



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Arquitectura
Taller Jorge González Reyna

LA HABITABILIDAD EN LOS ESPACIOS ESCÉNICOS DE LA CIUDAD DE MÉXICO

EL ACTOR Y ESPECTADOR COMO USUARIO | HABITADOR

Tesis teórica de licenciatura
que para obtener el título de arquitecta presenta:

DANNA ALEJANDRA SALVADOR MEZA

Asesores:

Arq. Mauricio Trápaga Delfín
Mtro. en Arq. Luis de la Torre Zatarain
Dra. en Arq. Mónica Cejudo Collera

Ciudad Universitaria, Ciudad de México
Diciembre de 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

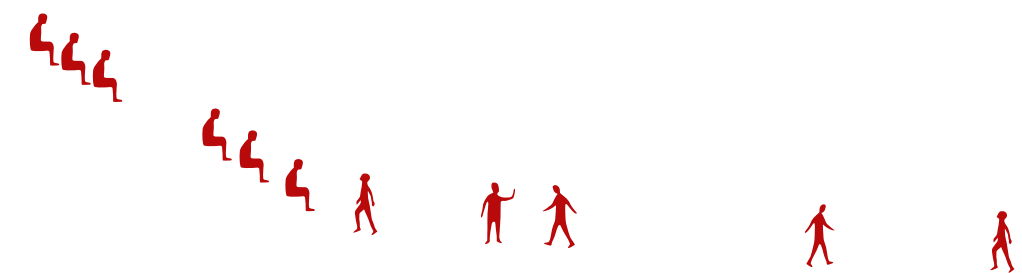
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

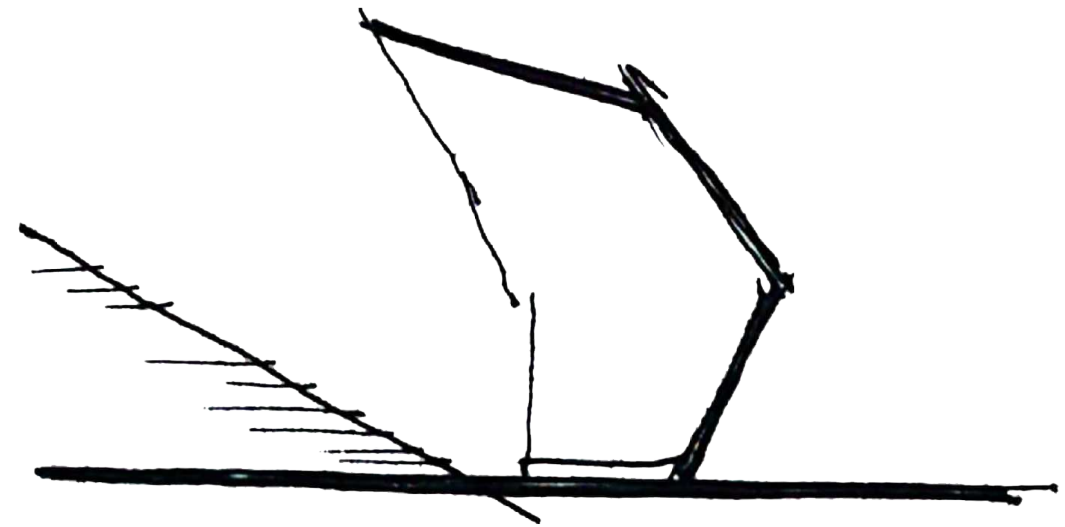
Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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



HABITABILIDAD

USUARIO | HABITADOR



| LA EN LOS ESPACIOS ESCÉNICOS DE LA CIUDAD DE MÉXICO |

EL ACTOR Y ESPECTADOR COMO

| LA HABITABILIDAD EN LOS ESPACIOS
ESCÉNICOS DE LA CIUDAD DE MÉXICO |

EL ACTOR Y ESPECTADOR COMO USUARIO | HABITADOR



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Arquitectura
Taller Jorge González Reyna

Tesis teórica de licenciatura
que para obtener el título de arquitecta presenta:

DANNA ALEJANDRA SALVADOR MEZA

Sinodales:
Arq. Mauricio Trápaga Delfín
Mtro. en Arq. Luis de la Torre Zatarain
Dra. en Arq. Mónica Cejudo Collera

Ciudad Universitaria, Ciudad de México
Diciembre de 2023

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es el resultado de un reencuentro con el teatro, cada página escrita es un tributo a mi resiliencia por encontrar mi verdadero hogar en el campo de la arquitectura; el trabajo realizado fue una dura y alentadora batalla, enfrenté bloqueos y crisis, pero también tuve la oportunidad de disfrutar el camino y sus descubrimientos. Durante este proceso, muchas personas han sido partícipes de lo que ahora tienen en sus manos y quiero expresar mi profundo agradecimiento a todos aquellos que contribuyeron de forma esencial, sin duda alguna su apoyo significa mucho para mí.

Agradezco en primer lugar a mi madre **Alejandra Meza Vargas**, por el gran amor y apoyo incondicional que siempre me ha brindado, por ser mi mejor amiga y estar presente en mis locuras, desvelos y eventos importantes, nunca voy a terminar de agradecerle. A mi padre **Adán Salvador González**, por su apoyo, los consejos y la orientación en esta disciplina a pesar de la distancia, tú y mi madre han sido mis mejores guías y este logro también es de ustedes. A mis hermanos: **Victor** y **Diego**, por motivarme, entenderme y estar siempre presentes en cada etapa de mi vida; por acompañarme en mis momentos más tormentosos, no sé qué haría sin ustedes, son los mejores. A mi tía **Chío**, por ayudarme y ser mi compañía desde pequeña; a mi tío **Fidel**, por compartir ese orgullo universitario. Gracias **FAMILIA**

A mis amigxs, **Ro** y **Nikthé**, por compartir conmigo tantos momentos especiales y apoyarme siempre; a mis colegas, **Mercy**, **Tita**, **Alondra**, **Surpic**, **Victor** y **José María**, por hacer esta etapa académica más memorable; a mi mejor amigo y colega **Miguel**, por ser esa luz en mi vida, por las risas y el apoyo en los momentos difíciles; a mi mejor amiga y colega **Jazmín**, por el apoyo, el cariño, los consejos y esas pequeñas correcciones a este documento; eres una persona súper importante para mí, una esencial en mi vida y has hecho que este camino sea más significativo. Te adoro.

A la compañía de teatro musical **Proyectos Liberiet**, por ser mi segunda familia durante mis estudios en el CCH Plantel Vallejo; a su director **Kayden Allén/Mario Orlando Cervantes García (1998-2018)**, por ser mi fuente de inspiración, por decir que el teatro vive en mí y que tarde o temprano haría algo grandioso con ello, este trabajo solo es el primer paso. Gracias por esas señales desde los sueños, ahora sé que también habitas en ellos.

A la **Coordinación de Difusión Cultural**, al **Centro Cultural Universitario** y al **Programa de Registro Universitario de Espacios y Activos Culturales (RUEyAC)** de la **UNAM**, por la experiencia y permitirme ser parte de las actividades que mantienen viva la cultura y las artes dentro de la universidad.

A los escenógrafos **Alejandro Luna Ledesma (1939-2022)**, **Jorge Ballina** y **Sergio Villegas**, por sus contribuciones al teatro, la escenografía, al estudio del espacio escénico y sus formas de habitar; por las entrevistas y responder a todas mis cuestiones.

A mis profesores de la Facultad de Arquitectura, especialmente al **Mtro. en Arq. Gilberto Villaverde Rodríguez**, por haber sido un guía necesario en este camino. Gil, tener tu amistad ha sido una de las cosas más valiosas en mi vida, nunca dejo de aprender de ti y solo queda agradecerle; sigue impulsando la carrera de muchos, un honor haber sido tu alumna. **Mtro. en Arq. Zuriel David Ávila Jiménez**, por su valiosa orientación y apoyo en la culminación de esta tesis. Zuri, sin tu ayuda no hubiese tenido la motivación suficiente para presentar este trabajo, infinitas gracias por eso. **Arq. Juan Carlos Calanchini González Cos** y **Arq. Karla Lira Rodríguez**, por siempre incitar a explorar y construir nuestro propio camino en esta disciplina, hasta hallar lo que verdaderamente nos atrae; **Arq. Daniel Monroy Márquez**, por introducirme a los temas de la habitabilidad en la arquitectura que ayudaron al desarrollo de este trabajo.

A mis queridos sinodales, **Arq. Mauricio Trápaga Delfín**, **Mtro. en Arq. Luis de la Torre Zatarain** y **Dra. en Arq. Mónica Cejudo Collera**, por sus palabras de aliento, los consejos, el tiempo y la paciencia; por ser los guías de un tema que surgió a mitad de mi carrera, sin duda, el destino puso en mi camino a las personas correctas para poder desarrollar esta tesis a la cual le tengo un cariño enorme, ustedes son parte fundamental de esta etapa y sin su apoyo no lo hubiese logrado.

Les agradezco infinitamente.
Danna Alejandra Salvador Meza

CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	09
INTRODUCCIÓN	13

CAPÍTULO 1	
DESARROLLO DEL ESPACIO TEATRAL SIGLO XX	19

1.1 Pioneros de la concepción del espacio teatral Siglo XX	22
1.2 El teatro de la Bauhaus	50
1.2.1 Utopías teatrales	89
1.2.2 Análisis espacial de las utopías teatrales: relación actor - espectador.	91

CAPÍTULO 2	
CONCEPCIÓN ESPACIAL DEL TEATRO EN LA CIUDAD DE MÉXICO SIGLO XX	95

2.1 Teatros revolucionarios	100
2.2 Los grupos experimentales	112
2.3 Teatros de la modernidad	114
2.3.1 El Palacio de Bellas Artes	116
2.3.2 Teatros del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS)	129
2.4 Escenografía mexicana	143
2.5 Reconversión y abandono	152

CAPÍTULO 3	
ANÁLISIS DEL ESPACIO ESCÉNICO EN LA CIUDAD DE MÉXICO SIGLO XXI	177

3.1 Proyección del espacio escénico en función	180
3.2 Los límites del espacio escénico	188
3.2.1 Adaptación de espacios escénicos en tiempos de pandemia COVID-19	192
3.2.2 Espacio público como escenario	200
3.3 Atmósferas en escena	212

CAPÍTULO 4	
EL ACTOR Y ESPECTADOR COMO USUARIO HABITADOR	223

4.1 El papel que juega el público y el intérprete	227
4.2 La configuración de la percepción del espectador	234
4.3 Narrativas en espacios escénicos habitados y no habitados	244

CONCLUSIONES	255
APÉNDICE	261
REFERENCIAS	271



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

“La meta del arquitecto y del estudiante no puede ser en ningún caso la obra representada, sino la obra viva, **habitada** y ambientada.”

- José Villagrán García

INTRODUCCIÓN

La arquitectura es un arte que transita en diferentes disciplinas y que técnicamente se encarga de construir espacios habitables, funcionales, generadores de experiencias y sensaciones, sin dejar de lado que estos espacios habitables deben ser pensados para un usuario en específico y considerando el contexto inmediato que los rodea.

Los conceptos de espacio, arquitectura y habitabilidad pueden variar dependiendo la perspectiva de cada ser humano, de acuerdo con sus vivencias o experiencias adquiridas a lo largo de su vida. Para fines de esta investigación, se tomarán definiciones muy claras y autores destacados que teorizan la habitabilidad como cualidad arquitectónica.

Sobre el espacio, Francis D. K. Ching, menciona lo siguiente:

“De forma constante nuestro ser queda encuadrado en el espacio, en sí mismo carece de forma. Su forma visual, su calidad luminosa, sus dimensiones y su escala derivan por completo de sus límites, en cuanto estén definidos por elementos formales. Cuando un espacio empieza a ser aprehendido, encerrado, conformado y estructurado por elementos de la forma, la arquitectura empieza a existir.”¹

Un espacio es una delimitación que puede ser tangible o intangible y dentro de esta conformación pueden agruparse objetos y seres vivos para generar un ambiente dependiendo de las acciones que se realicen y de la función que se le dé a este límite construido.

La arquitectura nos da la capacidad de ver las cosas que nos rodean desde otra perspectiva como una extensión de nuestros sentidos hacia un entorno, en el cual podemos establecer un análisis de las acciones de las personas y del espacio que habitan. Esta disciplina responde a una época en específico, en donde se ve involucrada la sociedad, cultura, política y economía de un sitio.

El concepto de habitabilidad o lo habitable está ligado completamente al quehacer arquitectónico, es una de las cualidades más importantes que posee una edificación y menciona Cesar Vallejo en su obra poética, “Una casa viene al mundo, no cuando la acaban de edificar, sino cuando empiezan a habitarla.”² Por lo que la relación del espacio con el ser humano, por no decir *El Hombre*,³ es lo que en pocas palabras describe el valor primordial de la arquitectura.

Teniendo en cuenta esa relación ser - espacio, José Villagrán García afirma que “La esencia de la arquitectura está en el construir espacios habitables por el ser humano, contemplado en su compleja integralidad sustancial.”⁴ Su concepto de habitabilidad se divide en aspectos socioculturales, físicos, biológicos y psicológicos, los cuales permiten conocer las relaciones espaciales del ser y posibilitan el proceso proyectual.

1. D. K. Ching, 92.

2. Vallejo, 155.

3. El uso del término “El Hombre” en textos teóricos, filosóficos y científicos ha sido problemático en los últimos años, ya que tiende a ser excluyente en cuestión a la perspectiva de género. En esta tesis se ha decidido sustituir la palabra por “Ser humano” en algunas citas.

4. Villagrán, *Teoría de la arquitectura*, 1989.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

La habitabilidad sociocultural se refiere a los modos de habitar de las personas, sus actividades y su relación con el espacio arquitectónico, estos a su vez se configuran dependiendo de las costumbres y tradiciones que pueden tener. La habitabilidad física se centra en las dimensiones y análisis de áreas habitables. La habitabilidad biológica y psicológica explora las características del espacio en cuanto a confort y cómo estas intervienen en el ser humano.⁵

Mónica Arzoz define el concepto de habitabilidad como, “[...] una cualidad del espacio que se fundamenta en múltiples aspectos más allá de los elementos arquitectónicos. Un lugar puede ser habitable si tiene características afectivas. [...]”⁶

El habitar se conoce como el fin último de la arquitectura y es importante comprender esas condiciones espaciales, temporales, socioculturales y psicológicas en las formas de habitar de las personas. En ese enfoque, los arquitectos tienen una mejor conciencia social que se combina con la conciencia ambiental y esa relación es de suma importancia para la época actual; es necesario que la obra esté diseñada para un habitador y para la comunidad donde se ubica, esto permitirá un arraigo y sentido de pertenencia que posibilitará su aceptación e inclusión en las formas de vida de la sociedad.

Cuando nos encontramos dentro de un espacio habitable, podemos ser capaces de sentir emociones generadas por la atmósfera que se transmite en su interior; por otro lado, los espacios vacíos que se muestran, por ejemplo, en muchas fotografías o renders, solo nos ocasionan una ligera impresión y es común ver cómo fotografían la arquitectura esperando el momento adecuado para tener una imagen más estética y limpia sin personas. ¿Por qué no fotografiar la arquitectura como es realmente? ¿Qué sucede si a esas imágenes le agregamos personas habitando el lugar? ¿La atmósfera del lugar es la misma?

Durante la reciente pandemia por el virus Covid-19, los espacios vacíos se hicieron muy presentes debido al confinamiento de las personas que hacían de la ciudad un lugar habitable. Por dos años, nuestra relación con el espacio se volvió más aferrada hacia el hogar y la adaptabilidad de nuestra vida exterior hacia lo interior.

Mucho antes de la pandemia, surgió dentro del ser un proyecto personal de fotografía titulado *With [Out] People*⁷ en dónde se muestran espacios vacíos y espacios con personas,⁸ este proyecto se hizo aún más presente en un momento donde el aislamiento se volvió asfixiante, haciendo una profunda reflexión sobre estos espacios vacíos y las consecuencias de su repentino abandono, aterrizando la idea de relacionar los aspectos que definen la habitabilidad dentro de los espacios teatrales que fueron de los más afectados.

Se ha hablado muy poco sobre arquitectura teatral y el concepto de habitabilidad en el tema, observamos en los libros teóricos dicha cualidad arquitectónica con relación a una vivienda o al espacio público, pero es poco común encontrar esa relación con el teatro o un análisis más profundo de lo que sucede en los espacios escénicos con sus habitantes, en este caso el actor y el espectador.

5. Villagrán, *Teoría de la arquitectura*, 1989.

6. Arzoz, *De Habitabilidad y Arquitectura*.

7. With People = Con gente / Without people = Sin gente

8. Véase págs. 17 y 18.

Esta tesis se basa en la hipótesis de sí los actores y espectadores actúan como usuarios-habitadores del espacio escénico bajo diferentes contextos y perspectivas. Haciendo énfasis en la diferencia entre estos dos conceptos, el usuario es aquel que ocupa el espacio y es el concepto que principalmente usamos como arquitectos para referirnos a las personas que lo usarán una vez construido, mientras que el habitador es quien lo goza y le da un sentido de pertenencia.

| Habitador | Que vive o reside en un lugar o casa.⁹

| Habitar | Vivir, morar.

| Vivir | Habitar o morar en un lugar o país.

| Morar | Habitar o residir habitualmente en un lugar.

| Residir | Estar establecido en un lugar.

| Usuario | Que usa algo.

| Usar | Disfrutar algo.¹⁰

El desglose de estas palabras permite un mayor entendimiento de los conceptos, se podría continuar el patrón, pero conforme se aborden los capítulos de la tesis se comprenderá mejor su uso y el fundamento de la hipótesis planteada. Indagar en los temas de habitabilidad en un espacio completamente fuera de una vivienda brinda la oportunidad de explorar otras formas de vida sobre un lugar que puede transformarse de forma ficticia en espacios de la vida real que resultan ser meramente efímeros.

El espacio escénico forma parte de la arquitectura, ya que se encuentra dentro de la envolvente del edificio teatral y sobre él podemos conformar diferentes espacios ficticios que pueden tener o no referentes arquitectónicos de épocas distintas, dependiendo de las puestas en escena que se presenten. Su concepción espacial es importante para la disciplina de la arquitectura y permite saber relacionar estas dos artes.

De acuerdo con Graells en su artículo:

“Las analogías entre teatro y arquitectura no se reducen a que ambos crean espacio; lo cierto es que ambos se proponen problemas conceptuales similares. El teatro representa un texto, lo pone en escena, en un lugar concreto, que se define mediante el espacio, el tiempo, la luz, el cuerpo del actor, su movimiento, su voz. La arquitectura hace algo parecido con un programa funcional, que a veces puede ser mínimo o, incluso, inexistente; o que otras veces puede ser fundamentalmente un programa simbólico o ideológico.”¹¹

9. Desglose de palabras obtenidas de: Monroy Márquez, Daniel. Material didáctico para la asignatura de Teoría de la Arquitectura III. México: Sin publicar. Facultad de Arquitectura, UNAM, 2021.

10. [Visto en Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española RAE]

11. Graells, 163.

Crear esta analogía es fundamental para esta primera introducción, sin duda, la relación entre estas dos disciplinas tiene que ver con un entendimiento del espacio y sus habitantes, la diferencia es que el espacio escénico se transforma innumerables veces en distintos lugares ficticios pensados principalmente para el disfrute del público y deben ir acordes con el texto dramático, los intérpretes y sus personajes.

Peter Brook nos dice “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.”¹²

Un espacio vacío no transmite ninguna sensación, sin embargo, la esencia se va creando conforme se van colocando objetos o personas, que necesitan ser observados por terceros para pasar a convertirlo en un escenario para la acción teatral. Es imposible ver un montaje completo y analizar al mismo tiempo los elementos que lo componen, se tendría que ver y vivir una y otra vez hasta encontrar esos ligeros detalles que hacen la diferencia y transforman el espacio en múltiples composiciones con gran libertad; la cuestión es experimentar con los elementos de la creación escénica: la luz, la forma, el color, la escenografía, el cuerpo del actor, la música o efectos de sonido, y generar diferentes ambientes que pueden influir o no en la percepción del espectador.

Existen muchas posibilidades dentro de una composición escénica y es fundamental estudiarla a partir de las sensaciones que se desean transmitir al espectador, aunque es importante mencionar que no todos logran ese cometido, por lo que hay que tomar en cuenta los elementos que se necesitan para lograrlo. Estos elementos de creación escénica, así como la transformación del escenario en un rechazo por el naturalismo propuesto por diferentes autores y pioneros del espacio escénico, se exponen en un primer capítulo como antecedentes históricos que ayudarán a entender las características habitables del entorno teatral y cómo se relacionan con el actor y espectador.

Teniendo como caso de estudio, la Ciudad de México en el siglo XX y XXI, siendo la capital del teatro mexicano, se abordan dos siglos que parecen tener una serie de etapas de transformación tanto de los espacios teatrales como de las vanguardias que poco a poco van surgiendo. Hablar de ambos siglos parece ser una historia interminable, sin embargo, se tomaron eventos destacados en la historia del teatro en la Ciudad de México para encontrar las formas de habitar el espacio escénico del pasado y hacer una comparativa con el presente.

En el siglo XXI se exploran los escenarios más recientes, sabemos bien que la época actual ha tenido eventos sumamente transformadores en cuanto a las formas de habitar y de pensar en la creación de espectáculos para nuevos públicos que evidentemente son diferentes al siglo pasado. Las nuevas tecnologías han sido partícipes de que tengamos una mejor calidad de actos teatrales, pero también de otro tipo de entretenimientos.

Esta tesis debe ser de interés para arquitectos y no arquitectos que deseen descubrir más allá de lo que se puede percibir en un escenario, el objetivo es abrir un camino hacia el estudio de las condiciones del espacio escénico en la Ciudad de México en una búsqueda por reconstruir y visibilizar su importancia en cuestiones de habitabilidad, su relación con la arquitectura, las artes y sobre todo con el actor y espectador. A través del análisis de los espacios teatrales en la Ciudad de México, se pretende también demostrar que el teatro no es un entretenimiento y su interacción con el público forma parte de la magia que se crea en el escenario.

12. Brook, 21.



01 Kulturpalupe, pasillo interior vacío, Bosque de Chapultepec, 2021.



02 Kulturpalupe, pasillo interior habitado, Bosque de Chapultepec, 2021.



03 Foro A Poco No With [Out] People, 2023.



04 Foro A Poco No With [-] People, 2023.

| CAPÍTULO I |

DESARROLLO DEL ESPACIO TEATRAL

SIGLO XX



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

DESARROLLO DEL ESPACIO TEATRAL SIGLO XX

El desarrollo del espacio teatral durante este siglo se encuentra en diferentes partes del mundo, principalmente de autores europeos como Adolphe Appia, Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht, así como también de la escuela de la Bauhaus, destacando a Oskar Schlemmer. Estos autores dieron cierto significado a las nuevas formas de creación escénica del siglo XX y su relación con la arquitectura.

Dentro de este primer capítulo se analizan distintos casos, desde la parte de la construcción del espacio escénico y su revolución en cuanto a la creación de escenografías tridimensionales, en un rechazo por los telones pintados y la planitud del espacio, así como también el papel que juega el cuerpo del actor y la percepción del espectador dentro y fuera del espacio escénico, hasta las ideas de concepción de los teatros ideales del futuro que permanecieron sobre el papel.

Sin duda, redactar la historia completa del teatro bajo un análisis espacial, parece ser una historia interminable, pero es importante comprender que dicho análisis implica estudiar los espacios escénicos de la Ciudad de México y su habitabilidad, pero no se podría obtener el estudio sin antes conocer lo que hay detrás en la parte internacional. Para ello fue considerable escoger una cierta cantidad de autores para entender las ideas sobre el desarrollo del espacio escénico, su funcionalidad y la relación actor - espectador.

Los pioneros del espacio escénico y padres de la escenografía revolucionan las formas de transformar el espacio escénico que se ven reflejadas en las nuevas construcciones del espacio de la ficción en un entendimiento plástico y conciso que enmarcan la figura del actor. La habitabilidad sobre estas formas permite una mejor construcción de la historia que relatan, sin la necesidad de hacerlo realista.

El teatro de la Bauhaus es de los temas más extensos, es ahí en donde se explican los diferentes periodos en los que la escuela se vio sometida tras un caótico contexto histórico y político en el que se encontraba Alemania. Aunque fue un reto mantener las enseñanzas de la Bauhaus, es fácil poder encontrar en diferentes libros de arquitectura sus importantes aportes en cuanto a mobiliario, arquitectura y artesanías, pero hallamos muy poco sobre el taller de teatro y es notable al ver los esfuerzos por mantenerlo activo durante la época.

Las enseñanzas teatrales de la Bauhaus son los principales elementos que engloban la configuración de los espacios escénicos, el cuerpo, la luz, la forma y el color, los cuales se abordarán más adelante para entender su importancia.

Esta primera parte no solo nos permite ver y analizar algunos de los tantos aportes que nos servirán en los siguientes capítulos, sino también el comprender la importancia que tiene la relación de la arquitectura con los espacios escénicos, su habitabilidad tomando en cuenta los diferentes ambientes que se crean cuando los espacios se encuentran vacíos y cuando el espacio de la ficción comienza a configurarse con la aparición de personajes en escena.

1.1 PIONEROS DE LA CONCEPCIÓN DEL ESPACIO TEATRAL SIGLO XX

“[...] el arquitecto está obligado a colaborar con el actor, el autor, el director y el público con objeto de aproximarles entre sí todo lo posible.” ¹

- Adolphe Appia

El teatro es uno de los pocos rituales sagrados que sigue existiendo actualmente y continúa evolucionando a su manera sin dejar de ser un arte efímero que se debe vivir como una experiencia única, ya que una función de teatro no siempre llega a ser igual que otra.

Durante la segunda mitad del siglo XX, el espacio teatral comenzó a concebirse de diferentes formas y rechazando las cualidades escenográficas y espaciales conservadas del teatro del siglo XIX, de acuerdo con el pensamiento de autores como Adolphe Appia y Gordon Craig, ambos considerados padres del espacio escénico y la escenografía, introdujeron nuevas ideas y elementos con la intención de poder jerarquizar el espacio a través de formas monumentales, estableciendo una profundidad en la escena y que a través de este juego volumétrico se pudiese ver una atmósfera más intensa.

Inspirado en la música de Richard Wagner, Adolphe Appia ² inicia desde muy joven como un artista visionario y transformador del espacio escénico del siglo XX. Appia siente un rechazo por el naturalismo y el ilusionismo, los decorados acumulados y los telones pintados dentro de un escenario que solo creaban un espacio plano, artificial, sin armonía y con falta de impresión de realidad hacia el espectador.

Tras ese rechazo, comienza a revolucionar la forma de construir espacios para la creación escénica en una época en dónde la electricidad comienza a incorporarse, propone la luz como un elemento artístico, con el uso de proyectores de luz eléctrica y estructuras monumentales como escenografía; transforma el escenario en un espacio con profundidad, jugando con la luz y las sombras generadas por las estructuras y escalones propuestos en los esbozos realizados por el propio Appia.

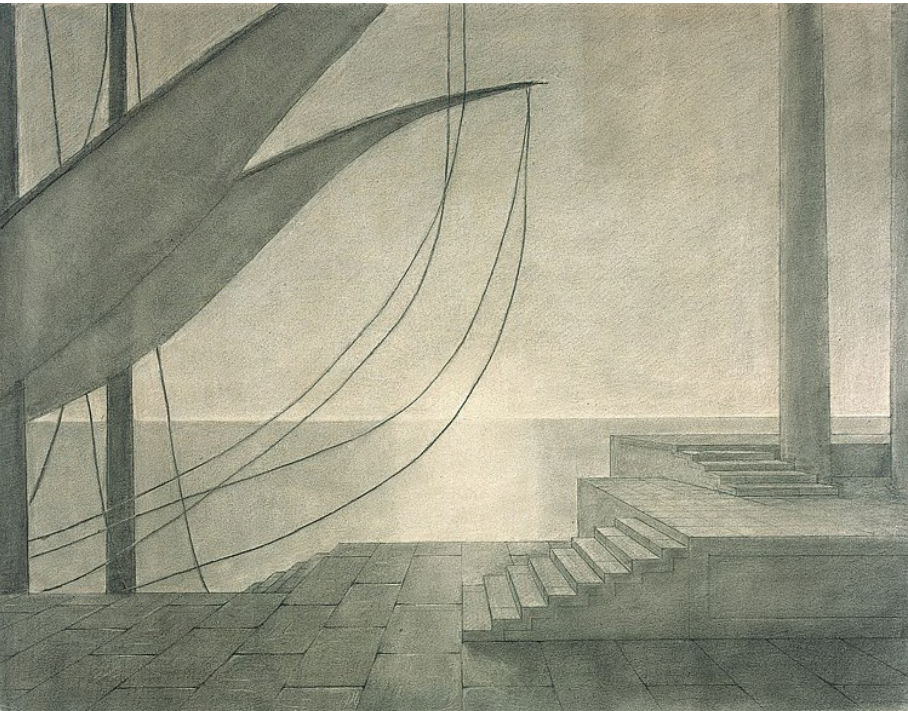
Con la introducción de Appia a la creación escénica, prácticamente los telones pintados comienzan a dejar de fabricarse y se demuestra de tal forma que la profundidad del espacio y los juegos de luz pueden construir ambientes más reales e intensos que el espectador puede percibir de diferente manera al no tener figuras literales en escena, sino piezas minimalistas con las cuales componer e imaginar el contexto en el que se establece la obra.

1. Appia. L'Oeuvre d' art vivant. Traducción, La Obra de Arte Viva, 349-368.

2. **Richard Wagner** (1813-1883) Músico y compositor alemán, destacó como teórico musical del Romanticismo y transformó la ópera italiana y francesa en una combinación de música y texto que hacía más presente el juego de la orquesta, el mismo Wagner le dio el nombre de *Gesamtkunstwerk* (Obra de Arte Total). // **Adolphe Appia** (1862-1928) Escenógrafo suizo considerado el padre de la escenografía moderna, su trabajo comienza a concebirse después de contemplar las óperas de Wagner. Sus aportes sobre la luz como elemento fundamental para el espacio, su forma de construcción en horizontal y en plataformas a diferentes alturas, así como su rechazo a los decorados ilusionistas se exponen dentro de tres de sus libros *La mise en scène du drame Wagnérien*, *Die Musik und die Inszenierung* y *L'ouvre d'art vivant*.



01 Escena de la ópera *Parsifal* de Richard Wagner, la pradera en flor de Joukovsky, Museo del Teatro de Munich. Ejemplo de escenografía naturalista.



02 Esbozo realizado por Adolphe Appia, *La Leyenda de la Isla de la Música*, 1909.

Como fiel seguidor de Wagner, Appia forma el cuerpo del actor como una pieza artística fundamental que posee un ritmo, como un instrumento del escenario que lo unifica y le da la oportunidad al espectador de vivir el teatro como una experiencia única, sin ser solo un observador.

“El cuerpo, vivo y móvil, del actor ,es el representante del movimiento en el espacio. Su papel es capital. Sin texto (con o sin música) el arte dramático deja de existir; el actor es el portador del texto; sin movimiento, las otras artes no pueden participar en la acción. Con una mano el actor se apropia del texto, con la otra engloba, como en un haz, las artes del espacio, y entonces une, irresistiblemente, sus dos manos y crea, por el movimiento, la obra de arte integral. El cuerpo vivo es el creador de este arte y contiene el secreto de las relaciones jerárquicas que aúnan sus diversos factores, ya que los domina.”³

El lenguaje de sus escenografías presenta una enorme influencia geométrica y minimalista, no hay otro elemento que transforme el espacio, más que la propia luz; las estructuras que posicionan al actor en diferentes alturas forman una jerarquía y un mayor dinamismo en la puesta, a través de una composición de módulos escalonados y que producían una experiencia abstracta llena de ritmo y movimiento.

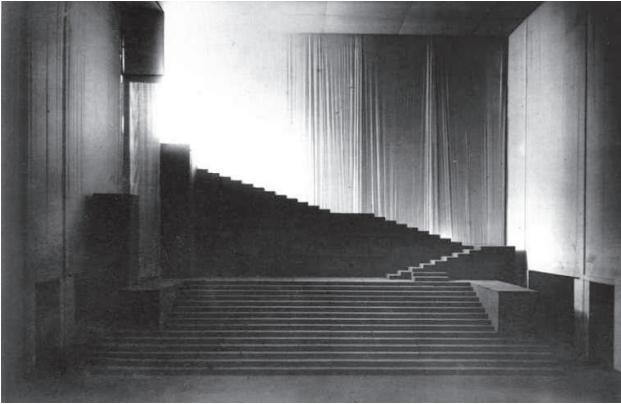
Antes de Appia, el diseño de la escenografía solo nos situaba dentro de un espacio totalmente artificial y sin profundidad; los telones eran pintados y sobrepuestos en el orden cronológico de los hechos. Su obra nos deja una nueva forma de representar las puestas en escena, con la colocación de elementos tridimensionales, el espacio escénico comienza a tener profundidad, jugando con la perspectiva, la verticalidad y la horizontalidad de las estructuras, así como la iluminación que le da el poder de experimentar y transformar el lugar de la escena sin la necesidad de un telón pintado.

Cuando las escenografías de Appia se comienzan a habitar, es decir, cuando los intérpretes actúan dentro del espacio y el público llega a presenciar el acto, ocurre lo que este autor buscaba; una serie de relaciones dinámicas y móviles sobre el escenario, como una danza rítmica en donde la iluminación juega con el entorno construido junto al actor que establece una relación cercana con el espectador.

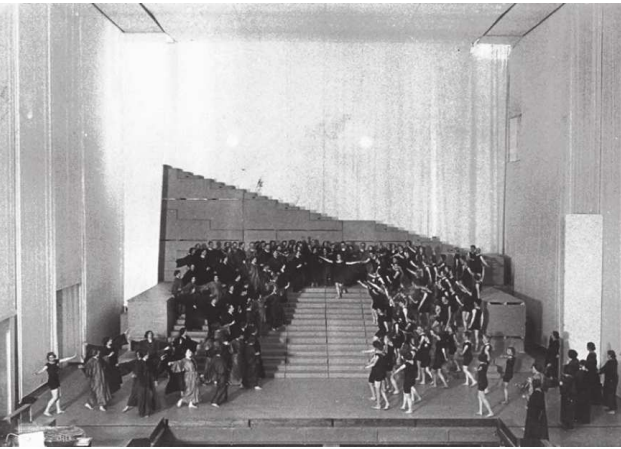
La obra más exponencial que se le conoce a Appia es la escenografía para la puesta en escena *Orfeo y Eurídice* en 1912, para esta pieza se utilizaron distintos módulos que formaban una composición de plataformas escalonadas, durante el montaje las piezas podían moverse y realizar diferentes composiciones que hacían del espacio escénico un lugar de transformación.

Se puede apreciar en la página siguiente una secuencia de imágenes que demuestra esa transformación del espacio y su esencia una vez que el acto comienza. A pesar de que las imágenes son del siglo pasado y están en blanco y negro, los cambios de iluminación se pueden notar perfectamente; primeramente, podemos ver una escenografía vacía, sin personas, sin acción y tiene muy poca iluminación a comparación de las otras imágenes en donde ya existe el instrumento del escenario que le da vida.

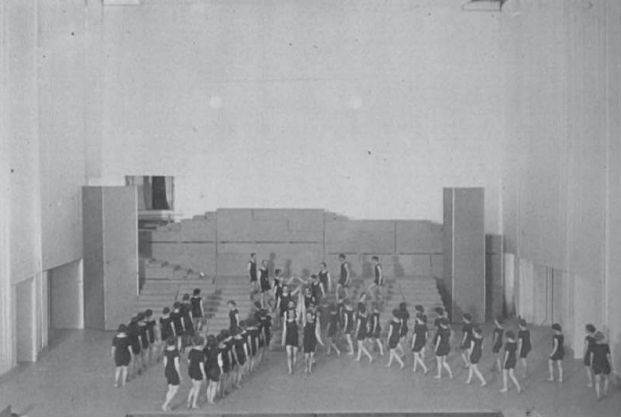
3. Appia. L'Oeuvre d' art vivant. Traducción, La Obra de Arte Viva, 284.



03 Escenografía de Adolphe Appia, Escalera del descenso a los infiernos, *Orfeo y Eurídice* acto II, Hellerau, 1912.



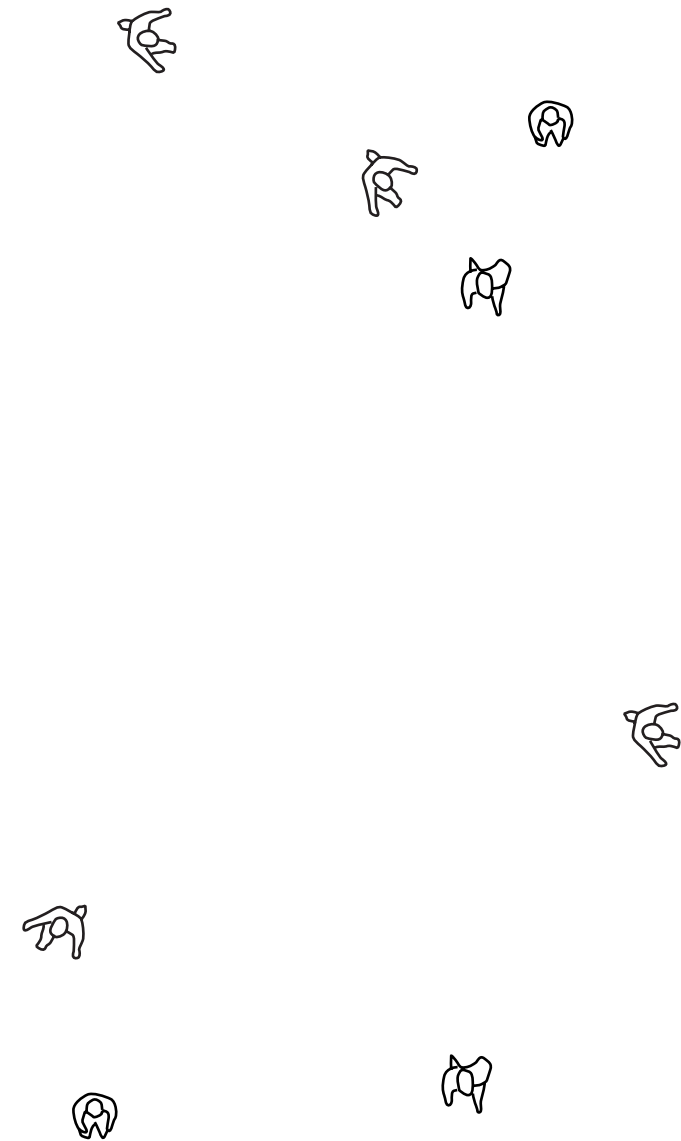
04 Escenografía de Adolphe Appia, Presentación de *Orfeo y Eurídice* acto II, Hellerau, 1912.



05 Escenografía de Adolphe Appia, Presentación de *Orfeo y Eurídice* acto II, Hellerau, 1912.

Los siguientes diagramas representan las vistas en planta de las diferentes disposiciones en la escenografía de Appia para *Orfeo* y *Eurídice*. Las flechas indican la dirección de las escalinatas y las áreas sombreadas señalan la elevación de las plataformas, la tonalidad más oscura es la que mayor altura tiene.

Visualizar en planta nos permite un mejor análisis de áreas y en este caso lo que nos interesa es la relación del intérprete con el espacio que tiene a su alrededor. El recorrido que se puede hacer sobre las plataformas maneja una gran dinámica corporal enalteciendo la figura del actor, mientras unos suben, otros pueden bajar o quedarse en un solo nivel, pero el área que disponen en él es limitada por pasillos horizontales, la forma peculiar en la que trabaja Appia.



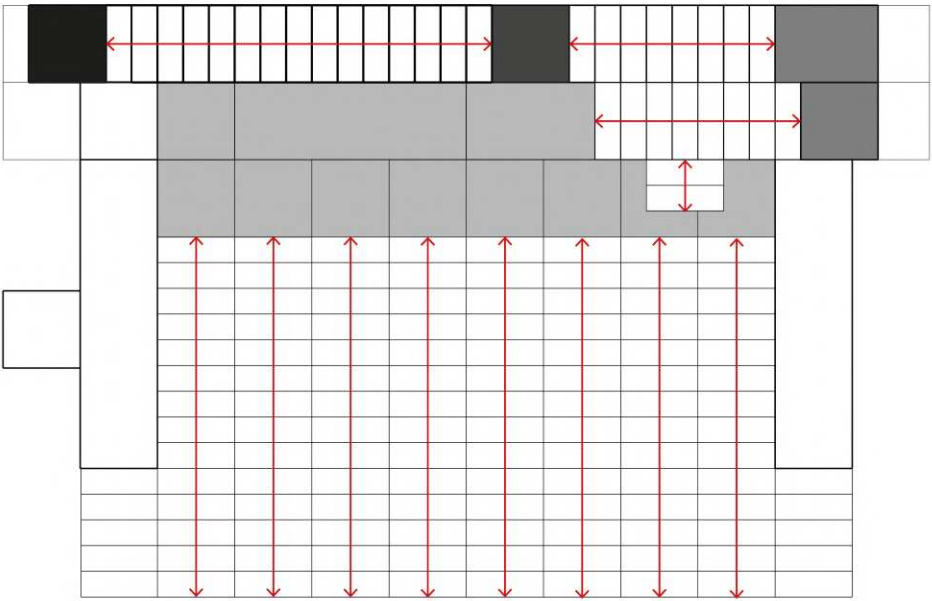


Diagrama 01 Planta esquemática primera composición de escenografía de Adolphe Appia para *Orfeo y Euridice*.

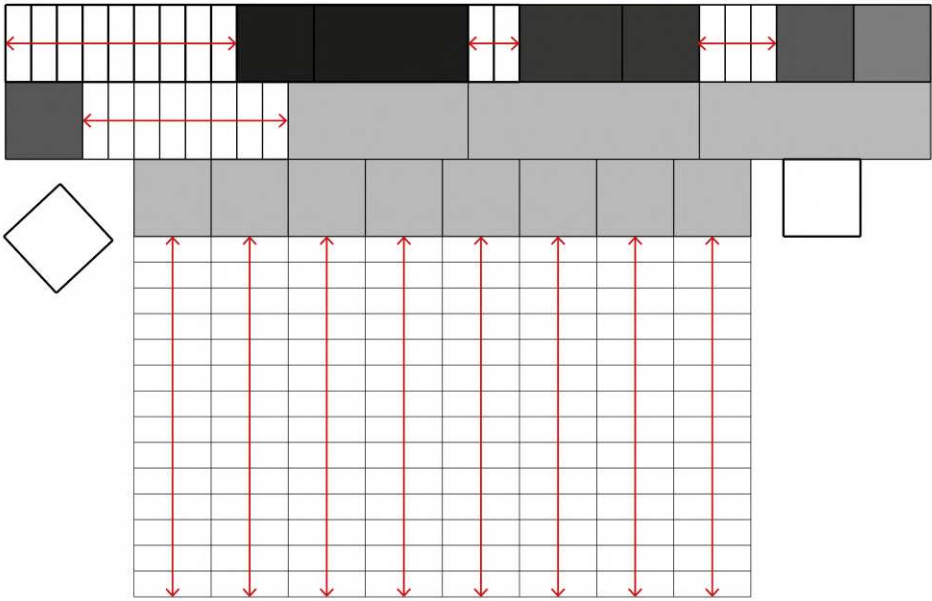
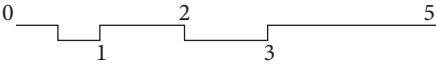


Diagrama 02 Planta esquemática segunda composición de escenografía de Adolphe Appia para *Orfeo y Euridice*.



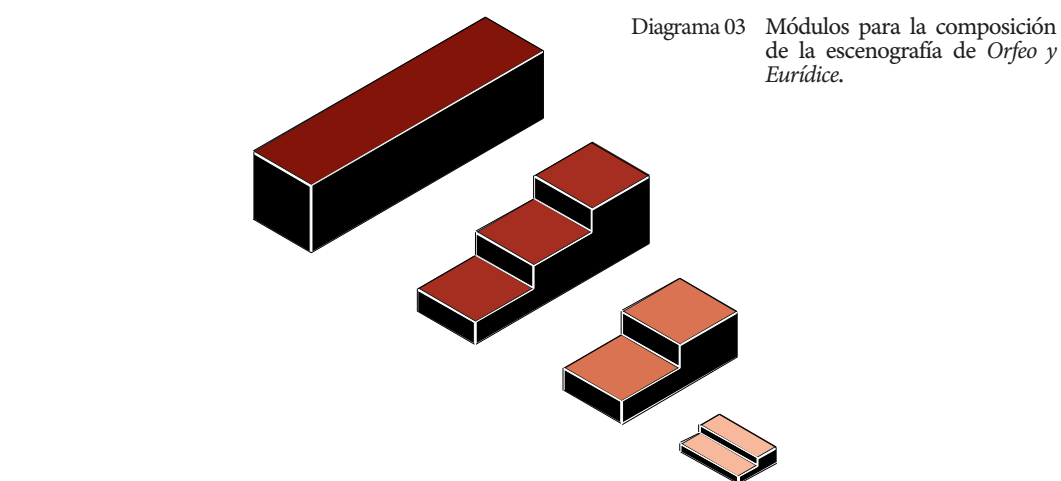


Diagrama 03 Módulos para la composición de la escenografía de *Orfeo y Eurídice*.

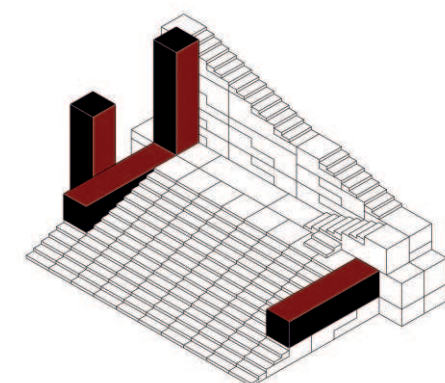


Diagrama 04

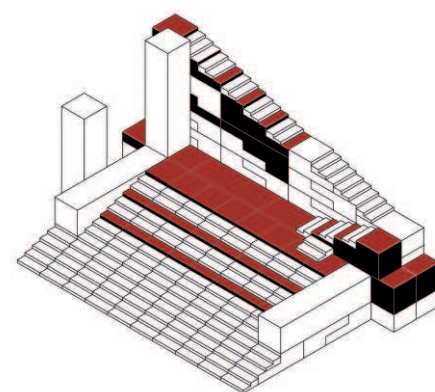


Diagrama 05

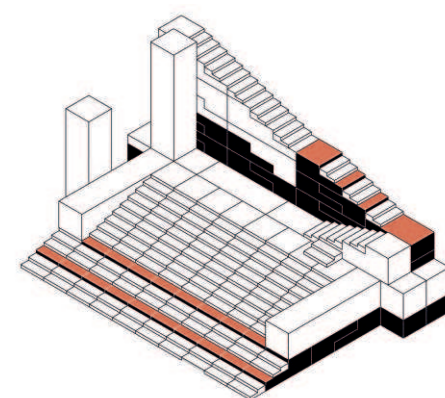


Diagrama 06

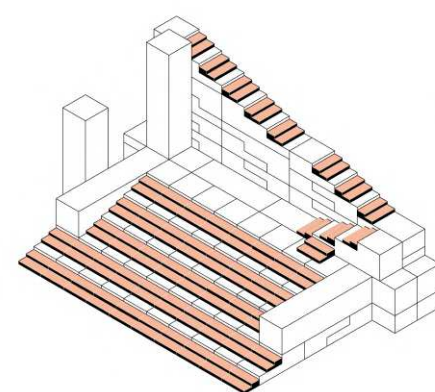
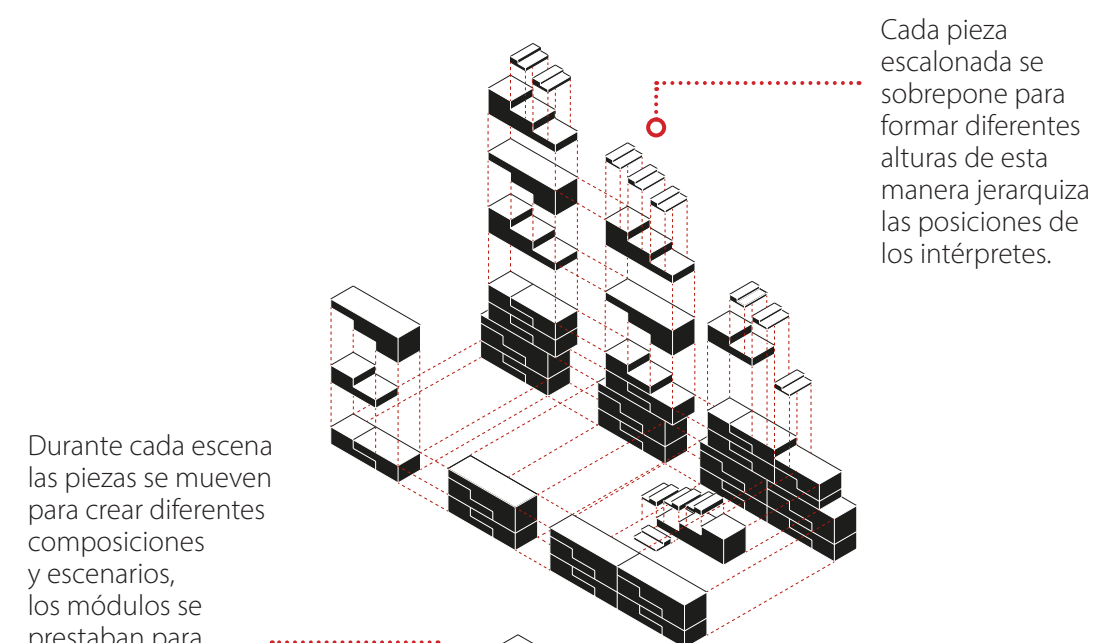
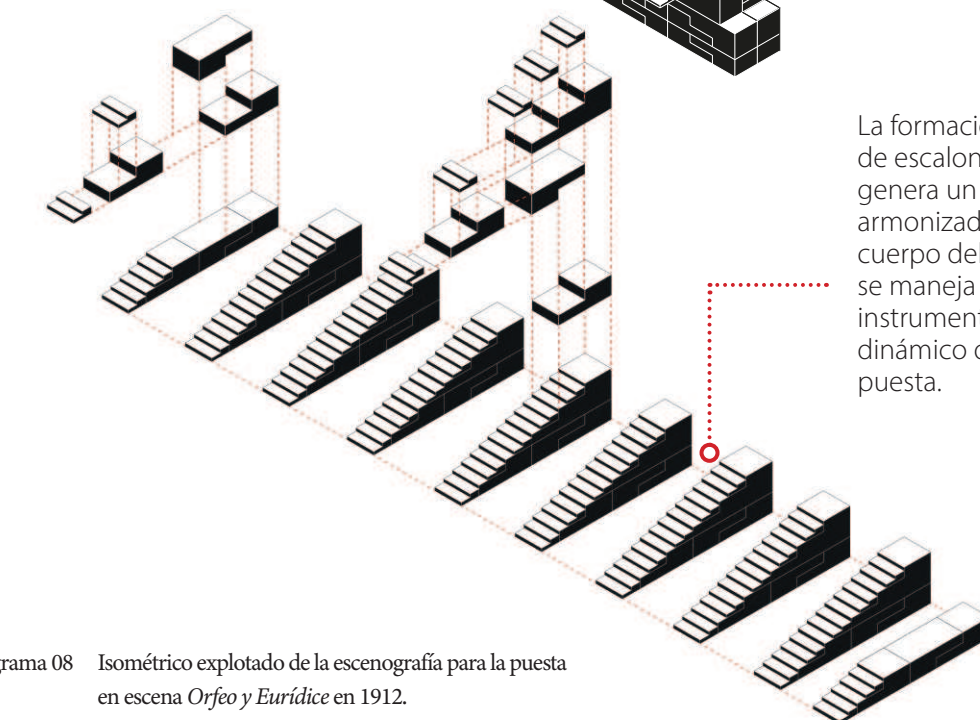


Diagrama 07



Cada pieza escalonada se superpone para formar diferentes alturas de esta manera jerarquiza las posiciones de los intérpretes.

Durante cada escena las piezas se mueven para crear diferentes composiciones y escenarios, los módulos se prestaban para acomodarse perfectamente de tal manera que no quedara ningún hueco.



La formación de escalones genera un trazo armonizado y el cuerpo del actor se maneja como instrumento dinámico de la puesta.

Diagrama 08 Isométrico explotado de la escenografía para la puesta en escena *Orfeo y Eurídice* en 1912.

"Existen dos artes que se asemejan en cuanto a criterios similares de composición: la arquitectura y el teatro."⁴

- E. Gordon Craig

Adolphe Appia y Edward Gordon Craig⁵ forman una dupla perfecta a pesar de encontrarse en sitios diferentes y el hecho de que Appia muriera años antes, solo deja en Craig una inspiración para adentrarse a un mundo lleno de posibilidades con sus nuevas proyecciones escenográficas. Aunque las escenografías de Appia y Craig son tridimensionales y ambos rechazan el naturalismo, la diferencia que se expone de ellos es la horizontalidad que caracteriza las obras de Appia y la verticalidad en la que Craig se manifiesta elevando simples estructuras que podían completar el espacio de la ficción, tal y como opina Felisa de Blas en su libro *El Teatro como Espacio*.

"[...] no intentó construir un nuevo edificio teatral, ni siquiera pensarlo o imaginarlo. Sus arquitecturas se acoplaban a los viejos edificios sin destruirlos, transformándolos con su magia."⁶

Proponiendo un espacio movable con el uso de *screens*⁷ que cambiaban de posición durante cada escena, trascendiendo de un espacio plano y estático a una manifestación dinámica de módulos que marcan una temporalidad espacial. Sobre dichos módulos o *screens* se podían reflejar distintos juegos y formas de luz a través de reflectores direccionales, las sombras generadas dentro de estos módulos le daban grandeza y profundidad al espacio.

"Algunas veces se pueden hacer ciertas adiciones a este dispositivo de escena, tales como peldaños, una ventana y naturalmente los muebles necesarios, aunque debe tenerse mucho cuidado y discreción en la elección de estos accesorios."⁸

La intención de Craig era tratar de generar una atmósfera en el espacio con el mínimo de objetos posible y en algunas instancias se podía recurrir a la colocación de otros elementos sencillos para ambientar, siempre de forma sutil.

Los croquis realizados por Craig reflejan sus primeras ideas de conceptualización e imagina un espacio más allá de lo que se puede llevar a la realidad. Los dibujos solo representan una primera impresión de lo que nuestra mente puede visualizar al leer un texto y cuando esas imágenes se plasman en la realidad tienden a cambiar su forma; sin embargo, la esencia que se pretende proyectar se mantiene presente.

4. Fragmento del manuscrito de E. Gordon Craig, citado por Denis Bablet en *Edward Gordon Craig*, 105.

5. **Edward Gordon Craig** (1872-1966) Escenógrafo y director de escena británico, sus primeros montajes minimalistas centran la atención del público sobre el actor, sus elementos plásticos eran monumentales y de forma vertical; tomando en cuenta las aportaciones de Adolphe Appia le dio un gran valor al uso de la iluminación sobre la puesta en escena generando elementos proyectores de sombras que le daban cierto protagonismo a la escena.

6. De Blas, 117.

7. En su obra titulada *Escena* y publicada en 1923, Craig describe los *screens* como un mecanismo y elemento escenográfico creados a partir de módulos de bastidores de madera cubiertos de tela blanca y articulados de forma que puedan ser movibles dentro del espacio escénico y formar diferentes composiciones en ángulos rectos y sobre de ellos proyectar la luz.

8. Craig, *Escena*, 75.



06 Esbozo realizado por E. G Craig, *Hamlet*, para la publicación de su libro *Escena* 1906.

Dentro de estas estructuras móviles, Craig centra su atención al juego del actor que, a diferencia de Appia, coloca al intérprete como un elemento más dentro del espacio; con el cuerpo del actor se puede formar un trazo formidable como un elemento plástico moldeable del espacio escénico, o como Craig lo llama, una *supermarioneta*.

Durante la escena, su forma de actuar es trazada previamente por el director y se rechaza la idea de improvisación. Como se menciona anteriormente, la *supermarioneta* que propone Craig es atendida y se moldea al actor dentro del espacio construido en movimiento; sin la unificación de estos dos elementos, prácticamente la puesta en escena se pierde y no funciona.

Los espacios ya en funcionamiento exponen las formas de habitar de los actores dentro de diferentes composiciones creadas a partir del movimiento de los *screens* y del trazo sugerido por el director. La relación actor y espacio de la ficción está condicionada a la forma en la que los bastidores se componen en el espacio; aunque las formas de habitar correspondan a una apropiación del espacio escénico por parte del intérprete, aquí existe un movimiento secuencial ya marcado, pero el actor sigue siendo una persona y no una marioneta que puede ser controlada, por lo que los sentimientos y las atmósferas compartidas al espectador que se generan en escena permanecen de forma fugaz. Recordemos que cada función teatral es única y cualquier elemento emocional que surge, tiende a desaparecer y ser diferente en otra ocasión.

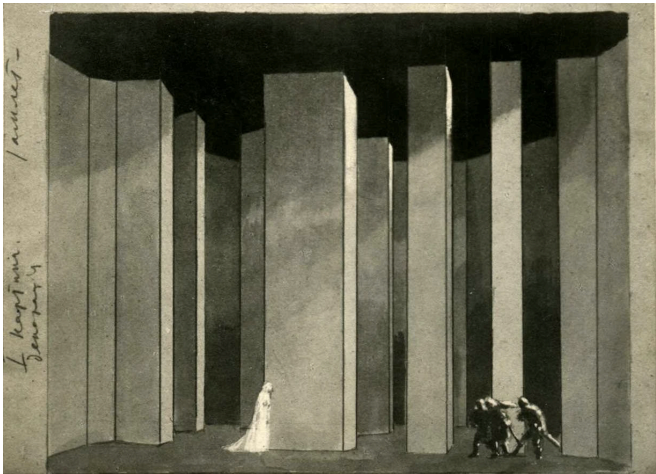
Como ejemplo significativo de las proyecciones escenográficas de Craig, se tiene la propuesta para *Hamlet*, un montaje del *Teatro de Arte de Moscú* dirigido por Konstantín Stanislavski,⁹ en el cual sugiere un cambio radical, abriendo paso a la profundidad del espacio de la ficción siguiendo el argumento de la obra y las formas sutiles de expresarlo en su totalidad. El manejo del espacio - tiempo fue uno de los retos a los que Craig tuvo que someterse para generar una dinámica de sucesión dentro de un solo elemento plástico, el movimiento de los *screens* podía darle esa continuidad y también la oportunidad de formar un efecto de ilusión.

En *Hamlet* las piezas verticales podían girar y deslizarse para delimitar el espacio del actor, dichas piezas se prestaban para representar cualquier lugar en cada escena sin la necesidad de bajar el telón. La iluminación es lo que determina la atmósfera del lugar y sobre todo el que existan actores nos va definiendo el espacio de la ficción, ¿Dónde se encuentran? ¿Cuál es la época? ¿Qué es lo que está sucediendo?

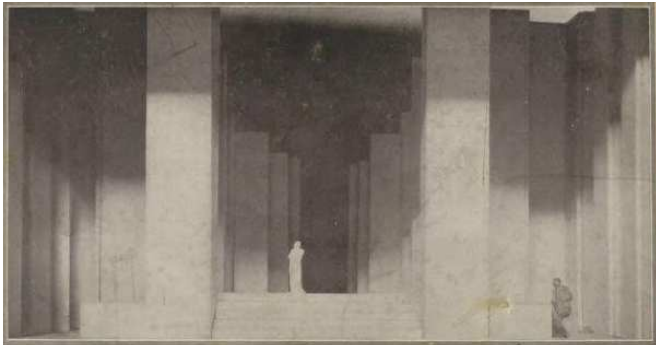
Antes de Appia y Craig, en el siglo XIX las escenas eran representadas de forma realista y artificial e inmediatamente como espectadores ya teníamos un espacio - tiempo descrito, sin embargo, como se visualiza en las imágenes del montaje de *Hamlet* desde su proyección en dibujo, maqueta y su presentación en el Teatro de Arte de Moscú;¹⁰ las piezas verticales permanecen y únicamente van cambiando su posición.

9. **Konstantín Stanislavski** (1863 - 1938) Director y actor de teatro ruso, fundó el Teatro de Arte de Moscú y desarrolló el sistema de actuación conocido como el *Método Stanislavski*, revolucionando la forma interpretación teatral en una intensa conexión con el personaje.

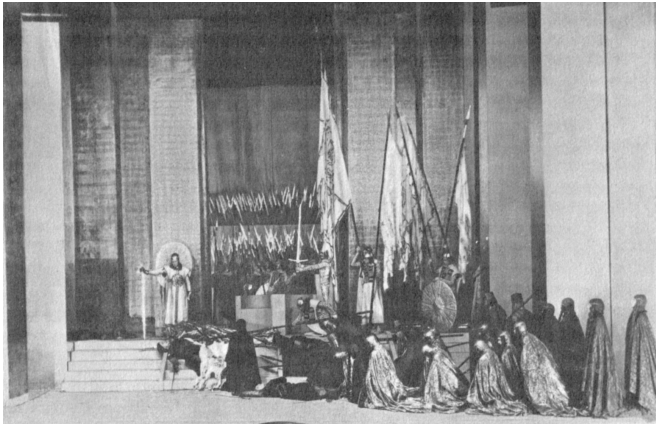
10. Véase pág. 35.



07 Diseño de Gordon Craig para la escena final de *Hamlet*, Teatro de Arte de Moscú, 1911.

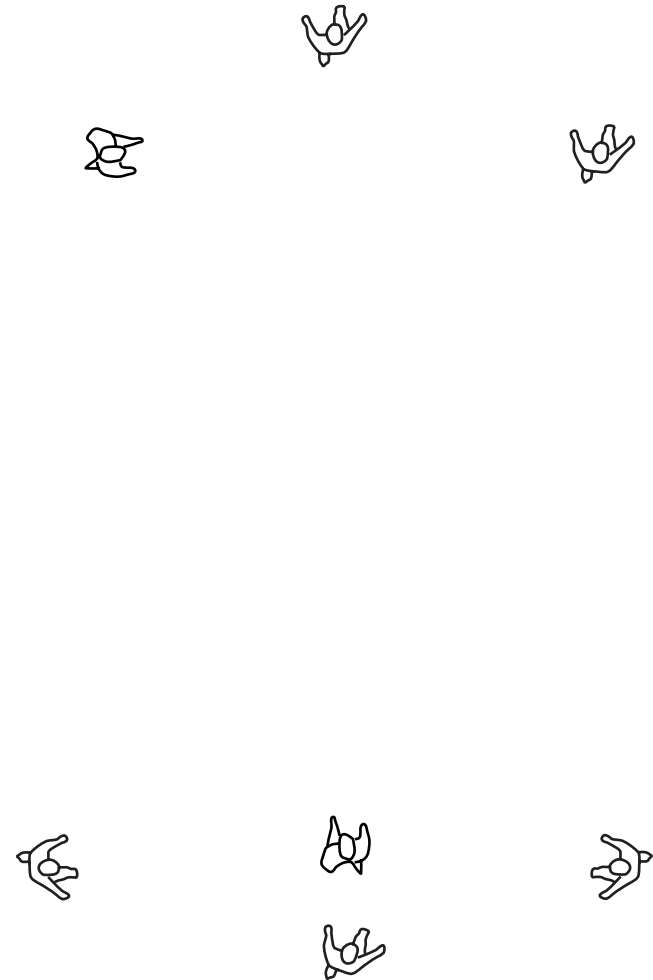


08 Maqueta de la escenografía de Gordon Craig para la escena final de *Hamlet*, Teatro de Arte de Moscú, 1912.



09 Escenografía de Gordon Craig. Presentación de *Hamlet*, Teatro de Arte de Moscú, 1911.

Los siguientes diagramas representan las vistas en planta de las diferentes disposiciones en la escenografía de Craig para *Hamlet*. Desde esta vista podemos interpretar la forma en la que el espacio del actor es delimitado dependiendo de la forma en la que los *screens* estén distribuidos, las flechas indican la dirección en la que giran y se trasladan para abrir y cerrar pequeñas entradas o salidas, permitiendo que el intérprete circule con base a esos límites que se establecen.



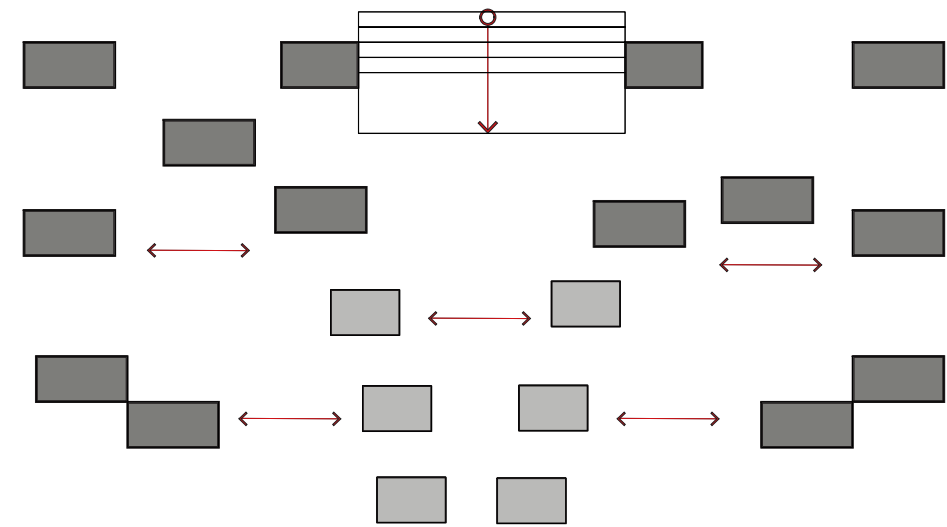


Diagrama 09

Planta esquemática primera composición de la escenografía de Gordon Craig para *Hamlet*, 1911.

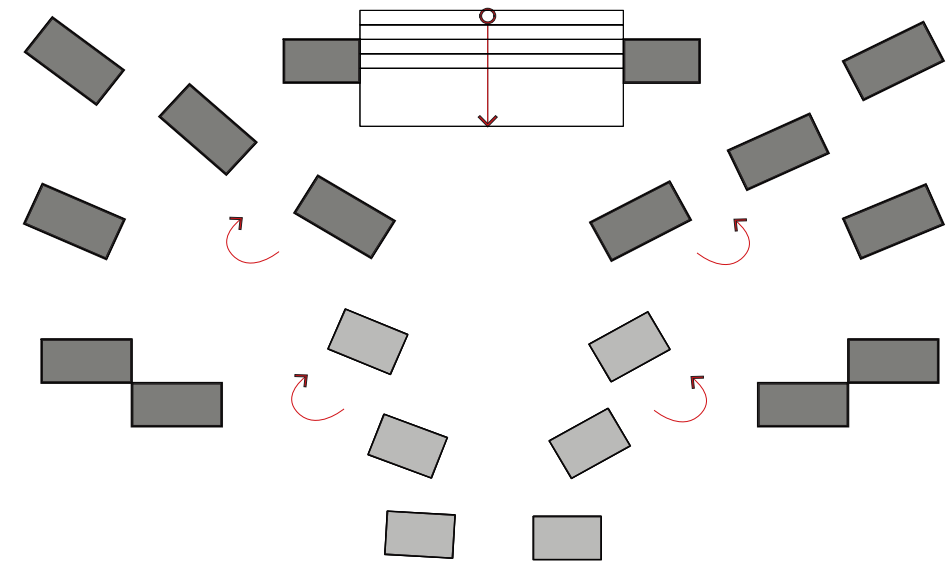
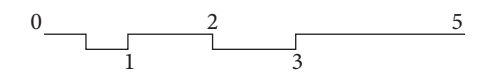


Diagrama 10

Planta esquemática segunda composición de la escenografía de Gordon Craig para *Hamlet*, 1911.



Al analizar las contribuciones de Appia y Craig, sobresale una gran similitud en cuestión a la forma ortogonal en la que trabajan y esa revolución teatral en nuevas expresiones artísticas y escénicas en un continuo rechazo por el teatro naturalista. Ambos comparten una amplia visión en la integración de elementos sutiles, eliminando completamente los detalles realistas, centrándose en la estética del espacio y su relación con los actores bajo el dinamismo y la vinculación sensorial con el espectador.

Esta búsqueda de una revolución teatral durante principios del siglo XX atrajo también el interés de Vsevolod Meyerhold ¹¹ enfocándose principalmente en la dinámica física del actor y su relación con el espacio escénico, más que en la concepción escenográfica. Sin embargo, la necesidad de adentrar al espectador al espacio ficticio, dejando atrás la aplicación de los decorados tradicionales y de renovar los simbolismos en la escena, le permitió descomponer y reconstruir dichas formas tradicionales en una expresión más mecánica.

Meyerhold colaboró con el *Teatro de Arte de Moscú* siendo discípulo de Stanislavski, su trabajo con él fue un tanto conflictivo, ya que ambos tenían enfoques teatrales completamente diferentes, sin embargo, estaban de acuerdo en la innovación de métodos de actuación y dirección teatral. El método que proponía Stanislavski se concentraba en mantener una actuación limpia, realista y precisa, con un mayor enfoque emocional, adentrándose en la psicología del personaje, influyendo sobre la propia psicología del actor.

“El actor del teatro naturalista era puesto allí en dependencia de los decorados, sujeto su arte a las complicadas maquetas que condicionaban la vida escénica.”¹²

En ese sentido, Stanislavski seguía manteniendo los principios de un teatro naturalista, aquel que tenía que ser realista, una réplica de lo verdadero que con gran detalle debía representar una época en concreto; por lo tanto, el actor debía depender de estos recursos y sumergirse en el personaje hasta lograr una veracidad en su actuación.

Meyerhold mostraba un desagrado por el teatro naturalista y esos desacuerdos con los métodos que establecía Stanislavski lo obligaron a abandonar el *Teatro de Arte* en 1902 para así encontrar sus propias maneras de experimentar con el arte teatral. Posteriormente, regresa en 1905 a petición de Stanislavski para dirigir el *Teatro - Estudio*.

“[...] han aparecido textos que necesitan nuevos métodos de puesta en escena y de ejecución. El Teatro-Estudio debe tender a renovar el arte dramático mediante nuevas formas y nuevos métodos de representación escénica.”¹³

El *Teatro - Estudio* surge como un taller de experimentación e innovación teatral, en el cual Meyerhold expresa sus nuevas ideas a través de distintos métodos como la estilización y la biomecánica, con el objetivo de captar la atención del público y deslindarse del naturalismo.

11. **Vsevolod Meyerhold** (1874 - 1940) Director y actor de teatro nacionalizado ruso, inició sus estudios en la Escuela de Teatro de la Sociedad Filarmónica de Moscú, formó parte del Teatro de Arte fundado por Konstantín Stanislavski y Vladímir Nemiróvich - Dánchenko, es destacado por imponer el principio de la biomecánica en el ejercicio actoral y la integración del simbolismo y constructivismo en sus producciones teatrales.

12. Centeno, 2.

13. Meyerhold, 183.

“[...] Estilizar una época o un acontecimiento significa poner de relieve, con todos los medios expresivos, la síntesis de una época o de un acontecimiento determinado; significa reproducir los rasgos característicos escondidos [...]” ¹⁴

Dicho de esta manera, el método de estilización se convierte una herramienta de interpretación profunda llena de simbolismos, se deja de lado la imitación de la realidad para abstraer el espacio ficticio y resaltar aspectos más sutiles. Esto también se ve reflejado en el propio actor, el cual le impulsa a explorar una interpretación más expresiva a través de una gesticulación y un movimiento corporal completo.

“[...] Puesto que la creación del actor es creación de formas plásticas en el espacio, debe estudiar la mecánica del propio cuerpo.” ¹⁵

Meyerhold desarrolla el teatro biomecánico, no como un método de actuación, sino un entrenamiento actoral que tenía que ver con la expresividad física del actor de forma coreográfica e incluso acrobática, nuevamente rechazando los métodos de Stanislavski.

La biomecánica permite una mayor relación del actor con el espacio escénico y los objetos a su alrededor en una formación de composiciones visuales dinámicas; para Meyerhold las acciones debían representarse en su totalidad con el cuerpo del actor, estableciendo un trazo escénico a partir de una secuencia de movimientos que debían ser cronometrados a la perfección.

La expresividad corporal del actor biomecánico se manifiesta a través de un mecanismo en sus movimientos para interpretar de forma simbólica ciertas acciones que comúnmente necesitaban de objetos reales para representarse. Sin embargo, la intención es ir más allá de las formas de representación teatral comunes y analizar los efectos que generan en el espectador.

Para este autor, el espectador es un participante activo de la puesta en escena y con base en este entrenamiento, se involucra totalmente, ya que el dinamismo le permite centrar su atención hacia diferentes puntos sin distraerse. Este efecto de inmersión es precisamente lo que se busca lograr al mantener su visión fija de inicio a fin.

“El espectador que va al teatro desea ardientemente, aunque de forma inconsciente, este trabajo de la fantasía, que a veces se transforma dentro de él en un trabajo de creación.”¹⁶

El teatro finalmente depende del público y lo convierte en un creador más del arte escénico, su proceso imaginativo al estar adentrado en la puesta en escena es esencial y único en la mente de cada espectador. En ese sentido, Meyerhold crea una intensa conexión entre lo que ocurre en el escenario y la percepción del espectador.

La interacción con la obra se vuelve un tanto personal al involucrarse genuinamente, y a su vez, la interpretación y reacción de lo que visualiza son elementos que determinan el éxito de cada pieza teatral.

14. Ibid., 140.

15. Ibid., 230.

16. Ibid., 14.

Durante la *Revolución Rusa* en 1917,¹⁷ Meyerhold expresa su apoyo al cambio político y social, uniéndose a los bolcheviques como una oportunidad de revolucionar el teatro, obteniendo mayor libertad de imponer su práctica escénica y para recibir el apoyo que requería. Aunque en el fondo no estaba totalmente de acuerdo con las ideas políticas y mucho menos de formar un teatro con mensajes soviéticos, tuvo que adaptar sus ideas al régimen. Más tarde, esos intentos de desviación política y su resistencia a la libertad creativa le traerían consecuencias lamentables.¹⁸

Después de la revolución, decide fundar su propia compañía, *Teatro Meyerhold* en la cual experimenta con los principios que ya había estado desarrollando, la biomecánica y el método de la estilización, así como también la relación del espacio con el intérprete. Su nuevo teatro abre en 1922 con el estreno de la primera obra constructivista de la época, *Le Cocu Magnifique*, escrita por Fernand Crommelynck,¹⁹ que al español se traduce como *El Cornudo Magnífico*.

El interés de Meyerhold hacia el *Constructivismo Ruso*²⁰ resalta su compromiso por la innovación teatral suprimiendo los elementos de un teatro tradicional y su adaptación a los cambios sociales como medio de expresión política. Esta integración de las artes lo convierte en una figura exponencial de la representación escénica y su manera de tomar el arte constructivista trasciende a otros límites en cuanto a la relación del actor con su entorno y a la participación del espectador como un arte colectivo.

Esta obra comparada con los ejemplos anteriores de Appia y Craig, rompe totalmente con la ortogonalidad del espacio y se manifiesta a través de un dinamismo que también va de la mano con el cuerpo del actor. Para lograr ese efecto, Meyerhold le solicita el diseño de la escenografía a la artista rusa Lyubov Popova,²¹ su propuesta debía ser funcional y adecuada para el juego actoral, basándose en un diseño geométrico y llamativo para impactar de forma visual al público y lograr transmitir el mensaje político que finalmente debía integrarse.

La transformación del escenario en una dinámica surrealista, acrobática y funcional permite una experimentación más audaz con el cuerpo del actor. Dicho espacio se construye a partir de la implementación de plataformas elevadas, piezas en movimiento y escalinatas, todo este conjunto de piezas escenográficas no solo cumple con funciones prácticas, también simbolizan diversos lugares en los cuales el actor se fusiona y su interacción se convierte en parte esencial de la puesta en escena.

17. La *Revolución Rusa* marcó una etapa de transformación social y política, iniciando en 1917 con el derrocamiento del Zar Nicolás II en la *Revolución de Febrero* y finalizando con un golpe de estado encabezado por los bolcheviques en la *Revolución de Octubre* en 1922, formando así la *Unión Soviética*.

18. Meyerhold fue víctima de la represión Stalinista siendo arrestado y ejecutado en 1940.

19. **Fernand Crommelynck** (1886 - 1970) Dramaturgo belga destacado por su obra *Le Cocu Magnifique* escrita en 1920, su obra retrata de forma cómica la vida de un hombre enfrentando los celos y la infidelidad de su esposa. En sus obras expone una narrativa humorística sobre situaciones y complejidades de la vida cotidiana.

20. El Constructivismo Ruso surge después de la revolución como un movimiento artístico dedicado a redefinir los valores del arte para integrarlos a una nueva sociedad igualitaria, así como darles una utilidad y expresión política.

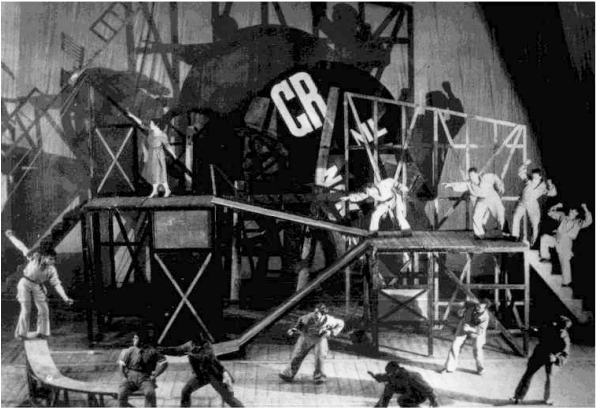
21. **Lyubov Serguénevna Popova** (1889 - 1924) Pintora rusa destacada en el movimiento de arte abstracto y constructivista soviético, su obra también se manifiesta en múltiples disciplinas como el diseño gráfico, textil, escenografía y arquitectura.



10 Esbozo realizado por Liubov Popova, *El Magnífico Cornudo* de Vsevolod Meyerhold, 1922.



11 Maqueta de la escenografía de Liubov Popova para *El Magnífico Cornudo* de Vsevolod Meyerhold, 1922.



12 Presentación de la puesta en escena *El Magnífico Cornudo* de Vsevolod Meyerhold, 1922.



13 Modelo de Nessuno Myoo del esbozo de la escenografía de Lyubov Popova para la puesta en escena *El Magnífico Cornudo*, The Golden Age of Russian Avant-garde (La Edad de Oro de la Vanguardia Rusa), Museo Manege, Moscú, 2014.

Para introducirnos un tanto más con el papel que juega el espectador, se toman las contribuciones de Bertolt Brecht ²² hacia la transformación de la experiencia teatral; como dramaturgo establece un profundo análisis de la puesta en escena y los problemas políticos y sociales de la época en que vivió.

Dentro de un contexto histórico caótico tras la toma de poder de Adolf Hitler y el partido nacional-socialista en Alemania, Brecht se posiciona de forma anárquica ante este régimen que lo obliga a huir en búsqueda de refugio para su familia y sus obras.

Sus ideas de un nuevo modo de ver y consumir teatro se hacían presentes ante el rechazo del teatro dramático o dramática aristotélica que plantea generar un estado de *catarsis* ²³ en el espectador. Con esto Brecht propone el teatro épico y hace una comparativa entre el teatro dramático; sabemos bien que el teatro desde sus inicios en la antigua Grecia se ha considerado un arte dramático al ser exagerado, conflictivo y causando cierta tensión en el espectador.

Lo que busca Brecht es generar una crítica social y política como una manifestación de lo que hay detrás de los sucesos, en este caso son situaciones reales que se traspasan a la puesta en escena, dando la oportunidad de generar un acto de comunicación y discusión dentro del teatro.

“El suceso representado no contiene la clave en sí mismo. Sobre el escenario hay demasiado pocas personas, por así decir, como para que la discusión pueda tener lugar ante los ojos de los espectadores.” ²⁴

Los sucesos y acciones de los actores no le transmiten al espectador un sentimiento, sino un razonamiento, el teatro épico encuentra una forma de concientizar al espectador y a su vez rechazar la idea del teatro como entretenimiento, generando experiencias reflexivas, como una forma en la que el público fuese un crítico - observador y saliese de la función pensando sobre los sucesos de la puesta y de los sucesos de la realidad.

De esta forma, el espectador se encuentra involucrado en la escena sin ser un personaje o parte del suceso, sino como un testigo con el derecho de opinar y poner parte de su esencia en la acción teatral. Aunque no todas las obras siempre se abrían a un diálogo, en ocasiones solo se buscaba persuadir y generar otras perspectivas ante los sucesos reales. A continuación, se muestra un cuadro comparativo entre la forma dramática y épica.

22. **Bertolt Brecht** (1898-1956) Dramaturgo y poeta alemán, teórico del teatro épico o dialéctico, desarrolló una nueva forma de hacer teatro como un foro de conciencia y discusión sociopolítica. Pretendía educar al público a través de manifestaciones escénicas e intelectuales como un medio de comunicación y tras la toma de poder de Hitler, sus libros son quemados y Brecht huye del régimen hacia el exilio.

23. **Catarsis:** Del lat. mod. “catharsis” y del griego “kátharsis”, purga, purificación.

- 1). f. Entre los antiguos griegos, purificación ritual de personas o cosas afectadas de alguna impureza.
- 2). f. Efecto purificador y liberador que causa la tragedia en los espectadores suscitando la compasión, el horror y otras emociones.
- 3). f. Purificación, liberación o transformación interior suscitadas por una experiencia vital profunda. [Visto en: Diccionario de la lengua española de la RAE]

24. Brecht, *Escritos Sobre Teatro*, 39.

FORMA DRAMÁTICA

El escenario **encarna** un suceso.

Implica al **espectador** en una **acción**

consume su actividad

le posibilita **sentimientos**

le procura **vivencias**.

El **espectador** es **implicado** en una acción.

Se trabaja con la **sugestión**.

Los sentimientos **se conservan**.

El **hombre** se presenta como **algo conocido**.

El **hombre** **inmutable**.

Los acontecimientos se suceden **linealmente**.

Natura non facit saltus. ²⁵

El mundo **como es**.

Lo que el hombre **debe hacer**.

Sus **instintos**.

FORMA ÉPICA

El escenario **cuenta** un suceso.

Convierte al **espectador** en un **observador**

pero **despierta** su actividad

le obliga a **tomar decisiones**

le procura **conocimientos**

El **espectador** es **confrontado** con la acción.

Se trabaja con **argumentos**.

se exacerban hasta **producir conocimiento**.

El **hombre** es **objeto de análisis**.

El **hombre mutable** e inductor de mutaciones

Los acontecimientos se suceden **en curvas**.

Facit saltus ²⁶

El mundo **como se va transformando**

Lo que el hombre **puede hacer**.

Sus **motivos**.²⁷

Brecht, en su libro Escritos Sobre Teatro, hace un cuadro comparativo entre la forma dramática de hacer teatro y la forma épica | dialéctica. Como se ha visto, dentro de la forma dramática se actúa en el escenario, el actor encarna un personaje y el espectador se ve envuelto en la acción, pero no actúa dentro de la obra, solo experimenta los sentimientos que la puesta le transmite, formando una experiencia vivida.

El espectador se prepara para un momento de tensión | ¿Qué va a suceder? | El argumento es de forma lineal, cronológica y el público empatiza con los personajes, los conoce conforme avanza el suceso y los actores permanecen en su papel.

Para la forma épica el discurso que se pretende seguir en la puesta es muy distinto a lo dramático. Aquí se narra un suceso real como una sátira sin dejar de lado la capacidad que tiene el espectador por formar parte de la acción como un testigo y en la cual se le abre camino a la discusión. En lugar de vivencias, se le da conocimiento, argumentos y bases para una reflexión más precisa, analizando las acciones de los personajes. El análisis de la puesta es fundamental porque los sucesos no son lineales, es a base de un proceso en curva que va y viene una y otra vez dando sobresaltos, hasta intentar dejar algo concreto porque la puesta no termina como tal, el público le da un final de acuerdo con su criterio ya sea de forma personal o colectiva.

Como parte del juego del actor y espectador dentro de la puesta y del espacio escénico, existe un límite, una cuarta pared que permite una conexión con el público, pero que también interpone un distanciamiento. Como tal, existe un actor que habita el espacio, se apropia de él e interpreta el personaje, pero no permite que el espectador se envuelva y se identifique en la trama, sino que interviene en el pensamiento y en la reflexión, como testigo de lo que sucede en escena.

Con el tiempo, Brecht se dio cuenta que al cambiar el término de teatro épico por teatro dialéctico les daba más importancia a sus ideas de concepción del diálogo entre actores y espectadores, tanto que el espacio escénico comenzó a ser didáctico. La forma en la que dicho autor maneja distintos elementos de la escena siendo dramaturgo es sustancial, no solo sus aportes elevan la esencia del teatro, sino también a la creación de nuevas formas de concebirlo a través de la conciencia del espectador y del cuerpo del actor.

Brecht siempre hacía del espacio escénico un foro de conciencia y con el apoyo de música, iluminación y escenografía simple, pero importante, se conformaba un lugar abierto al pensamiento. Con estos elementos, la captación de la mirada del espectador en su papel de observador era también de suma importancia y para ello existía una composición del espacio escénico y el posicionamiento de sus actores.

Con respecto a las propuestas escenográficas de Brecht, estas podían ser conformadas con simples elementos que por sí solos le daban un contexto a la trama, sin embargo, lo que podemos rescatar de Brecht es la fascinación por dinamizar el cuerpo del actor y sus objetos en una serie de jerarquías.

En términos teatrales, la focalización de los personajes en escena debía tener una intención de atraer al espectador y centrar su mirada sin necesariamente usar efectos de iluminación. La misma composición y trazo de los actores en el espacio ayudaba a formar esos puntos de atención; independientemente de cuántos actores existan en el escenario, la focalización puede centrarse en un solo actor o personaje, inclusive en un objeto en movimiento.

25. non facit saltus: No hay saltos, la acción es evolutiva

26. Facit saltus: Saltos bruscos durante de la acción teatral

27. Texto obtenido del libro *Escritos Sobre Teatro* de Bertolt Brecht, *¿Teatro de entretenimiento o teatro didáctico?*, *Dos esquemas*, pp. 46.

Para entender perfectamente la finalidad que tiene la focalización, se tiene de ejemplo la pieza teatral *Madre Coraje y sus Hijos* ²⁸ de Brecht, aunque existen miles de ejemplos de los cuales podemos obtener un análisis de la composición de los actores y de los objetos que se encuentran en el escenario, lo que se presenta en esta obra es la importancia que tiene la carreta del personaje como único elemento de mayor magnitud que la acompaña.

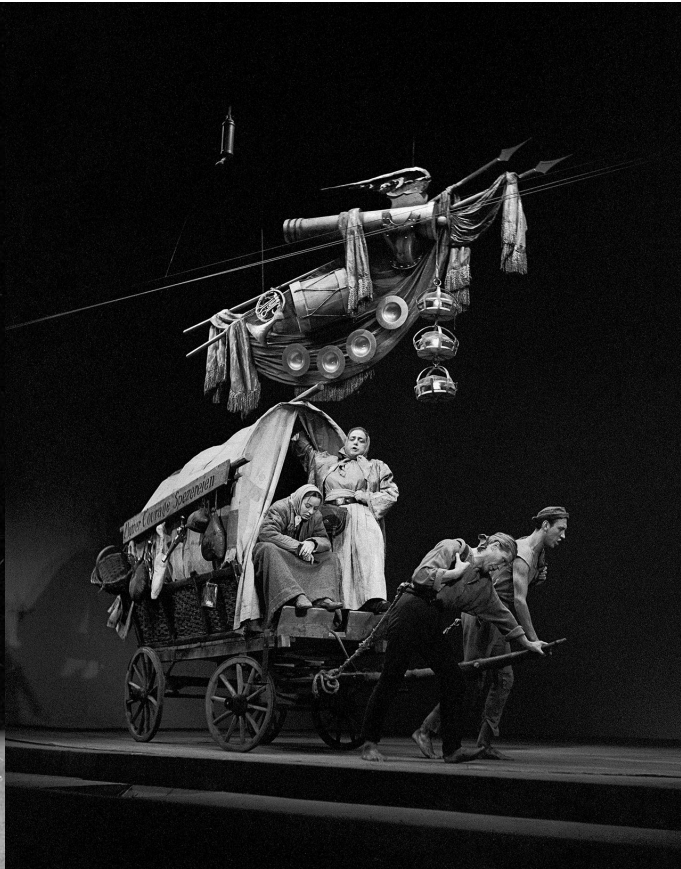
Sin este elemento escenográfico la obra no tiene continuidad sin importar cómo se represente y en este caso como espectadores nuestra atención se centra en ese elemento, en primer lugar, por su jerarquía de tamaño y en segundo por cómo se traslada en el escenario junto con su personaje.

Siguiendo la idea de jerarquización del espacio, el espectador centra su atención a la carreta una vez que entra en escena sin importar si hay más objetos en el escenario, éste puede observarlos por un segundo y saber que se encuentran ahí por una razón, pero le toma mayor importancia a lo que realmente le atrae. Hay que tomar en cuenta que el espectador es un libre observador, el cual decide hacia dónde debe visualizar y puede realizar pequeños vistazos de lo que hay en el escenario hasta mantener su mirada en lo que es relevante.

Así como mantiene su mirada en lo que tiene mayor importancia en cada escena de la obra, también como espectador emitimos un juicio sobre los sucesos que, como se ha explicado anteriormente, tienen una estrecha relación con el contexto histórico de la época



14 Amelia de la Torre, en el papel de *Madre Coraje*, Teatro Bellas Artes de Madrid, 1966.



15 Presentación de *Madre Coraje y sus Hijos*, Bertolt Brecht, Munich, 1960.



16 (De izquierda a derecha) Esposa de Brecht Helene Weigel en el papel protagonista, Bertolt Brecht, Angelika Hurwicz como Katrin y Erwin Geschonnek como predicador, ensayo de *Madre Coraje* en Berlín, 1951.

28. *Mutter Courage und ihre Kinder*, traducción: *Madre Coraje y sus Hijos*, es una obra teatral escrita por Bertolt Brecht durante su exilio en Suecia en 1939. La obra se escribió en 5 semanas y se estrenó en Zurich en 1941. La trama se desarrolla durante la guerra de los treinta años haciendo referencia a la Segunda Guerra Mundial y a las consecuencias de la invasión de Hitler en Polonia, dentro de ese contexto el personaje de Anna Fierling o Madre Coraje hace su intento por sobrevivir a la guerra con sus hijos siendo vendedora ambulante.

1.2 TEATRO DE LA BAUHAUS

“Arquitectos, escultores, pintores, [...] debemos regresar al trabajo manual [...] Establezcamos, por lo tanto, una nueva cofradía de artesanos, libres de esa arrogancia que divide a las clases sociales y que busca erigir una barrera infranqueable entre los artesanos y los artistas.”

- Walter Gropius

La Escuela de la Bauhaus ²⁹ fundada por Walter Gropius ³⁰ en 1919 en Weimar Alemania, fue una institución que integró las artes y oficios, unificando todas las artes existentes como la pintura, escultura, la artesanía, la música y sobre todo la arquitectura y el teatro. Debido a que la Escuela estuvo instalada en un periodo de posguerra, tuvo la oportunidad de recuperar la actividad constructiva y artesanal; integrar las vanguardias artísticas y elevar el comercio de forma independiente, siguiendo el lema “La forma sigue a la función.”

Con la Gran Depresión y el estallido de la Segunda Guerra Mundial, la Bauhaus tuvo la necesidad de cambiar de sede, por lo que tuvo tres periodos en tres ciudades distintas dentro de Alemania.

Primer Periodo: Weimar (1919-1925) ³¹

Dirección: Walter Gropius (1919-1925)

Segundo Periodo: Dessau (1925-1932) ³²

Dirección: Walter Gropius (1925-1928)

Hannes Meyer (1928-1930)

Tercer Periodo: Berlín (1932-1933) ³³

Dirección: Ludwig Mies van der Rohe (1930-1933)

Dentro de estos periodos la Escuela de la Bauhaus mantiene su lema, pero con un cierto auge de transformación, nuevas corrientes artísticas traídas de Rusia, el *Constructivismo Ruso* y la incorporación de nuevos talleres, como fue el caso del taller de teatro. Su integración marcó un punto importante en la historia del teatro y la danza como un arte y una técnica exponencial.

29. **Bauhaus:** Su nombre deriva de las palabras en alemán “Bau” (Construcción) y “Haus” (Casa)

30. **Walter Gropius:** (1883-1969) Arquitecto, urbanista y diseñador alemán, fundador y director de la Escuela de la Bauhaus, su idea representativa de “La forma sigue a la función” integró a las artes y oficios en la producción de nuevas construcciones artesanales que podían comercializarse. Su fama también se debe a una arquitectura moderna y de carácter industrial con la construcción de la Fábrica Fagus (1911-1913).

31. Véase Pág. 52

32. Véase Pág. 81

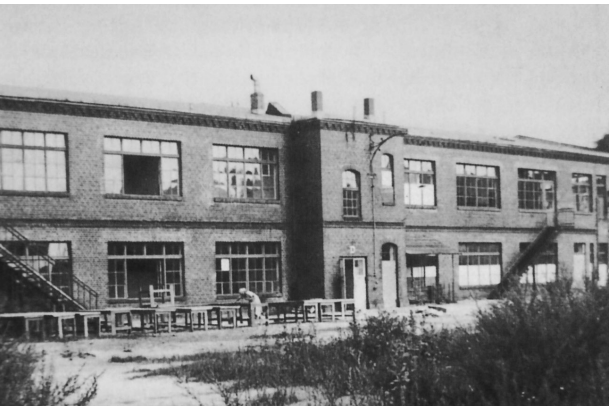
33. Véase Pág. 88



17 Edificio de la Bauhaus en Weimar, Alemania, 1911.



18 Fachada principal de edificio de la Bauhaus en Dessau, Alemania.



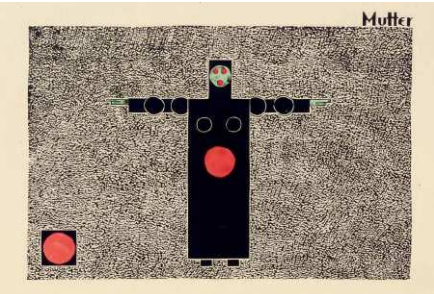
19 Edificio de la Bauhaus en Berlín, Alemania, 1932.

En el Periodo Weimar (1919-1925) bajo la dirección de Walter Gropius, el teatro de la Bauhaus comienza a concebirse de forma innovadora, en un principio no estaba planificado para entrar en los programas académicos, ya que la gran mayoría de los talleres eran vinculados a las artes plásticas. El teatro formaba una utopía de integración de todas artes y talleres existentes dentro de la Bauhaus y tras ese supuesto, esta disciplina, al igual que la arquitectura, representan la llamada *Gesamtkunstwerk*³⁴ (Obra de Arte Total).

“La obra teatral, en tanto que unidad orquestal, está íntimamente emparentada con la obra arquitectónica. Como en la obra arquitectónica, todas las partes abandonan su propio yo en provecho de la animación colectiva superior de la Obra Total; así, en la obra teatral se concentra una multitud de problemas artísticos, según esta ley específica, en provecho de una nueva y más grande unidad.”³⁵

Lothar Schreyer³⁶ participa como el primer maestro del taller de teatro incorporando sus ideas expresionistas y experimentales, formando una mentalidad cósmica o metafísica, dejando fuera lo técnico que establecía Gropius. Para Schreyer, “el espacio teatral era una correspondencia del espacio cósmico y la obra teatral un espejo de la vida”.³⁷ A través de formas y colores básicos que él consideraba como puros: negro, azul, verde, rojo, amarillo y blanco. Dichos colores y formas se reflejan en dos de sus obras, *Kreuzigung* (Crucifixión) y *Mondspiel* (Luna), ambas obras contenían una serie de formas geométricas que envolvían el cuerpo del actor, su rostro nunca era expuesto y ese gesto le daba una especie de misterio, un culto y/o representación religiosa.

Sin embargo, después de un duro trabajo por montar estas puestas, hubo un rechazo y una falta de interés por parte de los alumnos de la Bauhaus, que resultó en un fracaso total por presentar las obras. Debido a esto, Schreyer se vio obligado a abandonar su puesto en la Bauhaus, pasando la dirección del taller a Oskar Schlemmer.



20 Lámina impresa por el taller Strum de Lothar Schreyer para la puesta *Kreuzigung* (Crucifixión), Hamburgo, 1920.

34. **Gesamtkunstwerk:** Obra de Arte Total. Richard Wagner, compositor de ópera, le atribuye este concepto a un tipo de obra de arte que integraba las seis bellas artes existentes en el siglo XIX: música, pintura, danza, poesía, escultura y arquitectura.

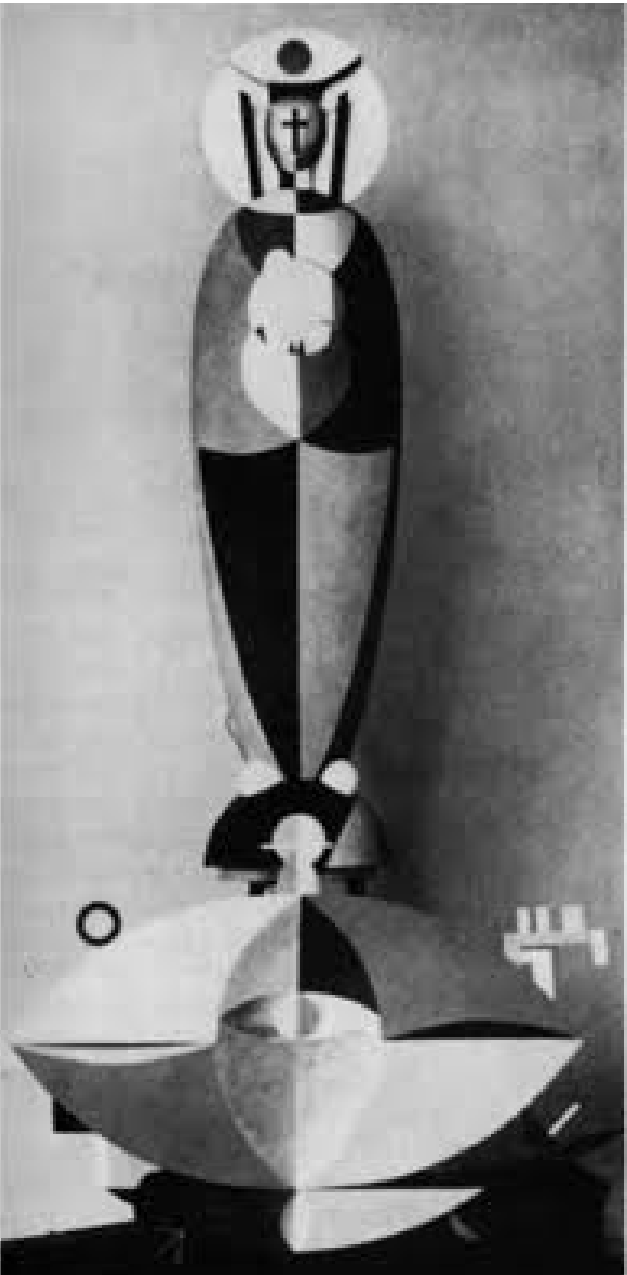
35. Walter Gropius, 1923; citado por Eric Michaud en *Theatre au Bauhaus. (1919-1929)*, Francia: Age d ' Homme, 1978, 68.

36. **Lothar Schreyer:** (1886-1966) Pintor y escenógrafo alemán, colaboró con Walden en la implementación de un teatro experimental expresionista Sturmbühne en el cual estableció los elementos que forman al escenario a partir de colores y formas básicas.

37. Lothar Schreyer, 1920; citado por Magdalena Droste en *Bauhaus: 1919 - 1933*. Berlín: Taschen, 1990, 165-166.



21 Figurín para la pieza teatral *Mondspiel* (Luna), 1922.



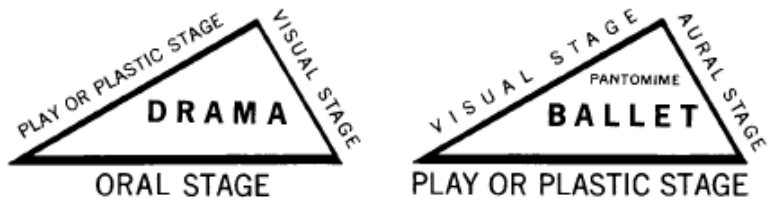
22 Ensayo de *Mondspiel* (Luna) de Lothar Schreyer en la Bauhaus, Weimar, Alemania, 1922.

En 1923, Oskar Schlemmer ³⁸ toma el puesto de director del taller de teatro de la Bauhaus, aunque anteriormente ya incursionaba como maestro en el taller de pintura y escultura. La organización del taller se dividía en dos secciones, la sección interna se basaba en estudiar los elementos básicos de la creación escénica y la sección externa se dedicaba a la realización de los decorados o escenografías y los figurines para el vestuario. De esta forma, Schlemmer revitalizó el sentido del teatro bajo una visión artística y técnica.

La forma en la que explora el espacio escénico es a través de la percepción del ser humano como espectador y haciendo un profundo análisis geométrico de la relación del espacio con el cuerpo del actor, como menciona en *Man and Art Figure*:

“La historia del teatro es la historia de la transfiguración de la forma humana. Es la historia del hombre como actor de los acontecimientos físicos y espirituales, que va de la ingenuidad a la reflexión, de la naturalidad al artificio. [...]” ³⁹

Para Schlemmer, el teatro se encuentra posicionado dentro de las tres manifestaciones o formas del escenario:



23 Diagrama de distribución de los elementos del escenario. Oskar Schlemmer, 1921.

Oral stage/ Aural stage: Creado por el autor (escritor o compositor)

Play stage: Creado por el actor o intérprete y su cuerpo en movimiento.

Visual stage: Creado por el diseñador (pintor, escultor y/o arquitecto) que manipula la forma y el color. ⁴⁰

Estos elementos forman el espacio escénico como tal, en etapas que van desde la creación de un texto o composición musical por parte de un autor que establece un guion para marcar un trazo en el escenario; mismo que el actor o intérprete seguirá con su cuerpo, generando un movimiento en el espacio construido a partir de la forma y el color.

38. **Oskar Schlemmer:** (1888-1943) Pintor, escultor y diseñador alemán, sus aportes sobre la transformación de la figura humana en forma geométrica se convirtieron en una variante artística que influyó durante su dirección en el taller de teatro de la Escuela de la Bauhaus, su obra más reconocida es el Ballet Triádico.

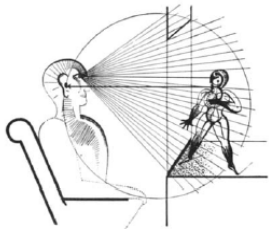
39. Schlemmer, *Man and Art Figure*, *The Theater of the Bauhaus*, 17.

40. Ibid., 18.

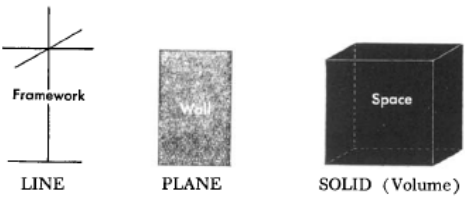
El espacio se percibe a través de los elementos de la creación escénica: forma, color, luz, y movimiento; sin estos elementos prácticamente estaríamos expuestos a la nada. Schlemmer siempre buscó la tridimensionalidad del espacio y su forma se muestra con una altura, anchura y profundidad, manifestándose de forma tangible y de forma intangible como un haz de luz que marca un límite, no sobre el espacio, sino construyéndolo y jugando un poco con los contrastes de color para darle una intensidad anímica.

La forma del espacio se vuelve tangible cuando pasa de la planitud a un volumen rígido y que al agregar movimiento se convierte en un escenario completamente visual en la cual el espectador puede percibir y construir imágenes en su mente.

Los elementos de la creación escénica son fundamentales para la configuración de los espacios escénicos, sin ellos los escenarios se vuelven completamente imperceptibles. Por esta razón, Schlemmer impartió su estudio en el taller de teatro de la Bauhaus, ya que él consideraba que la profundización de estos conocimientos enaltecería los nuevos principios del teatro.



24 Percepción del ser humano como espectador. Oskar Schlemmer, 1925.



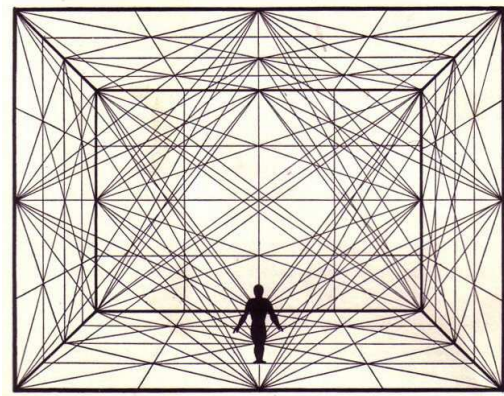
25 Diagrama de los elementos de la forma. Oskar Schlemmer, 1925.

La relación del espacio con el cuerpo humano es abstracta y sus movimientos son determinados no solo por un trazo, también desde los sentidos. A lo largo de esta travesía indagatoria, se ha tomado el cuerpo del actor o intérprete como un elemento plástico y como una marioneta que podemos moldear a nuestra manera, pero no olvidemos que el ser humano es un cuerpo viviente y emocional.

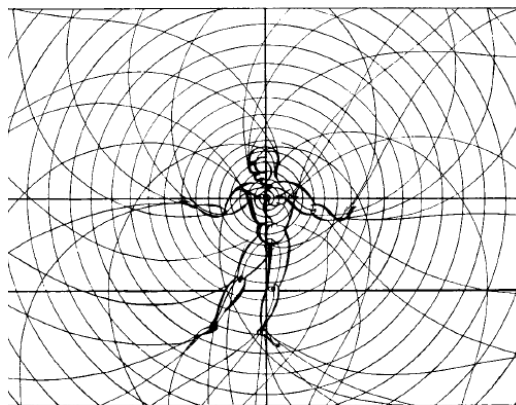
El cuerpo del actor se apodera del espacio, le da un cierto límite abstracto y es un ser libre que puede adaptarse en un entorno ya construido o transformar el escenario vacío a su manera. Schlemmer esboza una serie de diagramas que muestran las relaciones espaciales del ser humano.

El primer diagrama (Imagen 26) muestra la relación espacial del ser humano dentro de un espacio cúbico, en él podemos identificar sus dimensiones y el cómo se compone geométricamente desde una serie de redes lineales invisibles, mismas que se le imponen al cuerpo. El segundo diagrama (Imagen 27) esboza los impulsos físicos que perpetúa el cuerpo de forma imaginaria. Y finalmente, el tercer diagrama (Imagen 28) impone una relación espacial del cuerpo acrobático en un espacio circundante que, a diferencia del primer diagrama, el cuerpo sigue su forma y libertad. ⁴¹

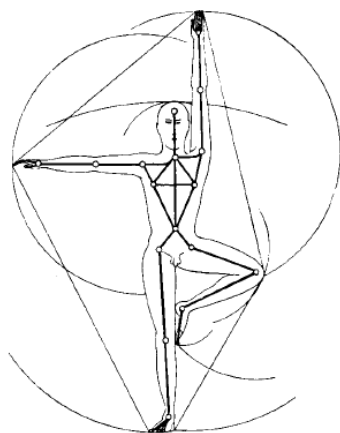
41. Ibid., 23-24.



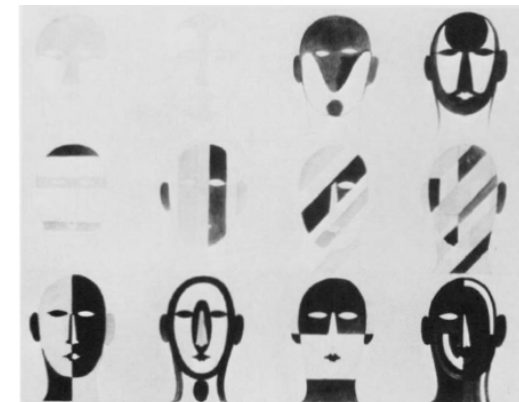
26 Relación espacial del espacio cúbico. Oskar Schlemmer, 1924.



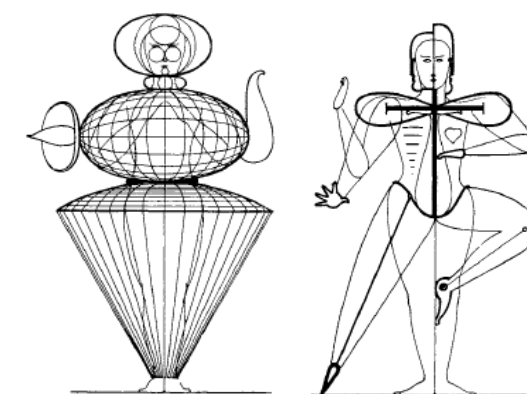
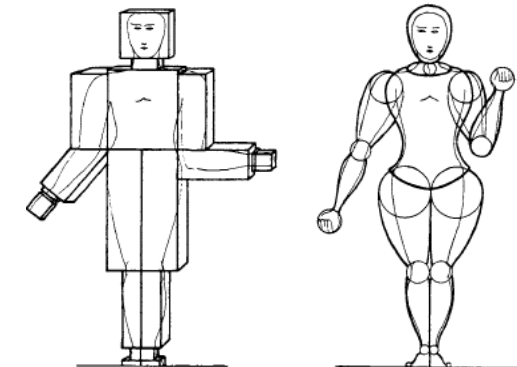
27 Relación espacial de los impulsos físicos. Oskar Schlemmer, 1925.



28 Relación espacial del cuerpo acrobático. Oskar Schlemmer, 1925.



29 Variaciones en una máscara, dibujos para una clase de teoría del escenario. Oskar Schlemmer, 1924.



30 Posibilidades transformadoras del vestuario como cuerpo geométrico. Oskar Schlemmer, 1924.

Schlemmer transformó el cuerpo del intérprete de forma abstracta, jugando con el espacio y las formas geométricas básicas. Las composiciones eran creadas a partir de la imaginación y deconstruyendo la forma orgánica y natural del ser humano.

“Las formas cúbicas se transfieren a la forma humana: la cabeza, el torso, los brazos, las piernas se transforman en construcciones espacio-cúbicas. Resultado: Arquitectura ambulante.”⁴²

Su labor como pintor le brindó una capacidad para entender la figura humana desde el punto de vista geométrico, ya que al realizar un primer boceto nos guiamos por figuras básicas para no perder la proporción y simetría de ciertas partes del cuerpo.

A través del vestuario, estas ideas de transformación geométrica del cuerpo humano pasan a la realidad y existen múltiples posibilidades compositivas que se pueden generar, es así como se vuelve una arquitectura viviente. El uso de máscaras significó una reintegración de elementos del teatro como se hacía en Antigua Grecia, que le dan una identidad al cuerpo del intérprete y un cierto misterio.

La obra más exponencial de Schlemmer fue el *Ballet Triádico*, su estreno en Stuttgart en 1922 representó todas y cada una de estas variantes, que se le atribuyen sobre todo al vestuario y al trazo de los bailarines como una innovación del arte escénico que no se veía en otros lugares. Su montaje fue realizado en sus inicios con bailarines profesionales y más tarde, tras su integración como director del taller de teatro de la Bauhaus, realiza la puesta con alumnos generando así nuevos espacios para su presentación.

El *Ballet Triádico* no contiene un argumento, es una *antidanza constructiva* que se estructura en una tríada con doce segmentos dancísticos mecánicos que no parece tener una cronología. Sin embargo, se encarga de reflejar estados de ánimo a través de fondos de color amarillo, rosa y negro; simbolizando en ese orden, lo burlesco, lo solemne y lo místico.⁴³

La tríada corresponde a un número dominante que representa las tres dimensiones del espacio y a la unidad de las artes del vestuario, la danza y la música de Paul Hindemith. Conforme a esto, la danza juega con los gestos y la música demostrando ser una obra de arte abstracta en movimiento, generando así en el espectador un sentimiento de búsqueda de significado o de reinterpretación artística.

A continuación, se realizará un análisis más profundo del *Ballet Triádico* tomando en cuenta lo que se ha estado abordando en este primer capítulo; en temas de habitabilidad, las relaciones espaciales del cuerpo del intérprete y cómo actúa el espectador.

42. Ibid., 26.

43. **Burlesco:** 1. adj. Festivo, jocoso, sin formalidad, que implica burla o chanza. / **Solemne:** 1. adj. Celebrado o hecho públicamente con pompa o ceremonias extraordinarias. / **Místico:** 1. adj. Que incluye misterio o razón oculta. [Visto en: Diccionario de la lengua española de la RAE]

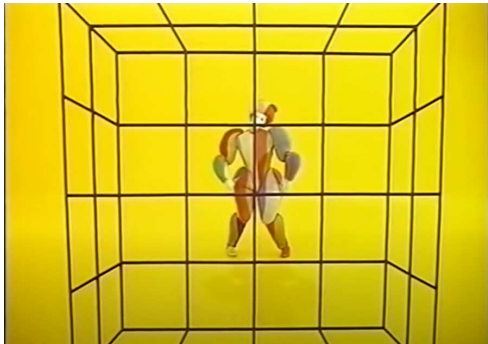
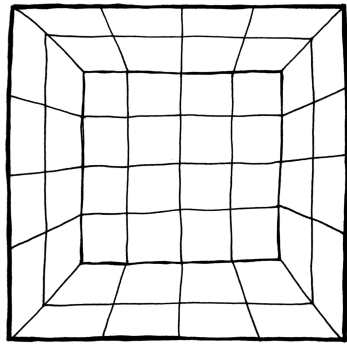
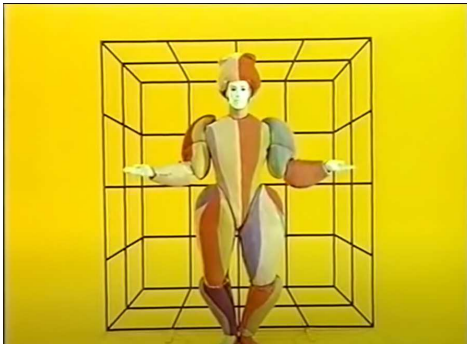
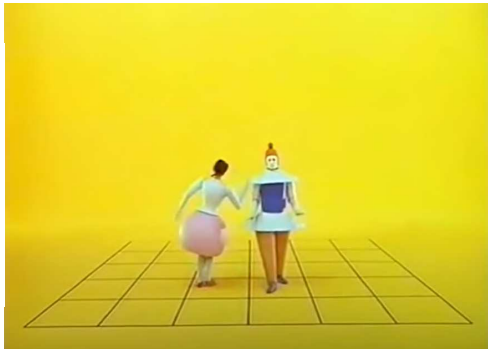
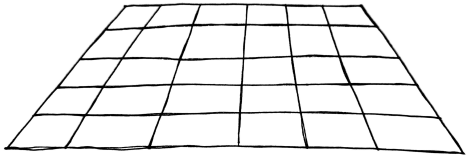
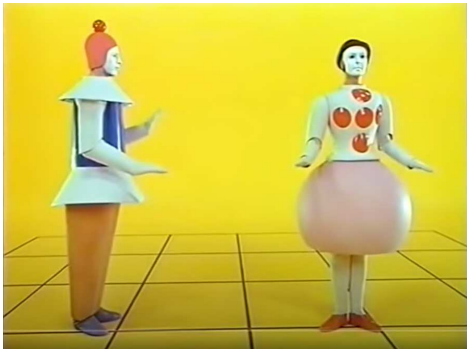
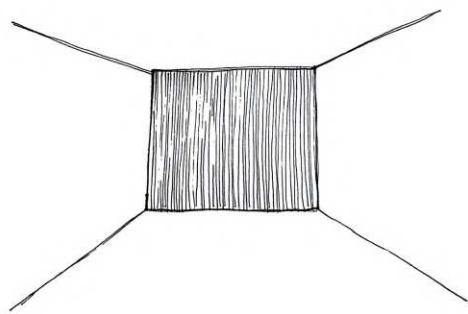


31 Diagrama del *Ballet Triádico*. Oskar Schlemmer, 1925.



Se recomienda ver el siguiente video del Ballet Triádico antes o durante el análisis.

ACTO 01



El primer acto se compone de cinco segmentos con espacios geométricos diferentes, en todos ellos ningún danzante muestra expresión alguna al usar una máscara. La primera intérprete se desenvuelve dentro de un espacio cúbico con un vestuario en forma de platillo que le da la libertad para moverse de forma rotativa y en punta.

Segmento 01

Segmento 02

Como segundo segmento se une otro danzante bajo un enorme vestuario uniforme y una máscara redonda, ambos bailarines tienen su propio movimiento y se van componiendo figuras alrededor del espacio que cambia al tener un círculo amarillo de fondo.

El tercer segmento se compone de dos bailarines, un hombre y una mujer, ambos se encuentran en un cuadrante dibujado en el suelo; el hombre danza de forma pausada siguiendo los ejes lineales, mientras que la forma en la que danza la mujer es velozmente curva al mover sus brazos y cuando se juntan en algún punto del cuadrante su movimiento rige desde su propio eje.

Segmento 03

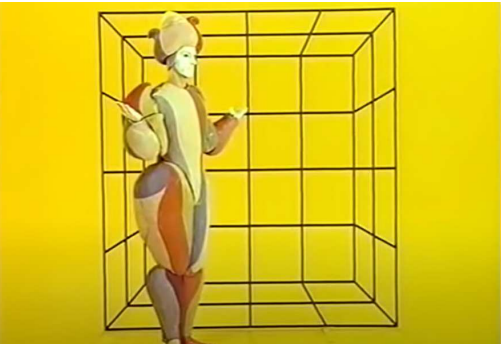
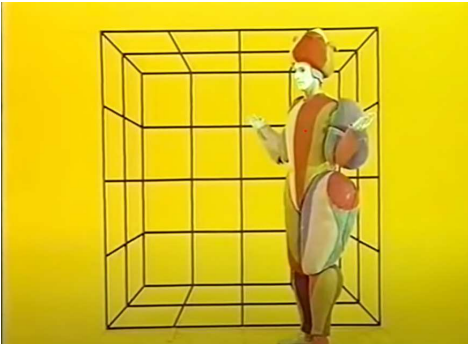
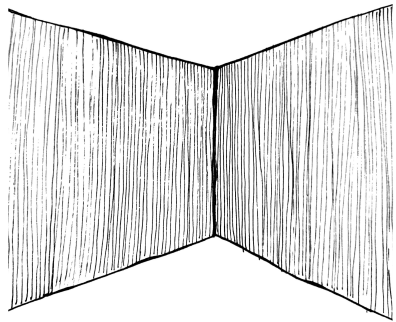
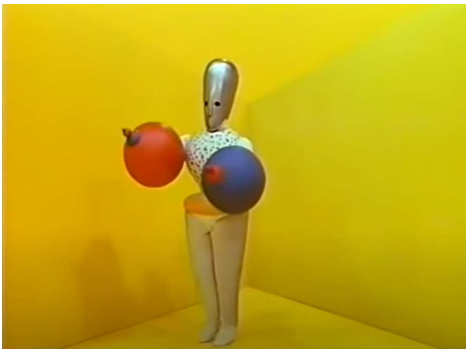
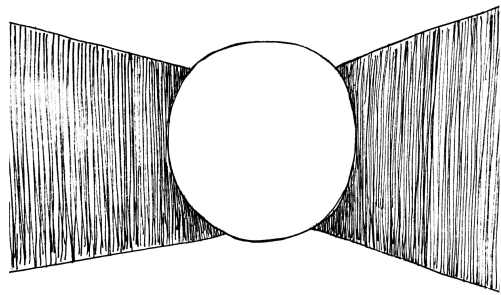
Segmento 04

En el cuarto segmento el espacio se vuelve triangular generando una abertura al centro, su trazo sobre el espacio se vuelve en zigzag y sus extremidades se abren cuando se coloca al centro, simbolizando una vez más una abertura.

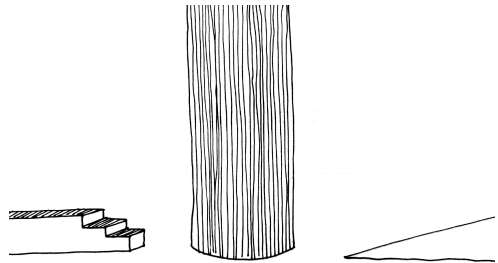
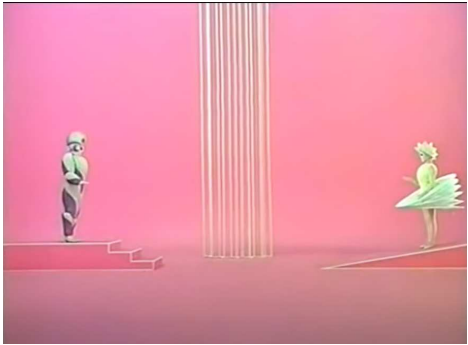
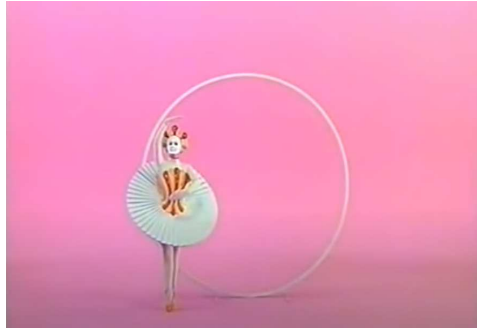
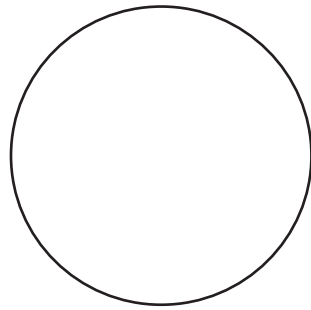
El quinto segmento forma un espacio cúbico en red que se asimila a una jaula y en la cual el propio bailarín se va posicionando dentro de los mismos cuadrantes, cambiando su escala y apoderándose de lo único que tiene en su espacio.

Segmento 05

Cada segmento contiene un elemento sobre un fondo de color, dicho elemento funciona para darle lugar a la figura humana de llevar a cabo su interpretación, además de jugar con la escala y proporción de ambos sobre un espacio vacío que simula ser infinito.



ACTO 02



El segundo acto solo contiene tres segmentos, continuando con el sexto se tiene un espacio conformado por un aro y una sola bailarina que transita sobre él con ligeros movimientos en punta, siendo su único elemento para componer una danza. Su vestuario con pliegues solo muestra tres colores: rojo, amarillo y blanco. A partir de aquí podemos ver una variación de formas en el espacio que pueden ser bidimensionales o tridimensionales, pero que marcan límites sobre la danza que crean los intérpretes.

Segmento 06

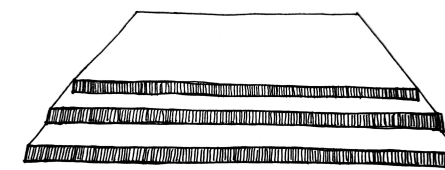
Segmento 08

El octavo segmento y siendo el último de este acto, solo muestra a tres bailarines con vestuarios coloridos sobre una plataforma, sus danzas se combinan bajo un ritmo más alegre, aunque toda expresión se basa en sus cuerpos. Cada bailarín tiene una escena en solitario y poco a poco comienzan a unirse.

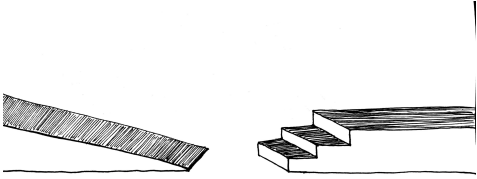
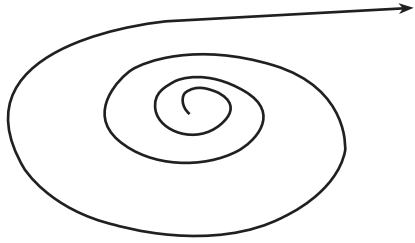
Segmento 07

Como séptimo segmento se tiene un espacio con tres elementos escenográficos, cada plataforma le pertenece a un bailarín, ambos se saludan al inicio y al final se despiden agradeciendo la danza. Aunque los movimientos mecánicos se mantienen, también se puede ver una elegancia, sobre todo con la música, además de posicionarse en diferentes puntos que van cambiando su escala y se alejan en la escena.

Después de varias tomas, la plataforma desaparece y el espacio se vuelve un fondo simple que no necesita de algún objeto extra para determinar un lugar para bailar, aunque también se puede tener esa libertad de imaginar.



ACTO 03



El último y tercer acto parece ser místico y un tanto oscuro por los fondos negros y colores brillantes, siendo el noveno segmento solo muestra a una bailarina que sigue una línea curva marcada en el suelo que delimita su espacio de forma bidimensional y rige su movimiento dancístico comenzando desde el centro.

Segmento 09

Segmento 11

En el onceavo segmento solo se posicionan tres bailarines bajo un tablero de ajedrez, las figuras esféricas se mueven de forma lineal coordinando sus movimientos, mientras que la bailarina de los aros se mueve de forma rotatoria y en punta.

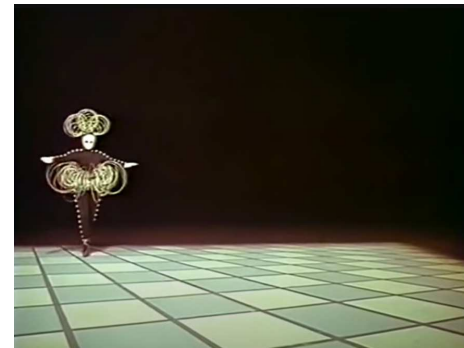
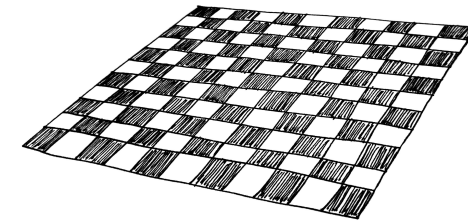
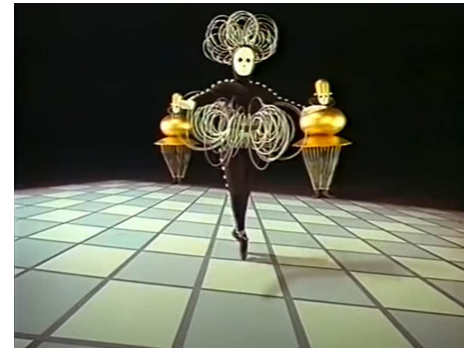
Segmento 10

Segmento 12

Siendo en el último segmento de este acto, solo se muestra un bailarín con movimientos y cuadros simples en un corto tiempo y en un espacio completamente vacío.

En el décimo segmento solo se encuentran dos bailarines con el mismo vestuario que al estar de perfil se puede ver una planitud en el cuerpo del intérprete, mientras que al estar de frente se ve como dos líneas que se intersecan, ambos se encuentran bajo dos plataformas como elementos escenográficos, uno en rampa y otro en una forma escalonada.

Imágenes obtenidas de: Hasting,Margarete, Schömbs, Franz y Verden Georg, Das Triadische Ballet Von Oskar Schlemmer, Bavaria Atelier GmbH, Stuttgart, 1970, 30 min.
Esbozos: elaboración propia.





32 Vestuarios de Oskar Schlemmer para el *Ballet Triádico*, 1926.

En conclusión, el análisis anterior del *Ballet Triádico* demuestra ser una de las danzas mecánicas más innovadoras dentro de la historia del Teatro de la Bauhaus. Los espectadores son testigos de una serie de imágenes compositivas llenas de color y un ambiente completamente cósmico, estas imágenes se pueden reinterpretar de acuerdo con la forma de percibir los objetos y de la reconstrucción de un espacio en la imaginación del espectador, por lo que el análisis solo corresponde a una reinterpretación personal considerando los aportes que se han estado abordando. El lector tiene la libertad de formar su propio análisis.

El espacio teatral y las transformaciones que se creaban dentro, imponían una estética de carácter mecánico y geométrico utilizando una gama de colores primarios y secundarios, básicamente no era hacer teatro como un drama o una danza común como en otras vanguardias.

Su concepción espacial en cada uno de los tres actos es sutil y existe ese contraste de colores en cada uno de los segmentos que refleja un estado anímico, así como también el manejo del cuerpo del intérprete en el espacio sin la necesidad de mostrar una expresión facial, su única expresión es relativamente física. Aunque, de acuerdo con la cita que realiza Magdalena Droste en *Bauhaus: 1919-1933*.

“[...] no era el cuerpo humano y sus movimientos el punto de partida y portador de la expresión, sino determinadas invenciones figurativas; el disfraz, casi podríamos decir el “enmuñecamiento” era tan dominante, que cuerpo y movimiento tenían que incorporarse a aquel como un revestimiento plástico.”⁴⁴

El mecanismo corporal del intérprete y su relación con el espacio escénico motivó también a Kurt Schmidt,⁴⁵ alumno de la Bauhaus; a la experimentación con las figuras geométricas básicas y el cuerpo creando así el llamado *Cabaret Mecánico*.

El cabaret mostraba no solo una composición de figuras geométricas en movimiento, sino también un espectáculo expresionista, futurista y constructivista. Los bailarines se ocultaban detrás de paneles que movían paulatinamente sobre el escenario en un fondo negro, a diferencia de Schlemmer su intención era desaparecer en su totalidad el cuerpo humano como tal detrás de figuras vivientes.

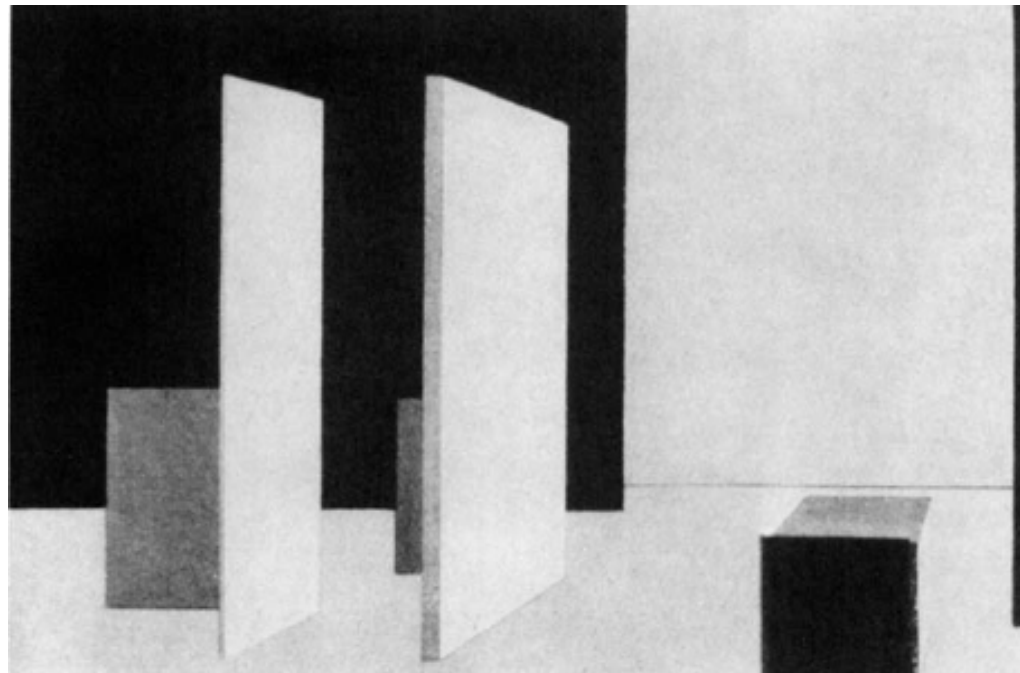
“[...] Representábamos lo esencial del ser mecánico traducido a formas de baile. Escogimos un ritmo unitario, uniforme, sin cambios de velocidad, para subrayar la monotonía de lo mecánico.”⁴⁶

El cuerpo mecánico y bidimensional en movimiento representa otra formalidad escénica, en este caso el intérprete y su relación con el espacio era simple y lineal, como si se visualizara una pintura constructivista en movimiento. Al igual que el *Ballet Triádico* el *Cabaret Mecánico* resignificó las nuevas vanguardias constructivistas y construyó una nueva forma de hacer arte escénico dentro del taller de teatro de la Bauhaus.

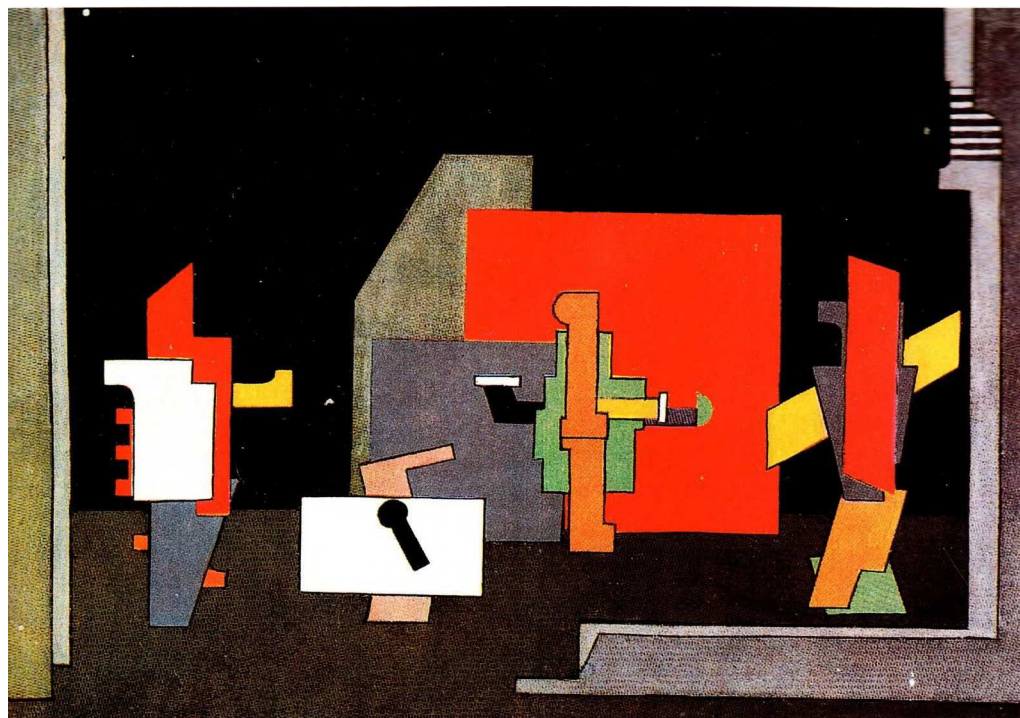
44. Karin von Maur: Oskar Schlemmer, 1982; citado por Magdalena Droste, op. cit., 167.

45. Kurt Schmidt (1901-1991) Pintor y artista gráfico alemán, fue estudiante de la Bauhaus en Weimar destacado por su trabajo en el teatro con el Cabaret Mecánico siguiendo las enseñanzas de Schlemmer y Wassily Kandinsky.

46. Kurt Schmidt: Das mechanische Ballet - eine Bauhaus-Arbeit, 1971; citado por Magdalena Droste, op. cit., 168.



33 Diseño de escenario para el *Cabaret Mecánico* de Kurt Schmidt, 1923.



34 Diseño de escenario y vestuario para el *Cabaret Mecánico* de Kurt Schmidt, 1923.

Tras los recientes acontecimientos políticos y con la gran depresión a flote, la Escuela de la Bauhaus se traslada a la ciudad de Dessau en Alemania. Para este periodo, Walter Gropius renueva el programa integrando el taller de arquitectura bajo la dirección de Hannes Meyer, formando así una educación en la parte técnica y constructiva.

Para el caso del taller de teatro, en un inicio estaba en planes de eliminarse del programa por problemas económicos, sin embargo, Gropius decidió mantenerlo y así seguir cumpliendo con la unidad de las artes siendo un pilar para la Bauhaus. Con la integración del taller de arquitectura, ambas disciplinas podrían relacionarse como obras totales y construir espacios que no solo debían existir como objetos inertes, sino también habitarse e interactuar de forma física como un performance.

Oskar Schlemmer continúa con su cargo dentro del taller de teatro y comienza una búsqueda por entender de mejor manera los elementos de la creación escénica: espacio, forma, color, movimiento y luz. Su taller se mantiene y se enfoca en el estudio de estos elementos explorando y experimentando con los espacios del nuevo edificio de la Bauhaus de Dessau a partir de danzas y pantomimas.

Los nuevos vestuarios del taller de teatro son diferentes a los que conocimos con el *Ballet Triádico* y el *Cabaret Mecánico*; estos mantenían en gran parte la forma humana con el uso de ligeros trajes con colores básicos, metálicos y figuras sencillas de cuerpo completo. El uso de máscaras continúa siendo fundamental dentro del taller, sin mostrar expresiones faciales, solo corporales.



35 Taller de Teatro de la Bauhaus, Pantomima *Treppenwitz* (Broma de la escalera) de Oskar Schlemmer, Dessau, 1927.



36 *Der Bau als Bühne* (El Edificio como Escenario), Pantomima *Treppenwitz*, Dessau, Alemania, 1928.

La unión de la arquitectura con las artes escénicas en la configuración de espacios para la performance llevó al taller de teatro a la experimentación con el propio edificio de la Bauhaus. El taller prefería no encasillarse a trabajar en un solo espacio destinado a su disciplina, también se atrevía a probar con otro tipo de espacialidades.

A partir de la apropiación del espacio arquitectónico, el taller de teatro experimenta con la puesta *Treppenwitz*, una pantomima sutil de seis actores que posan y actúan una coreografía ya estructurada que denota cierta verticalidad siguiendo el eje del edificio como si sus cuerpos formaran parte de él.

La relación del intérprete con el edificio se basa en una exploración del cuerpo con los elementos que lo componen, desde sus exteriores, balcones e incluso la terraza; de esta forma la Bauhaus de Dessau se convierte en un espacio de juegos para el cuerpo del actor.

La Bauhaus como escenario corresponde a una adaptación de espacios escénicos dentro de un campo completamente fuera de lo común y es el propio intérprete quien se apodera de dicho espacio.

Las nuevas formas de habitar el edificio como espacio escénico generan una innovación en las artes escénicas que no necesitan de un teatro como tal para cumplir los objetivos que impone la danza o la pantomima.

Las danzas con las que Oskar Schlemmer estudió los elementos de la creación escénica dieron paso a nuevos principios, dejando fuera los tipos de danza clásica y experimentando con el cuerpo, los materiales y su relación dentro de un espacio de caja negra, la cual remarcaba los colores de los vestuarios y permitía ver los materiales y objetos utilizados en sus danzas como una extensión de sus extremidades.

“Las personas aparecen en estas danzas no como portadoras de la expresión individual, sino unificadas mediante mallas y máscaras como prototipos de un determinado comportamiento, en oposición a los elementos teatrales formales [...] La trama se desarrolla a partir de los elementos estéticos.”⁴⁶

Los mismos alumnos del taller de teatro de la Bauhaus interpretaban las danzas y en ellas se reflejaba una composición escénica de forma cósmica. Sus expresiones eran puramente corporales en donde se hacía presente un movimiento paulatino marcado por la música. El ser humano toma la forma de marioneta, misma que puede ser posicionada en múltiples posibilidades compositivas.

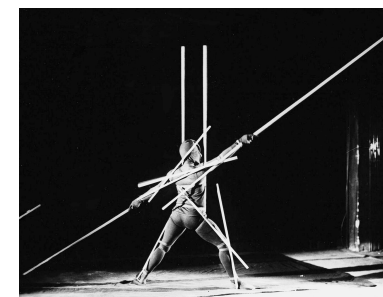
“Es esencial para mí la denominada geometría del suelo, las formas de las figuras que prefijan la trayectoria de los bailarines y que son idénticas a las formas de los figurines. Ambas son primarias elementales.”⁴⁷

La transición de los actores dentro de la caja negra se marcaba a partir de figuras dibujadas en el suelo, de esta forma se establecían los límites del espacio escénico y el espectáculo no podía salirse de ese límite. Sin duda, las danzas de Schlemmer representan un juego de figuras y movimientos establecidos por geometrías simples, no existe una libertad como tal, pero sí una expresión corporal completamente mecánica.

A diferencia del *Ballet Triádico*, el cuerpo del actor no se transforma en figuras geométricas, sino que las utiliza como extensiones de su cuerpo y como apoyo a la composición artística. Podemos ver que, en algunas danzas como *La Danza del Espacio* o *La Danza de los Gestos*, la tríada se sigue utilizando tanto en el número de actores que interpretan las danzas como en el uso de los colores primarios en sus vestuarios, además con estos colores podemos identificar las cualidades dancísticas de cada intérprete.

46. Dirk Scheper: *Die Bauhausbühne*, 1988; citado por Magdalena Droste, op. cit., 246-250.

47. Schlemmer, 60.



37 *Staves Dance I*. Intérprete: Manda von Kreibitz, Dessau, 1928.



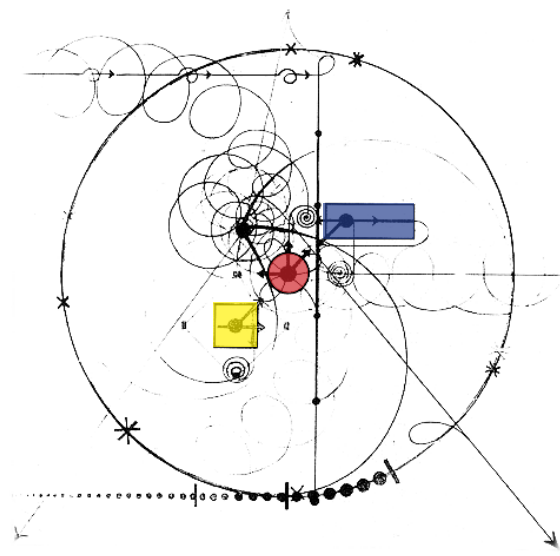
38 *Hoop Dance*. Intérprete: Manda von Kreibitz, Dessau, 1929.



39 *Metal Dance*. Intérprete: Karla Grosch, Dessau, 1929.

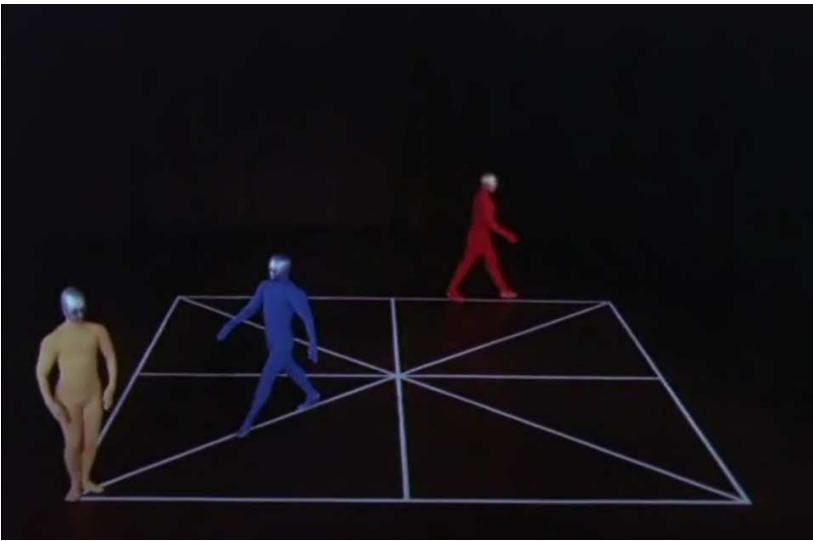


40 *Gesture Dance*

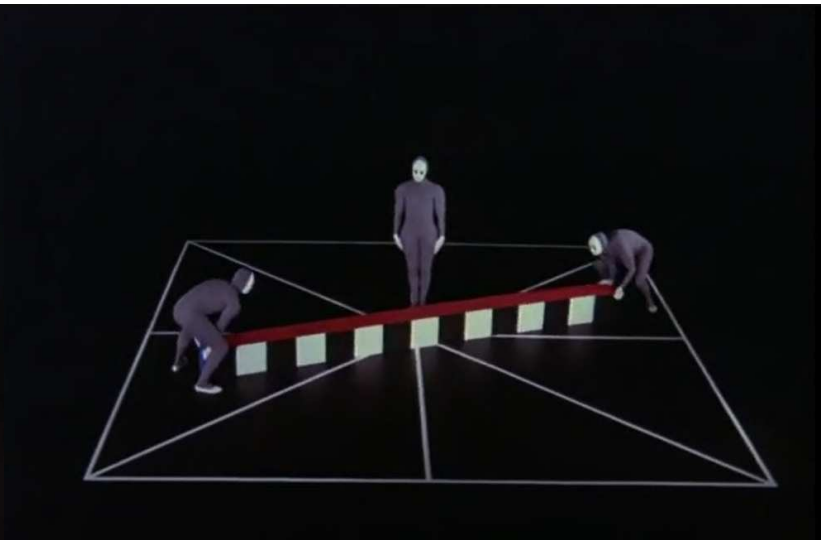


41 Diagrama para *Gesture Dance*, 1926.

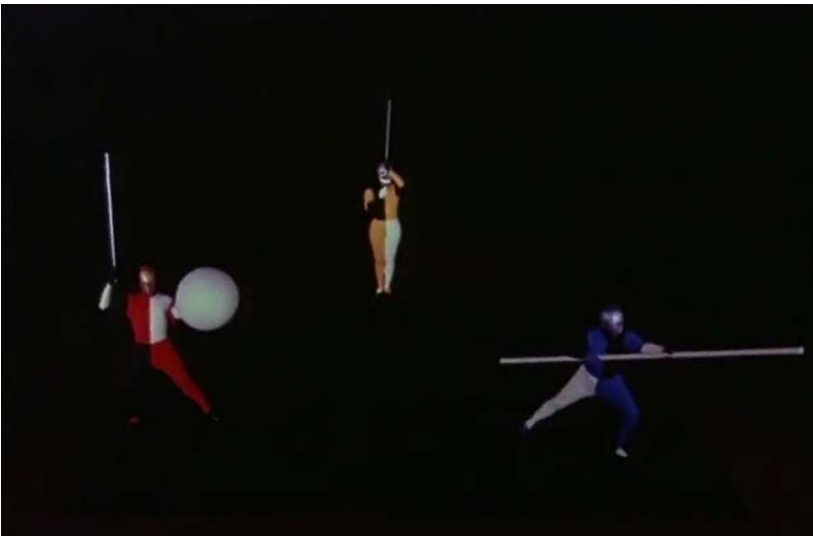
En Gesture Dance se muestra un plano coreográfico diseñado por Schlemmer para guiar a los bailarines en el escenario, dicho esquema no solo establece los movimientos geométricos y las posiciones específicas, sino también representa la forma de los objetos sobre los cuales se sientan los bailarines. Para identificarlos se les ha asignado el color correspondiente de cada intérprete.



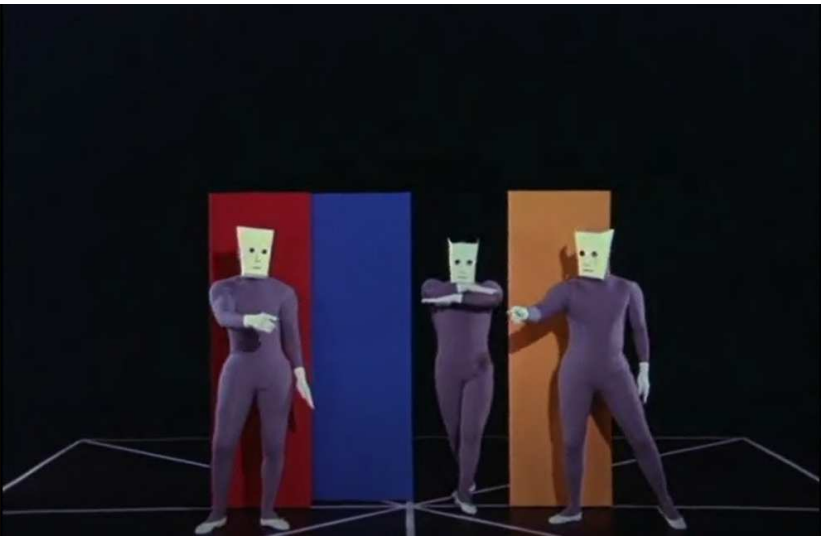
42 *Space Dance.*



43 *Game of Bricks.*



44 *Form Dance.*



45 *Flats Dance.*



Se recomienda ver el siguiente video para entender la forma de las danzas de Schlemmer.

Imágenes obtenidas de: documental *Mensch und Kunstfigur*. 1969

Cuando Hannes Meyer toma el cargo de director de la Escuela de la Bauhaus de Dessau, el taller de teatro da un giro radical al no contar con suficiente presupuesto, pero la idea de conservarlo era importante.

Schlemmer continúa dirigiendo el taller bajo la presión de formar un teatro político que Meyer y gran parte del alumnado apoyaba. Era difícil mantener estas producciones con un bajo presupuesto y para Schlemmer fue aún más complicado adaptarse a los cambios de un teatro de arte total a un teatro político.

En 1928 surge el grupo de *Teatro Joven*, que de inmediato perdió interés en las propuestas de Schlemmer traídas desde el periodo Weimar. Este grupo de actores formaba un trabajo colectivo en el cual se representaban puestas en escena sobre temas y acontecimientos políticos de la época, tal y como vimos con el teatro épico de Bertolt Brecht.

Al ser un teatro político, se incluyó el diálogo como forma de expresión acompañada de las acciones corporales; dejando de ser completamente una obra mecanizada, esta vez la relación del cuerpo del actor con el espacio era libre y se basaba técnicamente en un teatro soviético. Finalmente, Schlemmer decide abandonar la Bauhaus llevando consigo sus ideas y Meyer termina por cerrar las puertas del taller de teatro por cuestiones económicas.

En el tercer y último periodo (1932-1933) La Escuela de la Bauhaus se ve envuelta en un conflicto, el régimen nazi rechaza y destruye por completo las vanguardias artísticas de la Bauhaus. Tras este conflicto, Mies van der Rohe traslada la escuela a Berlín de forma ilegal, aunque solo sobrevivió poco tiempo, a pesar de las insistencias de Mies por defender el trabajo de la Bauhaus.



46 Teatro Joven de la Bauhaus interpretando *Besuch aus Der Stadt bei Professor L.* (El Profesor L. Recibe Visita de la Ciudad) Dessau, 1929.

1.2.1 UTOPIÁS TEATRALES

Una utopía ⁴⁸ es un lugar ideal y perfectamente concebido de forma ficticia o imaginaria, aunque se desee en la realidad, es imposible llevar a cabo la organización de un lugar perfecto sabiendo que somos seres imperfectos. Este término descrito por Tomás Moro ⁴⁹ en su libro *Utopía* haciendo referencia a una ciudad ideal con una sociedad y leyes perfectas, ha sido un concepto sumamente usado en arquitectura para visualizar ideas innovadoras y futuristas tomando en cuenta que se deben explorar los límites de hasta dónde se puede llevar a cabo.

La Escuela de la Bauhaus no solo formó el estudio de los elementos de la creación escénica, sino que también los tomó para poder concebir nuevas arquitecturas teatrales futuristas. Estas innovadoras visualizaciones del espacio teatral nunca se pudieron llevar a la realidad, pero a partir de los planos y modelos volumétricos expuestos por los mismos autores, nos podemos dar una idea de lo que se proponía dentro de estas utopías.

Las utopías teatrales se consideran aquellos espacios ideales para las artes escénicas, no se muestran como espacios escénicos comunes como el caso de un teatro a la italiana o isabelino, sino como un espacio fuera de estos alcances e inspirados profundamente en las enseñanzas de la Bauhaus bajo el lema “La forma sigue a la función”. Es como que las relaciones espaciales del intérprete y del espectador, se ubican en zonas específicas para una mayor visualización del montaje y de esta manera jugar con las diferentes perspectivas que se pueden generar.

El propósito de estos modelos futuristas era eliminar lo cotidiano de hacer teatro y explorar otra manera de formar un vínculo entre el espacio del actor y el espacio del espectador transformado así su experiencia y formas de vivir o ser testigo de lo que sucede en el escenario. A través de la fusión del arte con la tecnología se podía aspirar a crear nuevas experiencias teatrales sensoriales totalmente lejanas a las formas tradicionales, de igual manera, estas innovaciones permitían una transformación social y cultural.

Estas propuestas de espacios teatrales se desarrollan dentro del libro compilatorio *The Theater of the Bauhaus* de Walter Gropius, en él se mencionan las propuestas futuristas más destacadas que presentaron algunos miembros de la Bauhaus: *El Teatro Esférico* de Andor Weininger ⁵⁰, *El Teatro en U* de Farkas Molnár ⁵¹ y el famoso *Teatro Total* de Walter Gropius.

48. **Utopía:** 1) f. Plan, proyecto, doctrina o sistema ideales que parecen de muy difícil realización.
2) f. Representación imaginativa de una sociedad futura de características favorecedoras del bien humano. [Visto en: Diccionario de la lengua española de la RAE]

49. **Tomás Moro** (1478-1535) Abogado y escritor inglés, se le atribuye el concepto de utopía y socialismo utópico a través de su obra *Utopía*, escrita en 1516.

50. **Andor Weininger** (1899-1986) Arquitecto, pintor y diseñador húngaro, sus estudios en la Escuela de la Bauhaus de Weimar le dieron la oportunidad de desarrollar sus habilidades destacando en el surrealismo; como miembro del taller de teatro, realizó trabajos de escenografía, actuación y nuevas concepciones en espacios teatrales.

51. **Farkas Molnár** (1897-1945) Arquitecto y pintor húngaro, siendo miembro de la Bauhaus en Weimar, destacó en la artes gráficas y arquitectónicas con el proyecto de vivienda Cubo Rojo y la propuesta de Teatro en U como espacio teatral futurista.

"[...] la arquitectura de un teatro tiene por misión convertir el instrumento teatral en algo tan impersonal, tan flexible y tan transformable como sea posible, con el fin de no condicionar de ninguna manera al director de escena y dejarle expresar las concepciones artísticas más diversas. Es la gran máquina espacial la que permite al director de escena dar a su obra personal la forma correspondiente a su talento teatral."⁵²

Al ser espacios para la creación escénica utópicos, también debían ser flexibles y dignos de satisfacer en gran medida al público en la muestra de obras teatrales, el empleo de las enseñanzas de la Bauhaus en cuestión a la forma y función permiten saber proyectar de esta manera y entendimiento. En el análisis de estas utopías podemos encontrar diferentes formas de concebir un espacio para el espectador lejos del estilo clásico a la italiana; esta vez se juega con la imaginación y la forma experimental de ponernos en los pies del espectador y comprender lo que se busca.

Estos proyectos futuristas influyeron en la forma en la que se puede innovar en el arte escénico y saber integrar nuevas vanguardias dejando de lado lo cotidiano del espacio escénico. Parece ser una lástima que estas concepciones utópicas se hayan quedado plasmadas en el papel y existen varias razones, la principal era la limitación financiera y el contexto sociopolítico en el que la Escuela de la Bauhaus se encontraba, además de los constantes cambios de la época y la falta de aceptación.

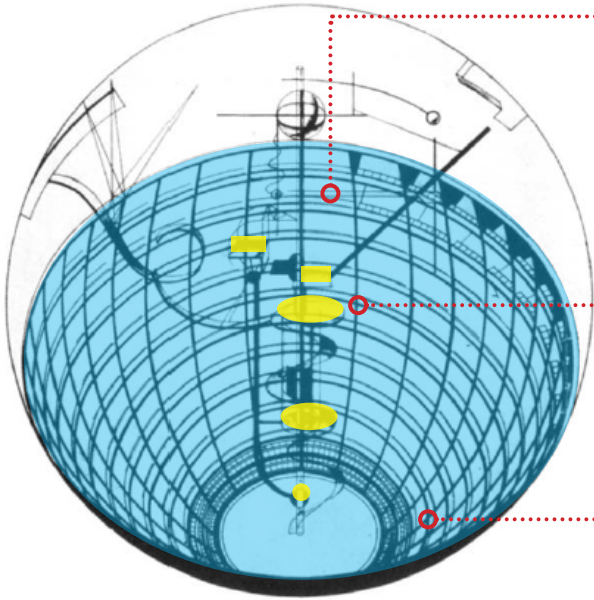
Se consideraba prácticamente imposible llevar a cabo estas proyecciones de mayor magnitud sabiendo los problemas económicos que la Bauhaus se enfrentaba y teniendo a un taller de teatro sobreviviendo bajo un pequeño presupuesto; sin embargo lo que representan dentro de esta disciplina de la arquitectura y su relación con el teatro y los espacios escénicos es significativa, ya que la imaginación futurista puede ser fuente de inspiración y llevar a cabo en la actualidad lo que en el siglo XX no era posible.

Para efectos de esta tesis se les ha dado el nombre de Utopías Teatrales, de los cuales se analizaran las relaciones espaciales del actor y el espectador, así como también el porqué los consideramos lugares ideales para la acción teatral.

52. Walter Gropius, citado por Juan Antonio Hormigón en Investigaciones sobre el espacio escénico, pág. 143.

1.2.2 ANÁLISIS ESPACIAL DE LAS UTOPIÁS TEATRALES:
RELACIÓN ACTOR - ESPECTADOR

KUGEL THEATRE



Dentro de este espacio, los intérpretes se ubican al centro en una especie de estructura vertical con plataformas que permiten subir y bajar a diferentes alturas.

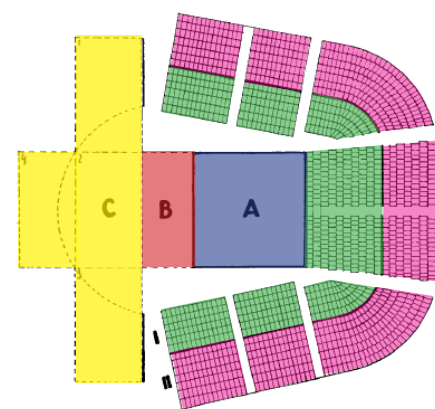
A los espectadores se les coloca en la pared interior de la esfera generando así diferentes percepciones del espacio esférico dependiendo del lugar y la altura en que se encuentren.

Similar a la de un teatro isabelino o de arena, la forma en la que se lleva a cabo la acción teatral es completamente diferente, aquí los actores también pueden posicionarse por diferentes niveles y no solo quedarse abajo.

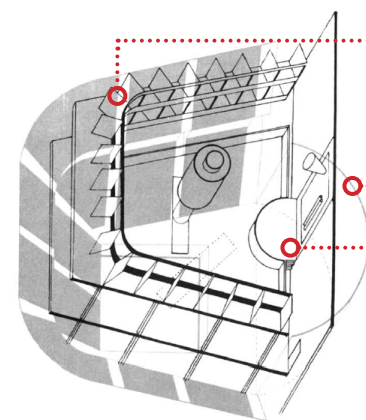
47 Modelo volumétrico de la propuesta para Kugeltheatre (Teatro Esférico). Andor Weininger 1927

- Zona para espectadores
- Escenario

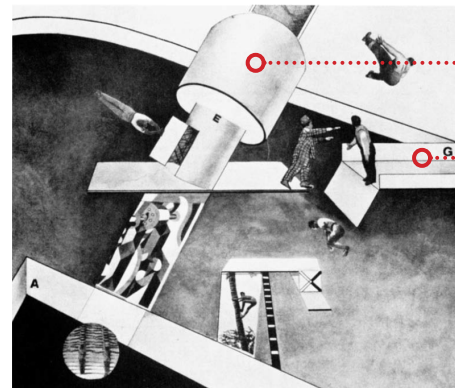
U THEATER



48 Planta arquitectónica de la propuesta para U-Theater (Teatro en U) Farkas Molnár. 1924



49 Modelo volumétrico de la propuesta para U-Theater (Teatro en U). Farkas Molnár. 1924



50 Esbozo de propuesta para U-Theater (Teatro en U) Farkas Molnár. 1924

- A. Escenario que puede subir y bajar en conjunto o de forma seccionada.
- B. Plataforma que se desliza hacia delante o hacia atrás
- C. Parte del escenario cerrada por la parte de atrás y abierta a los lados
- Primera sección para espectadores
- Segunda sección para espectadores, esta se encuentra más elevada.

Balcón para espectadores. Sus paredes se pueden acomodar de distintas maneras.

La escenografía se puede preparar detrás del telón y luego desplegarse en el escenario B.

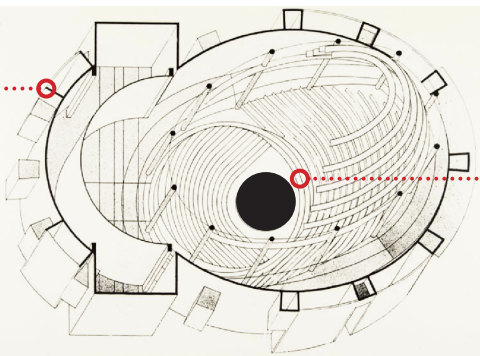
Escenario suspendido sobre el escenario B con una caja de resonancia para ubicar a la orquesta.

Construcción en forma de cilindro que funciona como elevador y que puede moverse en distintas direcciones. Tiene incorporados los elementos de iluminación.

Puentes colgantes que se elevan y conectan con otros escenarios y el público.

TOTAL THEATER

Teatro multifuncional que abarca todas las artes y genera al espectador una mayor experiencia.



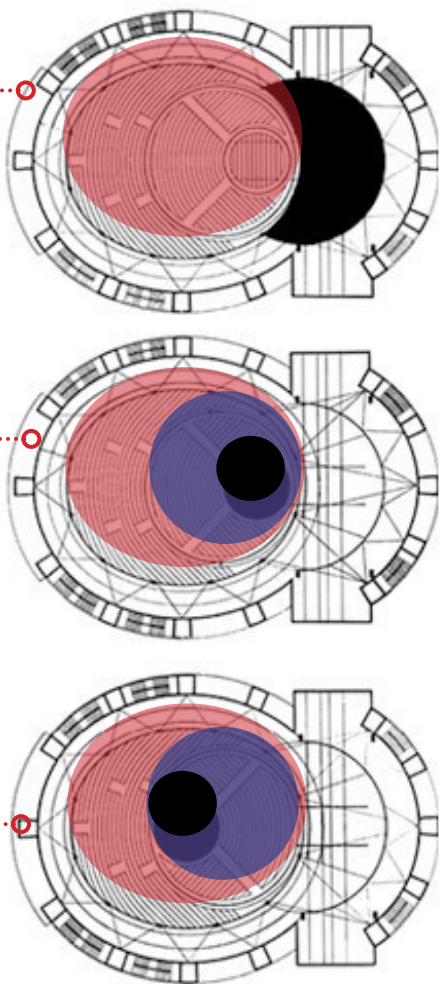
51 Modelo volumétrico de la propuesta de Teatro Total para Erwin Piscator, vista interior. Walter Gropius, 1926

Mediante dispositivos mecánicos el escenario toma distintas ubicaciones para distribuir al espectador y hacer que experimente y perciba desde distintos ángulos.

La disposición del escenario de esta manera forma un teatro a la italiana.

Dentro de la platea circular se transforma un pequeño círculo en un escenario que se rodea de público.

La platea circular gira 180° y forma un escenario central, el público queda alrededor.



52 Plantas esquemáticas de Teatro total, composición del espacio como escenario. Walter Gropius, 1926.

- Zona para espectadores
- Escenario
- Platea

En conclusión, el siglo XX se destaca como una época de transformación social, política y cultural. La revolución teatral no estuvo ajena a los desafíos que experimentaba la sociedad en esos tiempos, los autores mencionados y analizados previamente, protagonizaron un cambio significativo al introducir nuevos métodos de expresión teatral, mostrando un rechazo total por el naturalismo y las formas comunes de hacer teatro.

Sus aportes para la creación escénica influyeron a nuevos talentos y creadores escénicos de la modernidad, al innovar por completo la construcción del espacio escénico y las experiencias de los espectadores a partir de los nuevos avances tecnológicos que fueron surgiendo en la época, fomentando así la capacidad del espectador para interpretar los simbolismos que observa en el escenario.

La revolución teatral trasciende hacia otros límites para convertirse en un fenómeno cultural integral. Su impacto perdura en la contemporaneidad, recordándonos que el teatro, como forma artística no solo nos invita a contemplar y expresar diversas manifestaciones creativas o significados profundos, sino que también moldea una sociedad y contribuye en la construcción y evolución de identidades culturales.

En este análisis de autores internacionales y pioneros del desarrollo del espacio teatral, se tomaron casos de estudio particulares, en los cuales se profundizó la relación espacial del intérprete y del espectador, considerando las configuraciones escenográficas y dramáticas. Aunque las formas de habitar el espacio escénico pueden variar según el texto dramático, se mantiene de manera constante el objetivo de enaltecer la figura del actor y de estimular al espectador mediante juegos de luz, sombras y movimiento, brindando una experiencia teatral única y cautivadora.

La relación entre el intérprete y su entorno escénico se ha vuelto cada vez más compleja, llevando a los actores a explorar nuevas dimensiones expresivas y a sumergirse en una interacción más directa con los elementos visuales y espaciales. La participación del público se extiende más allá de ser solo un observador, involucra otros sentidos, construyendo un vínculo que subraya al teatro como un arte interactivo

Esta interacción dinámica también establece un vínculo con el público, donde la habitabilidad escénica se convierte en una variable esencial en la proyección del espacio teatral y la configuración de la percepción del espectador.

Este primer capítulo ofrece una comprensión más profunda de las corrientes teatrales internacionales para poder ligarlas con la configuración teatral mexicana del siglo XX. La reconceptualización del espacio y la conexión entre el actor y espectador no solo representa una revolución teatral a nivel global, sino también una adaptación y manifestación específica en cuanto a las nuevas concepciones espaciales del teatro en la Ciudad de México en este siglo, considerada como la capital del teatro mexicano. Este enfoque resalta la riqueza y la complejidad de su contribución a la evolución teatral fusionando estas influencias internacionales con una identidad única.

| CAPÍTULO 2 |

CONCEPCIÓN ESPACIAL DEL TEATRO EN LA CIUDAD DE MÉXICO SIGLO XX



Universidad Nacional
Autónoma de México

Biblioteca Central

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM



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.

CONCEPCIÓN ESPACIAL DEL TEATRO EN LA CIUDAD DE MÉXICO SIGLO XX

La elección de los autores internacionales engloba una parte importante dentro de la historia del teatro en el siglo XX, como un paso a la evolución escénica y a la importancia de generar un sentido e impresión de realidad al espectador. Los aportes que estos autores nos dejaron trascendieron a otras partes del mundo incluyendo la Ciudad de México e inspiraron a nuevas generaciones de artistas del siglo XX para concebir nuevas creaciones escénicas.

Sin soltar los conceptos principales de la tesis, abordamos una historia teatral llena de nuevos aportes y tradición mexicana explorando la concepción del teatro desde su envoltente hasta el espacio donde se lleva a cabo la acción escénica. La creación de los espacios teatrales fue desarrollándose en diferentes sitios y eventos históricos a lo largo del siglo XX, estos espacios iban desde una carpa circense como teatro itinerante, un edificio de vivienda adaptado como foro teatral, hasta un teatro formal de mayor escala con múltiples referencias arquitectónicas de origen europeo.

El actor y espectador juega papeles importantes dentro de estas concepciones espaciales, su manera de relacionarse con el espectáculo suele ser diferente de acuerdo con su forma y existe una cierta variedad de público en cuestión a clases sociales; así como también géneros teatrales que surgieron con el paso de los años y que brindaron un sentido de identidad cultural propia al pueblo mexicano.

Las formas de habitar los espacios teatrales eran inmensas en sus inicios, sobre todo en los teatros del centro de la ciudad y es en esta zona donde comienzan a aglomerarse en su mayoría; estos recintos atraviesan por ciertos periodos de transformación convirtiéndose en cines, casinos, espacios gubernamentales o inclusive hoteles y algunos de ellos que lamentablemente terminaron siendo las ruinas de la ciudad sin la posibilidad de ser reactivados en la actualidad.

La travesía por la historia del teatro en la Ciudad de México es extensa al analizar las espacialidades en un siglo completo, para después comparar con la actualidad. Sin embargo, es necesario rescatar lo que pocos han tomado en cuenta al hablar de arquitectura, los teatros. Es precisamente en este periodo cuando reconocidos arquitectos comienzan a involucrarse en la construcción de nuevos recintos para la creación escénica y los pintores o decoradores pasan a tener mayor relevancia como escenógrafos.

La importancia que tiene el estudio de la concepción espacial del teatro en este siglo es analizar la forma en la que estos espacios evolucionan en diferentes contextos políticos, económicos y sociales, que a su vez impulsaron a la transformación de los géneros teatrales europeos a una mexicanidad; así como también reconstruir y visibilizar la importancia de la habitabilidad en los espacios escénicos, vinculándose con el actor y el espectador como usuario habitador.

La intención no es solo relatar nuevamente una historia ya escrita, sino enfocarse y reconocer las formas de habitar de los recintos teatrales, indagar en las propuestas escenográficas de la época y trascender en el espacio-tiempo por ambos siglos.

Es volver atrás para reflexionar lo que era antes y lo que terminó siendo en la actualidad reformando el valor de la identidad cultural mexicana. Nuestra historia teatral no se queda en las dramaturgias expuestas en la época, también sobrepasa la escena, el público que habitó el teatro y su actuar frente al espectáculo.

Como menciona David Olguín, “El teatro es efímero, pero la experiencia y la memoria permanecen.”¹ Aun después de visualizar un acto teatral de forma fugaz, nuestra memoria persiste y es la que nos permite contar la experiencia vivida a quienes no tuvieron la fortuna de hacerlo, trascendiendo por distintas generaciones amantes del teatro con la intención de conocer parte de la historia cultural y mantener el arte vivo permaneciendo en los espacios teatrales.

Tenemos la fortuna de obtener esta parte de la historia gracias al Archivo Histórico de la Nación, al Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y a la Mediateca Digital del INAH, como también artículos y libros escritos por autores que recurrieron a dichos archivos, con esta recopilación podemos encontrar una travesía completa de lo que sucedió con el teatro en la Ciudad de México y lo que se mantiene en pie.

Cuando Porfirio Díaz toma el poder en 1876, después del gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada, comienza una dictadura de 34 años que termina por transformar principalmente a la Ciudad de México en los aspectos económicos, sociales, culturales y políticos, con la introducción de nuevas tecnologías y corrientes artísticas bajo la influencia europea, comenzando por la urbanización de las calles, la construcción de parques, alamedas, vías de tren y sobre todo los teatros que significaron un gran avance en la industria del entretenimiento para satisfacer a las altas sociedades.

El Porfiriato forma parte de un antecedente en la historia del teatro y las formas de habitar los espacios escénicos de la época, dentro de estos nuevos recintos se presentaban eventos musicales como la ópera italiana y la zarzuela española, esto era parte de lo que la sociedad mexicana podía visualizar para su entretenimiento, ya que la Ciudad de México no estaba preparada para presentar obras grandes completamente montadas por creativos mexicanos.

Al mismo tiempo que la sociedad privilegiada disfrutaba de estos eventos, la clase baja se encontraba marginada detrás de los lujos y solo en ciertas ocasiones podía acceder a un teatro de esta categoría, hasta la llegada de las carpas y los espectáculos sencillos a un precio un poco más bajo que el de un teatro formal. Sin embargo, aun en estos recintos, todas las clases sociales eran bienvenidas y los precios de las entradas variaban de acuerdo con la zona.

Afortunadamente, conforme avanzamos en la historia de la evolución del teatro y su habitar, se deja atrás el modelo europeo con el que se había formado la sociedad mexicana y es aquí cuando el pueblo mexicano de principios del siglo XX atraviesa por una búsqueda del mexicanismo y de la identidad cultural propia, la cual trae consigo géneros dramáticos de talla completamente mexicana demostrando así sus costumbres y tradiciones, que junto con las nuevas concepciones espaciales se atrae a un público de distintas clases sociales con la oportunidad de disfrutar de estos eventos.

1. Olguín, 11.

“Un país sin teatro es un país sin **libertad**.”
- Rodolfo Usigli

2.1 TEATROS REVOLUCIONARIOS

Los inicios del teatro mexicano del siglo XX se ubican dentro un contexto histórico y político marcado por el movimiento de la *Revolución Mexicana* a partir de 1910, teniendo como antecedente la dictadura de Porfirio Díaz y el declive del régimen ante la oposición de una sociedad en crisis. Aunque la dictadura trajo consigo un gran desarrollo en cuanto a equipamiento e infraestructura, quienes realmente se beneficiaban de estos alcances eran las clases privilegiadas y la parte marginada de la sociedad se encontraba un tanto fuera de estas oportunidades.

El teatro revolucionario formó parte de las mayores expresiones de la sociedad, manifestando una crítica tanto del conflicto, como de los personajes políticos y de las condiciones económicas de la sociedad durante la época posrevolucionaria.

Los famosos dramas históricos de la Ciudad de México durante y después de la *Revolución*, fueron de las primeras puestas de teatro político, justo antes de la aparición de Bertolt Brecht con el teatro épico; aunque esta corriente haya llegado décadas después, se puede decir que el teatro revolucionario forma parte de un antecedente del teatro épico y su manera de relacionar al público con la puesta en escena en una búsqueda de intervención social, crítica y narrativa ante los conflictos de la época.

El teatro de género chico ² obtiene mayor relevancia durante la revolución, aunque en sus inicios a finales del siglo XIX solo se mostraban adaptaciones españolas de sainetes líricos y zarzuelas ³, conforme la evolución dramática prospera, las puestas de origen mexicano aparecen; como menciona Antonio Magaña en su libro *Medio Siglo de Teatro Mexicano* sobre el género chico.

“Los asuntos y temas de estas obras muestran a las claras los elementos de la inmediata realidad, las figuras, las costumbres, los sucesos que aparecían a flor de tierra. Algunas eran originales y otras eran adaptaciones. [...] Se utilizaba cualquier situación para aludir a los acontecimientos o personajes políticos.”⁴

El teatro mexicano comenzaba una búsqueda de identidad propia, su intención era alejarse por un momento de las imitaciones europeas, siendo una secuela del porfirismo, por lo que los temas revolucionarios formaban parte de las nuevas creaciones escénicas; así como también una personificación de la clase proletaria. De esta forma se visualizaba a las sociedades reales del país, el público intervenía sobre la escena expresando su pensar de la situación ignorando ciertos límites sobrepuestos en el espacio; la libertad de expresión estaba a flote, pero también llegó a sufrir los estragos de la censura.

2. **Género Chico:** Género teatral de origen español que se compone de puestas en escena de corta duración.
1. m. Clase de obras teatrales musicales de corta duración y de ambiente por lo general costumbrista o popular. [Visto en: Diccionario de la lengua española de la RAE]
3. **Sainetes:** 1. m. Obra teatral en uno o más actos, frecuentemente cómica, de ambiente y personajes populares, que se representa como función independiente. / **Zarzuelas:** 1. f. Obra dramática y musical de origen español en que alternativamente se habla y se canta. [Visto en: Diccionario de la lengua española de la RAE]
4. Magaña, 13.

Surge dentro del género chico, el teatro de revista como una nueva presencia escénica hecha por y para el pueblo mexicano como una forma de comunicación o periodismo teatral, de ahí deriva su nombre. Se caracterizaba por representar de forma frívola ⁵ los acontecimientos dentro de la política y sociedad mexicana como un espectáculo que combinaba la comedia, la música y la danza.

Este tipo de teatro de los años 20, llegó a presentarse en los diferentes recintos destinados a la creación escénica, tales como el *Teatro Colón*, el *Teatro Arbeu*, el *Teatro Lírico*, el famoso *Teatro Principal*, entre muchos otros. Algunos de ellos cambiaron su nombre como es el caso del *Teatro Renacimiento* que pasó a ser *Virginia Fábregas* al adquirirlo la conocida actriz y que actualmente se le conoce como *Teatro Fru Fru*.

Como se mencionó en la introducción de este capítulo, todas las clases sociales podían tener la fortuna de visitar estos recintos y disfrutar de un espectáculo teatral; los precios de los boletos variaban de acuerdo con la zona, si se presenciaba el acto desde los palcos o se tenía una mayor cercanía con el escenario, el boleto era más costoso, aunque realmente en la actualidad la distribución sigue siendo de esta forma.

Comúnmente los palcos estaban destinados para la clase privilegiada y habiendo una mezcla de clases existía el famoso “diálogo entre públicos”, los que estaban arriba formaban una supremacía contra quienes se encontraban abajo o inclusive con los intérpretes que se encontraban en pleno acto sobre el escenario. Parte de este público gritaba, escupía y lanzaba objetos, era su forma de intervenir dentro del espectáculo y el trabajo del intérprete era tratar de no perder la atención de los espectadores para evitar esa represión como muestra de su aburrimiento.

El auge de los teatros a la italiana en este siglo, producto de las corrientes europeas traídas por el porfirismo, demostró ser una de las primeras concepciones del espacio escénico en la Ciudad de México siendo la imagen del llamado teatro formal. Los pintores o decoradores que aun en esa época no se les otorgaba el título de escenógrafos, creaban lienzos pintados a mano sobre el espacio en un intento de escenificar el acto y formar un sentido de realidad al espectador; en algunos casos se colocaba algún objeto tangible sobre el escenario, pero como tal las escenografías en los teatros de principios del siglo XX siempre parecían ser planas.

Al mismo tiempo que estos géneros teatrales se presentaban en los más grandes recintos, también otros espacios teatrales tomaban forma como una alternativa para llevar el teatro a otras ciudades o sitios donde no se contaba con espacios para la representación teatral. El teatro de género chico crece también en las carpas ⁶ junto a otros eventos de variedad para todo tipo de público, esta concepción espacial efímera surge de la necesidad de los más pobres de tener un teatro y explorar su sentido artístico con mayor libertad escénica trayendo consigo cómicos y artistas de distintas categorías.

5. **Frívolo, la:** 4. adj. Dicho de un espectáculo o de sus canciones, bailes e intérpretes: Ligero y sensual. [Visto en: Diccionario de la lengua española de la RAE]
6. Véase págs. 104 y 107



01 Gente sale del Teatro Lírico, 1925.



02 Interior del Gran Teatro Esperanza Iris, 1920.



03 Bailarinas de teatro frívolo en escena, 1910.

Generalmente, las carpas estaban conformadas por familias que tomaban el papel de compañía y administraban los eventos, confeccionaban los vestuarios necesarios, maquillaban a los actores, salían a las calles a promocionar y vender los boletos; montaban el escenario, los asientos y la carpa completa en un constante trabajo colectivo. En términos generales, la carpa más que volverse un negocio, era un hogar al permanecer por largas jornadas y trasladarse a distintas zonas de la ciudad; se podía decir que inclusive al adentrarse a los barrios populares, la calidez de los habitantes los acogía y las familias de las carpas crecían.

Al ser una forma de teatro itinerante, las carpas se instalaban semanalmente en alamedas y plazas de los barrios populares de la Ciudad de México, así como también en fiestas patronales a las afueras de las parroquias y se tenía que pedir un permiso al ayuntamiento para tener derecho a plantarse en estos sitios. Siendo un teatro ambulatorio, su forma de construcción era desmontable y se colocaba un techo de lona sobre su estructura formando un teatro a la italiana en su interior, de esta manera podía verse como un circo, similares a los teatros medievales en Europa, pero con el mismo objetivo de trasladar los montajes a diferentes partes de la ciudad.

Dentro esta concepción espacial, lo que se presentaba eran eventos de corta duración para diferentes edades, existía el teatro de marionetas, obras infantiles y rutinas de comedia sin preparación previa en tandas, como eran llamadas, donde muchas veces el diálogo entre cómicos era de forma improvisada haciendo una sátira a la situación política y social que le daba visibilidad a la clase proletaria.

Así mismo se podía establecer una interacción con el público que podía intervenir a su manera, ya sea en términos de discusión o si se perdía el interés al no existir una buena rutina la gente optaba por abandonar el teatro o burlarse y lanzar objetos al intérprete para ahuyentarlo y así pasar con otro cómico.

Natalia Bieletto-Bueno, en una plática con Fernando Eslava sobre *La Música en los Espectáculos de Carpas en la Ciudad de México a Principios del Siglo XX*, menciona que “El público forma su gusto a partir de los artistas que admira y el tipo de espectáculos que aprecia”. Realmente los gustos e intereses del público son diferentes y ellos son la razón del éxito y declive del teatro desde sus diferentes concepciones espaciales.

El realizar una crítica política y social como espejo de la realidad, no siempre era bien visto por parte del gobierno que se disponía a censurar en su mayoría a las rutinas que muchos cómicos realizaban dentro de las carpas. El más famoso y conocido como un mártir de la libertad de expresión fue Jesús Martínez *Palillo*, quien en muchas ocasiones fue víctima de la censura y acoso al decir su verdad del acontecer político a través de la comedia; no se sabe cuántas veces fue encarcelado por su rebelión ante la brutalidad policiaca, pero siempre defendió el derecho a la libertad de expresión.

La aglomeración de personas en estos espacios era diversa, las clases sociales se juntaban y aunque el precio de las entradas era un poco más bajo que el de un teatro formal no existía la variación de costos por zona. El público se sentía perteneciente al espacio escénico, cuando se tenía la carpa llena, este podía sentarse en las sillas que se colocaban de frente al escenario, permanecer parado o sentarse en cualquier lugar que le pareciese cómodo con tal de tener la oportunidad de presenciar el evento, cumpliendo con el objetivo de acercar el teatro a un público de clase baja que no siempre tenía el privilegio de asistir a obras de talla grande.



04 Carpa Salón Moreno, 1940.



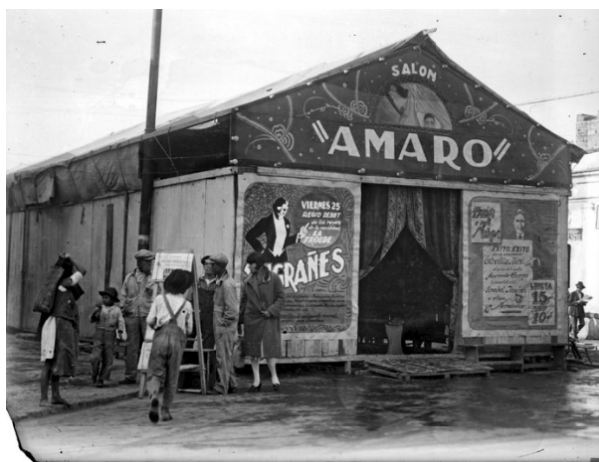
05 Público durante una función en la carpa Bombay, 1952.



06 Carpa Mari, 1950.



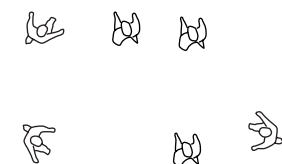
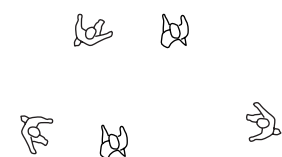
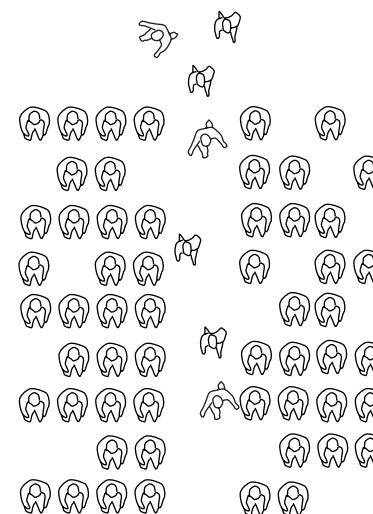
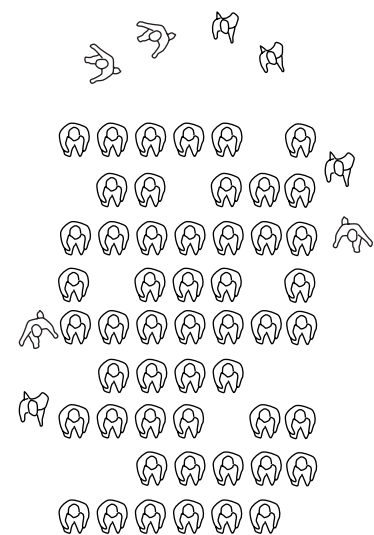
07 Niños observan función en la carpa Bombay, 1952.



08 Carpa Salón Amaro, 1925.



09 Cómico sobre escenario en carpa Bombay, 1952



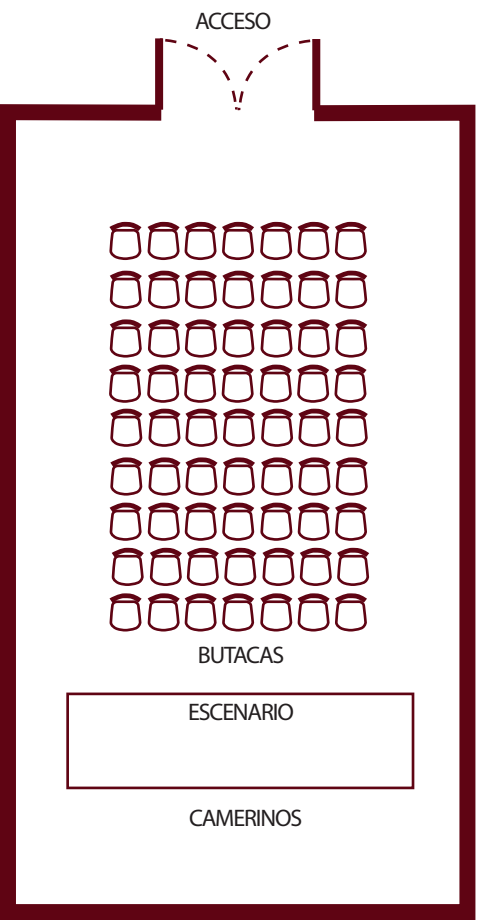


Diagrama 11 Zonas de teatro de carpa.

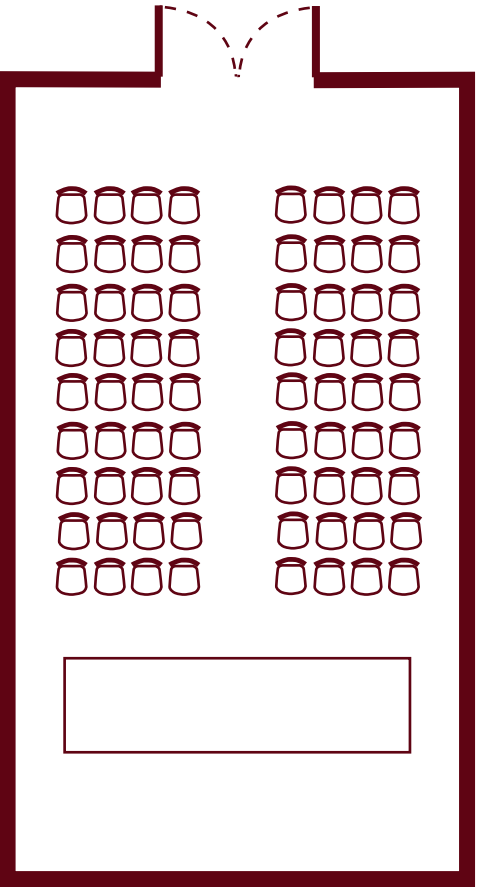


Diagrama 12 Juego de distribución de butacas en teatro de carpa

Durante los años 20, continuando con el teatro posrevolucionario y de la búsqueda de identidad nacional, surge el *Grupo de los Siete Autores* ⁷ o *Pirandellos*, este grupo contribuyó dentro de la sociedad teatral en la sustitución del modelo extranjero y el rechazo al teatro de revista, el cual para ellos significaba atraso, vulgaridad y nada tenía que ver con el arte. ⁸

Su objetivo siempre fue traer a la luz los valores culturales, formando un teatro nacionalista civilizado y con la dignidad que el pueblo mexicano se merecía, obteniendo las mismas oportunidades que el teatro extranjero para producir. Se enaltecía la sociedad y cultura de las clases medias del país adquiriendo un lenguaje auténtico sin perder por completo los modismos y las formas de expresión común de una sociedad mexicana.

La preocupación por la formalidad del teatro mexicano se asociaba más al beneficio del público, si bien las puestas en escena estaban en cierto fortalecimiento en cuanto a narrativa y lenguaje, el público era lo que más importaba y su asistencia a los teatros con total libertad e interés significó un gran cambio y regreso de una identidad perdida.

“Se invitaba al público a que dejara de asistir a los teatros donde no se tomaba en cuenta su cultura, [...] pedía apoyo para los autores y aconsejaba aplaudir o silbar, resueltamente; abandonar la torpe y sucia parodia de las revistas francesas.” ⁹

El grupo hace público un manifiesto en el que se describe la situación del espectáculo teatral conforme a lo que se veía realmente, se buscaba alzar la voz contra quienes no le daban cierto interés ni valor a las dramaturgias nacionalistas. Dicho manifiesto también expone la importancia del público en su libre reacción y los merecidos eventos de calidad.

“Que el público no continúe observando una actitud pasiva, como hasta ahora, sino que aplauda o silbe, resueltamente, porque un cálido aplauso, un silbido estruendoso, cuando son merecidos, hacen más provecho a los autores y a los intérpretes y hablan más alto en favor de la dignidad de los espectadores;

Que el público no pretenda contar con buenos espectáculos a precios irrisorios que no permiten lujos en el vestir de los actores ni la debida propiedad escénica; pero que, al mismo tiempo, cuando pague exija buenos intérpretes, correcta presentación y obras modernas, debidamente ensayadas.” ¹⁰

De esta forma las creaciones escénicas en su originalidad mexicana toman pies y cabeza para una renovación del teatro en México, soltando la secuela porfirista, fomentando los valores culturales y otorgando una identidad una sociedad que trataba de imitar la vida europea, que solo beneficiaba a los más privilegiados y dejaba atrás a un pueblo marginado en las urbes de la ciudad.

7. Grupo conformado por los dramaturgos Carlos Noriega Hope, Ricardo Parada León, los hermanos Lázaro (considerados como un solo miembro), Carlos Lozano García, José Joaquín Gamboa, Víctor Manuel Díez Barroso y Francisco Monterde.

8. Alejandro Ortíz Bullé Goyri en *Un Siglo de Teatro en México* de David Olguín, 41.

9. Magaña, Antonio: *Medio Siglo de Teatro Mexicano*, 1964; citado por Yolanda Argudín en *Historia del Teatro en México: Desde los Rituales Prehispánicos Hasta el Arte Dramático de Nuestros Días*. México: Panorama, 1986, 80.

10. Texto obtenido del libro *Dramaturgia mexicana: Fundación y herencia* de Guillermo Schmidhuber de la Mora, *La tradición teatral en México. Manifiesto del Grupo de los Siete* publicado en el *Universal Ilustrado*, Número 457, 1926: 41 y 61.

La dramaturgia mexicana comenzaba a tener un crecimiento exponencial y favorecía a las más grandes compañías que estaban en plenitud. Sin embargo, eso no significó que el teatro del género chico perdiera a su público, más bien existían distintos tipos espectadores que disfrutaban de cualquier tipo de evento de acuerdo con su interés.

La introducción del *cabaret* ¹¹ a la Ciudad de México, también formó parte de estos intereses del público en búsqueda de entretenimiento, aunque este tenía fuertes influencias francesas, las rutinas que llevaban a cabo las *vedettes* ¹² contenían referentes de la danza cubana, oriental y africana. El cuerpo de estas bailarinas se relacionaba completamente con el espacio, sobre todo en los salones al tener mayor contacto con los espectadores, que en su mayoría eran varones siendo un espectáculo de carácter erótico, exótico y sensual. ¹³

Los teatros revolucionarios y las concepciones espaciales que se integran marcaron un gran desarrollo en diferentes aspectos y posturas, pero con el principal objetivo de transformar a una sociedad y devolver su identidad nacional. Los espacios teatrales se encuentran en constante evolución, el teatro de género chico y el cabaret continuó haciéndose en las carpas y teatros formales, hasta la llegada del cine mexicano en los años 40 y 50, periodo en el que las carpas entran en declive para convertirse en salones de variedad, bares y centros nocturnos que para los años 70 y 80 convirtieron a la Ciudad de México en la capital del entretenimiento. En algunas instancias se intenta recuperar los verdaderos orígenes de las vedettes en puestas de la modernidad del siglo XXI.

El teatro como tal nunca fue olvidado y eso ha sido un gran milagro. Funcionó como una de las primeras escuelas de actuación de la época y las experiencias adquiridas sobre el escenario fueron un gran impulso para que nuevos talentos logaran su transición a la Época de Oro del Cine Mexicano; personajes como Mario Moreno *Cantinflas*, Juan Antonio Espino *Clavillazo*, Manuel Medel, entre muchos otros, iniciaron su carrera artística sobre un escenario. Aunque eso no significó que lo abandonaran por completo una vez alcanzado el éxito en el séptimo arte, la fama ayudó a la difusión global de las dramaturgias mexicanas e impulsó al país en la construcción de nuevos recintos que aún permanecen, como el caso del Teatro Insurgentes inaugurado en 1953.

Dentro del cine, el teatro también era retratado, mostrando todas y cada una de las concepciones espaciales mencionadas, siempre señalando el contexto en el que se encontraba y abriendo un mundo de posibilidades al pasar de un arte efímero a una escena grabada que podía repetirse una y otra vez; también cuando los mismos actores personifican actores y al propio público, aquí se fingía la reacción que ya se tenía prevista en el libreto, pero con esto no se pretende decir que el teatro pierde valor cultural, estaríamos en una incongruencia porque todo esto forma parte de la actuación siendo un reflejo de la sociedad y su forma de habitar los espacios.

11. **Cabaret**. 1. m. Local nocturno donde se bebe y se baila y en el que se ofrecen espectáculos de variedades. [Visto en: Diccionario de la lengua española de la RAE]

12. **Vedette**. Palabra de origen francés para designar a una bailarina de espectáculos de burlesque en los cabarets.

1. f. Artista principal en un espectáculo de variedades. [Visto en: Diccionario de la lengua española de la RAE]

13. Véase págs. 110 y 111.



10 Imágenes obtenidas de: Martínez Solares, Gilberto, *El Rey del Barrio*, AS Films S.A. México, 1949.



11 Imágenes obtenidas de: Boytler, Arcady, *Águila o Sol*, Cinematográfica Internacional, S.A. México, 1938.

La serie de imágenes obtenidas de películas del Cine de Oro mexicano representa el papel del público y del intérprete, en la parte superior se muestra una *vedette* (Yolanda Montes *Tongolele*) bailando para un público varón en un espacio delimitado por su propio cuerpo y la distribución del salón en forma de foro posicionándola como el centro de atención.

En la parte inferior el teatro de carpa se hace presente con un público de todas las edades y espectáculos de variedades, su espacio se distribuye de forma italiana teniendo al público de frente. Aquí también se puede ver el tipo de reacciones del público, algunos pueden tanto disfrutarlo como aburrirse y quedarse dormidos durante la función.

El auge del cine significó otro periodo de transformación para los espacios teatrales, el público comenzaba a experimentar otro tipo de arte visual y con ello a crecer de forma espontánea; las pocas salas cinematográficas que existían se llenaban constantemente por lo que era necesario adaptar algunos teatros como cine y con el paso de los años la construcción de recintos dedicados al séptimo arte en las distintas zonas de la Ciudad de México iba a flote.

No solo los teatros se adaptaron como cines, también en otros recintos destinados a otras artes se adaptaban como espacios para la creación escénica o como auditorios y eso no es señal de que el teatro pierda sus espacios o que los mismos espacios pierdan sus verdaderos orígenes.

A decir verdad, la adaptabilidad es parte del habitar de las personas y este concepto nos ayuda a entender que tanto la arquitectura como nosotros mismos, en este caso del público y los intérpretes, están en constante cambio y el entorno en el que se pueden encontrar también forma parte de ello.

Cabe aclarar que esta adaptación abarca, desde la propia adaptación del edificio, como del espacio escénico y de las personas que lo habitarán; sin embargo eso no significó que las obras teatrales ya no logran presentarse, realmente existen muchos casos y en la actualidad se puede notar a simple vista, que un recinto teatral no forzosamente tiene que ser destinado para presentar un acto teatral y performativo, la adaptación de estos espacios para otras actividades dignas del arte y en algunos casos también para la política, parece ser interesante.

Inclusive este claro concepto dentro del habitar trasciende hacia la conformación de espacios para la presentación de ligeras obras teatrales desde lo menos común como una vivienda. En términos generales la acción teatral puede llevarse a cabo en cualquier sitio o lugar y la impresión de realidad depende totalmente del trabajo en el cuerpo del actor de establecer ese límite intangible entre la escena y el público.

2.2 LOS GRUPOS EXPERIMENTALES

Los grupos experimentales surgieron a finales de los años 20 y principios de los años 30, estos grupos formaron parte de una gran transición de espacios escénicos para las puestas en escena que se presentaban de forma privada o clandestina, pero sin perder la calidad escénica.

“Una secta inesperada, una especie de sociedad secreta, con el mismo espíritu de las órdenes monásticas, sostenida por un pacto de inconformidad y cultura, surge aislada y representa el papel de precursora de este aún inconcluso drama de la renovación teatral.”¹⁴

La actriz Antonieta Rivas Mercado funda en 1928 el *Teatro de Ulises* junto a Salvador Novo, Gilberto Owen, Celestino Gorostiza y Xavier Villarrutia, este teatro se establece dentro de una vivienda, justamente en la calle de Mesones 42, en el centro histórico de la Ciudad de México.¹⁵

“[...] La elección de la casona de Mesones 42 no podía ser más afortunada. Significaba salir de los teatrones donde se ilustraba lo dramático mediante convenciones decimonónicas y construir un espacio íntimo que evocaba el universo de las vanguardias.”¹⁶

Dentro de esta vivienda de dos niveles, se almacenaban puestas en escena extranjeras con actores sin ninguna preparación profesional, para un total de 50 espectadores. El vestíbulo de la casa se adaptó como foro y para la realización escenográfica de las puestas en las cuales llegan a tener participación los pintores Julio Castellanos, Roberto Montenegro y Manuel Lozano.

La idea principal de este grupo experimental era darle al público el mejor teatro extranjero que pudiese encontrar y generar un espacio más íntimo entre la escena y el espectador. La necesidad de formar un grupo teatral en un espacio más privado fuera de las carpas y de los recintos habilitados para este tipo eventos, llevó a comprender un poco las formas espaciales de Mesones 42 y saber adaptar este espacio para aglomerar a 50 espectadores.

“[...] una casona tipo español, con patio central y una escalera que se partía en dos; no era lo que llaman vecindad [...] El salón tenía 5 metros de ancho por 8 o 10 de largo, con cuatro balcones; al fondo se adaptó el foro con una tarima de 50 cm de altura. Usando el ingenio y utilizando el yute, del que se hacían los costales, tapizaron el mobiliario [...]; toda la decoración era avant-garde.”¹⁷

Aunque no tenían la intención de trasladar sus montajes a teatros o espacios técnicamente diseñados para la creación escénica, tras el rotundo éxito de una de sus últimas temporadas, decide trasladarse al Teatro Virginia Fábregas.

14. Magaña, 55.
15. Argudín, 94.
16. Olguín, 56.
17. Fuentes, 2011; citado por David Olguín, op. cit. 88.

Dentro de este recinto se lograron adaptar las puestas del *Teatro de Ulises* y la búsqueda de un público nuevo con intereses en el teatro experimental era casi nula, trasladándose nuevamente a la casa de la calle Mesones.

El *Teatro de Ulises* terminó por desaparecer y el teatro experimental se vio concebido por el grupo de *Escolares del Teatro* en 1931 como una etapa de transición escénica, bajo la dirección de Julio Bracho y trayendo consigo los antecedentes del *Teatro Ulises*. Los *Escolares del Teatro* adaptaron como espacio escénico una sala de la Secretaría de Educación Pública. Este pequeño espacio parecía ser suficiente, sin embargo, se notaba la gran necesidad de un verdadero espacio destinado a las artes escénicas.

Con lo mencionado anteriormente, se puede decir que los teatros experimentales buscaban la manera de montar sus puestas en escena de la forma en que podían, como una nueva forma de brindar las mejores puestas extranjeras y la vez como una supervivencia por mantener estas narrativas; *Los Escolares del Teatro* solo duraron un año y los intentos de renovación teatral pasan al *Teatro de Orientación* conformado en 1931 como de los últimos grupos de teatro experimental de la época y bajo la dirección de Celestino Gorostiza.

Al *Teatro de Orientación* se le integran los escenógrafos Carlos González y Agustín Lazo, juntos comienzan una transición y renovación de la escena tomando los referentes de las escenografías de Gordon Craig y Adolphe Appia, pasando de los decorados simples a la dimensión monumental escénica dentro de puestas del teatro europeo que se había estado abordando desde el *Teatro Ulises*.



12 Teatro Ulises en Mesones 42
Actualmente locales comerciales

2.3 TEATROS DE LA MODERNIDAD

La introducción del *Movimiento Moderno*¹⁸ a la Ciudad de México, en los años 20, formó parte de un conjunto de ideologías que buscaban redefinir los principios arquitectónicos; sin embargo tuvo mayor relevancia después de la revolución en los años 30, provocando un efecto transformador dentro de la sociedad con un amplio desarrollo arquitectónico fusionando las influencias internacionales con la herencia cultural mexicana e implementando nuevas tecnologías, estilos y materiales constructivos como el concreto armado y el acero.

Este periodo no solo impactó en los aspectos estéticos y constructivos, también generó un profundo pensamiento en el bienestar de las personas y la funcionalidad de los espacios. La planificación de proyectos de vivienda y entornos urbanos comenzó a enfocarse en el concepto de habitabilidad y los modos de vida de la sociedad mexicana.

En este contexto, podemos destacar a un par de autores influyentes¹⁹ del *Movimiento Moderno* y de los cuales obtenemos parte de su enfoque en la arquitectura moderna mexicana; José Villagrán García, como ya se ha mencionado en la introducción de esta tesis, toma el concepto de habitabilidad como la *esencia de la arquitectura*²⁰ y centra su atención en el programa arquitectónico buscando crear espacios habitables que no solo fueran visualmente atractivos, sino que también respondieran a las necesidades y emociones de las personas. Esto puede traducirse en la importancia de la proyección de ambientes generadores de confort a partir de un buen conocimiento del usuario, buena distribución de áreas, iluminación natural, ventilación y un buen aprovechamiento de los nuevos materiales.

Mario Pani como arquitecto y urbanista compartió las influencias internacionales de Le Corbusier en la planificación de manera racional de ciudades funcionales, eficientes y estéticas, en el caso de Le Corbusier, su arquitectura debía considerar las necesidades de una sociedad en periodo de posguerra, sin embargo, en la Ciudad de México este enfoque de diseño urbano tuvo que adaptarse al contexto mexicano.

Asimismo, la construcción de conjuntos habitacionales, parques y plazas públicas influye también socialmente en la formación de comunidades integradas que interactúan y comparten entornos comunes, esta visión de diseñar lugares de encuentro y convivencia contribuye a forjar un sentido de pertenencia y una identidad, mejorando la calidad de vida de la población mexicana. Más adelante veremos un poco más de la influencia de Mario Pani en la segunda mitad del siglo XX con el surgimiento de una serie de “utopías” modernas.

18. El Movimiento Moderno surge en Europa a inicios del siglo XX como un estilo arquitectónico que rompe con las corrientes del pasado y busca una innovación artística basándose en principios como el racionalismo y el funcionalismo heredado de las ideologías de la Bauhaus. Los arquitectos internacionales influyentes del Movimiento Moderno fueron principalmente: Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Alvar Aalto, Oscar Niemeyer, entre otros.

19. Principales arquitectos mexicanos influyentes del Movimiento Moderno: José Villagrán García, Juan O’Gorman, Luis Barragán, Mario Pani, Enrique del Moral, Augusto H. Álvarez, Enrique Yáñez, Carlos Obregón Santacilia, entre otros.

20. Villagrán, *Teoría de la arquitectura*, 1989.

El *Movimiento Moderno* no solo se reflejó en la reestructuración de edificios de vivienda y el paisaje urbano, sino también en la redefinición de espacios destinados a la creación escénica. Los espacios teatrales también se convirtieron en símbolos de innovación arquitectónica para el sector cultural de la época moderna en la Ciudad de México.

Conforme a esto, la búsqueda de una estética teatral tanto de carácter visual como funcional y adaptable marcó el inicio de nuevas experiencias teatrales únicas, es aquí donde se prueba con otro tipo de creaciones en el escenario y su transformación a partir de los avances técnicos, formando así ambientes mucho más íntimos y participativos.

Esta relación entre la modernidad y la cultura inspiró la construcción de nuevos recintos y la restauración de otros. Estos lugares, al adoptar los principios del movimiento, se convirtieron en escenarios dinámicos para la representación de las primeras obras teatrales que mostraban un interés por las raíces culturales mexicanas como las tendencias internacionales, en algunos casos llegaban a hacer una fusión de ambas y las adaptaban al público mexicano.

Esta transición teatral más allá de su formalidad estética, desencadenó una serie de cambios que resonaron en cuestiones de habitabilidad y la integración de los teatros al entorno urbano. La modernización de estos espacios logró fortalecer la conexión entre la sociedad, convirtiéndose en centros de acceso a las artes y como un punto de encuentro, donde la cultura se compartía y se celebraba, forjando su propia identidad en torno al arte escénico.

Los teatros de la modernidad se convirtieron en los hitos de esta ciudad que salvaguarda la historia de una época de profundos cambios que no solo influyeron en el aspecto cultural, sino también de forma social, política y económica. Es importante recalcar, como se menciona al inicio de este capítulo, que esta tesis y en especial este apartado, es un ir y volver en diferentes épocas de la historia del teatro mexicano para contextualizar en este caso la concepción del *Teatro del Palacio de Bellas Artes* y el surgimiento de una serie de utopías como parte de los proyectos para la seguridad social.

La elección de estos ejemplos se basa en su impacto en la historia cultural y social de la Ciudad de México. *El Palacio de Bellas Artes* se concibe como un monumento que combina la visión del *Movimiento Moderno* con estilos arquitectónicos únicos. Por otro lado, los teatros del *IMSS* se exponen como lugares de recreación de una época centrada en la seguridad social y el bienestar de la población trabajadora.

En resumen, para comprender los principios del *Movimiento Moderno* respecto al teatro en la Ciudad de México, es importante hacer un análisis no solo de la parte interior, sino también de lo que sucede en las periferias y cómo es que estos cambios impactan tanto a la comunidad teatral como al pueblo. Es un hecho que los casos de estudio que se exponen a continuación no fueron los únicos que representaron un cambio significativo en la sociedad y la arquitectura mexicana, su selección no pretende excluir a otros casos importantes, la intención es centrar el análisis en aquellos que permiten una comprensión más detallada y sobre todo para darles mayor visibilidad.

2.3.1 EL PALACIO DE BELLAS ARTES

Para comprender la magnitud y el significado que tiene la concepción del proyecto del *Palacio de Bellas Artes*, es necesario remontarnos a su antecesor, el antiguo *Teatro Nacional*, edificación construida por Francisco Arbeau y Lorenzo de la Hidalga.²¹ Este teatro se ubicaba en el Centro Histórico de la Ciudad de México, sobre la calle de Vergara, actualmente Simón Bolívar y cerrando la Avenida Cinco de Mayo, desde la cual se podía contemplar su fachada como remate visual (imagen 15).

Siendo una de las mayores salas teatrales del siglo XIX, su demolición en los años 1901 y 1902 para la ampliación de la Avenida Cinco de Mayo, marcó un periodo de transición de la espacialidad escénica, abriendo paso a la construcción y ocupación de otros recintos teatrales como parte del esfuerzo de porfiriato por transformar la arquitectura del país y ante la ausencia de espacios destinados a las artes escénicas. Se soñaba con ver renacer el Teatro Nacional como el mejor teatro de los tiempos y su proyección para situarlo en el centro como un ícono de la Ciudad de México, tomó más tiempo de lo establecido ante los sucesos de la dictadura y la revolución; ese largo tiempo formalizó los principios de la arquitectura moderna dividiendo la construcción en diferentes etapas.

“Federico Mariscal y Alberto J. Pani consideraban que la historia de este edificio se dividía en tres etapas: la primera, de actividad muy intensa y enteramente a cargo de Boari, iría de 1904 a 1913 y en ella se había tratado siempre de la construcción del Nuevo Teatro Nacional. La segunda solo era un periodo de indecisión que se extendió de 1913 a 1932, quizá 1933 (aunque ya en 1930 se avanza hacia el término de la de la obra), años en que la idea de terminar el proyecto de Boari dan paso poco a poco al planteamiento de imponer al mismo un giro radical. La tercera y última etapa, muy breve y activa de nuevo, concluye en 1934 con la inauguración del edificio.”²²

El largo proceso no solo fue constructivo, realmente fueron años de consolidación y de transformación tanto cultural como urbana, sobre todo para encontrar una localización significativa y emplazar lo que sería actualmente un hito de la ciudad, a pesar de estar frente al estallido de la revolución, razón por la cual se tuvo que pausar el proyecto. Se puede decir que su concepción atravesó por diversos cambios en cuanto a las primeras ideas que tuvo Adamo Boari²³ de construir un teatro de ópera digno de una ciudad en pleno desarrollo con todos los nuevos avances constructivos que, a diferencia de las armaduras de madera del antiguo *Teatro Nacional*, este tendría una estructura de acero aumentando su resistencia y durabilidad.

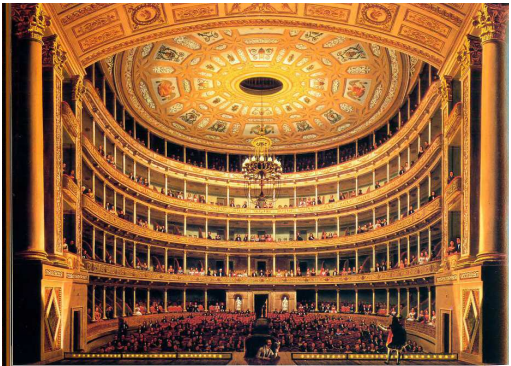
21. **Francisco Arbeau** (1796-1870) Arquitecto y empresario nacido en Guatemala, se le atribuye también la construcción del Teatro Principal junto a Ignacio Loperena y el Teatro Iturbide, el cual pasó a ser nombrado Teatro Arbeau en su honor. / **Lorenzo de la Hidalga** (1810-1872) Arquitecto español, trabajó para Antonio López de Santa Anna y durante sus labores llevó a cabo la construcción del Teatro Nacional o Gran Teatro Santa Anna junto a Francisco Arbeau.

22. Jiménez, 34.

23. **Adamo Boari** (1863-1928) Arquitecto italiano destacado en México por su trabajo bajo la dictadura de Porfirio Díaz realizando proyectos en Guadalajara, Veracruz y en la Ciudad de México con el Palacio de Correos y el Palacio de Bellas Artes, dedicando los últimos días de su vida a este recinto.



13 Lorenzo de la Hidalga, interior del Teatro Nacional. Acuarela/papel. siglo XIX.



14 Interior del Gran Teatro Nacional de México de Pedro Gualdi, óleo sobre tela, siglo XIX.



15 Vista de la calle del Arquillo (Cinco de Mayo), al fondo el antiguo Teatro Nacional a finales del siglo XIX.

Existe una comparativa entre la forma del espacio y la monumentalidad con la que Boari planteaba formar en un teatro con todas las adecuaciones necesarias, en los esbozos se puede apreciar la diferencia de alturas y el tamaño de la zona de espectadores, así como también el escenario; de esta forma se podía definir con mayor claridad la instancia de traer de vuelta el antiguo Teatro Nacional, pero con una mayor amplitud para albergar a más público.

El público no solo disfrutaría de la sala para disfrutar de un espectáculo, dentro de las primeras ideas que tuvo Boari sobre los espacios interiores, se contemplaron también pequeñas estancias y un restaurante a los costados, lo que imaginó en cuanto a la funcionalidad del proyecto es que las personas al adentrarse al recinto lo primero con lo que se encontrarían sería un gran vestíbulo y una transición hacia estas estancias en donde esperarían cada función para después ocupar sus asientos. A simple vista, las ideas de concepción siempre fueron previstas para la creación escénica y para que un cierto tipo de público tuviera la fortuna de habitar este espacio con referentes extranjeros traídos del movimiento *Arts & Crafts*,²⁴ en su interior se hacía notar el estilo *Art Decó* y en su exterior el *Art Nouveau*, así como también ciertos detalles del neoclásico, conformando así una mezcla de estilos arquitectónicos como un reflejo de la sociedad mexicana.

Sin embargo, tras el estallido de la Revolución la concepción del Nuevo Teatro Nacional comenzó a retrasarse y tras la muerte de Boari en 1928 la construcción queda incompleta pasando a manos de Federico Mariscal²⁵ quien toma como referencia las ideas nacionalistas y revolucionarias cambiando por lo completo los interiores y las primeras ideas de concepción de un teatro como ícono del centro de la ciudad a un palacio que apadrinaría todas las expresiones artísticas existentes. Existen los esbozos que Federico Mariscal realizó para cambiar la distribución de las lunetas, ampliando el espacio y los accesos a esta, así como también la creación de salones y salas de exposición, un museo y grandes escalinatas que distribuyen al usuario por todos estos espacios.

“Esta es la idea con que el régimen revolucionario, llegado a su plenitud en vez de concluir el Teatro Nacional, ha construido en realidad un edificio nuevo - el Palacio de Bellas Artes, que ya no abrigará las veladas de una aristocracia imposible, sino el concierto, la conferencia, la exposición y el espectáculo que señalen todos los días la ascensión de un arte como el nuestro, cuyo valor cede en magnitud a la indiferencia que ha sido objeto”.²⁶

El Nuevo Teatro Nacional pasó de ser un proyecto destinado únicamente a las artes escénicas para convertirse en el centro cultural más grande del país, cambió su nombre a Palacio de Bellas Artes y aunque tardó 30 años en construirse, su apertura establece un gran significado dentro de la formación artística, atrayendo a múltiples figuras y talentos, desde dramaturgos, actores y pintores muralistas como José Clemente Orozco y Diego Rivera.

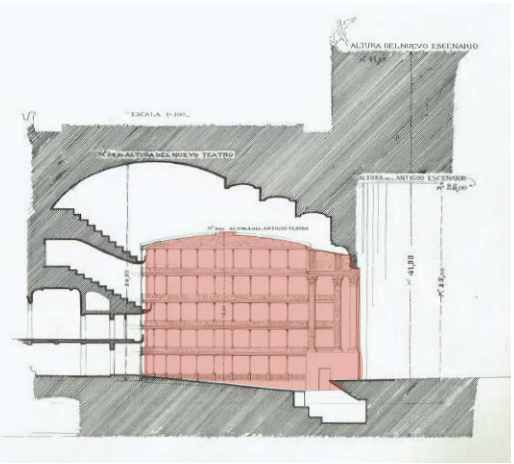
24. Movimiento estético y artístico impulsado por William Morris originado en Gran Bretaña a finales del siglo XIX y que trascendió hacia otros países, formando parte de la arquitectura moderna y del diseño de muebles, utensilios y pintura.

25. **Federico Mariscal** (1881-1971) Arquitecto mexicano considerado como uno de los más exponenciales del siglo XX, destacando su labor en la construcción del Teatro de la Ciudad Esperanza Iris junto a Ignacio Capetillo y el interior del Palacio de Bellas Artes tras la muerte de Boari y los estragos de la Revolución.

26. Mariscal, 2004; citado por Víctor Jiménez en *Historia de la Construcción del Palacio de Bellas Artes*, op. cit. 34.

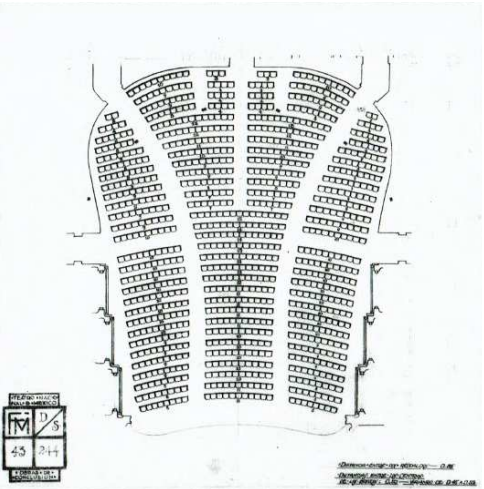


16 Comparación entre la planta de la sala del antiguo Teatro Nacional y el nuevo concebido por Boari

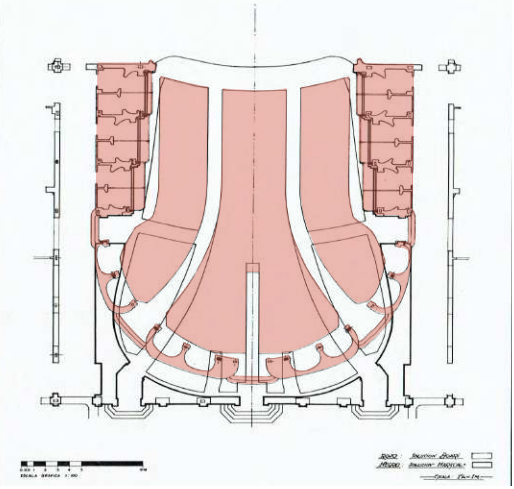


17 Comparación entre secciones de la sala del antiguo Teatro Nacional y el nuevo concebido por Boari

● Antiguo Teatro Nacional



18 Distribución de lunetas Nuevo Teatro Nacional, Federico Mariscal. 1930.



19 Comparación entre la solución de Adamo Boari y Federico Mariscal para la distribución de lunetas

● Lunetas de Adamo Boari

El proyecto del Palacio de Bellas Artes deja de ser completamente un teatro y se convierte en la casa de cultura más grande del país, en esta parte no solo se analiza el espacio donde se lleva a cabo la acción teatral, sino todo el conjunto urbano que significó una primera intención de construir el mejor teatro como el centro de la ciudad para brindar a la población un sentido de pertenencia nacional. Esta esencia se mantiene hoy en día, pero bajo el desarrollo y proyección de todas las artes.

Aunque las primeras ideas de los interiores pensadas por Boari se quedaron sobre el papel, se puede hacer una comparativa entre las interiores que realizó Federico Mariscal, posicionando las plantas arquitectónicas ²⁷ una sobre otra, aprovechando las transparencias del papel y notar la gran diferencia en cuanto a su distribución y funcionalidad. Algunos muros se alargan, otros se conservan y gran parte de los espacios que se albergan en el vestíbulo se amplían.

Al estar a las afueras de este edificio, lo primero que visualizamos es la fachada y es ahí donde la percepción juega con nuestros sentidos para tomar la decisión de entrar teniendo esa primera impresión y descubrir lo que hay o lo que ocurre en su interior; pero esa decisión también tiene que ver con lo que se desea realizar dentro del lugar. Las personas de hoy en día y la gran mayoría de extranjeros, recurren regularmente a este recinto por las visitas guiadas al teatro, para ver los murales, alguna exposición temporal o si se encuentra la cartelera abierta, para visualizar algún acto o performance. Con toda esta gama de actividades abiertas obtenemos diferentes decisiones, destinos y recorridos.

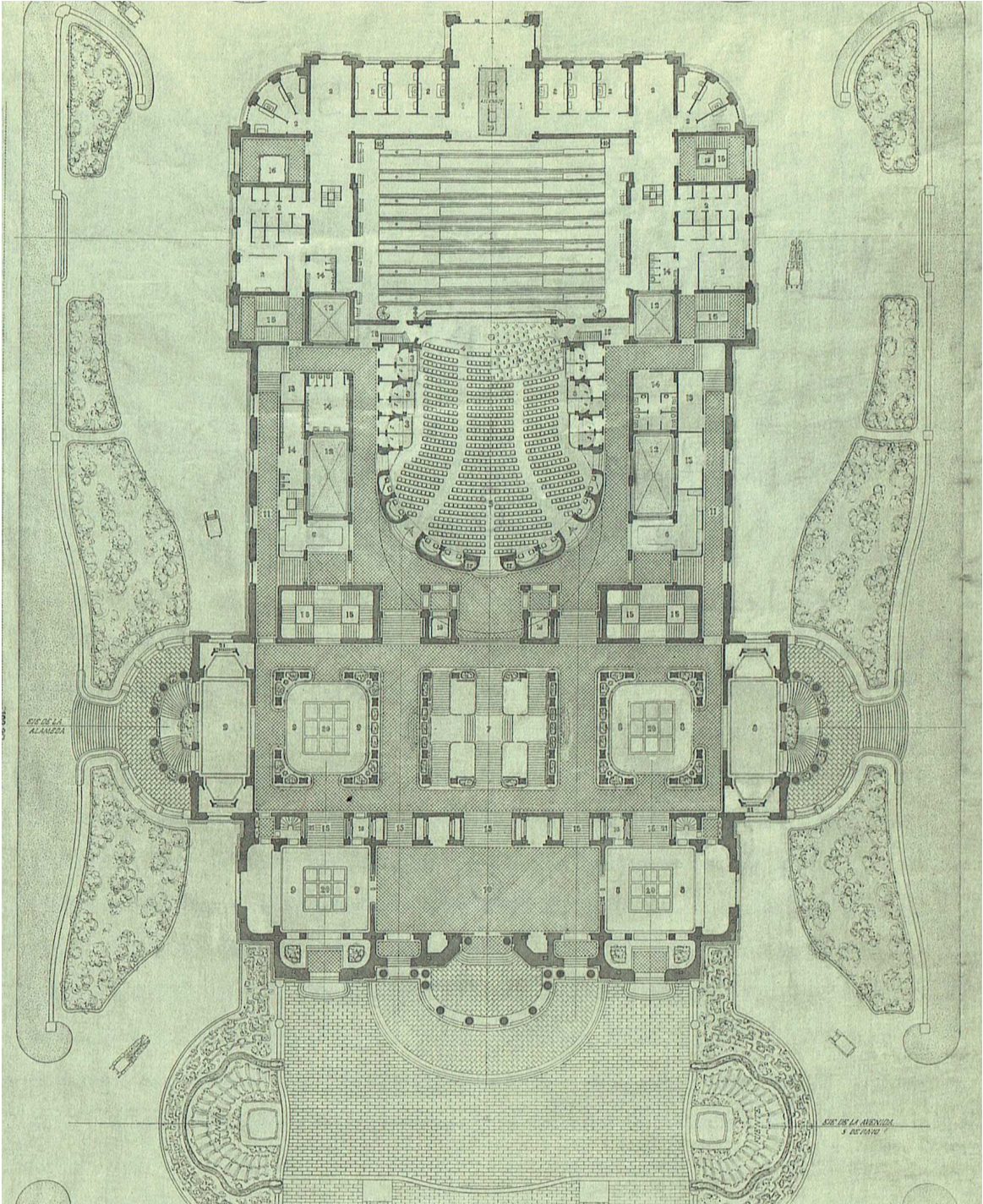
Se puede entender cómo el papel de los habitantes de este recinto no se queda en un espectador de la acción teatral, sino de cualquier expresión artística que se puede exponer en todas las áreas que posee esta gran casa de cultura, es decir, se vuelven espectadores del edificio desde su exterior hasta su interior ocupando cada rincón existente.

También se muestra la comparativa de los cortes arquitectónicos del escenario ²⁸, ignorando completamente la calidad en cuanto a los detalles en el dibujo, se puede notar la diferencia de los demás interiores, sobre todo en la parte de la cubierta y el sótano.

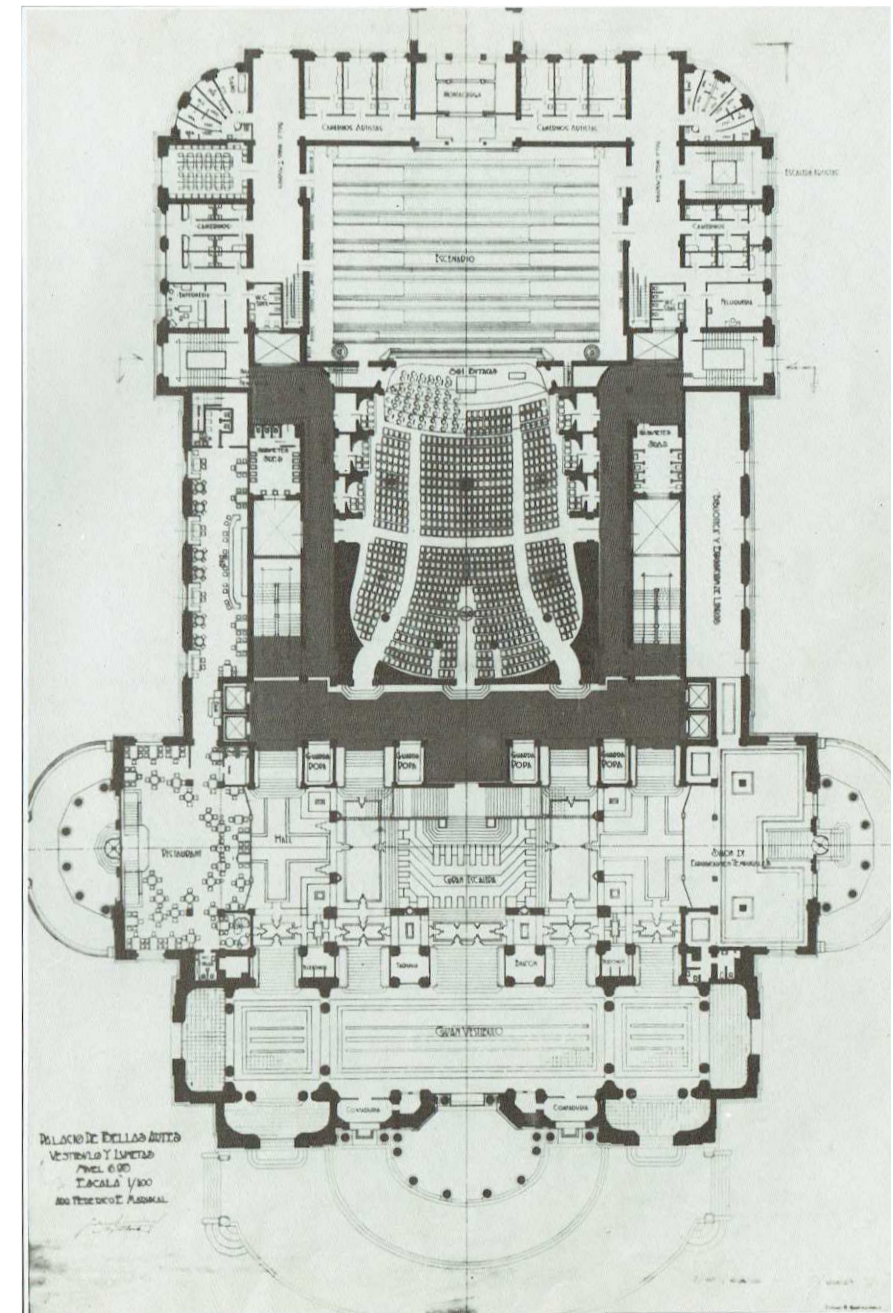
Posteriormente, se hace una intervención en cuanto a su habitabilidad y lo qué sucede cuando nos encontramos con un espacio vacío, es claro que al colocar habitantes ya se refleja como tal una acción, un funcionamiento de dicho espacio y es su esencia la que persiste cuando dejamos el espacio vacío que bajo sus muros o límites solo queda el recuerdo de lo que sucedió.

27. Véase págs. 121 y 123

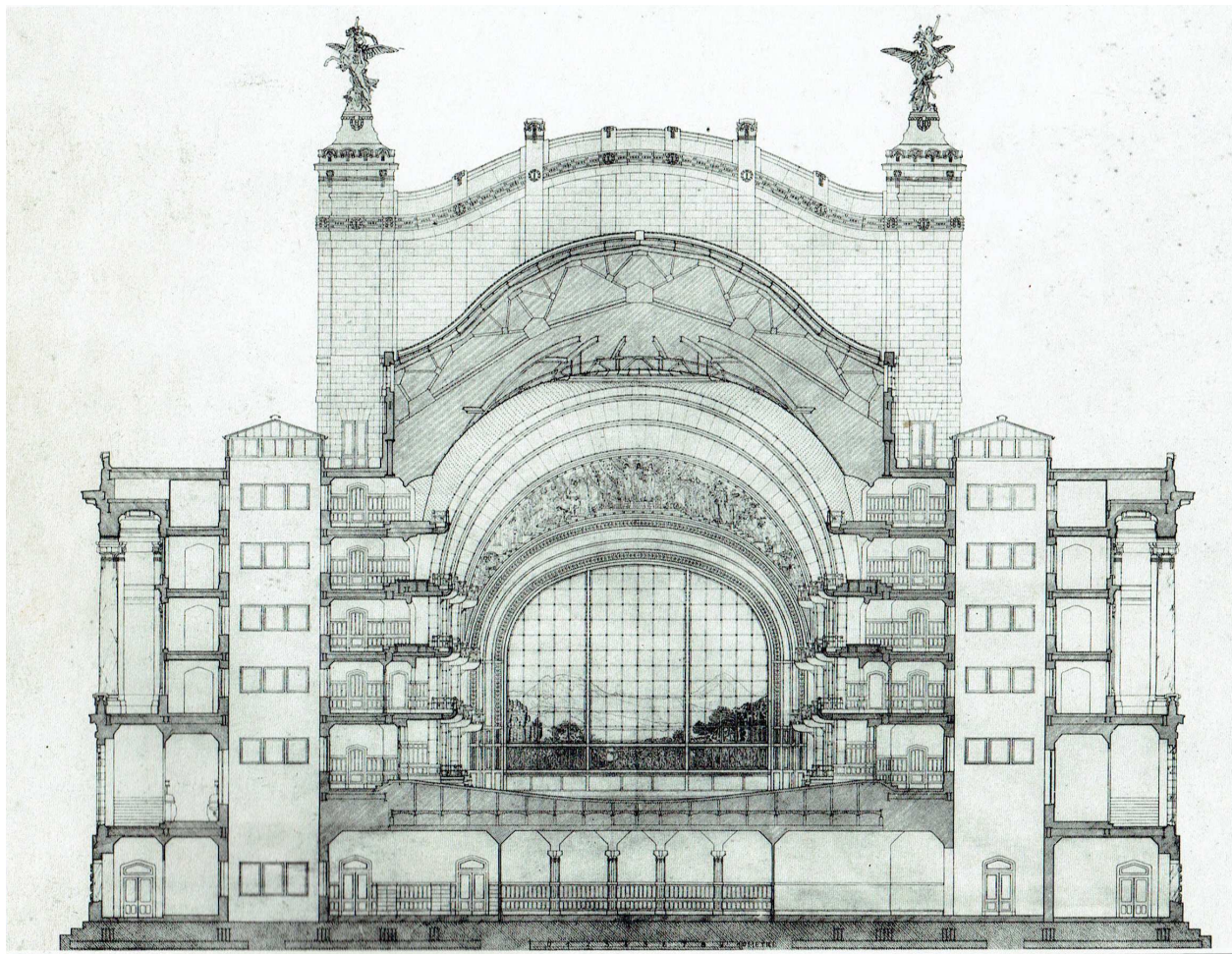
28. Véase págs. 124 y 126



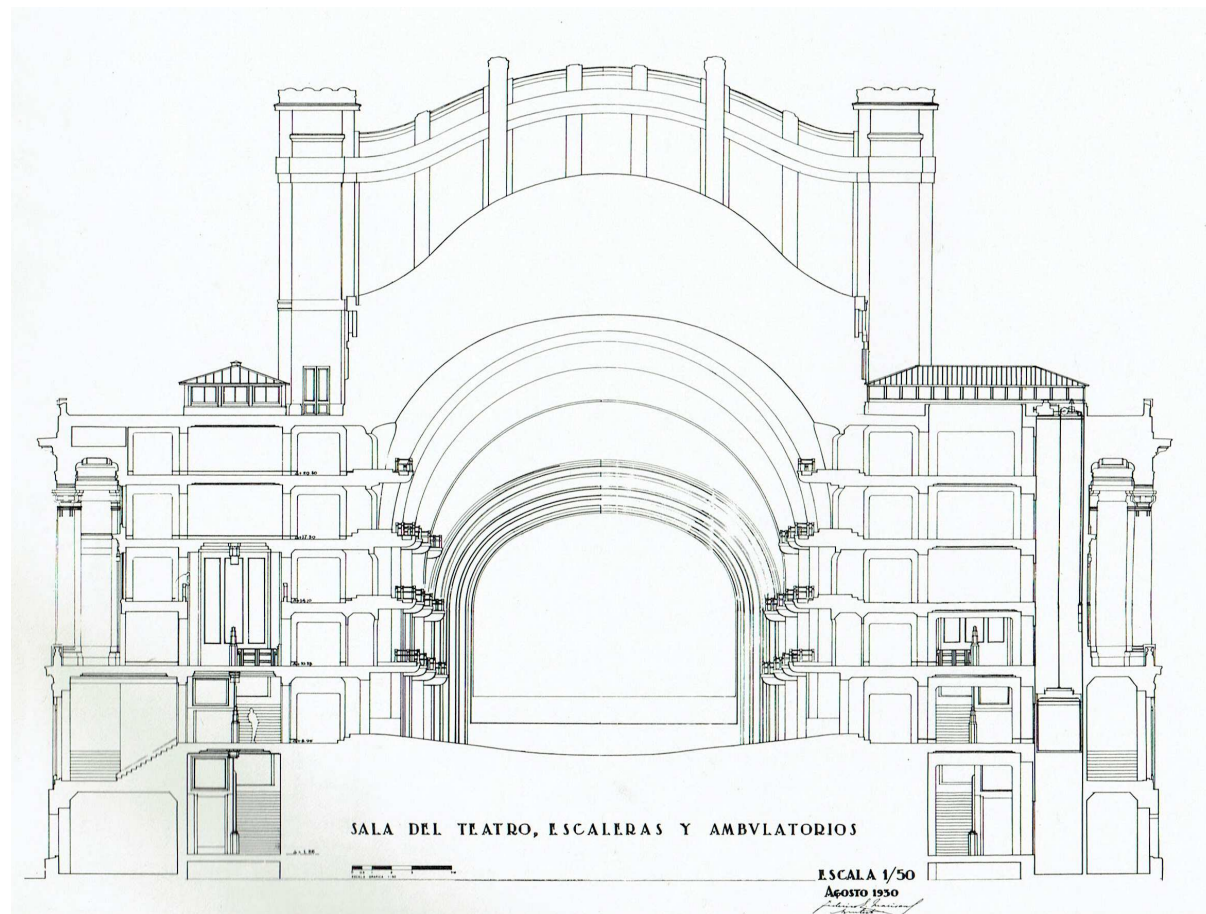
20 Planta arquitectónica a nivel de calle de Teatro Nacional de Adamo Boari, 1916.



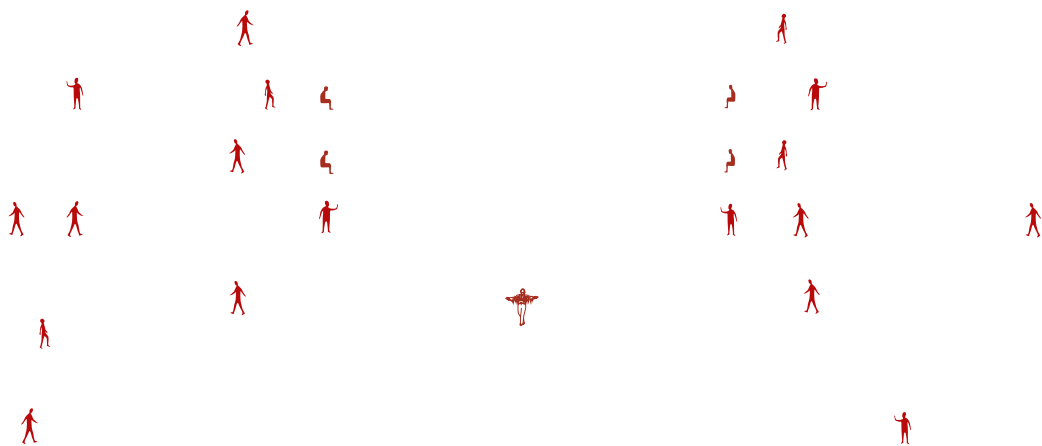
21 Planta baja de Palacio de Bellas Artes, 1934. Planoteca DACPAN - INBA



22 Corte transversal de sala de espectáculos, vista al escenario de Adamo Boari.



23 Corte transversal de sala del teatro, escaleras y ambulatorios, vista hacia el escenario, 1930. Planoteca DACPAN - INBA



2.3.2 TEATROS DEL INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL (IMSS)

En la segunda mitad del siglo XX, el país se vio envuelto nuevamente en un periodo de transformación para la arquitectura y un progreso de carácter sociopolítico bajo el sexenio del presidente Adolfo López Mateos.²⁹ En un esfuerzo por brindar a la población un proyecto de *Seguridad Social* como resultado de una revolución que buscaba una sociedad justa, democrática e igualitaria, el *Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS)*, fundado en 1944 y a cargo de Benito Coquet³⁰ como director general durante el sexenio, propone el proyecto de *Seguridad Social* como un conjunto ideal para el beneficio de los trabajadores.

Como tal, el concepto de *Seguridad Social* se refiere a un estado de confort y bienestar, lo que le garantiza a la sociedad una serie de prestaciones como la vivienda digna, clínicas y hospitales para la atención médica, tanto de niños, adultos y personas de la tercera edad; espacios de capacitación laboral, instalaciones deportivas y sobre todo espacios teatrales que también se integraron con el fin de impulsar la cultura y las actividades artísticas a los beneficiarios de este sistema como empleo del tiempo libre.

“El tiempo libre puede y debe utilizarse en: a) la recuperación de energías desgastadas, mantener la salud mediante actividades de tipo físico-deportivas [...]; b) en el aprendizaje de nuevas tareas [...] que le permitan ser responsable de su propio destino, y c) en recreaciones que incluyan la música, el canto, la danza y otras que rodeen su vida de belleza [...] existe, indudablemente, una correlación, recíproca dependencia, entre el trabajo y el tiempo libre; esto es, entre el medio, que debe proporcionarle los recursos, los salarios justos para satisfacer sus necesidades vitales, y su derecho a gozar de una existencia plena.”³¹

Las actividades realizadas dentro de estas instalaciones propuestas por el instituto, tenían el propósito de formar a los habitantes en capacitación para el trabajo tanto para hombres como mujeres, para un mejor desarrollo económico y el emprendimiento; el disfrute de la actividad deportiva permitía una elevación en cuanto a la calidad de salud y vida de la población, mientras que la formación cultural iba en flote con la construcción de los teatros y centros culturales para la formación recreativa. El objetivo siempre fue unir a la sociedad en espacios colectivos y mejorar las relaciones humanas, viviendo en armonía y como tal desaparecer la idea de que el *IMSS* solo beneficiaba a la sociedad mexicana con centros hospitalarios y atención médica gratuita, como se le asocia comúnmente.

La conformación de estos conjuntos ejemplifica las aportaciones de una arquitectura moderna establecida en la Ciudad de México en los años 60 con el desarrollo de la vivienda colectiva, bajo el compromiso de forjar un mejor futuro para los habitantes a partir de una utopía o pequeñas ciudades ideales e integradoras en donde los beneficiarios se podían establecer y tener todo a su alcance satisfaciendo sus necesidades de forma gratuita o incluso más económica.

29. **Adolfo López Mateos** (1909- 1969) Político mexicano y presidente de la República Mexicana de 1958 a 1964.

30. **Benito Coquet Lagunes** (1915-1993) Político mexicano y director general del Instituto Mexicano del Seguro Social IMSS durante el sexenio de Adolfo López Mateos.

31. *IMSS La Seguridad Social en México*; citado por Enrique X. De Anda en *Teatros Junto a Hospitales*, 138.

Mencionar nuevamente las utopías es volver a retomar el capítulo 1 con las utopías teatrales, aunque en este caso hablamos de los conjuntos para la *Seguridad Social* y de teatros que no solo quedaron sobre el papel. El concepto de utopía permanece presente dentro de uno de los proyectos de desarrollo social más exponentes en la historia de la arquitectura mexicana.

Llevar a la realidad uno de los pocos proyectos que el gobierno pudo llevar a cabo con un fin social y años de esfuerzo significó en su momento un gran desarrollo y avance para el pueblo mexicano, que hoy en día los intereses por la estabilidad social y económica de un país ha perdido cierto valor y mantenimiento. Las cualidades de las pequeñas ciudades perfectas con una estructura y sistema de beneficio para las personas funcionaron a su tiempo, ya que, como tal, la perfección de una ciudad es inexistente y la realidad es que se atraviesan por muchos altibajos en las formas de habitar, de mantener los espacios vivos y sobre todo el de la calidad de la prestación de los servicios.

Dentro de este tema nos extendemos hacia las afueras del espacio escénico y del teatro para analizar las formas de habitar de una sociedad que se encuentra bajo dicha utopía de la *Seguridad Social* en la Ciudad de México. Con la construcción de teatros para ubicarse cerca de hospitales y centros deportivos o de capacitación laboral. Se puede hacer una pregunta inicial y es ¿Por qué hay teatros en el *IMSS* y por qué algunos se encuentran cerca de los hospitales?

Como se ha mencionado, el proyecto de seguridad social de Benito Coquet no solo se enfocó en el beneficio de la salud pública y capacitación laboral, sino también en la cultura, considerando el arte teatral, la danza y la performance como parte de esta formación.

La construcción de los teatros del *IMSS* en los años sesenta estuvieron a cargo de los arquitectos Alejandro Prieto ³² y Luis Zedillo Castillo,³³ bajo una profunda influencia de la arquitectura moderna, la primera concepción teatral en inaugurarse fue el Teatro Xola ³⁴ ubicado en la zona sur de la Ciudad de México junto al Hospital General Regional Dr. Carlos Mac Gregor Sánchez Navarro del *IMSS*. ³⁵

A estas figuras exponenciales de la arquitectura moderna del seguro social también se les atribuye la construcción de los teatros: el Xola, Tepeyac ³⁶, Legaria y Morelos, a cargo de Luis Zedillo junto con Alejandro Prieto; el Independencia e Hidalgo ³⁷ a cargo del propio Alejandro Prieto.

32. **Alejandro Prieto** (1924-1996) Arquitecto mexicano, fue nombrado jefe del Departamento de Inmuebles y Construcciones durante el sexenio de Adolfo López Mateos y la dirección del IMSS por Benito Coquet (1958 - 1964). Destacado por su participación en la construcción de clínicas, hospitales, laboratorios, la Unidad Habitacional Independencia y teatros del seguro social en gran parte de la república mexicana.

33. **Luis Zedillo Castillo** (1928-2014) Arquitecto mexicano a quien se le atribuye la construcción de los teatros del Seguro Social: El Teatro Xola, Tepeyac, Legaria y Morelos, junto con Alejandro Prieto.

34. Actualmente nombrado como “Julio Prieto” en honor al escenógrafo y hermano del arquitecto Alejandro Prieto.

35. Véase pág. 139

36. Actualmente nombrado como “Carmen Montejo” en honor a la famosa actriz de la Época de Oro del Cine Mexicano.

37. Actualmente nombrado como “Ignacio Retes” en honor al dramaturgo y director de los teatros del Instituto Mexicano del Seguro Social.

En los años siguientes la conformación de los teatros del seguro social iba creciendo a flote y se le fueron integrando al sistema de seguridad social otros recintos concebidos principalmente como auditorios, es el caso del Teatro Reforma ³⁸ ubicado junto a la sede y oficinas centrales del *IMSS* en la zona centro de la Ciudad de México; ³⁹ los últimos tres teatros que se integraron al sistema de seguridad social estuvieron a cargo del arquitecto Mario Pani ⁴⁰ quien se destacó por la construcción de unidades habitacionales como precursor de la arquitectura moderna en México.

El Teatro Santa Fe, ubicado en el Conjunto Habitacional de Santa Fe en la zona sur y finalmente dentro del Conjunto Nonoalco - Tlatelolco se encuentran el Teatro Félix Azuela Padilla y el Isabela Corona, este último fungió como auditorio de la Preparatoria Técnica Piloto Cuauhtémoc del Instituto Politécnico Nacional. ⁴¹

Los teatros al interior de las unidades habitacionales o de los Centros de Seguridad Social parecían tener una cierta relación espacial, las actividades culturales que se llevaban a cabo en estos centros podían tomar el teatro y presentar algún espectáculo y las propias familias o comunidades hacían uso de las instalaciones. Aunque también con el apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), fundado en 1944 y de Ignacio Retes como director de estos teatros y principal promotor de la actividad escénica en el *IMSS*, las obras comerciales comenzaban a habitar estos espacios.

“[...] Ignacio Retes, no mostró inclinación por determinado tipo de teatro, sino que buscó conformar sus temporadas con obras de lo más variado, atendiendo sobre todo a ofrecer lo que pudiera interesar a un público tan heterogéneo como el que ya había logrado [...] Sus montajes recurrían a actores y actrices de gran popularidad, muchas veces debida al cine mexicano que en ese entonces todavía no entraba en una crisis muy grave [...]” ⁴²

Como el teatro fue impuesto como actividad recreativa para el disfrute del tiempo libre de una sociedad trabajadora, la variedad de las obras teatrales presentadas en estos recintos era inmensa y con el fin de captar la atención del público, siempre se seleccionaba a actores y actrices de la televisión o del cine mexicano que la gente admiraba y deseaba presenciar. Las carteleras colocaban el nombre de los destacados actores en letras grandes y los precios de los boletos eran más económicos que los de un teatro no perteneciente a este sistema.

De esta manera, las salas se abarrotaban de público y se cultivaban a través de un arte visual y efímero a partir de obras teatrales con una gran variedad de géneros dramáticos que cautivaron a los espectadores beneficiarios del seguro social.

38. Teatro construido por el arquitecto **Carlos Obregón Santacilia** (1896-1961) Arquitecto mexicano y gran exponente de la arquitectura moderna en México, estuvo también a cargo de la construcción de las Oficinas Centrales como sede del Instituto Mexicano del Seguro Social.

39. Véase pág. 139

40. **Mario Pani Darqui** (1911-1993) Arquitecto y urbanista mexicano y gran influyente de la arquitectura moderna el funcionalismo y que a través de los aportes de Le Corbusier destacó en la construcción de multifamiliares y edificios residenciales.

41. Véase págs. 136, 137, 140 y 141.

42. Harmony, Olga. *Un Siglo de Teatro Mexicano*, 122.

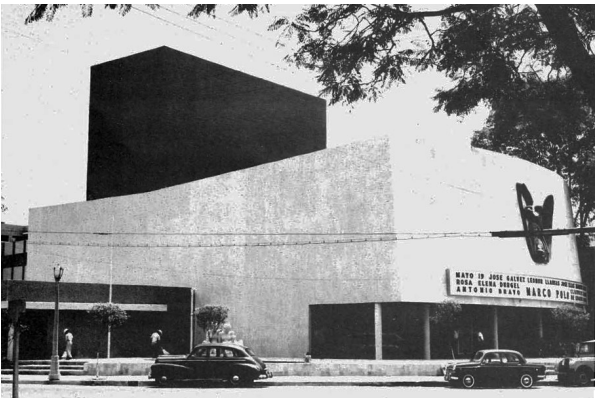
“Los espectadores que ya se estaban captando variaban de una clase media ilustrada, hasta trabajadores carentes de cultura literaria a los que se acercaban textos importantes de la dramaturgia universal.”⁴³

El verdadero quehacer teatral es fomentar el arte dramático como tal, para todos los públicos, desde un público no ilustrado en el arte teatral hasta los que conocían gran parte de las puestas presentadas, y siempre cumpliendo con el objetivo de adentrar al espectador en la trama.

En la Ciudad de México se tiene en su totalidad diez recintos teatrales pertenecientes al Seguro Social con el equipamiento necesario para las puestas en escena, integrando las nuevas tecnologías sobresalientes como fue la instalación del plato giratorio sobre el escenario gracias a las innovaciones del escenógrafo Julio Prieto en las propuestas escénicas de las obras teatrales del IMSS. Dicha innovación fue colocada principalmente en el Teatro Xola y el Teatro Tepeyac, conocidos como teatros gemelos al ser proyectados con las mismas instalaciones.

Pero, volviendo a una de las preguntas iniciales, ¿Por qué hay teatros junto a los hospitales? Enrique X De Anda responde a esta cuestión mencionando que:

“Las respuestas a los problemas que se plantean a la historia nunca pueden ser absolutas, [...] en la historia las respuestas dependen de los métodos, de la honestidad del historiador, del resultado, de las miradas cruzadas, y se mantienen vigentes las que mejor satisfacen el vacío que los interesados advierten en un fragmento del devenir de la sociedad. En ningún sitio, ni en los textos y discursos de Benito Coquet o en las notas de Julio Prieto, o los programas arquitectónicos de Alejandro Prieto, encontré, ya no digo la respuesta, ni siquiera el problema expresado; es decir, no advertí ningún apunte que expresara cómo hacer coincidir un teatro con un hospital.”⁴⁴



24 Vista exterior Teatro Xola, 1960.



25 Vista exterior Teatro Isabela Corona y Unidad Habitacional Tlatelolco, 1964.

43. Ibid., 118.

44. De Anda, 206, 207.

En resumen, no hay una respuesta clara y verdadera a esta pregunta y todo se reduce a una interpretación y a ciertas posibilidades, durante el desarrollo de este proyecto de seguridad social cada uno de los colaboradores se centró en puntos específicos, Coquet en su visión de unión y bienestar social y los hermanos Prieto en el aspecto cultural sin pensar detalladamente en que estos coincidieran, realmente lo que permitía esta organización no solo de los espacios teatrales y hospitales, sino también de otros lugares como los centros para la capacitación del trabajo, escuelas y guarderías; eran las plazas, parques y jardines como espacios de vinculación e interacción social. Dicha estructuración urbana se puede apreciar en los planos expresados en las páginas siguientes.

Estos teatros al igual que otras prestaciones del seguro social, funcionaron en su tiempo hasta su declive por la crisis económica, poco a poco la calidad de estos servicios y espacios estaba lejos de lo que se había descrito como una utopía y en la actualidad continúan con algunos altibajos. En el caso de la infraestructura teatral, afortunadamente los recintos se mantienen en pie, pero su habitabilidad se encuentra escasa aún con los esfuerzos del INBA y del Fideicomiso del Teatro de la Nación, la cual se encarga de la coordinación de estos teatros para su renta y presentación de obras de teatro comercial e independiente.

Cabe destacar que los teatros del IMSS en la actualidad no se encuentran en abandono, sino en desuso por la falta de interés y capital para la cultura y las artes, además de que el servicio que brinda el IMSS dejó de ser lo que Benito Coquet y Adolfo López Mateos promovía en los años sesenta. Han pasado largos años en los que este sistema ha intentado levantarse nuevamente y ofrecer mejores servicios a la comunidad, sin embargo, los gobiernos actuales dirigen más su atención a otros asuntos. Lejos de eso es una fortuna que el Fideicomiso se encargue de preservarlos y no pierdan su valor, aunque algunos de ellos tengan mayor actividad cultural que otros.



26 Vista exterior Teatro Reforma, 1948.



27 Vista exterior Teatro Hidalgo, 1962.

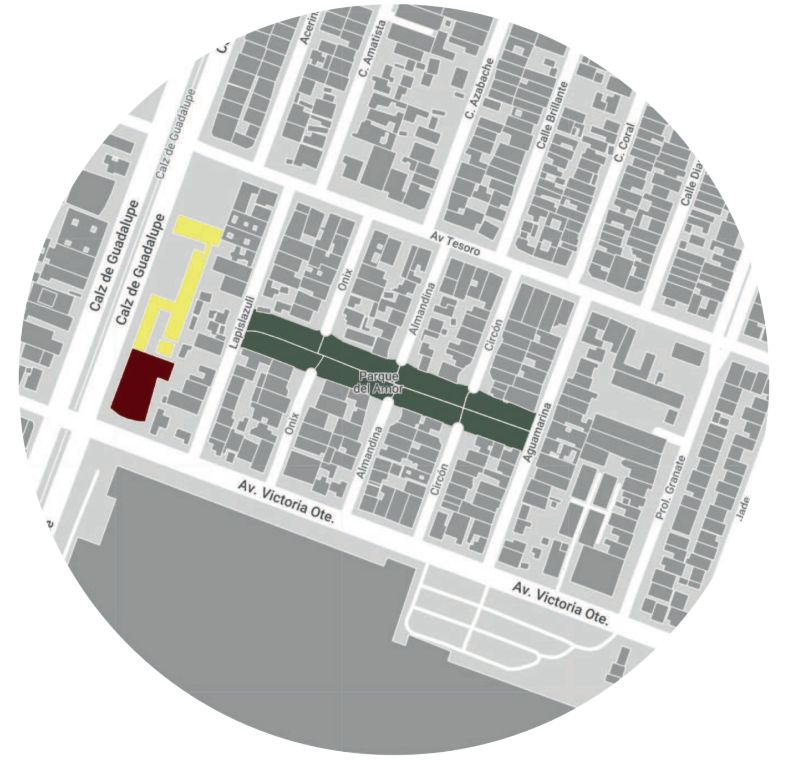


TEATROS DEL IMSS

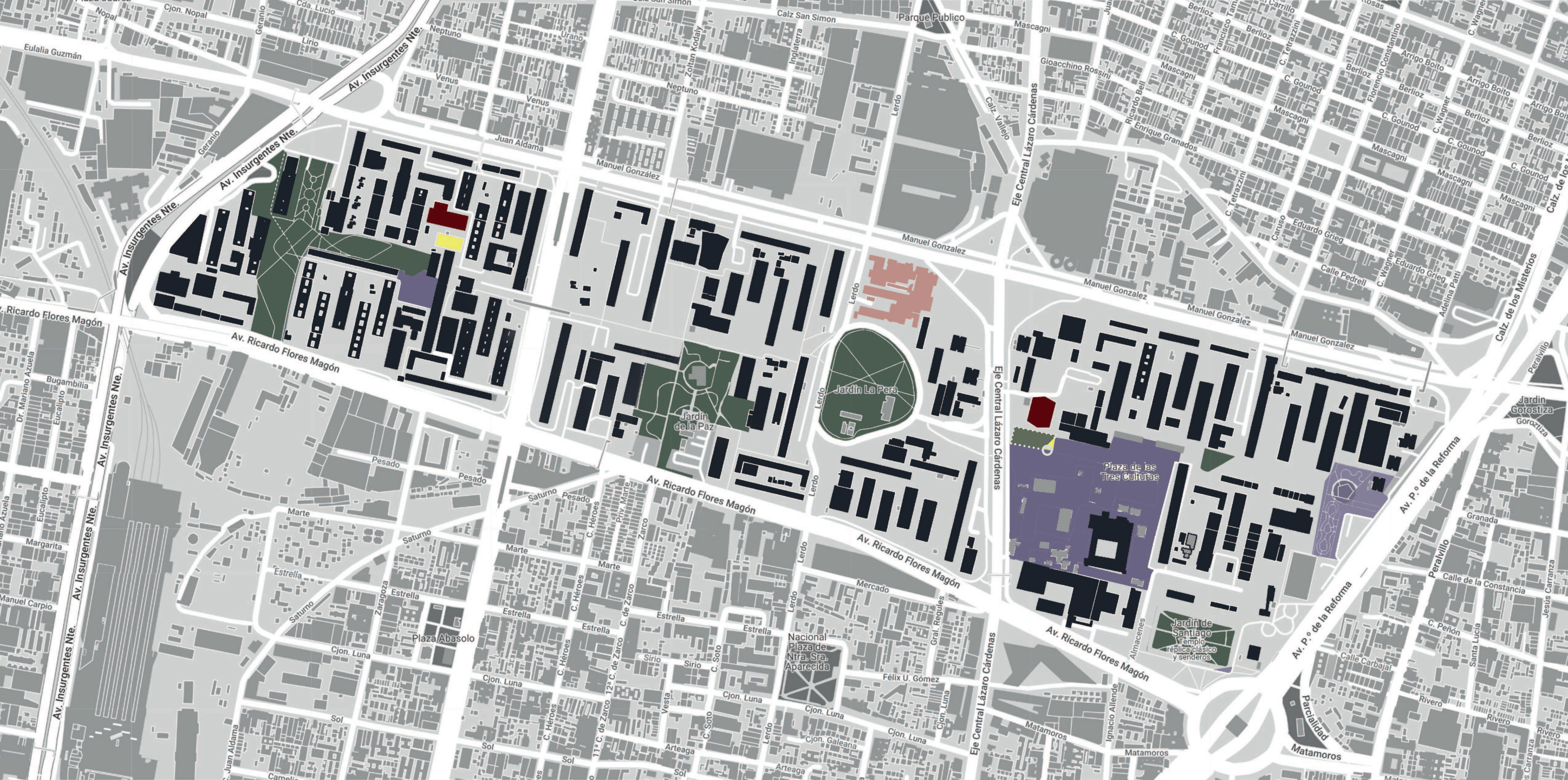
- 1. Teatro Morelos “Carmen Montejo”
- 2. Teatro Tepeyac
- 3. Teatro Félix Azuela Padilla
- 4. Teatro Isabela Corona
- 5. Teatro Legaria
- 6. Teatro Hidalgo “Ignacio Retes”
- 7. Teatro Reforma “Juan Moisés Calleja”
- 8. Teatro Xola “Julio Prieto”
- 9. Teatro Santa Fe
- 10. Teatro Independencia “San Jerónimo”



- Teatro Morelos “Carmen Montejo”
- Unidad de Medicina Familiar 23
- Centro de Capacitación y Rehabilitación para el Trabajo. C.E.C.A.R.T.
- Unidad Deportiva Morelos
- Unidad Habitacional “Rinconadas”
- Parque Río de Guadalupe



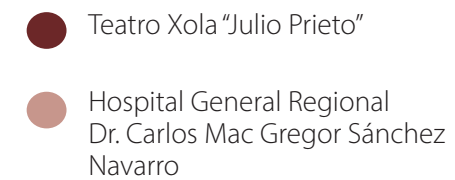
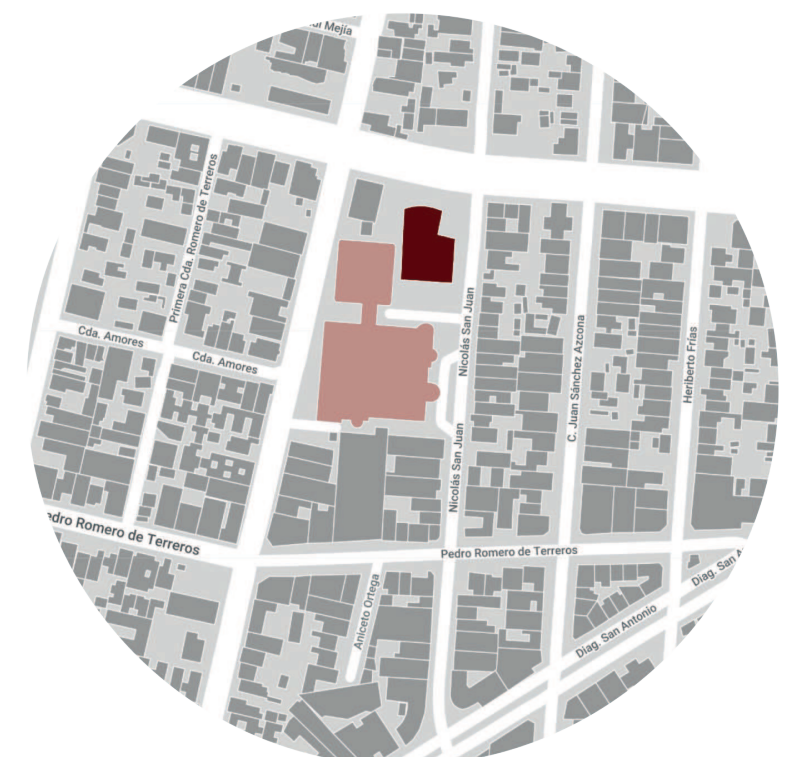
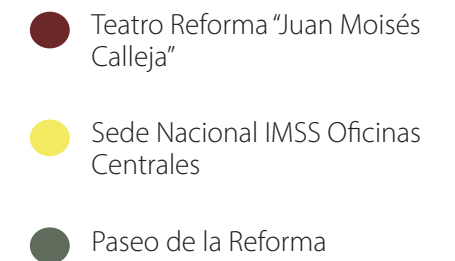
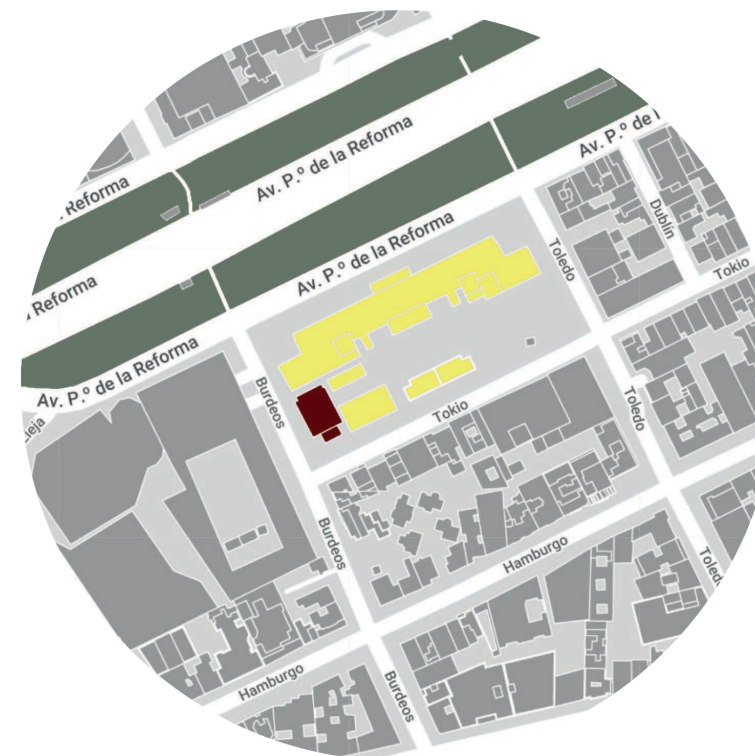
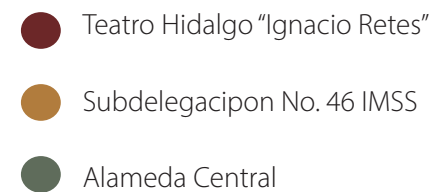
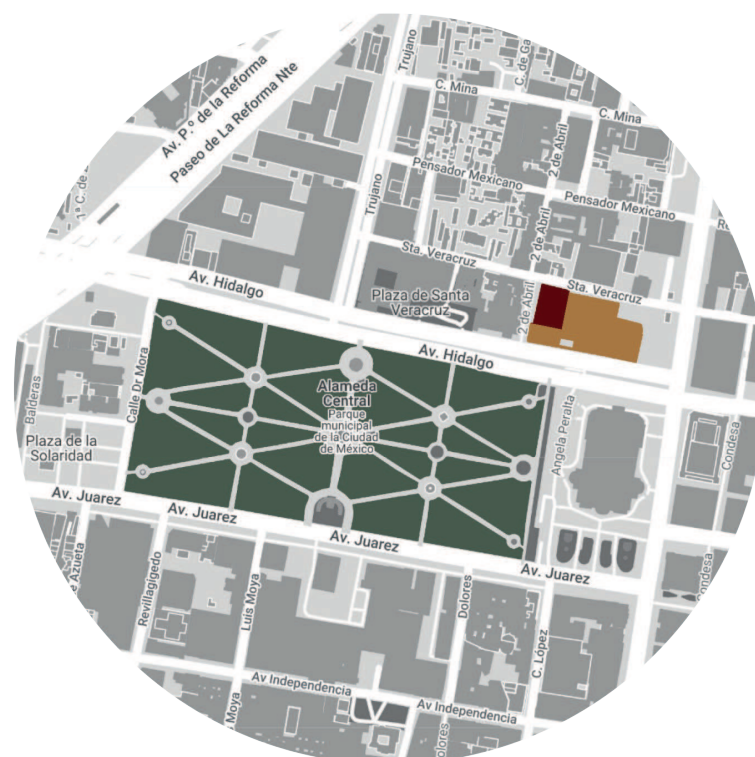
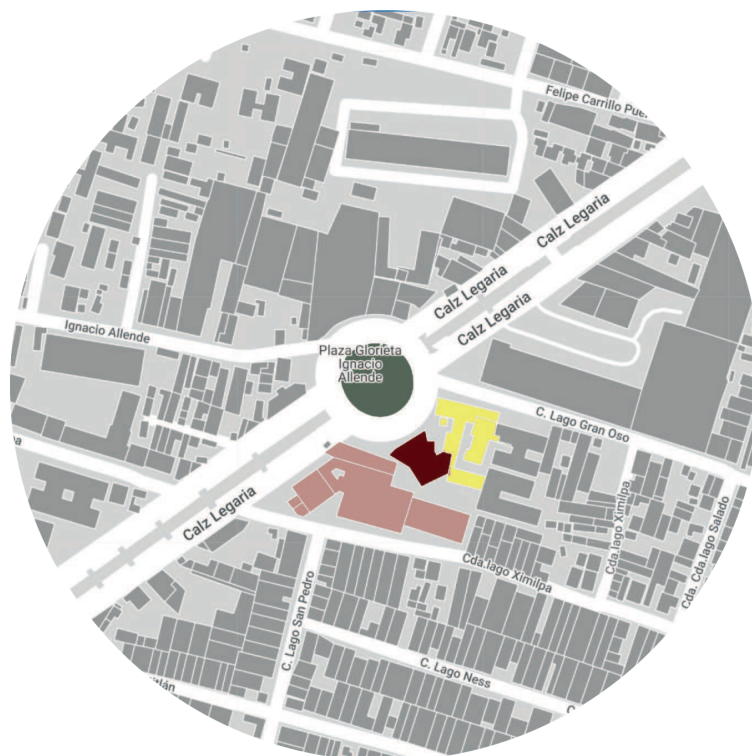
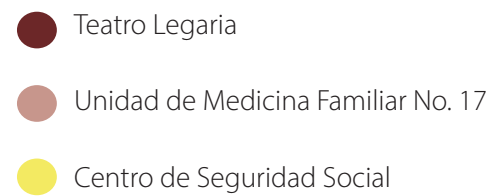
- Teatro Tepeyac
- Centro de Seguridad Social
- Parque del Amor



- Teatro Félix Azuela Padilla (izquierda) Teatro Isabela Corona (derecha)
- Hospital General de Zona No. 27
- Centro de Seguridad Social

- Plazas públicas
- Conjunto Habitacional Nonoalco - Tlatelolco
- Parques y jardines







- Teatro Santa Fe
- Unidad de Medicina Familiar No. 12
- Centro de Seguridad Social

- Plazas públicas
- Subdelegación No. 6 IMSS
- Conjunto Habitacional Santa Fe
- Parques y jardines





- Teatro Independencia "San Jerónimo"
- Escuela de Enfermería Siglo XXI
- Centro de Seguridad Social
- Conjunto Habitacional Santa Fe
- Parques y jardines

Mapas: elaboración propia.

2.4 ESCENOGRAFÍA MEXICANA

"La escenografía no existe. El espectador percibe una imagen única formada por los actores, su ropa, la luz [...] una imagen cargada con las ideas y los sentimientos que están transmitiendo [...] creo que la escenografía no existe, existe el teatro. Creo que la fuerza del teatro, su potencia, radica en ser un hecho vivo en el espacio y en el tiempo."

- Alejandro Luna ⁴⁵

Dentro de la concepción espacial del teatro de la Ciudad México nos adentramos a la envolvente y nos posicionamos sobre el escenario para analizar el quehacer escenográfico. Los escenarios atraviesan por una etapa de transformación a partir de la necesidad de crear espacios modernos con la introducción de nuevas tecnologías, fortaleciendo ese cambio en las primeras décadas del siglo XX.

Las primeras propuestas de escenografía en las puestas en escena de la Ciudad de México seguían conservando la misma técnica del siglo pasado y los telones pintados que generaban una planitud en el espacio, tal y como vimos en el capítulo anterior con los pioneros del espacio escénico que revolucionaron las formas de cautivar al público a partir del rechazo al naturalismo y la introducción de elementos plásticos.

Las nuevas variantes de la escenografía moderna comenzaron a surgir durante y después del Teatro Ulises, teniendo como principales autores a Roberto Montenegro, Julio Castellanos y Manuel Rodríguez Lozano; en las concepciones escénicas del Teatro de Orientación como descendiente del Ulises, se le incorporan Carlos González, Agustín Lazo, Gabriel Fernández Ledesma y Günther Gerzo.

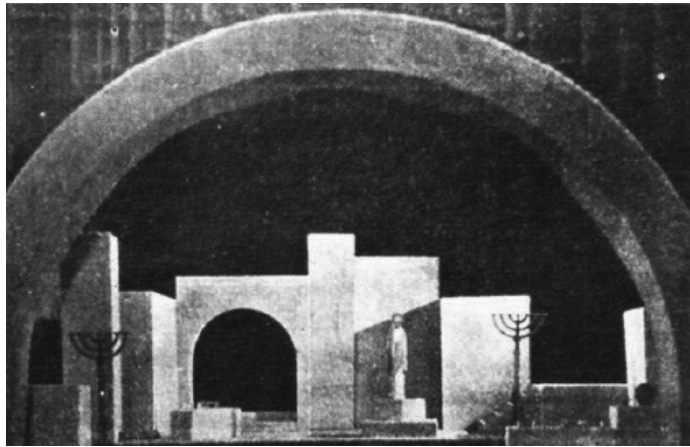
Los aportes internacionales de Adolphe Appia y E. Gordon Craig inspiraron a la gran mayoría de estos autores a concebir nuevos tipos de escenografías, dejando por completo los telones pintados y adentrándose aún más a la tridimensionalidad del espacio. Carlos González menciona que:

"La escenografía moderna tiende a la desaparición de telones pintados y se basa en la disposición de volúmenes y de planos, necesita de escenarios adecuados. Los de México, concebidos de acuerdo con las experiencias antiguas, no se prestan para realizar los decorados modernos y el artista se encuentra en la imposibilidad de realizar lo que imagina [...]" ⁴⁶

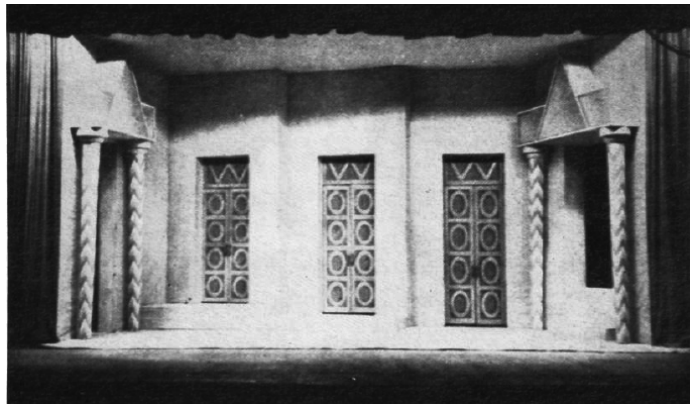
Con esto, Giovanna Recchia, en su ensayo publicado en el libro compilatorio *Un Siglo de Teatro en México*, considera a Carlos González como "el iniciador de la escenografía moderna en México, siendo el responsable de la transición del telón pintado a la escena plástica." Sabemos bien que la pintura en el teatro es el antecedente de la escenografía contemporánea y que parte de sus variantes pueden llegar a ser retomadas como una huella del pasado.

45. Luna, 245.

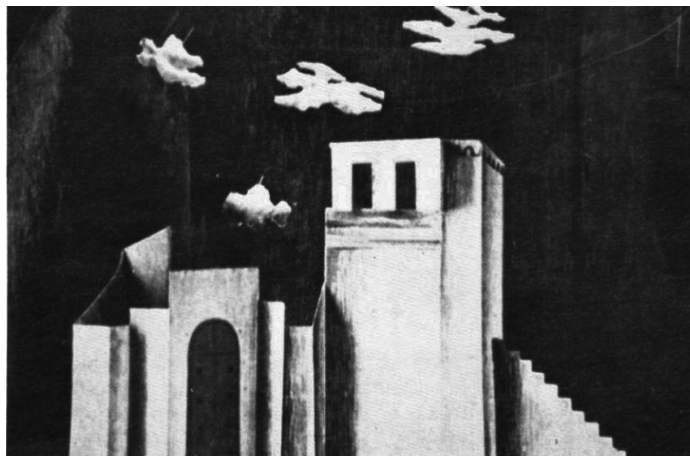
46. Carlos González, en *Revista de Revistas*, 1932-1935. Hemeroteca del CITRU-INBA. Citado por Giovanna Recchia en *Un Siglo de Teatro en México*, 239.



28 Escenografía de Carlos González, *Lázaró Rió*. 1933.



29 Escenografía de Agustín Lazo, maqueta para la obra *Antígona*. 1932.



30 Maqueta realizada por Gabriel Fernández Ledesma para la obra, *Las Troyanas*, 1930.

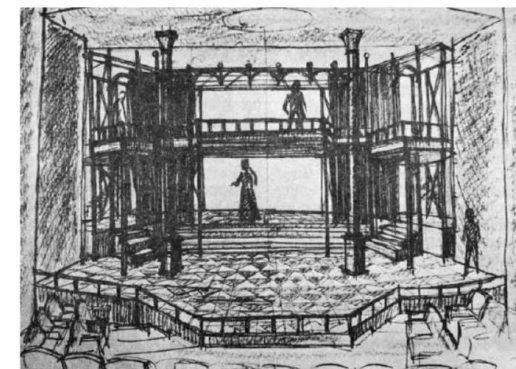
Como se puede apreciar en las imágenes que ilustran este apartado, en la escenografía moderna se revela la importancia que tiene el cuidado y manejo de volúmenes y objetos sutiles que ambientan y construyen el espacio de la ficción, relacionándose con los aportes de los autores internacionales.

Antes de que las escenografías tomaran forma tras esa transición y cambio a la modernidad, no eran llamadas escenografías y mucho menos existía el título de escenógrafo, los decorados hechos por pintores y escultores formaban parte del gran trabajo que conlleva la producción de una obra y era necesario formalizar esa labor.

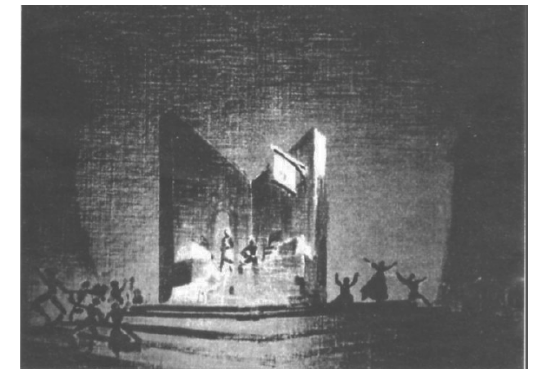
Las escuelas de teatro y escenografía en México no se habían implementado hasta la conformación del Instituto Nacional de Bellas Artes, el cual designó a Julio Prieto⁴⁷ como escenógrafo y profesor de la Escuela de Arte Dramático, hoy en día llamada la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT)

Antes de la ENAT se llevaron a cabo cursos de especialización en escenografía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y en el Centro Universitario de Teatro a nivel maestría, pero más tarde el INBA le designa por completo a la ENAT la enseñanza de esta disciplina a nivel profesional. A partir del estudio de esta disciplina tanto arquitectónica como teatral, es como van surgiendo las nuevas concepciones escenográficas que impulsan el teatro de la Ciudad de México y la constante habitabilidad de los recintos que surgieron durante este siglo.

La formación de Julio Prieto como arquitecto ayudó a agregar ciertas variantes arquitectónicas dentro las puestas, generando espacialidades monumentales, rechazando también el aspecto plano de los telones pintados del siglo XIX. Sin embargo, estas nuevas corrientes escenográficas también llegaron a conservar ciertos valores de la pintura mexicana.



31 Escenografía de Julio Prieto, esbozo para la obra *Romeo y Julieta*, 1963.



32 Escenografía de Julio Prieto, esbozo para la obra *Don Juan Tenorio*, 1932.

47. **Julio Prieto** (1912-1977) Escenógrafo e ilustrador mexicano, se desempeñó principalmente en las creaciones escénicas para los teatros del seguro social implementados a lado de su hermano el arquitecto Alejandro Prieto. Así como también del diseño de las instalaciones del Teatro de los Insurgentes, Teatro Jiménez Rueda y del Teatro Ferrocarrilero.

Como vimos anteriormente con la concepción de los teatros del seguro social, Julio Prieto tuvo una amplia participación en las puestas escénicas del Instituto Mexicano del Seguro Social con la implementación de nuevos elementos en el lenguaje escenográfico, como es el caso de los juegos de iluminación y el escenario giratorio que permitía los cambios rápidos de escena bajo la ilusión y sorpresa del espectador. Siendo un gran exponente en la creación escénica, sus enseñanzas formaron a cientos de alumnos y a las generaciones actuales, demostrando que la escenografía se aprende sobre el mismo escenario en una práctica constante y colectiva.

Como alumno y discípulo de Julio Prieto, Antonio López Mancera ⁴⁸ se introduce dentro del campo de la escenografía, realizando sus primeras concepciones para las producciones del INBA. Mancera destaca su talento en el dibujo de escenografías para diferentes puestas en escena, la cual le permite una formación más técnica y práctica.

Mancera relata su experiencia con el trabajo de Julio Prieto:

“[...] Fue una gran experiencia que curiosamente hizo que me quedara en Bellas Artes. Sucede que Julio le pidió a Salvador Novo que me permitiera ir en las tardes para dibujar sus diseños, para dibujar lo que de las manos de Prieto eran bocetos. Para él era más fácil hacer una especie de garabato, poner las distancias, hacer bocetos que después yo llevaba a un dibujo más acabado y comprensible.

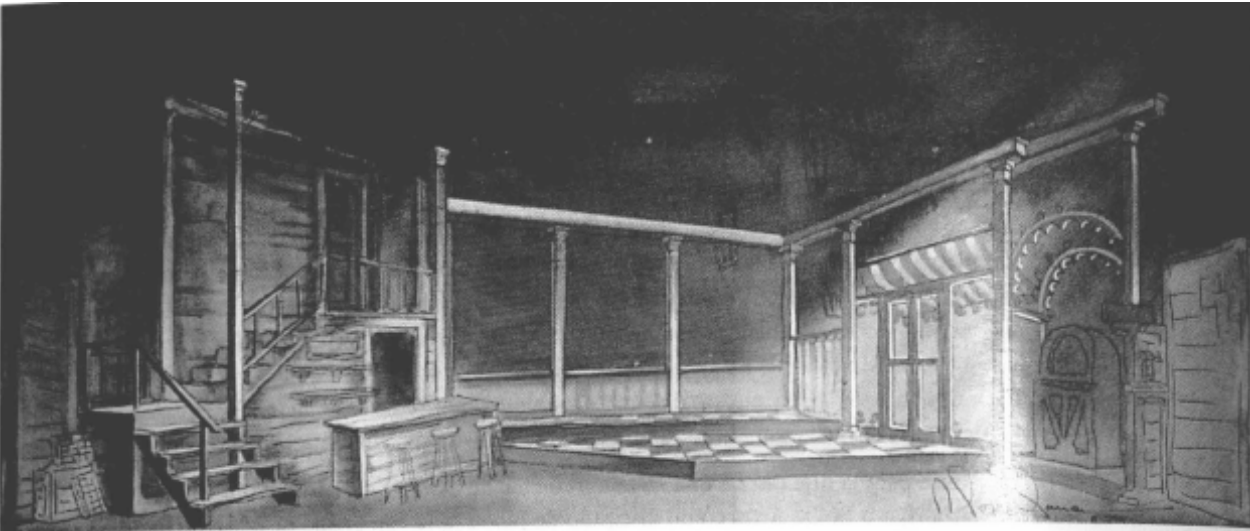
Trabajé muchísimos, gratos años con Julio y de él aprendí muchísimas cosas. El curso fue un invento de Julio Prieto, quien a su vez había trabajado con Julio Castellanos y consideraba que, por ser autodidacta, podía transmitir sus conocimientos a jóvenes escenógrafos. Pensaba que el escenógrafo debía empaparse de los aspectos técnicos, aunque conservara su capacidad de diseño, su sensibilidad de artista creador. Decía que debían surgir técnicos, especialistas en escenografía.” ⁴⁹

La colaboración entre Mancera y Prieto, como se relata en la experiencia personal del mismo Mancera, destaca la importancia de la formación técnica y la combinación de la creatividad en el proceso escenográfico. La transmisión de conocimientos, desde los bocetos iniciales de Prieto hasta las realizaciones más detalladas de Mancera, revela su compromiso en el aprendizaje y esa conexión con su maestro.

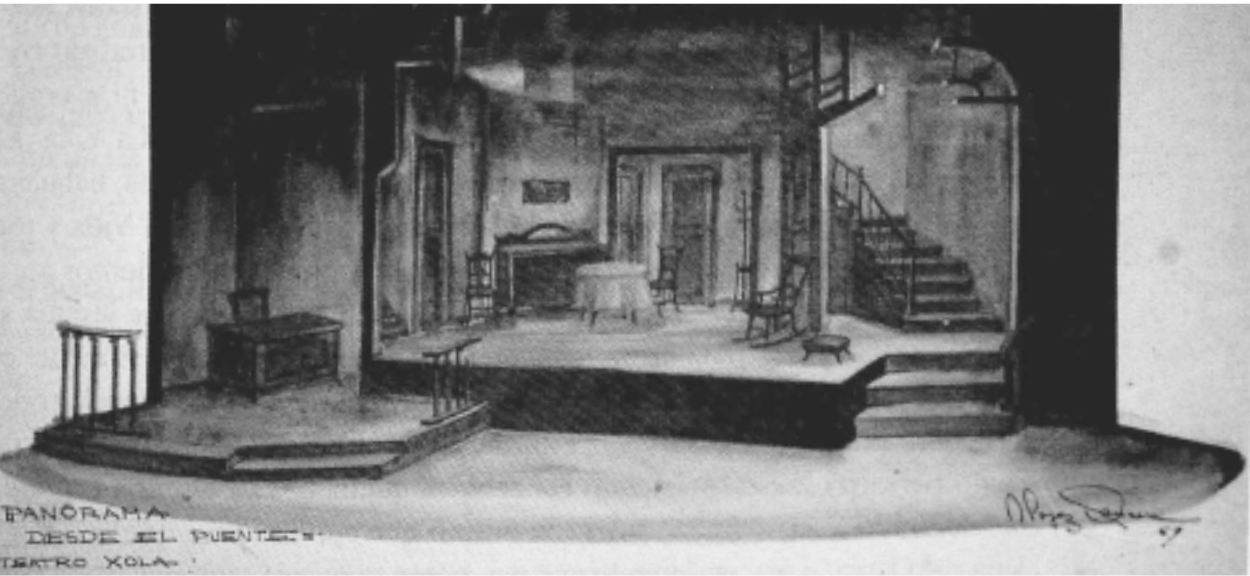
Esta conexión no solo le permitió a Mancera destacarse en la disciplina del diseño escénico, sino que también le otorgó la capacidad de transmitir esas mismas ideas a las nuevas generaciones de escenógrafos. Esto para seguir comprendiendo esa habilidad tanto técnica como artística.

48. **Antonio López Mancera** (1924-1994) Escenógrafo y discípulo de Julio Prieto en la ENAT, colaboró en múltiples puestas en escena en el diseño de iluminación, vestuario y sobre todo escenografía.

49. Mancera, Antonio, 31.



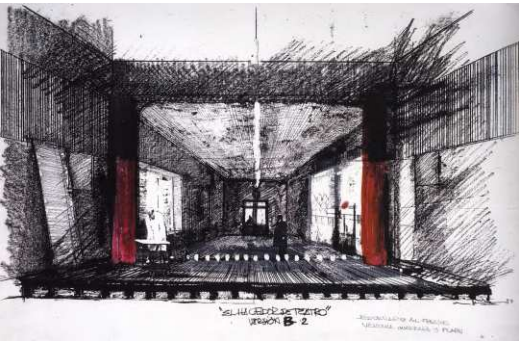
33 Escenografía de Antonio López Mancera, *Las Cosas Simples*.



34 Escenografía de Antonio López Mancera, *Panorama desde el Puente*.

En este apartado es importante hacer énfasis en la relación que tiene la arquitectura con la escenografía y para ello es necesario hacer mención del arquitecto y escenógrafo más influyente de la creación escénica contemporánea en México, Alejandro Luna.⁵⁰ Su labor en el campo de la creación escénica, teniendo conocimientos de arquitectura, refuerza esta relación en la construcción de teatros y espacios escénicos, con base en sus menciones y haciendo una diferencia entre los conceptos de arquitectura y escenografía, en palabras de Luna, “el espacio es la materia prima del arte escenográfico, la arquitectura organiza el espacio para la vida y la escenografía lo hace para la puesta en escena.”

El espacio es lo que configura esta relación, pero en muchos aspectos existe una diferencia entre estos conceptos y es precisamente en su duración, su habitabilidad y los efectos en las personas. La arquitectura forma parte de la concepción de estos espacios y su forma de trabajo es similar, aunque para este caso, el diseño tiende a ser efímero, por lo que las formas de vivir un espacio construido para acción teatral son completamente diferentes que al de una vivienda o cualquier edificio de otro género arquitectónico.



35 Boceto realizado por Alejandro Luna del escenario para la obra *El Hacedor de Teatro* de Thomas Bernhard, 1993. Archivo David Olguín.



36 Escenografía de Alejandro Luna, representación de la ópera *Idomeneo, Rey de Creta* de W. F. Mozart, 1997. Archivo David Olguín.

Las escenografías que Luna propone continúan bajo el rechazo de los telones pintados y las enseñanzas de los autores mencionados anteriormente, sigue una línea de apropiación del espacio escénico en un trabajo plástico y colectivo. La luz y el movimiento de los elementos de la escena evolucionan de cierta manera. Al igual que Julio Prieto y muchos otros escenógrafos de la historia del teatro, se encargó de formar a nuevas generaciones de talentos en la construcción de espacios para la acción teatral, ha sido maestro de los escenógrafos e iluminadores de las puestas en escena del siglo XXI, por lo que su trabajo ha sido la inspiración para muchos hoy en día como es el caso de Jorge Ballina, Xóchitl González, Patricia Gutiérrez, Sergio Villegas, el iluminador Víctor Zapatero, Philippe Amand, entre otros.

50. **Alejandro Luna Ledesma** (1939-2022) Arquitecto, escenógrafo y académico mexicano, su formación en la arquitectura y en arte dramático en la Escuela Nacional de Arquitectura y la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM respectivamente, lo llevan a concebir el espacio de más de 200 obras teatrales.

La labor del escenógrafo comenzó a formalizarse a partir de la enseñanza y ese aprendizaje que necesariamente debía ser totalmente práctico. Los ojos del escenógrafo debían estar siempre frente a un lienzo en blanco sobre el que pintar, el escenario se podía visualizar como un espacio vacío y sobre de él imaginar la o las escenas, la escenografía no solo es una practicidad, también es un trabajo colectivo de la mano del director y de otros colaboradores que participan en el montaje.

Si bien, la enseñanza de la escenografía y el importante reconocimiento al título de escenógrafo parecía tener una mayor relevancia en las nuevas producciones del siglo XX, el trabajo de las mujeres en este campo lamentablemente era bastante opacado por una historia de la cultura mexicana escrita por hombres. Cuando surge el INBA junto con las escuelas de artes escénicas, las mujeres que se integraban como profesoras y como estudiantes, únicamente entraban en el área de la enseñanza del vestuario y maquillaje como un estereotipo de género, ya que las labores técnicas de escenografía e iluminación parecían ser pesadas y excluían a las mujeres al pensar que no eran capaces de sostener el manejo de la tramoya o de la iluminación.

Parece triste tener que tomar muy poca información donde se escuche el nombre de Graciela Castillo o el de Félida Medina⁵¹, pero la documentación que almacena la ENAT sobre estas escenógrafas nos ha permitido explorar una parte de su trabajo, sobre todo el de la maestra Medina. Se conoce muy poco acerca del trabajo escenográfico de Graciela Castillo, pero de acuerdo con la poca documentación que existe; al igual que Antonio López Mancera, también fue discípulo de Julio Prieto estudiando escenografía en la ENAT. Posteriormente, se encasilla para únicamente laborar dentro del taller de vestuario como profesora.⁵²

En el caso de Félida Medida, su labor siempre se enfocó a la realización escénica y por sus méritos nunca permitió que la encasillaran dentro del vestuario, ganándose un lugar junto a Alejandro Luna como una de las escenógrafas más influyentes de finales del siglo XX. Siendo alumna de Prieto y Mancera, su trabajo demuestra ese cambio en la forma de establecer un espacio para el actor a partir de la colocación de ciertos elementos sobre el escenario, rompiendo totalmente con la idea de la escenografía como una simple decoración. En una entrevista para *El Universal* menciona que “hacer escenografía significa eternamente estar buscando, investigando, para no caer en repeticiones. Lo importante es lo desconocido, lo nuevo.” Por lo que como creadores escénicos siempre debemos de estar en un constante aprendizaje con la puesta y buscar las mejores soluciones posibles para atraer al espectador hacia un mundo nuevo que descubrir en escena.

Es importante mencionar que estas mujeres no fueron las únicas que incursionaron dentro de la escenografía mexicana del siglo XX, se puede destacar el nombre de Marcela Zorrilla, Mónica Kublí, Lorena Mazza, entre otras. Estas grandes creadoras escénicas, al igual que los autores anteriores, formaron parte de las grandes propuestas que influyeron a las nuevas generaciones del siglo XXI, siendo también sus maestras y abriendo camino en una profesión que al igual que muchas siempre había estado reservada para hombres.

51. **Félida Medina** (1932-2020) Escenógrafa e iluminadora, formó a distintas generaciones en la Escuela Nacional de Arte Teatral. Trabajó en múltiples puestas en escena junto a los directores José Solé, Ignacio Retes, entre otros.

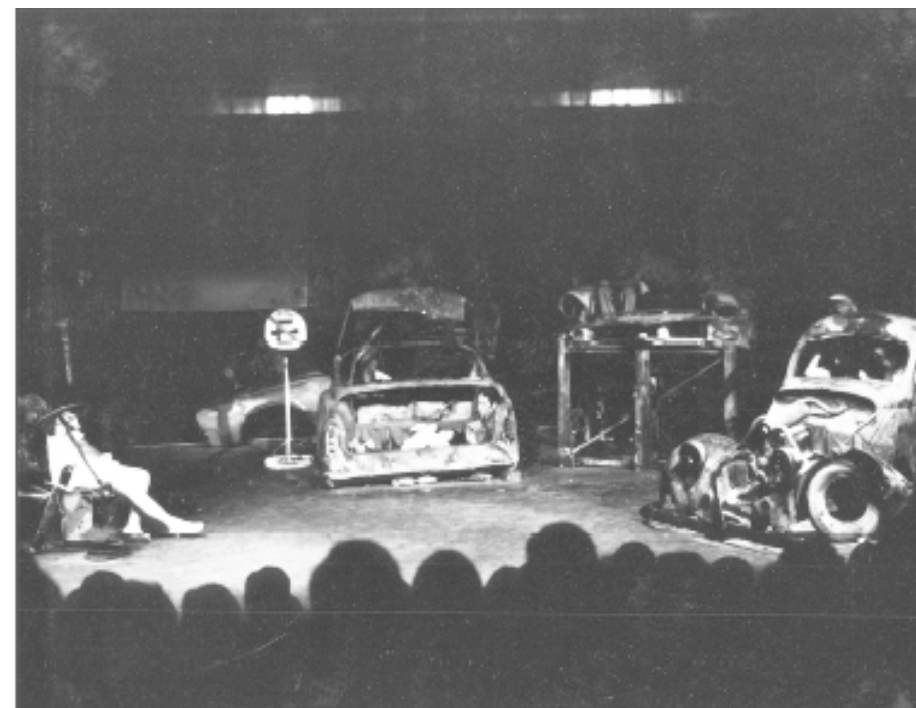
52. Véase pág. 150.



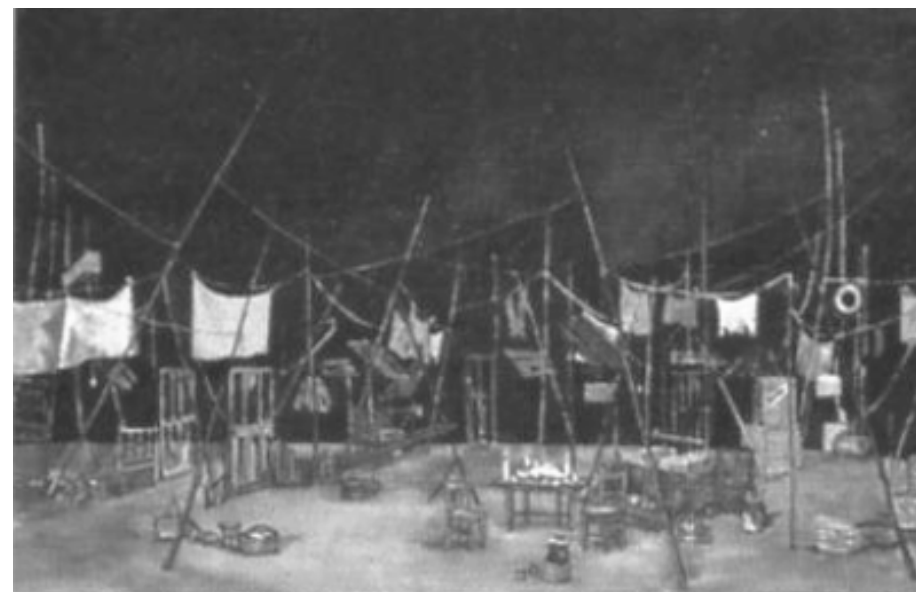
37 Cristina del Castillo y Blanca Guerra en *Las Relaciones Peligrosas*. Vestuario de Graciela Castillo del Valle.



38 (De izquierda a derecha) Leoncio Nápoles, Celia Guerrero, Graciela Castillo del Valle y Julio Prieto. Sala Principal del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México. 1949.



39 Escenografía de Félida Medina, *Cementerio de Automóviles*. 1968



40 Escenografía de Félida Medina, esbozo para la obra *Vine, vi y mejor me fui*. 1973.

2.5 RECONVERSIÓN Y ABANDONO

Después de un recuento por las concepciones espaciales del teatro en la Ciudad de México en el siglo XX, podemos encontrar diferentes etapas de transformación de estos recintos. Este tema refleja una transición por ambos siglos con el objetivo de analizar las causas de la reconversión y abandono de los edificios teatrales, así como también encontrar las posibilidades para su restauración y conservación

Los ciclos de vida no solo se presentan en la naturaleza, también la arquitectura tiene un tiempo determinado y se requiere de un constante mantenimiento para que ese ciclo perdure, sin embargo, cuando esto no existe, los edificios concluyen su ciclo de vida una vez que termina su vida útil y desaparecen. Juan Carlos Calanchini, en su tesis *Posibilidades de Vida Después de la Muerte en la Arquitectura*, menciona que: “Ciclos de vida pueden existir muchos dependiendo de las características específicas y las necesidades de los habitantes presentes en cada caso.”⁵³ Aquí presenta dos estructuras y posibilidades tal y como las plantea:

La vida de un edificio (1ª parte):

- Idea
- Diseño
- Construcción
- Habitabilidad
- Uso
- Desgaste
- Mantenimiento
- Extensión de vida útil del edificio

La vida de un edificio (2ª parte):

- Idea
- Diseño/
- Construcción
- Habitabilidad
- Uso
- Desuso
- Desgaste
- Abandono
- Envejecimiento
- Deterioro
- Fin de vida útil del edificio

53. Calanchini. 80, 81.

Posibilidades:

- Remodelación.
- Reconceptualización.
- Refuncionalización.

Posibilidades:

- Regeneración.
- Reciclaje.
- Intervención.
- Destrucción.
- Demolición.
- Deconstrucción.
- Reconstrucción.

La vida de un edificio puede constituirse en diferentes partes, desde la obtención de la idea en nuestra mente de lo que deseamos construir y plantear el ¿Para quién? ¿Cuándo? ¿Cómo? ¿Dónde?, y ¿Por qué? Una vez construido el edificio comienza la habitabilidad que también se vuelve parte del ciclo al ocuparse el espacio y darle un sentido de pertenencia, a partir de aquí es cuando comienza el desgaste y lo que podría suceder durante esta etapa si no se consideran las posibilidades para recomenzar el ciclo. En la primera parte la vida útil del edificio se extiende al entrar en mantenimiento después de su uso y desgaste, mientras que la segunda parte, el mantenimiento no se presenta y es cuando los edificios se abandonan hasta darle fin a su vida útil.

Las posibilidades que menciona Calanchini renuevan el ciclo de forma diferente, con el objetivo de hacer que los edificios permanezcan con vida, aunque puede que estos se transformen en algo completamente distinto a lo que fueron en un inicio, llamando así a una reconversión de los espacios como una de esas posibilidades replanteando su función. Los ciclos de vida, como se ha dicho, perduran de acuerdo con el mantenimiento que se le dé al edificio, pero también esa durabilidad, como describe Waclaw Celadyn en su escrito *Durabilidad de los Edificios y Arquitectura Sostenible*,⁵⁴ depende de los siguientes factores:

1. Función del edificio,
2. Tecnología aplicada,
3. Condiciones ambientales,
4. Cultura local,
5. Situación económica y política.

Aplicando los factores de durabilidad y los ciclos de vida en los teatros que posee la Ciudad de México, si hacemos un breve recorrido por estos recintos, actualmente podemos encontrar infinidad de espacios que se han transformado con el tiempo; algunos edificios teatrales han desaparecido, otros afortunadamente continúan su ciclo de vida adaptándose a las condiciones de una sociedad que también ha cambiado y tristemente los que solo han quedado como las ruinas de la ciudad sin destino.

Para comprender mejor la situación de los edificios teatrales y su actividad escénica, se ha realizado un listado de los teatros de la Ciudad de México en ambos siglos, el cual nos permite ver en qué han evolucionado y plantear las siguientes preguntas: ¿Cuántos han permanecido? ¿Cuántos han sido demolidos? ¿Continúan siendo espacios teatrales? ¿Cuántos han cerrado para su restauración? ¿Cuántos han cambiado de giro? ¿Cuáles son los más antiguos y qué ha sucedido con ellos? ¿Por qué algunos han permanecido y otros no? ¿Cómo se han adaptado los espacios? ¿Cuántos de estos teatros se encuentran actualmente activos?⁵⁵

54. Celadyn, 20.

55. Véase apéndice pág. 261.

Al analizar el ciclo de vida de un edificio teatral nos adentramos a un género arquitectónico en específico, el cual podemos profundizar a través de sus distintas etapas de vida útil, tomando en cuenta la función que tiene, en este caso, para la creación escénica, por lo que es claro que su habitabilidad es totalmente distinta a la de cualquier otro género.

El constante uso de estos espacios depende de cuántas funciones teatrales se presenten al día, cuántas butacas se llenan en cada función y qué tan exitosa se vuelve la obra para que más público se haga presente y la temporada se extienda. Sin estos elementos importantes, la habitabilidad se vuelve nula y al mismo tiempo el edificio teatral comienza a perder su vida al entrar en desuso.

Es importante volver a hacer énfasis en que todo lo que ocurre dentro de un espacio teatral es efímero, las funciones de teatro, las temporadas, las carteleras, el espacio escénico, la escenografía, la acción ficticia; todos estos elementos que conforman el teatro tienen una fecha de caducidad incluso mucho más corta que el propio edificio, por lo que la etapa del desuso es constante y el espacio se reactiva al renovar las carteleras, pero cuando el desuso permanece y no hay actividad ni mantenimiento por un indeterminado tiempo es cuando entra el declive del edificio, es decir el abandono.

Parece lamentable cuando los espacios teatrales se encuentran en desuso por bastante tiempo, ya que no solo demuestra la falta de interés por las artes escénicas, sino también las dificultades que se presentan para producir un teatro digno y mantener una constante actividad escénica en todos estos recintos. Hoy en día podemos encontrar espacios por ejemplo, los teatros del IMSS, que actualmente han sido rentados precisamente por compañías independientes, en donde se ven reflejadas dichas dificultades al tener un presupuesto bajo; el quehacer teatral requiere principalmente de capital para solventar los costos de toda la producción y de lo más importante, la renta del recinto en donde se desea presentar la obra que suele ser de un precio elevado y en algunos casos se encuentran en pésimas condiciones.

Los teatros que se encuentran en abandono actualmente no tienen un destino o una posibilidad de rehabilitarse, pero permanecen en ruina como parte del patrimonio arquitectónico y un recuerdo de lo que fueron en su época de oro. Sabemos bien que el abandono forma parte de las últimas etapas del ciclo de vida de los edificios y su destino depende de las condiciones en las que se encuentre estructuralmente para una posible restauración o demolición.

Después del sismo de 1985 algunos espacios teatrales se vieron severamente afectados incluyendo el actual Teatro Milán y Foro Lucerna que se encuentran dentro del mismo edificio, este teatro es un ejemplo de renovación del ciclo de vida a partir de su demolición y reconstrucción. La pareja de actores Pablo Perroni y Mariana Garza ⁵⁶ se encargaron de levantar el teatro con el apoyo de Sergio Villegas ⁵⁷ y Alejandro Luna en la parte arquitectónica, mediante un análisis estructural se percataron que gran parte de las columnas no tenían varilla, era un peligro permanecer en el lugar e imposible restaurar el edificio, por lo que se tomó la decisión de demoler para volver a construir. ⁵⁸

56. En 2011 compran el inmueble ubicado en la calle Lucerna esquina con Milán en la Col. Juárez con el propósito de formar un nuevo espacio para la comunidad teatral.

57. **Sergio Villegas.** Escenógrafo y presidente de la Academia Metropolitana de Teatro, ha diseñado la escenografía de más de 60 obras.

58. Véase pág. 168.

De acuerdo con el registro que se tiene en el listado antes mencionado, los teatros que han sido demolidos con el paso de los años se deben a que en su mayoría fueron afectados por sismos; las fallas en su estructura, así como también las crisis económicas y la falta de presupuesto imposibilitan su recuperación, por lo que la mejor opción es demolerlos poniendo fin al ciclo de vida, aunque muchos de ellos se han defendido para que permanezcan como patrimonio y memoria histórica.

Después de que los edificios teatrales son demolidos ocurre una transformación total del espacio que queda y sus alrededores, solo es cuestión de que el tiempo, el contexto y sus necesidades sociales nos determinen el tipo de edificio que se debe emplazar en el terreno vacío.

Los espacios que surgieron bajo el recuerdo de lo que antes fue, muestra una falta de apoyo por las artes escénicas y un inmenso interés político y económico al colocar en su mayoría edificios gubernamentales y locales comerciales, pero es precisamente lo que el mismo contexto social nos incita a construir.

Los edificios teatrales del pasado completaron su ciclo y su regeneración no necesariamente ha sido para volver a construir un teatro, sino más bien para replantear otras funciones del espacio extremadamente lejos de ser un lugar para la acción teatral.

Existe una metamorfosis en los edificios teatrales que han cambiado de giro de forma permanente o temporal como una posibilidad de reactivación del edificio y que emergentemente continúe su ciclo de vida. Podemos poner como ejemplo nuevamente el auge del cine y su época de oro, cuando los propios espacios teatrales se adaptaban y podían recibir público interesado en las películas de la época, pero también ocurre al revés como es el caso del *Cine Condesa* y el *Cine Versailles* que se adaptaron de forma permanente como el *Teatro Casa de la Paz* y el *Teatro Silvia Pinal* respectivamente.

“[...] la adaptación, o el proceso de lo que hacemos humanamente con el tiempo es pensado o imaginado como una sucesión de mejoras civilizatorias.” ⁵⁹

La adaptabilidad es un plan abierto a la creación de espacios flexibles bajo las diferentes condiciones de uso, la reconversión de los teatros ha influenciado mucho la manera en la que nos relacionamos con el espacio escénico, ya no solo la función es presentar un acto, teatral, también es presenciar un concierto, una danza, etc. Y muchas veces por tratar de conservar esa reactivación, la adaptación queda permanente como el famoso *Teatro Metropolitán*, el cual funciona actualmente como sala de conciertos.

De vuelta a los ciclos de vida de los edificios, tenemos la fortuna de seguir conservando algunos teatros famosos del siglo XX y como se ha dicho, su durabilidad depende de las condiciones ambientales, la actividad teatral y su asistencia en términos sociales, así como también la situación económica y política. Nuevamente, su ciclo de vida se extiende con el mantenimiento y la restauración como una regeneración del edificio siendo la forma en la que los espacios pueden revivir, resignificarse y rehabilitarse.

59. Villarreal, Alberto. *Un Siglo de Teatro Mexicano*, 316.

Lo que habita en el presente son las memorias del pasado...

Los edificios teatrales que ya no existen hoy en día o vivieron una etapa de transformación, aún conservan esa esencia que prevalece en los muros o lo que antes fueron los muros de los recintos. Las personas que transitan a las afueras de los teatros en abandono visualizan sus fachadas, toman fotografías y perciben el presente de algo que tal vez no vivieron, pero que otros transeúntes sí y es aquí donde empieza el paso por la memoria de quienes tuvieron la fortuna de disfrutar estos espacios en su época de oro, ellos mismos recuerdan lo que fueron y ahora solo son sus memorias las que habitan en ellos de forma intangible.

“La valoración de nuestro pasado es parte de una concepción cultural; guardamos memoria para encontrar raíces a las que aferrarnos; nos valoramos no solo por lo que hacemos hoy, sino también por lo que otros han hecho, y que sentimos como propio. Esto es un legado y como herencia, la arquitectura es un patrimonio no renovable; no podemos hacer hoy lo que hicieron nuestras generaciones anteriores. Lo que se hizo entonces permanece en la memoria. Como sociedad y como cultura no debemos dejar en el olvido aquello que nos dice cómo éramos otra.”⁶⁰

Durante la investigación se realizó un pequeño recorrido por el Centro Histórico de la Ciudad de México en búsqueda de las ruinas de la ciudad y los teatros que se han renovado y permanecen activos. Esta travesía no podía realizarse de forma individual y se requirió de la compañía de una persona que con extrema fortuna pudo disfrutar gran parte de los recintos de esta zona. En todo el recorrido se hizo presente la memoria con la que los seres humanos podemos tener la capacidad de retener ciertos recuerdos y contar a nuestros allegados la nostalgia que nos persigue al volver en el tiempo.

“Este teatro tiene muchos años, cuando yo era chico, mi madre me trajo aquí a ver una obra que era de puros títeres y recuerdo las risas, los aplausos, todo. De este lado podías comprar tus boletos o luego había gente que te los vendía aparte, ya se estaba desgastando desde entonces y por lo que tengo entendido el sismo fue lo que lo dañó todavía más.”⁶¹

La transformación de nuestra ciudad y los edificios teatrales marca un nuevo periodo en el cual los seres humanos no solo habitan sus interiores y exteriores, las memorias reflejan un antes y un después precisamente para no repetir patrones y hacer el propio teatro de nuestros tiempos. Citando nuevamente a David Olguín, “El teatro es efímero, pero la experiencia y la memoria permanecen.”⁶² su frase cobra mayor significado en este tema.

A continuación, se muestra una serie de imágenes de un antes y un ahora de algunos teatros de la Ciudad de México divididos en tres secciones: Los que dejaron de ser teatros, como resultado de la demolición, los que continúan su ciclo siendo claro ejemplo de la restauración y mantenimiento, y finalmente los que abandonaron. Además de un mapa con la cantidad de recintos activos actualmente,⁶³ es importante hacer consulta de esta información a la vez que se revisa el listado con los teatros de los siglos XX y XXI que se encuentran como apéndice.

60. Ochoa, Alejandro, 232.

61. Uno de los tantos recuerdos que habitan en el Teatro Lírico.

62. Olguín, 11.

63. Véase pág. 175.

Los que dejaron de ser teatros...



41 Fachada de Teatro Colón, 1920.



42 Actualmente Club de Banqueros de México.



43 Fachada de Teatro Principal, 1900.



44 Actualmente Oficinas del Poder Judicial de la Federación.



45 Fachada de Teatro Ideal, 1915.



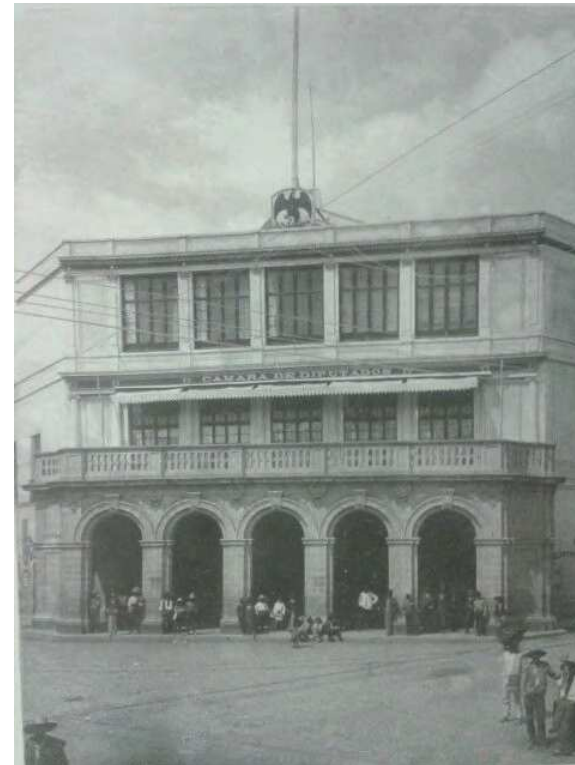
46 Actualmente locales comerciales.



47 Fachada de Teatro María Guerrero.



48 Actualmente locales comerciales.



49 Fachada Teatro Iturbide, 1872.



50 Actualmente Cámara de Diputados, 2023.



51 Fachada de Teatro Rosa Fuertes, 1923.



52 Actualmente estacionamiento.

[*Los que continúan su ciclo...*]



53 Fachada de Teatro Esperanza Iris, 1905.



54 Fachada de Teatro Esperanza Iris, 2017.



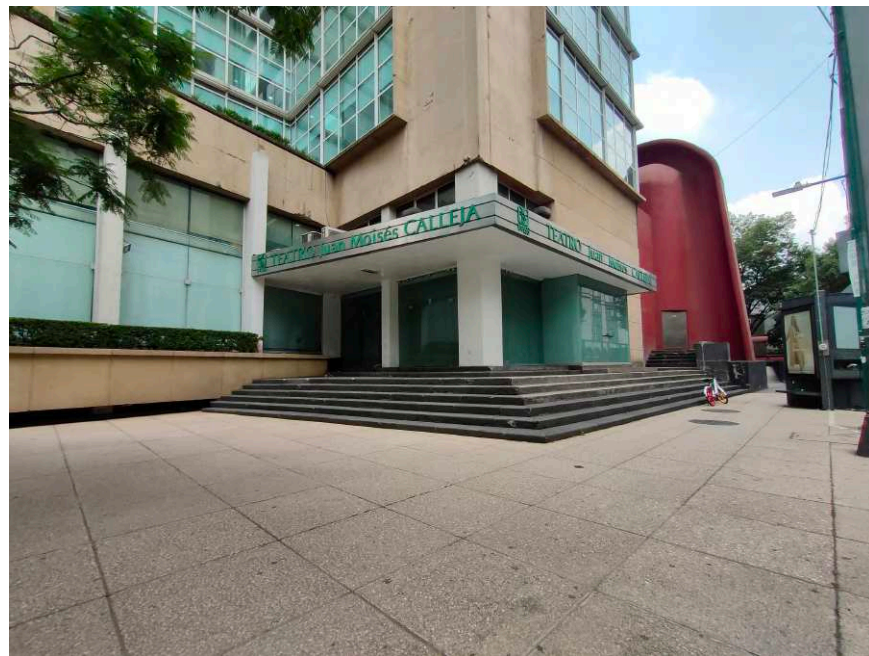
55 Fachada de Teatro Metropolitano.



56 Fachada de Teatro Metropolitano, 2017.



57 Vista exterior Teatro Reforma, 1948.



58 Vista exterior Teatro Reforma "Juan Moisés Calleja" 2023.



59 Fachada de Teatro Hidalgo, 1962.



60 Fachada de Teatro Hidalgo "Ignacio Retes", 2023.



61 Fachada de Teatro Milán después de 1985.

[*Los que abandonaron...*]



62 Fachada de Teatro Milán y Foro Lucerna, estado actual.



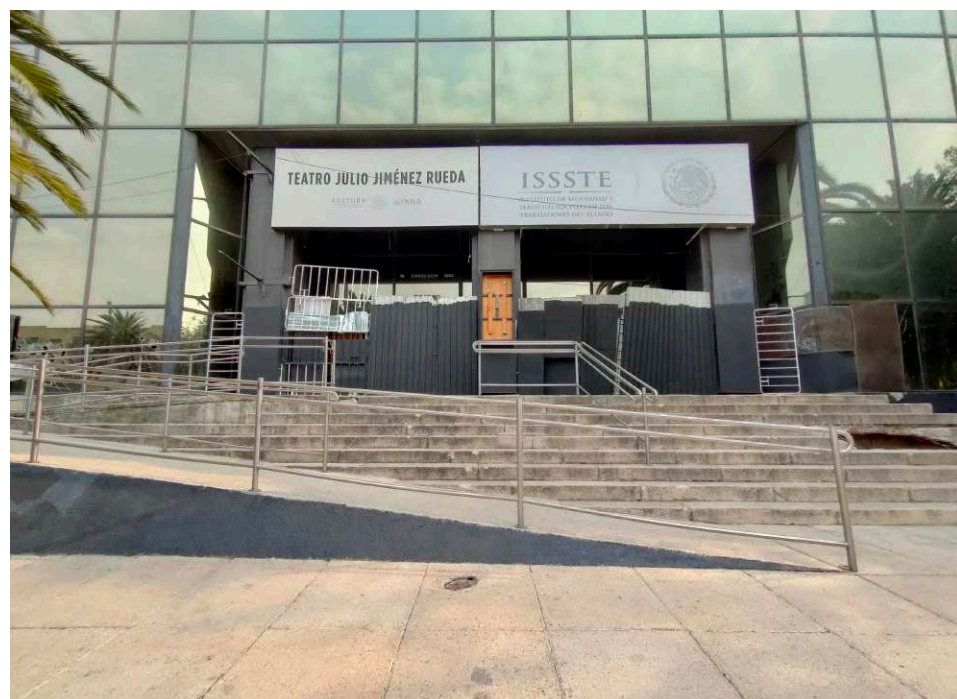
63 Fachada de Teatro Blanquita, .



64 Fachada de Teatro Blanquita, 2023.



65 Fachada de Teatro Julio Jiménez Rueda, .



66 Fachada de Teatro Julio Jiménez Rueda, 2023.



67 Fachada de Teatro Lirico, 1915.



68 Fachada de Teatro Lirico, 2017.

En conclusión a este capítulo, es evidente que el siglo XX representa un periodo de cambios significativos a nivel global en aspectos, sociales, políticos, económicos y culturales. Las influencias internacionales en el ámbito teatral tuvieron que adaptarse a la escena mexicana y a las ideologías nacionalistas originadas en la Revolución, formando así un teatro único con identidad y arraigo.

Durante toda esta travesía solo se tomaron casos destacados de la historia del teatro para analizar sus diversas concepciones espaciales en la Ciudad de México, así como sus corrientes y la relación del público con los actores. Dentro de este análisis, se muestra un panorama bastante complejo lleno de una evolución teatral, pero también de profundos cambios en la sociedad; en cada apartado observamos no solo lo que sucede al interior de la envolvente teatral con respecto al actor y espectador en el espacio de la ficción en funcionamiento, también nos enfocamos en la parte exterior, en sus periferias y cómo estos espacios influyen en las pequeñas comunidades de forma educativa y cultural.

El teatro siempre ha sido un reflejo de la sociedad, por esa razón es que se hace ese enfoque y bastante mención de ello; en este siglo las obras teatrales se convirtieron en medios para abordar estas cuestiones y los problemas que emergieron en la época rechazando completamente las formas comunes de representación escénica.

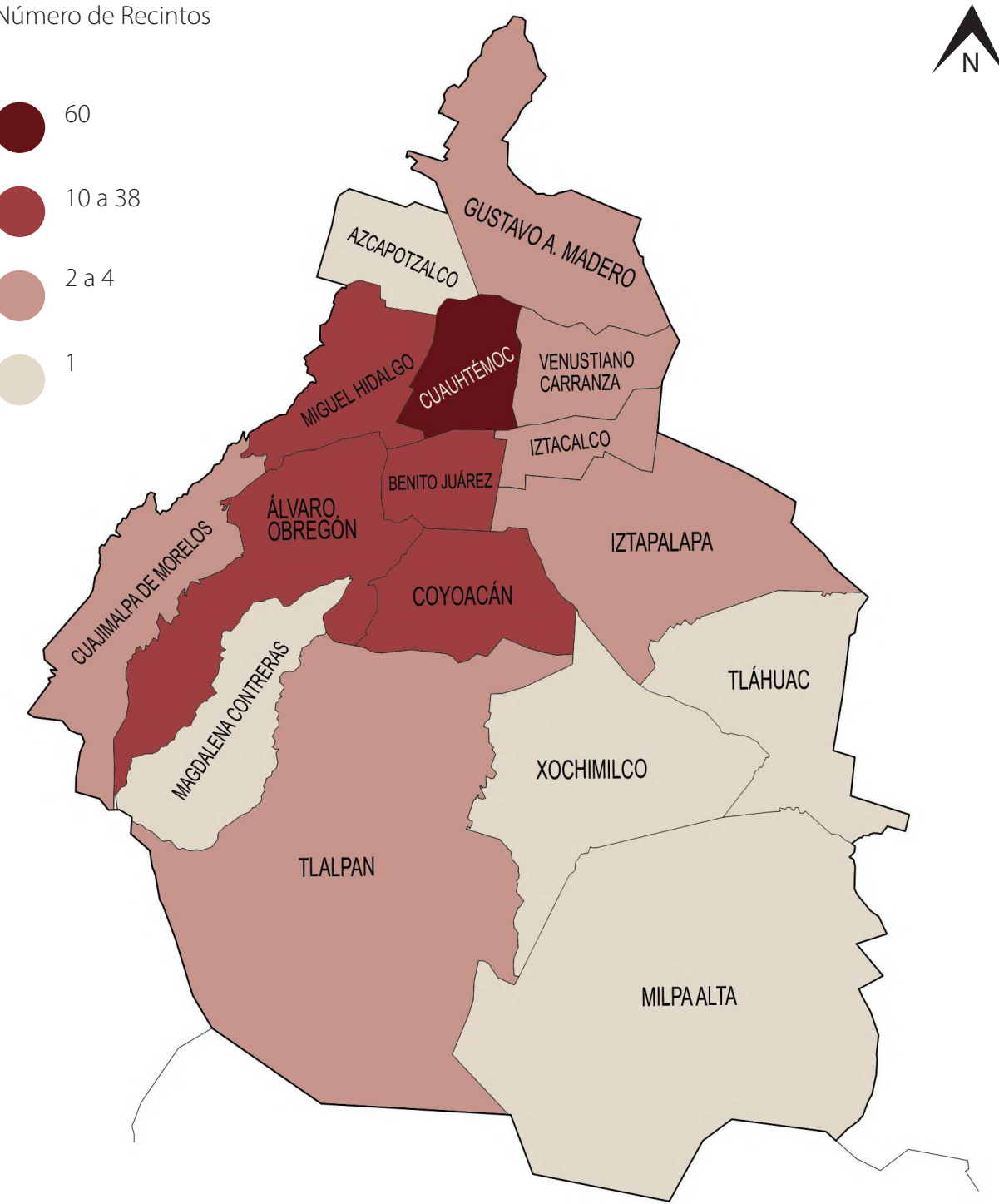
Por otro lado, también se encuentra otro tipo de transformación, con respecto a la habitabilidad de los espacios escénicos de la Ciudad de México y la valoración patrimonial de estos edificios en el aspecto arquitectónico. Es interesante ver cómo parte de estos recintos también tuvieron su periodo evolutivo y su adaptación para toda clase de eventos culturales, la idea es contar con el espacio y aprovechar las grandezas que tiene; algunos han desaparecido por completo, pero es parte de la historia, así como entender que todo tiene un ciclo de vida y un fin de alguna manera.

Parece lamentable cómo las experiencias adquiridas en estos recintos se quedan en las ruinas o en las memorias de quienes aún permanecen para contarlas, pero también es importante saber reconocer que el teatro no ha perdido su esencia y el principal objetivo que es transmitir al espectador una experiencia visual y emocional única.

En el plano que se muestra sobre los teatros de la Ciudad de México activos actualmente, se puede encontrar que existe una escasez de recintos en las alcaldías Azcapotzalco, Magdalena Contreras, Tláhuac, Milpa Alta y Xochimilco, los cuales cuentan con solamente uno de ellos, mientras que la alcaldía Cuauhtémoc es la zona que más alberga recintos teatrales. La concentración de estos espacios en la parte central puede estar influenciada por diversos factores, en primer lugar, la accesibilidad y en segundo por ser una zona con mayor desarrollo e infraestructura, además de que el centro de la ciudad funciona como punto de encuentro para el resto de la población de otras alcaldías.

En resumen, comprender las concepciones teatrales del siglo XX, así como la valoración del patrimonio arquitectónico teatral, proporciona un camino para adentrarse al presente y analizar no solo el número de recintos activos actualmente sino también las dinámicas teatrales recientes de la Ciudad de México y el papel que juega el actor y espectador.

TEATROS DE LA CIUDAD DE MÉXICO ACTIVOS ACTUALMENTE



Datos obtenidos por: INEGI y el Sistema de Información Cultural (SIC) del Gobierno de la Ciudad de México. Escala 1:350 000
Actualización: Diciembre 2023

| CAPÍTULO 3 |

ANÁLISIS DEL ESPACIO ESCÉNICO EN LA CIUDAD DE MÉXICO

SIGLO XXI



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ANÁLISIS DEL ESPACIO ESCÉNICO EN LA CIUDAD DE MÉXICO
SIGLO XXI

Al pasar por cada una de las etapas de la historia del teatro en la Ciudad de México en el siglo XX nos encontramos con diferentes concepciones espaciales que funcionaron en su tiempo y fueron transformándose o desapareciendo por completo. Todo ese análisis desde un afuera hacia un adentro nos permite encontrar nuevas formas de habitar de acuerdo con la época y otros contextos sociales, políticos y económicos que a lo largo de la tesis se han tomado en cuenta como el reflejo de la arquitectura y su evolución.

En este capítulo nos enfocamos completamente al interior del edificio teatral como la envolvente del espacio para el espectador, el espacio escénico y el espacio ficticio para la acción teatral y la performance; explorando otro tipo de emplazamientos y envolventes en donde se pueden establecer los límites tangibles e intangibles, examinando cómo esta conformación puede influir sensorialmente tanto en el actor como en el espectador a partir de las atmósferas creadas con ese fin.

Las concepciones espaciales teatrales y los aportes de autores internacionales y nacionales destacados del siglo XX influyeron en las nuevas producciones de la actualidad, experimentando cada vez más con los elementos de la creación escénica, sobrepasando los límites de lo que el espectador puede apreciar. Sin duda, el análisis de nuestro pasado cultural nos sirve para entender cómo fueron evolucionando las formas de hacer teatro desde distintos puntos de vista para su composición, considerando también el espacio público como un escenario y cómo la reciente pandemia por COVID-19 afectó la actividad teatral.

“El espacio no es el fondo ni el contexto para desarrollar una acción, por el contrario, es un lenguaje, una expresión, un sistema de signos autónomo que se integra en la representación con los demás en el arte total que es el teatro.” ¹

Es importante esclarecer que el espacio escénico no funciona sin los actores y espectadores, la acción teatral siempre debe de estar acompañada de sus intérpretes por obvias razones, ya que también forman parte de la acción hecha para un público. Al ser elementos totalmente diferentes, pero complementarios, se ha decidido dividir el espacio de la acción de sus usuarios | habitantes como los últimos dos capítulos de la tesis para su respectivo análisis y de lo que sucede con ambos en las nuevas formas de hacer teatro del siglo XXI. Este periodo representa una etapa más de transformación de la teatralidad y podemos encontrar nuevas variantes que representan otras formas de relación del actor y espectador con el espacio escénico de acuerdo con los sentidos que estos espacios prometen estimular.

Realmente lo que importa en este tercer capítulo de la tesis, es comprender de primera mano la conformación del espacio escénico a partir de un análisis de sus límites y cómo se crean esas atmósferas que construyen la ficción, pero sin dejar de lado los efectos que pueden provocar tanto en el actor como en el espectador, que en este caso son los habitantes de ese espacio.

1. Pilar Chías Navarro, Prefacio *El Teatro como Espacio* de Felisa Blas, 14.

3.1 PROYECCIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO EN FUNCIÓN

El espacio escénico, como se ha mencionado, no debe confundirse con el edificio teatral y la escenografía, el edificio teatral se refiere a esa envolvente que puede albergar distintos espacios escénicos y la escenografía forma parte de ese espacio integrada junto con todos los elementos para la creación escénica: luz, movimiento, color y forma. El espacio escénico en función almacena una atmósfera que denota tiempo y espacio, es en donde se lleva a cabo la acción teatral o performativa que necesariamente debe ser observada por otros con una intención específica; el escenógrafo es quien se encarga de construir este espacio en un trabajo colectivo con el director y otros creativos.

La proyección del espacio escénico en función se refiere a todo ese proceso que conlleva la producción de una obra teatral para la construcción de su espacio ficticio y llevarlo a la realidad. Su conformación se determina a partir de una primera lectura del texto dramático que nos contextualiza el entorno en el que debemos desarrollar la puesta en escena, aunque también ese determinante no necesariamente tiene que ser un texto, puede ser el mismo actor el que construye su espacio ficticio al estar dentro de una obra improvisada o en puestas más contemporáneas en donde el público es quien le da ciertas instrucciones al actor.

“El espacio ya no se concibe solo como un continente, como una arquitectura fija, sino como una arquitectura abierta y móvil, coproducida por la mirada del observador. De ese modo, la puesta en escena contemporánea es llevada a seguir un recorrido, a vincularse y a indexarse en los desplazamientos del público.” ²

En ese sentido, el proceso de construcción del espacio para la ficción se distingue un tanto de la arquitectura, citando nuevamente a Alejandro Luna, “la arquitectura organiza el espacio para la vida y la escenografía lo hace para la puesta en escena.” Dentro de la disciplina arquitectónica, las formas de habitar no están siendo observadas y tampoco son ficticias, además de que la arquitectura permanece a su tiempo, mientras que los espacios escénicos se van transformando conforme a lo que dicta la obra, además de que su conformación es de carácter efímero. Pero la arquitectura no está lejos de ser parte de nuestro proceso, su relación en la creación de espacios es verosímil y nos apegamos a ciertos referentes que estos nos pueden traer al momento de diseñar una escenografía y que nos dan la libertad absoluta de concebir diferentes posibilidades de mundos ficticios.

“Los escenógrafos somos camaleones estéticos, podemos estar al servicio de una historia y recurrir a estilos arquitectónicos de antaño, que sería mal visto en la arquitectura contemporánea. Que alguien utilice el estilo gótico para construir una casa de un cliente hoy en día sería mal visto, sería visto como algo anacrónico, caprichoso o de mal gusto y la escenografía no es así.” ³

La libertad que tienen los creativos por proyectar hasta lo inimaginable nos da esa capacidad como espectador de entrar en la ficción y ese es el objetivo principal que se tiene durante el proceso de diseño.

2. Pavis, 106.

3. Villegas, Sergio. Entrevista personal, 2023.

Realmente el diseño total del espacio escénico está pensado para estimular los sentidos del público; el actor, aunque forma parte de ese espacio y es quien va a hacer uso de él, es su cuerpo más su acción, lo que también está pensado para el espectador.

La construcción del espacio para la acción forma parte de un largo camino por comprenderlo en términos de espacio - tiempo a partir de un análisis del contexto que se pretende establecer en el montaje y como se ha dicho, de un constante entendimiento con el director y el resto de los colaboradores, ya que su labor es marcar un trazo escénico ⁴ que los intérpretes deben seguir. A partir de ese trazo, el escenógrafo genera un mayor análisis del espacio al entender el desplazamiento de los actores, las entradas y salidas del escenario, etc. Sin estos elementos clave, la proyección del espacio escénico es complicada y en muchas ocasiones solemos encontrar puestas en escena que no logran su cometido y pierden esa capacidad de atrapar al público en el mundo de la ficción.

Posterior a ello, se lleva a cabo una investigación exhaustiva que va a depender en todo sentido del argumento de la puesta en escena hasta llegar a la etapa de conceptualización en la cual se proyecta la idea de lo que se va a montar sobre el escenario a través de primeros bocetos, planos, modelos y maquetas de trabajo. Uno de tantos ejemplos de este proceso es la escenografía de Jorge Ballina para la ópera *Carmen* de Georges Bizet, dirigida por Mauricio García Lozano.

El concepto al que Jorge Ballina se apegó para el diseño y realización de la escenografía fue una plaza de toros y tanto su proceso de diseño como el resultado final en maqueta fueron expuestos en la *World Stage Design 2022* y en la *Exposición de Diseño Escénico Mexicano* en el Teatro *El Galeón Abraham Oceransky* en 2023, respecto al concepto Ballina describe lo siguiente:

“El espacio era una rueda sin salida donde se enfrentaban hombre y mujer como en una corrida de toros. Intercambiando el papel de toro y torero. Una serie de juegos de seducción, violencia y muerte. Estas dos jaulas flexibles concéntricas formaban un dispositivo móvil que subía, bajaba y se inclinaba en diferentes posiciones para enmarcar las escenas de diferentes maneras; para crear espacios vistos a través de distintos planos; para crear interiores, exteriores, la plaza, una celda, la taberna, cuevas en una montaña, la fachada de la plaza de toros, el ruedo de corrido.” ⁵

Su concepto se ve reflejado en el resultado final de ese entendimiento por el espacio y el argumento de la ópera, cuando esas primeras ideas se van estructurando hasta obtener una propuesta concreta y se empiezan a buscar alternativas en cuestión a la materialidad en determinación con el presupuesto que se tiene para su realización y es el que también nos permite saber qué tanto podemos colocar en la escena y cuánto nos va a costar.

Una vez que la escenografía se encuentra integrada al espacio escénico, este entra en una función acompañada del actor y todos los demás elementos de la creación escénica, este juego de atmósferas es lo que permite introducir al espectador a la puesta y al mismo tiempo reconstruir el resto a partir de la imaginación e interpretación de lo que atestigua.

4. El trazo escénico que marca el director se refiere al desplazamiento y las acciones que el o los intérpretes deben realizar sobre un escenario.

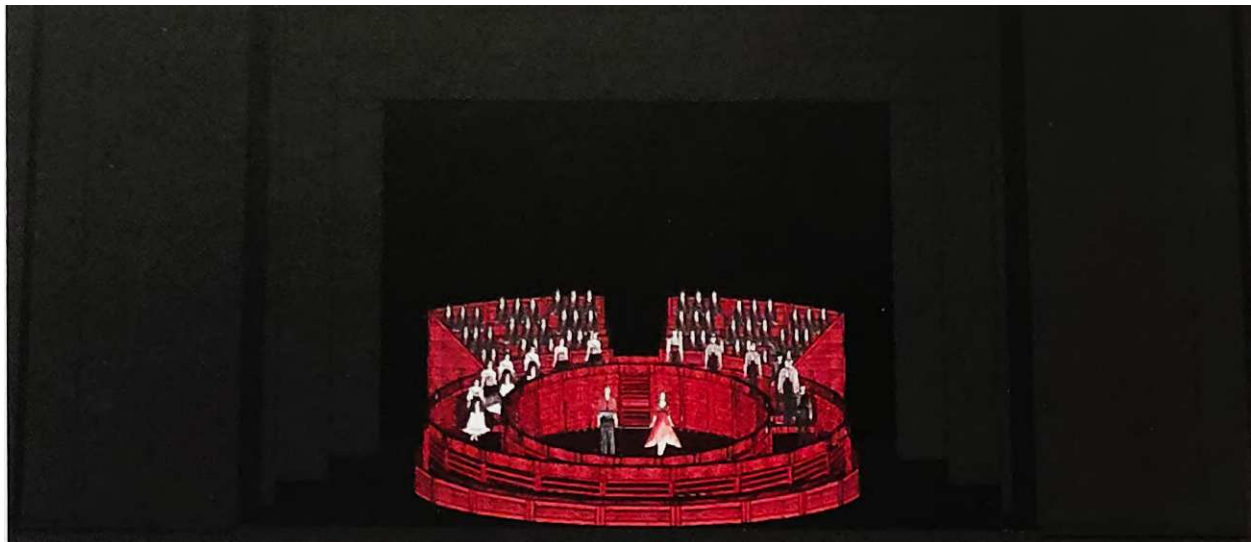
5. Ballina, Jorge. Descripción del diseño de la escenografía para la ópera *Carmen* estrenada en 2017.



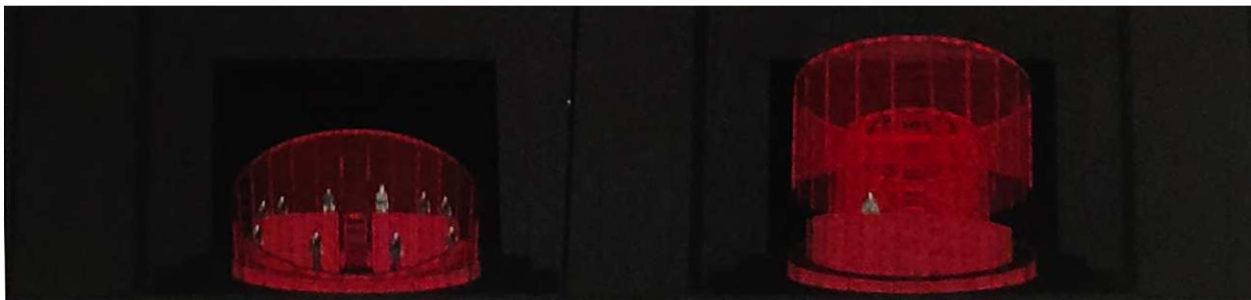
01 Plaza de toros, concepto de la escenografía para la ópera *Carmen*, Jorge Ballina.



02 Vista en planta, boceto de la escenografía para la ópera *Carmen*, Jorge Ballina.



03 Vista en frontal, boceto de la escenografía para la ópera *Carmen*, Jorge Ballina.



04 Secuencia de transformación y movimiento de la escenografía para la ópera *Carmen*, Jorge Ballina.



05 Maqueta de la escenografía para la ópera *Carmen*, Jorge Ballina, 2023.



06 Presentación de la ópera *Carmen*, escenografía por Jorge Ballina, Teatro del Bicentenario, León, Guanajuato, 2017.

Los puntos de vista escénicos de acuerdo con lo que establece Anne Bogart ⁶ “Son un conjunto de nombres que se dan a ciertos principios básicos de movimiento; estos nombres proporcionan un lenguaje para hablar acerca de lo que sucede o funciona en el escenario [...] son puntos de concienciación que el artista o creador establece durante el trabajo.” ⁷

Estos puntos son clave para la composición escénica, ya que nos permiten comprender el manejo del espacio y del tiempo en toda esa conformación de lo que deseamos proyectar en el escenario como creativos, esto sucede durante las primeras propuestas escénicas que se proyectan en papel y durante los ensayos de la puesta en escena, Bogart los enlista de la siguiente manera:

<i>Puntos de Vista Escénicos de Tiempo:</i>	<i>Puntos de Vista Escénicos de Espacio</i>
<i>Tempo</i>	<i>Forma</i>
<i>Duración</i>	<i>Gesto</i>
<i>Respuesta Cinética</i>	<i>Arquitectura</i>
<i>Repetición</i>	<i>Relaciones espaciales</i>
	<i>Topografía</i>

Con relación al tiempo, el marcaje está determinado por la velocidad con la que se realiza una acción, el tiempo que transcurre de inicio a fin de la puesta, la reacción frente a otros movimientos cercanos y su repetición que puede ser de toda la puesta o de una sola acción. Conforme al espacio, siempre existe un vínculo con el cuerpo del actor y su manera de relacionarse con él; la forma se refiere a su desenvolvimiento en ese espacio, es decir, su trazo escénico que puede ser tanto de forma dinámica como estática, en ciertos momentos; el intérprete puede realizar diferentes gestos durante ese trazo, los cuales pueden ser tanto anímicos como conductivos. ⁸

“La escritura dramática es espacial. No solo porque ella apuesta al espacio escénico o dramático para existir, sino porque la actuación del actor, así como la puesta en escena, diseñan formas espaciales gracias a la dicción y/o al desarrollo temporal. En ese sentido, poner en escena es desplegar materiales, especialmente sonoros y textuales, en el espacio, sea este el continente, o sea el punto de partida para la acción irradiada por los cuerpos de los actores o de las cosas. [...] El actor pone espacios de juego entre las acciones. Las imágenes también toman posición; toman partido e invisten el espacio.” ⁹

La guía y composición de todos los puntos conforma lo que es la puesta en escena ya configurada sobre un espacio escénico en función, como una guía para saber proyectar pieza por pieza. Cada obra teatral contiene su propio espacio de ficción que dura un determinado tiempo, una vez que se termina volvemos a la realidad.

6. **Anne Bogart (1951-)** Directora de escena estadounidense, autora de libros y ensayos sobre arte y creación teatral, se le atribuye la adaptación de los *Viewpoints (Puntos de Vista Escénicos)* de ser seis originalmente a nueve.

7. Bogart, 33.

8. Véase diagrama 13 pág. 185.

9. Pavis, 106.

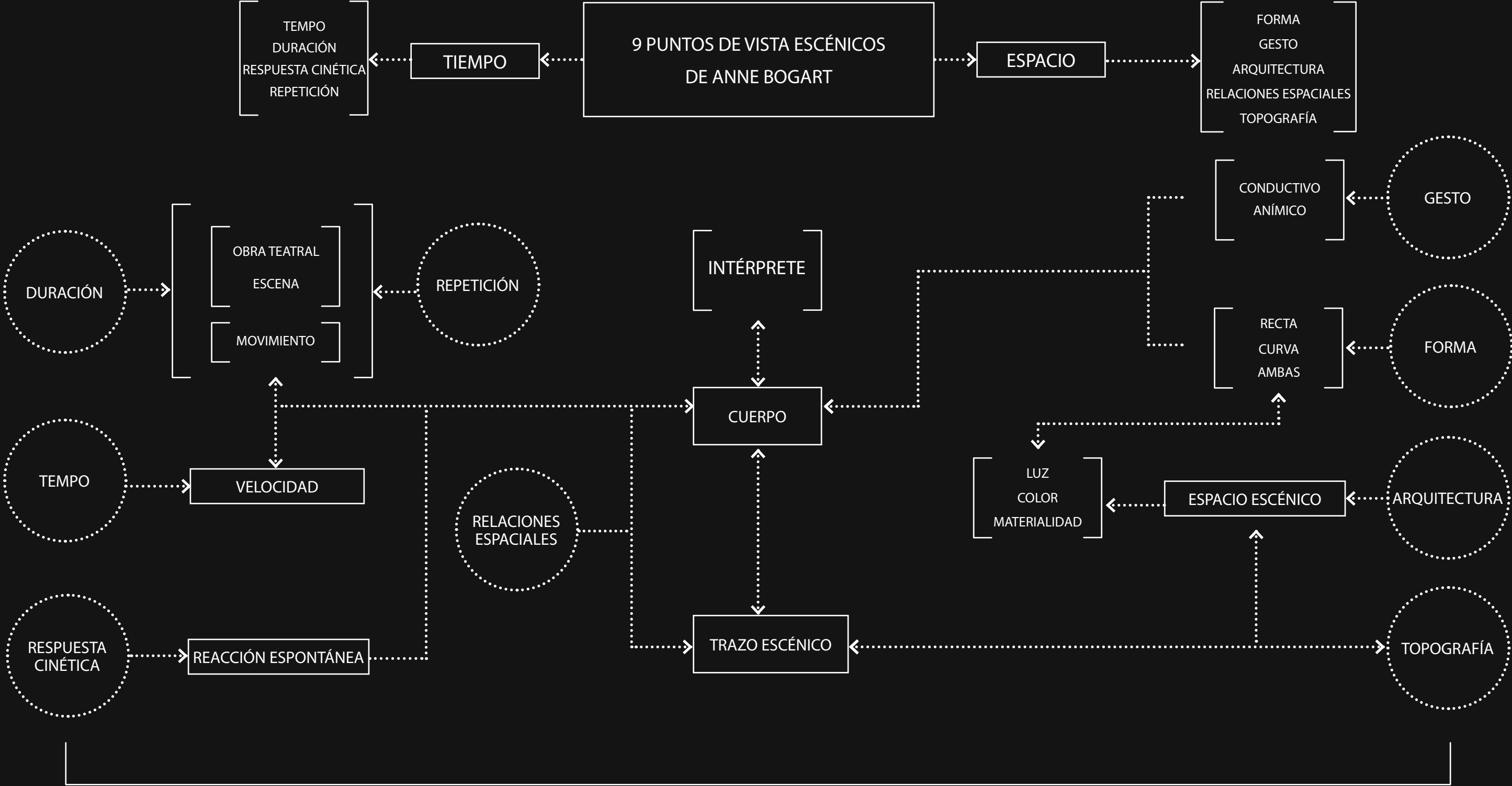


Diagrama 13 Relación de Puntos de Vista Escénicos de Anne Bogart

COMPOSICIÓN DE LA PUESTA EN ESCENA

La aplicación de los *Nueve Puntos de Vista* de Anne Bogart construye un análisis más profundo del entorno teatral y la conexión con los intérpretes; como se refleja en el diagrama anterior; la separación de los nueve puntos y sus características particulares se relacionan entre sí para finalmente recaer en el intérprete siendo el centro de este diagrama y parte esencial de la proyección escénica.

Este diagrama no solo aclara los conceptos, sino que también explora la proyección del espacio escénico de forma teórica para finalmente establecer ese entendimiento en la práctica que es lo que verdaderamente les da vida. En la práctica, cada punto de vista se convierte en una herramienta que el intérprete utiliza para construir su actuación con relación al espacio que lo rodea.

En ese sentido, los nueve puntos que establece Bogart en conjunto se pueden catalogar como un entrenamiento actoral y de producción teatral. En relación con el *tiempo*, estos puntos nos adentran a la dimensión temporal de la escena, *la duración* se refiere al tiempo que un elemento ocupa en escena y su *tempo*, es decir, la *velocidad*; además de la *repetición* de las acciones formando un patrón o una secuencia y la *respuesta cinética* que se destaca por las reacciones físicas de los actores ante ciertos estímulos que generan un mayor realismo.

Con respecto a los puntos de vista referidos al espacio; las *relaciones espaciales* examinan cómo los actores ocupan y se relacionan con el entorno que les rodea, *el gesto*, tanto conductivo como anímico, se centra en los movimientos físicos de los actores, considerando su función práctica y emocional; las *formas* curvas y rectas están relacionadas con su disposición visual en el escenario y la *arquitectura* que explora la luz, el color y la materialidad como elementos visuales y que influyen en la atmósfera escénica, la cual analizaremos más adelante en este capítulo. Finalmente, la *topografía* se centra en la disposición física del escenario o a lo que ya habíamos llamado, el trazo escénico.

En resumen, los Nueve Puntos de Vista forman parte de una especie de entrenamiento actoral contemporáneo que también funciona como una guía que influye en las nuevas proyecciones escénicas, proporcionando a los creadores escénicos una libertad creativa bajo ciertos elementos clave para establecer límites, explorar otro tipo de concepciones escénicas con otros elementos, trazos escénicos y movimiento en los actores. A su vez, la composición de todos y cada uno de estos elementos y su interpretación en el escenario forman lo que es la puesta en escena en función.

3.2 LOS LÍMITES DEL ESPACIO ESCÉNICO

“Hablar de espacio es hablar de vacío, de ausencia y de representación; de la construcción mental que hacemos a partir de estímulos sensoriales, principalmente visuales y por esto íntimamente relacionados con la luz; lo que llamamos espacio es determinado por la percepción de sus límites. Así, el potencial expresivo del diseño del espacio para la puesta en escena lo constituyen tanto las dimensiones, la proporción, la escala, el color, la textura y los demás atributos de los límites del espacio.”

- Alejandro Luna ¹⁰

En arquitectura, los límites que se encuentran son cuatro paredes con vanos formadas por muros, techos y pisos que nos rodean como habitantes, siendo elementos físicamente contruidos. A diferencia del espacio de la ficción, estas cuatro paredes no existen, lo que realmente es material es el espacio escénico como objeto arquitectónico, si hablamos de escenografía no necesariamente se tienen que colocar estos objetos de forma literal, los colaboradores en el montaje de la puesta en escena tienen total libertad creativa para construir espacios abstractos que el espectador puede interpretar y completar con su imaginación.

Los límites del espacio escénico se marcan de forma tangible e intangible a partir de los diferentes elementos de creación escénica: luz, cuerpo y escenografía. La luz no solo ilumina la escena, como se menciona en el primer capítulo, la luz involucra un juego de percepción y ambientación, también se encarga de crear esa atmósfera que invade el espacio de la ficción y estimula al espectador; lo mismo sucede con la escenografía que muchas veces puede existir o no y esa configuración del espacio se construye a partir de lo que el mismo cuerpo del actor va expresando sobre el escenario.

Durante los ensayos para una puesta en escena, ya existe un trazo escénico, pero la escenografía no; el teatro es un juego de imaginación que involucra tanto al actor como al espectador y la escenografía muchas veces nos ayuda a entender de forma tangible lo que sucede en el espacio de la ficción, pero cuando este elemento plástico no existe, la imaginación se vuelve más intensa.

“Este escenario es un espacio comedido, hecho a medida del ocupante, un envoltorio seguro y transitable, de límites visibles y conocidos. Se trata de un microcosmos donde los hombres, desde tiempos inmemoriales, pueden vivir, sentir y expresarse lejos del mundo que podríamos calificar de real.” ¹¹

Pongamos de ejemplo el ensayo de una obra en la que un grupo de actores debe situarse en una vivienda, la escenografía no existe y solo se encuentran dentro de un salón de ensayos, el cual se convierte en un espacio escénico y empiezan a construir la vivienda a partir de sus acciones corporales y de la imaginación; cada actor comienza a realizar una actividad cotidiana del hogar como sentarse a ver televisión, bañarse, cocinar, dormir, etc. Al visualizar esto, sabemos que no es real, pero lo creemos y entramos al juego de la ficción.

10. Luna, *Sobre el Discurso de la Escenografía*, 2.

11. Azara, 7.

Otro claro ejemplo sería la puesta en escena *La Pequeña Habitación al Final de la Escalera* de Carole Prechette, dirigida por Mauricio García Lozano, la trama de la historia nos revela a una protagonista que habita en una vivienda con 28 habitaciones construida por su marido y de la cual tiene la total libertad de gozarla a su manera, con la condición de no entrar a la pequeña habitación al final de la escalera; la escenografía realizada por Jorge Ballina marca un límite que rodea al personaje a partir de una proyección en el suelo de la vista en planta de las 28 habitaciones que evidentemente era difícil concebir de forma literal, por lo que en el transcurso de la obra esta proyección lumínica va cambiando y concibiendo otros espacios formando otros límites. ¹²

Viendo estos ejemplos, es importante esclarecer que dentro del espacio escénico en función existen los límites que rodean al actor sobre el escenario, formando el espacio de la ficción y el límite imaginario entre ese mismo espacio y el espectador, la acción siempre debe ir acompañada de su público marcando ese límite, aunque en ciertos casos compartan el mismo lugar, ese límite no se rompe.

Los límites del espacio escénico en función se manifiestan al momento en que la puesta en escena comienza y capta nuestros sentidos al involucrarnos en la trama y es importante establecerlos, ya que si ese límite no existe la ficción tampoco y el público puede perder la noción de lo que es real y lo que es ficticio. Como arte efímero, una vez que la obra termina volvemos a nuestro mundo real después de la experiencia teatral y como tal los límites pueden dejarse atrás, la escenografía termina con su objetivo y pasa a ser un elemento plástico que puede guardarse en bodega y que posteriormente podría reciclarse para otros montajes que compartan el mismo tipo de espacio.

En esta sección podemos encontrar diferentes formas de marcar límites en el espacio escénico, sobre todo con la intención de hacer un teatro más íntimo en donde exista una conexión más cercana con el espectador, cuando se realiza al aire libre en el espacio público o en espacios reducidos como en el transporte colectivo que permiten esa interacción física sin perder el límite imaginario entre el espacio de la ficción y el espacio del espectador.

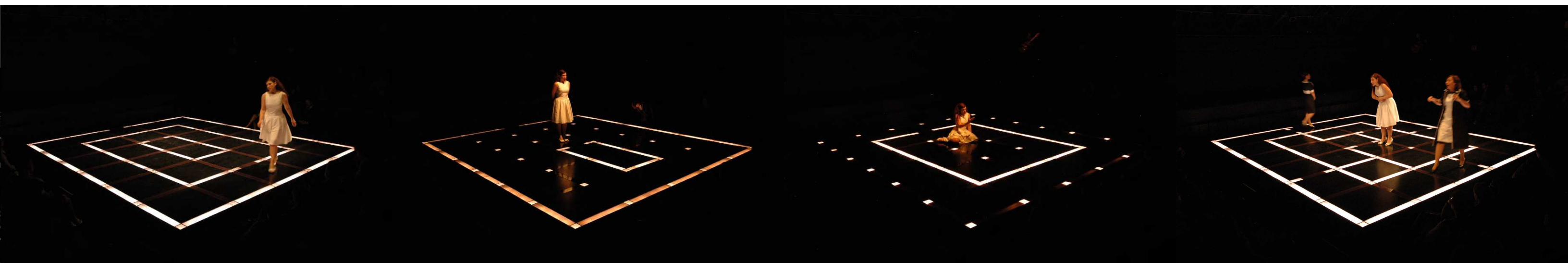
Según menciona Grotowski:

“Encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva.” ¹³

Este tema nos permite comprender las diferentes formas en las que se pueden marcar esos límites, ya sea dentro del espacio de la ficción o entre el espectador y lo que ocurre en escena; en casos recientes se ha visto de manera creativa como la conformación del espacio escénico se puede llevar a cabo desde cualquier lugar fuera de la envolvente del edificio teatral sin necesidad de escenografía, iluminación o de una tarima, lo que importa realmente es imponer ese límite de cualquier manera y saber transportar al espectador a la construcción de mundos imaginarios, ya que las artes escénicas dependen totalmente de su público y sin esta conjugación, el teatro no existe.

12. Véase págs. 190 Y 191.

13. Grotowski, 13.



07 Presentación de la obra *La Pequeña Habitación al Final de la Escalera* de Carole Prechette, dirigida por Mauricio García Lozano, escenografía de Jorge Ballina, Teatro El Granero, CCB, Ciudad de México, 2011.



Se recomienda ver el siguiente fragmento de la puesta en escena para comprender mejor los límites escenográficos intangibles que se proyectan.

Fragmento de: Teatro y Más 2010.

3.2.1 ADAPTACIÓN DE ESPACIOS ESCÉNICOS EN TIEMPOS DE PANDEMIA COVID-19

La crisis sanitaria por Covid-19 en marzo de 2020, significó una dura batalla que la población mexicana tuvo que enfrentar, puesto que fue una pandemia mundial por un virus del cual no se tenía control, lamentablemente hubo muchas pérdidas humanas, de empleos y un decrecimiento económico; sin embargo, con el tiempo logramos sobrellevar esa etapa de incertidumbre que de alguna forma nos cambió como sociedad y en las formas de habitar.

Al mismo tiempo que los espacios se cerraban, la población tuvo que salvaguardarse en sus viviendas y ese espacio se volvió parte de su día a día. En un inicio era hasta claustrofóbico permanecer demasiado tiempo en confinamiento, las personas perdían la calma y experimentaban crisis de ansiedad, angustia y pánico que muchas veces era difícil controlar; hoy en día podemos recordar lo valiente que fuimos y parece interesante que en este contexto los seres humanos aprendimos a adaptarnos a esas circunstancias, así como también nuestra vivienda que tuvo que transformarse en espacios de trabajo, escuelas y en algunos casos espacios teatrales.

Durante la pandemia, la industria del teatro mexicano se vio gravemente afectada tras el cierre de los espacios teatrales y la falta de conexión entre el actor y el espectador, las puestas en escena tuvieron que pausarse por un tiempo hasta tener el control total del virus y poder reavivar de cierta manera la actividad teatral en la Ciudad de México. Como se ha dicho, gran parte de la población mexicana perdió sus empleos, incluyendo a los actores y creativos del teatro, su manera de sobrellevar la pandemia fue tan abrupta que en diversas ocasiones se les veía impartiendo clases vía Zoom ¹⁴ o en otro tipo de trabajos sin relación alguna con el teatro.

El cierre de los espacios teatrales demostró una etapa más del declive del teatro en la Ciudad de México, muchos edificios entraron en desuso y con ello su cierre de forma permanente al no tener ingresos en la taquilla para poder sustentarlos, los espacios teatrales de compañías independientes fueron los más afectados en ese sentido. Aunque no se podía realizar ninguna actividad escénica dentro de los recintos, la industria del teatro comenzó a buscar otras alternativas para atraer a su público y volver a generar ingresos; el teatro no podía simplemente pausarse por un indeterminado tiempo o eso se pensaba.

En esta sección se plantea llevar a cabo un análisis de las nuevas espacialidades y corrientes que surgieron a partir de la necesidad de mantener viva la actividad escénica en tiempos de pandemia, es claro poder encontrar diferentes formas de concebir un espacio escénico completamente adaptado para el distanciamiento social y que en él se pueda llevar a cabo una acción teatral que siga las características que lo describen; a su vez, esas formas fueron marcando nuestro camino por sobrellevar la contingencia, cuando los espacios teatrales permanecieron cerrados y cuando comenzaron a habilitarse poco a poco al tener un mayor control sobre el virus. También es importante comprender que en ciertos casos la conexión del actor con el espectador más la experiencia de contemplar un arte vivo, prácticamente se perdió y para la opinión de algunos creativos, esto era hacer un intento de teatro o un teatro emergente.

14. Plataforma que permite realizar reuniones de forma virtual, cobró fama durante la pandemia al ser de gran ayuda en actividades que requerían de una comunicación con grupos grandes de personas.

En vista de la necesidad de revivir el teatro y su público se optó por concebir nuevas espacialidades, desde adaptar la vivienda propia como un espacio para la escena y transmitirlo en línea vía zoom, hacer streaming ¹⁵ de las puestas en escena pregrabadas o transmitidas en vivo en sus respectivos espacios escénicos, hasta la reanudación de actividades dentro de los espacios teatrales con la asistencia del público, respetando el distanciamiento social y los lineamientos establecidos por el gobierno de la Ciudad de México.

A esta nueva teatralidad comúnmente se le ha llamado *Teatro Pandémico* y en sus inicios vía zoom o streaming era complicado llevar a cabo una obra teatral, sobre todo cuando las escuelas de teatro o en los concursos y festivales de dramaturgia comenzaron a tener sus actividades a distancia, la presentación de las puestas se convierten en un juego por atrapar al espectador y tratar de convertir el espacio que alberga una pantalla en una escena ficticia y el límite que se marca entre el espacio de la ficción y el espectador es esa misma pantalla.

Estas puestas en escena vía Zoom logran una interesante construcción del espacio ficticio al hacer que cada actor forme, de acuerdo con sus posibilidades, el mismo espacio y que este concuerde con el de los demás actores. En ocasiones lo configuran físicamente y en otras la misma plataforma les da la posibilidad de colocar cualquier fondo que se asemeje al contexto que tiene la historia. ¹⁶

A diferencia de la presentación de las puestas en escena vía zoom, el streaming de las obras teatrales pregrabadas o en vivo ya muestra una construcción de un espacio escénico en función como lo conocemos, muchas de estas escenas pregrabadas formaban parte de un archivo como registro que el director y otros colaboradores de la puesta en escena podían poseer. Pero eso no quiere decir que sea teatro, el teatro es una experiencia que debe ser presencial porque se necesita de la reacción del público, de sus aplausos, risas y murmullos; además de que el mismo espectador debe construir e interpretar el espacio viéndolo desde su butaca.

“La obra no está diseñada para acercarte a ver close-ups, ¹⁷ hay muchas cosas que si te acercas a algo te estás perdiendo alrededor y hay ciertas cosas que no están hechas para verse tan cerca. Por otro lado, si tienes una toma abierta en un video, pues es aburrido y no te puedes enfocar porque en el teatro volteas y haces tus propios close-ups del espacio. Haces cosas que en video no se pueden.” ¹⁸

El teatro trataba de no perder su característica efímera, aunque sabemos bien que cuando se asiste a alguna función teatral lo primero que se nos pide al anunciar los tres llamados es apagar teléfonos celulares y cámaras de video, esto por dos razones: los derechos de autor y para vivir totalmente la experiencia del teatro siendo un arte meramente visual. Se puede decir que parte del público disponía de grabar las puestas en escena por streaming con tal de guardar un valioso recuerdo, pero perdiendo totalmente la característica efímera de un teatro y de la misma forma la experiencia. Básicamente, era como sentarse a mirar una película que se puede repetir una y otra vez.

15. Streaming: Traducido al español se refiere a transmisión en directo o retransmisión.

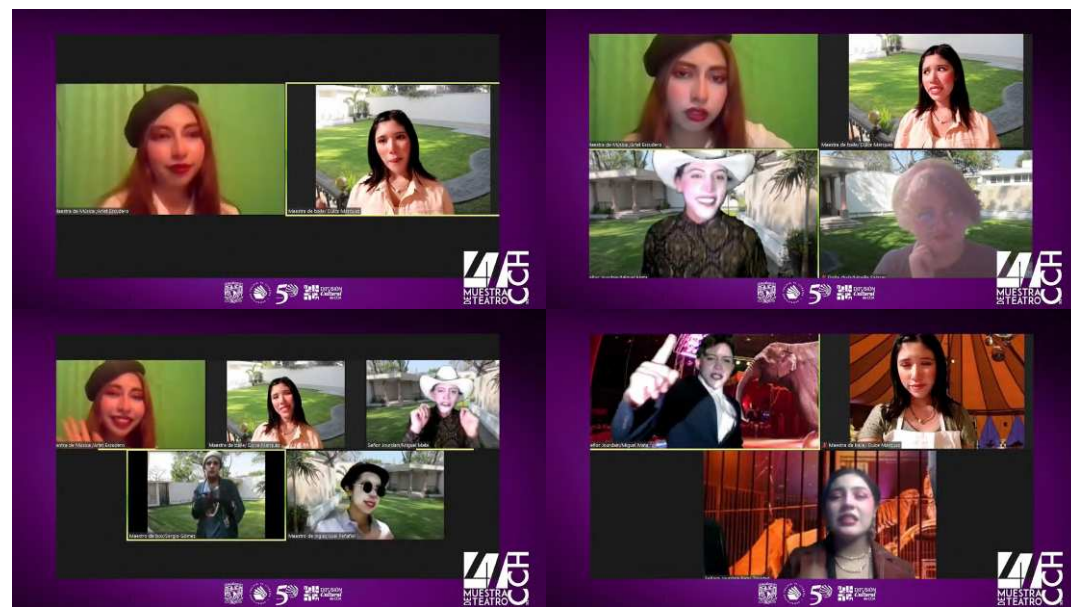
16. Véase págs. 194 y 195.

17. Close-Ups: Traducido al español se refiere al primer plano o acercamiento.

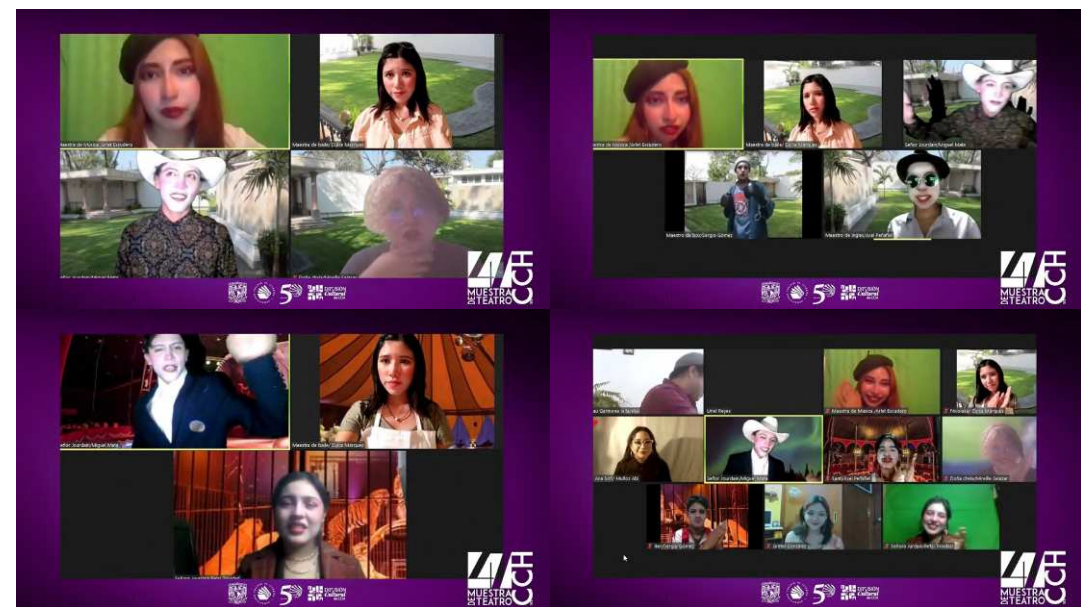
18. Ballina, Jorge, Entrevista personal, 12 de mayo de 2023.



08 Presentación de la obra pre-grabada *Los Locos de Valencia* de Lope de Vega versión virtual dirigida por Alejandro González Puche, alumnos de la universidad UNIVALLE de Cali, Colombia, Festival de Teatro - La Conquista de México en Escena, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. 2021.



09 Presentación de la obra *Sr. Licenciado Buen Varón*, adaptación de *El Burges Gentilhombre* de Moliere, dirigida por Mauricio Garmona, Taller de Teatro y Actuación del Centro Universitario de Teatro, 47 Muestra de Teatro del CCH, Cine, Teatro y Artes Visuales, Colegio de Ciencias y Humanidades, UNAM. 2022.



El teatro en la Ciudad de México durante la pandemia comenzaba a recuperarse poco a poco, con la reapertura de espacios tanto comerciales como recreativos, una vez que se tuvo un cierto control del virus. En el caso de los teatros, aún no se tenían las condiciones necesarias para volver a tener esa cercanía con el público, sin embargo, algunas compañías de teatro optaban por adaptar otro tipo de espacialidades para la creación escénica considerando las normas sanitarias de distanciamiento social, uso de cubrebocas y gel antibacterial.

La adaptación de espacios escénicos fuera del teatro se muestra no solo en tiempos de pandemia. De acuerdo con lo visto en el siglo XX, las compañías independientes, en su dificultad por presentar sus montajes escénicos en los teatros de gran talla nacional, se adaptaban para montar las puestas en escena en el espacio público, en el caso de las carpas y en viviendas o edificios de oficinas como fue con los grupos experimentales.

Para el siglo XXI, esto continúa siendo así, el teatro es un arte que no se ha dejado atrás y permanece adaptándose a las condiciones de una sociedad que cambia con el tiempo; hablar sobre teatro y lo que se desea proyectar, tiene que ver con un entendimiento de su público y ante este contexto de crisis sanitaria es ese elemento clave para la puesta el que se reduce. Los teatros permanecen cerrados y lo que se busca son otros espacios flexibles para montar una pieza teatral pensando en un público reducido.

Uno de tantos ejemplos sobre este entendimiento es la obra teatral *Hoy Será Otro Día Maravilloso* de la *Compañía Teatro Sin Teatro*, dirigida por José Antonio Cordero. Dicha compañía se encarga de intervenir distintos espacios fuera del edificio teatral con el fin de explorar otras cualidades espaciales y saber adaptarse a ellas. En este caso el montaje de la obra se realizó dentro del Gimnasio *Cri Cri* con el apoyo de la Alcaldía Iztapalapa que proporcionó el lugar.

Lo que relata la obra es precisamente un reflejo de la crisis sanitaria y cómo el confinamiento ha afectado a un grupo de actores y actrices que se encuentran encerrados en sus viviendas bajo una acumulación de objetos materiales. Aunque es ficción lo que se presenta, se está tratando con una situación real, lo cual nos lleva nuevamente a esas formas de hacer un teatro reflexivo y de toma de conciencia; en el contexto de la pandemia, el espectador se identifica con lo que ve y muchas veces siente esa necesidad de decir en voz alta “Es verdad, así me siento, así me pasó y así lo sigo viviendo.”

Pili Pala, autora de las fotografías de la puesta en escena *Hoy Será Otro Día Maravilloso*, mencionó en su publicación sobre el montaje, una iniciativa para seguir haciendo un teatro de este tipo una vez que el confinamiento tuviese fin:

“[...] regresar al teatro para hablar presencialmente entre nosotrxs y de nosotrxs con sana distancia y peligrosa sinceridad pues, en gran medida, seguimos y seguiremos enterrados entre nuestros enseres domésticos, nuestra basura acumulada, nuestros miedos, aislados, solos e hipercomunicados.”¹⁹

Una vez más, se vuelve una oportunidad para establecer esa conexión con el espectador que se había perdido, nuevas narrativas teatrales fueron surgiendo y en la actualidad estos temas de pandemia ya no se tocan como tal.

19. Carta a., Pala, Pili. (23 de noviembre de 2020) 13 actrices y actores se reúnen para estar solos: Cada unx de ellxs sigue atrapadx dentro de su apartamento por el confinamiento sanitario. [Publicación de Estado]. Facebook.



10 Maqueta de la escenografía de Mario Marín del Río para la obra *Hoy Será Otro Día Maravilloso*, 2023.



11 Montaje de la escenografía de Mario Marín del Río para la obra *Hoy Será Otro Día Maravilloso*, Teatro Sin Teatro, Gimnasio Cri Cri de la Alcaldía Iztapalapa, 2020.



12 Presentación de la obra *Hoy Será Otro Día Maravilloso*, Teatro Sin Teatro, Gimnasio Cri Cri de la Alcaldía Iztapalapa, 2020.



13 Presentación de la obra *Hoy Será Otro Día Maravilloso*, Teatro Sin Teatro, Gimnasio Cri Cri de la Alcaldía Iztapalapa, 2020.

¿DÓNDE ESTÁ EL TEATRO?

3.2.2 ESPACIO PÚBLICO COMO ESCENARIO

Cualquier espacio puede ser intervenido para la realización de la puesta en escena, esta vez la envolvente de un edificio, independientemente de si sea o no un teatro, esa envolvente no existe, pero el espacio de la ficción y los límites que se marcan tanto en él como el del espectador siempre se encuentran presentes. El espacio público se vuelve nuestro espacio escénico y para que eso suceda necesita estar en función junto con el cuerpo del actor y la presencia del espectador.

“Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva”.²⁰

Haciendo énfasis a lo que menciona Grotowski, el teatro no existe sin la presencia del actor y del espectador, la construcción del espacio de la ficción se va concibiendo de forma imaginaria y las emociones que se transmiten continúan haciéndose presentes. Los elementos como la iluminación, escenografía, vestuario y maquillaje son elementos que nos ayudan a construir mejor el argumento de la puesta en escena, existe una mayor interpretación de lo que se visualiza, pero el espacio ficticio no desaparece si le quitamos cada uno de ellos.

Es trabajo del cuerpo del actor y los gestos que realiza, los que nos ponen en contexto y nos permiten como espectadores involucrarnos en la trama. En ciertos casos, algunos elementos se pueden incluir, como el vestuario o la escenografía, pero en cuestión a este último, debe ser flexible para poder instalarse en cualquier espacio, ya sea en plazas públicas, parques o inclusive en el interior de un teatro.

*La Compañía del Carro de Comedias*²¹ de la UNAM, es un ejemplo contemporáneo de teatro itinerante, teniendo como antecedente los carros de la edad media que se usaban para presentar obras teatrales en diferentes regiones de Europa, otro antecedente importante que también forma parte de nuestra historia teatral mexicana, son las carpas. Si bien, no comparten la misma forma, cumplen con el mismo objetivo de ser espacios flexibles, itinerantes y fáciles de instalar en cualquier espacio al aire libre.

Las obras teatrales que se han presentado en esta compañía a lo largo de los años, desde 1998, muestran una variedad tanto dramática como escenográfica, ya que cualquier pieza teatral puede incorporarse a este sistema y construir diferentes espacios ficticios. Cabe señalar que, en este caso, el espacio escénico se forma una vez que el *Carro de Comedias* se transforma en escenario y cuando se presenta el acto frente a un público pasa a ser el espacio de la ficción; una vez que termina la puesta en escena, vuelve a su estado original de remolque para transportarse a otros sitios o guardarse para otras temporadas.

20. Grotowski, 13.

21. El Carro de Comedias se encuentra a cargo de la Coordinación de Difusión Cultural y la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM

El límite que existe entre el *Carro de Comedias* y el espectador continúa siendo imaginario, al ser un espectáculo gratuito solo basta con anunciarse para atraer al público, en ocasiones se colocan sillas formando un teatro a la italiana al aire libre y en otras el mismo público se mantiene de pie, sentado en el suelo o en cualquier otro lugar con vistas al escenario. Parece interesante la manera en la que el espectador considera su propio espacio para la visualización de una puesta en escena, ya sea en el *Carro de Comedias* o en cualquier otro lugar al aire libre, de esta forma también se marcan los límites.

Con el teatro que se realiza en las calles de la Ciudad de México podemos encontrar una forma de delimitación marcada por el propio espectador a la par con el intérprete,²² a veces ese límite puede rebasarse si algún transeúnte interviene en la puesta, lo cual veremos a detalle más adelante. Aunque es importante recalcar que si el límite es rebasado por algún espectador, el espacio ficticio se mantiene y no deja de funcionar, esto dependiendo de la forma en la que dicho espectador se encuentre interviniendo; puede ser un invitado de quien interpreta o alguien que decidió transgredir el espacio de la ficción y parar la puesta irrespetuosamente, si sucede esto último, entonces la ficción deja de existir, el intérprete se sale del personaje y los espectadores se pierden de la obra teatral al quedar inconclusa.

Afortunadamente, es poco común que un transeúnte transgrede este espacio, pero no está lejos de ser vulnerable. Cuando hay niños de por medio, hay una cierta tolerancia dependiendo de la edad porque no tienen noción de que es una puesta ficticia lo que se está proyectando y es trabajo del actor improvisar en esta parte interactuando y rompiendo la cuarta pared con el pequeño espectador.²³

Por ejemplo, la obra *Kamchàtka* presentada en el marco del Festival de las Artes Escénicas en 2019, interactúa con los transeúntes al recorrer las calles del Centro Histórico de la Ciudad de México, la historia que se cuenta es la llegada de un grupo de extranjeros explorando la ciudad y sus modos de vivir. Maïka Eggerics, colaboradora en el montaje de la obra *Kamchàtka*, menciona en una entrevista para la Secretaría de Cultura que “Todo es improvisado con lo que nos encontramos en la calle, no hay nada pautado.”²⁴

Como es una obra que transcurre mientras se realiza un recorrido, el espacio de la ficción se traslada con él y este no se pierde sino que sigue siendo una acción falsa, pero en este caso el espectador puede llegar a confundirse y tardar en comprender un poco si lo que sucede es real o es un grupo de actores que se encuentran actuando, ya que el espacio de la ficción no se está establecido en un solo sitio.

Tenemos la fortuna de mantener estas corrientes teatrales y adaptarlas a nuestros tiempos, sabemos bien que tanto el teatro de calle como los carros de comedias tienen sus orígenes siglos atrás, pero conforme avanza el tiempo, las personas y las ciudades cambian; el teatro permanece y se adapta a estas cuestiones.

22. Véase págs. 202 y 207

23. Véase imagen 15.

24. Eggerics, Maïka. Entrevista para la Secretaría de Cultura sobre la obra callejera *Kamchàtka*, 2019.



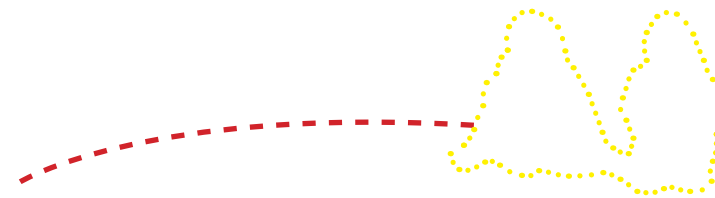
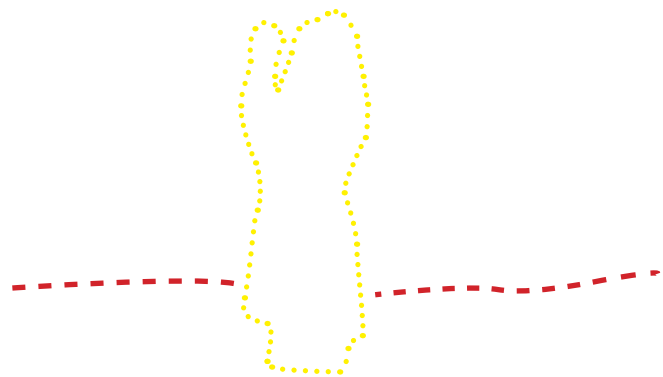
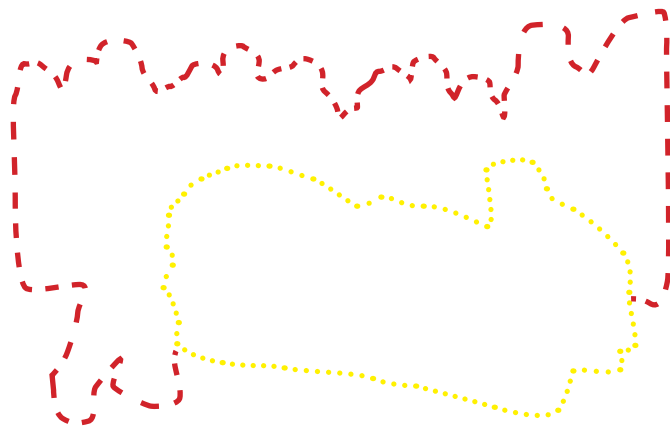
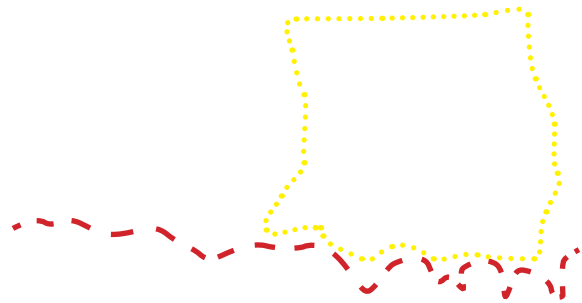
14 Presentación de la obra *El Sendebarr: La Cruzada de una Fémima Ilustrada*, escrita y dirigida por Mariana Hartasánchez, Carro de Comedias, Teatro UNAM, 2022.



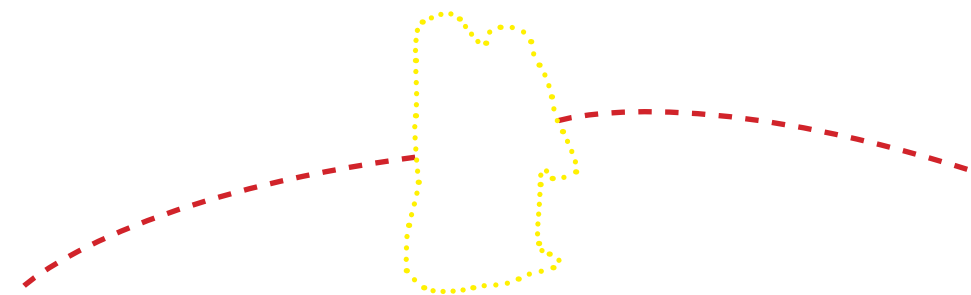
15 Presentación de la obra teatral *Kamchátka* en la explanada del Palacio de Bellas Artes, Festival Internacional de Artes Escénicas, 2019.



16 Presentación de la danza *Amor, perfume y ausencia: Boleros del alma a las afueras del Centro Histórico de la Ciudad de México*, *Compañía de Danza Barro Rojo*, Festival del Centro Histórico, 2018.

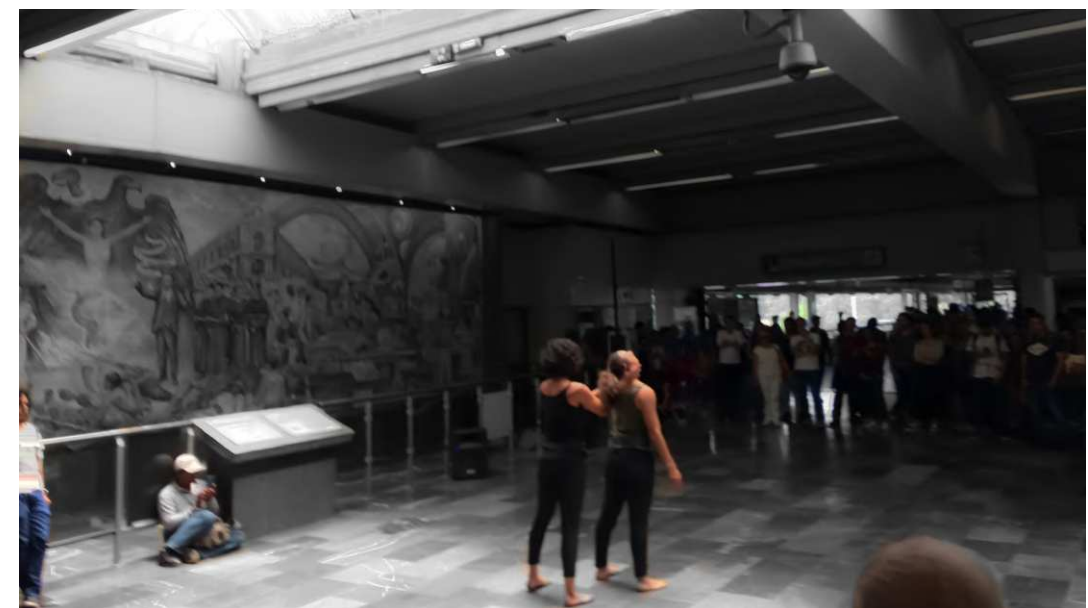


Límites del Espacio Escénico en el Espacio Público





17 Performance en los pasillos interiores del metro Ciudad Universitaria, 2019.



18 Performance en los pasillos interiores del metro Ciudad Universitaria, 2019.

Las vanguardias teatrales que implementan diversas compañías y escuelas de teatro de la Ciudad de México como un ejercicio de actuación son en su mayoría juegos dramáticos improvisados y los realizan dentro de un salón de ensayos. Sin embargo, hay otros ejercicios que estimulan la participación e interacción con el espectador y se pueden realizar estos juegos de creación escénica en cualquier espacio público.

Los límites del espacio escénico que se marcan al trazar una línea imaginaria entre el espacio del espectador y el espacio ficticio, en ocasiones se puede rebasar y desaparecer completamente sin perder la ficción. Como se ha mencionado, es importante establecer esos límites, ya que las personas que transitan alrededor de la escena pueden confundirse con lo que es real o ficticio.

El *Teatro del Oprimido* es una corriente teatral desarrollada por Augusto Boal²⁵ en Brasil en la década de los 70, siendo descendiente del *Teatro Épico* de Bertolt Brecht sigue la necesidad de hacer un teatro político con la intención de formar una crítica y reflexión sobre los sucesos más controversiales de la época, formando un vínculo más íntimo con el espectador que interviene. La diferencia entre estas dos corrientes es que el *Teatro del Oprimido* se desglosa en otras variantes con el mismo objetivo, pero con otro tipo de intervención por parte del espectador.²⁶

En el caso de estudio que es la Ciudad de México en el siglo XXI, tomaremos el *Teatro Invisible*, el cual se hace presente de forma muy sutil y casi oculta como un elemento transformador de la sociedad, no en todos los casos se logra el objetivo que tiene esta corriente, pero cuando la intervención del público se presenta es cuando podemos pasar a otro plano.

El *Teatro Invisible* que desarrolla Boal presenta obras previamente ensayadas y presentadas en lugares públicos con mayor afluencia de personas, lo que caracteriza a esta corriente es que el espacio de la ficción se muestra de forma invisible para el público que lo visualiza y no se establece en un principio ese límite imaginario entre el espacio del espectador y la ficción, es decir el público no sabe que el acto es falso y en ese sentido se vuelve un experimento social para lograr o no atraer al público y exista esa intervención.

“Primero se destruye la barrera entre actores y espectadores: todos deben actuar, todos deben protagonizar las necesarias transformaciones de la sociedad.”²⁷

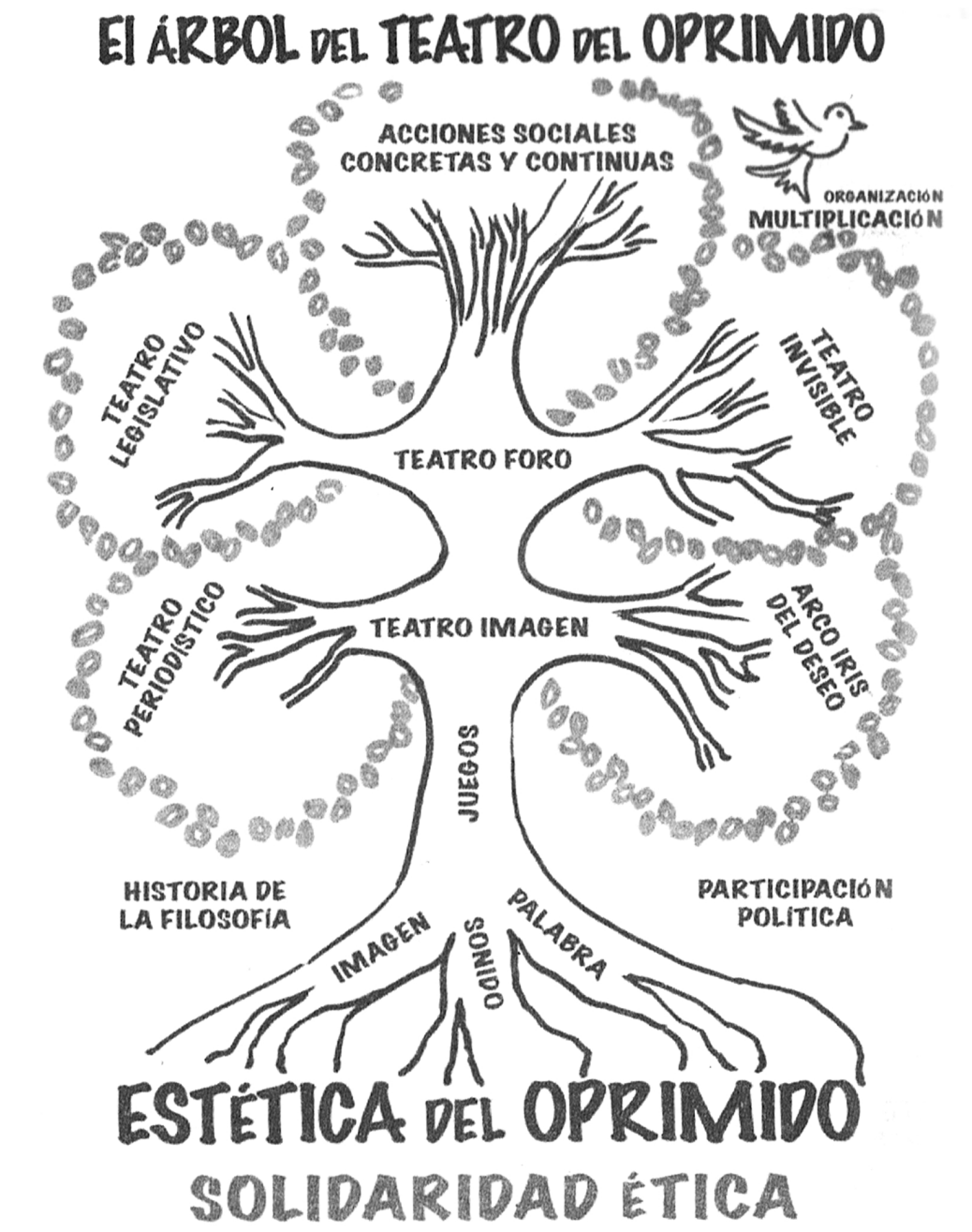
Con esta variante teatral se analiza principalmente la forma en la que el espacio público se vuelve un escenario para representar actos sobre temas sociales y políticos, los límites del espacio de la ficción se mantienen y son conocidos únicamente por los actores que jamás pierden su papel, esto el público no lo sabe y es ahí cuando decide si intervenir o no. El mismo público, como menciona Boal, se vuelve un actor llamándose *Espect-actor*²⁸, aunque sí es importante recalcar que el espectador nunca pierde su papel de testigo porque su reacción e intervención es real, no está actuando, por lo que en términos de concepto teatral no se vuelve un actor, solo forma parte del juego de la ficción.

25. **Augusto Boal (1931-2009)** Dramaturgo y director de teatro brasileño nominado al Premio Nobel de la Paz, se le atribuye el desarrollo del Teatro del Oprimido exponiendo sus variantes en diversas publicaciones.

26. Véase imagen 19.

27. Boal, *Teatro del Oprimido*, 12.

28. Combinación entre espectador y actor.



19 El Árbol del Teatro del Oprimido, Augusto Boal, 2009.

El *Teatro del Oprimido* puede ser similar a los experimentos sociales ²⁹ que estuvieron en tendencia en redes sociales en 2012 y en la actualidad este contenido que difunde una reflexión en torno a los problemas y situaciones de la vida real se sigue compartiendo en plataformas como Facebook, YouTube, TikTok e Instagram. ³⁰ Esta última plataforma permitió hallar esta corriente teatral implementada por una pareja de actores de la *Compañía de Teatro Lúcido*, ubicada originalmente en una casona antigua de la colonia Santa María La Ribera, esta vez la compañía se adentra a las afueras de la Ciudad de México para conectar con el público en su cercanía y bajo las influencias del *Teatro del Oprimido*.

Dentro del marco del *8M Día Internacional de la Mujer* ³¹ en la Ciudad de México, la *Compañía de Teatro Lúcido* se atreve a realizar *Teatro Invisible* en el transporte público, en el cual se desarrolla un tema de discusión con la intención de formar un debate entre los espectadores sin hacerles ver que es actuación. Un hombre y una mujer comienzan a discutir y a dar argumentos de por qué los hombres pueden o no subir al área destinada para mujeres y niños.

El público no sabe que es actuación lo que está ocurriendo y solo observan la situación sin interactuar, algunos duermen, escuchan música con audífonos o bajan del transporte evitando por completo la situación. Lo interesante de este caso es que nadie interviene hasta que llega una autoridad como los oficiales de policía que decidieron parar la discusión y separar a los dos actores hacía sus espacios destinados. La indiferencia es absoluta aun estando en tiempos donde la lucha por erradicar la violencia de género está creciendo y el movimiento feminista está en mayor crecimiento.

Las desventajas de hacer *Teatro Invisible* es que como tal puede ser oprimido y los problemas, disputas o represión policial pueden llegar fácilmente como se dio en este caso y que, si lo analizamos de esta forma, parecen ser los únicos en intervenir en la situación siendo los *Espect-actores* de la escena. Razón por la cual Boal nos dice lo siguiente:

“En esa escena, el tema de la pieza estaba bien claro: ni hombres ni mujeres tienen derecho a agredir a nadie. Sin embargo, para que esa pieza tenga una dimensión política, ¡es necesario, como ya he dicho, que cincuenta grupos la interpreten ciento cincuenta veces el mismo día en la misma ciudad! En esas condiciones, puede ser que los abusos de esa naturaleza se acaben o, al menos, disminuyan, o que los agresores teman la posibilidad de transformarse ellos también en víctimas.” ³²

Es importante que estas escenas teatrales se repitan constantemente en diferentes sitios como si fueran experimentos sociales y podamos encontrar distintas formas de intervención del espectador. De esta forma los problemas sociales que se viven día con día puedan erradicarse de alguna forma si entramos en una conciencia individual o colectiva.

29. Los experimentos sociales tienen la misma intención de concientizar a la población en un descubrimiento por saber un porcentaje de las personas que aún conservan sus valores éticos y morales.

30. Redes sociales más utilizadas por las personas actualmente.

31. El 8 de marzo se conmemora el Día Internacional de la Mujer, cada año se lleva a cabo una serie de actividades incluyendo la Marcha del 8M en donde colectivas feministas se unen en la lucha por la legalización del aborto, para erradicar la violencia de género, el feminicidio y las desapariciones forzadas. A este movimiento se le integra el 9M (9 de marzo) el cual se refiere a un día de paro nacional de mujeres.

32. Boal, Augusto. *Teatro del Oprimido 2*.



20 Escena de dos actores de la compañía de Teatro Lúcido realizando un acto de Teatro Invisible en transporte colectivo, Metrobús de la Ciudad de México, 2023



21 Dos policías interviniendo en el acto de Teatro Invisible en transporte colectivo, Metrobús de la Ciudad de México, 2023.

3.3 ATMÓSFERAS EN ESCENA

“La atmósfera habla de una sensibilidad emocional, una percepción que funciona a una increíble velocidad y que los seres humanos tenemos para sobrevivir. No en todas las situaciones queremos recapacitar durante mucho tiempo sobre si aquello nos gusta o no, sobre si debemos o no salir corriendo de allí. Hay algo dentro de nosotros que nos dice enseguida un montón de cosas, un entendimiento inmediato, un contacto inmediato, un rechazo inmediato.”

- Peter Zumthor ³³

La atmósfera ³⁴ es un concepto que se encuentra en todas partes, de acuerdo con Michael Chejov: “[...] todo fenómeno y todo acontecimiento posee asimismo sus atmósferas particulares.” ³⁵ En el ámbito arquitectónico, las atmósferas se encuentran ligadas totalmente a las características del espacio. Dado que la arquitectura tiene como propósito principal ser habitada por las personas, es fundamental que los edificios ofrezcan una sensación de confort, aunque también existen otro tipo de espacios que, por diversas razones, evitamos entrar, recorrer o habitar en ellos.

Peter Zumthor, ³⁶ en su libro *Atmósferas*, nos permite comprender este concepto desde el punto de vista arquitectónico y explorando diversos aspectos que profundizan la forma que los elementos arquitectónicos influyen en la creación de atmósferas específicas:

- 1. *Cuerpo de la arquitectura*
- 2. *La consonancia de materiales*
- 3. *El sonido del espacio*
- 4. *La temperatura del espacio*
- 5. *Las cosas a mi alrededor*
- 6. *Entre el sosiego y la seducción*
- 7. *La tensión entre el interior y exterior*
- 8. *Grados de intimidad*
- 9. *La luz sobre las cosas*

33. Zumthor, 13.

34. Atmósfera: Del lat. atmosphaera

3) f. Espacio a que se extienden las influencias de alguien o algo, o ambiente que los rodea.

4) f. Ambiente o clima favorable o adverso a alguien o a algo.

[Visto en: Diccionario de la lengua española de la RAE]

35. Chejov, 62.

36. **Peter Zumthor** (1943-) Arquitecto suizo ganador del Premio Pritzker en 2009, destacado por su habilidad en la creación de espacios sensoriales con experiencias únicas, además de la publicación de dos obras importantes: *Atmósferas* y *Pensar la Arquitectura*.

Zumthor también cataloga la atmósfera como la “primera impresión” en este caso de un espacio, que al visualizarlo podemos percibir lo que es o incluso lo que puede haber en su interior. ³⁷ Cada uno de estos puntos contribuye a la creación de atmósferas únicas, destacando la importancia de que los espacios no deben ser solo visualmente atractivos, sino que también evoquen ciertas sensaciones.

Como último apartado de este tercer capítulo se toman los nueve puntos de la atmósfera de Peter Zumthor para relacionar y explorar las distintas configuraciones que se pueden encontrar en algunos ejemplos de las puestas en escena más recientes.

En el espacio escénico la conformación de una atmósfera se realiza a través de los elementos de la creación escénica que hemos estado abordando a lo largo de la tesis: la luz, forma, cuerpo, movimiento, color, escenografía y a esto podemos agregar también la música o los efectos sonoros que permiten una mejor ambientación del espacio de la ficción.

Con respecto al primer punto que se menciona, el *Cuerpo de la Arquitectura* no solo se refiere a la envolvente o estructura de los edificios, sino a la experiencia sensorial que generan, Zumthor aborda la arquitectura como algo tangible, destacando la importancia de comprender el cuerpo humano y su relación con el espacio construido. La escenografía, así como el cuerpo del actor que también forma parte de ese conjunto de elementos deben estar dispuestos a evocar las sensaciones que dicta la obra a representar, aunque es importante mencionar que las atmósferas de una escenografía pueden ser diferentes a las que transmite un actor o varios actores a pesar de actuar en conjunto, retomando lo que dice Chejov.

“Ambos pertenecen igualmente al reino de los sentimientos, son enteramente independientes entre sí y pueden existir simultáneamente aun cuando se hallen en completo contraste.” ³⁸

La *Consonancia de Materiales* debe crear una armonía con base a una buena selección de elementos que sean agradables, de buena calidad y que además sean coherentes con lo que se desea proyectar. Es importante que los materiales que se utilicen tanto en la escenografía como el vestuario estén relacionados con el tema de la obra teatral e influir en la percepción del público.

En cuanto al *Sonido del Espacio*, la importancia de la acústica y cómo el sonido influye en la percepción de quien habita el lugar, Zumthor muestra que la construcción de atmósferas va más allá de lo visual e incorpora otros sentidos, de manera que, en el teatro también es esencial generar una experiencia auditiva a partir de efectos sonoros, música y que de esta forma la narrativa cobre mayor vida en el escenario.

Lo mismo sucede con *La Temperatura del Espacio* que se aborda desde una sensación no solo de forma climática, sino también emocional y que un espacio puede generar, considerando la elección de materiales adecuados. Todo el conjunto de elementos de la representación como la iluminación, la paleta de colores y la distribución de los objetos en escena contribuyen a la formación de esa temperatura.

37. Zumthor, 10.

38. Chejov, 66.

Las *Cosas a mi Alrededor* constituye un enfoque hacia los objetos y el entorno que los rodea, para Zumthor todo elemento ya sea decorativo o funcional tiene una esencia, por ende, forma parte de esa conformación de la atmósfera del lugar. Cada detalle escenográfico que rodea a los actores contribuye a la construcción de la ficción y lo que se desea transmitir.

Entre el Sosiego y la Seducción se explora la capacidad que tiene el espacio atmosférico de atraer y cautivar a quienes lo visitan. El sosiego se refiere a la calma que se puede transmitir como un espacio de contemplación y de comodidad, mientras que la seducción es esa generación de interés o curiosidad por saber qué hay más allá. En cuestión a la representación teatral, la obra debe captar la atención del público desde el primer segundo hasta el final y tratar de llevar una dinámica para no perder su interés.

La Tensión entre el Interior y el Exterior se destaca por analizar la relación entre los interiores y exteriores, así como su transición que influye de forma dinámica en la percepción de quien habita el entorno. Los cambios de escena durante la obra influyen en la percepción del espectador y las dinámicas que se llevan a cabo para representar otros entornos que pueden simular ser interiores o exteriores; al mismo tiempo también podemos relacionar este punto con la transición del espacio del espectador y el escenario o la realidad y la ficción como un interior y exterior, en ese caso lo que ocurre en escena sería el interior.

Los *Grados de Intimidad*, resaltan los niveles de privacidad y apertura de un espacio, esto permite una generación de atmósferas en específico que influyen emocionalmente en las personas logrando esa relación con su entorno. En el espacio escénico se manifiestan a través de la disposición de los actores y de los límites que se construyen, además de su interacción con el público que puede ser al romperse o no la cuarta pared.

Finalmente, *La Luz sobre las Cosas* revela la importancia de la iluminación en la creación de atmósferas. Para esta relación de los nueve puntos de Peter Zumthor con el espacio escénico, el uso de la iluminación es un punto importante para el arte teatral y es que también forma parte de uno de los elementos de la creación escénica, regresando un poco a los antecedentes con los *Pioneros de la Concepción del Espacio Teatral en el siglo XX* y cómo este elemento esencial logró un mayor impacto en las nuevas formas de representación.

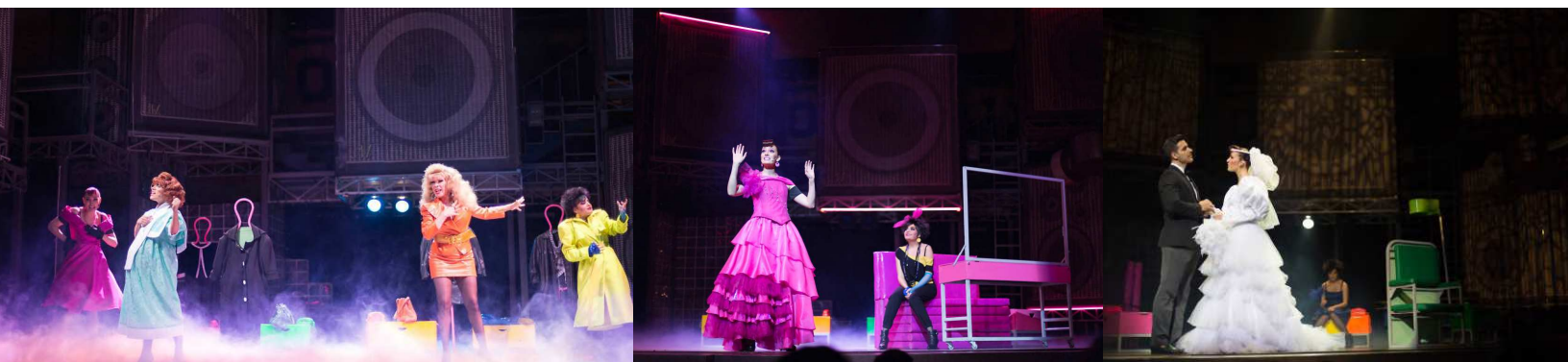
La relación de estos puntos con la escena teatral permite comprender profundamente la importancia que tiene la construcción de atmósferas en el teatro y para poder ejemplificarlo es mejor visualizarlo de forma activa, por lo tanto, los casos que se presentan en las siguientes páginas vienen acompañados de un código en donde se encuentra un fragmento de la obra, se recomienda al lector que visite los videos al mismo tiempo que se da lectura del análisis.³⁹

39. Véase págs. 216 y 221.

“La **atmósfera** de toda obra de arte es su corazón, su sentimiento anímico; en consecuencia, es también el alma y el corazón de toda representación escénica.”
- Michael Chejov



22 Obra *Fariseos* de Hugo Alfredo Hinojosa, escenografía de Patricia Gutiérrez, Teatro Raúl Flores Canelo CENART, 2020.



24 Musical *Mentiras* de José Manuel López Velarde, escenografía de Sergio Villegas, Centro Cultural Manolo Fábregas, 2019.

El argumento de la obra gira en torno a dos políticos corruptos que tienen la intención de tomar el liderazgo de la cárcel, al mismo tiempo que se enfrentan con el resto de los reclusos. En escena se muestra un espacio delimitado por jaulas que representan un reclusorio de máxima seguridad; la iluminación es limitada, el sonido solo se refleja en la voz y acción de los actores y los colores son deprimentes, todo este conjunto transmite una sensación de angustia y desesperación.



La obra está ambientada en la Revolución Francesa construyendo una serie de atmósferas intensas y conmovedoras, transmitiendo sensaciones de desesperación e indignación, pero también de esperanza. La escenografía móvil transporta al espectador a diferentes espacios y ambientes en ruina por la guerra, además de representar una pobreza en la mayor parte de sus personajes; su iluminación es muy tenue y los colores oscuros o apagados.

La obra está ambientada en los años 80, por lo que al ser un musical está lleno de referentes y canciones de la época, se relata la historia de cuatro mujeres y su relación con el mismo hombre llena de mentiras. En escena se muestra la configuración de diferentes espacios a través de un escenario giratorio y un mobiliario flexible; la iluminación es bastante dinámica y en tonos neón, todo este conjunto transmite diferentes sensaciones de acuerdo con las escenas que se proyectan, pero en general se provoca una intriga por saber la verdad.



El argumento de la obra gira en torno a una historia de amor que termina e inicia el proceso para entender la ruptura a través de la música. En escena se muestran dos tipos de espacio, un escenario giratorio que se transforma en diferentes lugares para albergar la historia y un entorno que lo rodea donde se concentran los músicos y cantantes simulando una cabina de grabación, para contar esa misma historia; aquí se pueden notar esos límites del espacio y cómo ambos tienen una atmósfera diferente en el mismo escenario.



23 Musical *Los Miserables* de Claude- Michel Schönberg y Alain Boublil, dirigido por Ken Caswell en la adaptación al español, escenografía Autor Desconocido, Centro Cultural Teatro 1, Ciudad de México, 2002.



25 Musical *Siete Veces Adiós*, dirigido por Alan Estrada, Jannette Chao y Vince Miranda, escenografía de Jorge Ballina, Teatro Ramiro Jiménez, Ciudad de México, 2022.

En conclusión, se ha encontrado una amplia diversidad de corrientes teatrales y concepciones espaciales que rompen las barreras de un teatro común y la importancia que tiene dentro de esta investigación es que se manifiesta en una forma de comprensión profunda hacia otro tipo de narrativas y una evolución teatral. Se exploran otras posibilidades de llevar a cabo un acto teatral y el objetivo de cautivar se mantiene presente.

Al adentrarnos en el análisis del siglo XXI, se explora primeramente el desarrollo del espacio escénico en función con la escenografía, en el cual se aborda el proceso creativo de un escenógrafo y surge una proyección dinámica de la ficción, además de adaptarse a los cambios y a las necesidades de reinventar la forma en que los espectadores interactúan con el arte teatral.

La exploración de los límites del espacio escénico muestra adaptaciones ingeniosas en diferentes contextos y dependiendo del concepto que se tenga durante el proceso de proyección de ese mismo espacio. En tiempos de pandemia, como se ha visto, se destaca la capacidad del teatro para evolucionar y encontrar nuevas formas de conectar con su audiencia y evitar que se pierda la actividad teatral; del mismo modo que la consideración del espacio público como escenario añade otra dimensión, atravesando otras fronteras y acercando el teatro a comunidades más amplias, incluso hacia personas que no tienen un acceso a la cultura y las artes.

La creación y manipulación de atmósferas en escena se manifiesta como una herramienta fundamental para impactar la experiencia del espectador. Este aspecto no solo resalta la importancia de la estética y el diseño, sino que también subraya la responsabilidad del teatro en forjar conexiones emocionales y cognitivas con su audiencia; cada detalle importa, desde la iluminación, la materialidad, la música y el dinamismo que se va construyendo en escena forma parte de la construcción de ese objetivo de cautivar.

Este apartado posee una reflexión más profunda sobre el significado del espacio escénico en el contexto del siglo XXI. Más allá de ser solo un escenario para la acción, el espacio se presenta como un componente autónomo, integrándose armoniosamente en la totalidad de la representación teatral.

La interacción entre actores y espectadores, junto con la adaptación a los problemas contemporáneos, resalta la capacidad que tiene el teatro para evolucionar, transformarse y seguir siendo un medio en constante diálogo con su espacio - tiempo. En este recorrido por las nuevas concepciones espaciales y su análisis del espacio escénico se han explorado límites tangibles e intangibles que exploran y albergan una amplia creatividad que refleja un constante cambio en las formas de expresión de la escena teatral en la Ciudad de México.

EL ACTOR Y ESPECTADOR COMO USUARIO | HABITADOR



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

EL ACTOR Y ESPECTADOR COMO USUARIO | HABITADOR

Sabemos bien que dentro de los aspectos de la habitabilidad cuando diseñamos un espacio siempre pensamos en un usuario en específico, en este caso, tanto el actor como el espectador se convierten en nuestros usuarios, pero una vez que el espacio comienza a tomar vida y a actuar en conjunto con la escena, ellos pasan a ser habitantes de lo existente.

La diferencia que tiene entre un edificio de vivienda, por ejemplo, es que la ocupación del espacio escénico es efímera, pero constante y única, mientras que el tiempo de ocupación de una vivienda es determinada por el propio habitador o de quien posiblemente le renta dicho espacio.

El espacio escénico y sus habitantes permanecen separados en un inicio para su análisis, pero conforme avanzamos en cada sección estos elementos se unifican para entender su estrecha relación. Dentro de este análisis se habla del papel que juega el público y el intérprete en relación con el espacio escénico de acuerdo con las características que definen al ser y sus modos de habitar.

La conexión entre el actor y el espacio escénico va más allá de la simple ocupación, el actor no solo utiliza y se posiciona alrededor de los objetos que se visualizan en escena, sino que se sincroniza y cada gesto o acción es lo que lo hace integral. De la misma forma que el espectador no solo toma el papel de ser un observador o un testigo, también, como ya se ha mencionado en los capítulos anteriores, es un participante activo de la puesta en escena; en esta última parte se analiza, de forma psicológica, cómo sus reacciones y esa conexión emocional contribuyen a la experiencia teatral única.

La experiencia teatral va más allá del sentido visual, la presencia física del actor, la iluminación, los límites tangibles e intangibles, el sonido y hasta los silencios, contribuyen a un impacto sensorial que involucra al espectador en un nivel más profundo de inmersión; el teatro se convierte así en una dinámica que cambia constantemente.

Es evidente que los habitantes de este espacio se encuentran expuestos a un conjunto de simbolismos, acciones y movimientos que captan su atención, creando un ambiente que no es estático; a su vez, esta transformación escénica y la experiencia teatral que se vive es efímera, aunque las funciones teatrales se repitan una y otra vez, el público cambia, los actores pueden tener otros roles y en ese caso el resultado es distinto.

Siendo el último capítulo de la tesis, se plantea demostrar la hipótesis de si los actores y espectadores actúan como usuarios-habitadores del espacio escénico bajo diferentes contextos y perspectivas, además de relacionar los capítulos anteriores para realizar un profundo análisis de sus formas de habitar el espacio escénico y su percepción de acuerdo con los aspectos que caracterizan las artes escénicas. Al explorar las formas de habitar, analizamos cómo el actor y el espectador influyen en la atmósfera y la energía del espacio, cada acción y reacción se convierten en parte esencial de la escena.

“El **actor** llega a un comportamiento artificial, extracotidiano. Dilata su presencia y por consecuencia dilata la percepción del **espectador**.”
- Eugenio Barba

4.1 EL PAPEL QUE JUEGA EL PÚBLICO Y EL INTÉRPRETE

“El ser humano existe en el espacio al dar lugar al espacio mismo.”
- Martin Heidegger ¹

Los espacios arquitectónicos en general forman en sus interiores atmósferas que no solo se crean a partir de la materialidad y lo que connota el espacio en cuanto a los nueve puntos de la atmósfera que expone Zumthor. La atmósfera de un lugar también se crea a partir de la esencia que dejan las personas que lo habitan, sus formas de vida, la relación con el espacio y los vínculos que pueden establecer a su alrededor con las personas que conviven.

En arquitectura, el concepto del *Genius Loci* ² se define, de acuerdo con Christian Norberg-Schulz: ³

“*Genius Loci* es un concepto romano. De acuerdo con las creencias romanas, cada ser tiene su *Genius*, su espíritu guardián. Este espíritu da vida a la gente y a los lugares. Los acompaña desde el nacimiento hasta su muerte y determina su carácter o esencia [...] Es la atmósfera en un determinado distrito, los colores de las casas, los olores, los sonidos, o los acentos de la gente que vive allí, identificando tanto las características socioculturales.”⁴

En pocas palabras se refiere al *espíritu del lugar* o a lo que nosotros como seres existenciales dejamos en esencia dentro de un espacio determinado, por ejemplo, la vivienda es un espacio único para cada persona que la habita, a esta se le puede dar un sentido de pertenencia y no existe réplica exacta de ello.

Cada vivienda es diferente, aunque compartan la misma fachada o el mismo patio, sus interiores albergan una esencia impregnada por su gente. Así mismo con el espacio público, las personas que transitan a los alrededores forman una sociedad y un espacio en común para sus actividades, si el espacio público presenta constantemente espectáculos teatrales y se vuelve una costumbre, esta se convierte en su esencia y lo que connota a ese lugar como espacio para la creación escénica.

No hay necesidad de extendernos hacia el concepto del *Genius Loci* en su totalidad, pero sí es importante comprender lo que abarca en cuestión a temas de habitabilidad, las cualidades del ser humano en relación con el espacio y cómo vincular estos conceptos con los espacios escénicos y sus habitantes, en este caso el público y el intérprete.

1. Heidegger, *Construir, Habitar y Pensar*.
2. El Genius Loci tiene orígenes en la mitología romana refiriéndose al espíritu que protege un lugar.
3. **Christian Norberg-Schulz (1926-2000)** Arquitecto y teórico noruego, conocido por sus publicaciones sobre historia y teoría de la arquitectura, estudios fenomenológicos del lugar y la cuestión del habitar siguiendo el pensamiento de Heidegger.
4. Norberg-Schultz, Christian. *Genius Loci, Towards a phenomenology of architecture*, New York: Rizzoli, 1980.

Comprendiendo que no todos los espacios son iguales, bajo el concepto de Genius Loci, es evidente que los espacios teatrales tampoco lo son, en este caso podemos encontrar dos tipos de esencias o espíritus del lugar, lo que deja tanto el actor y espectador después de presentar una puesta en escena y la esencia que reside en general sobre el mismo espacio. La diferencia entre estas dos es que durante la función teatral la existencia tanto del público como del actor que interpreta y su relación con el espacio escénico es efímera, es decir, que dura un determinado tiempo hasta que la obra vuelva a presentarse a otro público que también dejará otra esencia que se irá acumulando como un recuerdo.

La esencia que reside es lo que genera carácter al lugar, en este caso puede ser un teatro antiguo en donde únicamente se presentan funciones de ópera o un espacio sin ornamento para piezas independientes; del mismo modo, los teatros en abandono sin actividad escénica, de los cuales la única esencia que reside es toda esa acumulación de recuerdos de gente que los habitó en el pasado.

Adentrándonos al actor y espectador como seres existenciales, ambos juegan papeles importantes en la realización de la puesta en escena, como se ha demostrado, si al espacio escénico en función le quitamos sus habitantes, el teatro no existe y se vuelve solo un espacio escénico vacío y sin función. Partimos primero del papel que juega el actor como un elemento más de la puesta en escena y que al ser considerado un elemento plástico capaz de moldearse a consideración del director, este no pierde su cualidad humana.

El concepto de liminar o liminalidad⁵ de acuerdo con la definición que nos plantea Pavis, en su aplicación al teatro, nos dice que:

“[...] el actor pasa por una secuencia de decisiones. Hay una liminalidad del actor, pues no es del todo sí mismo sin ser todavía otra persona.”⁶

Se puede decir que lo liminal es esa entrada al espacio ficticio y es un límite imaginario entre la realidad y la ficción, el actor se sitúa detrás de ese umbral en un proceso de construcción de su personaje y de acuerdo con Eugenio Barba, “el cuerpo del actor se vuelve un cuerpo decidido,”⁷ en su posición y capacidad para decidir y comenzar el acto una vez que se cruza el umbral y entra al juego de la ficción.

Cada actor construye su personaje a partir de las emociones propias dependiendo de la historia, el personaje y de lo que se desea transmitir al espectador, esto a partir del trazo escénico que propone el director de la obra. Cuando se encuentra sobre el espacio de la ficción ya sea dentro de un límite tangible o intangible el actor se desenvuelve en su entorno, si es necesario, lo imagina, y lo transita siguiendo las pautas que rige el trazo, pero esto no lo realiza él; de cierta manera y para no entrar en confusión, no es el actor quien habita el espacio de la ficción, sino el personaje que construye, pero es esta estructura lo que permite dejar una esencia en el lugar que es la ficción y a su vez realizar ese intercambio de energías con el público que lo observa.

5. **Liminar:** Del lat. *liminaris*.

1. adj, Perteneciente o relativo al umbral o a la entrada. [Visto en: Diccionario de la lengua española de la RAE]

6. Pavis, 193.

7. Barba, *Más Allá de las Islas Flotantes*.

En una de las visitas técnicas por los diferentes espacios teatrales de la Ciudad de México, se logró intervenir en el montaje del monólogo *¿Acaso amanece?* de la dramaturga Verónica Mussalem, interpretado por Lourdes Echevarría en la Sala Carlos Chávez del Centro Cultural Universitario de la UNAM. Durante los ensayos de la pieza teatral, se analizó la transformación del escenario, cabe aclarar que la Sala Carlos Chávez está destinada originalmente para conferencias y conciertos de música para un público pequeño, por lo que la adaptación, tanto de la actriz como de la poca escenografía, se configuró a la perfección.⁸

En el monólogo, la actriz interpreta a tres personajes con nacionalidades diferentes y cada uno se encuentra encerrado en su propia vivienda a causa de la pandemia por Covid-19. La manera en la que cada personaje habita el cuerpo de la actriz y la transforma conforme avanza la escena, es superior e implica encarnar diferentes personalidades hasta dejar sobre el espacio de la ficción una esencia diferente, esto acompañado de efectos sonoros que nos transportan a las ciudades en las que se encuentra ubicado cada personaje (Ciudad de México, Tokio y París).

Las formas de habitar el espacio escénico de un actor van junto con la configuración de su personaje, el cual toma posesión de su cuerpo y habita el espacio de la ficción sin importar si es tangible o intangible, en este caso la escenografía que se encuentra sobre el escenario es sutil, un sillón y un balcón formado con ligeras piezas plegables de madera. Aquí podemos ver que no necesariamente se construyen escenografías realistas, con los pocos elementos que se manejan se puede concebir el espacio de la vivienda de cada personaje, el resto queda a la interpretación e imaginación tanto del actor como del espectador.

El papel del actor es saber construir el espacio de la ficción, si no le damos una narrativa a los objetos que están sobre un escenario, se vuelven justamente objetos sin esencia y el público que lo observa solo espera a que ocurra una acción. Cuando esto ocurre, el actor en posesión del personaje debe lograr una transmisión de emociones hacia el espectador, de acuerdo con los gestos y conductas que se pueden presentar en escena, el público debe adentrarse a la ficción y ser testigo de lo que sucede.

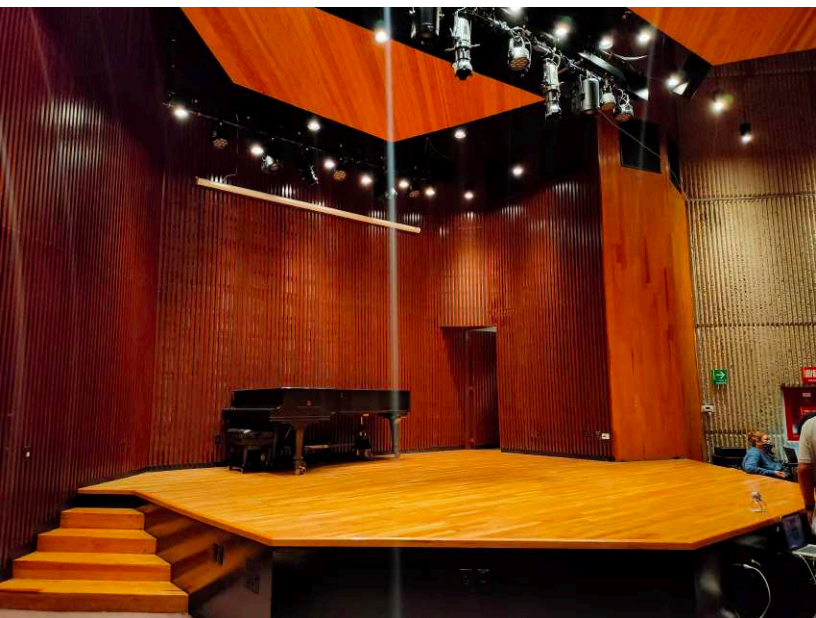
En una entrevista con la actriz Lourdes Echevarría, después de haber visualizado el monólogo nos menciona

“Sabes que el público que está ahí está vivo y se vuelve un actor muy vivo y único, lo que deseo es que haya este intercambio energético y lo que haga y diga, llegue y venga de regreso, con el cuerpo, con el texto, con la voz, con lo que sea necesario para generar esa transmisión de emociones.”⁹

Todo lo que un actor realiza en el escenario tiene como objetivo conectar con la audiencia, este enfoque convierte la obra teatral en una experiencia memorable, donde cada elemento contribuye a la intensidad emocional que llega al espectador, al mismo tiempo que esa esencia que se genera también repercute en el actor.

8. Véase págs. 230 y 231.

9. Echevarría, Lourdes. Entrevista personal, 2022.



01 Presentación del monólogo *¿Acaso amanece?* de Verónica Musalem, interpretado por Lourdes Echevarría, Sala Carlos Chávez, 2022.

Regresando al concepto de liminalidad aplicada al espectador, Pavis define lo siguiente:

“El espectador, debe entrar en el universo imaginario y, después salir de él. Hace frecuentes idas y venidas entre los dos. Vacila entre mantenerse exterior a la representación o, por el contrario, absorberse en ella. La performance juega con esta vacilación del espectador para intervenir, si le parece que el performer corre peligro o se está haciendo daño. El espectador está desestabilizado, ni en lo real ni en la ficción; este estado de incertidumbre, este ser en suspenso, este estado de umbral es liminar. Al final del espectáculo, el espectador reencuentra la realidad exterior, pero conserva por un instante algunas huellas, algunas impresiones del espectáculo (estado liminar). Este espectador, entonces, ha sido objeto de una transformación [...]”¹⁰

Un espectáculo teatral montado sobre un espacio escénico debe saber introducir al espectador al mundo de la ficción, a la historia que se relata y debe formar esa creencia hacia lo que observa. El espectador sabe que lo que se visualiza no es real, a excepción del *Teatro Invisible*, como vimos en el capítulo anterior; pero en el caso de establecer un límite, se forma el umbral que el espectador decide si cruzar o no dependiendo del interés que tenga por la puesta.

“Cuando voy al teatro a ver una obra, las personas que la están representando deben interesarme. Deben como suele decir atraparme. Como miembro de la audiencia, es mi derecho que salgan al escenario hombres y mujeres rebosantes de vida. Deseo respetar a estos actores, admirarlos, estar pendiente de ellos, amarlos.”¹¹

En ocasiones se puede ver una obra de baja calidad con malos actores haciendo un intento de teatro, esto solo ocurre en algunas compañías que toman en mayor importancia los ingresos monetarios, dejando atrás los deseos del público que finalmente se aburre. Del mismo modo puede haber una obra de la mejor calidad y recomendada por otros públicos, pero el interés depende del tipo de teatro que le gusta a cada persona y eso se puede notar desde que observa el anuncio de la obra y decide asistir.

En cuestión a la esencia del lugar, el espacio del espectador configura esa esencia momentos antes de iniciar la puesta en escena, los públicos abarrotan las salas, platican entre ellos mientras buscan sus asientos y una vez iniciada la puesta es su reacción la que mantiene esa esencia durante toda la obra. Algunos públicos se aburren, lloran, ríen o se sorprenden con lo que ven.

“Cuando por fin un actor se mueve frente a nosotros con la singular libertad y calma de alguien poseído por una verdad, provoca en nosotros emociones que solo el teatro puede remover. [...] Me pusieron bajo un embrujo. Y cuando el telón bajó al final de la obra, se me habían vuelto necesarios.”¹²

Conforme a esto, la esencia del espacio del espectador es efímera y permanece solo en el recuerdo de quienes lograron percibirla, además de que el umbral del que se hablaba al inicio aún permanece, el espectador conserva parte de lo que más le marcó en la escena y la ficción solo queda en su memoria.

10. Pavis, 193.

11. Edmond Jones, Robert, 53.

12. Ibid., 54.



02 Público dentro de Sala Nezahualcóyotl, Centro Cultural Universitario, UNAM, 2022.



03 Público dentro de Foro Sor Juana Inés de la Cruz, Centro Cultural Universitario, UNAM, 2022.

4.2 CONFIGURACIÓN DE LA PERCEPCIÓN DEL ESPECTADOR

“La forma perceptual es el resultado de un juego recíproco entre el objeto material, el medio luminoso que actúa como transmisor de la información y las condiciones reinantes en el sistema nervioso del observador.”

- Rudolf Arnheim ¹³

La *Teoría de la Gestalt* ¹⁴ se basa en el principio de “El todo es más que la suma de sus partes”, es decir una configuración y organización de formas y/o elementos que percibimos como seres humanos a partir de estímulos sensoriales. Esta corriente psicológica destaca cómo la mente humana tiende a organizar visualmente la información que percibe, aplicándose en las artes, la arquitectura y en este caso veremos cómo influye en la percepción del espectador hacia las artes escénicas.

La configuración de la percepción del espectador engloba el entendimiento de la *Teoría de la Gestalt* en la construcción e interpretación del espacio de la ficción en función con todos los elementos que lo conforman, así como también desde las afueras del edificio teatral.

Antes de adentrarnos por completo a las formas de percepción del espectador dentro del campo de la creación escénica, también hay que entender el concepto de percepción ¹⁵ en su etimología latina.

Del latín | perceptio |

Prefijo | per | por completo |

Verbo | capere | capturar |

Sufijo | tio | acción, efecto | ¹⁶

Dentro de esa composición de palabras clave, encontramos que la percepción se refiere a “la acción y efecto de capturar por completo las cosas.” Haciendo relación de estos conceptos tanto de la Gestalt como el desglose de la percepción, con el espectador de una pieza teatral, podemos partir de un proceso, desde que se encuentra con el anuncio de la obra hasta el comienzo y término de esta.

13. Arnheim, 62.

14. La Teoría de la Gestalt proviene del alemán que se traduce como forma, fundada y desarrollada por los psicólogos alemanes, Max Wertheimer, Wolfgang Köhler y Kurt Koffka en el siglo XX.

15. Percepción: Del lat. perceptio, -onis

2. f. Sensación interior que resulta de una impresión material producida en los sentidos corporales. [Visto en: Diccionario de la lengua española de la RAE]

16. Etimologías de Chile, “Etimología de Percepción.” 2001-2023.

Como público, vamos al teatro no por el simple hecho de ir, vamos porque nos interesa una obra en específico que nos recomendó otro público que ya vivió la experiencia o porque encontramos un anuncio en las calles, marquesinas o como es hoy en día, a través de redes sociales con la sinopsis de la obra que nos atrae. Con esto hay que entender, que los medios de difusión masiva han cambiado con los años y la gente que asiste al teatro en la actualidad se entera más por estos medios.

Es aquí cuando el público decide qué obra le interesa y desea invertir en ella, de acuerdo con las sinopsis como un primer acercamiento. A su vez, el interés por la obra a visualizar genera una expectativa de lo que esperamos encontrar y muchas veces esa expectativa rebasa por completo sus niveles. Solo en muy pocos casos bajan y es cuando el teatro pierde su calidad y objetivo al ver un público completamente aburrido y sin introducción al espacio de la ficción.

La configuración de la percepción del espectador no solo se forma durante la puesta en escena, como se menciona anteriormente es un proceso y las etapas que siguen una vez adquirida la entrada a la obra son; la percepción que se construye antes, durante y después de visualizar la puesta en escena de diferente manera y entendimiento en cuestión a la espacialidad y las atmósferas que se configuran.

Antes de comenzar la obra el público llega a su espacio destinado para visualizar la puesta dependiendo de si se encuentra sentado en una butaca o al aire libre en el espacio público, en ese momento el espectador aún no visualiza la puesta en escena, pero lo que sí puede llegar a percibir es la esencia del lugar a través del resto del público, como vimos anteriormente; hay días en los que las salas se llenan y otros donde existe un menor número de asistentes y conforme a esto cada espectador puede deducir la calidad y el éxito de la obra.

Una vez que se dan los tres llamados y la obra comienza, la mente del público hace una construcción de todos los elementos que observa, puede haber ciertos detalles en la puesta que tengan por objeto captar la atención del público, por ejemplo, un efecto de explosión o un spot lumínico enfocando, ya sea otro objeto o personaje.

Recapitulando, el espacio escénico en función contiene distintos elementos, escenografía, luz, color y el cuerpo del actor; aunque estos elementos sean separados para el diseño del montaje, al final siempre terminan unificados y el espectador es quien conforma esa estructura a través de su percepción.

“La percepción del espectador, por tanto, como la de todo individuo, incluyendo la del artista, es un proceso de selección. Su tarea es eliminar aquello que no haya sido codificado o estructurado suficientemente. Por otro lado, descarta todo lo que no interesa a sus necesidades emocionales o a los requerimientos de su propio cuerpo.”¹⁷

Toda esta estructura se encuentra conformada en la mente de cada espectador, su percepción es diferente e individual y tiende a centrar su atención a ciertos objetos que le llaman, además de que existe la posibilidad de algunas cosas no las llegue a captar en el momento por alguna distracción.

17. Cardona, 73.

La percepción no solo es un acto de observación, sino también de un entendimiento que se moldea a través de experiencias pasadas y lo que nuestra memoria almacena. Como menciona Cardona:

“La naturaleza de la percepción tiene sus raíces, además, en la experiencia pasada del individuo, así como en sus expectativas futuras. Historia de vida, archivo cultural y emocional, en la memoria del espectador, dictan la sentencia sobre la información percibida.”¹⁸

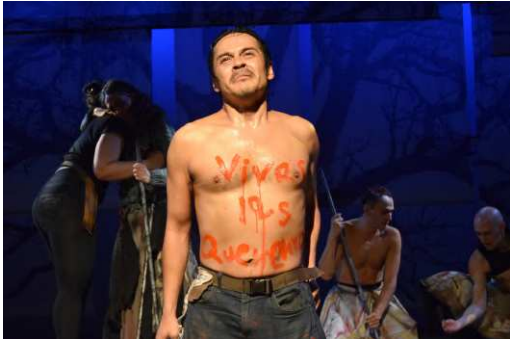
Estos elementos, arraigados en la memoria del espectador, influyen en cómo interpretamos la representación teatral y sus simbolismos, a veces podemos tener conocimiento de parte de la historia o lo que vemos en escena nos hace recordar ciertos momentos de nuestra vida. Conforme a esta idea, Arnheim añade que:

“[...] los vestigios de objetos muy conocidos que hay en la memoria, pueden influir en la forma que percibimos, y hacer que esta nos parezca de manera muy distinta, si su estructura lo permite”¹⁹

Para entender mejor esta parte, podemos poner de ejemplo la obra teatral *Las Diosas Subterráneas*, dirigida por Rocío Carrillo, la obra tiene una gran profundidad al tener muy pocos diálogos, pero el mensaje que se desea transmitir es más una protesta por las mujeres desaparecidas y las madres buscadoras, es un llamado al cambio de conciencia sobre la violencia y ese mensaje se da entender a través de los gestos, danzas y acciones de los personajes. Al inicio, el público no entiende lo que sucede, pero conforme avanza la puesta va haciendo construcción de los hechos, como la danza entre Perséfone y Hade, que hace alusión a su secuestro; al inicio no se mencionan sus nombres hasta que Deméter, la madre de Perséfone, empieza a buscarla gritando su nombre, si el público conoce su mitología y los sucesos de la realidad que se representan, entenderá mejor la historia.²⁰



04 Escena de la obra teatral *Las Diosas Subterráneas*, Sala Xavier Villarrutia CCB, 2023.



05 Escena de la obra teatral *Las Diosas Subterráneas*, Sala Xavier Villarrutia CCB, 2023.

18. Ibid., 73.

19. Arnheim, 65.

20. En la mitología griega, Perséfone hija de Deméter (Diosa de la agricultura) y Zeus (Dios del cielo y del trueno) es secuestrada por Hades (Dios del inframundo) para casarse y convertirse en la Diosa del inframundo. Deméter en su desolación provoca que los campos sean malos para la cosecha en la tierra.

Siguiendo este ejemplo, la percepción que tiene el público sobre la puesta en escena depende de si conoce el hecho mitológico, pero, eso no quiere decir que se quede sin un contexto, puede haber espectadores que capten el mensaje desde el principio de la obra como al final. Cuando esta obra finaliza y la ficción desaparece para volver a la realidad, el público se encuentra en un punto intermedio porque esa construcción aún permanece en sus memorias para compartir su experiencia a otros.

El espacio destinado para el espectador se puede transformar y adaptar de muchas maneras con el fin de configurar una percepción diferente del espacio, a veces existe una mayor cercanía con la obra y en otras el espectador queda inmerso en la puesta en escena. El concepto de *inmerso*²¹ se refiere al estímulo sensorial de un espectador hacia la obra; teniendo sus orígenes en Madrid, *El Teatro Inmersivo* trasladó sus características escénicas de cautivar los cinco sentidos del espectador, a diferentes partes del mundo, teniendo presencia principalmente en la Ciudad de México siendo la capital del teatro mexicano.

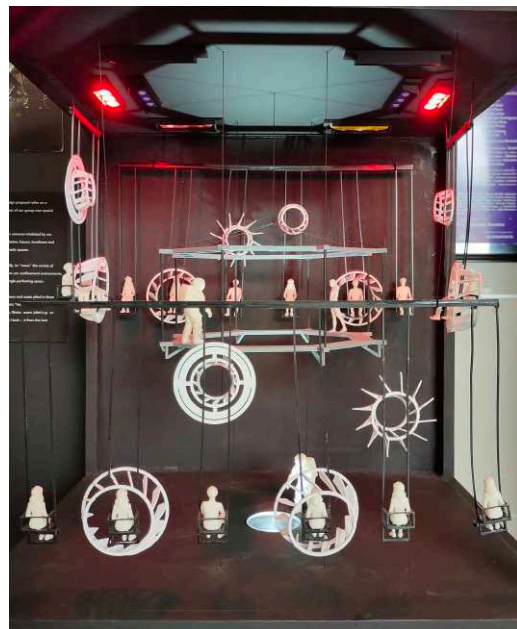
El espectador se sumerge en el espacio de la ficción, sin dejar su labor de testigo, hay que aclarar que jamás pierde ese papel y no se convierte en un actor porque su reacción es real, se encuentra adentrado a una ficción, pero permanece un pie fuera de ese umbral. Una experiencia inmersiva contiene elementos que el espectador, además de poder ver y escuchar, también puede tocar, oler o si es el caso, incluso comer; depende de las narrativas que se pretenden crear en la puesta.

En la Ciudad de México, las experiencias inmersivas tienen mayor presencia como espacios museales, a través de elementos como la luz, el movimiento y el sonido estimulan los sentidos del espectador; pero las narrativas que se forman no son específicamente lo que define a una obra de teatro o un cuerpo vivo realizando alguna acción, aunque sí exista una transmisión de mensajes sensoriales. Sin embargo, conforme las nuevas corrientes fueron surgiendo en un teatro más contemporáneo, el teatro inmersivo comienza a tomar posesión del espacio escénico y las mentes creativas empiezan a hacer proyección de una puesta más íntima.

La obra más característica que representa al teatro inmersivo y de la cual podemos analizar tanto el espacio del espectador como de su percepción, es la puesta en escena *Bozal*, dirigida por Richard Viqueira con escenografía de Mario Marín del Río y presentada en el Centro Nacional de Artes (CENART). Esta obra nos lleva hacia otros límites de un espacio elevado que se encuentra en movimiento y rompe el esquema del espacio del espectador como una butaca estática, en este caso, la “butaca” forma parte de la escenografía y transporta su cuerpo a la ficción.

Bozal es una obra que sumerge al espectador al espacio exterior, relatando la vida de un astronauta perdido en el universo, el actor que interpreta al astronauta revela su sentir en ese desolador vacío y se lo transmite al espectador, pero en este caso, aunque ese sentir se transmita, también el mismo espectador lo está viviendo. La diferencia que tiene el teatro inmersivo con el teatro clásico es que con el primero, el espectador está habitando de forma física el espacio de la ficción por un determinado tiempo, mientras que con el último se habita a través de la construcción mental de lo que se percibe.

21. **Inmerso:** Del lat. *immersus* 1. adj. Sumergido en algo / **Inmersivo:** Dell lat. *immersus* 1. adj. Que hace vivir al espectador una realidad virtual como si fuera auténtica. [Visto en: Diccionario de la lengua española de la RAE]



06 Vista frontal, maqueta de la escenografía de Mario Marín del Río para obra de teatro inmersivo *Bozal*, Exposición World Stage Design, 2023.



07 Vista lateral, maqueta de la escenografía de Mario Marín del Río para obra de teatro inmersivo *Bozal*, Exposición World Stage Design, 2023.



08 Escenografía de Mario Marín del Río para la obra de teatro inmersivo *Bozal*, 2021.



09 Escenografía de Mario Marín del Río para la obra de teatro inmersivo *Bozal*, 2021.

“Creo que no nos quedamos ciegos, creo que estamos ciegos, ciegos que ven, ciegos que, viendo, no ven.”

- José Saramago ²²

La frase de José Saramago sugiere que la ceguera no se limita a la pérdida física del sentido de la vista, incluso quienes tienen la capacidad de ver pueden estar ciegos en el sentido de no comprender verdaderamente lo que están observando. En seguimiento con las puestas en escena inmersivas, encontramos nuevas experimentaciones artísticas que involucran los sentidos del espectador, en este caso el público no visualiza una puesta en escena como comúnmente se hace, sino que a través de otros sentidos es por donde se perciben estas narrativas y el sentido de la vista se elimina.

Sabemos bien que el teatro es un arte visual, pero también es un arte expresivo, sensorial y es una experiencia única. Si a este arte le quitamos el sentido de la visión, aún podemos construir algo a partir de otros sentidos e incluso estos se vuelven más fuertes. Como espectadores siempre nos encontramos creando a partir de la imaginación y a través de esta configuración de pensamientos, también se transmite algo y la pregunta inicial que nos podemos hacer para introducirnos al tema es: ¿Somos habitantes y espectadores de nuestro espacio imaginario?

El hecho de no poder ver una acción teatral no impide que el mismo espectador participe y construya su propia experiencia teatral a partir de la imaginación del espacio ficticio, aunque el público esté privado de este sentido, siguen siendo capaces de comprender lo que sucede a su manera, según menciona Merleau-Ponty, “La percepción no solo implica los sentidos sino también la experiencia y la comprensión.” ²³

El teatro ciego en sí le da la libertad al espectador de imaginar sus propios mundos ficticios de acuerdo con los estímulos que se le brinden, esa información se recopila en la memoria y hace su construcción del espacio y sus personajes que también depende de lo que conoce y almacena su mente; por ejemplo, cada espectador imagina el mismo personaje, pero este puede tener diferente aspecto, vestimenta, color de cabello, piel, etc. Psicológicamente, esa construcción mental alberga una serie de sensaciones como si estuviéramos bajo un profundo sueño, sentimos que es real y vivimos en él de forma efímera y al igual que otras corrientes, también permanece en la memoria.

Dentro de esta misma corriente, la inclusión se vuelve parte esencial al permitir que también las personas invidentes puedan disfrutar de un acto que en su antigüedad solo se consideraba un arte puramente visual. Con la evolución de las formas de representación, sabemos que el teatro hoy en día se ha vuelto más abierto para todo tipo de públicos y su adaptación involucra la integración de elementos auditivos y táctiles.

En algunas partes del mundo, el teatro ciego ha sido de gran popularidad, en Buenos Aires, siendo el lugar de origen, Madrid, Río de Janeiro, Nueva York, París y en la Ciudad de México, la cual cuenta con una compañía independiente que se encarga de montar piezas teatrales a oscuras para un público incluyente.

22. Saramago, *Ensayo Sobre la Ceguera*.

23. Merleau - Ponty, *La Fenomenología de la Percepción*.

Explorar la creación teatral sin depender de la visión es un desafío para los creativos, quienes encuentran en esta limitación una oportunidad para construir experiencias teatrales innovadoras. La creatividad se convierte así en una fuerza impulsora que lleva al público a territorios artísticos que no se habían explorado con anterioridad.

Otros ejemplos que podemos explorar y que definen el teatro inmersivo en el contexto de la ceguera, se encuentra la obra *Blindness*, inspirada en el libro *Ensayo Sobre la Ceguera* de José Saramago, en esta obra no hay actores físicos y solo existe un espacio adaptado ante la contingencia por Covid-19 en donde el espectador se adentra en la historia en una construcción e interpretación mental a través de ciertos estímulos como cambios lumínicos y efectos sonoros. Aunque el espectador pueda ver estos efectos, el espacio no cuenta con sus actores, solo de forma auditiva que nos narra y describe lo que ocurre en la obra.

El programa Sensorama, el cual es un espacio de creación inmersiva y de terapia sensorial que también construye un tipo de teatro que sumerge al espectador por diferentes narrativas cognitivas, aquí el espectador pierde el sentido de la vista, mientras que el resto de los sentidos incluso se fortalecen y permiten una mejor construcción del espacio ficticio. Sensorama no solo se ve envuelto en diversas formas de representación teatral, se trata de formas narrativas que van más allá de lo visual, además de ofrecer una experiencia relativamente terapéutica. ²⁴

Dando una respuesta concisa a la pregunta inicial ¿Somos habitantes del espacio imaginario? Tomando en cuenta las definiciones que hemos estado abordando en cuanto al tema de habitabilidad, encontramos que como espectadores habitamos en el espacio de la ficción de forma imaginaria, de la misma forma que lo habitamos si lo visualizamos en la realidad, a través de la percepción y a habitar nos referimos a vivir, a ser parte de una experiencia sensorial, por lo que habitamos hasta en nuestros propios sueños.

Respecto a esto, se puede decir nuevamente que no estamos cegados en su totalidad, realmente la imaginación permite ver de forma interna lo que construimos. La mente se convierte en un espacio creativo y se pueden incluso concebir espacialidades que posiblemente no se puedan llevar a cabo en la realidad, en ese sentido los espectadores crean otros universos fuera de lo común y de esta manera son libres constructores de posibilidades espaciales infinitas.

Pasando a otro tipo de conformación de espacios imaginarios, los creativos que colaboran en el montaje de las puestas en escena, también se imaginan ese espacio de la ficción durante su proyección y aunque bien puede ser abstracta si la construimos en nuestra mente, en la vida real puede tener ciertas complicaciones, pero en muchas ocasiones se conforman. Como se ha dicho, los creativos construyen hasta lo inimaginable...

24. Véase págs. 242 y 243.



10 Presentación de teatro inmersivo, *Blindness*, Teatro Insurgentes, 2021.



11 Cambio de ambiente en *Blindness*, Teatro Insurgentes, 2021.



12 Función de Teatro Sensorial, *Sensorama*.



13 Función de Teatro Sensorial, *Cuerpo y Alma*, Sensorama.

4.3 NARRATIVAS EN ESPACIOS ESCÉNICOS HABITADOS Y NO HABITADOS

“No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida que habitamos, es decir, en cuanto que somos los que habitan.”
- Martin Heidegger ²⁵

A lo largo de la investigación se han analizado distintos espacios que conforman el ámbito teatral y las formas de habitar del actor y espectador. En ese contexto es importante recalcar la diferencia que existe entre el edificio teatral, el espacio escénico, el espacio de la ficción y el espacio del espectador.

Cuando hablamos del edificio teatral nos referimos a la envolvente o la estructura física que puede albergar ya sea uno o varios espacios escénicos para llevar a cabo una acción teatral, además de otro tipo de espacios como un lobby, una taquilla, camerinos, salones de ensayo, etc. Mientras que el espacio escénico es el área específica para la representación teatral, esta puede incluir el escenario, telón, la cabina de audio, elementos de iluminación y sobre todo el espacio donde se ubica al espectador.

El espacio de la ficción es creado a partir de todo este conjunto de elementos de creación escénica, incluyendo la escenografía; es un mundo imaginario lleno de simbolismos que se va construyendo, como se ha visto, junto con las acciones del actor y la percepción del espectador. Hecha esta aclaración podemos enfocarnos principalmente en los espacios escénicos que es donde se ven involucrados el actor y espectador como los habitantes de este lugar y donde se presenta su vinculación.

Al explorar los distintos aspectos que conforman un espacio escénico, desde su estructura física hasta la experiencia de quienes lo habitan, volvemos al concepto del *Genius Loci*, que como vimos al inicio de este capítulo con *El Papel que Juega el Público y el Intérprete*, es la esencia o *espíritu del lugar* de acuerdo con lo que establece Norberg-Schulz.

El *Genius Loci* no se limita solo a las características físicas de un lugar, sino también a la presencia humana del espacio, la esencia que las personas aportan y sus memorias que se impregnan es lo que define también las atmósferas de los espacios. Este análisis se centra en comprender cómo el *Genius Loci* influye en los espacios escénicos habitados y no habitados, así como entender que la presencia o ausencia de actores y público afecta la identidad de un espacio escénico, destacando su capacidad para evolucionar y generar una sensación tanto en momentos de representación como en un ensayo técnico.

En el mismo sentido, cuando estos espacios escénicos se presentan como simples estructuras arquitectónicas sin la presencia activa de actores y espectadores, el Genius Loci se manifiesta, aun cuando carecen de la energía de las personas, la arquitectura preserva su esencia como tal y su funcionalidad o razón de ser.

25. Heidegger, *Construir, Habitar y Pensar*, 130.

Los espacios escénicos son lugares donde la creatividad, la interpretación y las experiencias que se generan permanecen temporalmente en el lugar y lo único que prevalece son los recuerdos de sus habitantes. Este tema principalmente habla de narrativas que no solo se enfocan en la trama de la puesta en escena que se presenta en estos recintos, sino también a las historias que se desarrollan cuando los actores construyen un vínculo con el público y la *esencia del lugar* una vez que está en función.

En los espacios escénicos habitados, la *esencia del lugar* se construye con la presencia de actores y espectadores, creando un ambiente dinámico durante la puesta en escena, estos espacios en función generan una atmósfera diferente a cuando no lo están y eso a su vez los va definiendo. En este contexto, las narrativas que crean sobre el escenario se construyen a medida que los actores dan vida a los personajes, interactúan con la escenografía y transmiten sus emociones al espectador para introducirlo al espacio ficticio.

Los actores que habitan el espacio de la ficción lo transforman en un escenario vivo, donde la misma esencia del actor y su interpretación se conecta con la *esencia del lugar* y en ese sentido, deja de ser simplemente un espacio de representación para convertirse en un escenario habitado por el arte, las emociones y la reacción del público.

La relación entre la *esencia del lugar* y el espectador se refleja en la manera en la que, al ocupar sus asientos, contribuyen a la creación de una atmósfera colectiva que se proyecta dentro de un espacio compartido y habitado temporalmente. Las expectativas y emociones que presentan antes de iniciar la obra teatral se muestran incluso desde mucho antes de ingresar al teatro y estas se intensifican durante la función.

Estas esencias en conjunto simbolizan en general la de toda la envolvente teatral y no solo se manifiestan en el espacio escénico, sino también a las afueras del teatro, el lobby, los pasillos, camerinos, aunque esto ocurre antes de comenzar el acto teatral, sin embargo, la habitabilidad del recinto es activa.

Pero ¿Qué sucede cuando no hay un público de por medio? Si la puesta sigue su camino, pero no existe como tal un público a su alrededor, el espacio ficticio sigue coexistiendo en la mente del actor, se sumerge en el personaje y prácticamente se vuelve un ensayo para él, a veces pueden existir elementos como la iluminación o la escenografía, pero nuevamente, el espacio de la ficción no se pierde. El actor sigue su objetivo de cautivar, sin embargo, también se encuentra en una construcción, desarrollo y mejoramiento de su interpretación al seguir las indicaciones de su director mientras esto sucede.

Cuando se realiza el ensayo técnico de una obra, es evidente que no existe el público, solo el grupo de creativos que se encarga de montar y revisar que toda la conformación de elementos de la puesta esté bien colocada, pero eso no necesariamente los convierte en un público o espectador que disfruta de la puesta; si bien pueden introducirse en ciertos momentos al espacio ficticio, su intención es revisar que la obra siga su camino de acuerdo con el libreto o al trazo propuesto por el director.

Si quitamos al intérprete como habitador, lo que nos queda es un público sin recreación y sin un acto teatral que observar; sin embargo, para este caso, podemos poner de ejemplo cuando se realiza algún recorrido o visita técnica a algún recinto. El espacio escénico cobra vida solo como espacio arquitectónico y su esencia solo se ve proyectada a través de su materialidad, estructura, componentes que ayudan a la escenificación y por supuesto a las memorias que habitan el lugar recordando otras presentaciones o eventos pasados que sucedieron en ese mismo espacio.

Como se ha demostrado, tanto puede haber un espacio escénico por sí solo sin ninguna narrativa, como un espacio escénico en función que presenta una acción teatral o performativa que nos sumerge al espacio de la ficción. Esto no quiere decir que a un espectador no le provoque algo o no exista una atmósfera de por medio, cualquier espacio, independientemente de si sea escénico o no, siempre transmite una sensación de acuerdo con lo establecido con Zumthor y Norberg-Schulz con el *Genius Loci*.

La esencia que provoca un espacio vacío y profundo preexiste de otra manera y en ciertos momentos cuando nos encontramos frente a esos espacios nos puede dar hasta cierto punto incertidumbre de lo que puede albergar o de lo que les pueda suceder en un futuro, si volverán a habitarse.

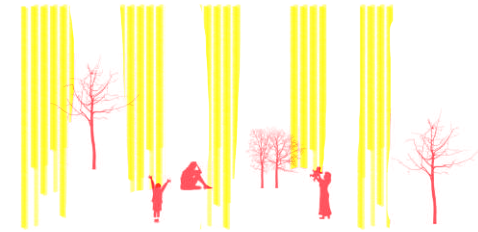
En caso de que el espacio escénico se encuentre en función, se evalúa la presencia de una acción teatral o performativa. Si no hay tal acción, se clasifica como espacio arquitectónico; sin embargo, si la hay, se transforma en un espacio ficticio y finalmente, si existe o no la presencia de espectadores se clasifica, ya sea en teatro o en un ensayo.²⁷

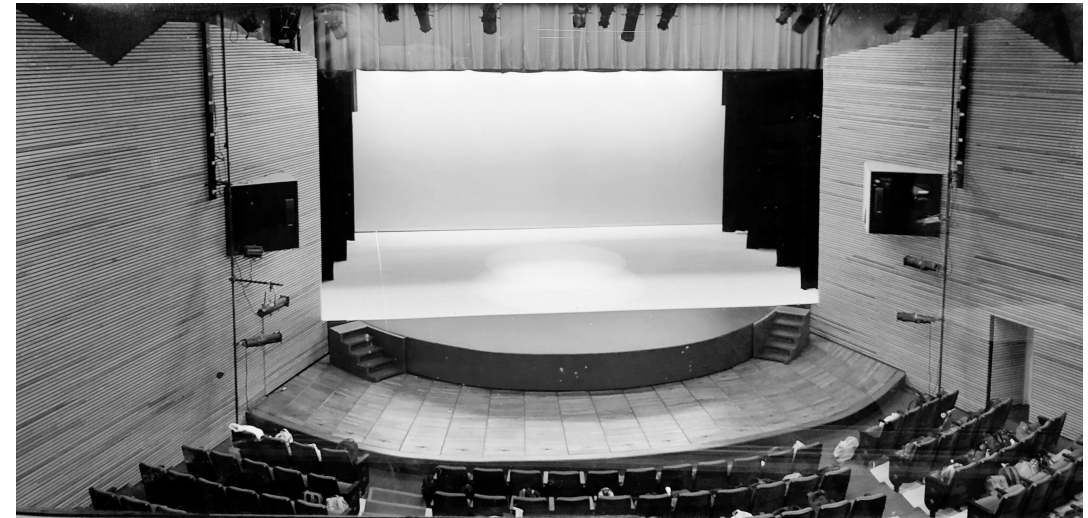
Frente a este juego podemos encontrar varias situaciones que suceden en la vida real y como en este caso tenemos al Teatro Estefanía Chávez Barragán en la Facultad de Arquitectura, que actualmente ha sido destinado para conferencias y otras actividades, aunque en algunas ocasiones se presentan eventos teatrales, danzas y óperas, con lo que hemos abordado a lo largo de la investigación, los espacios flexibles permiten que otras actividades se lleven a cabo, solo no debemos olvidar que el teatro también forma parte de esas actividades.

28. Véase págs. 249, 251 y 253.





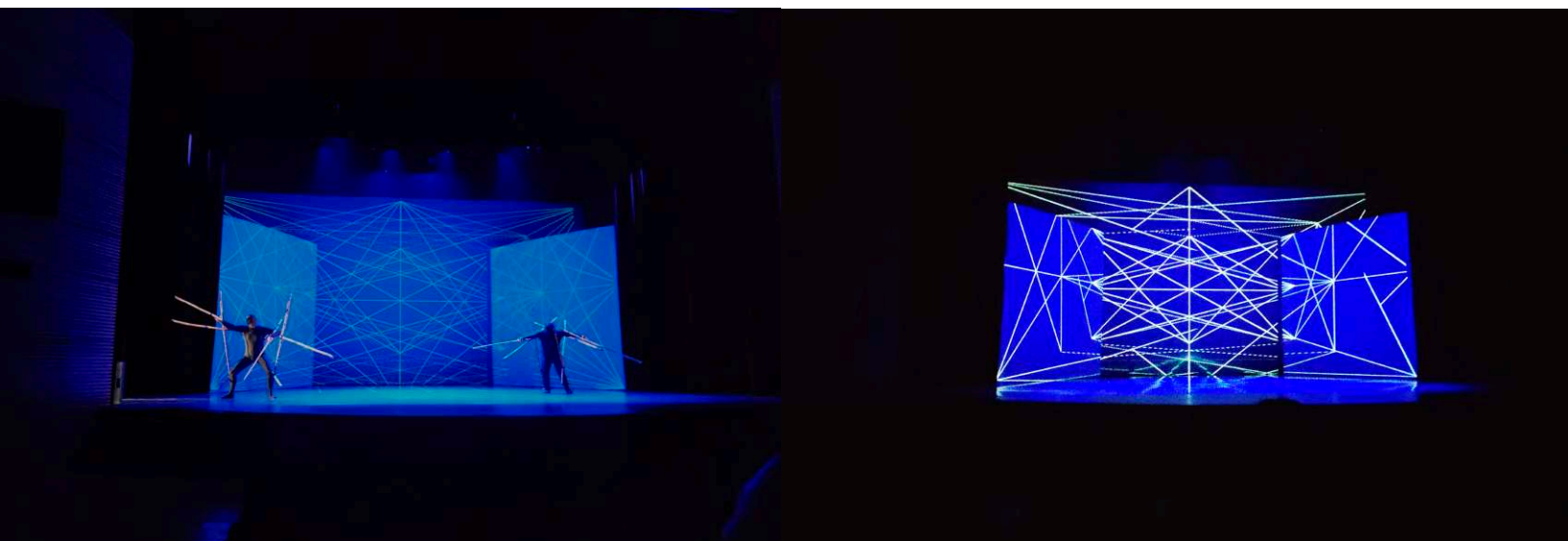




14 Interior de Teatro Estefanía Chávez Barragán, Facultad de Arquitectura, UNAM, 2022.

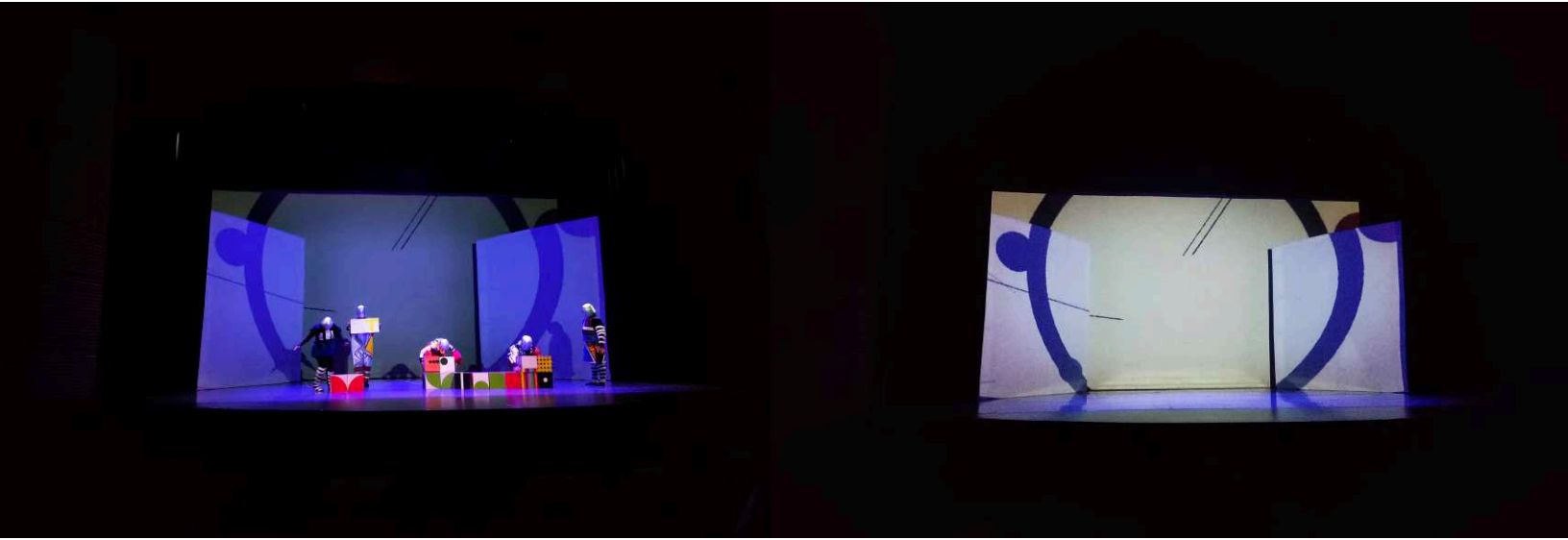


15 Escenario de Teatro Estefanía Chávez Barragán, Facultad de Arquitectura, UNAM, 2022.



WITH [OUT] PEOPLE
CON [SIN] PERSONAS
WITH [OUT] ACTORS
CON [SIN] ACTORES

| CONCLUSIONES |



16 Escenas de la presentación de la puesta en escena *Bauhaus MX19*, Teatro Estefanía Chávez Barragán, Facultad de Arquitectura, UNAM, 2023.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

CONCLUSIONES

El desarrollo de esta tesis ha sido un largo y deslumbrante camino por la historia del teatro en la Ciudad de México, su evolución arquitectónica y los modos de habitar que han cambiado conforme a las nuevas corrientes escénicas y concepciones del espacio, además de los contextos políticos, económicos y sociales que engloba el desarrollo cultural de la ciudad. Delimitar ciertos momentos de la historia para el análisis tanto del edificio teatral, sus espacios escénicos y el impacto que ha tenido en la sociedad y su cultura, ha sido de las partes más difíciles, ya que existe la conciencia de que se pueden explorar otros límites más lejanos; sin embargo, en este primer acercamiento obtenemos una serie de resultados que cumplen con los objetivos establecidos.

Aunque esta debe ser una conclusión precisa de la investigación para demostrar la hipótesis conforme a los resultados obtenidos, es importante mencionar que esta tesis podría seguir complementándose, ya que se está tocando un siglo en el que todavía se vive y nuevas corrientes teatrales podrían estar surgiendo con nuevos modos de habitar.

Lo que se tiene hasta ahora es un análisis sólido, pero tanto el teatro como la sociedad se encuentra en una constante transformación, la experimentación en la concepción de espacios escénicos y métodos actorales con comunes en esta disciplina, por lo que será relevante continuar explorando las nuevas tendencias y contribuir en una visibilidad más completa del siglo actual. Además de implicar otra clase de estudios de los cuales se pueden obtener resultados más precisos sobre la habitabilidad y la cultura que engloba toda la República Mexicana e incluso otros países.

A lo largo de estos cuatro capítulos, se ha explorado la historia del teatro en la Ciudad de México en el siglo XX, destacando su influencia internacional, que ha contribuido de forma significativa en la evolución teatral nacional, gracias a los aportes de autores y creadores escénicos seleccionados. Al conocer esta parte de la historia encontramos que este siglo representa un periodo de transformación a nivel global y que el teatro también evoluciona a su manera al manifestarse otras formas creativas de representación teatral.

A su vez, estas innovaciones teatrales trascienden y se adaptan a otro tipo de sociedad cambiante bajo otros contextos históricos. La globalización ha permitido la adopción de prácticas y conceptos teatrales de diversas culturas, influyendo en la forma en la que los arquitectos diseñan los teatros y en cómo los artistas abordan la representación escénica. La conexión con tendencias internacionales no solo ha diversificado la oferta teatral en la Ciudad de México, sino que también ha contribuido a la constante evolución y adaptabilidad de los espacios teatrales locales.

Es importante mencionar que dentro de la historia del teatro en la Ciudad de México en el siglo XX abundan una infinidad de sucesos que se destacan en la concepción de nuevas corrientes y espacios teatrales, así como su impacto en otro tipo de sociedades; sin embargo, la elección de eventos específicos, junto con sus concepciones espaciales, se justifica al delimitar el enfoque y examinar de cerca aspectos clave que han tenido un impacto directo en el teatro y la sociedad. Al concentrarse en momentos particulares, se ha logrado analizar detalladamente cómo estos han influido en el desarrollo cultural, social y en la experiencia del público.

Durante el proceso de investigación se hizo presente la pregunta ¿Cuántos espacios teatrales se encuentran en la Ciudad de México? Al hacer una investigación y varios recorridos nuevamente se establece otra pregunta ¿Cuántos espacios teatrales se encuentran activos y cuántos se encuentran inactivos o en abandono?

En el apéndice se encuentra una lista con los teatros que se han recopilado en todo este proceso hasta diciembre de 2023, algunos se han transformado y adaptado a las nuevas sociedades teatrales, así como otros que inevitablemente han desaparecido, fueron abandonados o han caído en desuso; esto a consecuencia de una serie de sismos que afectaron a la ciudad (28 de julio de 1957 y 19 de septiembre de 1985) y su falla estructural no permitió que continuaran activos, también debido a la baja demanda, el poco mantenimiento y recientemente a consecuencia de una pandemia por Covid -19.

El listado está basado en los datos registrados por el *Sistema de Información Cultural (SIC)* de la *Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de México*, en la sección de teatros y centros culturales. Dicha página lamentablemente no está actualizada y debido a esa situación, el resto de espacio teatrales fueron encontrados a partir de una investigación extra en otros portales como Google Maps, redes sociales de compañías y centros teatrales independientes, además de contar con la ayuda de las personas entrevistadas para el desarrollo de esta tesis y la experiencia personal de anteriores visitas a los teatros no registrados en el *SIC*.¹

Esta lista fue de gran ayuda para comprender esa transformación y encontrar algunos teatros que se mantienen ocultos con nuevas vanguardias teatrales que necesitan una mayor difusión, así como también demostrar la innumerable cantidad de recintos con los que contamos y que debemos preservar. A su vez, la compilación de estos espacios teatrales se desglosa en un plano que muestra la cantidad de recintos que se mantienen activos en cada alcaldía de la Ciudad de México, dando a la conclusión de que la zona centro es el área con más recintos, la alcaldía Cuauhtémoc, que cuenta con 61 espacios y en parte de la zona sur que solo cuenta con la mitad o menos, destacando la alcaldía Coyoacán, Benito Juárez y Miguel Hidalgo en la zona poniente.²

Lo que también se puede rescatar de esta recopilación es la capacidad de trazar la historia y transformación de los espacios teatrales. Al incluir tanto los teatros activos como aquellos inactivos, en abandono o demolidos, se revela un registro que a simple vista ofrece una clara evolución en su estado; desde su fundación hasta su cierre definitivo o temporal, cada teatro cuenta su propia historia que refleja aquellos cambios culturales, sociales y económicos.

Con respecto a la habitabilidad y la asistencia de los públicos al teatro, podemos encontrar que, en la actualidad, los precios para asistir al teatro han subido, sobre todo el teatro comercial y los musicales que traen del extranjero, principalmente de Broadway, para adaptarse al español y presentarlo casi al mismo precio de lo que realmente cuesta en dólares. Pese a un evidente interés monetario por presentar estas obras, abarrotan las calles de la ciudad de anuncios y espectaculares, opacando a otros eventos con precios más bajos y que promueven la difusión del teatro hacia las personas que no pueden pagar demasiado por un boleto.

1. Se hace una invitación tanto al lector como a futuros investigadores para seguir actualizando el listado y hacer un análisis de las transformaciones que vayan surgiendo con el paso del tiempo.

2. Véase apéndice pág. 261 y plano de espacios teatrales activos actualmente pág. 175.

También hay que comprender que las sociedades del siglo XX que visitaban el teatro constantemente no se comparan a las de hoy en día, en el siglo pasado los públicos invadían las salas; el teatro, los conciertos, la danza y el cine eran de las actividades recreativas que la sociedad disfrutaba en esa época y no existía otro tipo de arte visual activo.

Hoy en día ya existen otro tipo de actividades recreativas y otros entretenimientos, los públicos han cambiado, así como los medios; en este siglo XXI, los avances tecnológicos han transformado la manera en la que las personas aprovechan el tiempo libre. Los dispositivos móviles, el internet y las redes sociales se han convertido en el día a día de la sociedad actual, por ejemplo, los videos cortos que se pueden consumir por horas ahora se han vuelto parte de ese disfrute del tiempo libre, pero también ha generado una dependencia hacia los teléfonos, dificultando estar solo unos minutos sin revisarlos.

Este tipo de acciones también repercute cuando los nuevos públicos visitan el teatro y durante la obra deciden sacar sus celulares para grabar y tomar fotografías como un recuerdo o incluso para fines de lucro, aun cuando se haya realizado el anuncio de apagarlos antes de comenzar el acto.

Todo este cambio refleja una sociedad altamente conectada, donde la tecnología ahora forma parte de la vida de las personas y esta puede ser una de las tantas razones por las que el público del siglo XXI ha disminuido su interés en visitar el teatro y vivir una experiencia que bien podría ser de teatro clásico, inmersivo, experimental o de teatro invisible en las calles de la ciudad.

Además, es importante señalar que las nuevas tecnologías también les han abierto las puertas a las nuevas formas de comunicación y de difusión de obras teatrales que se dan a conocer a través de las mismas redes sociales y noticias digitales; en la antigüedad estos medios eran más tradicionales a través de periódicos, la radio y anuncios a las afueras del teatro, que de igual manera siguen persistiendo y solo se han ampliado con el paso del tiempo. La promoción a través de estos medios digitales permite que lleguen a más audiencias e incluso a otras partes del país para atraer a un público extranjero.

Así como los nuevos hábitos de las personas han formado un cierto desinterés por el teatro, también el gobierno ha mostrado esa falta por invertir en la cultura del país, a un nivel que ni siquiera el SIC se mantiene actualizado; la realidad es que se invierte en otro tipo proyectos que no se necesitan, dejando atrás lo que verdaderamente importa y la sociedad requiere.

El *Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL)* ha hecho sus esfuerzos por impulsar la cultura en México y sobre todo mantener en pie las artes escénicas y sus espacios escénicos dedicados a todo tipo de expresiones artísticas. Justamente en donde algunos dimensionan las problemáticas que surgen en la cuestión cultural y la falta de presupuestos, el *INBAL* le ha garantizado a la población el acceso a las artes a través de distintos programas de apoyo, festivales, etc.

Con respecto a la hipótesis planteada, en arquitectura hemos visto que el concepto de usuario se emplea para referirse a las personas que habitarán el espacio una vez construido; sin embargo, esa designación ha perdido relevancia una vez que las ideas del movimiento moderno comienzan a instaurarse en la arquitectura y las formas de habitar de la población mexicana, pasando a considerarse simplemente como habitador.

Aunque hoy en día lo seguimos usando durante el proceso de diseño de un proyecto arquitectónico, para el caso que conlleva esta investigación sobre la habitabilidad en los espacios escénicos; el concepto de usuario puede sonar incluso despectivo e incoherente cuando se lo mencionamos a algunos creativos y escenógrafos que ayudan a concebir el espacio de la creación escénica.

Realmente el término correcto es habitador y este concepto se le puede aplicar tanto al actor como al espectador, como habitantes del espacio escénico pensado principalmente para el disfrute del público; el actor forma parte de la puesta en escena como un elemento compositivo, pero no es su ser existencial el que habita el espacio de la ficción, sino el personaje que interpreta y del que toma posesión de su propio cuerpo para apropiarse del lugar, el cual construye a su manera y entendimiento.

El espectador no necesariamente tiene que estar físicamente en la puesta en escena para ser un habitador del espacio escénico en función, su habitabilidad corresponde a lo que atestigua, procesa y construye en escena a partir de su interpretación e imaginación. En algunas instancias puede apoderarse del espacio en función, pero eso no necesariamente lo convierte en actor, su papel como espectador permanece porque sus acciones son reales y simplemente entra en el juego de la ficción.

Para rematar estas conclusiones, la habitabilidad en los espacios escénicos de la Ciudad de México no se revela como una simple ocupación, sino a la creación de un entorno teatral artístico que se mantiene vivo a través de la interacción humana, de actores y espectadores, este vínculo es lo que refleja la verdadera **magia del teatro**.

La magia del **teatro** transforma **sociedades**, moldea **conciencias** y produce **experiencias**.

| APÉNDICE |



01 Mural *Historia del Teatro en México* situado en la fachada del Teatro Insurgentes, Ciudad de México, Diego Rivera, 1953.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ESPACIOS TEATRALES DE LA CIUDAD DE MÉXICO SIGLO XX Y XXI						
ZONA NORTE						
No.	Nombre de Recinto	Ubicación	Año	Eventos	Tipo de Escenario	Estado
1	Foro Cultural Azcapotzalco (Antes Teatro Popular Virginia Fábregas)	Av. Cuilitláhuac s/n, esq. Pino, Col. Liberación, C.P. 02930, Azcapotzalco, Ciudad de México.	1950	Teatro independiente y conciertos	Italiano	ACTIVO
2	Teatro Morelos - IMSS	Av. San Juan de Aragón 311, esq. Eduardo Molina, Col. San Pedro El Chico, C.P. 07480, Gustavo A. Madero, Ciudad de México.	1962	Comedia, musicales, monólogos y teatro escolar, infantil e independiente	Italiano	ACTIVO
3	Teatro al Aire Libre Carlos Colorado	Av. Ejido esq. Benito Juárez, Col. 25 de Julio, C.P. 07520, Gustavo A. Madero, Ciudad de México.	1984	Comedia, musicales, monólogos y teatro escolar, infantil e independiente	Teatro al aire libre	ACTIVO
4	Teatro al Aire Libre "Nueva Vallejo"	Av. Sur de Los 100 metros 16, Col. Lindavista Vallejo III Sección, C.P. 07760, Gustavo A. Madero, Ciudad de México.	-	Comedia, musicales, monólogos y teatro escolar, infantil e independiente	Teatro al aire libre	ACTIVO
5	Teatro Tepeyac Carmen Montejo - IMSS	Calz. de Guadalupe 497, Col. Estrella, C.P. 07810, Gustavo A. Madero, Ciudad de México.	1960	Comedia, musicales, monólogos y teatro escolar, infantil e independiente	Italiano con escenario giratorio	ACTIVO
6	Teatro al Aire Libre Tío Gamboin	Av. Loreto Fabela s/n, Bosque de San Juan de Aragón, C.P. 07920, Gustavo A. Madero, Ciudad México.	1972	Comedia, musicales, monólogos y teatro escolar, infantil e independiente	Teatro arena al aire libre	EN ABANDONO
ZONA CENTRO						
No.	Nombre de Recinto	Ubicación	Año	Tipo de Eventos	Tipo de Escenario	Estado
1	Circo-Teatro Orrín	Plaza del Seminario, Plaza Santo Domingo y Plaza Vallamil (Ahora Eje Central Lázaro Cárdenas 16 Col. Centro, CP 06300, Cuauhtémoc, Ciudad de México)	1881-1911	Comedia y circo	Carpa	INACTIVO
2	Carpa Noris	Calle Dr. Carmona y Valle y Dr. Lavista	1920	Variedades del género chico, revista, comedia, sketches, números musicales	Carpa	INACTIVO
3	Salón Moreno	Calle Justo Sierra, Col. Centro	1940	Variedades del género chico, revista, comedia, sketches, números musicales	Carpa	INACTIVO
4	Carpa Mari	-	1920	Variedades del género chico, revista, comedia, sketches, números musicales	Carpa	INACTIVO
5	Salón Variedades	Plaza de las Vizcainas	1920	Variedades del género chico, revista, comedia, sketches, números musicales	Carpa	INACTIVO
6	Teatro Carpa El Aventino	7ma Nezahualcóyotl y Av. José María Pino Suárez	1920	Variedades del género chico, revista, comedia, sketches, números musicales	Carpa	INACTIVO
7	Carpa Alfonso	Guerrero y Carmelia	1928	Variedades del género chico, revista, comedia, sketches, números musicales	Carpa	INACTIVO
8	Carpa Salón Procopio	1a Calle de República de Honduras	1920	Títeres, variedades del género chico, revista, comedia, sketches, números musicales	Carpa	INACTIVO
9	Salón Amaro	Col. San Rafael	1925	Variedades del género chico, revista, comedia, sketches, números musicales	Carpa	INACTIVO
10	Salón Elena	7ma Nezahualcóyotl	1934	Variedades del género chico, revista, comedia, sketches, números musicales	Carpa	INACTIVO
11	Salón Sotelo	Barrio Azcapotzalco	1931	Variedades del género chico, revista, comedia, sketches, números musicales	Carpa	INACTIVO
12	Carpa Valentina	Alameda Santa María La Ribera y Tacuba	1919	Variedades del género chico, revista, comedia, sketches, números musicales	Carpa	INACTIVO
13	Gran Teatro Nacional	Calle Vergara (Actualmente Simón Bolívar) Entre 5 de Mayo, Centro Histórico de la Ciudad de México.	1844-1904	Ópera, zarzuela española y dramaturgias extranjeras	Italiano	DEMOLIDO
14	Teatro - Cine Regis (Actualmente Plaza de la Solidaridad)	Av. Juárez 77, Col. Centro, C.P. 06050, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1924	Teatro de variedad y exhibiciones cinematográficas	Italiano	DEMOLIDO
15	Teatro Principal (Actualmente Oficinas del Poder Judicial de la Federación)	Simón Bolívar 30, Col. Centro, C.P. 06000, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1826 - 1931	Ópera, zarzuela, variedades del género chico, revista, comedia, sketches, números musicales	Italiano	DEMOLIDO
16	Teatro Arbeau (Actualmente Templo de San Felipe Neri)	Calle República del Salvador, Centro Histórico de la Ciudad de México.	1875-1966	Ópera, zarzuela española y dramaturgias extranjeras	Italiano	DEMOLIDO
17	Teatro Ideal (Actualmente locales comerciales)	Dolores 8, Col. Centro, C.P. 06000, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1914	Teatro de variedad	Italiano	DEMOLIDO
18	Teatro María Guerrero (Cine Máximo en 1934) (Actualmente locales comerciales)	República de Brasil (Antes Santa Catarina o Puente de Tezontle) 495, Lagunilla, Col. Centro, C.P. 06000, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1920	Teatro de variedad y exhibiciones cinematográficas	Italiano	DEMOLIDO

ZONA CENTRO						
No.	Nombre de Recinto	Ubicación	Año	Tipo de Eventos	Tipo de Escenario	Estado
19	Teatro Folies Bergere (Actualmente Plaza Garibaldi)	Eje Central Lázaro Cárdenas 43, Col. Centro, Cuauhtémoc, C.P. 06000 Ciudad de México.	1936 - 1972	Teatro frívolo, variedades, cabaret y burlesque	Italiano	DEMOLIDO
20	Teatro Iturbide (Actualmente Cámara de Diputados)	Ignacio Allende 11-19, Col. Centro, C.P. 06000, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1857 - 1872	Ópera, zarzuela, variedades del género chico, revista, comedia, sketches, números musicales	Italiano	DEMOLIDO
21	Teatro Colón (Actualmente Club de Banqueros de México)	16 de Septiembre 27, Col. Centro, C.P. 06000, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1909	Teatro de variedad	Italiano	DEMOLIDO
22	Anfiteatro Simón Bolívar del Antiguo Colegio de San Idelfonso	Justo Sierra 16, Col. Centro, C.P. 06000, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1910	Teatro independiente, conferencias y presentaciones de danza	Italiano	ACTIVO
23	Teatro de las Vizcainas (Antes Carpa Apolo) (Actualmente Agencia Digital de Innovación Pública)	Plaza de Las Vizcainas 30, Col. Centro, C.P. 06000, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1976	Cabaret, comedia, musicales, monólogos y teatro independiente	Italiano	INACTIVO
24	Teatro Fru Fru (Antes Teatro Renacimiento y Virginia Fábregas)	Donceles 24, Col. Centro, C.P. 06010, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1900	Teatro de revista, cabaret y conciertos	Italiano	ACTIVO
25	Teatro de la Ciudad Esperanza Iris (Antes Xicoténcatl)	Donceles 36, Col. Centro, C.P. 06010, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1912	Comedia, musicales, monólogos y teatro escolar, infantil e independiente	Italiano	ACTIVO
26	Teatro Lírico	República de Cuba 46, Col. Centro, C.P. 06010, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1907	Teatro de variedad	Italiano	EN ABANDONO
27	Foro A Poco No Teatro Cabaret	República de Cuba 49 entre República de Chile y Allende, Col. Centro, C.P. 06010, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	2009	Cabaret, comedia y sketch	Italiano	ACTIVO
28	Teatro del Prado (Pasó a ser Cine en 1950 y posteriormente hotel hasta su derrumbe en 1985) (Actualmente Hotel Hilton - Ex Hotel del Prado)	Av. Juárez 70, Col. Centro, C.P. 06010, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1946	Teatro de variedad y exhibiciones cinematográficas	Italiano	DEMOLIDO
29	Teatro del Pueblo	República de Venezuela 72, Col. Centro, C.P. 06010 Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1935	Comedia, musicales, monólogos y teatro escolar, infantil e independiente	Italiano	ACTIVO
30	Foro Polivalente Antonieta Rivas Mercado - Biblioteca de México	Plaza de la Ciudadela 4, Col. Centro, C.P. 06040, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	2013	Teatro independiente, conferencias y presentaciones de danza	Multimodal- Butacas móviles	ACTIVO
31	Teatro Ciudadela - ISSSTE	Tres Guerras 9, Col. Centro, C.P. 06040, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1954	Comedia, musicales, monólogos y teatro escolar, infantil e independiente	Italiano	ACTIVO
32	Teatro Metropolitán (Actualmente sala de conciertos)	Independencia 90, Col. Centro, C.P. 06050, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1943	Presentaciones de teatro, conciertos y sala cinematográfica	Italiano	ACTIVO
33	Teatro del Palacio de Bellas Artes	Av. Juárez 1, Col. Centro, C.P. 06050, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1934	Dramaturgias mexicanas y extranjeras, conciertos de orquesta, ópera, danza clásica y regional	Italiano	ACTIVO
34	Patio Central de la Casa de Cultura de Tamaulipas	Ernesto Pugibet 73, Col. Centro, C.P. 06070, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1998	Teatro independiente, conferencias y presentaciones de danza	Multimodal	ACTIVO
35	Teatro de Ulises (Actualmente locales comerciales)	Mesones 42, Col. Centro, C.P. 06080, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1928	Teatro de variedad	Vestíbulo y sala de vivienda adaptado como foro	INACTIVO
36	Teatro Regina - INBA (Actualmente salón de ensayos y conciertos de orquesta)	Regina 52, Col. Centro, C.P. 06080, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	-	Conciertos de orquesta	Italiano	ACTIVO
37	Teatro Tivoli (Actualmente ampliación Av. Paseo de la Reforma)	Libertad, Col. Guerrero, C.P. 06300, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1946 - 1963	Teatro frívolo, variedades, cabaret y burlesque	Italiano	DEMOLIDO
38	Centro Cultural José Martí	Dr. Mora 1, Col. Centro, C.P. 06300, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1976	Comedia, musicales, monólogos y teatro escolar, infantil e independiente	Italiano	ACTIVO
39	Teatro Blanquita	Eje Central Lázaro Cárdenas 16, Col. Centro, C.P. 06300, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1960	Cabaret, comedia, musicales, monólogos y teatro independiente	Italiano	EN ABANDONO
40	Teatro San Millán	Lucas Alamán s/n, Col. Obrera C.P. 06800, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1989	Comedia, musicales, monólogos y teatro escolar, infantil e independiente	Italiano	ACTIVO
41	Teatro Isabela Corona - IMSS	Eje Central Lázaro Cárdenas 445, Col. Tlatelolco, C.P. 06900, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1962	Comedia, musicales, monólogos y teatro escolar, infantil e independiente	Italiano	ACTIVO
42	Teatro Hacienda	Lerdo 242, Col. Tlatelolco, C.P. 06900, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	-	Teatro independiente, danza y conferencias	Italiano	ACTIVO
43	Centro Cultural de las Artes Escénicas Teatro María Rojo	Manuel González 2a. Secc. Col. Tlatelolco, C.P. 06900, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1964	Comedia, musicales, monólogos y teatro escolar, infantil e independiente	Italiano	ACTIVO

ZONA CENTRO						
No.	Nombre de Recinto	Ubicación	Año	Tipo de Eventos	Tipo de Escenario	Estado
44	Teatro Félix Azuela Padilla - IMSS	Av. Manuel González 368, Col. Tlatelolco, C.P. 06900, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1974	Comedia, musicales, monólogos y teatro escolar, infantil e independiente	Italiano	ACTIVO
45	Centro Cultural de las Artes Escénicas Ernesto Gómez Cruz	Av. Paseo de la Reforma Norte 668, 3ra Sección Col. Tlatelolco, C.P. 06900, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1996	Comedia, musicales, monólogos y teatro escolar, infantil e independiente	Italiano	ACTIVO
46	Teatro Rosa Fuertes (Cine Odeón) (Actualmente estacionamiento)	Mosqueta 29, Col. Guerrero, C.P. 06300, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1920	Teatro de variedad y exhibiciones cinematográficas	Italiano	DEMOLIDO
47	Teatro Auditorio Congreso del Trabajo	Av. Ricardo Flores Magón 44 piso 7, Col. Guerrero C.P. 06300, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1976	Comedia, musicales, monólogos y teatro escolar, infantil e independiente	Italiano	ACTIVO
48	Teatro Ferrocarrilero Gudelio Morales	Av. Ricardo Flores Magón 206, Col. Guerrero C.P. 06300, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1968	Comedia, musicales, monólogos y teatro escolar, infantil e independiente	Italiano	ACTIVO
49	Teatro Hidalgo Ignacio Retes - IMSS	Av. Hidalgo 23, Col. Guerrero C.P. 06300, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1962	Teatro comercial, comedia musical y teatro independiente	Italiano	ACTIVO
50	Auditorio de la Biblioteca Vasconcelos	Eje 1 Norte s/n, Col. Buenavista, C.P. 06350, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	2006	Teatro escolar, independiente, conciertos y conferencias	Italiano	ACTIVO
51	Microteatro México	Roble 3, Col. Santa María La Ribera, C.P. 06400, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	2012	Monólogos de 15 minutos	Foros dentro de vivienda	CERRADO PERMANENTEMENTE
52	Teatro Bernardo García (Antes Casino Santa María la Ribera)	Salvador Díaz Mirón 69, Col. Santa María La Ribera, C.P. 06400, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1904	Presentaciones de teatro, danza y cine. Casino y burdel	Italiano	EN ABANDONO
53	Teatro Sergio Magaña	Sor Juana Inés de la Cruz 114, Col. Santa María la Ribera, C.P. 06400, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1991	Comedia, musicales, monólogos y teatro escolar, infantil e independiente	Italiano	ACTIVO
54	Teatro Lúcido	Dr. Enrique González Martínez 234, Col. Santa María La Ribera, C.P. 06400, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	2014	Teatro lúcido, experimental y conciertos	Foro dentro de vivienda antigua	ACTIVO
55	Foro del Dinosaurio - Museo Universitario del Chopo UNAM	Dr. Enrique González Martínez 10 - PB, Col. Santa María La Ribera, C.P. 06400, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1983	Teatro independiente, escolar, conciertos y conferencias.	Italiano	ACTIVO
56	Sótano Teatro	Calz México-Tacuba 70, Tlaxpana, C.P. 11370, Miguel Hidalgo, Ciudad de México.	2007	Comedia, musicales, monólogos y teatro escolar, infantil e independiente	Italiano	ACTIVO
57	Teatro Julio Jiménez Rueda	Av. de la República 154, Col. Tabacalera, C.P. 06030, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1965	Comedia, musicales, monólogos, teatro escolar y dramaturgias mexicanas	Italiano	EN ABANDONO
58	Teatro Lotería Nacional	Av. Hidalgo 130, Col. Tabacalera, C.P. 06030, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1974	Sorteos, conciertos y conferencias	Italiano	ACTIVO
59	Chilango Foro La Cantera	Ponciano Arriaga 31, Tabacalera, C.P. 06510, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	2014 -2020	Teatro independiente	Italiano	CERRADO PERMANENTEMENTE
60	Teatro FSTSE	Antonio Caso 35, Col. Tabacalera, C.P. 06470, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	2000	Comedia, musicales, monólogos y teatro escolar, infantil e independiente	Italiano	CERRADO PERMANENTEMENTE
61	Teatro de la República	Antonio Caso 48, Col. Tabacalera, C.P. 06030, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1967	Comedia, musicales, monólogos y teatro escolar, infantil e independiente	Italiano	CERRADO PERMANENTEMENTE
62	Teatro Venustiano Carranza - CTM	Antonio Caso 67, Col. San Rafael, C.P. 06470, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1974	Comedia, musicales, monólogos y teatro escolar, infantil e independiente	Italiano	CERRADO PERMANENTEMENTE
63	Teatro Virginia Fábregas	Velázquez de León 29, Col. San Rafael, C.P. 06470, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1990	Comedia, musicales, monólogos, teatro escolar y dramaturgias mexicanas	Italiano	ACTIVO
64	Teatro Fernando Soler - Centro Teatral Manolo Fábregas	Velázquez de León 31, Col. San Rafael, C.P. 06470, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1995	Comedia, musicales, monólogos y dramaturgias mexicanas	Italiano	ACTIVO
65	Teatro México Centro Teatral Manolo Fábregas	Velázquez de León 31, Col. San Rafael, C.P. 06470, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1995	Comedia, musicales, monólogos y dramaturgias mexicanas	Italiano	ACTIVO
66	Teatro Renacimiento - Centro Teatral Manolo Fábregas	Velázquez de León 31, Col. San Rafael, C.P. 06470, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1995	Comedia, musicales, monólogos y dramaturgias mexicanas	Italiano	ACTIVO
67	Teatro San Rafael	Virginia Fábregas 40, Col. San Rafael, C.P. 06470, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1977	Comedia, musicales, monólogos y dramaturgias mexicanas	Italiano	ACTIVO
68	Cine Ópera	Serapio Rendón 9, Col. San Rafael, C.P. 06470, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1949	Presentaciones de teatro, conciertos y sala cinematográfica	Italiano	EN ABANDONO
69	Teatro Manolo Fábregas	Serapio Rendón 15, Col. San Rafael, C.P. 06470, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1965	Comedia, musicales, monólogos y conciertos	Italiano	ACTIVO
70	Teatro al Aire Libre Juan Ruiz de Alarcón	Circuito Interior y San Cosme, Col. San Rafael, C.P. 06470, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1980	Teatro independiente, danza y conciertos	Aire Libre	ACTIVO
71	Espacio Universitario de Cultural Off Spring	Francisco Pimentel 14, Col. San Rafael, C.P. 06470, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	2012	Teatro independiente	Foros caja negra	ACTIVO

ZONA CENTRO						
No.	Nombre de Recinto	Ubicación	Año	Tipo de Eventos	Tipo de Escenario	Estado
72	Teatro Jorge Negrete - ANDA	Manuel Ignacio Altamirano 128, Col. San Rafael, C.P. 06470, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1957	Comedia, musicales, monólogos, teatro infantil y escolar	Italiano	ACTIVO
73	Teatro Aldama	Rosas Moreno 71, Col. San Rafael, C.P. 06470, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1984	Comedia Musical	Italiano	ACTIVO
74	Teatro Benito Juárez	Villalongín 15, Col. Renacimiento, C.P. 06500, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1984	Comedia, musicales, monólogos, teatro infantil y escolar	Italiano	ACTIVO
75	Teatro Arlequín	Villalongín 24, Col. Cuauhtémoc, C.P. 06500, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1953	Cabaret, comedia, musicales, monólogos y teatro independiente	Italiano	DEMOLIDO
76	Teatro Silvia Pinal	Versalles 27, Col. Juárez, C.P. 06600, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1991	Comedia, musicales, monólogos y dramaturgias mexicanas	Italiano	ACTIVO
77	Nuevo Teatro Versalles	Versalles 27, Piso 4, Col. Juárez, C.P. 06600, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	2022	Comedia, musicales, monólogos y dramaturgias mexicanas	Italiano	ACTIVO
78	Teatro El Milagro	Milán 24, Col. Juárez, C.P. 06600, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	2008	Comedia, musicales, monólogos y dramaturgias mexicanas y adaptaciones extranjeras	Italiano	ACTIVO
79	Teatro Reforma IMSS Juan Moisés Calleja	Av. Reforma 476 y Burdeos, Col. Juárez, C.P. 06600, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1953	Comedia, musicales, monólogos, teatro infantil y escolar	Italiano	CERRADO TEMPORALMENTE
80	Teatro Milán	Lucerna 64, Col. Juárez, C.P. 06600, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1943	Comedia, musicales, monólogos y dramaturgias mexicanas	Italiano	ACTIVO
81	Foro Lucerna	Lucerna 64, Col. Juárez, C.P. 06600, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	2011	Comedia, musicales, monólogos y dramaturgias mexicanas	Caja Negra	ACTIVO
82	Teatro Varsovia	Varsovia 9, Col. Juárez, C.P. 06600, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	2022	Comedia, musicales, monólogos y dramaturgias mexicanas	Italiano	ACTIVO
83	Teatro del Hotel NH	Liverpool 155, Zona Rosa, Col. Juárez, C.P. 06600, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	2006	Conciertos, danza, conferencias y monólogos	Italiano	CERRADO PERMANENTEMENTE
84	Marketeatro	Coahuila 105, Roma Norte, C.P. 06700, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	2019	Cabaret, comedia, monólogos y dramaturgias mexicanas	Italiano	ACTIVO
85	Sensorama	Zacatecas 155, Col. Roma Norte, C.P. 06700, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	2019	Teatro sensorial	Foros caja negra	ACTIVO
86	Foro La Teatrería	Tabasco 152, Col. Roma Norte, C.P. 06700, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	2015	Comedia, musicales, monólogos y dramaturgias mexicanas	Italiano	ACTIVO
87	Teatro Casa de la Paz (Antes Cine Condesa) - UAM	Cozumel 33, Col. Roma Norte, C.P. 06700, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1965	Teatro escolar, dramaturgias mexicanas y adaptaciones extranjeras, monólogos, conferencias y conciertos	Italiano	ACTIVO
88	Centro Cultural Teatro I y II	Av. Cuauhtémoc 19, Col. Roma Norte, C.P. 06700, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1995	Teatro infantil, comercial y comedia musical	Italiano	ACTIVO
89	Foro Cultural Lenin	Mérida 98, Col. Roma Norte, C.P. 06700, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	2014	Comedia, teatro independiente, infantil y conciertos	Italiano	ACTIVO
90	Foro La Nabe	Linares 26, Col. Roma Sur, C.P. 06760, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	2016	Teatro Independiente	Italiano	ACTIVO
91	Centro Cultural El Foco (Antes Foro de la Comedia)	Tlacotalpan 16, Col. Roma Sur, C.P. 06760, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1993	Cabaret, comedia, musicales, monólogos y teatro escolar, infantil e independiente	Teatro isabelino	ACTIVO
92	Foro Shakespeare	Zamora 7 esq. Veracruz, Col. Condesa, C.P. 06140, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1983	Teatro independiente	Italiano	ACTIVO
93	Sala Nahu Olin - Centro Cultural Sylvia Pasquel	Av. Juan Escutia 96, Col. Condesa, C.P. 06140, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	2011	Monólogos, teatro escolar e independiente	Italiano	ACTIVO
94	Foro Claudia - Centro Cultural Sylvia Pasquel	Av. Juan Escutia 96, Col. Condesa, C.P. 06140, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	2011	Monólogos, teatro escolar e independiente	Italiano	ACTIVO
95	Foro Sugar - Centro Cultural Sylvia Pasquel	Av. Juan Escutia 96, Col. Condesa, C.P. 06140, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	2011	Monólogos, teatro escolar e independiente	Foro	ACTIVO
96	Foro La Diva -Centro Cultural Sylvia Pasquel	Av. Juan Escutia 96, Col. Condesa, C.P. 06140, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	2011	Monólogos, teatro escolar e independiente	Foro	ACTIVO
97	Foro El Círculo Teatral	Veracruz 107, Col. Condesa, C.P. 06140, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	2004	Teatro independiente	Teatro isabelino	ACTIVO
98	Un Teatro	Av. Nuevo León 46, Col. Hipódromo Condesa, C.P. 06170, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	2013	Presentaciones de danza, conciertos y teatro independiente	Italiano	ACTIVO
99	Teatro al Aire Libre Coronel Lindbergh (Actualmente espacio público)	Parque México entre Michoacán y Av. México, Col. Hipódromo Condesa, C.P. 06170, Cuauhtémoc, Ciudad de México.	1928	Presentaciones de teatro independiente, conciertos, actividades deportivas y recreativas	Teatro al aire libre	ACTIVO

ZONA PONIENTE						
No.	Nombre de Recinto	Ubicación	Año	Tipo de Eventos	Tipo de Escenario	Estado
1	Teatro Hipódromo Condesa (Antes Cine Hipódromo)	Av. Progreso s/n, Col. Tacubaya, C.P. 11870, Miguel Hidalgo, Ciudad de México.	1936	Cabaret, comedia, musicales, monólogos y teatro independiente	Italiano	CERRADO PERMANENTEMENTE
2	Teatro Legaria - IMSS	Calz. Legaria s/n esq. Lago Gran Oso, Col. Pensil, C.P. 11430, Miguel Hidalgo, Ciudad de México.	1960	Comedia, teatro independiente, infantil presentaciones de danza y conciertos	Italiano	ACTIVO
3	Teatro Telcel	Lago Zürich 245, Col. Ampl. Granada, C.P. 11529, Miguel Hidalgo, Ciudad de México.	2013	Teatro Comercial Musical	Italiano	ACTIVO
4	Teatro el Galeón Abraham Oceransky - Centro Cultural del Bosque	Campo Marte s/n esq. Paseo de la Reforma, Col. Chapultepec Polanco, C.P. 11560, Miguel Hidalgo, Ciudad de México.	1972	Teatro escolar y dramaturgias mexicanas	Caja Negra	ACTIVO
5	Teatro de la Danza Guillermina Bravo - Centro Cultural del Bosque	Campo Marte s/n esq. Paseo de la Reforma, Col. Chapultepec Polanco, C.P. 11560, Miguel Hidalgo, Ciudad de México.	1969	Presentaciones de danza y teatro escolar	Italiano	ACTIVO
6	Plaza al Aire Libre Ángel Salas - Centro Cultural del Bosque	Campo Marte s/n esq. Paseo de la Reforma, Col. Chapultepec Polanco, C.P. 11560, Miguel Hidalgo, Ciudad de México.	1969	Teatro escolar y dramaturgias mexicanas	Teatro al aire libre	ACTIVO
7	Teatro Orientación - Centro Cultural del Bosque	Campo Marte s/n esq. Paseo de la Reforma, Col. Chapultepec Polanco, C.P. 11560, Miguel Hidalgo, Ciudad de México.	1957	Teatro escolar y dramaturgias mexicanas	Italiano	ACTIVO
8	Sala CCB - Centro Cultural del Bosque	Campo Marte s/n esq. Paseo de la Reforma, Col. Chapultepec Polanco, C.P. 11560, Miguel Hidalgo, Ciudad de México.	1996	Teatro escolar y dramaturgias mexicanas	Caja Negra	ACTIVO
9	Sala Xavier Villarrutia - Centro Cultural del Bosque	Campo Marte s/n esq. Paseo de la Reforma, Col. Chapultepec Polanco, C.P. 11560, Miguel Hidalgo, Ciudad de México.	1957	Teatro escolar y dramaturgias mexicanas	Italiano	ACTIVO
10	Teatro El Granero Xavier Rojas - Centro Cultural del Bosque	Campo Marte s/n esq. Paseo de la Reforma, Col. Chapultepec Polanco, C.P. 11560, Miguel Hidalgo, Ciudad de México.	1956	Teatro escolar y dramaturgias mexicanas	Teatro Arena	ACTIVO
11	Teatro Julio Castillo - Centro Cultural del Bosque	Campo Marte s/n esq. Paseo de la Reforma, Col. Chapultepec Polanco, C.P. 11560, Miguel Hidalgo, Ciudad de México.	1957	Teatro escolar y dramaturgias mexicanas	Italiano	ACTIVO
12	Foro Polanco (Antes Cine Polanco en 1950 y Gran Teatro Moliere)	Av. Moliere 238, Col. Polanco, C.P. 11560, Miguel Hidalgo, Ciudad de México.	2014	Teatro comercial, comedia musical y museo	Multimodal - butacas móviles	ACTIVO
13	Teatro al Aire Libre Ángela Peralta	Aristóteles s/n, Col. Polanco, C.P. 11560, Miguel Hidalgo, Ciudad de México.	1939	Teatro comercial, independiente y conciertos	Italiano	ACTIVO
14	Teatro del Seminario de Cultura Mexicana	Presidente Masaryk 526, Col. Polanco, C.P. 11560, Miguel Hidalgo, Ciudad de México.	2016	Comedia, teatro infantil e independiente. Conferencias y conciertos	Italiano	ACTIVO
15	Teatro en el Parque Shakespeare	Explanada del Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Av. Paseo de la Reforma 51, Col. Polanco, C.P. 11580, Miguel Hidalgo, Ciudad de México.	2018	Obras de William Shakespeare	Teatro Isabelino	INACTIVO
16	Foro Cultural Chapultepec	Mariano Escobedo 665, Col. Anzures, C.P. 11590, Miguel Hidalgo, Ciudad de México.	2012	Comedia, musicales, monólogos y dramaturgias mexicanas	Italiano	ACTIVO
17	Teatro Ofelia	Av. Thiers 287, Col. Anzures, C.P. 11590, Miguel Hidalgo, Ciudad de México.	1996	Teatro escolar, independiente y de terror. Presentaciones de danza y conciertos	Italiano	ACTIVO
18	Foro del Centro Cultural Roldán Sandoval	José Martí 280, Col. Escandón, C.P. 11800, Miguel Hidalgo, Ciudad de México.	1997	Comedia, teatro infantil e independiente	Teatro isabelino	ACTIVO
19	Foro Alicia Urreta - Casa de Lago Juan José Arreola UNAM	Bosque de Chapultepec, 1a. Sección, C.P. 11850, Miguel Hidalgo, Ciudad de México.	2007	Presentaciones de teatro independiente, danza, conciertos, conferencias	Teatro al aire libre	ACTIVO
ZONA ORIENTE						
No.	Nombre de Recinto	Ubicación	Año	Tipo de Eventos	Tipo de Escenario	Estado
1	Teatro del Centro Cultural Fausto Vega	Alfonso del Toro s/n, Col. Escuadrón 201, C.P. 09000, Iztapalapa, Ciudad de México.	2014	Presentaciones de teatro independiente, danza, conciertos, conferencias	Italiano	ACTIVO
2	Faro de Oriente	Calz. Ignacio Zaragoza s/n, Col. Fuentes de Zaragoza, C.P. 09150, Iztapalapa, Ciudad de México.	2011	Presentaciones de teatro independiente, danza, conciertos, conferencias	Foro Escénico/Teatro al aire libre	ACTIVO
3	Teatro del Fuego Nuevo - UAM Iztapalapa	Av. San Rafael Atlixco 186, edif. B, P.B. Col. Vicentina, C.P. 09340, Iztapalapa, Ciudad de México.	1979	Comedia, teatro escolar e independiente	Italiano	ACTIVO
4	Poliforum Cultural de la Colonia Federal	Plaza del Ejecutivo s/n entre Comisión Nacional Agraria y Comunicaciones, Col. Federal, C.P. 15700, Venustiano Carranza, Ciudad de México.	1977	Presentaciones de teatro independiente y danza	Teatro Arena	ACTIVO
5	Foro del Centro de Arte y Cultura Circo Volador (Antes Cine Francisco Villa)	Calz. de la Viga 146, Col. Jamaica, C.P. 15800, Venustiano Carranza, Ciudad de México.	1998	Presentaciones de teatro experimental y conciertos de música metal y alternativa	Italiano	ACTIVO

ZONA ORIENTE						
No.	Nombre de Recinto	Ubicación	Año	Tipo de Eventos	Tipo de Escenario	Estado
6	Teatro Carlos Pellicer	Calz. de la Viga s/n esq. Guillermo Prieto, Col. Jamaica, C.P. 15800, Venustiano Carranza, Ciudad de México.	1969	Presentaciones de teatro independiente, danza, conciertos, conferencias	Italiano	ACTIVO
7	Teatro Venustiano Carranza (Antes Cine Venustiano Carranza)	H. Congreso de la Unión, Col. El Parque, C.P.15960, Venustiano Carranza, Ciudad de México.	-	Presentaciones de teatro independiente, danza, conciertos, conferencias	Italiano	ACTIVO
8	Centro Cultural de las Artes	Ote. 120, Col. Amp. Ramos Millán, C.P. 08020, Iztacalco, Ciudad de México.	2019	Presentaciones de teatro independiente, danza, conciertos, conferencias	Italiano	ACTIVO
9	Centro Cultural Foro La Cura	Marcos Carrillo 356, Col. Viaducto Piedad, C.P. 08200, Iztacalco, Ciudad de México.	2016	Teatro escolar	Caja Negra	ACTIVO
10	Foro Rústico Teatral	Sur 14-C 30, Col. Agrícola Oriental, C.P. 08500, Iztacalco, Ciudad de México.	2022	Comedia, pastorelas y teatro de calle	Multimodal	ACTIVO
ZONA SUR						
No.	Nombre de Recinto	Ubicación	Año	Tipo de Eventos	Tipo de Escenario	Estado
1	Foro El Cubo	Lic. Grajales Robles 28 esq. Adolfo Prieto y Mier y Pesado, Col. Del Valle Centro, C.P. 11320, Benito Juárez, Ciudad de México.	2015	Monólogos y teatro experimental	Caja Negra	ACTIVO
2	Foro Teatral Bellescene	Zempoala 90, esq. La Morena y Xola, Col. Narvarte, C.P. 03020, Benito Juárez, Ciudad de México.	2017	Teatro independiente, monólogos, infantil y comedia	Italiano	ACTIVO
3	Teatro 11 de Julio	Doctor Vértiz 668, Col. Narvarte, C.P. 03020, Benito Juárez, Ciudad de México.	1960	Comedia, musicales, monólogos y dramaturgias mexicanas	Italiano	ACTIVO
4	Sala Julián Carrillo - Radio UNAM	Adolfo Prieto 133, Col. Del Valle, C.P. 03100, Benito Juárez, Ciudad de México.	1976	Teatro escolar	Italiano	ACTIVO
5	Centro Cultural El Hormiguero	Gabriel Mancera 1539, Col. Del Valle Sur, C.P. 03100, Benito Juárez, Ciudad de México.	2018	Teatro independiente	Caja Negra	ACTIVO
6	Teatro Xola Julio Prieto - IMSS	Av. Xola 809 esq. Nicolás San Juan, Col. Del Valle, C.P. 03100, Benito Juárez, Ciudad de México.	1960	Comedia, teatro comercial, musical, independiente, infantil presentaciones de danza y conciertos	Italiano	ACTIVO
7	Foro de los Hermanos Soler	Miguel Laurent entre Dr. Vértiz y División del Norte, Col. Santa Cruz Atoyac, C.P. 03310, Benito Juárez, Ciudad de México.	1957	Presentaciones de teatro independiente, conciertos, actividades deportivas y recreativas	Teatro al aire libre	ACTIVO
8	Amacalone Teatro de Arte Dramático	Soria 65, Col. Álamos, C.P. 03400, Benito Juárez, Ciudad de México.	2013	Monólogos y teatro independiente	Foro	ACTIVO
9	Teatro María Tereza Montoya	Eje Central Lázaro Cárdenas 912 entre Ejes 5 y 6 Sur, Col. Segunda del Periodista, C.P. 03620, Benito Juárez, Ciudad de México.	1985	Comedia, teatro infantil, independiente, presentaciones de danza y conciertos	Italiano	ACTIVO
10	Foro Cultural San Simón	Juan Escutia s/n esq. Pascual Ortiz Rubio, Col. San Simón Ticumac, C.P. 03660, Benito Juárez, Ciudad de México.	1993	Comedia, presentaciones de danza, teatro infantil, escolar e independiente	Italiano	ACTIVO
11	Teatro en Corto (Actualmente locales comerciales)	Yosemite 40, Col. Nápoles, Benito Juárez, C.P. 03810 Ciudad de México.	2014	Monólogos de 15 minutos	Fors dentro de vivienda	CERRADO PERMANENTEMENTE
12	Foro Contigo América	Arizona 156, Col. Nápoles, C.P. 03810, Benito Juárez, Ciudad de México.	1990	Comedia, teatro independiente, infantil y conciertos	Foro	ACTIVO
13	Teatro Manuel Suárez - Polyforum Cultural Siqueiros	Insurgentes Sur 701 esq. Filadelfia, Col. Nápoles, C.P. 03810, Benito Juárez, Ciudad de México.	1971	Teatro independiente, conferencias y conciertos	Teatro arena	ACTIVO
14	El Telón de Asfalto	Perpetua 4, Col. San José Insurgentes, C.P. 03900, Benito Juárez, Ciudad de México.	1995	Comedia, teatro musical, independiente y conferencias.	Italiano	ACTIVO
15	Teatro de los Insurgentes	Insurgentes Sur 1587, Col. San José Insurgentes, C.P. 03900, Benito Juárez, Ciudad de México.	1953	Teatro comercial, musical, dramaturgias mexicanas y teatro del género chico	Italiano	ACTIVO
16	Teatro de la Comedia - Wilberto Cantón	José María Velasco 59, Col. San José Insurgentes, C.P. 03900, Benito Juárez, Ciudad de México.	1983	Comedia, presentaciones de danza, teatro infantil, escolar e independiente	Italiano	ACTIVO
17	Nuevo Teatro Libanés	Barranca del Muerto esq. 2 de Abril, Col. Crédito Constructor, C.P. 03940, Benito Juárez, Ciudad de México.	1986	Comedia, musicales, monólogos y dramaturgias mexicanas	Italiano	ACTIVO
18	Foro Teatral del Albergue del Arte	Alberto Zamora 32, Col. Villa Coyoacán, C.P. 40000, Coyoacán, Ciudad de México.	2009	Teatro independiente, presentaciones de danza y conciertos	Caja Negra	ACTIVO
19	Teatro Santa Catarina - Teatro UNAM	Jardín de Santa Catarina 10, Col. Santa Catarina, C.P. 04010, Coyoacán, Ciudad de México.	1970	Teatro escolar y dramaturgias mexicanas	Caja Negra/ Isabelino	ACTIVO
20	Teatro Lola Cueto	Av. Francisco Sosa 298, Col. Santa Catarina, C.P. 04010, Coyoacán, Ciudad de México.	-	Teatro independiente, teatro guiñol y comedia.	Italiano	ACTIVO
21	Foro del Centro Cultural Los Talleres	Francisco Sosa 29, Col. Santa Catarina, C.P. 04100, Coyoacán, Ciudad de México.	1993	Teatro escolar, infantil, independiente, presentaciones de danza, conferencias y cine	Italiano	ACTIVO

ZONA SUR						
No.	Nombre de Recinto	Ubicación	Año	Tipo de Eventos	Tipo de Escenario	Estado
22	Foro Cultural Ana María Hernández	Av. Pacífico 181, Col. La Concepción, C.P. 04020, Coyoacán, Ciudad de México.	1985	Teatro independiente, presentaciones de danza y conciertos	Italiano	ACTIVO
23	Foro Casa del Teatro	Vallarta 31-A, Plaza de la Conchita, Col. La Concepción, C.P. 04020, Coyoacán, Ciudad de México.	1992	Teatro independiente, presentaciones de danza y conciertos	Italiano	ACTIVO
24	Compañía Nacional de Teatro	Av. Francisco Sosa 159, Col. Del Carmen, C.P. 04100, Coyoacán, Ciudad de México.	2008	Teatro independiente, danza, conferencias, dramaturgias mexicanas, teatro infantil y conciertos.	Italiano	ACTIVO
25	La Titería	Vicente Guerrero 7, Col. Del Carmen, C.P. 04100, Coyoacán, Ciudad de México.	2003	Teatro de Marionetas	Italiano y al aire libre	ACTIVO
26	Foro Viena	Centenario 159, Col. Del Carmen, C.P. 04100, Coyoacán, Ciudad de México.	2017	Comedia, musicales, monólogos y dramaturgias mexicanas	Italiano	ACTIVO
27	Teatro La Capilla	Madrid 13, Col. Del Carmen, C.P. 04100, Coyoacán, Ciudad de México.	1953	Teatro independiente, monólogos, infantil y comedia	Italiano	ACTIVO
28	Teatro Bar El Vicio	Madrid 13, Col. Del Carmen, C.P. 04100, Coyoacán, Ciudad de México.	2005	Teatro cabaret y bar	Italiano	ACTIVO
29	Espacio C Héctor Azar - Centro de Arte Dramático	Av. Centenario 26 esq. Belisario Domínguez, Col. Del Carmen, C.P. 04100, Coyoacán, Ciudad de México.	1976	Teatro escolar	Teatro Isabelino	ACTIVO
30	Foro Cultural Coyoacanense Hugo Argüelles	Ignacio Allende 36, Col. Del Carmen, C.P. 04100, Coyoacán, Ciudad de México.	1977	Comedia, teatro infantil, independiente, presentaciones de danza y conciertos	Italiano	ACTIVO
31	Teatro Ramiro Jiménez	Av. División del Norte 2545, Col. Del Carmen, C.P. 04100, Coyoacán, Ciudad de México.	1996	Teatro musical, comedia e independiente	Italiano	ACTIVO
32	Sala Héctor Mendoza	Francisco Sosa 159, Col. Del Carmen, C.P. 04100, Coyoacán, Ciudad de México.	2009	Comedia, monólogos y dramaturgias mexicanas	Italiano	ACTIVO
33	Teatro Enrique Lizalde (Antes Coyoacán) - SOGEM	Héroes del 47 122, Col. San Mateo, C.P. 04120, Coyoacán, Ciudad de México.	1963	Comedia, teatro infantil e independiente	Italiano	ACTIVO
34	Teatro Rodolfo Usigli - SOGEM	Eleuterio Méndez 11, Col. San Mateo, C.P. 04120, Coyoacán, Ciudad de México.	1989	Comedia, teatro infantil e independiente	Teatro Isabelino	ACTIVO
35	Foro Experimental Black Box - CENART	Av. Río Churubusco s/n esq. Calz. de Tlalpan, Col. Country Club, C.P. 04220, Coyoacán, Ciudad de México.	1995	Teatro escolar, danza, comedia y dramaturgias mexicanas	Caja Negra	ACTIVO
36	Teatro Salvador Novo - CENART	Av. Río Churubusco 79 esq. Calz. de Tlalpan, Col. Country Club, C.P. 04220, Coyoacán, Ciudad de México.	1995	Teatro escolar, danza, comedia y dramaturgias mexicanas	Italiano	ACTIVO
37	Teatro Raúl Flores Canelo - CENART	Av. Río Churubusco 79 esq. Calz. de Tlalpan, Col. Country Club, C.P. 04220, Coyoacán, Ciudad de México.	1995	Teatro escolar, danza, comedia y dramaturgias mexicanas	Italiano	ACTIVO
38	Teatro de las Artes- CENART	Av. Río Churubusco 79 esq. Calz. de Tlalpan, Col. Country Club, C.P. 04220, Coyoacán, Ciudad de México.	1994	Teatro escolar, danza, comedia y dramaturgias mexicanas	Italiano	ACTIVO
39	Foro Antonio López Mancera - ENAT	Av. Río Churubusco 79 esq. Calz. de Tlalpan, Col. Country Club, C.P. 04220, Coyoacán, Ciudad de México.	1995	Teatro escolar, danza, comedia y dramaturgias mexicanas	Caja Negra	ACTIVO
40	Foro Enrique Alonso - Casa de Cultura Raúl Anguiano	Rey Nezahualcóyotl esq. Yaquis s/n, Col. Huayamilpas, C.P. 04300, Coyoacán, Ciudad de México.	1994	Teatro independiente, presentaciones de danza y conciertos	Italiano	ACTIVO
41	Teatro Rafael Solana	Av. Miguel Ángel de Quevedo 687, Col. San Francisco, C.P. 04320, Coyoacán, Ciudad de México.	1992	Comedia, teatro comercial, independiente, conciertos, exposiciones y conferencias.	Italiano	ACTIVO
42	Auditorio Fra Angélico - Centro Universitario Cultural A.C.	Odontología 35, Col. Copilco, C.P. 04360, Coyoacán, Ciudad de México.	1960	Teatro escolar, infantil, independiente, presentaciones de danza, conferencias y cine	Italiano	ACTIVO
43	Ágora - Centro Universitario Cultural A.C.	Odontología 35, Col. Copilco, C.P. 04360, Coyoacán, Ciudad de México.	1960	Teatro escolar, infantil, independiente, presentaciones de danza, conferencias y cine	Italiano	ACTIVO
44	Foro Alternativo Espacio Abierto	Ejido Tulyehualco 31, Col. Ex Ejidos de San Francisco Culhuacán, C.P. 04420, Coyoacán, Ciudad de México.	2010	Teatro independiente, presentaciones de danza y conciertos	Caja Negra	ACTIVO
45	Carro de Comedias - Teatro UNAM	Centro Cultural Universitario / Islas del Campus de Ciudad Universitaria	2000	Teatro Itinerante de comedias	Remolque que se transforma en escenario	ACTIVO
46	Teatro Caja Negra - Centro Universitario de Teatro UNAM	Av. Insurgentes Sur 3000, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Coyoacán, Ciudad de México.	1962	Teatro escolar	Caja Negra	ACTIVO
47	Foro Sor Juana Inés de la Cruz - Teatro UNAM	Av. Insurgentes Sur 3000, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Coyoacán, Ciudad de México.	1979	Teatro escolar y dramaturgias mexicanas	Caja Negra/ Isabelino	ACTIVO

ZONA SUR						
No.	Nombre de Recinto	Ubicación	Año	Tipo de Eventos	Tipo de Escenario	Estado
48	Teatro Juan Ruiz de Alarcón - Teatro UNAM	Av. Insurgentes Sur 3000, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Coyoacán, Ciudad de México.	1979	Teatro escolar y dramaturgias mexicanas	Italiano	ACTIVO
49	Aula Teatro Enrique Ruelas de la Facultad de Filosofía y Letras - UNAM	Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Coyoacán, Ciudad de México.	1960	Teatro escolar	Italiano	ACTIVO
50	Aula Teatro Escenario Justo Sierra de la Facultad de Filosofía y Letras - UNAM	Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Coyoacán, Ciudad de México.	1960	Teatro escolar	Caja Negra	ACTIVO
51	Aula Teatro Fernando Wagner de la Facultad de Filosofía y Letras - UNAM	Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Coyoacán, Ciudad de México.	1960	Teatro escolar	Italiano	ACTIVO
52	Espacio Múltiple Rodolfo Usigli de la Facultad de Filosofía y Letras - UNAM	Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Coyoacán, Ciudad de México.	1960	Teatro escolar	Caja Negra	ACTIVO
53	Teatro Estefanía Chávez Barragán (Antes Carlos Lazo) - Facultad de Arquitectura UNAM	Circuito Escolar s/n, Int. Fac. de Arquitectura, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Coyoacán, Ciudad de México.	1960	Teatro escolar, independiente, presentaciones de danza, conferencias y cine	Italiano	ACTIVO
54	Teatro del Museo de las Ciencias Universum - UNAM	Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Coyoacán, Ciudad de México.	1992	Teatro infantil, comedia y conferencias	Italiano	ACTIVO
55	Teatro Carlos Ancira - Casa de Cultura "Ricardo Flores Magón"	Calz. De la Virgen s/n esq. Canal Nacional, Col. Carmen Serdán, C.P. 04910, Coyoacán, Ciudad de México.	1986	Teatro escolar, infantil, independiente, presentaciones de danza, conferencias y cine	Italiano	ACTIVO
56	Teatro Carpa Geodésica	Av. de los Insurgentes Sur 2135, Col. San Ángel, C.P. 01000, Álvaro Obregón, Ciudad de México.	1975	Cabaret, comedia y teatro independiente	Carpa geodésica	ACTIVO
57	Teatro López Tarso - Centro Cultural San Ángel (Antes Palacio Municipal en 1887 y sede de la alcaldía Álvaro Obregón en 1952)	Av. Revolución 1733 esq. Francisco I. Madero, Col. San Ángel, C.P. 01000, Álvaro Obregón, Ciudad de México.	1988	Comedia, teatro comercial, independiente, conciertos, exposiciones y conferencias.	Italiano	ACTIVO
58	Foro 1869	Insurgentes Sur 1869, Col. Guadalupe Inn, C.P. 01020, Álvaro Obregón, Ciudad de México.	2017	Comedia y conciertos	Italiano	ACTIVO
59	Teatro Helénico - Centro Cultural Helénico	Av. Revolución 1500, Col. Guadalupe Inn, C.P. 01020, Álvaro Obregón, Ciudad de México.	1979	Comedia, monólogos, teatro experimental, independiente e infantil	Italiano	ACTIVO
60	Foro La Gruta - Centro Cultural Helénico	Av. Revolución 1500, Col. Guadalupe Inn, C.P. 01020, Álvaro Obregón, Ciudad de México.	1988	Comedia, monólogos, teatro experimental, independiente e infantil	Caja Negra	ACTIVO
61	Foro 4 Espacio Alternativo - Centro Cultural Helénico	Av. Revolución 1500, Col. Guadalupe Inn, C.P. 01020, Álvaro Obregón, Ciudad de México.	1979	Comedia, monólogos, teatro experimental, independiente e infantil	Teatro pasarela	ACTIVO
62	Capilla Gótica - Centro Cultural Helénico	Av. Revolución 1500, Col. Guadalupe Inn, C.P. 01020, Álvaro Obregón, Ciudad de México.	1979	Comedia, monólogos, teatro experimental, independiente e infantil	Teatro a la italiana con vestigios góticos	ACTIVO
63	Claustro Románico	Av. Revolución 1500, Col. Guadalupe Inn, C.P. 01020, Álvaro Obregón, Ciudad de México.	1979	Comedia, monólogos, teatro experimental, independiente e infantil	Teatro románico	ACTIVO
64	Teatro de la Juventud	Calle 10 s/n esq. Canario, Col. Tlalteca, C.P. 01150, Álvaro Obregón, Ciudad de México.	1989	Comedia, teatro infantil, independiente, presentaciones de danza y conciertos	Italiano	ACTIVO
65	Teatro Santa Fe - IMSS	Plaza de los Héroes s/n, U.H. Santa Fe, C.P. 01170, Álvaro Obregón, Ciudad de México.	1958	Comedia, teatro infantil, independiente, presentaciones de danza y conciertos	Italiano	ACTIVO
66	Anfiteatro del Parque La Mexicana	Av. Luis Barragán 505, Lomas de Santa Fe, C.P. 05348, Cuajimalpa de Morelos, Ciudad de México.	2018	Conciertos de orquesta	Anfiteatro	ACTIVO
67	Teatro Banamex Santa Fe - Plaza Zéntrika	Lateral autopista México-Toluca 1235, int. Plaza Zéntrika, Lomas de Santa Fe, C.P. 05300, Cuajimalpa de Morelos, Ciudad de México.	2009	Teatro musical, conciertos y conferencias	Italiano	ACTIVO
68	Salón Bombay	Col. Portales, Tlalpan.	1949-1955	Variedades del género chico, revista, comedia, sketches, números musicales	Carpa	INACTIVO
69	Foro José Solé - ISSSTE	San Fernando 15, Col. Toriello Guerra, C.P. 14050, Tlalpan, Ciudad de México.	1999	Comedia, teatro infantil, independiente, presentaciones de danza y conciertos	Italiano	ACTIVO
70	Teatro Royal Pedregal (Antes Hotel Royal Pedregal)	Periférico Sur 4363, Col. Jardines en la Montaña, C.P. 14210, Tlalpan, Ciudad de México.	2017	Comedia, teatro comercial y conciertos	Italiano	ACTIVO
71	Sobrenatural Xochimilco	Nezahualcóyotl, Embarcadero Belen, C.P. 16070, Xochimilco, Ciudad de México.	2012	Teatro de terror, leyendas urbanas y musicales.	Montaje efímero en trajinera	ACTIVO (Por Temporada)
72	Foro Cultural Quetzalcóatl	Guadalupe I. Ramírez 4, Col. El Rosario, C.P. 16090, Xochimilco, Ciudad de México.	1969	Teatro independiente, conferencias, conciertos y exposiciones.	Italiano	CERRADO PERMANENTEMENTE
73	Centro Cultural Calmécac	Blvd. Nuevo León Puente s/n, Villa Milpa Alta, Santa Martha, Milpa Alta C.P. 12000, Ciudad de México	1988	Teatro independiente, conferencias, conciertos y exposiciones.	Italiano	ACTIVO
74	Teatro San Jerónimo Independencia - IMSS	Periférico Sur 3400, Unidad Independencia, Col. San Jerónimo Lidice, C.P. 10100, La Magdalena Contreras, Ciudad de México.	1962	Comedia, teatro infantil, independiente, presentaciones de danza y conciertos	Italiano	ACTIVO
75	Teatro Miquiztli	Tetelco 5, Col. San Agustín, C.P. 13630, Tláhuac, Ciudad de México.	2010	Teatro independiente, infantil y comedia	Italiano	ACTIVO

| REFERENCIAS |



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

REFERENCIAS

| BIBLIOGRÁFICAS |

Alejandro Luna. *Escenografía*, México: INBA, 2001.

Alfaro Salazar, Francisco Haroldo, Ochoa Vega, Alejandro. *Espacios Distantes Aún Vivos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, UAM, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

Appia, Adolphe. *Musique et Mise en Scène*. Munich: Bruckmann, 1889.

_____. *L'Oeuvre d'Art Vivant*. Ginebra - París: Atar, 1921.

Argudín, Yolanda. *Historia del Teatro en México: Desde los Rituales Prehispánicos Hasta el Arte Dramático de Nuestros Días*. México: Panorama, 1986.

Arnheim, Rudolf. *Arte y Percepción Visual, Psicología del Arte Creador*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.

Azara, Pedro, Guri Carles. *Arquitectos a Escena: Escenografías y Montajes de Exposición en los 90*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

Bablet, Denis. *Edward Gordon Craig*. París: L'Arche, 1962.

Barba, Eugenio. *Más Allá de las Islas Flotantes*. México: Escenología, 1986.

_____. *La Canoa de Papel*. México: Escenología, 1992.

Bermúdez, Sari, Juárez, Vega, Saúl, Guzmán, Urbiola, Xavier, X. De Anda, Enrique, Jiménez, Victor, Escudero, Alejandrina, Morales, Alfonso. *Historia de la Construcción del Palacio de Bellas Artes*. México: Editorial RM, S.A. de C.V., Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA, 2004.

Boal, Augusto. *Teatro del Oprimido*. España: Alba Editorial, 2009.

_____. *Teatro del Oprimido 2: Ejercicios Para Actores y No Actores*. México: Editorial Nueva Imagen, 1980.

Bogart, Anne. *Los Puntos de Vista Escénicos: Movimiento, Espacio Dramático y Tiempo Dramático*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2007.

Brecht, Bertolt. *Escritos Sobre Teatro*. España: Alba Editorial, 2004.

Brook, Peter. *El Espacio Vacío*. Barcelona: Península, 2015.

_____. *Más Allá del Espacio Vacío: Escritos sobre Teatro, Cine y Ópera, 1947-1987*. Barcelona: Alba, 2001.

Cantón, Wilberto, Guillaumin, Dagoberto. *El Teatro en México, Vol. II*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964.

Cardona, Patricia. *La Percepción del Espectador*. Ciudad de México: INBA, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.

Careaga, Gabriel. *Sociedad y Teatro Moderno en México*. México: Joaquín Mortiz, 1994.

Chejov, Michael. *Al actor. Sobre la técnica de Actuación*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1993.

Craig, Gordon, E. *On The Art of Theatre*, Londres: William Heinemann Ltd., 1911. (Traducción al español: El Arte del Teatro. México: Gaceta UNAM, 1987).

———. *Scene*. London: Humphrey Milford Oxford University Press, 1923.

Cruciani, Fabrizio. *Arquitectura Teatral*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1994.

Cruz, González, Franco, L. *Historia de la Arquitectura y el Urbanismo Mexicanos. Volumen IV: El Siglo XX. Tomo II: En la Antesala del Tercer Milenio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

De Anda A. Enrique X. *Teatros Junto a los Hospitales: Los conjuntos de Seguridad Social del IMSS en la Presidencia de Adolfo López Mateos, 1958 - 1964*. Ciudad de México: Editorial de la Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.

De Blas, Felisa. *El Teatro Como Espacio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009.

———. *Arquitecturas Efímeras*: Adolphe Appia, Música y Luz. Barcelona: Nobuko, 2010.

D. K. Ching, Francis. *Arquitectura. Forma, Espacio y Orden*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.

De Rochas, Anne. *La Femme Qui Reste*. Francia: Les Escales, 2020.

De Távira, Luis. *El Espectáculo Invisible: Paradojas Sobre el Arte de la Actuación*. México: Ediciones El Milagro, 2003.

Diéguez, Ileana. *Escenarios Liminales: Teatralidades, Performatividades, Políticas*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2014.

Díaz, Arturo, Yépez, Gabriel (comp.). *Cambios paradigmáticos del teatro mexicano. Siglos XX y XXI*. México: INBA, CITRU, 2012.

Droste, Magdalena. *Bauhaus: 1919 - 1933*. Berlín: Taschen, 1990.

Eco, Humberto. *Historia de la Tierra y los Lugares Legendarios*. Barcelona: Lumen, 2013.

Evreinoff, Nicolas. *El Teatro en la Vida*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1936.

González, Xóchitl. *Manual Práctico de Diseño Escenográfico*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2014.

Gropius, Walter (ed.), *The Theater of the Bauhaus*. Wesleyan: Wesleyan University, 1971

Grotowski, Jerzy. *Hacia un Teatro Pobre*, México: Siglo XXI editores, 1968.

Heidegger, Martin. *Construir Habitar Pensar (Bauen Wohnen Denken)*, Barcelona: La Oficina, 2015.

———. *El Ser y el Tiempo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1927.

Hormigón, Juan A. *Investigaciones Sobre el Espacio Escénico*. Madrid: Alberto Corazón, 1970.

Jones, Robert E. *La Imaginación Dramática*. Traducción de Jorge Kuri Neumann. México: Paso de Gato, Facultad de Filosofía y Letras, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, 2018.

Koffka, K. *Principles of Gestalt Psychology Harcourt*, New York: Brace & World, Inc. 1935, 1963

López, Sánchez, Sergio. *Teatro Casa de la Paz: Mudanzas en el Tiempo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2011.

Magaña Esquivel, Antonio. *Medio Siglo de Teatro Mexicano: 1900 - 1961*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, 1964.

Malcún, Juan Carlos. *Espacio Escénico: Texto Contexto y Sentido*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2020.

Merleau - Ponty, Maurice. *Fenomenología de la Percepción*, Madrid: Editora Nacional, 2002.

Meyerhold, V. E. *Meyerhold: Textos Teóricos*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1992.

Moro, Tomás. *Utopía*. España: Editorial Tecnos, 2006.

Norberg-Schultz, Christian. *Genus Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*, New York: Rizzoli, 1980.

Olguín, David (coord.). *Un Siglo de Teatro en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Pallasma, Juhani. *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.

Pavis Patrice. *Diccionario de la Performance y del Teatro Contemporáneo*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2016

Saramago, José. *Ensayo Sobre la Ceguera*. México: DEBOLSILLO, 2015.

Sarquis, Jorge. *Arquitectura y Modos de Habitar*. Buenos Aires: Nobuko, 2006.

Schlemmer, Oskar. *Escritos Sobre Arte, Pintura, Danza. Cartas y Diarios*. Barcelona: Paidós, 1987.

Schmidhuber de la Mora, Guillermo. *Dramaturgia Mexicana: Fundación y herencia*. México: Universidad de Guadalajara, 2006.

Stanislavski, Konstantín. *El Trabajo del Actor Sobre sí Mismo en el Proceso Creador de la Encarnación*. Traducción de Jorge Saura. Barcelona: Alba, 1951.

Thomson, Peter y Sacks Glendyr (eds.) *Introducción a Brecht*. Madrid: Akal, 1998.

Trápaga, Delfín, Mauricio (coord.). *Arquitectura Efímera: Reflexiones Sobre la Mutabilidad del Espacio Construido*. Ciudad de México: Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2023.

Vallejo, César. *Obra Poética Completa*. Cuba: Casa de las Américas, 1975.

Villagrán, García, J. *Teoría de la Arquitectura*. Ramón Vargas Salguero (Ed.). Ciudad de México: Dirección General de Publicaciones, UNAM, 1989.

Wingler, Hans. *La Bauhaus Weimar: Dessau, Berlín*. Barcelona: Gustavo Gili, 1933.

Yépez, Gabriel y Díaz, Arturo (ed.) *Cambios Paradigmáticos Del Teatro Mexicano. Siglos XX y XXI*. México: INBA, CITRU, 2012.

Zumthor, Peter. *Atmósferas*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

| TESIS |

Ainsa, Macarena. *Espacio escénico: Arquitecto, Intérprete y Espectador*. Tesis de licenciatura en arquitectura. Universidad Zaragoza, 2017.

Calanchini, González Cos, Juan Carlos. *Posibilidades de Vida Después de la Muerte en la Arquitectura*. Tesis de licenciatura en arquitectura. Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

Castellanos, López, Jany Edna. *Los Teatros del IMSS en la Ciudad de México: Seguridad Social y Cultura: Una Política Estatal de Principio de los Años Sesenta*. Tesis doctoral en Arquitectura. Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

Gonçalves, Artur Jorge de Jesús. *El análisis de ciclo de vida y su aplicación a la arquitectura y al urbanismo*, trabajo desarrollado en la asignatura: Por una ciudad más sostenible. El planeamiento urbano frente al paradigma de la sostenibilidad. Doctorado en Ciudades, Periferias y Vitalidad Urbana. (Madrid: ETSAM, 2004).

López, Montaner, Ana. *Gestalt y Antropología Teatral: Potenciando la Visualidad Escénica*. Tesis de Magíster en Artes c/m en Dirección Teatral, Departamento de Teatro, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2009.

Morales, Juliana. *Construcción del Espacio en la Arquitectura y la Escenografía: Estudio de Dos Filmes de Christopher Nolan*. Tesis de licenciatura en arquitectura. Universidad Nacional de Colombia, 2020.

Pérez, González. *El Espacio Construido por la Luz: Estudio Sobre la Obra de Josef Svoboda*. Tesis de licenciatura en arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid, 2021.

Requena, Laura. *Arquitectura Teatral: Infraestructura y Escenografía*. Tesis de licenciatura en arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid, 2021.

Ribagorda, Miguel. *El Espectador - Intérprete: Aproximación Neurocientífica a la Comunicación y la Recepción Teatral*. Tesis Doctoral en Filología. Universidad Complutense de Madrid, 2018.

Rodríguez, Brenda. *Composición Escénica: Propuesta a Partir del Análisis de Composición Espacial del Ballet Triádico de Oskar Schlemmer*. Tesis de licenciatura en literatura dramática y teatro. Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.

Sola, Araceli. *Construir con la Luz: La Escenografía Teatral de Robert Wilson*. Tesis de licenciatura en arquitectura. Universidad Politécnica de Valencia, 2018.

| ARTÍCULOS Y REVISTAS |

Arzoz, Mónica. “De Habitabilidad y Arquitectura.” En *Arquine*. Web, 23 de diciembre de 2014; recuperado el 25 de octubre de 2022.

Arellano, Mónica. “Estructura Recrea Teatro Isabelino en la Explanada del Museo Tamayo” En *ArchDaily*. Web, 30 de abril de 2018; recuperado el 10 de marzo de 2023.

Castellanos López, J. E. “Los teatros del Instituto Mexicano del Seguro Social en la Ciudad de México.” En *Bitácora Arquitectura*, Núm. 20 (2011), 12–17; recuperado el 02 de abril de 2023.

Ceballos, Edgar. “La Influencia de Brecht en la Escena Mexicana.” En *Revista de I’ associacio d’ investigacio i experimentació teatral*, Núm. 35 (2002), 29-44; recuperado el 18 de noviembre de 2022.

Centeno, Álvarez, Elaine. “Biomecánica y Antropología Teatral: Meyerhold y Barba.” En *Revista de Filosofía*, Universidad Bolivariana de Venezuela, Vol. 23, Núm. 50 (mayo 2005), 121-146; recuperado el de 16 de abril de 2023.

Cozzo, Laura. “Una Especie de Triádica Surrealista.” En *Reencuentros con la Literatura en Lengua Alemana, Facultad de Filosofía y Letras*, Universidad de Buenos Aires (s.f.), 422-433; recuperado el 24 de noviembre de 2022.

Cuéllar Tatiana. “Hacia Proyectos Colaborativos en el Espacio Escénico Contemporáneo.” En *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*, Núm. 7 (2018), 115-126; recuperado el 19 de octubre de 2022.

Dias, Marina. “El Espacio a Escena. Del Teatro Moderno al Contemporáneo (parte 02).” En *Arquitextos, Vitruvius*. Web. Febrero de 2011; recuperado el 25 de octubre de 2022.

Dallal, Alberto. “Los Ojos del Escenario. Escenógrafos de la Danza Mexicana.” En *Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, Vol. XXXII, Núm. 96 (2010), 5-76; recuperado el 08 de febrero de 2023.

Escobar, Antonio. “David Olguín (coord.), Un Siglo de Teatro en México.” En *Dimensión Antropológica*, Vol. 58 (mayo - agosto 2013), 171-181; recuperado el 06 de marzo de 2023.

Galmés, Álvaro. “De Habitar a Morar: el Tiempo en la Arquitectura” En *Palimpsesto*, Núm. 16 (abril 2017), 15-17; recuperado el 03 de noviembre de 2022.

Goldberg, RoseLee. “Oskar Schlemmer’s Performance Art” En *Artforum*, Vol. 16, Núm. 1 (septiembre 1977), 32-37; recuperado el 22 de diciembre de 2022.

Graells, Antoni. “Teatro y Arquitectura.” En *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, Núm. 5 (1994) 159-164; recuperado el 02 de octubre de 2022.

Javier, Francisco, Castronuovo, López, Liliana, Berlante, Daniela, Carrion, Adriana, Petruccelli, María, Rosa, Scheinin, Norma, Adriana, Correa, Moreno, Orenca, Seoane, Ana, Llagostera, Lita, Sagaset, Elena, Julia. “Meyerhold.” En *Cuadernos de Picadero*, Instituto Nacional del Teatro, Año V, Núm. 18 (septiembre 2009); recuperado el 28 de mayo de 2023.

Jiménez, Pamela, Carrasco, Diego. “Por Amor al Teatro. Una Entrevista a Eugenio Barba y a Julia Varley.” En *Revista de la Universidad de Cuenca*, Núm. 60 (2021), 73-80; recuperado el 09 de diciembre de 2022.

Lensing, Jörg U. “Historical Bauhaus Stage Productions Actualized For Our Time.” En *Ar Style: Art & Culture International Magazine*, (s.f.), 11-31; recuperado el 15 de diciembre de 2022.

López, Antonio. “Secretos de La Escenografía.” En *Revista de la Universidad de México*, (julio 1993), 31-34; recuperado el 12 de noviembre de 2022.

Maya, Susana. “La Premian por Enseñar a Vestir Escenarios.” En *El Universal*. Web, 2002; recuperado el 27 de abril de 2023.

Mejia, Sara. “Oskar Schlemmer, Arte Abstracto y el Ballet Triádico.” En *Moove Magazine*. Web, 2021; recuperado el 24 de noviembre de 2022.

Montáre, Denisse. “El Ballet Triádico de la Bauhaus: My Bauhaus Is Better Than Yours.” En *Historia - Arte*. Web, 14 de mayo de 2022; recuperado el 23 de noviembre de 2022.

Par, Eve-Yeshe. “La femme qui reste d’Anne de Rochas”. Reseña. En *Les livres d’Eve*. Web, 11 de diciembre de 2020; recuperado el 23 de diciembre de 2022.

Paz, Margarita. “Julio Prieto o la Magia de la Escenografía.” En *Revista de la Universidad de México*, Vol. IV, Núm. 45 (septiembre 1950), 8-10; recuperado el 02 de enero de 2023.

Raya, Mónica. “Gunther Gerzso. Escenógrafo Expandido.” En *Revista de la Universidad de México*, (mayo 2016), 38-40; recuperado el 28 de diciembre de 2022.

Recchia, Giovanna. “¿Espacio Escénico o Espacio Arquitectónico? Entre el Espacio del Actor y el Espacio del Público, El Espacio de la Existencia.” En *Théâtre, Public, société. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan*. Web. 1998; recuperado el 25 de octubre de 2022.

_____. “La Escenografía Mexicana del Siglo XX.” En *Separata de Teatro de Educación Artística, Gaceta de las Escuelas y de los Centros de Investigación del INBA*, Núm. 13 (abril - junio de 1996; recuperado el 25 de octubre de 2022.

Ruíz, Patricia. “La (In)visibilidad de las Escenógrafas Mexicanas (1950-1990).” En *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, Vol. 11, Núm. 18 (octubre 2020 - marzo 2021), 100-120; recuperado el 25 de octubre de 2022.

Samarán, Saló, Felipe. “Renders Habitados y Arquitectura Desierta: El Mensaje Oculto revelado por la Fotografía.” En *ArchDaily*. Web. 01 de abril de 2021; recuperado el 08 de diciembre de 2022.

Sanabria, Carlos. “La Pregunta por el Espacio. Ensayo de Delimitación en una Perspectiva Fenomenológica.” En *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, Núm. 9 (diciembre 2015), 122-145; recuperado el 05 de abril de 2023.

Su, Margo. “El Teatro De Revista.” En *Revista Mexicana De Ciencias Políticas Y Sociales*, Núm. 25, (2019) 95-96; recuperado el 12 de diciembre de 2022.

Vela Del Campo, Juan Ángel. “Adolphe Appia, Adelantado a su Tiempo.” En *El País*. Web, 02 de febrero de 1988; recuperado el 03 de octubre de 2022.

| DOCUMENTOS |

Celadyn, Waclaw. *Durability of Buildings and Sustainable Architecture*. T.T., 7-A, 2014.

Borges. A. *El Espacio y el Lugar como Potencia en el Acontecer escénico*. LUME Teatro, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais - UNICAMP, 2014.

Cano Jácome, Rhett Alexandr. Dorantes Vélez, Andrea. *La Fenomenología en la Arquitectura y Nuevas Formas de Habitar el Espacio*. Reporte de Proyecto de Tesis. RUA 27. Enero - Junio 2022.

Echeguren Rojas, Victoria. Guaitero Rodríguez, Mariana Tibisay. *Influencia del Genius Loci en América Latina*. Lectura y Expresión Académica. Universidad Iberoamericana Puebla, 2017.

Leone, Guillermo. *Leyes de la Gestalt*. 1998, revisado en mayo 2002 y julio de 2004. Texto obtenido de: <http://gestalt-blog.blogspot.com/>

Sensorama. *Sensorama: Teatro Sensorial Sinestésico*, Folleto, s./f

Tejedo, Paco. *Las Técnicas de los Grandes Directores Aplicadas al Taller de Teatro*. Máster en Teatro Aplicado, Universidad de Valencia, 2016-2017.

| MATERIAL DIDÁCTICO |

Monroy Márquez, Daniel. Material didáctico para la asignatura de Teoría de la Arquitectura III. México: Sin publicar. Facultad de Arquitectura, UNAM, 2021.

| AUDIOVISUALES |

Boytler, Arcady, *Águila o Sol*, Cinematográfica Internacional, S.A. México, 1938, 76 min.

Clío. “Los Teatros del Pueblo.” Grupo Televisa, YouTube, 08 de mayo de 2020. Video, 37 min. <https://www.youtube.com/watch?v=UvugfF0nnjQ&t=1326s>

Dónde Es El Plan. “El Amor es Un Invento | Siete Veces Adiós con Fernanda Castillo, Gustavo Egelhaaf y César Enriquez” YouTube, 18 de marzo de 2022. Video, 7 min. <https://www.youtube.com/watch?v=znsQRiq0y6Y>

Eslava, Estrada, Fernando y Bieletto-Bueno, Natalia, “La Música en los Espectáculos de Carpas en la Ciudad de México a Principios del Siglo XX.” Fonoteca Nacional de México. YoutTube. 27 de agosto de 2021. Video, 60 min. <https://www.youtube.com/watch?v=qf8GHJmNTVM&t=62s>

Hasting,Margarete; Schömbbs, Franz y Verden Georg, *Das Triadische Ballet Von Oskar Schlemmer*, Bavaria Atelier GmbH, Stuttgart, 1970, 30 min.

Hasting, Margarete, *Mensch und Kunstfigur: Oskar Schlemmer und die Bauhausbühne*, Bavaria Atelier GmbH, Stuttgart, 1969, 27 min.

López, Lety. “Lety López - Cómo te va mi Amor - Mentiras el Musical” YouTube, 22 de enero 2017. Video, 6 min. https://www.youtube.com/Tfe9opx__xc?si=TFwTkmzp7cx9RqEs

México en el Arte. “Fariseos.” YouTube, 27 de noviembre de 2020. Video, 8 min. <https://www.youtube.com/watch?v=er29OsaKzRE&t=353s>

Martínez Solares, Gilberto, *El Rey del Barrio*, AS Films S.A. México, 1949, 100 min.

Greenaway, Peter. “The Russian Golden Age.” YouTube, 12 de abril de 2014. Video, 5 min. <https://youtu.be/w8aYpzEAlc?si=3qfMIUjZkH2SLwjc>

Ter. “Pocoyó es una Lección de Arquitectura.” YouTube, 07 de febrero de 2023. Video, 8 min. <https://youtu.be/fqL3WhCLqcY?si=YedMXIpAuxDYCq6R>

Teatro y Más 2010. “La Pequeña Habitación al Final de la Escalera. Dir. Mauricio García Lozano. Fragmento 3”, You Tube, 08 de enero de 2012. Video, 5 min. <https://www.youtube.com/watch?v=KGjisdWvgbc&list=LL&index=3&t=148s>

| ENTREVISTAS |

Echevarría, Lourdes. Entrevista personal, 18 de noviembre de 2022.

Villegas, Sergio. Entrevista personal, 27 de febrero de 2023.

Ballina, Jorge. Entrevista personal, 12 de mayo de 2023.

| CONFERENCIAS |

4to Coloquio de Arquitectura Efímera. Presentado en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, 14, 15, 16 de marzo de 2023.

Leal, Felipe. Alba, Itzel. Amand, Philippe. Ballina, Jorge. Gutiérrez, Patricia. Ciclo La Arquitectura y las Artes: Arquitectura y Escenografía. Presentado en El Colegio Nacional, Centro Histórico de la Ciudad de México, 22 de febrero de 2023.

| PÁGINAS WEB |

FID Teatros, Fideicomiso de Administración de Teatros y Salas de Espectáculos del IMSS.; Consultada el 14 de marzo de 2023. <http://www.teatrodelanacion.com.mx>

Palacio, D. “Atmósfera”. En ARESTHEA. Web, 2018; Consultada el 14 de marzo de 2023. <https://aresthea.es>

Pérez Quiroz, Norma. “Elena: Carta de Amor al Teatro Milán en la Nueva Normalidad.” En Siete 24 Noticias. Web, 27 de agosto de 2020; Consultada el 24 de Abril de 2023. <https://siete24.mx/>

Romero, Mayo. “La CDMX en el Tiempo: Los Teatros Chilangos.” En *Más Por Más*. Web, 24 de febrero de 2017; Consultada el 25 de febrero de 2023. <https://www.maspormas.com>

Romero, Mayo. “La CDMX en el Tiempo: Cinco Teatros Inolvidables.” En *Más Por Más*. Web, 02 de marzo de 2017; Consultada el 25 de febrero de 2023. <https://www.maspormas.com>

Teatros de la Ciudad de México, Sistema de Información Cultural, Secretaría de Cultura, Gobierno de la Ciudad de México, Red Nacional de Información Cultural; Consultada el 07 de febrero de 2023. <https://sic.gob.mx>

Teatro Milán. “Historia.” Web, s./f.; Consultada el 25 de Abril de 2023. <https://www.teatromilan.com/>

Yáñez, Paola, “Contribuciones de la Teoría de la Gestalt en la Caracterización del Espectador.” En Blog de CPA Online, Formación Profesional Online, Noticias Sobre el Sector Audiovisual, Dietética, Marketing y Deporte, Web, 07 de marzo de 2018; Consultada 25 de abril de 2023. <https://www.cpaonline.es/>

Etimologías de Chile, “Etimología de Percepción.” 2001-2023. <https://etimologias.dechile.net/>

REFERENCIAS DE IMÁGENES

| PORTADA |

| Esbozo: Jazmín Azucena Damián Hinojosa. Alzado de espacio teatral imaginario, With [Out] People. 2023

| INTRODUCCIÓN |

01 | Fotografía de Alondra Martínez Moctezuma, Kulturpalupe. Pasillo interior vacío. Bosque de Chapultepec, Ciudad de México. México. 01 de abril de 2021.

02 | Fotografía de Alondra Martínez Moctezuma, Kulturpalupe. Pasillo interior habitado. Bosque de Chapultepec, Ciudad de México. México. 01 de abril de 2021.

03 | Fotografía de Danna Alejandra Salvador Meza, Foro A Poco No With [Out] People. Centro Histórico, Ciudad de México. México. 04 de mayo de 2023.

04 | Fotografía de Danna Alejandra Salvador Meza, Foro A Poco No With [-] People. Centro Histórico, Ciudad de México. México. 04 de mayo de 2023.

| CAPÍTULO I DESARROLLO DEL ESPACIO TEATRAL SIGLO XX |

01 | Escenografía: Paul Von Joukowsky. La pradera en flor, Escena de la ópera *Parsifal* de Richard Wagner, Museo del Teatro de Munich, Alemania.

02 | Esbozo: Adolphe Appia, *La Leyenda de la Isla de la Música*, 1909.

03 | Fotografía: Proporcionada por Richard C. Beacham. Escenografía de Adolphe Appia, Escalera del descenso a los infiernos, *Orfeo y Eurídice* acto II, Teatro de Hellerau, Dresde, Alemania, 1912.

04 | Fotografía: Proporcionada por Richard C. Beacham. Escenografía de Adolphe Appia. Presentación de *Orfeo y Eurídice* acto II, Teatro de Hellerau, Dresde, Alemania, 1912.

05 | Fotografía: Proporcionada por Richard C. Beacham. Escenografía de Adolphe Appia. Presentación de *Orfeo y Eurídice* acto II, Teatro de Hellerau, Dresde, Alemania, 1912.

06 | Esbozo: E. G. Craig. *Hamlet*, para la publicación de su libro Escena 1906.

07 | Esbozo: E. Gordon Craig para la escena final de *Hamlet*, Teatro de Arte de Moscú, 1911.

08 | Fotografía: E. Gordon Craig. *Hamlet* set model for the final scene, Moscow Art Theatre, 1912.

09 | Fotografía: Corbis. Escenografía de Gordon Craig, Presentación de *Hamlet*, Teatro de Arte de Moscú, 1911.

10 | Esbozo: Liubov Popova, *El Magnífico Cornudo* de Vsevolod Meyerhold, Moscú, Rusia, 1922.

11 | Maqueta: Liubov Popova para la construcción de la escenografía de *El Magnífico Cornudo* de Vsevolod Meyerhold, Moscú, Rusia, 1922.

12 | Fotografía: Autor Desconocido. Presentación de la puesta en escena *El Magnífico Cornudo* de Vsevolod Meyerhold, Moscú, Rusia, 1922.

13 | Modelo: Nessuno Myoo. Escenografía de Lyubov Popova para la puesta en escena *El Magnífico Cornudo* de Vsevolod Meyerhold. The Golden Age of Russian Avant-Garde, Museo Manege, Moscú, Rusia, 2014.

14 | Fotografía: Autor Desconocido. Amelia de la Torre en el papel de *Madre Coraje*, Versión de Antonio Buero Vallejo, Teatro Bellas Artes de Madrid, 1966.

15 | Fotografía: Autor Desconocido. Presentación de *Madre Coraje y sus Hijos*, Bertolt Brecht, Munich, 1960.

16 | Fotografía: Autor Desconocido. Ensayo de *Madre Coraje* en Berlín, 1951.

17 | Fotografía: Louis Held. Edificio de la Bauhaus de Weimar, Alemania, 1911.

18 | Robert, Nate. Bauhaus Dessau, Alemania. Vía Flickr Licencia bajo CCBY-SA 2.0 Fotografía obtenida de: <https://www.archdaily.com/901623/100-years-of-bauhaus-10facts-that-will-make-you-look-like-an-expert/5b928704f197cc72ee000027-100-years-of-bauhaus-10-facts-that-will-make-you-look-like-an-expert-image>

19 | Fotografía: Howard Dearstyne. Edificio de la Bauhaus en Berlín, Alemania 1932.

20 | Lámina: Lothar Schreyer en colaboración con Max Billert y Max Olderock. Guion teatral para la puesta *Kreuzigung* (Crucifixión), lámina impresa a partir de bloques de madera por el taller Strum, Hamburgo, 1920.

21 | Lámina: Lothar Schreyer. *Mary in the Moon*, figurín para la pieza teatral Mondspiel (Luna), 1923.

22 | Fotografía: Autor Desconocido. Ensayo de *Mondspiel* (Luna) de Lothar Schreyer en la Bauhaus, Weimar, Alemania, 1922.

23 | Esbozo: Oskar Schlemmer. Imagen obtenida de: Gropius, Walter (ed.), The Theater of the Bauhaus. Wesleyan: Wesleyan University, 1971.

24 | Diagrama: Oskar Schlemmer. Weighting of Stage Elements. Imagen obtenida de: Gropius, Walter (ed.), The Theater of the Bauhaus. Wesleyan: Wesleyan University, 1971.

25 | Diagrama: Oskar Schlemmer. Elements of Form. Imagen obtenida de: Gropius, Walter (ed.), The Theater of the Bauhaus. Wesleyan: Wesleyan University, 1971.

26 | Esbozo: Oskar Schlemmer. Spatial Relationship of Cubical Space. Imagen obtenida de: Gropius, Walter (ed.), The Theater of the Bauhaus. Wesleyan: Wesleyan University, 1971.

27 | Esbozo: Oskar Schlemmer. Spatial Relationship of Physical Impulses. Imagen obtenida de: Gropius, Walter (ed.), The Theater of the Bauhaus. Wesleyan: Wesleyan University, 1971.

28 | Esbozo: Oskar Schlemmer. Spatial Relationship of Acrobatic Body. Imagen obtenida de: Gropius, Walter (ed.), The Theater of the Bauhaus. Wesleyan: Wesleyan University, 1971.

29 | Esbozo: Oskar Schlemmer. Variations on a Mask, drawings for a class in stage theory. Imagen obtenida de: Gropius, Walter (ed.), The Theater of the Bauhaus. Wesleyan: Wesleyan University, 1971.

30 | Esbozo: Oskar Schlemmer. Transformative Possibilities of Costume. Imágenes obtenidas de: Gropius, Walter (ed.), The Theater of the Bauhaus. Wesleyan: Wesleyan University, 1971.

31 | Diagrama: Oskar Schlemmer. Abstract of the *Triadic Ballet*. Imagen obtenida de: Gropius, Walter (ed.), The Theater of the Bauhaus. Wesleyan: Wesleyan University, 1971.

32 | Fotografía: Ernst Schneider. Costumes by Oskar Schlemmer for *Triadic Ballet*, at Metropol theater, Berlín, Alemania, 1926.

33 | Lámina: Kurt Schmidt. Stage Construction for *Mechanical Ballet* by Kurt Schmidt, 1923.

34 | Lámina: Kurt Schmidt. Diseño de escenario y vestuario para el *Ballet Mecánico* de Kurt Schmidt, 1923.

35 | Fotografía: Erich Consemüller. Pantomime Treppenwitz by Oskar Schlemmer, Bauhaus stage, Dessau, Alemania, 1927.

36 | Fotografía: Erich Consemüller. Figures and Staging by Oskar Schlemmer, Der Bau (Bauhausneubau) als Bühne (The Building [Bauhaus New Building] as Stage), Dessau, Alemania, 1928.

37 | Fotografía: T. Lux Feininger. *Staves Dance I*, Dessau, Alemania, 1928.

38 | Fotografía: T. Lux Feininger. *Hoop Dance*, Dessau, Alemania, 1929.

39 | Fotografía: T. Lux Feininger. *Metal Dance I*, Dessau, Alemania, 1929.

40 | Imágenes obtenidas de: Hasting, Margarete, Mensch und Kunstfigur: Oskar Schlemmer und die Bauhausbühne, Bavaria Atelier GmbH, Stuttgart, 1969, 27 min.

41 | Diagrama: Oskar Schlemmer. Diagram For *Gesture*, Oskar Schlemmer, Constructivism, 1926.

42 - 45 | Imágenes obtenidas de: Hasting, Margarete, Mensch und Kunstfigur: Oskar Schlemmer und die Bauhausbühne, Bavaria Atelier GmbH, Stuttgart, 1969, 27 min.

46 | Fotografía: Marianne Brandt. The Young Theatre in their Bauhaus Revue performing the Visit of the Professor L. in the City, Dessau, Alemania, 1929.

47 | Modelo: Andor Weininger. Kugeltheatre (Teatro Esférico). 1927. Imagen obtenida de: Gropius, Walter (ed.), The Theater of the Bauhaus. Wesleyan University, 1971. Intervención por: Danna Alejandra Salvador Meza

48 | Plano: Farkas Molnár. Planta arquitectónica de la propuesta para U-Theater (Teatro en U). 1924. Imagen obtenida de: Gropius, Walter (ed.), The Theater of the Bauhaus. Wesleyan University, 1971. Intervención por: Danna Alejandra Salvador Meza

49 | Modelo: Farkas Molnár. Propuesta para U-Theater (Teatro en U). 1924. Imagen obtenida de: Gropius, Walter (ed.), The Theater of the Bauhaus. Wesleyan University, 1971. Intervención por: Danna Alejandra Salvador Meza

50 | Esbozo: Farkas Molnár. Propuesta para U-Theater (Teatro en U). 1924. Imagen obtenida de: Gropius, Walter (ed.), The Theater of the Bauhaus. Wesleyan University, 1971. Intervención por: Danna Alejandra Salvador Meza

51 | Modelo: Walter Gropius. Vista Interior de la propuesta de Teatro Toral para Erwin Piscator, 1926. Imagen obtenida de: Gropius, Walter (ed.), The Theater of the Bauhaus. Wesleyan University, 1971. Intervención por: Danna Alejandra Salvador Meza

52 | Plano: Walter Gropius. Plantas esquemáticas de Teatro total para Erwin Piscator, señalamientos de la composición del espacio como escenario, 1926. Imagen obtenida de: Gropius, Walter (ed.), The Theater of the Bauhaus. Wesleyan University, 1971. Intervención por: Danna Alejandra Salvador Meza

| CAPÍTULO 2 | CONCEPCIÓN ESPACIAL DEL TEATRO EN LA CIUDAD DE MÉXICO SIGLO XX |

01 | Fotografía: Agustín Víctor Casasola. Fototeca Nacional. INAH. Secretaría de Cultura. Gente sale del Teatro Lírico, Ciudad de México, 1925.

02 | Fotografía: Agustín Víctor Casasola. Fototeca Nacional. INAH. Secretaría de Cultura. Gente presenciando un espectáculo en el Teatro Esperanza Iris, Ciudad de México, 1920.

03 | Fotografía: Agustín Víctor Casasola. Fototeca Nacional. INAH. Secretaría de Cultura. Bailarinas de teatro frívolo en escena, Ciudad de México, 1910.

04 | Fotografía: Agustín Víctor Casasola. Fototeca Nacional. INAH. Secretaría de Cultura. Salón Moreno, carpa en la calle Justo Sierra, Ciudad de México, 1940.

05 | Fotografía: Nacho López. Fototeca Nacional. INAH. Secretaría de Cultura. Público durante una función en la carpa Bombay, Ciudad de México, 1952.

06 | Fotografía: José Antonio Bustamante - Fototeca Nacional. INAH. Carpa Mari, fachada principal, Ciudad de México, 1950.

07 | Fotografía: Nacho López Fototeca Nacional. INAH. Secretaría de Cultura. Niño observa la función en la carpa Bombay, Ciudad de México, 1952.

08 | Fotografía: Agustín Víctor Casasola. Fototeca Nacional. INAH. Secretaría de Cultura. Gente junto a una carpa de espectáculos, Ciudad de México, 1925.

09 | Fotografía: Nacho López. Fototeca Nacional. INAH. Secretaría de Cultura. Artista cómico debuta en la carpa Bombay, Ciudad de México, 1952.

10 | Imágenes obtenidas de: Martínez Solares, Gilberto, El Rey del Barrio, AS Films S.A. México, 1949, 100 min.

11 | Imágenes obtenidas de: Boytler, Arcady, Águila o Sol, Cinematográfica Internacional, S.A. México, 1938, 76 min.

12 | Fotografía: Autor Desconocido. Teatro Ulises en la calle de Mesones 42. (s/f) Imagen obtenida de Fideicomiso Centro Histórico de Ciudad de México.

13 | Acuarela sobre papel: Lorenzo de la Hidalga. Interior del Gran Teatro Nacional Col Banco Nacional de México. Fotografía: Rocío Gamiño, Archivo Fotográfico IIE - UNAM.

14 | Óleo sobre tela: Pedro Gualdi. Interior del Gran Teatro Nacional. Siglo XIX. Colección Banco Nacional de México S.A.

15 | Esbozo: Autor Desconocido. Vista de la calle del Arquillo (Cinco de Mayo), desde la torre poniente de la Catedral Metropolitana, al fondo la fachada del antiguo Teatro Nacional. Finales del siglo XIX. Imagen obtenida de: Historia de la Construcción del Palacio de Bellas Artes.

16 | Diagrama: Autor Desconocido. Comparación entre la planta de la sala del antiguo Teatro Nacional y el nuevo concebido por Boari. Proyecto: Planoteca DACPAN-INBA Imagen obtenida de: Historia de la Construcción del Palacio de Bellas Artes. Intervención por: Danna Alejandra Salvador Meza

17 | Diagrama: Autor Desconocido. Comparación entre secciones de la sala del antiguo Teatro Nacional y el nuevo concebido por Boari Imagen obtenida de: Historia de la Construcción del Palacio de Bellas Artes. Proyecto: Planoteca DACPAN-INBA Intervención por: Danna Alejandra Salvador Meza.

18 | Plano: Federico Mariscal. Distribución de lunetas, Nuevo Teatro Nacional, 1930. Imagen obtenida de: Historia de la Construcción del Palacio de Bellas Artes. Proyecto: Planoteca DACPAN-INBA.

19 | Diagrama: Autor Desconocido. Comparación entre la solución de Adamo Boari y Federico Mariscal para la distribución de lunetas. Imagen obtenida de: Historia de la Construcción del Palacio de Bellas Artes. Proyecto: Planoteca DACPAN-INBA. Intervención por: Danna Alejandra Salvador Meza.

20 | Plano: Adamo Boari. Planta arquitectónica a nivel de calle de Teatro Nacional, 1916. Imagen obtenida de: Historia de la Construcción del Palacio de Bellas Artes.

21 | Plano: Federico Mariscal. Planta baja de Palacio de Bellas Artes, 1934. Planoteca DACPAN - INBA. Imagen obtenida de: Historia de la Construcción del Palacio de Bellas Artes.

22 | Plano: Adamo Boari. Corte transversal de sala de espectáculos, vista al escenario. Imagen obtenida de: Historia de la Construcción del Palacio de Bellas Artes.

23 | Plano: Federico Mariscal. Corte transversal de sala del teatro, escaleras y ambulatorios, vista hacia el escenario, 1930. Planoteca DACPAN – INBA Imagen obtenida de: Historia de la Construcción del Palacio de Bellas Artes.

24 | Fotografía: Agustín Víctor Casasola. Fototeca Nacional. INAH. Secretaría de Cultura. Escultura Dentrál de una Fuente, Teatro Xola, Ciudad de México, 1960.

25 | Fotografía: Armando Salas Portugal. Vista del Teatro Isabela Corona con torres de viviendas al fondo, Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco, Ciudad de México, 1964. Imagen obtenida de: <https://www.tumblr.com/unavidamoderna>

26 | Fotografía: Autor Desconocido. Teatro Juan Moisés Calleja, Edificio del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), Col. Juárez, Ciudad de México, 1948. Imagen obtenida de: <https://www.tumblr.com/unavidamoderna>

27 | Fotografía: Autor Desconocido. Edificio del Centro de Seguridad Social Hidalgo y Teatro Hidalgo (IMSS), Centro Histórico, Ciudad de México, 1962. Imagen obtenida de: <https://www.tumblr.com/unavidamoderna>

28 - 30 | Imágenes obtenidas de: Recchia, Giovanna. “La Escenografía Mexicana del Siglo XX.” En Separata de Teatro de Educación Artística, Gaceta de las Escuelas y de los Centros de Investigación del INBA, Núm. 13 (abril - junio de 1996)

31 | Esbozo: Julio Prieto. Escenografía de *Romeo y Julieta*. 1963. Tomado de Antonio Luna Arroyo (ed.), “Julio Prieto en la Historia de la Escenografía Mundial.” Sobretiro de la revista Comunidad, febrero de 1977.

32 | Imágenes obtenidas de: Recchia, Giovanna. “La Escenografía Mexicana del Siglo XX.” En Separata de Teatro de Educación Artística, Gaceta de las Escuelas y de los Centros de Investigación del INBA, Núm. 13 (abril - junio de 1996)

33 - 34 | Imágenes obtenidas de: López, Antonio. “Secretos de La Escenografía.” En Revista de la Universidad de México, (julio 1993), 31-34.

35 | Esbozo: Alejandro Luna. Escenario para la obra *El Hacedor de Teatro* de Thomas Bernhard, 1993. Archivo David Olguín. Imágenes obtenidas de: <https://academiadeartes.org.mx/>

36 | Escenografía de Alejandro Luna, representación de la ópera *Idomeneo, Rey de Creta* de W. F. Mozart, 1997. Archivo David Olguín. Imágenes obtenidas de: <https://academiadeartes.org.mx/>

37 - 39 | Imágenes obtenidas de: Ruíz, Patricia. “La (In)visibilidad de las Escenógrafas Mexicanas (1950-1990).” En Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad, Vol. 11, Núm. 18 (octubre 2020 - marzo 2021), 100-120.

40 | Imágenes obtenidas de: Recchia, Giovanna. “La Escenografía Mexicana del Siglo XX.” En Separata de Teatro de Educación Artística, Gaceta de las Escuelas y de los Centros de Investigación del INBA, Núm. 13 (abril - junio de 1996)

41 | Fotografía: Constantino Reyes – Valerio. Fototeca Nacional. INAH. Secretaría de Cultura. Fachada Teatro Colón, Ciudad de México, s/f

42 | Fotografía: Ariel Raught. Club de Banqueros de México, fachada. Ciudad de México, s/f. Imagen obtenida de <https://www.maspormas.com>.

43 | Fotografía: Agustín Víctor Casasola. Fototeca Nacional. INAH. Secretaría de Cultura. Teatro Principal, fachada Ciudad de México, 1900.

44 | Fotografía: Ariel Raught. Oficinas del Poder Judicial de la Federación. Ciudad de México, s/f. Imagen obtenida de <https://www.maspormas.com>.

45 | Fotografía: C.B. Waite/W. Scott. Fototeca Nacional. INAH. Secretaría de Cultura. Edificio del Antiguo Teatro Ideal, Ciudad de México, 1915.

46 | Fotografía: Ariel Raught. Dolores 8, Centro Histórico. Ciudad de México, s/f. Imagen obtenida de <https://www.maspormas.com>.

47 | Fotografía: Colección Carlos Villasana. Teatro María Guerrero, fachada Ciudad de México, s/f. Imagen obtenida de <https://www.maspormas.com>.

48 | Fotografía: Ariel Raught. Locales comerciales en República de Brasil, Centro Histórico. Ciudad de México, s/f. Imagen obtenida de <https://www.maspormas.com>.

49 | Fotografía: Autor Desconocido. Secretaría de Cultura. Teatro Iturbide, Centro Histórico. Ciudad de México, 1872. Imagen obtenida de: Secretaría de Cultura. Twitter, 2 de junio 2020.

50 | Fotografía: Danna Alejandra Salvador Meza, Edificio de la Cámara de Diputados. Centro Histórico, Ciudad de México. México. 04 de mayo de 2023.

51 | Fotografía: Colección Carlos Villasana. Teatro Rosa Fuertes, fachada, Ciudad de México, 1923. Imagen obtenida de <https://www.maspormas.com>.

52 | Fotografía: Ariel Raught. Estacionamiento en la calle Mosqueta 29, Col. Guerrero. Ciudad de México, s/f. Imagen obtenida de <https://www.maspormas.com>.

53 | Fotografía: C.B. Waite/W. Scott. Fototeca Nacional. INAH. Secretaría de Cultura. Fachada Teatro Esperanza Iris, Ciudad de México, 1905.

54 | Fotografía: Ariel Raught. Fachada Teatro Esperanza Iris, Centro Histórico. Ciudad de México, 2017. Imagen obtenida de <https://www.maspormas.com>.

55 | Fotografía: Colección Carlos Villasana. Teatro Metropolitán, fachada Ciudad de México, s/f. Imagen obtenida de <https://www.maspormas.com>.

56 | Fotografía: Ariel Raught. Fachada Teatro Metropolitán, Centro Histórico. Ciudad de México, 2017. Imagen obtenida de: <https://www.maspormas.com>.

57 | Fotografía: Autor Desconocido. Teatro Juan Moisés Calleja, Edificio del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), Col. Juárez, Ciudad de México, 1948. Imagen obtenida de: <https://www.tumblr.com/unavidamoderna>

58 | Fotografía: Danna Alejandra Salvador Meza. Vista Exterior Teatro Reforma “Juan Moisés Calleja”, Ciudad de México, 2023.

59 | Fotografía: Colección Carlos Villasana. Teatro Hidalgo, fachada Ciudad de México, 1962. Imagen obtenida de: <https://www.maspormas.com>.

60 | Fotografía: Danna Alejandra Salvador Meza, Fachada de Teatro Hidalgo “Ignacio Retes.” Centro Histórico, Ciudad de México. México. 04 de mayo de 2023.

61 | Fotografía: Autor Desconocido, Fachada Teatro Milán después de 1985, Ciudad de México, México. 1985. Imagen obtenida de: <https://siete24.mx/>

62 | Fotografía: Autor Desconocido, Fachada Teatro Milán y Foro Lucerna, Col. Juárez, Ciudad de México, México. s/f. Imagen obtenida de: <https://www.teatromilan.com/>

63 | Fotografía: Autor Desconocido, Fachada de Teatro Blanquita. Centro Histórico, Ciudad de México. México. s/f

64 | Fotografía: Danna Alejandra Salvador Meza, Fachada de Teatro Blanquita. Centro Histórico, Ciudad de México. México. 04 de mayo de 2023.

65 | Fotografía: Archivo REFORMA. Fachada, Teatro Julio Jiménez Rueda. Tabacalera, Ciudad de México. s/f. Imagen obtenida de: <https://www.reforma.com/>

66 | Fotografía: Danna Alejandra Salvador Meza, Fachada de Teatro Julio Jiménez Rueda. Tabacalera, Ciudad de México. México. 03 de abril de 2023.

67 | Fotografía: C.B. Waite/W. Scott. Fototeca Nacional. INAH. Secretaría de Cultura. Teatro Lírico, fachada. Ciudad de México, 1915.

68 | Fotografía: Ariel Raught. Fachada Teatro Lírico, Centro Histórico. Ciudad de México, s/f. Imagen obtenida de <https://www.maspormas.com>.

| CAPÍTULO 3 | ANÁLISIS DEL ESPACIO ESCÉNICO SIGLO XXI |

01 | Fotografía: Autor Desconocido, Plaza de toros, concepto de la escenografía de Jorge Ballina para la ópera *Carmen* de Georges Bizet, dirigida por Mauricio García Lozano. Imagen obtenida de: Lámina de Exposición de Diseño Escénico, World Stage Design, Teatro El Galeón Abraham Oceransky, Ciudad de México, México, 04 de mayo de 2023.

02 - 03 | Esbozo: Jorge Ballina, Vista en planta, boceto de la escenografía para la ópera *Carmen* de Georges Bizet, dirigida por Mauricio García Lozano. Imagen obtenida de: Lámina de Exposición de Diseño Escénico, World Stage Design, Teatro El Galeón Abraham Oceransky, Ciudad de México, México, 04 de mayo de 2023.

04 | Modelo volumpétrico: Jorge Ballina, Secuencia de transformación y movimiento de la escenografía para la ópera *Carmen* de Georges Bizet, dirigida por Mauricio García Lozano. Imagen obtenida de: Lámina de Exposición de Diseño Escénico, World Stage Design, Teatro El Galeón Abraham Oceransky, Ciudad de México, México, 04 de mayo de 2023.

05 | Fotografía: Danna Alejandra Salvador Meza, Maqueta de la escenografía de Jorge Ballina para la ópera *Carmen* de Georges Bizet, dirigida por Mauricio García Lozano, Exposición de Diseño Escénico, World Stage Design, Teatro El Galeón Abraham Oceransky, Ciudad de México, México, 04 de mayo de 2023.

06 | Fotografía: Jorge Ballina, Presentación de la ópera *Carmen* de Georges Bizet, dirigida por Mauricio García Lozano, escenografía Jorge Ballina Teatro del Bicentenario, León, Guanajuato, 2017.

07 | Fotografías: Jorge Ballina, Presentación de la obra *La Pequeña Habitación al Final de la Escalera* de Carole Prechette, dirigida por Mauricio García Lozano, escenografía Jorge Ballina, Teatro El Granero, CCB, Ciudad de México, México, 2011.

08 | Presentación de la obra pregrabada *Los Locos de Valencia* de Lope de Vega, versión virtual dirigida por Alejandro González Puche, alumnos de la universidad UNIVALLE de Cali, Colombia, Festival de Teatro - La Conquista de México en Escena, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. 2021. Imágenes obtenidas de: Facultad de Filosofía y Letras, Facebook, 12 de mayo de 2023.

09 | Presentación de la obra *Sr. Licenciado Buen Varón*, adaptación de *El Burges Gentilhombre* de Moliere, dirigida por Mauricio Garmona, Taller de Teatro y Actuación del Centro Universitario de Teatro, 47 Muestra de Teatro del CCH, Cine, Teatro y Artes Visuales, Colegio de Ciencias y Humanidades, UNAM. 2022. . Imágenes obtenidas de: Cine, Teatro y Artes Visuales, Colegio de Ciencias y Humanidades, Facebook, 12 de mayo de 2023.

10 | Fotografía: Danna Alejandra Salvador Meza, Maqueta de la escenografía de Mario Marín del Río para la obra *Hoy Será Otro Día Maravilloso*, dirigida por José Antonio Cordero, Teatro Sin Teatro, Exposición de Diseño Escénico, World Stage Design, Teatro El Galeón Abraham Oceransky, Ciudad de México, México, 04 de mayo de 2023.

11 | Fotografía: Pili Pala. Montaje de la escenografía de Mario Marín del Río para la obra *Hoy Será Otro Día Maravilloso*, dirigida por José Antonio Cordero, Teatro Sin Teatro, Gimnasio Cri Cri, Alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México, México, 23 de noviembre de 2020.

12 - 13 | Fotografía: Pili Pala. Presentación de la obra *Hoy Será Otro Día Maravilloso*, dirigida por José Antonio Cordero, Teatro Sin Teatro, Gimnasio Cri Cri, Alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México, México, 23 de noviembre de 2020.

14 | Fotografía: Teatro UNAM. Presentación de la obra *El Sendebarr: La Cruzada de una Fémmina Ilustrada*, escrita y dirigida por Mariana Hartasánchez, Carro de Comedias, Centro Cultural Universitario, Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2022. <https://teatrounam.com.mx/>

15 | Fotografía: Secretaría de Cultura. Presentación de la obra teatral *Kamchàtka* en la explanada del Palacio de Bellas Artes, Festival Internacional de Artes Escénicas, Centro Histórico de la Ciudad de México, 2019. <https://cultura.cdmx.gob.mx/>

16 | Fotografía: Secretaría de Cultura. Presentación de la danza. *Amor, Perfume y Ausencia: Boleros del Alma a las Afueras del Centro Histórico de la Ciudad de México*, Compañía de Danza Barro Rojo, Festival del Centro Histórico, 2018. <https://cultura.cdmx.gob.mx/>

17 - 18 | Fotografías: Danna Alejandra Salvador Meza. Performance en los pasillos interiores del metro Ciudad Universitaria, Ciudad Universitaria, Ciudad de México, México, 25 de marzo de 2019.

19 | Diagrama: Augusto Boal, Teatro del Oprimido. Imagen obtenida de: Boal, Augusto. *Teatro del Oprimido*. España: Alba Editorial, 2009.

20 - 21 | Imágenes obtenidas de: Teatro Lúcido, Instagram Stories, 10 de marzo de 2023.

22 | Fotografías: Pili Pala, Obra *Fariseos* de Hugo Alfredo Hinojosa, escenografía de Patricia Gutiérrez, Teatro Raúl Flores Canelo, CENART, Ciudad de México, 2020.

23 | Imágenes obtenidas de: Blog Claudia Cota, “Fotos de *Los Miserables* México 2002-2004.” Musical *Los Miserables* de Claude - Michel Schönberg y Alain Boublil, dirigido por Ken Caswell en la adaptación al español, escenografía Autor Desconocido, Centro Cultural Teatro 1, Ciudad de México, 2002. <http://claudiacotamusical.blogspot.com/>

24 | Fotografías de: Michelle Burgos, Musical *Mentiras* de José Manuel López Velarde, escenografía de Sergio Villegas, Centro Cultural Manolo Fábregas, Ciudad de México, 2019. Obtenidas de: <https://www.timeoutmexico.mx/>

25 | Imágenes obtenidas de: Play House Entertainment, Musical *Siete Veces Adiós*, dirigido por Alan Estrada, Jannette Chao y Vince Miranda, escenografía de Jorge Ballina, Teatro Ramiro Jiménez, Ciudad de México, 2022. <https://www.play-house.mx/>

| CAPÍTULO 4 | EL ACTOR Y ESPECTADOR COMO USUARIO | HABITADOR |

01 | Fotografías: Danna Alejandra Salvador Meza, Presentación del monólogo *¿Acaso amanece?* de Verónica Musalem, interpretado por Lourdes Echevarría, Sala Carlos Chávez, Centro Cultural Universitario, Ciudad de México, México, 18 de noviembre de 2022.

02 | Fotografía: Danna Alejandra Salvador Meza, Público dentro de Sala Nezahualcóyotl, Centro Cultural Universitario, UNAM, Ciudad de México, México, 25 de noviembre de 2022.

03 | Fotografía: Danna Alejandra Salvador Meza, Público dentro de Foro Sor Juana Inés de la Cruz, Centro Cultural Universitario, UNAM, Ciudad de México, México, 25 de noviembre de 2022.

04 - 05 | Fotografías: Roberto Sosa, Escenas de *Las Diosas Subterráneas* de Rocío Castillo, Sala Xavier Villarrutia, CCB, Ciudad de México, México, 09 de mayo de 2023.

06 | Fotografía: Danna Alejandra Salvador Meza, Vista frontal, maqueta de la escenografía de Mario Marín del Río para obra de teatro inmersivo *Bozal*, dirigida por Richard Viqueira, Exposición de Diseño Escénico, World Stage Design, Teatro El Galeón Abraham Oceransky, Ciudad de México, México, 04 de mayo de 2023.

07 | Fotografía: Danna Alejandra Salvador Meza, Vista lateral, maqueta de la escenografía de Mario Marín del Río para obra de teatro inmersivo *Bozal*, dirigida por Richard Viqueira, Exposición de Diseño Escénico, World Stage Design, Teatro El Galeón Abraham Oceransky, Ciudad de México, México, 04 de mayo de 2023

08 - 09 | Fotografías: Gerardo Castillo, Obra de teatro inmersivo *Bozal*, dirigida por Richard Viqueira, escenografía de Mario Marín del Río, CENART, Ciudad de México, México, 12 de junio de 2021. Imágenes obtenidas de: <https://www.forbes.com.mx/>

10 - 11 | Fotografías: Ángel García, Presentación de teatro inmersivo, *Blindness*, Teatro Insurgentes, Ciudad de México, México, 13 de marzo de 2021. Imágenes obtenidas de: <https://www.forbes.com.mx/>

12 - 13 | Imágenes obtenidas de: Sensorama. Sensorama: Teatro Sensorial Sinestésico,Folleto, s./f

14 - 15 | Fotografías: Danna Alejandra Salvador Meza, Interior de Teatro Estefanía Chávez Barragán, Facultad de Arquitectura, UNAM, Ciudad de México, México, 10 de octubre de 2022.

16 | Fotografías: Danna Alejandra Salvador Meza, Escenas de la presentación de la puesta en escena *Bauhaus MX19*, Teatro Estefanía Chávez Barragán, Facultad de Arquitectura, UNAM, Ciudad de México, México, 02 de septiembre de 2023.

| CONCLUSIONES |

01 | Fotografía: Autor Desconocido. Mural Historia del Teatro en México, situado en la fachada del Teatro Insurgentes, Ciudad de México, Diego Rivera, 1953.

| DIAGRAMAS |

Diagrama 01 y 02 | Elaborados por Danna Alejandra Salvador Meza. Análisis de habitabilidad en planta de la escenografía de Adolphe Appia para Orfeo y Eurídice.

Diagrama 03 - 07 | Elaborados por Danna Alejandra Salvador Meza. Análisis compositivo de la escenografía de Adolphe Appia para Orfeo y Eurídice.

Diagrama 08 | Elaborado por Danna Alejandra Salvador Meza. Isométrico explotado de la escenografía de Adolphe Appia para Orfeo y Eurídice.

Diagrama 09 y 10 | Elaborados por Danna Alejandra Salvador Meza. Análisis compositivo y de habitabilidad en planta de la escenografía de Edward Gordon Craig para Hamlet.

Diagrama 11 y 12 | Elaborados por Danna Alejandra Salvador Meza. Vista en planta de un teatro de carpa, análisis de habitabilidad y funcionalidad.

Diagrama 13 | Elaborado por Danna Alejandra Salvador Meza. Relación 9 Puntos de Vista Escénicos de Anne Bogart

Diagrama 14 | Elaborado por Danna Alejandra Salvador Meza. Espacio Escénico y Arquitectónico en Función con el Espectador.

| DISEÑO DE GUARDAS |

Esbozos de espacios teatrales imaginarios elaborados por:

Danna Alejandra Salvador Meza

Diego René González Meza

Gilberto Villaverde Rodríguez

Jazmín Azucena Damián Hinojosa

Miguel Ángel Morales Gallardo

Victor Fernando González Meza

Zuriel David Ávila Jiménez

NOTAS:

Las imágenes que se muestran en este documento han sido utilizadas únicamente para fines académicos, en algunos casos ha sido difícil identificar a los autores que poseen los derechos de dichas imágenes, por lo que se sugiere a los propietarios ponerse en contacto con la autora de esta tesis.

Los vídeos que se pueden visualizar escaneando los códigos QR tienen sus respectivos créditos colocados en las referencias de esta tesis; sin embargo, se encuentran almacenados en una carpeta en la nube en caso de que puedan ser eliminados de la web y se pierda parte de las explicaciones que tiene este documento. Nuevamente aclarando que han sido usados para fines académicos.

EJEMPLAR No. _____

