascón Banda, dirección de Mauricio Jiménez (2007).

La escenógrafa Edyta Rzewuska, realiza diversos diseños para montajes como *Luz del Norte* de Juan Tovar, bajo la dirección de Rogelio Luévano (2001); *Para el amor malabares* dirección a cargo de Robert Dion (2001); *A la mamá y al papá* de Carey English, dirección de Perla Szuchmacher y Larry Silberman (2001); *Miradas Cruzadas* dirigida por Martín Chaput y Martial Chazallon (2002); *La estética del crimen* de Paul Portner, dirección de Alberto Lomnitz (2002); *Luna de Pinole* de Antonio Zúñiga, dirección a cargo de Rodolfo Guerrero (2003); *Demonios* de Lars Norén, dirigida

por Jorge Vargas (2003); *Noche* basada en *Crave* de Sarah Kane, dirección de Edén Coronado (2004); *Después de la lluvia* de Sergi Belbel, dirigida por Morris Savariego (2004); *8 historias de cantinas* dirigida por Enrique Rentería y Leticia Huijara (2005); *Alguien va a venir* de Jon Fosse, dirección de Jorge Vargas (2006); *Belice* de David Olguín, dirigida por Edén Coronado (2006); *El Rey que no oía pero escuchaba* de Perla Szuchmacher, dirección de Alberto Lomnitz (2006); *La letra M* escrita y dirigida por Berta Hiriart (2007); *Emigrados* de Slawomir Mrozek, dirigida por David Psalmon (2008); *MoctezumaII/La guerra sucia* de Juliana Faesler y La Máquina de Teatro, dirección a cargo de Juliana Faesler (2009); *Se busca familia* escrita y dirigida por Berta Hiriart (2009).

El diseñador escénico y de iluminación Sergio Villegas llega a la escena teatral mexicana a partir del año 2005 con *Paah! Teatro de sordos* dirección de Alberto Lomnitz; *El método Grönholm* de Jordi Galcerán, dirección de Antonio Castro; *El motel de los destinos cruzados* escrita y dirigida por Luis Mario Moncada, diseño de iluminación: Sergio Villegas. En el año 2006 presenta *Los ladrones* de F. Schiller, dirección de David Hevia, diseño de iluminación de Sergio Villegas; *La nueva familia* de Luis Ayllón, dirección de Christina Paulhofer; *Mi joven corazón idiota* de Anja Hilling, dirección de Hugo Arrevillaga; *Yamaha 300* de Cutberto López, dirección a cargo de Antonio Castro; *El Codex Romanoff* de Estela Leñero, Lorena Maza, directora; *Emociones encontradas* de Richard Baer, dirección escénica a cargo de Héctor Bonilla. *El hombre que fue Drácula* de Roberto Coria, dirección de Eduardo Ruíz Saviñón (2007); *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen, dirección a cargo de Martín Acosta, diseño de escenografía (2007); *El buen canario* de Zach Helm, dirección de John Malcovich, diseño de iluminación (2008); *Play Medea* escrita y dirigida por David Hevia (2008);

Desdémona de Paula Vogel, dirección a cargo de Benjamín Cann, diseño de escenografía (2009); *Bacanal 09* escrita y dirigida por David Hevia, diseño de escenografía e iluminación y co-diseño de vestuario (2009); *Yo soy mi propia esposa* de Doug Wright, dirección de Lorena Maza (2009); *Cena de Reyes* de Nicolás Alvarado, dirección de Aurora Cano (2009); *Una pareja perfecta* de Brooke Berman, bajo la dirección escénica de Walter Doehner (2009); *Usted está aquí* de Bárbara Colio, dirección de Lorena Maza (2010).

El arquitecto Jorge Ballina continua en la escena teatral con el diseño de la escenografía e iluminación para montajes como *Llenando el vacío* espectáculo de Jorge Ballina y Alicia Sánchez, (2000); *Fedra y otras griegas* de Ximena Escalante bajo la dirección de José Caballero (2002); *Colette* de Ximena Escalante, bajo la dirección de Mauricio García Lozano (2005); *La historia de la Oca* de Michel Marc Bouchard, dirección de Boris Schoemann (2006); *Te odio* de Ximena Escalante, Mauricio García Lozano, director (2006); *El Ventrílocuo* de Larry Tremblay, traducción y dirección de Boris Schoemann (2007); *Derviche* de Ximena Escalante, bajo la dirección de Carlos Corona (2007); *Los motivos del lobo* de Sergio Magaña, dirección de Carlos Corona (2007); *Touche o la erótica del combate* de Ximena Escalante, dirección de Mauricio García Lozano (2007); *Memoria* puesta en escena de Enrique Singer (2008); *Todo sobre mi madre* basada en la película de Pedro Almodóvar, escrita por Samuel Adamson, dirección a cargo de Francisco Franco (2010).

Gabriel Pascal diseña escenografía e iluminación para montajes tales como *El atentado* de Jorge Ibarguengoitia, dirección y adaptación de David Olguín

(2000); *Talk Show* de Jaime Chabaud, dirección de Mauricio García Lozano (2000); *Belice* escrita y dirigida por David Olguín (2002); *A buen fin* de Héctor Mendoza, dirección de José Caballero (2006); *Rosete se pronuncia* de Hugo Hiriart bajo la dirección de Daniel Giménez Cacho (2007); *Persona* de Ingmar Bergman, dirección escénica a cargo de Daniel Giménez Cacho (2008); *La lengua de los muertos* escrita y dirigida por David Olguín, diseño de escenografía e iluminación (2009); *Trabajando un día particular* escrita y dirigida por Laura Almela y Daniel Giménez Cacho (2010)

Philippe Amand permanece diseñando escenografía e iluminación para montajes como *Feliz nuevo siglo Doktor Freud* de Sabina Berman, dirigida por Sandra Felipe, diseño de escenografía e iluminación: Philippe Amand (2000); *Siete Puertas* de Botho Strauss, dirigida por Luis de Tavira, (2000); *Ultramar* de Luisa Josefina Hernández bajo la dirección de Rosenda Monteros (2005); *Unos cuantos piquetitos* de Ximena Escalante, dirección de Mauricio García Lozano (2007); *Después de ti, Srita. Julia* de Patrick Marber, bajo la dirección escénica de Sandra Félix (2007); *Raschid 9/11* de Jaime Chabaud, dirección de Raúl Quintanilla (2007); *Bajo la piel del castor* de Gerhart Hauptmann, dirigido por Luis de Tavira (2007); *Encuentro de Claridades* adaptación de Sandra Félix y Ángeles Hernández, dirección escénica de Sandra Félix (2008); *Papá está en la Atlántida* de Javier Malpica, dirección de Sandra Félix (2009); *Ser es ser visto* de Luis de Tavira y Stefanie Weiss, dirección a cargo de Luis de Tavira (2009); *Pascua* de August Strindberg, adaptación y dirección de Héctor Mendoza (2009).

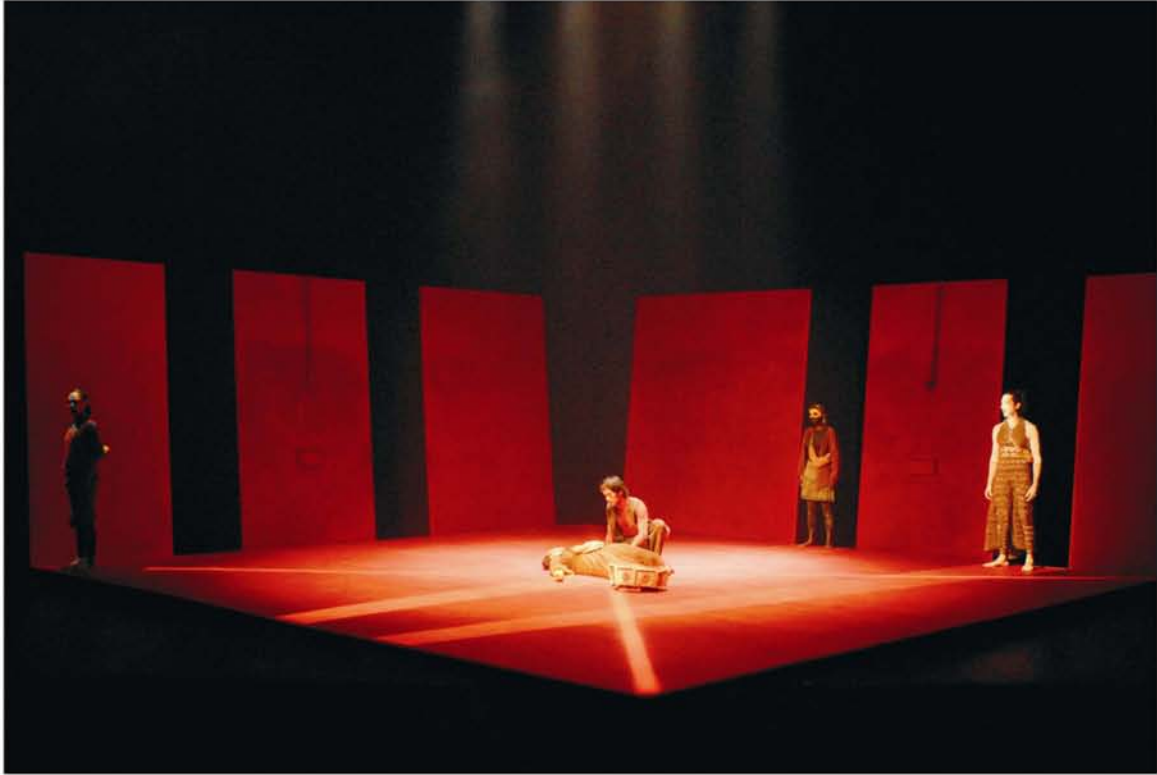
Ilustraciones

Nezahualcóyotl, ecuación escénica de memorias y tiempos.

Dirección, diseño de escenografía e iluminación: Juliana Faesler.

Fotos cortesía de La máquina de teatro.





Willy Protágoras encerrado en el baño

Dirección: Hugo Arrevillaga

Diseño de escenografía: Auda Caraza y Atenea Chávez.

Fotos cortesía CONACULTA



