



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL REGISTRO COMENTADO DE LA INVESTIGACIÓN
ICONOGRÁFICA EN LA PUBLICACIÓN: VOCES DE LO
EFÍMERO. LA PUESTA EN ESCENA EN LA
UNIVERSIDAD

INFORME ACADÉMICO QUE PARA OPTAR POR LA
LICENCIATURA EN LITERATURA DRAMÁTICA TEATRO

P R E S E N T A:

ALCÁNTAR ZAMORA MÓNICA JENNY

ASESOR: LECH HELLWIG-GÓRZYNSKI

SINODALES: LIC. RAFAEL PIMENTEL PÉREZ
PROF. MANUEL CAPETILLO ROBLES-GIL
MTRA. ESPERANZA YOALLI MALPICA LÓPEZ
MTRA. EDYTA KATARZYNA RZEWUSKA



MÉXICO, D. F.

ENERO 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A CHELA, MI MAMÁ

CON QUIEN ME HUBIERA ENCANTADO OJEAR ESTE LIBRO

Í N D I C E

Contexto	1
Introducción	2
I. Precursores de la puesta en escena en la Universidad	11
Iconografía Precursores de la puesta en escena en la Universidad	16
II. Los centros de formación teatral en la Universidad	20
Iconografía Los centros de formación teatral en la Universidad	21
III. Seis décadas de la puesta en escena en la Universidad	24
Iconografía Década 50 y 60	26
Iconografía Década 70	28
Iconografía Década 80	29
Iconografía Década 90	32
Iconografía Nuevo Siglo	34
IV. La gestión teatral en la UNAM	36
V. Premios Nacionales de Ciencias y Artes	38
Iconografía Premios Nacionales de Ciencias y Artes	39
VI. 70 puestas en escena 1964-2007	44
Iconografía puestas en escena 1964-1969	45
Iconografía puestas en escena 1972-1979	46
Iconografía puestas en escena 1980- 1989	47
Iconografía puestas en escena 1990-1999	48
Iconografía puestas en escena 2000-2007	50
Conclusiones	52
Bibliografía	56
Apéndice	58
Entrevista a Luis de Tavira	59
Entrevista a Eduardo Ruiz Saviñon	66
Entrevista a Luis Mario Moncada	69
Entrevista a Ignacio Solares	75
Entrevista a Antonio Crestani	77

C O N T E X T O

De varias formas fueron desatadas mis expectativas cuando en julio de 2006 fui llamada a colaborar con la maestra Mónica Raya quien se encontraba al frente de la Dirección de Teatro desde enero de 2004. Al ser invitada a su equipo de trabajo como asistente de procesos dentro del área de Prensa y Relaciones Públicas me ocupé en un principio de la problemática de estudio de público, sin embargo jamás imaginé la relevante oportunidad a la que habría de integrarme poco después.

Dentro de la plataforma de trabajo, además de la programación y financiamiento de proyectos por parte de la dependencia se procura una congruencia entre la producción de espectáculos y su repercusión en el fomento y rendimiento de un público universitario. Así pues a partir de un gesto sin precedente como muchos otros dentro de dicha administración, se generó una dinámica de consulta al espectador. Con la que, por medio de una encuesta se detecta la naturaleza de los espectadores y la ruta de difusión con la cual fueron conducidos a las salas teatrales universitarias. Con el interés de estudiar la inversión de recursos y la eficiencia de los medios de difusión implementados por la Dirección, me ocupé de regenerar dicha encuesta. Al buscar agilizarla, fui simplificando el número de reactivos y modificando la redacción de algunas preguntas depurando el tipo de resultados e información obtenida por parte de los espectadores. En consecuencia a este impulso actualicé también un programa de servicio social hoy día vigente, que coadyuvase entre otras tareas en el Departamento de Prensa y Relaciones Públicas a dicha iniciativa.

Poco después la maestra Raya me encomendó una tarea de investigación y manejo de información que devendría en mi participación en la edición de *Voces de lo efímero. La puesta en escena en los teatros de la Universidad*, que personalmente considero un privilegio.

I N T R O D U C C I Ó N

Porque quien oyere, logre
en la metáfora el ver
que, en estas amantes voces,
una cosa es la que entiende
y otra cosa la que oye.
Sor Juana, Divino Narciso.

Alrededor de octubre del 2006 comencé a trabajar sobre los registros de información generados a partir de un antecedente de la publicación que durante la administración de Antonio Crestani buscaba básicamente conmemorar el 25 aniversario de la fundación del teatro Juan Ruiz de Alarcón y del foro Sor Juana Inés de la Cruz¹. Se trataba de una compilación de fichas técnicas en orden cronológico de los espectáculos presentados en sendos recintos, anteceditos por comentarios e introducción de Ilya Cazés. Fruto de una descomunal tarea de investigación documental que comenzara en 1998 por parte de Josefina Brun y Ángeles Moreno quienes reunieron un material de consulta importante entre programas de mano, postales, fotografías, reseñas y afiches. Con ello formularon un registro de cada uno de los espectáculos teatrales incluyendo también compañías extranjeras convocadas por diversos festivales, principalmente el Internacional Cervantino y espectáculos de danza, acompañados por una fotografía en pequeño formato, dicho material estuvo a consideración de ser publicado pero finalmente se pospuso como tal; constituyó sin embargo un sólido referente en la transformación del proyecto en su totalidad. Finalmente en la página dedicada a los agradecimientos se incluyó un respetuoso reconocimiento a las investigadoras ya que la información que recabaron fue fundamental sobre todo en referencia a las puestas en escena presentadas en el Centro Cultural Universitario, desde 1979 hasta 2003.

Lamentablemente mutilado, objeto de robos y extravíos, el material reunido y organizado por las investigadoras, quizá por negligencia o simple falta de cuidado de las autoridades correspondientes en tiempo y lugar fue extraviándose, desintegrando el acervo documental y

¹ En 1979 siendo Diego Valadés Director General de Difusión Cultural y el doctor Guillermo Soberón, rector de la Universidad los principales impulsores del proyecto junto con Jorge Carpizo en aquel momento Abogado General. Díaz y de Ovando, Clementina. *Centro Cultural Universitario. México*, UNAM, 1980, p. 5.

fotográfico que una dependencia universitaria como la Dirección de Teatro debiera disponer abierto a consulta. No obstante, mi labor en un principio consistió en la organización de la información disponible a partir de la cual se conformaría un panorama visualmente descriptivo del intenso quehacer teatral universitario desde la inauguración del Centro Cultural Universitario², Sin embargo, la inauguración de *Cultisur*³ fue brevemente el punto de partida pues al situar sus antecedentes se fueron develando exorbitantes y plenos de fulgurantes sucesos; pronto fue indispensable situar en el mapa otros recintos como La Casa del Lago y el teatro de la Universidad llamado también Arcos Caracol ya que en la década de los 50 y 60 albergaron sucesos sumamente significativos.

Otro importante espacio es el teatro Santa Catarina cuyo perfil alternativo, vigente hasta la fecha, quedó delineado por “una temática representativa de la labor universitaria, caracterizada por la búsqueda de ‘esos finos hilos que mueven el verdadero teatro’⁴ Albergando diversos frutos de investigación y experimentación escénica⁵, el inmueble originalmente arrendado fue habilitado como teatro desde 1978 y eventualmente adquirido por la Universidad en 1989. Fue remodelado en 1991 y programado en 1993 bajo la dirección artística de Hugo

² Dentro del Pedregal, en un espacio abierto de piedra volcánica, se yerguen los edificios que lo constituyen: sala de conciertos, teatro, biblioteca, cines sala de danza. En pocos años de 1976 a 1980, se construyeron esas diversas unidades, que representan un sentido de la Universidad: la cultura como instrumento fundamental para enriquecer, libertar y dignificar la existencia de los hombres. El grupo de arquitectos que llevó a cabo la realización de los edificios tuvo como proyectistas principales a Orso Núñez y Arcadio Artís Espriú quienes concibieron una obra de carácter monumental y por su destino, de gran trascendencia para la cultura. El centro evidencia el alto nivel a que se encuentra nuestra arquitectura contemporánea. Destaca todo su conjunto como expresión vigorosa que se integra al paisaje, y la naturaleza de los materiales empleados responde con su reciedumbre a la fuerza del sedimento volcánico sobre el cual se levanta; por la mano del hombre, esta fuerza se ha geometrizado en armoniosos volúmenes y nobles espacios internos; en ellos se albergan múltiples aspiraciones espirituales de nuestra máxima Casa de Estudios.” *Idem*.

³ Término atribuido a Guillermo Sheridan en alusión analógica al centro comercial que se ubica en la inmediatez de Ciudad Universitaria.

⁴ Tinow, Imelda, “La UNAM busca ‘esos Finos Hilos que Mueven al Verdadero Teatro: Gurrola”, *Excelsior*, México, miércoles 12 de julio de 1978, p. 1B y 5B.

⁵ Podría enunciar como referencias, las siguientes: “Un espectáculo inteligente, visual, poético es el que se presenta con el título de “*Eurídice*” en el Teatro Santa Catarina, en Coyoacán, bajo el auspicio de la UNAM. Tres actores se han puesto de acuerdo en la creación de esta “*Eurídice*” la que por sus características especiales, resulta ser una experiencia dramática difícil y bien lograda. Es un teatro sin palabras. Sus autores señalan que se trata de un pantomima. La obra de la que se omite el empleo del diálogo ciertamente se entretije por medio del movimiento corporal de los actores.” Muro, María. “*Eurídice* en la UNAM. Espectáculo poético, visual e inteligente”. *Excelsior*, domingo 14 de agosto de 1983, p.3. Así también: “El rey Lear es una obra heroica tanto por su propuesta original como para todo aquel que quiera llevarla a escena. Sus ambiciones estéticas, la elaboración de la trama y los personajes, hasta la necesidad de contemporaneizarla, la convierten en un gran reto. Rodrigo Johnson, el director, se abocó a la tarea de realizar este proyecto y llevarlo a escena. Hizo la adaptación y reunió a un grupo de actores jóvenes y maduros y a un equipo creativo de gran calidad. Sólo así logró, en el Teatro Santa Catarina, una propuesta con muchos puntos de interés”. Leñero Estela. “El ojo de Lear”. *Proceso*, 13 marzo 2004, p. 70.

Hiriart como Teatro de Arte y más tarde por José Ramón Enríquez. Así mismo en 2004 se realizaron diversas renovaciones en su equipo de sonido e iluminación.

Construido en el siglo XVII el Museo de El Carmen, es otro espacio sobresaliente no solamente por su belleza arquitectónica o importancia histórica sino por su potencial escénico como edificio no teatral. Según Olga Harmony:

La escalera del Convento del Carmen parecía intocable en la memoria teatral que tiene como referencia *Lo que cala son los filos*, el importante espectáculo de Mauricio Jiménez. Es de agradecer que alguien más, sobre todo si es un director debutante, rompa el tabú para ofrecer una propuesta diferente. Si bien este *Becket o el honor de Dios*, de Jean Anouilh, propuesto por Claudio Valdés Kuri, presenta algunos momentos semejantes con *Lo que cala...*, pienso que esto se debe más a lo que pide el espacio y no a copias y citas.⁶

El recinto se encuentra fuera de jurisprudencia universitaria, pues depende del Instituto Nacional de Antropología e Historia que formalizó con el entonces Departamento de Teatro y Danza un acuerdo de colaboración para la presentación de espectáculos en 1990 a través del cual se coordinaban las responsabilidades de cada organismo sin que la dependencia universitaria llegara a tener un papel totalmente decisivo en la programación del espacio, dicho acuerdo perdió vigencia en el 2004 y se encuentra aguardando el momento propicio para su renovación.

También se distingue el Frontón Cerrado de Ciudad Universitaria como sede de espectáculos de gran polémica que se convertirían más tarde en hitos de una nueva perspectiva de dirección escénica fundada en una relectura de Los Clásicos, que resultó para muchos por demás irreverente. A propósito de esa carencia de solemnidad, Héctor Mendoza arguye:

Una de las tantas preguntas que me han hecho a raíz de mi puesta en escena de *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina es: ¿por qué escoger a Tirso de Molina para una puesta en escena que nada tiene de clásica? Y hay que aclarar que esta pregunta se me ha lanzado en un tono que deja ver una indignación casi rabiosa en aquellos que la formulan. Y tienen razón en indignarse, porque mi puesta en escena les quita de las manos la exclusividad del conocimiento de los clásicos. ¡Claro! Es igual que si yo tuviera una maravillosa caja de música que no sé cómo hacer sonar –y por tanto nadie se ha interesado en ella-, y de pronto llega alguien que, bien o mal, la hace sonar provocando el interés de la gente que no sospechaba la belleza de esa caja... bueno, ¡yo lo mato! Esa es la peor jugada que se le puede hacer a alguien: yo no sabía hacer sonar la caja, pero era mía, ¡¿quién le manda a ese metiche...?! No, los que se indignan con mi puesta en escena de Tirso tienen toda la razón.⁷

Después de rastrear en el haber de dichos recintos los espectáculos más sobresalientes que hubiesen albergado, comenzó la búsqueda de sus imágenes, ya que a pesar del obstáculo

⁶ Harmony, Olga. "De honor y de muerte". *La Jornada*, 20 agosto 1998. www.jornada.unam.mx.

⁷ Mendoza, Héctor. "Don Gil de las calzas verdes". *Escénica*. Primera época. Número 3. Marzo de 1983. p. 22. Aparecida originalmente en *La Revista de la Universidad* en mayo de 1966.

que implicó la escasez de material fotográfico el énfasis del proyecto editorial fue colocado desde el principio en lo visual, en la puesta en escena y su valor estético perceptible únicamente a través de otro arte, la fotografía. El carácter efímero del teatro le distingue en su esencia de cualquier otro arte; el aquí y ahora se demuestra inaprensible, el instante que transcurre desbordado de acción escénica se desvanece y es a través de un disparo en el fondo de una cámara oscura que es capturado.

Por mucho tiempo me empeñé en la búsqueda de imágenes a color, evidentemente sin muchos resultados en lo que respecta a las obras que anteceden a la era de digital, hasta comprender que la película disponible en technicolor resultaba deficiente para fotografiar bajo limitadas condiciones de luz. Las primeras imágenes que encontré a color fueron todo un acontecimiento, con una cualidad extraordinaria la exuberante belleza y sofisticación de *Donna Giovanni* habían quedado aprehendidas por la cámara aún análoga de Christa Cowrie⁸ en unas diapositivas que rescató de un rincón de su memoria en el fondo de su estudio.

Al quedar establecido por un lado que el espacio mismo del volumen no permitiría una suma exhaustiva del fenómeno, por el otro quizá la acumulación no dejaría ver lo que la selección pone en realce: la diversidad que ha nutrido la actividad teatral universitaria. De entre más de ciento ochenta se decidió situar cincuenta de los más emblemáticos acontecimientos teatrales dentro de los últimos tiempos. De una intensa polémica fue el proceso de selección de aquellos espectáculos que poblarían el paisaje de contundentes imágenes, evidenciando la riqueza del ejercicio teatral y su complejidad en una institución que se ocupa de promover la renovación cultural, la Universidad Nacional Autónoma de México. Con perspicaz ánimo de consenso la maestra Raya sugirió detectar la persistencia en la memoria común a través de la consulta directa a dramaturgos, actores, directores, críticos e investigadores de importante trayectoria en el ámbito teatral universitario entre los que se contaron en primera instancia los

⁸ Cowrie es un caracol que toma fotos y seudónimo de Christa Engel Mayer nacida en la ciudad de Hamburgo, Alemania. Radica en la ciudad de México desde 1963. Estudia fotografía con el maestro Lázaro Blanco. Publica sus primeros reportajes gráficos en el periódico Excélsior. Forma parte del grupo de fundadores del periódico Unomásuno en noviembre de 1977, en donde trabajó por 25 años hasta 2002. Desde entonces trabaja en la revista Vértigo y publica sus fotos de danza y teatro en el semanario Proceso. Paralelamente trabaja desde 1996 en los Centros de Investigación en el CITRU y Cenedi Danza. Ha participado en más de 65 exposiciones colectivas e individuales tanto en el país como en el extranjero, así como múltiples libros y revistas.

miembros del Consejo Asesor, en aquel momento: Alfredo Michel, Ximena Escalante, Alejandro Luna, David Hevia y Angelina Peláez; la trascendencia de los elencos, la repercusión tanto en el público como en la crítica y la innovación estética fueron los factores decisivos en dicha selección.

En busca de una perspectiva que acercase a la comunidad a la dimensión, riqueza y complejidad del arte teatral en la Universidad a principios de enero del 2007 se ofreció la coordinación editorial a Luz Emilia Aguilar Zinser, por invitación expresa de la maestra Raya. Así fue que en estrecha colaboración fueron trazándose las distintas aristas del proyecto como un ejercicio de reflexión colectivo a cargo de varios autores, sobre la progresión histórica del fenómeno desde sus antecedentes a comienzos del siglo XX, la institución de centros de enseñanza teatral y un panorama retrospectivo que va de la segunda mitad del siglo hasta la actualidad.

La intención del proyecto claramente situado lejos de una historiografía o compendio de producciones teatrales, en cuyo caso hubiese quedado restringida a una abyecta abreviación, residía en comprender la trascendencia del quehacer teatral en los espacios universitarios de tal manera que además de un breve recorrido histórico, en donde se revisaran sus momentos más destacados bajo la pluma de especialistas de cada periodo, habría de contener una suerte de ensayos sobre personalidades de reconocida trayectoria. A fin de evitar toda polarizada divergencia se incluyeron en este rubro únicamente aquellos creadores que hubiesen sido acreedores al Premio Nacional de Ciencias y Artes, siendo éste el máximo reconocimiento otorgado por el Estado Mexicano a la calidad del trabajo de los artistas y la influencia de su obra en nuestro país. De ahí que el acercamiento específico a figuras como Jesusa Rodríguez⁹,

⁹ “Miembro del SAI, exalumna del CUT donde estudió actuación durante dos años, Jesusa Rodríguez se inició como escenógrafa y actriz con Julio Castillo cuando la formación del grupo de teatro urbano Sombras Blancas creado en el Taller de Arte Escénico Popular dependiente de la Dirección General de Culturas Populares de la SEP en 1978. Fue ahí, con la obra *Arde pinocho*, donde empezó su inquietud por la búsqueda de un lenguaje teatral distinto a partir de la improvisación y de la participación conjunta de público y actores para crear un espectáculo dinámico y creativo fuera del tradicional teatro de montaje donde el espectador es sólo un receptor y el actor únicamente un intérprete”. Seligson, Esther. “Diálogo con un teatro independiente I”. *Proceso* No. 240. 6 de junio de 1981. proceso.com.mx

Ignacio Retes¹⁰, Víctor Hugo Rascón Banda¹¹ o Rodolfo Valencia¹² quedara pendiente para próximas publicaciones. No obstante la carencia del reconocimiento extrauniversitario, el ejercicio de dichos creadores entre muchos otros, más contemporáneos o incluso en ciernes abundan en las imágenes que integraron finalmente, no cincuenta, sino setenta puestas en escena.

De ninguna manera se aspiró a agotar el tema o proclamar la publicación como definitiva, sino establecer en ella un mero punto de partida. El propósito fue desde siempre, como toda obra de consulta abrir nuevas líneas de especulación e investigación, que constituyera una provocación tal como lo es el ejercicio escénico para profundizar cada vez más en su conocimiento y goce. De esta manera multitud de libros, donde se ahonde en la inquietante creatividad de quienes contribuyeran intensamente a consolidar el movimiento teatral desde nuestra casa de estudios hasta su repercusión fuera del orbe universitario, quedan por ser editados.

El material iconográfico fue reunido de diferentes acervos, a cada uno se le otorga el crédito respectivo y podría enunciarlos en tres grandes grupos, los acervos públicos, es decir los que corresponden a dependencias dedicadas a la investigación documental tales como: Archivo

¹⁰ “Los años que van de 1943 a principios 1946, Ignacio Retes se dedicó a escribir [...] y durante el último año decidió formar su propio grupo La Linterna Mágica, donde debutó como director y organizador de un grupo con el que presentó varias temporadas entre los años 1946 y 1948. En 1950 dirigió profesionalmente su primera obra, *El cuadrante de la Soledad* de José Revueltas. Años después volvió a trabajar como asistente de Seki Sano. A partir de los años cincuenta tuvo una actividad intensa como director, actor, traductor, guionista de cine, crítico y maestro. Entre otros cargos fue director de la Compañía Teatral de los teatros del IMSS, así como codirector y actor del teatro Arena de Fernando Soler, traductor, actor y codirector en la Compañía de Teatro de Enrique Rambal. [...]En 1968 dirigió *Pueblo rechazado* de Vicente Leñero, desde entonces en numerosas ocasiones hizo mancuerna dramaturgo y director. Durante los años ochenta y noventa trabajó para la UNAM como director y actor en innumerables puestas en escena. Fuentes Ibarra, Guillermina. *La Linterna Mágica de Ignacio Retes (1946-1948)* en: Cuatro propuestas escénicas en la ciudad de México, México, UNAM, INBA, 2007, p 197.

¹¹ “Victor Hugo Rascón Banda es un tenaz narrador de historias que nos conciernen. Es, también, un incesante buceador de formas nuevas para contarlas, ya desde la metáfora ya desde un realismo que no se despoja de ambigüedades sobre todo en su producción última, como *Playa Azul*, *Guerrero Negro* y ahora este *Contrabando* en el que intenta, y lo consigue, devolver a la palabra toda la fuerza dramática de la que se estaba despojando en nuestros escenarios en aras del espectáculo.” Harmony, Olga. *Ires y Venires del teatro en México*, CONACULTA., México, 1996. p 177. (Periodismo Cultural)

¹² “Rodolfo Valencia ha sido una figura fundamental para el desarrollo del movimiento del teatro popular a partir de los años setenta: primero con teatro Conasupo de Orientación Campesina y posteriormente con Arte Escénico Popular [...]. El teatro popular logró aprovechar instancias oficiales para promover un teatro ligado a la problemática particular de las comunidades de diferentes regiones y así apoyar una expresión artística que realmente responda y surja de las mismas comunidades para las que se realiza. De ahí su importancia.” Teatro y nación. *Documenta CITRU*, núm. 3, noviembre 1996, p. 73.

Casa del Lago UNAM, AGN¹³, AHCADAC¹⁴, IISUE AHUNAM¹⁵, CENIDIM¹⁶, Biblioteca del CITRU¹⁷, Biblioteca de las Artes del Cenart, Casa del Teatro S.A., Coordinación Nacional de Literatura del INBA, CCLDYT¹⁸. Los privados, que pertenecen a diseñadores, autores, actrices y directores como: Lully Rede, Philippe Amand, Gustavo Amézaga, Rosa María Bianchi, Antonio Castro, Flora Dantus, Alejandro Luna, Héctor Mendoza, Luis Mario Moncada, Abraham Oceransky, Rafael Pimentel, Mónica Raya, Jesusa Rodríguez, Margarita Sanz, Enrique Singer, Luis de Tavira. Rosa Vivanco; quienes concedieron la reproducción de sus acervos, mientras que la Dirección de Teatro retribuyó en su caso dicha cortesía entregándoles una copia del material ya digitalizado. Y finalmente el trabajo de diversos fotógrafos profesionales, cuyos principales exponentes son: Ricardo Salazar, Gerardo Suter, Obdulia Calderón, Rogelio Cuellar¹⁹, Christa Cowrie, José Jorge Carreón²⁰, Lorena Alcaraz, Jorge Izquierdo, Andrea López²¹, Fernando Moguel, Marcos Kurtycz, entre otros.

¹³ Archivo General de la Nación.

¹⁴ Archivo Histórico del Centro de Arte Dramático Asociación Civil.

¹⁵ Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación. Archivo Histórico de la UNAM.

¹⁶ Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez. Cenart INBA CNCA

¹⁷ Centro Nacional de investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli. Cenart INBA. CNCA.

¹⁸ Coordinación del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

¹⁹ Nacido en la ciudad de México en 1950. Inicia su trabajo como fotógrafo en la Dirección Cultural de la UNAM. Trabaja para la Dirección General de Culturas Populares de la SEP, realizando fotografía etnográfica a lo largo de la República Mexicana de 1978 a 1989. Se desarrolla dentro del periodismo en el Semanario Proceso (1976-1981) y La Jornada (1984-1994). Paralelamente es profesor en la UNAM y en la UAM. Realiza para la UNESCO y el FCE *Periolibros* (1993-1996). Primer Premio Nacional de Periodismo, en Reportaje Gráfico en 1973. Primer lugar en la Bial de Fotografía del INBA (1980) y el Premio de Adquisición en 1982. Obtuvo la Beca de Creadores Intelectuales en 1991-1992 y es becario del Sistema Nacional de Creadores (1993-1996 y 1997-2000) del FONCA. Algunas de sus fotografías forman parte de las colecciones del Consejo Mexicano de Fotografía; la Casa del Lago (UNAM); Casa de Cultura de Juchitán, Oax.; Casa de las Américas, Cuba; el California Museum of Photography, The Art Institute of Chicago y The Museum of Fines Arts, en Houston, entre otras.

²⁰ Nacido en la ciudad de México en 1961 fue violoncellista, estudió en el INBA y en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Es Diseñador Gráfico egresado de la UAM/Xochimilco en 1986. Ha fotografiado desde 1982 varios cientos de títulos escénicos (Teatro, Danza, Música y Ópera) para un gran número de entidades culturales y artísticas, tanto oficiales como independientes. Su obra ha aparecido -en México y en el extranjero- en diversas publicaciones periódicas especializadas y de divulgación; en carteles y programas de mano; y en ediciones de textos y bitácoras teatrales, grabaciones discográficas y anuarios escénicos. Ha sido premiada y se ha expuesto en cerca de treinta ocasiones, la mitad han sido exhibiciones individuales.

²¹ Nacida en la ciudad de México en 1976 ha explorado a través de la cámara fotográfica el mundo del teatro, la danza y el circo desde hace casi una década. Ha fotografiado diversas compañías entre las que destacan Teatro Sunil (Suiza) del director y clown Daniele Finzi Pasca, Cirque Eloize (Canadá), Slava Poulín (Rusia), Circo Atayde (México), entre otras. En el 2003 realizó la reseña fotográfica de los 300 años de la fundación de la ciudad de San Petesburgo Rusia. En el 2006 fotografió el proceso de creación, ensayos y Ceremonia de Clausura de los Juegos Olímpicos de Invierno, Turín, Italia. Forma parte del Comité Internacional de la Asociación de Arte Italiana "Terra dell Arte" y del Museo Internacional Dinámico de Arte Contemporáneo. Ha presentado alrededor de 50 exposiciones en importantes galerías y teatros de México, Argentina, Rusia, Italia, Suiza, Alemania, Bulgaria, Rumania, Estados Unidos y Canadá.

La investigación que compete a los últimos dos grupos, los conformados por archivos personales y fotógrafos profesionales fueron directamente de mi competencia, mientras que los acervos públicos también lo fueron pero de manera indirecta, es decir que fueron abordados en coordinación con el equipo de investigación y reproducción fotográfica de GM Editores quienes con experiencia y habilidad respaldaron dicho esfuerzo.

Propiciatorio del debate constructivo, siempre situado en el acontecer del presente y surgido de una necesidad de confrontación con su circunstancia el espíritu universitario concibe para sí un espejo en el que se percibe y atiende la necesidad de transformación cultural y contienda de su entorno. El propósito del libro es asimilar su reflejo a fuerza de contener entre sus páginas una síntesis de la teatralidad universitaria, al incluir audaces propuestas tanto de preeminentes creadores de consolidadas trayectorias como de creadores noveles. Entre sus imágenes está contenido el trabajo de veinte y cuatro distinguidos fotógrafos además de una visión de conjunto a cargo de veintiún autores que comentan los distintos discursos y propuestas estéticas que han tomado lugar bajo el cobijo de la pluralidad.

Mientras atravesaba ese vasto territorio me cuestionaba si el teatro universitario era aquel que se auspicia y alberga en sus espacios o aquel surgido del esfuerzo creativo de estudiantes académicos y egresados o bien aquel que no surge de universitarios propiamente pero está dirigido a su comunidad; pronto tomé conciencia que ninguno excluye al otro. Mi inquietud fue dilucidándose en el proceso que le dio forma y contenido al proyecto, es decir en el encuentro con esas fotografías, que colmadas de vitalidad permiten sentir el pulso de varias décadas de teatro universitario. Al visualizar retrospectivamente poco más de cuarenta años de trabajo colectivo amparado por la UNAM no sólo se ostenta su naturaleza diversa, sino también su desafío ante la hegemonía discursiva o la jerarquía temática.

Aunque la iconografía y la iconología son ramas de la historia del arte que se han dedicado en mayor medida al estudio del arte pictórico han servido también de invaluable herramientas tanto a la antropología como al arte visual en general. A manera de marco teórico me gustaría precisar la diferencia entre ellas ya que me sirvo conceptualmente del primer paso

del estudio iconográfico para identificar e informar la procedencia de las imágenes. Mediante la descripción iconográfica de cada una de las fotografías, afiches, programas de mano y bocetos de escenografía y vestuario que entre otras cosas precedería a su análisis como piezas, procuro delinear cada una de ellas en su pauta general de color y línea de producción, es decir el contenido que podría designarse como fáctico.

De tal manera que en este informe académico adjunto al comentario por capítulo del desarrollo del proyecto editorial un registro y descripción de sus imágenes, es decir fotografías de la puesta en escena o retratos de sus artífices, afiches, programas de mano y bocetos de escenografía, no me propongo más que una aproximación al análisis iconográfico indispensable al profundizar en un estudio iconológico, el cual se distingue fundamentalmente al trascender en una interpretación de las imágenes, a través de los motivos artísticos y sus combinaciones o composiciones, denominados por Erwin Panofsky²² como el “mundo de las imágenes, narraciones y alegorías” que son los transmisores de un significado convencional, fruto a su vez de un proceso de representación.

²² En su “Introducción al estudio del arte del Renacimiento” en El significado de las artes visuales. Infinit. Buenos Aires, 1970. (Biblioteca de Diseño y Artes Visuales 7)

I. PRECURSORES DE LA PUESTA EN ESCENA EN LA UNIVERSIDAD.

El primer capítulo *Precursores de la puesta en escena en la Universidad* está dedicado a los más connotados responsables del surgimiento de semejante hallazgo. En el primer ensayo Josefina Brun da cuenta de la creación de la primera Escuela de Arte Teatral de la Universidad de México en 1917¹. Julio Jiménez Rueda estudiante de Jurisprudencia con inclinaciones literarias fue nombrado su director, abriendo nuevas cátedras pero conservando los decimonónicos profesores el proyecto tiene pocos años de vida. Entre sus resultados se cuentan: *Marianela* de Benito Pérez Galdós presentada en diciembre de 1918, *Camino de perfección* de Julio Jiménez Rueda y *La mujer de Loth* de Eugenio Sellés en febrero de 1919 en el Teatro Ideal² y en octubre de 1921 como parte de los festejos del Centenario de la Consumación de la Independencia, *La marquesa Rosalinda* de Ramón del Valle-Inclán en el Teatro Principal.

El espacio dedicado a Fernando Wagner hubiera podido abundar con la participación de Aimeé Wagner, su hija y experta en el tema quien se reservó debido a su dedicación al Proyecto PAPIIT Historia del teatro universitario, que tratará detalladamente dicha gesta. No obstante los textos de Josefina Brun y Luz Emilia Aguilar logran una buena semblanza refiriendo los importantes logros del maestro Wagner al formalizar la enseñanza teatral en la Universidad incorporando en la entonces Facultad de Letras y Bellas Artes con legendaria sede en Mascarones la cátedra optativa de Práctica teatral que fructificaría más tarde en la creación de una maestría en Arte Dramático que eventualmente se convertiría en licenciatura dando ocasión a múltiples escenificaciones,³ demostrando desde entonces el potencial vínculo entre academia y

¹Nótese que dicho acontecimiento precede a la expedición de la Ley Orgánica de la Universidad Nacional de México, aprobada por el Honorable Congreso de la Unión el 10 de Julio de 1929, fecha en que se reconoce su libertad de cátedra, investigación, difusión cultural, legislación y administración, en una palabra: autonomía. Mari Carmen Serra Puche abreva la noción en su ensayo *La autonomía universitaria: compromiso humanístico y social* en: *La Universidad en la Autonomía*. UNAM, México, 2004, p. 74.

²Brun, Josefina, Ángeles Moreno. *Teatro Universitario 1903-1982, una cronología inconclusa*. Ejemplar impreso resguardado en la Dirección de Teatro UNAM.

³Señaladas por Josefina Brun y Oscar Armando García en sus respectivos ensayos, agrego únicamente que en el ánimo de difundir la dramaturgia brechtiana y como resultado del seminario de experimentación teatral de la Facultad de Filosofía y Letras presenta bajo su dirección en el Teatro del Bosque *El círculo de tiza caucasiano* en septiembre de 1960. 'para evitar precisamente una ilusión escénica convencional, ya que [Brecht] trata de lograr una representación que cause en el público impresión intelectual y no emotiva'. Terror y miserias del III Reich. Cartas de Fernando Wagner, a

praxis signo característico del trabajo de muchos de los egresados del hoy día Colegio de Literatura Dramática y Teatro⁴.

Puesto que se cuentan abundantemente entre los investigadores del CITRU, junto a los que han seriamente incursionado en la televisión y la radio, fundado compañías de repertorio del llamado teatro escolar o bien, en diferentes escaños de la organización de festivales u organismos culturales auspiciados por distintos ordenes, federal y estatal, así como en diversas casas de cultura. Sumados a muchos otros que profundizan en sus propias inquietudes dentro de los ámbitos de la praxis desafiando esa maniquea división entre lo profano y lo sagrado, entre la producción y la dirección escénica, entre la investigación práctica y la teórica.

En cierto sentido me parece que quedó un tanto soslayada la relevancia de Fernando Wagner, no el fundador o pedagogo sino el creador escénico. Además de proveer de un marco integral para la formación de profesionales del teatro fue prolijo creador escénico. Sirviéndose de su bagaje germano⁵, brindó sustanciales muestras de manejo del oficio. “Tanto Seki Sano como Wagner ejercieron la función de director en un sentido contemporáneo, tal como lo apunta el sociólogo francés Jean Duvignaud, como “el amo del reino”⁶; como “el responsable de la creación de ese mundo ficticio”, de manera que el director se convierte en un “creador estético”⁷.

Nutrido de escarceos y desafíos, el proyecto de teatro universitario que conocemos hoy sostuvo múltiples embates antes de formularse como tal, fue gracias a la osadía de distintas personalidades entre las que se cuenta Julio Bracho que planteó en la puesta en escena su eje

Emilio Carballido *Novedades*, 3.abril de 1960) citado por: Rall, Dietrich *La recepción de Brecht en México*. en Brecht en México. A cien años de su nacimiento. México, UNAM, INBA,1998, p.100. (Textos de Teatro y Danza 1)

⁴ En su anuario teatral del año 1969 Solórzano apunta: “La UNAM propició la representación de algunos espectáculos aislados, aunque es preciso decir que, sin ningún sistema ni guía que condujera esas representaciones, los montajes aparecieron disueltos en medio del caótico mundo teatral de la ciudad, sin el contenido didáctico que requeriría la organización de una temporada unitaria, o de varias sesiones que ilustraran las preocupaciones del teatro actual. Entre estas representaciones las más afortunadas fueron las que llevaron a cabo los estudiantes de Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras, que ya han manifestado ser, en diversas ocasiones, los verdaderos depositarios del Teatro de la Universidad”. Solórzano, Carlos. Testimonios teatrales de México. Facultad de Filosofía y Letras UNAM México, 1973, p.141.

⁵ Viajó a Berlín e ingresó a la universidad para estudiar ciencias y artes teatrales. Durante este período tomó clases con los señores Pröckel y Mülhofer, y de dirección escénica con el profesor Ferdinand Gregori. Trabajó como actor en varios teatros del Estado y también fue discípulo de Max Reinhardt y Leopold Jessner *El Teatro Panamericano o Panamerican Theatre de Fernando Wagner (1939-1943)* en Fuentes Ibarra, Guillermina. Cuatro propuestas escénicas en la ciudad de México Op cit., p. 67

⁶ Duvignaud, Jean. Interpretación sociológica en Principios de Dirección Escénica, México, Escenología, 1999, p. 630.

⁷ Fuentes Ibarra, Op cit., p. 22.

rector. Distinguido en la posteridad como eminente cineasta, dedicó en su juventud un importante esfuerzo que según él mismo recapitula:

En 1936 o 1937, ya no sé los años, me llamaron para fundar el Teatro de la Universidad Nacional. Y no fue, como dicen, ese grupo que ahora está, porque ya se sabe que en México todo el mundo cree que la historia comienza con él. Para su fundación fui respaldado por el rector Luis Chico Goerne y por el grupo que entonces manejaba los aspectos social y cultural de la Universidad: el licenciado Salvador Azuela, Manuel Moreno Sánchez –un hombre de una inteligencia privilegiada, de una gran cultura y de una estupenda personalidad-. Llegó a ser un político importantísimo, fue el brazo derecho de López Mateos en el Senado y estaba perfilado a la presidencia de la República, pero le tuvieron miedo. En México se teme al talento y a la cultura. Hay por ahí un acomplejado que escribe esta última con K. Estaba Alejandro Gómez Arias, otro hombre estupendo, quien fue el verdadero líder –con Azuela- de la autonomía universitaria. En aquel grupo se encontraba también José Alvarado y el muy joven poeta Octavio Paz, que en esta época publicó su primer libro.

Cuando fundé el Teatro de la Universidad conté con una serie muy interesante de personas, me vi rodeado por las inquietudes de excelentes discípulas, como Elena Garro –hoy una escritora de primera línea, proscrita de manera miserable en este momento de México-, una de las mujeres más inteligentes que he conocido en toda mi vida. Naturalmente seguía a mi lado Isabela Corona, que era el alma del grupo; estaba la otra chica Garro, Devaki, que se casó con el pintor Jesús Guerrero Galván. También formaba parte Rodolfo Echeverría nuestro actual director del Banco Cinematográfico, a quien bauticé como Rodolfo Landa. Fue uno de los principales actores que se iniciaron ahí. Igual Margarita Michelena, una poetisa muy sensitiva; Tomás Perrín, Carlos Requelme, Carlos López Moctezuma; en fin toda una serie de gente que comenzaba, que sentía enorme inquietud por el teatro; cada quien tomó su destino al curso de los años; todos resultaron de gran valor.

8

Al parecer, Bracho ambicionaba en el amplio proyecto la fundación de una Escuela de Teatro, con la participación de profesores universitarios, artistas y técnicos, así como llevar eventualmente las puestas en escena a los teatros del interior de la República. Obras de Ben Jonson, Cervantes, Lope de Rueda, Fernando de Rojas y Goldoni habían sido pensadas como parte de la composición del programa que por razones de orden económico y ausencia de un local apropiado, se pospuso en su totalidad. Sus múltiples talentos como traductor, dramaturgo, director de teatro y formador de actores lo llevaron a desarrollar un impulso que si bien no encuentra la estabilidad anhelada su inapelable éxito constituye sin duda el primer esfuerzo en el establecimiento de un teatro respaldado por la Universidad, que hoy podemos juzgar indispensable como parte de su responsabilidad ante los desafíos de la problemática cultural en la sociedad mexicana.

Otro universitario que juega un determinante papel en la consolidación del proyecto años después es Carlos Solórzano cuyo texto en el libro corrió a cargo de Ricardo García-Arteaga, actualmente Coordinador del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía

⁸ García Riera, Emilio. Los años teatrales de Julio Bracho. *Escénica*. Época: Historia del teatro en la Universidad. Vol. I, num 2, junio de 1989, p.15

y Letras de la UNAM. Me gustaría incorporar al calce un par de notas que me parece hacen hincapié en la visión del doctor Solórzano quizá como su más importante promotor:

En 1952, habiendo regresado yo de Francia, el doctor Luis Garrido, a la sazón rector de la Universidad, acogió con buena disposición el proyecto de Horacio Labastida, entonces director de Difusión Cultural de la UNAM, para crear una institución que difundiera las obras más importantes del repertorio teatral clásico y moderno de la Universidad. Con tal fin, se fundó el Teatro Universitario, que me cupo el honor de dirigir desde su comienzo, y cuyas actividades fueron posibles porque correspondió a la Universidad un 50 por ciento de los gastos y el otro 50 por ciento a un patronato formado por personalidades del mundo cultural y oficial que comprendieron la necesidad de incrementar el buen teatro. La idea original fue que esta institución orientaría sus actividades para atraer la atención de los profesionales y estudiantes hacia el teatro, justificando su denominación de Teatro Universitario en su más amplio sentido.⁹

Entre las aportaciones de Bracho y Solórzano existe una distancia de 16 años, debida seguramente a coyunturas políticas, no obstante ambas sostienen la intención de formar un público asiduo preponderando altos estándares en la producción de espectáculos. Referido por el propio Solórzano: “El Teatro Universitario pretendió desde el principio, que quienes hacían el espectáculo fueran todos elementos conocedores de su oficio, profesionales capaces de representar una obra en lengua castellana con la misma calidad que otras que se pueden ver en capitales ajenas a nuestro idioma. La primera obra ofrecida a este público fue *Que no quemen a la dama*, de Christopher Fry, traducida por León Felipe y representada en el Anfiteatro Bolívar¹⁰. Con esta representación se inauguraba la institución profesional teatral de la UNAM, se daba a conocer en México al autor contemporáneo más importante de Inglaterra y se incorporaba al teatro un poeta de nuestra lengua que iniciaba con esta obra, en la madurez de su vida, una importante carrera teatral”¹¹.

El poder de convocatoria de Solórzano junto al entusiasta y pertinaz apoyo prestado por las autoridades universitarias¹² en los años siguientes es decisivo en la consecución del proyecto. De tal manera se ofrece la oportunidad a distintos directores de escena, artistas plásticos y actores a participar en tres o cuatro espectáculos por año. Entre los artistas convocados se distinguen Miguel Covarrubias, Miguel Prieto, Leonora Carrington, Rafael

⁹ Solórzano, Carlos. *Testimonios teatrales de México*, Mexico, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 1973, p 13.

¹⁰ Bajo la dirección de Charles Rooner con Augusto Benedico y Tanna Lyn en 1952. Brun, Josefina, Ángeles Moreno Teatro Universitario 1903-1982, una cronología inconclusa.. Manuscrito.

¹¹ idem.

¹² Dr. Nabor Carrillo rector desde 1953 y el Dr. Ignacio Chávez en 1961.

Coronel, Charles y Luisa Rooner, Max Aub, Gilles Charcrin, Francisco Petrone, Antonio Passy, Maricruz Oliver, Carmen Montejo, Ofelia Guilmáin, Jacqueline Andere, Augusto Benedico, entre otros que dan a conocer el trabajo de importantes dramaturgos del teatro contemporáneo a la vez que una visión general del teatro universal con textos de Chejov, Shakespeare, Lope de Vega, Strindberg o Beckett.

Una muestra de tales vínculos creativos *No es cordero que es cordera*, paráfrasis de León Felipe sobre Twelfth Night de Shakespeare bajo la dirección de Charles Rooner¹³ se observa entre las páginas del texto a cargo de Oscar Armando García sobre las *presencias escénicas de la Facultad de Filosofía y Letras* que si bien enuncia un ejemplo homólogo con la dirección de Nestor López Aldeco en 1980 se juzgó pertinente señalar visualmente tan importante antecedente.

Vigilante al movimiento de vanguardia, el Teatro Universitario dio a conocer en México, también por primera vez, los nombres de algunos importantes autores: Albert Camus, Eugene Ionesco, León Felipe, Michel de Ghelderode, etcétera, al mismo tiempo que convocaba a un concurso entre los autores nacionales de los cuales resultó triunfador Emilio Carballido. Fueron habilitadas dos salas; la del Ródano y la del Seguro Social (Paseo de la Reforma), que fueron cedidos al Teatro Universitario por las autoridades de la Comisión Federal de Electricidad y del instituto del Seguro Social, respectivamente. Durante diez años en estas dos salas y en algunas otras de la ciudad (Teatro de Compositores, Teatro de la Esfera, Teatro Orientación), el Teatro Universitario llevó al cabo temporadas periódicas con el fin de crear un público que fuera capaz de sostener el funcionamiento continuo de un teatro de repertorio.¹⁴

En aquella época la ciudad se encontraba poblada por 5 millones de habitantes dicha cifra actualmente se ha multiplicado exponencialmente. Hoy día en el D. F. vivimos más de 20 millones de habitantes, fenómeno que ha influido y modificado tanto las formas de producción y el impacto en taquilla. El vínculo con el espectador provee de significado al quehacer teatral, y desde entonces el compromiso es mayúsculo, pues se piensa en un público que quizá no está habilitado económica o culturalmente al mismo tiempo que uno de alta escolaridad académica y sumamente crítico. La asidua asistencia a las salas universitarias está relacionada directamente con la exigencia de un teatro de estricta actualidad en su repertorio y requerimientos escénicos, resulta necesario que sea subvencionado tal como en otras latitudes. En otros países de mayor desarrollo teatral las instituciones competentes realizan la aportación necesaria a las compañías

¹³Con escenografía de Miguel Prieto, en el elenco Maricruz Olivier, Augusto Benedico, Julio Monterde, Luisa Rooner y Beatriz San Martín

¹⁴ *Op cit.* Solórzano, p. 14

teatrales, peculiarmente la UNAM ha llegado a ser en México la institución que respalda y mantiene el interés del público por el teatro sin poner en riesgo sus altos estándares estéticos.

A la figura de Héctor Azár se dedicó un ensayo a propósito de su fecunda trayectoria como dramaturgo, director y generador de espacios institucionales por parte de Luz Emilia Aguilar y en referencia específica al Teatro de Coapa, Miguel Sabido complementa con su perspectiva de la experiencia, la semblanza¹⁵. El material que ilustra ambos textos fueron vueltos a fotografiar para disponerlos en versión digital de los ejemplares del Archivo Histórico del CADAC.

Me pareció pertinente comentar el capítulo sobre los *Precursores de la Puesta en escena en la Universidad* ya que resulta revelador para mi generación contemplar articuladamente los sucesos institucionales del teatro universitario y el semblante de sus principales artífices, comenzando por Jiménez Rueda prosiguiendo con Julio Bracho y Carlos Solórzano, su consecuente consolidación con Azar, junto a Wagner y Ruelas situados en un ámbito más académico. En breves ensayos, algunos profundamente entrañables como el dedicado a Enrique Ruelas y su legado en el Teatro Preparatorio por parte de Alejandro Luna, cuya aportación, me refiero tanto a su texto como a los bocetos y fotografías que facilitó, redondearon dicho espacio en la convicción de su necesaria divulgación.

ICONOGRAFÍA: PRECURSORES DEL TEATRO UNIVERSITARIO

CAPÍTULO	PÁG.	ICON	FUENTE
I.1 Primera Escuela de Arte Teatral de la Universidad Nacional. Encuentro de Valle Inclán con el Teatro Universitario de México.	28	Reseña de la primera conferencia de don Ramón del Valle Inclán.	Publicada en Excélsior, México, año V, tomo V, martes 11 de octubre de 1921, segunda sección, p. 1.

¹⁵ Valdría la pena que el lector revisara la entrevista (disponible en la Dirección de Teatro e incluida en un apéndice a este informe académico) realizada por Mónica Raya a Luis de Tavira, donde se describe nitidamente la relevancia y paradojas de Azar como funcionario: “Después a Héctor Azar es al que le toca crear la producción teatral, es su aportación al teatro Mexicano. Así como él estructuró el departamento de Teatro de Bellas Artes, también el Departamento de Teatro dentro del Centro Cultural de la UNAM,(...)”

CAPÍTULO	PÁG.	ICON	FUENTE
I.2 Fernando Wagner.	30	Retrato en blanco y negro de Fernando Wagner.	Acervo de la Coordinación del Colegio de Literatura Dramática y Teatro. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM
I.2 Fernando Wagner.	31	Fernando Wagner supervisa una escena, ca. años 40	INBA/CITRU, Biblioteca de las Artes/ Cenart
I.2 Fernando Wagner.	32	Fernando Wagner en ensayo con actrices no identificadas, ca. años 40	INBA/CITRU, Biblioteca de las Artes/Cenart
I.2 La renovación como detalle.	33	Fernando Wagner da indicaciones a sus actrices, ca. años 40	INBA/CITRU, Biblioteca de las Artes/Cenart.
I.3 Julio Bracho, entre la historia personal y la Historia.	35	Retrato en blanco y negro de Julio Bracho	INBA/CITRU, Biblioteca de las Artes/Cenart
I.3 Julio Bracho, entre la historia personal y la Historia.	37	Andrea Palma, J. Benítez y Julio Bracho en abril de 1947	INBA/Cenidim. Fototeca de la Biblioteca de las Artes/ Cenart
I.4 La pedagogía teatral de Enrique Ruelas.	38	Retrato en blanco y negro de Enrique Ruelas	Acervo de la Coordinación del Colegio de Literatura Dramática y Teatro. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM
1.4 La pedagogía teatral de Enrique Ruelas.	39	Un par de escenas de <i>Entremeses cervantinos</i> . Teatro Universitario de Guanajuato. Dir. Enrique Ruelas	Caso Alfonso, Salvador Novo, Carlos Solórzano, et al. El Teatro en México. <i>Artes de México</i> , año XVI, núm 123, 1969, p.13.
1.4 La pedagogía teatral de Enrique Ruelas.	39	Entremeses cervantinos	Archivo Alejandro Luna
1.4 La pedagogía teatral de Enrique Ruelas.	40	Teatro Preparatoriano, Una escena de <i>Los hijos del capitán Grant</i> , de Julio Verne. Dir. Juan Felipe Preciado.	Archivo Alejandro Luna
1.4 La pedagogía teatral de Enrique Ruelas.	40	Teatro Preparatoriano, una escena de <i>El enfermo imaginario</i> , de Molière. Dir. Ande Moreau	Archivo Alejandro Luna
1.4 La pedagogía teatral de Enrique Ruelas.	41	Boceto y escenografía realizada de <i>Donde está la señal de la cruz</i> .	Archivo Alejandro Luna
1.4 La pedagogía teatral de Enrique Ruelas.	42	Boceto y escenografía realizada de <i>La discreta enamorada</i> de Lope de Vega	Archivo Alejandro Luna
1.4 La pedagogía teatral de Enrique Ruelas.	43	Boceto y escenografía realizada de <i>La locandiera</i> de Carlo Goldoni.	Archivo Alejandro Luna

CAPÍTULO	PÁG.	ICON	FUENTE
1.4 La pedagogía teatral de Enrique Ruelas.	44	Boceto y escenografía realizada de <i>Examen de maridos</i> de Juan Ruiz de Alarcón.	Archivo Alejandro Luna
1.4 La pedagogía teatral de Enrique Ruelas.	45	Boceto y escenografía realizada de <i>Ventura Allende</i> de Elena Garro	Archivo Alejandro Luna
I.5 Carlos Solórzano y el teatro en la UNAM.	46	Retrato en blanco y negro Carlos Solórzano	Acervo de la Coordinación del Colegio de Literatura Dramática y Teatro. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM
I.5 Carlos Solórzano y el teatro en la UNAM.	48	Retrato a color de Carlos Solórzano, 2006	Archivo fotográfico Christa Cowrie
I.5 Carlos Solórzano y el teatro en la UNAM.	49	Una escena de <i>Los fantoches</i> de Carlos Solórzano con escenografía de Rufino Tamayo. Teatro de las Naciones, Paris, 1963	Caso Alfonso, Salvador Novo, Carlos Solórzano, et al. El Teatro en México. <i>Artes de México</i> , año XVI, núm. 123, 1969, p. 70-71
I.5 Carlos Solórzano y el teatro en la UNAM.	50	Teatro Estudiantil de la Universidad, una escena de <i>Julieta o La Clave de los Sueños</i> de George Neveux. Dir: Héctor Azar.	Caso Alfonso, Salvador Novo, Carlos Solórzano, et al. El Teatro en México. <i>Artes de México</i> , año XVI, núm. 123, 1969, p78.
I.5 Carlos Solórzano y el teatro en la UNAM.	51	Retrato en blanco y negro de Seki Sano, ca, 1940	INBA/CITRU, Biblioteca de las Artes/Cenart
I.6 Héctor Azar. Paradojas de un hombre fuera de lo común. Un país: El teatro.	52	Héctor Azar en ensayo, Foro Isabelino	Archivo fotográfico Rogelio Cuéllar
I.6 Héctor Azar. Paradojas de un hombre fuera de lo común. Un país: El teatro.	53	Primer Gran Premio otorgado al Teatro Universitario de México, en el primer Festival Mundial de Teatro Universitario en Nancy, Francia 1964/Placa del Teatro Reims anunciando Divines paroles de Valle Inclán Theatre universitaire du mexico Prix 1964	Archivo Histórico del Centro de Arte Dramático A.C.
I.6 Teatro en Coapa.	55	Teatro en Coapa en las instalaciones del plantel ca 1955-1959	Archivo Histórico del Centro de Arte Dramático A.C.
I.6 Teatro en Coapa.	56	Alumnos en ensayo del poema <i>El viento</i> de León Felipe en las instalaciones del plantel. ca 1955-1959	Archivo Histórico del Centro de Arte Dramático A.C.
I.6 Teatro en Coapa.	57	Ensayo de <i>Pedro Talonario</i> de Antonio Mira de Amescua con Martha Alicia Garibay y Rosa Furman. Teatro en Coapa, 1955	Archivo Histórico del Centro de Arte Dramático A.C.

CAPÍTULO	PÁG.	ICON	FUENTE
I.6 Teatro en Coapa.	58	Retrato en blanco y negro de Héctor Azar	Archivo fotográfico Rogelio Cuéllar
I.6 Teatro en Coapa.	59	Reperto de <i>La paz</i> de Aristófanes y <i>El periquillo sarniento</i> . Dir. Héctor Azar Atlixco, Puebla. 1961	Archivo Histórico del Centro de Arte Dramático A.C.
I.6 Teatro en Coapa.	59	Grupo Espacio 15: Héctor Azar, Paco Toledo, Marta Ofelia Galindo, Carlos de Pedro, Eloisa Gottdiener, Carlos Vázquez, María del Carmen Farías, César Arias y Selma Beraud en el Foro Isabelino	Archivo Histórico del Centro de Arte Dramático A.C.

II. LOS CENTROS DE FORMACIÓN TEATRAL EN LA UNIVERSIDAD

En el mismo ánimo se encuentra el segundo apartado, que revisa la creación de *Los centros de formación teatral en la Universidad* en referencia a su respectiva evolución. Desde su perspectiva como egresados y actualmente profesores, de la Facultad de Filosofía y Letras Oscar Armando García y David Olguín del Centro Universitario de Teatro hacen hincapié en los logros sumados desde el origen de sendos organismos hasta la actualidad.

Cabe resaltar tres puestas en escena como resultados significativos del proceso de formación en dichas escuelas: *Armas Blancas* en 1982 con dirección de Julio Castillo con estudiantes del Colegio de Literatura Dramática y Teatro¹, *Mujeres Sabias* en 1997 dirigida por José Caballero con alumnos del CUT. Y *La vida es sueño* a cargo de José Luis Ibáñez donde convergieron integrantes de ambas escuelas. Incluidas entre las imágenes que conforman el capítulo sexto de la publicación, las tres puestas en escena evidencian su impacto directo en el quehacer teatral contemporáneo.

De cierta forma el Colegio de Teatro ha establecido la tradición de exhibir los mejores trabajos surgidos de los procesos pedagógicos en actuación y dirección escénica, recientemente enunciadas como temporadas de primavera y otoño dentro de las aulas-teatros de la misma facultad conformando una especie de escaparate para los estudiantes². En su resumen anual del año 1964 de Carlos Solórzano hace la siguiente observación:

En la Facultad de Filosofía y Letras el coordinador de teatro de la misma, Fernando Wagner en compañía de 12 maestros, organizó una temporada teatral llevada a cabo en el nuevo y bien provisto local destinado a ese efecto dentro del edificio de la propia Facultad. Iniciaron en esa temporada, con acierto, sus actividades como autores dramáticos, tres estudiantes que habrán de obtener posteriormente el grado universitario de Maestros en Arte Dramático. Ellos son Ilse Heckel Novoa con su auto *El regreso del Diablo*, Ignacio Merino con su obra *El brillante negro* y Noemí Recio Zubieta con su monólogo *La olla de frijoles*. En la misma temporada otros estudiantes ejercieron funciones de directores de escena: Carlos que escenificó *El cuento del Zoológico* de Albee, Héctor Sierra Chirón que dirigió *El oso* de Chéjov y Néstor López Aldeco, que alcanzó una calidad profesional con el montaje de la obra cubana contemporánea *El robo del cochino*, de Abelardo Estorino. Los

¹ En noviembre de 1980, Julio Castillo se hizo cargo del taller de actuación en el Departamento de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. La investigación que partió del atractivo que el mexicano siente por la muerte y la violencia culminó en el sótano del teatro de Arquitectura con *Armas blancas*, de Víctor Hugo Rascón Banda compuesta de tres textos: *La daga*, *la navaja* y posteriormente escrita especialmente para el grupo: *El abrecartas*, que sustituía a *El machete* de la trilogía original. *Escénica*, primera época no. 2 agosto de 1982. México, p. 30-31.

² Podría referir también el ciclo de Directores Jóvenes Universitarios presentado en el Teatro Carlos Lazo de Arquitectura, proyecto que fue coordinado por Soledad Ruiz en ese momento coordinadora del Departamento de Literatura Dramática y Teatro. Seligson Esther. *Siete nuevos directores universitarios, por un teatro sin simulacros*. Proceso, 30 octubre 1982. proceso.com.mx

estudiantes especializados en Arte Dramático tuvieron, así, la primera oportunidad de mostrar al público el resultado de sus estudios dentro de la carrera que han de ejercer durante el resto de sus vidas.³

Otro esfuerzo que habría de señalarse es la fugaz integración del así llamado Repertorio de la Facultad de Filosofía y Letras en 2001 con la presentación en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón de *El astrólogo fingido* de Calderón de la Barca dirigido por Héctor del Puerto, *La hija del aire*, primera parte del mismo autor⁴ dirigida por Mónica Raya y en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, *Los pilares de la cárcel* de Elena Garro dirigida por Carlos Corona. Lamentablemente los resultados más recientes de la Facultad no han llegado a tener temporada en los espacios del campus⁵, a diferencia del Centro Universitario de Teatro, cuyo sistema escolar integra apropiadamente la titulación de sus estudiantes con una puesta en escena con su respectiva temporada y adecuada difusión en sus propias instalaciones dentro de la zona cultural.

Conformado por ambos ensayos, el capítulo segundo señala en su brevedad dentro del libro la necesidad de un espacio más amplio donde se desarrolle el perfil de estudios en ambos centros de formación teatral y se refieran profusamente sus transiciones y alcances. Y quizá entonces descubrir que no es demasiado lo que los escinde sino que constituyen una mismo núcleo de formación profesional dotado de integridad académica y un espíritu ostensiblemente universitario.

ICONOGRAFÍA: LOS CENTROS DE FORMACIÓN TEATRAL EN LA UNIVERSIDAD.

CAPÍTULO	PAG.	ICON	FUENTE
II.1 Del aula al público: presencias escénicas de la Facultad de Filosofía y Letras	62	Escenas de <i>Muertos sin sepultura</i> dirigida por Enrique Ruelas, con Alumnos de Arte Dramático, ca. 1950	Biblioteca de las Artes/Cenart INBA/CITRU

³ También en un resumen pero de 1969 publicado en el mismo volumen apunta: "Entre estas representaciones las más afortunadas fueron las que llevaron a cabo los estudiantes de Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras, que ya han manifestado ser, en diversas ocasiones, los verdaderos depositarios del Teatro de la Universidad". Solorzano, Carlos Testimonios teatrales de México. Op cit., Solórzano, Carlos, p. 141.

⁴ Ambas obras de Pedro Calderón de la Barca, de quien se conmemoraba el 400 Aniversario de su natalicio.

⁵ Salvo ciertas excepciones como las puestas en escena premiadas en el Festival Internacional de Escuelas Teatrales (FIET) que convoca la Academia Teatralna im. Alexandra Zelwerowicza en Varsovia, Polonia: *Me llega una carta*, adaptación de textos de Rodrigo García, bajo la dirección y dramaturgia de Natalia Cament y *Escorial* de Michel de Ghelderore dirigida por Abril Alcaraz presentadas en el Teatro Carlos Lazo de la Facultad de Arquitectura.

CAPÍTULO	PAG.	ICON	FUENTE
II.1 Del aula al público: presencias escénicas de la Facultad de Filosofía y Letras	63	Retratos en blanco y negro de Rodolfo Usigli y Fernando Wagner.	Biblioteca de las Artes/Cenart INBA/CITRU
II.1 Del aula al público: presencias escénicas de la Facultad de Filosofía y Letras	64	Escena de <i>No es cordero que es cordera</i> , dirigida por Charles Rooner, con Luisa Rooner, Beatriz San Martín y Maricruz Olivier en el Teatro Ródano, 1953	Biblioteca de las Artes/Cenart INBA/CITRU. Fotografía: Urbel Bernath
II.1 Del aula al público: presencias escénicas de la Facultad de Filosofía y Letras	64	Escena de <i>No es cordero que es cordera</i> , dirigida por Chales Rooner.	Biblioteca de las Artes/Cenart INBA/CITRU. Fotografía: Walter Reuter.
II.1 Del aula al público: presencias escénicas de la Facultad de Filosofía y Letras	65	Programa de mano diseñado por Vicente Rojo de <i>La vida es sueño</i> , dirigida por José Luis Ibáñez, 1995	Biblioteca de las Artes/Cenart INBA/CITRU.
II.2 El Centro Universitario de Teatro. Así que pasen 45 años.	66	Cartel con plano transversal del CUT ubicado en Sullivan 43. Fechado 18 junio de 1962	Archivo Histórico del Centro de Arte Dramático A.C.
II.2 El Centro Universitario de Teatro. Así que pasen 45 años.	67	Placa conmemorativa del décimo aniversario del CUT. Fechada 18 junio de 1972	Archivo Histórico del Centro de Arte Dramático A.C.
II.2 El Centro Universitario de Teatro. Así que pasen 45 años.	67	Retrato en blanco y negro de Héctor Azar.	Coordinación Nacional de Literatura/INBA
II.2 El Centro Universitario de Teatro. Así que pasen 45 años.	67	Grupo CLETA (Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística) en la sede del CUT, hoy conocido como Foro Isabelino.	Biblioteca de las Artes/Cenart INBA/CITRU
II.2 El Centro Universitario de Teatro. Así que pasen 45 años.	68	José Luis Cruz, Lucía Pallés, Ruth Noriega, Héctor y Carlos Mendoza, José Caballero al término de la función de estreno de <i>In Memoriam</i> , espectáculo de Héctor Mendoza.	Archivo fotográfico Rogelio Cuéllar
II.2 El Centro Universitario de Teatro. Así que pasen 45 años.	69	José Luis Moreno y David Verduzco en una escena de <i>Reso</i> , espectáculo de Héctor Mendoza. 1974	Biblioteca de las Artes/Cenart INBA/CITRU
II.2 El Centro Universitario de Teatro. Así que pasen 45 años.	69	Escena de <i>El príncipe de Homburgo</i> , de Henrik Von Kleist, dirigida por Julio Castillo, ca. 1975	Archivo Julio Castillo, INBA/CITRU

CAPÍTULO	PAG.	ICON	FUENTE
II.2 El Centro Universitario de Teatro. Así que pasen 45 años.	69	Una escena de <i>Los veraneantes</i> , adaptación de Luis de Tavira del original de Máximo Gorki, dirigida por Julio Castillo Jardín del CUT, San Lucas, 1979	Archivo Rosa María Bianchi.
II.2 El Centro Universitario de Teatro. Así que pasen 45 años.	70	Una escena de <i>Manuscrito encontrado en Zaragoza</i> de Juan Tovar, dirigida por Ludwik Margules, CUT, 1984	Archivo fotográfico Rogelio Cuéllar.
II.2 El Centro Universitario de Teatro. Así que pasen 45 años.	71	<i>Una escena de A mano ligera</i> , dirigida por Héctor Mendoza en La Casa del Lago, con alumnos de la primera generación del CUT 1974-75	Archivo Rosa María Bianchi. Fotografía: Elsa Escamilla
II.2 El Centro Universitario de Teatro. Así que pasen 45 años.	71	Una escena de <i>A mano ligera</i> , dirigida por Héctor Mendoza en La Casa del Lago, 1974-75	Archivo Rosa María Bianchi.
II.2 El Centro Universitario de Teatro. Así que pasen 45 años.	71	Una escena de <i>Un amigo encarnizado</i> , en La Casa del Lago, con alumnos de la primera generación del CUT 1974-75	Archivo Rosa María Bianchi.

III. SEIS DÉCADAS DE LA PUESTA EN ESCENA EN LA UNAM.

El panorama vertido en el tercer capítulo constituye un ejercicio de crítica compuesto por seis ensayos a cargo de Josefina Brun, Fernando de Ita, Bruce Swansey, Bruno Bert, Mónica Raya y Alfredo Michel quienes conducen al lector por los sinuosos territorios de la nostalgia hacia una evaluación retrospectiva a lo largo de *seis décadas de la puesta en escena en la UNAM* resaltando el consecuente enriquecimiento de la escena mexicana.

Es la suma de años de búsqueda y consolidación de una identidad que continúa transformándose, como bien refiere Luis de Tavira: “Si entendiéramos la complejidad del hecho teatral, en la medida en que es siempre la cúspide de un movimiento cultural global, que es inherente a una filosofía propia, a un desarrollo integral de todas las artes, que da por resultado esta privilegiada manifestación de lo teatral. Además de su naturaleza colectiva y compleja que hace mucho más difícil al arte teatral que pintar, componer música o escribir poesía. Nuestro teatro tiene una explicación de su conflictiva en esta incapacidad de no haber encontrado, en nuestra cultura, una alternativa teatral propia, como lo fueron movimientos artísticos que sí marcaron una tradición e hicieron escuela”¹.

Las imágenes incluidas a lo largo de este recorrido al pasado fue cuidadosamente seleccionado, procurando un equilibrio entre la ilustración de los espectáculos y las personalidades referidos en cada texto, atendiendo las sugerencias de los diletantes autores, disponiendo de los bocetos de escenografía o programas de mano, es decir echando mano de todo aquel material visualmente interesante que hiciera reverberar los ecos de cada época y permitiera sondear en ese vasto bagaje la instrucción pero sobre todo la urgencia a las generaciones imberbes, como la mía, a comenzar a indagar en lo incomunicable. Si el teatro no hace algo distinto a lo que hacen los medios masivos de comunicación, si la ficción escénica no es radicalmente distinta a lo que sucede en la realidad, entonces carece de sentido, sobra. Esta

¹ Brun, Josefina. La instancia mágica del Teatro. Entrevista a Luis de Tavira. *Escénica*, primera época, número 6 y 7, mayo de 1984, p 69.

exigencia plantea un desafío para reiniciar búsquedas con el respaldo valiosísimo de los que han hecho ya visible lo invisible.

La revisión de los años 50 y 60 podría perfilar, casi como un paréntesis un debate entre el realismo, estilo tremendamente arraigado en el país, y las distintas alternativas. Retomando palabras de Josefina Brun: “cuando todo el teatro mexicano, o casi todo, parece indicar su apego al Realismo y al Naturalismo escénicos, desde que estas corrientes suplieron a la vieja escuela española de representación y que en ese tiempo fueron altamente benéficas para la renovación de nuestro teatro, hoy la batalla se da por otras formas más comprometidas tanto con el teatro mismo, como con la sociedad a la que va dirigido”². Dentro del panorama teatral de aquel momento, la autora observa en *La Casa del Lago* el terreno de juego para luego concentrar la atención en los principales artífices de aquél momento: Héctor Azar, Juan Ibáñez, Héctor Mendoza, Juan José Gurrola y José Luis Ibáñez.³ A propósito del movimiento Poesía en Voz alta hoy día tan emblemático, Octavio Paz señalaba en entrevista a Esther Seligson:

Antes que nada se trataba de una *confabulación*, para decirlo con palabras de Arreola, entre escritores (Diego de Meza, yo mismo), pintores (Juan Soriano, Leonora), directores (además de Mendoza estaba José Luis Ibáñez), y actores, con la intención de poner en escena tanto el teatro de vanguardia como de rescatar la tradición hispánica. Se trataba de un grupo inteligente y rebelde que debió enfrentarse a dos obsesiones reinantes: al realismo y al nacionalismo. Sin Poesía en Voz Alta no se conciben muchas de las cosas del teatro actual en México, no sólo por haber postulado la experimentación a partir de las experiencias de vanguardia, sino porque también experimentábamos con nosotros mismos, siempre al servicio del texto”. (...) Nos preocupaba también, en relación con la generación precedente, la de los Contemporáneos, el problema de una esclerosis en la actuación de los actores, y el de un teatro retórico. Los Contemporáneos también realizaron una labor de renovación al querer poner a México al tanto de lo que en Europa se hacía (Bontempelli, O'Neill, Giraudoux, Cocteau, Le Normand), pero se ocuparon demasiado de las traducciones. Villaurrutia y Gorostiza intentaron un teatro distinto pero estaban muy influidos por los franceses, y además cayeron en el realismo mediocre; Agustín Lazo, Usigli, seguidor de Pirandelo y de Shaw, Julio Bracho en la línea de las experiencias de Meyerhold y del expresionismo alemán. Finalmente ellos cedieron al teatro comercial y al realismo convencional, mientras que nosotros fuimos más caóticos y aventureros, queríamos construirnos en nuestra propia vanguardia, y sobre todo, en una escuela de bien decir poesía en voz alta para revalorar a la palabra y hacer del texto el centro del espectáculo. Nuestros actores tenían también una gran capacidad de expresión corporal.⁴

² *Ibid.*, p 65.

³ Para ilustrar este capítulo, resultó esencialmente útil el Archivo del fotógrafo Ricardo Salazar que resguardado por Difusión Cultural se encuentra parcialmente catalogado y en tratamiento de limpieza y conservación. El jefe de la dependencia en aquel momento, el doctor Gerardo Estrada permitió la auscultación del material y gracias a este voto de confianza pude revisar algunos negativos en 33mm y transparencias en 120mm entre los cuales abundan magníficos retratos de representantes de la literatura e intelligentsia mexicana de la segunda mitad del siglo XX.

⁴ Seligson, Esther. *La hija de Rappaccini, (Entrevista a Octavio Paz)* en *A campo traviesa*. Antología. México. FCE. 2005, p. 198-199. Originalmente aparecida en *La Cabra*, época III, núm I, México, octubre, 1978.

**ICONOGRAFÍA: SEIS DÉCADAS DE LA PUESTA EN ESCENA EN LA
UNIVERSIDAD.**

CAPÍTULO	PÁG.	ICON	FUENTE
III.1 Poesía en Voz Alta y la escena universitaria en los años cincuenta y sesenta.	74	Retrato en blanco y negro de Juan José Arreola	Archivo Casa del Lago. Fotografía: Ricardo Salazar.
III.1 Poesía en Voz Alta y la escena universitaria en los años cincuenta y sesenta.	76	Una escena y boceto de diseño de <i>Penélope</i> , de Leonora Carrington, dirigida por Alejandro Jodorowski, en el Teatro de la Esfera, ca. 1960.	Caso Alfonso, Salvador Novo, Carlos Solórzano, et al. El Teatro en México. Artes de México, año XVI, núm. 123, 1969, p, 81, 82.
III.1 Poesía en Voz Alta y la escena universitaria en los años cincuenta y sesenta.	77	Un par de Escenas de <i>El libro de buen amor</i> del Arcipreste de Hita en el tercer programa de Poesía en Voz Alta.	Archivo Revista Paso de Gago
III.1 Poesía en Voz Alta y la escena universitaria en los años cincuenta y sesenta.	78	Carlos Fernández y Rita Macedo en <i>La hija de Rapaccini</i> de Octavio paz, dirigida por Héctor Mendoza con diseños de Juan Soriano y Leonora Carrington en el segundo programa de Poesía en Voz Alta	Caso Alfonso, Salvador Novo, Carlos Solórzano, et al. El Teatro en México. Artes de México, año XVI, núm. 123, 1969, p, 72.
III.1 Poesía en Voz Alta y la escena universitaria en los años cincuenta y sesenta.	79	Juan y Fernando García Ponce, Juan José Gurrola, Manuel Ferguárez, José de la Colina, José Luis Cuevas y Juan Martí en La Casa del Lago, ca. 1965.	Archivo fotográfico Ricardo Salazar.
III.1 Poesía en Voz Alta y la escena universitaria en los años cincuenta y sesenta.	80	Grupo de teatro de Arquitectura: Héctor Ortega, Juan José Gurrola, Alberto Dallal, José Emilio Pacheco, entre otros.	Archivo fotográfico Ricardo Salazar.
III.1 Poesía en Voz Alta y la escena universitaria en los años cincuenta y sesenta.	81	Juan Ibáñez, Héctor Azar y Jules Romain, en la ceremonia de premiación del Festival Mundial de Teatro Universitario en Nancy Francia, 1962.	Agencia France-Press. Archivo Josefina Brun.
III.1 Poesía en Voz Alta y la escena universitaria en los años cincuenta y sesenta.	83	Roberto Dumont, Erika Carlsson, Tamara Garina, Enrique Rocha y Rosa Furman en <i>La Cantante Calva</i> , dirigida por Juan José Gurrola. La Casa del Lago 1963	Archivo fotográfico Ricardo Salazar.

CAPÍTULO	PÁG.	ICON	FUENTE
III.1 Poesía en Voz Alta y la escena universitaria en los años cincuenta y sesenta.	84	Retrato en blanco y negro de José Luis Ibáñez.	Acervo de la Coordinación del Colegio de Literatura Dramática y Teatro. Facultad de Filosofía Letras, UNAM.
III.1 Poesía en Voz Alta y la escena universitaria en los años cincuenta y sesenta.	85	Cuatro distintas escenas de <i>La moza del cántaro</i> de Lope de Vega, dirigida por José Luis Ibáñez, escenografía y vestuario de Juan Soriano. La Casa del Lago, 1963.	Caso Alfonso, Salvador Novo, Carlos Solórzano, et al. El Teatro en México. Artes de México, año XVI, núm. 123, 1969, p, 85-87.

En el texto titulado *La mayoría de edad* Fernando de Ita describe amenamente la década de los setenta acercándonos a esa controversia surgida entre una dramaturgia valiosa y una dirección interesada en la actualidad de la puesta en escena como tal. En una nota publicada poco antes de su retiro de la columna en el periódico *Reforma* escribe:

Al menos, los escritores de teatro tienen una tradición milenaria. Como los aztecas, los directores llegaron tarde al mundo del teatro y en tan sólo 100 años se hicieron los amos del territorio. Son los asaltantes del escenario. Por siglos, los actores fueron el alma de la fiesta, hasta que en 1776 un tal duque de Sax-Gotha organizó un teatro de repertorio que devino en el primer modelo de Compañía Estable con un director que definía el perfil artístico y social del ensamble. [...] El dominio del director sobre el autor y los actores llegó a finales del siglo 19 en la lejana Rusia, con el primer zar del método para hacer del teatro una ciencia: Alekseev Konstantin Sergeevich Stanislavsky (1863-1938).

En Francia, contemporáneos del director ruso como André Antoine, Paul Fort o Jacques Copeau establecen también una preparación psicofísica del comediante y proponen una ética, una estética y una política social para el teatro. En los años 30 del siglo 20, una derivación del teatro inglés se afianza en algunas universidades de Estados Unidos más que con una mística a la rusa o un idealismo a la francesa, con un método de estudio que busca formar profesionales del teatro. Estas tres escuelas son las fuentes de nuestra corta tradición de maestros de la escena.

El espacio me fuerza a referirme apenas al final de esta estirpe. La escuela francesa, que comienza con Salvador Novo, termina con la generación de José Solé, la escuela rusa que comienza con Seki Sano, termina con Rodolfo Valencia; la escuela de Yale, que inicia con Xavier Villaurrutia, termina con Héctor Mendoza (en el terreno de la dirección, porque en escenografía apenas comienza con Mónica Raya)⁵

A modo de colofón del ensayo quedó aunado un texto donde se da noticia de la renuncia obligada de Hugo Gutiérrez Vega⁶ como consecuencia del conato de censura provocado por el espectáculo de Gurrola: *La prueba de las promesas* de Juan Ruiz de Alarcón⁷ episodio altamente

⁵ De Ita, Fernando. Los asaltantes. *Reforma*. El Ángel, 11 febrero 2007, p. 3.

⁶ Hugo Gutiérrez Vega (Guadalajara, Jalisco, 1934) poeta, traductor y ensayista es doctor en Derecho y maestro de Literatura española. Ha sido rector en la Universidad Autónoma de Querétaro; académico en la Facultad de Ciencias Políticas y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; conferencista en universidades del extranjero; fundador y actor de compañías teatrales; director de la Casa del Lago, de Difusión Cultural y de la Revista de la Universidad.

⁷ Según Gurrola: "A Alarcón yo nunca lo hubiera puesto... Sin embargo, encontré en *La prueba de las promesas* algo que es espléndido: la historia de un mago que le da un pliego a Don Juan, donde lo hace el Marqués de Tarifa, que es como si alguien te dice tú vas a ser gobernador de Coahuila. Entonces todos están en el candelero. Pero el mago que es Juan Ruiz de Alarcón le dice, a ver cómo eres, a ver si cumples tus promesas, porque el don Juan quería a su hija. Pero cuando siente el poder, termina por acusar de hechicero al mago que le dio el poder. Creo que todas estas referencias al

polémico con el que se inaugura el teatro que desde entonces lleva el nombre del autor novohispano.

**ICONOGRAFÍA: SEIS DÉCADAS DE LA PUESTA EN ESCENA EN LA
UNIVERSIDAD.**

CAPÍTULO	PÁG.	ICON	FUENTE
III.2 La mayoría de edad. Teatro Universitario 1970-1980	86	Retrato a color de Fiona Alexander	Archivo Alejandro Luna
III.2 La mayoría de edad. Teatro Universitario 1970-1980	87	Programa de mano <i>Lástima que sea puta</i> de John Ford, dirigida por Juan José Gurrola. Teatro Repertorio UNAM.	Archivo Gustavo Amézaga
III.2 La mayoría de edad. Teatro Universitario 1970-1980	89	Tres escenas de <i>Roberte esta tarde</i> de Pierre Klosowsky, dirigida por Juan José Gurrola, Casa del Lago, junio de 1975.	Archivo Rosa Vivanco
III.2 La mayoría de edad. Teatro Universitario 1970-1980	89	Cartel diseñado por José de Santiago para <i>Woyzeck</i> de Georg Büchner dirigida por Luis de Tavira.	Archivo Luis de Tavira
III.2 La mayoría de edad. Teatro Universitario 1970-1980	89	Rosa María Bianchi, Blanca Guerra y Lucía Paillés en <i>Woyzeck</i> de Georg Büchner, dirigida por Luis de Tavira, 1974.	Archivo Rosa María Bianchi. Fotografía: Elena Zelaya
III.2 La mayoría de edad. Teatro Universitario 1970-1980	91	Programa de mano diseñado por Marcos Kurtycz para <i>La prueba de las promesas</i> , de Juan Ruiz de Alarcón, dirigida por Juan José Gurrola.	Archivo Histórico del Centro de Arte Dramático A.C.

En *La década encontrada* Bruce Swansey expone con pericia, lo venerable y lo vulnerable del teatro universitario en los ochenta y desde la década evocada apunta lo siguiente:

Desde hace más de dos décadas, la Universidad Nacional ha creado el teatro del futuro a través de la educación de los espectadores del presente. Términos como experimentación, búsqueda, rechazo del teatro mercantil, han entrado a formar parte de un vocabulario estable, y han contribuido a crear un teatro netamente moderno, puntual en materia de vanguardia que, con el tiempo y el trabajo, se ha depurado hasta representar otra manera alternativa escénica. Quizá lo más enriquecedor de este teatro experimental es que ha logrado crear un público que difiere cualitativamente del generoso que honra el teatro como evento social ilusorio o de la audiencia que, presa de un abandono momentáneo al arte, engrosa los caudales de Noé, cuyas producciones aseguran un misterio comestible, un reto para relajarse después de la oficina, un paréntesis en la estable, ya-no-tan-cómoda-existencia-pibil. A pesar de los vaivenes políticos, la UNAM ha logrado afianzarse como el foro de producción capaz de asumir lo irrepresentable, de cara a la miopía de unos productores privados incapaces de ver más allá de lo asegurado. De una manera marginal –lo cual nada tiene que ver con

poder son muy sustanciales para México ahora. Recordando el talento de Juan Ruiz de Alarcón, yo he tratado de hacer esta puesta en escena para que se vea que en esa época se sufría de las mismas cosas.” Cuauhtémoc Zúñiga, “Juan José Gurrola. Por un teatro que sude”, *La Cabra*, tercera época, número 5, febrero de 1979, UNAM, p. 4-5.

una producción precaria, ya que frecuentemente las inversiones en puestas en escena universitaria no tienen relación con la cicatería comercial⁸

**ICONOGRAFÍA: SEIS DÉCADAS DE LA PUESTA EN ESCENA EN LA
UNIVERSIDAD.**

CAPÍTULO	PÁG.	ICON	FUENTE
III.3 La década encontrada: El teatro universitario en los ochenta	92	Regina Orozco, Paloma Woolrich, Jannette Macari y Francis Laboriel <i>en Atracciones Fénix</i> dirigida por Jesusa Rodríguez, 1986	Archivo Jesusa Rodríguez
III.3 La década encontrada: El teatro universitario en los ochenta	94	Escena de <i>Manga de Clavo</i> de Juan Tovar y Beatriz Novaro, dirigida por José Caballero, 1986	Archivo Teatro UNAM. Fotografía: Fernando Moguel.
III.3 La década encontrada: El teatro universitario en los ochenta	94	Programa de mano de <i>El destierro</i> de Juan Tovar, dirigida por José Caballero.	Archivo Margarita Sanz.
III.3 La década encontrada: El teatro universitario en los ochenta	95	Programa de mano y escena <i>Del día en que murió el Sr. Bernal dejándonos desamparados</i> de Héctor Mendoza, dirigida por Flora Dantus	Archivo Rosa María Bianchi.
III.3 La década encontrada: El teatro universitario en los ochenta	97	Retrato en blanco y negro de Julio Castillo	Archivo fotográfico Rogelio Cuéllar
III.3 La década encontrada: El teatro universitario en los ochenta	97	Cartel de <i>Armas blancas</i> de Víctor Hugo Rascón Banda dirigida por Julio Castillo en el Sótano del Teatro de Arquitectura Carlos Lazo, 1982.	Instituto de investigaciones sobre la Universidad y la educación/UNAM
III.3 La década encontrada: El teatro universitario en los ochenta	97	Cartel de <i>Vacío</i> , espectáculo de Julio Castillo basado en "Tres mujeres" de Sylvia Plath", 1980.	Archivo personal de Jesusa Rodríguez.
III.3 La década encontrada: El teatro universitario en los ochenta	98	Programa de mano <i>De la vida de las marionetas</i> de Ingmar Bergman y <i>Jacques y su amo</i> de Milan Kundera, dirigidas por Ludwik Margules, en 1983 y 1988 respectivamente	Biblioteca de las Artes/Cenart INBA/CITRU
III.3 La década encontrada: El teatro universitario en los ochenta	99	Retrato en blanco y negro de Jesusa Rodríguez	Archivo fotográfico Rogelio Cuéllar
III.3 La década encontrada: El teatro universitario en los ochenta	99	Programa de mano de <i>Yourcenar o cada quien su Marguerite</i> , dirigida por Jesusa Rodríguez, 1989.	Biblioteca de las Artes/Cenart

⁸ Swansy, Bruce. El hilo de Yourcenar. *La Jornada Semanal*, México, 10 de septiembre de 1989, p. 5.

CAPÍTULO	PÁG.	ICON	FUENTE
III.3 La década encontrada: El teatro universitario en los ochenta	99	Jesusa Rodríguez en <i>Donna Giovanni</i> , 1983.	Archivo Jesusa Rodríguez
III.3 La década encontrada: El teatro universitario en los ochenta	100	Escena de <i>Las palabras de la tribu</i> , espectáculo de Hugo Hiriart, 1988	Archivo fotográfico Christa Cowrie.
III.3 La década encontrada: El teatro universitario en los ochenta	100	Programa de mano de <i>Ámbar y Minotastás y su familia</i> , espectáculos de Hugo Hiriart, 1986 y 1981 respectivamente.	Biblioteca de las Artes/Cenart
III.3 La década encontrada: El teatro universitario en los ochenta	100	Retrato en blanco y negro de Hugo Hiriart	Archivo fotográfico Christa Cowrie.
III.3 La década encontrada: El teatro universitario en los ochenta	101	Escena de <i>Orestíada</i> , dirigida por José Solé, en el teatro Juan Ruiz de Alarcón en 1984.	Archivo Teatro UNAM
III.3 La década encontrada: El teatro universitario en los ochenta	102	Escena de <i>El baile de los montañeses</i> de Víctor Hugo Rascón Banda, dirigida por Marta Luna con el grupo teatral de la Universidad Veracruzana en el Juan Ruiz de Alarcón, 1982	Archivo Teatro UNAM
III.3 La década encontrada: El teatro universitario en los ochenta.	102	Rubén Yáñez entre otros actores del Galpón en <i>Artigas: general del pueblo</i> , espectáculo de Atahualpa de Cioppo y César Campodónico en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, 1982.	Archivo fotográfico Gerardo Suter
III.3 La década encontrada: El teatro universitario en los ochenta.	102	Escena de <i>Santísima</i> de Sergio Magaña, dirigida por Germán Castillo en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, 1981	Archivo Teatro UNAM. Fotografía: Gerardo Suter.
III.3 La década encontrada: El teatro universitario en los ochenta.	103	Fernando Balzaretti, Gabriel Pascal, Ignacio Retes y Verónica González en un ensayo de <i>El estupendo cornudo</i> , 1982.	Archivo fotográfico Rogelio Cuéllar
III.3 La década encontrada: El teatro universitario en los ochenta.	103	Programa de mano de <i>El estupendo cornudo</i> , de Fernando Crommelynck, dirigida por Ignacio Retes.	Archivo Teatro UNAM.
III.3 La década encontrada: El teatro universitario en los ochenta.	103	Cartel de <i>Los Rubios</i> , espectáculo de Rodolfo Valencia a partir de la danza popular homónima de Juxtlahuaca, Oax. y <i>La estrella de Sevilla</i> atribuida a Lope de Vega. Teatro Juan Ruiz de Alarcón, 1989	Archivo Teatro UNAM. Fotografía: Lorena Alcaraz

CAPÍTULO	PÁG.	ICON	FUENTE
III.3 La década encontrada: El teatro universitario en los ochenta.	103	Escena de <i>Si bien acaba... ¡Bien!</i> , adaptación de Antonio Castro de la obra de Shakespeare, dirigida por Raúl Zermeno con el grupo teatral de la Universidad Veracruzana.	Archivo Teatro UNAM. Fotografía: Rogelio Cuellar.
III.3 La década encontrada: El teatro universitario en los ochenta.	103	Bárbara Guillén en <i>Juegos profanos</i> de Carlos Olmos, dirigida por Eduardo Ruiz Saviñón en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, 1985	Archivo Teatro UNAM. Fotografía : Fernando Moguel.
III.3 La década encontrada: El teatro universitario en los ochenta.	103	Escena de <i>El jinete de la divina providencia</i> , espectáculo de Oscar Liera. Taller de Teatro, de la Universidad de Sinaloa, TATUAS. 1985	Archivo Teatro UNAM
III.3 La década encontrada: El teatro universitario en los ochenta.	103	Escena de <i>Máscara vs. Cabellera</i> de Víctor Hugo Rascón Banda, dirigida por Enrique Pineda con el grupo teatral de la Universidad Veracruzana, 1986	Archivo Teatro UNAM. Fotografía: Ramón Jiménez.
III.3 La década encontrada: El teatro universitario en los ochenta.	105	Julio Castillo y las actrices de <i>Vacío</i> : Isabel Benet, Jesusa Rodríguez, Francis Laboriel, Paloma Woolrich, y Guadalupe Noel, ca.1980.	Archivo Jesusa Rodríguez.

Al término del apartado dedicado a los 80 Luz Emilia Aguilar, coordinadora editorial del proyecto se empeñó en integrar un artículo ya publicado en su columna semanal del Excelsior a propósito del vigésimo aniversario luctuoso del destacado creador escénico Julio Castillo, quien en 1981, aseveraba perspicazmente: “El teatro mexicano no tiene una identidad propia como el francés, el italiano o el alemán; el nuestro tiene un poco de aquí y de allá, y no quiero decir con esto que en México no hagamos un buen teatro, hay excelentes talentos, actores actrices, directores, escenógrafos, pero de alguna manera no tenemos esa fuerza, y yo me pregunto, cuando nos dicen que lo que pasa es que tenemos que buscar nuestras fuentes, nuestras raíces, ¿realmente nos interesa, nos importa buscar nuestra identidad? Yo siento que el teatro debe partir de ti mismo, de tu punto de vista –y no es que yo ya haya encontrado, me voy a morir buscando- y que si eres honesto con la forma como ves tu problemática eso va a trascender al espectador”⁹. La página quedó sellada de subjetividad con un texto especialmente personal e inédito, aportación de una de sus discípula más comprometidas, Jesusa Rodríguez.

⁹ Seligson, Esther. *Julio Castillo y el teatro mexicano. Proceso*. México, Núm. 249, 8 agosto 1981, proceso.com.mx.

En alusión a fenómenos políticos como la caída del muro de Berlín que modificaron la visión del arte a nivel global y por ende la concepción de la teatralidad, Bruno Bert titula *Después de la Caída. La década de los noventa en la UNAM* el pasaje donde habla sucintamente de los espectáculos: *El retablo de El Dorado*, la reposición de *Inmaculada*, *La Chunga*, *Tiempo de fiesta*, *Escrito en el cuerpo de la noche* y *Reporte meteorológico* en el teatro Juan Ruiz de Alarcón y la reposición de *La visita del ángel*, *Las musas huérfanas* y *Ella imagina* en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz. Las propuestas situadas en la misma década pero lejos de magistrales pretensiones son comentadas por Mónica Raya en su escrito *La generación de la transición*.

**ICONOGRAFÍA: SEIS DÉCADAS DE LA PUESTA EN ESCENA EN LA
UNIVERSIDAD.**

CAPÍTULO	PÁG.	ICON	FUENTE
III.4 Después de la caída. La década de los noventa en la UNAM.	107	Escena de <i>Lo que cala son los filos</i> , espectáculo de Mauricio Jiménez, 1988.	Archivo fotográfico Christa Cowrie.
III.4 Después de la caída. La década de los noventa en la UNAM.	108	Programa de mano de la reposición de <i>Inmaculada</i> , Espectáculo de Héctor Azar, 1993.	Archivo Histórico del Centro de Arte Dramático A.C.
III.4 Después de la caída. La década de los noventa en la UNAM.	109	Cartel de <i>Reporte meteorológico</i> , espectáculo de Pablo Mandoki, 1997.	Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación.
III.4 Después de la caída. La década de los noventa en la UNAM.	110	Programa de mano diseñado por Miguel Ángel Díaz para la reposición de <i>La visita del ángel</i> , 1994.	Biblioteca de las Artes/Cenart INBA/CITRU
III.4 Los Noventa: La generación de la transición.	111	Escena de <i>Polvo de mariposas</i> , de Virginia Wolf, dirigida por Sandra Felix, 1998	Archivo Teatro UNAM. Fotografía: José Jorge Carreón.
III.4 Los Noventa: La generación de la transición.	111	Escena de <i>Ella imagina</i> , de Juan José Millás, dirigida por José Ramón Enriquez, 1997	Archivo Philippe Amand. Fotografía: Philippe Amand.
III.4 Los Noventa: La generación de la transición.	112	Un par de escenas de <i>Sueños</i> de Migdalia Cruz, dirigida por Otto Minera, 1996.	Archivo Mónica Raya.
III.4 Los Noventa: La generación de la transición.	112	Escena <i>El Matrimonio</i> de Witold Gombrowicz, adaptada y dirigida por Antonio Castro, 1995.	Archivo Antonio Castro. Fotografía: Luis Aguilar

CAPÍTULO	PÁG.	ICON	FUENTE
III.4 Los Noventa: La generación de la transición.	113	Escena de <i>Cartas al artista adolescente</i> , adaptación de Luis Mario Moncada del texto homólogo de James Joyce, dirigida por Martín Acosta, 1994.	Archivo Teatro UNAM. Fotografía José Jorge Carreón.
III.4 Los Noventa: La generación de la transición.	113	Escena de <i>Geografía</i> de Gerardo Mancebo del Castillo Trejo, dirigida por Mauricio García Lozano, 1999.	Archivo Philippe Amand, Fotografía: Philippe Amand.
III.4 Los Noventa: La generación de la transición.	113	Escena de <i>Autoacusación</i> , de Peter Handke, dirigida por Antonio Castro, 1993.	Archivo Antonio Castro.
III.4 Los Noventa: La generación de la transición.	114	Escena de <i>Horizonte de sucesos</i> , de Miguel Ángel Quemain, dirigida por Raquel Araujo, 1998.	Archivo Teatro UNAM, Fotografía: José Jorge Carreón.
III.4 Los Noventa: La generación de la transición.	115	Escena de <i>Escorial</i> , de Michel de Ghelderode, dirigida por Luly Rede, 1998.	Archivo Teatro UNAM, José Jorge Carreón

A propósito de transiciones, la Universidad atraviesa problemáticas particularmente difíciles tanto en enero de 1987 cuando el Consejo Estudiantil Universitario (CEU) estalla en huelga en protesta por las reformas al reglamento de pagos instauradas por el rector Jorge Carpizo así como por Francisco Barnés en abril de 1999; esta última vez, el conflicto mantuvo paralizadas las instalaciones por diez meses. Aunque ambos episodios, especialmente el último desarticuló profundamente la vida académica, las consecuencias fueron mitigadas en gran medida por la participación de la comunidad en el debate, la convivencia intensa en la pluralidad, el fomento a la cultura y las artes y la convicción por la enseñanza pública y gratuita encabezada por el rector Juan Ramón de la Fuente¹⁰ quien recuperó para la Universidad el prestigio y la calidad arrebatadas por grupos ajenos a la institución para traducirse en reconocimiento internacional. Así pues, habituado a las rupturas *El teatro universitario en el nuevo siglo*, es objeto de escrutinio por Alfredo Michel Modenessi.

¹⁰ Como lo afirma en este sentido una de tantas declaraciones públicas. Mendez Enrique. De la Fuente: necesaria, una política de Estado para financiar la educación. *La Jornada*, Sociedad y justicia, 10 mayo 2007, p 46.

ICONOGRAFÍA: SEIS DÉCADAS DE LA PUESTA EN ESCENA EN LA
UNIVERSIDAD.

CAPÍTULO	PÁG.	ICON	FUENTE
III.5 El teatro universitario en el nuevo siglo: respaldo de la Universidad.	116	Martín Altomaro en <i>1822, el año que fuimos imperio</i> de Flavio González Mello, dirigida por Antonio Castro, 2002.	Archivo Teatro UNAM. Fotografía: José Jorge Carreón.
III.5 El teatro universitario en el nuevo siglo: respaldo de la Universidad.	119	Un par de escenas de <i>Los pilares de la cárcel</i> de Elena Garro, dirigida por Carlos Corona, 2000.	Archivo Teatro UNAM. Fotografía: José Jorge Carreón.
III.5 El teatro universitario en el nuevo siglo: respaldo de la Universidad.	119	Un par de escenas de <i>Talk show</i> de Jaime Chabaud, dirigida por Mauricio García Lozano, 2000.	Archivo Teatro UNAM. Fotografía: José Jorge Carreón.
III.5 El teatro universitario en el nuevo siglo: respaldo de la Universidad.	120	Un par de escenas de <i>La mujer que cayó del cielo</i> de Víctor Hugo Rascón Banca, dirigida por Bruno Bert, 1999.	Archivo Teatro UNAM. Fotografía: José Jorge Carreón.
III.5 El teatro universitario en el nuevo siglo: respaldo de la Universidad.	120	Un par de escenas de <i>La hija del aire</i> (1ª y 2ª parte) de Calderón de la Barca, dirigida por Mónica Raya, 2002.	Archivo Teatro UNAM. Fotografía: Andrea López.
III.5 El teatro universitario en el nuevo siglo: respaldo de la Universidad.	120	Un par de escenas de <i>Salón de belleza</i> de Alberto Chimal e Israel Cortés, del original de Mario Bellatin, dirigida por Israel Cortés, 2001.	Archivo Teatro UNAM.
III.5 El teatro universitario en el nuevo siglo: respaldo de la Universidad.	121	Un par de escenas de <i>La prisionera</i> de Emilio Carballido, dirigida por Mercedes de la cruz, 2002.	Archivo Teatro UNAM. Fotografía: José Jorge Carreón.
III.5 El teatro universitario en el nuevo siglo: respaldo de la Universidad.	121	Un par de escenas de <i>Tiernas puñaladas</i> , espectáculo de Héctor Mendoza, 2002.	Archivo Teatro UNAM. Fotografía: José Jorge Carreón.
III.5 El teatro universitario en el nuevo siglo: respaldo de la Universidad.	122	Un par de escenas de <i>Blod</i> de Lars Noren, dirigida por Jorge Vargas, 2004.	Archivo Teatro UNAM. Fotografía: Andrea López.
III.5 El teatro universitario en el nuevo siglo: respaldo de la Universidad.	122	Un par de escenas de <i>Hermanas</i> de Antón Chéjov, dirigida por David Hevia, 2004.	Archivo Teatro UNAM. Fotografía: Andrea López.
III.5 El teatro universitario en el nuevo siglo: respaldo de la Universidad.	122	Un par de escenas de <i>¿Dónde estaré esta noche?</i> espectáculo de Claudio Valdés Kuri, 2005.	Archivo Teatro UNAM. Fotografía: Andrea López.
III.5 El teatro universitario en el nuevo siglo: respaldo de la Universidad.	123	Un par de escenas de <i>Paah!</i> de Flavio González Mello, David Olguín y Víctor Weinstock, dirigida por Alberto Lomnitz, 2005.	Archivo Teatro UNAM. Fotografía: Andrea López.

CAPÍTULO	PÁG.	ICON	FUENTE
III.5 El teatro universitario en el nuevo siglo: respaldo de la Universidad.	123	Un par de escenas de <i>El ventrílocuo</i> de Larry Tremblay, dirigida por Boris Schoemann, 2006.	Archivo Teatro UNAM. Fotografía: Marco Lara.
III.5 El teatro universitario en el nuevo siglo: respaldo de la Universidad.	124	Un par de escenas de <i>Electra o la caída de las máscaras</i> de Marguerite yourcenar dirigida por Salvador Garcini, 2006.	Archivo Teatro UNAM. Fotografía: Lorena Alcaraz.
III.5 El teatro universitario en el nuevo siglo: respaldo de la Universidad.	124	Un par de escenas de <i>La piel</i> de Ximena Escalante, dirigida por Miguel Ángel Gaspar, 2006.	Archivo Teatro UNAM. Fotografía: Andrea López.
III.5 El teatro universitario en el nuevo siglo: respaldo de la Universidad.	124	Un par de escenas de <i>Yamaha 300</i> de Cutberto López, dirigida por Antonio Castro, 2006.	Archivo Teatro UNAM. Fotografía: Andrea López.
III.5 El teatro universitario en el nuevo siglo: respaldo de la Universidad.	125	Un par de escenas de <i>En la soledad de los campos de algodón</i> de Bernard-Marie Koltès, dirigida por Ricardo Díaz, 2006.	Archivo Teatro UNAM. Fotografía: Lorena Alcaraz.
III.5 El teatro universitario en el nuevo siglo: respaldo de la Universidad.	125	Un par de escenas de <i>Vencer al Sensei. Turbo</i> espectáculo de Richard Viqueira, 2006.	Archivo Teatro UNAM. Fotografía: Andrea López.

En esta suerte de llamado a varias voces se nos invita a cobrar conciencia de la problemática que representa la confección de la imagen de un fenómeno tan inconmensurable y versátil como lo es el Teatro Universitario donde han influido no sólo los relatos de testigos del pasado, sino también los contemporáneos en estrecho contacto con sus destinatarios, respondiendo a una demanda de nuestra época, la de una revisión exenta de vanas idolatrías donde nuevas resonancias, personas y sucesos, puedan incidir en la configuración de esa imagen siempre cambiante.

IV. LA GESTIÓN TEATRAL EN LA UNAM

En el cuarto capítulo que trata sobre *La gestión teatral en la UNAM* Mónica Raya expone las premisas y resultados del proyecto artístico que desarrolló cabalmente durante cuatro años ante Dirección de Teatro. Propone además una pertinente reflexión a partir de los extractos de un ciclo de entrevistas realizado por ella misma a sus antecesores con la excepción de Cuauhtémoc Zuñiga (1979), Ramiro Osorio (1984-1985) José Luis Cruz (1987-1988) y Alejandro Aura (1989-1992), que aunque también fueron convocados, por diversas razones se abstuvieron de participar. Obedeciendo al formato de diseño de la publicación, dicho material fue sintetizado por Alegría Martínez quien en el momento crucial del cierre se invitó como asesora de edición. Las grabaciones quedaron resguardadas en la Dirección de Teatro no obstante me permito incluir su transcripción como apéndice a este informe.

Las preguntas planteadas en dichas entrevistas iban desde el contexto que vivía la Universidad, las premisas que se establecieron para la programación y producción de proyectos, polémicas provocadas durante la gestión, características que la describieran mejor, cuestiones presupuestales, aportaciones más importantes y las puestas en escenas que advirtieran más relevantes.

Lejos queda de mi intención realizar una apología sobre la gestión de la maestra Raya al frente de la dependencia, pues su labor nunca estuvo ni renuente, ni mucho menos exenta de crítica. Sin embargo me gustaría enfatizar en que como única directora artística hasta la fecha, diversificó la oferta al público y optimizó los modos de programación y producción de espectáculos sin menoscabo de la integridad creativa de cada uno de los proyectos que fueron escrupulosamente seleccionados, en ningún momento de manera arbitraria sino según las pautas que un proyecto definido *a priori*. Sin duda, muchos discreparán de mi percepción, al respecto sólo quisiera aludir a Ana Buquet, investigadora del Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG) que con motivo del coloquio de arte y género referenciaba “que la participación de las mujeres en el arte ha sido desde la perspectiva androcéntrica de la historia,

casi invisible y sólo la labor de algunas investigadoras feministas ha permitido rescatar del olvido las aportaciones de muchas creadoras”. La investigadora asegura que “la exclusión que se hace de las mujeres en el arte es también resultado del imaginario colectivo que identifica siempre al creador con un hombre, mientras que el modelo de inspiración es una mujer, de ahí que sea necesario reescribir la historia del arte desde una óptica incluyente”¹. Por eso hablar de género en el contexto de la producción del arte significa reconocernos primero en un proceso de visualización de las mujeres como presencia, como expresión en la igualdad, y segundo, como el espacio de la libertad y mutualidad tanto en la creación como en la cultura puesto que toda manifestación del arte guarda un sincretismo de género.

Aunque la publicación no busca estrictamente una aproximación al papel de la mujer como partícipe de la creación de este arte colectivo y tampoco está en mi intención la verificación en sesudas exégesis de su irrefutable importancia, su presencia resulta contundente en la singularidad de sus múltiples voces, ya como directora, autora, diseñadora, pero sobre todo en el sitio fundamental de su máxima exposición, como actriz . De modo explícito o no, lo femenino está presente en la disciplina teatral, su análisis en el orbe escénico universitario bien podría ser una tarea provocadora de espacios más exhaustivos.

¹ Haw, Dora Luz. *Reflexionan sobre el arte con visión de género*. *Reforma*, 16 de octubre de 2002 p. 3c, sección Cultura

V. LOS PREMIOS NACIONAL DE CIENCIAS Y ARTE. LOS GRANDES MAESTROS DEL TEATRO UNIVERSITARIO

A cada uno de estos universitarios se les dedicó, un espacio en el que a través de una entrevista, como en el caso de Alejandro Luna y Ludwik Margules hablan de propia voz o mediante un ensayo sujeto a la brevedad un colega o colaborador cercano reflexiona sobre su legado. Dado que son todos ellos individualidades sobresalientes en su campo, Emilio Carballido, Vicente Leñero y Luisa Josefina Hernández en la dramaturgia Alejandro Luna en la escenografía Héctor Mendoza, Ludwik Margules, Juan José Gurrola, y Luis de Tavira y predominantemente en la dirección escénica, al examinarlos sucintamente dentro del espectro universitario, a través de los retratos, los bocetos de escenografía y vestuario, los testimonios, es decir al visualizar su aportación, resulta evidente la integridad de una práctica teatral verdaderamente interdisciplinaria y permite dar la proporción adecuada en el campo intelectual a cada uno de ellos.

Su quehacer se halla diversificado entre la teoría, la pedagogía, el diseño, así como en la difusión y esclarecimiento de dramaturgias y metodologías. Según Dietrich Rall: “Fue Luisa Josefina Hernández quien expuso las teorías de Brecht y ventiló la cuestión de cómo aplicarlas en la práctica; para estas deliberaciones, recurrió a los ejemplos de *La madre*, *Un hombre es un hombre*, *El alma buena de Se-chuan* y *El señor Puntila y su sirviente Matti*. “La autora calificó al teatro de Brecht como una ‘teoría dramática nueva’. Poco después tradujo al español *Terrores del III Reich*. En una reseña, ella misma calificó al teatro brechtiano como un ‘teatro universal que llega a México después de un largo retraso’¹.

Así también Olga Harmony alude: “Mendoza es un teórico, aunque él mismo afirme que se limita a ampliar o a rectificar a Stanislavski y a Diderot, en tanto que maestro, lo que ya es mucho y valedero. Como creador, es de los muy pocos en México se han preocupado por reflexionar en su quehacer tanto desde un marco teórico como desde referencias inmediatas acerca de la ubicación del teatro en cada momento, sobre todo frente a fenómenos como es el

¹. Luisa Josefina Hernández, citada por Dietrich Rall, *op cit.*, p. 98.

cine. De allí la evolución de su obra dramaturgica y de puesta en escena, que lo ha llevado a recorrer un largo camino de búsqueda hasta desembocar en la idea de un teatro temático.”²

En un lapso de contados meses, la escena nacional perdió dos de sus eminentes creadores, ambos distinguidos ampliamente e incluidos en este capítulo. “En términos estilísticos, podríamos decir que la búsqueda de sobriedad y contención de Margules lo acercaba al clasicismo (cuya expresión más radical y madura fue su montaje de *Los Justos* de Camus en el minúsculo teatro de su Foro de la calle de Jalapa), mientras que la prolífica e incontenible imaginación teatral de Gurrola lo convertía en un artista más bien barroco (uno de cuyos paradigmas de madurez podría ser el *Hamlet* del Teatro de Arquitectura). Aunque sus temperamentos personales y estéticos fueran tan diferentes, Margules y Gurrola compartían muchos rasgos: la inteligencia escénica, la erudición, el espíritu transgresor... Por caminos distintos, ambos llegaron al virtuosismo escénico.”³ Sin duda alguna, en su avasalladora y divergente aproximación al terreno de lo teatral nutrieron de plenitud creativa los escenarios mexicanos y dedicaron gran parte de su vitalidad a la Universidad a través de sus respectivas cátedras.

**ICONOGRAFÍA: PREMIOS NACIONALES DE CIENCIAS Y ARTES. LOS
GRANDES MAESTROS DEL TEATRO UNIVERSITARIO.**

CAPÍTULO	PÁG.	ICON	FUENTE
V.1 Héctor Mendoza. Premio Nacional de Ciencias y Artes 1994.	136	Héctor Mendoza, retrato, ca 1965.	Archivo fotográfico Rogelio Cuéllar
V.1 Héctor Mendoza. Premio Nacional de Ciencias y Artes 1994.	138	Un par de escenas de <i>La verdad Sospechosa</i> , de Juan Ruiz de Alarcón, dirigida por Héctor Mendoza, 1984.	Archivo fotográfico Fernando Moguel.
V.1 Héctor Mendoza. Premio Nacional de Ciencias y Artes 1994.	139	Un par de retratos de Héctor Mendoza, ca 1965.	Archivo fotográfico Rogelio Cuéllar
V.1 Héctor Mendoza. Premio Nacional de Ciencias y Artes 1994.	140	Una escena de <i>La historia de la aviación</i> , espectáculo de Héctor Mendoza, 1979.	Archivo Alejandro Luna.

² Harmony, Olga. Ires y venires del teatro en México. *Op cit.*, p. 37.

³ González Mello, Flavio. Espacios y caracteres Margules, Gurrola y Hamlet. *Este País*. Núm. 199, octubre 2007, p. 18

CAPÍTULO	PÁG.	ICON	FUENTE
V.1 Héctor Mendoza. Premio Nacional de Ciencias y Artes 1994.	141	Héctor Mendoza, Blanca Peña, Blanca Guerra, José Caballero y Julio Castillo en el foro del Núcleo de Estudios Teatrales (NET)	Archivo fotográfico Rogelio Cuéllar.
V.1 Héctor Mendoza. Premio Nacional de Ciencias y Artes 1994.	142	Cartel de <i>Fedra</i> , espectáculo de Hector Mendoza, 1988.	Archivo Histórico del Centro de Arte Dramático A.C.
V.1 Héctor Mendoza. Premio Nacional de Ciencias y Artes 1994.	143	Ofelia Medina en una escena de <i>Fedra</i> , espectáculo de Héctor Mendoza.	Archivo Teatro UNAM.
V.1 Héctor Mendoza. Premio Nacional de Ciencias y Artes 1994.	144	Retrato originalmente a color de Héctor Mendoza publicado en el programa de mano de <i>Secretos de familia</i> , 1992.	Biblioteca de las Artes/Cenart
V.1 Héctor Mendoza. Premio Nacional de Ciencias y Artes 1994.	145	Una escena de <i>In memoriam</i> , espectáculo de Héctor Mendoza, 1975.	Archivo fotográfico Rogelio Cuéllar.

CAPÍTULO	PÁG.	ICON	FUENTE
V.2 Emilio Carballido. Premio Nacional de Ciencias y Arte 1996.	146	Retrato a blanco y negro de Emilio Carballido.	Archivo fotográfico Ricardo Salazar.
V.2 Emilio Carballido. Premio Nacional de Ciencias y Arte 1996.	148	Retrato a blanco y negro de Emilio Carballido.	Archivo fotográfico Ricardo Salazar
V.2 Emilio Carballido. Premio Nacional de Ciencias y Arte 1996.	149	Un par de retratos de Emilio Carballido.	Coordinación Nacional de Literatura/INBA
V.2 Emilio Carballido. Premio Nacional de Ciencias y Arte 1996.	150	Escena de <i>Rosalba y los Llaveros</i> dirigida por Salvador Novo, 1950	Artes de México, año XVI, núm. 123, p. 63.
V.2 Emilio Carballido. Premio Nacional de Ciencias y Arte 1996.	150	Escena de Rosalba y los Llaveros.	INBA/CITRU, Biblioteca de las Artes/Cenart
V.2 Emilio Carballido. Premio Nacional de Ciencias y Arte 1996.	151	Un par de escenas de <i>Fotografía en la playa</i> , dirigida por Alejandra Gutiérrez, 1978.	INBA/CITRU, Biblioteca de las Artes/Cenart. Fotografía: Carmen Piña.
V.2 Emilio Carballido. Premio Nacional de Ciencias y Arte 1996.	152	Emilio Echevarría y Ángeles Castro en una escena de <i>Fotografía en la playa</i> , 1978.	INBA/CITRU, Biblioteca de las Artes/Cenart. Fotografía Carmen Piña
V.2 Emilio Carballido. Premio Nacional de Ciencias y Arte 1996.	154	Un par de escenas de <i>Felicidad</i> .	INBA/CITRU, Biblioteca de las Artes/Cenart.

CAPÍTULO	PÁG.	ICON	FUENTE
V.3 Vicente Leñero. Premio Nacional de Ciencias y Artes 2001	156	Retrato de Vicente Leñero	Coordinación Nacional de Literatura/INBA

V.3 Vicente Leñero. Premio Nacional de Ciencias y Artes 2001	159, 160, 161	Tres retratos de Vicente Leñero e Ignacio Retes en ensayo de <i>La visita del ángel</i> , 1981.	Archivo personal del fotógrafo Gerardo Suter
V.3 Vicente Leñero. Premio Nacional de Ciencias y Artes 2001	162	Cartel de La visita del ángel.	IISUE/AHUNAM
V.3 Vicente Leñero. Premio Nacional de Ciencias y Artes 2001	163	Programa de mano de <i>Martirio de Morelos</i> de Vicente Leñero, dirigida por Luis de Tavira.1983	Archivo Histórico del Centro de Arte Dramático A.C.

CAPÍTULO	PÁG.	ICON	FUENTE
V.4 Alejandro Luna Premio Nacional de Ciencias y Artes 2001.	164	Retrato de Alejandro Luna.	Archivo fotográfico Rogelio Cuellar
V.4 Alejandro Luna Premio Nacional de Ciencias y Artes 2001.	167	Retrato de Alejandro Luna, ca 2004.	Archivo fotográfico Christa Cowrie
V.4 Alejandro Luna Premio Nacional de Ciencias y Artes 2001.	167	Tres bocetos de escenografía para <i>La historia de la aviación</i> , espectáculo de Héctor Mendoza, 1979.	Archivo Alejandro Luna.
V.4 Alejandro Luna Premio Nacional de Ciencias y Artes 2001.	168, 169	Cuatro bocetos de escenografía para <i>Minotastás y su familia</i> , espectáculo de Hugo Hiriart, 1979.	Archivo Alejandro Luna.
V.4 Alejandro Luna Premio Nacional de Ciencias y Artes 2001.	170, 171	Dos retratos de Alejandro Luna, ca 1981.	Archivo fotográfico Gerardo Suter.
V.4 Alejandro Luna Premio Nacional de Ciencias y Artes 2001.	172	Cuatro bocetos de escenografía de <i>El tío Vanía</i> , de Antón Chéjov, dirigida por Ludwik Margules, 1978.	Archivo Alejandro Luna.
V.4 Alejandro Luna Premio Nacional de Ciencias y Artes 2001.	174, 175	Dos bocetos de escenografía diseñada por Alejandro Luna para <i>El hacedor de Teatro</i> de Thomas Bernhard, dirigida por Juan José Gurrola, 1993.	Archivo Alejandro Luna.

CAPÍTULO	PÁG.	ICON	FUENTE
V.5 Luisa Josefina Hernández. Premio Nacional de Ciencias y Artes 2002.	176	Retrato de Luisa Josefina Hernández.	Coordinación Nacional de Literatura/INBA
V.5 Luisa Josefina Hernández. Premio Nacional de Ciencias y Artes 2002.	179	Retrato de Luisa Josefina Hernández.	Archivo fotográfico Ricardo Salazar.
V.5 Luisa Josefina Hernández. Premio Nacional de Ciencias y Artes 2002.	180	Maria Douglas en una escena de <i>Los frutos caídos</i> de Luisa Josefina Hernández, dirigida por Javier Rojas, 1969.	Artes de México, año XVI, núm. 123, p. 64.
V.5 Luisa Josefina Hernández. Premio Nacional de Ciencias y Artes 2002.	181	Retrato de Luisa Josefina Hernández.	Coordinación Nacional de Literatura/ INBA

CAPÍTULO	PÁG.	ICON	FUENTE
V.5 Luisa Josefina Hernández. Premio Nacional de Ciencias y Artes 2002.	183	Cuatro escenas de <i>Ultramar</i> , originalmente titulada: <i>El galán de Ultramar</i> de Luisa Josefina Hernández, dirigida por Rosenda Monteros, 2005	Archivo fotográfico José Jorge Carreón.

CAPÍTULO	PÁG.	ICON	FUENTE
V.6 Ludwik Margules Premio Nacional de Ciencias y Artes 2003.	184	Retrato de Ludwik Margules.	Archivo fotográfico Rogelio Cuellar.
V.6 Ludwik Margules Premio Nacional de Ciencias y Artes 2003.	187	Un par de retratos de Ludwik Margules.	Archivo fotográfico Christa Cowrie.
V.6 Ludwik Margules Premio Nacional de Ciencias y Artes 2003.	188	Ludwik Margules entre bambalinas.	Archivo fotográfico Rogelio Cuéllar.
V.6 Ludwik Margules Premio Nacional de Ciencias y Artes 2003.	189	Dos imágenes de Margules con alumnos del CUT en ensayo de <i>Manuscrito encontrado en Zaragoza</i> , 1984	Archivo fotográfico Rogelio Cuellar.
V.6 Ludwik Margules Premio Nacional de Ciencias y Artes 2003.	190, 191	Páginas 1, 8, 52 y 69 de la Bitácora del director Ludwik Margules de <i>Jacques y su amo</i> con ilustraciones de Carlos Carrera, 1988.	INBA/CITRU Biblioteca de las Artes/CENART

CAPÍTULO	PÁG.	ICON	FUENTE
V.7 Juan José Gurrola. Premio Nacional de Ciencias y Artes.	192	Retrato de Juan José Gurrola	Archivo Rosa Vivanco. Fotografía: Christa Cowrie.
V.7 Juan José Gurrola. Premio Nacional de Ciencias y Artes.	194	Cuatro retratos de Juan José Gurrola a distintas edades.	Archivo Rosa Vivanco.
V.7 Juan José Gurrola. Premio Nacional de Ciencias y Artes.	195	Retrato de Juan José Gurrola, Facultad de Arquitectura.	Archivo fotográfico Ricardo Salazar.
V.7 Juan José Gurrola. Premio Nacional de Ciencias y Artes.	195	Juan José Gurrola en filmación	Archivo Rosa Vivanco.
V.7 Juan José Gurrola. Premio Nacional de Ciencias y Artes.	196	Escena de <i>Los exaltados</i> de Robert Musil, dirigida por Gurrola, 1974.	Archivo Rosa Vivanco.
V.7 Juan José Gurrola. Premio Nacional de Ciencias y Artes.	197	Retrato de Juan José Gurrola.	Archivo Casa del Lago. Fotografía: Ricardo Salazar.
V.7 Juan José Gurrola. Premio Nacional de Ciencias y Artes.	198	Retrato de Fuensanta Zertuche y Juan José Gurrola.	Archivo Rosa Vivanco.
V.7 Juan José Gurrola. Premio Nacional de Ciencias y Artes.	199	Retrato de Juan José Gurrola.	Archivo Rosa Vivanco.

CAPÍTULO	PÁG.	ICON	FUENTE
V.8 Luis de Tavira. Premio Nacional de Ciencias y Artes 2006.	200	Retrato de Luis de Tavira.	Archivo fotográfico Christa Cowrie
V.8 Luis de Tavira. Premio Nacional de Ciencias y Artes 2006.	203	Retrato de Luis de Tavira.	Archivo fotográfico Rogelio Cuéllar.
V.8 Luis de Tavira. Premio Nacional de Ciencias y Artes 2006.	204	Un par de escenas de <i>La honesta persona de Sechuán</i> de Bertolt Brecht, dirigida por Luis de Tavira, 1979.	Archivo Rosa María Bianchi
V.8 Luis de Tavira. Premio Nacional de Ciencias y Artes 2006.	205	Tres escenas distintas de Woyzeck, de Büchner, dirigida por Luis de Tavira, 1974.	Archivo Rosa María Bianchi.
V.8 Luis de Tavira. Premio Nacional de Ciencias y Artes 2006.	205	Retrato de Luis de Tavira.	Archivo fotográfico Rogelio Cuellar.

VI. 70 PUESTAS EN ESCENA 1964-2007.

Ya que nací a principios de la década de los ochenta y comencé a ver, cine desde muy niña pero teatro en el CCU a partir de los noventas es obvio que no me tocó presenciar aquellos míticos montajes de los años sesenta, setenta y ochenta, cuyos testigos reiteran a la menor provocación que fueron experiencias únicas. Ostentan continuamente el privilegio que tuvieron de vivir auténticos momentos de ficción escénica en los que como protagonistas o espectadores fueron cómplices de la creación aludiendo nostálgicamente a aquellas puestas en escena como irrepetibles e inigualables. De cierta manera esta actitud casi reverencial hacia al pasado me desconcertaba pues aunque podía percibir esa exultante huella que todos aquellos prodigios dejó impresa en la memoria de los que lo vivieron, me resultaba completamente ajena pues los desconocía empíricamente.

Además, me ha parecido siempre tremendamente reaccionaria aquella mentalidad que se basa en creer que lo mejor ha sucedido ya, que ningún momento en el futuro será mejor que lo vivido; al contrario, me confieso ávida del porvenir. Debe ser un síntoma de haber nacido a comienzos de la decadencia económica nacional y ecológica global, que prefiero situarme a partir del escepticismo y reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse, pues su destrucción sólo conduciría al silencio, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad. Justamente es esa la oportunidad que surge de esta publicación, la de acercarse a través de la imagen, al significado de más de cuarenta años de Teatro en la Universidad. Vicente Leñero, a propósito de *El martirio de Morelos*, afirmaba: “El teatro es para representar problemas, no para resolverlos; es un instrumento formidable para reflexionar en la historia”¹ Ciertamente este libro puede ser a su vez, un instrumento de reflexión sobre el Teatro Universitario, su historia, presente y complejidad.

A cada momento en el que se evocaban aquellas vivencias de teatro puro, se levantaba una especie de animal mítico contra el cual la batalla por una aportación genuina y propia

¹ de Ita, Fernando. Entrevista a Vicente Leñero II y último. *Unomásuno*, 9 de septiembre de 1983, p 18

parecía perdida. Cada doble página en este último apartado tiene una cualidad desmitificadora, como un incontenible machete va abriendo brecha dentro del imaginario teatral, especialmente de los jóvenes y párvulos, al mismo tiempo que edifica una conciencia de su importancia y originalidad aportando el conocimiento indispensable para cualquier artista escénico. Asignando una imagen a cada minotauro se le aniquila pero lo rescata, al mismo tiempo de esa desproporcionada creadora de ficciones que es la memoria colectiva permitiéndonos valorar en su justa dimensión, el valor de cada puesta en escena al dejarnos percibir su fulgor y fuerza.

Resulta pues una suerte de heraldo que da noticia de lo acontecido para echar luz sobre aquello que nos corresponde, que aún está por hacer, ese teatro que mi generación anhela y persigue.

ICONOGRAFÍA: 70 PUESTAS EN ESCENA 1964-2007.

PUESTA EN ESCENA	AÑO	DIRECCIÓN	ICON	FUENTE
<i>Divinas Palabras</i> de Ramón del Valle Inclán	1964	Juan Ibañez	Cuatro facetas del programa de mano de Divinas Palabras, diseñado por Vicente Rojo. Primer Festival Mundial de Teatro Universitario. Nancy, Francia.	Archivo Histórico del Centro de Arte Dramático A.C.
			Una escena de la obra	INBA/CITRU. Biblioteca de las Artes/Cenart
			Una escena de la obra	Archivo Histórico del Centro de Arte Dramático A.C.
<i>Don Gil de las calzas verdes</i> de Tirso de Molina	1966	Héctor Mendoza	Una escena de la obra	Archivo Flora Dantus
			Dos escenas de la obra	Cortesía Revista Paso de gato, Archivo Héctor Mendoza.
<i>La trágica historia del Doctor Fausto</i> de Christopher Marlowe	1966	Ludwik Margules	Un boceto de escenografía y tres escenas de la obra	Archivo Alejandro Luna
<i>Conejo Blanco</i> espectáculo de Abraham Oceransky	1969	Abraham Oceransky	Cuatro escenas de la obra.	Archivo Abraham Oceransky

PUESTA EN ESCENA	AÑO	DIRECCIÓN	ICON	FUENTE
<i>Inmaculada</i> de Héctor Azar	1972	Héctor Azar	Tres escenas de la obra.	Archivo fotográfico Rogelio Cuéllar
<i>Los insectos</i> de Josef y Karen Capek	1973	Julio Castillo	Dos escenas de la obra.	Archivo Julio Castillo. INBA/CITRU Biblioteca de las Artes/Cenart
<i>Él de e. e. cummings</i>	1973	Juan José Gurrola	Cuatro escenas de la obra	AGN Archivo Fotográfico Hermanos Mayo.
<i>Sodoma y Gomorra</i> de Nikos Katzanzakis	1973	Luis de Tavira	Cinco escenas de la obra	Archivo Luis de Tavira
			Una escena de la obra	Archivo Rosa María Bianchi
<i>In memoriam</i> de Héctor Mendoza basado en la vida y obra de Manuel Acuña	1975	Héctor Mendoza	Cuatro escenas de la obra	Archivo fotográfico Rogelio Cuéllar
<i>El tío Vania</i> de Antón Chéjov	1978	Ludwik Margules	Cuatro escenas de la obra	Archivo fotográfico Rogelio Cuellar
<i>Lástima que sea puta</i> de John Ford	1978	Juan José Gurrola	Dos escenas de la obra	Archivo Rosa Vivanco. Fotografía: Marcos Kurtycz
			Una escena de la obra	Archivo Rosa Vivanco
			Dos escenas de la obra	Archivo fotográfico Rogelio Cuéllar
<i>Y con Nausístrata, ¿qué?</i> de Héctor Mendoza	1978	Héctor Mendoza	Dos escenas de la obra	Cortesía Paso de Gato. Archivo Héctor Mendoza.
			Dos escenas de la obra	Archivo Alejandro Luna
<i>La prueba de las promesas</i> de Juan Ruiz de Alarcón	1979	Juan José Gurrola	Un boceto de escenografía y dos escenas de la obra	Archivo Alejandro Luna
			Cuatro escenas de la obra	Archivo Rosa Vivanco
<i>La mudanza</i> de Vicente Leñero	1979	Adam Guevara	Seis escenas de la obra	Archivo fotográfico Rogelio Cuellar
<i>Sueño de una noche de verano</i> de William Shakespeare	1979	Salvador Garcini	Seis escenas de la obra	INBA/CITRU Bilioteca de las Artes/Cenart
			Una escena de la obra	Archivo fotográfico Rogelio Cuéllar
<i>Los bajos fondos</i> de Máximo Gorki	1979	Julio Castillo	Cuatro escenas de la obra	Archivo fotográfico Rogelio Cuéllar

PUESTA EN ESCENA	AÑO	DIRECCIÓN	ICON	FUENTE
<i>Vacío</i> de Julio Castillo, adaptación literaria de Carmen Boullosa de <i>Tres mujeres</i> de Sylvia Plath	1980	Julio Castillo	Cuatro escenas de la obra	Archivo fotográfico Gerardo Suter
			Dos escenas de la obra	Archivo fotográfico Rogelio Cuéllar
<i>Minotastás y su familia</i> de Hugo Hiriart	1981	Hugo Hiriart	Dos escenas de la obra	Archivo Jesusa Rodríguez
			Dos bocetos de escenografía y dos escenas de la obra	Archivo Alejandro Luna
<i>Cúcara y Mácara</i> de Óscar Liera	1981	Enrique Pineda	Dos escenas de la obra	Archivo Teatro UNAM
<i>La visita del ángel</i> de Vicente Leñero	1981	Ignacio Retes	Cuatro escenas de la obra	Archivo fotográfico Gerardo Suter
<i>Leoncio y Lena</i> de Georg Büchner	1981	Luis de Tavira	Seis escenas de la obra	Archivo fotográfico Gerardo Suter
			Dos escenas de la obra	Archivo fotográfico Rogelio Cuéllar
<i>Armas blancas</i> de Víctor Hugo Rascón Banda	1982	Julio Castillo	Una escena de la obra	Archivo Alejandro Luna
			Cinco escenas de la obra	Archivo fotográfico Fernando Moguel
			Una escena de la obra	Archivo fotográfico Gerardo Suter
<i>Miscast</i> de Salvador Elizondo	1982	Juan José Gurrola	Cuatro escenas de la obra	Archivo fotográfico Gerardo Suter
<i>El destierro</i> de Juan Tovar	1982	José Caballero	Una escena de la obra	Archivo fotográfico Gerardo Suter
			Cuatro escenas de la obra	Archivo fotográfico Rogelio Cuéllar
<i>El estupendo cornudo</i> de Fernando Crommelynck	1982	Ignacio Retes	Cinco escenas de la obra	Archivo fotográfico Rogelio Cuéllar
<i>De la vida de las marionetas</i> de Ingmar Bergman	1983	Ludwik Margules	Cuatro escenas de la obra	INBA/CITRU Biblioteca de las Artes/Cenart. Fotografía: Rogelio Cuéllar
			Dos escenas de la obra	Archivo fotográfico Rogelio Cuéllar
<i>Eurídice</i> de Rafael Pimentel, Rafael Degar, Eduardo Borbolla	1983	Rafael Pimentel	Cuatro escenas de la obra	Archivo Rafael Pimentel. Fotografía Rogelio Cuéllar
<i>El martirio de Morelos</i> de Vicente Leñero	1983	Luis de Tavira	Tres escenas de la obra	Archivo fotográfico Rogelio Cuéllar
			Tres escenas de la obra	INBA/CITRU Biblioteca de las Artes/Cenart
<i>Don Juan (Donna Giovanni)</i> de Lorenzo Daponte	1983	Jesusa Rodríguez	Seis escenas de la obra	Archivo fotográfico Christa Cowrie
			Dos escenas de la obra	Archivo Jesusa Rodríguez
<i>La muerte accidental de un anarquista</i> de Darío Fo	1984	José Luis Cruz	Tres escenas de la obra	Archivo fotográfico Rogelio Cuéllar

PUESTA EN ESCENA	AÑO	DIRECCIÓN	ICON	FUENTE
			Una escena de la obra	Archivo Rosa María Bianchi. Fotografía: Rogelio Cuellar
<i>Novedad de la patria</i> de Ramón López Velarde	1984	Luis de Tavira	Cuatro escenas de la obra	Archivo fotográfico Rogelio Cuellar
<i>Ámbar</i> de Hugo Hiriart	1986	Hugo Hiriart	Dos escenas de la obra	Archivo fotográfico Fernando Moguel
			Dos escenas de la obra	IISUE/AHUNAM Fotografía: Eduardo Sánchez
<i>¿Duele Marat? P.D. Sade</i> de Peter Weiss	1986	Abraham Oceransky	Tres escenas de la obra	Archivo fotográfico Fernando Moguel
				Archivo fotográfico Rogelio Cuellar
<i>El examen de maridos (o A falta de pan, tortillas)</i> de Juan Ruiz de Alarcón	1986	Germán Castillo	Dos escenas de la obra	Archivo Germán Castillo
			Una escena de la obra	Archivo Teatro UNAM
<i>Jacques y su amo</i> de Milan Kundera	1988	Ludwik Margules	Tres escenas de la obra	INBA/CITRU Biblioteca de las Artes/Cenart
			Dos escenas de la obra	Archivo fotográfico Christa Cowrie
			Una escena de la obra	Archivo fotográfico Rogelio Cuellar
<i>Vox thanatos</i> de David Hevia	1988	David Hevia	Cuatro escenas de la obra	IISUE/AHUNAM Fotografía: Marco Mijares
<i>Lo que cala son los fillos</i> de Mauricio Jiménez	1988	Mauricio Jiménez	Cuatro escenas de la obra	Archivo fotográfico Rogelio Cuellar
			Una escena de la obra	Archivo fotográfico Christa Cowrie
<i>Yourcenar o cada quien su Marguerite</i> , adaptación de Fuego y Quién no tiene su minotauro de Marguerite Yourcenar	1989	Jesusa Rodríguez	Cuatro escenas de la obra	Archivo fotográfico Rogelio Cuellar

PUESTA EN ESCENA	AÑO	DIRECCIÓN	ICON	FUENTE
<i>La última Diana</i> de Sergio Magaña	1990	Germán Castillo	Dos escenas de la obra	IISUE/AHUNAM. Fotografía: Marco Mijares
			Una escena de la obra	Archivo fotográfico Bernardo Arcos
<i>Los negros pájaros del adiós</i> de Óscar Liera	1991	Raúl Quintanilla	Dos escenas de la obra	Archivo Luis Mario Moncada
			Una escena de la obra	INBA/CITRU Biblioteca de las Artes/Cenart. Fotografía: José Luis Domínguez

PUESTA EN ESCENA	AÑO	DIRECCIÓN	ICON	FUENTE
<i>El jefe máximo</i> de Ignacio Solares	1992	José Ramón Enríquez	Cuatro escenas de la obra	Archivo fotográfico Fernando Moguel
<i>Secretos de familia</i> de Héctor Mendoza	1992	Héctor Mendoza	Tres escenas de la obra	Archivo fotográfico Fernando Moguel
			Dos escenas de la obra	INBA/CITRU Biblioteca de las Artes/Cenart
<i>Bajo tierra</i> de David Olguín	1992	David Olguín	Cinco escenas de la obra	Archivo fotográfico Fernando Moguel
<i>Jubileo</i> de José Ramón Enríquez	1993	Luis de Tavira	Cuatro escenas de la obra	Archivo fotográfico Rogelio Cuéllar
<i>El hacedor de teatro</i> de Thomas Bernhard	1993	Juan José Gurrola	Una escena de la obra	Archivo Alejandro Luna
<i>Oleanna</i> de David Mamet	1994	Iona Weissberg	Una escena de la obra	Archivo fotográfico José Jorge Carreón
			Una escena de la obra	Archivo Enrique Singer
<i>Tiempo de fiesta. Luz de luna</i> de Harold Pinter	1994	Ludwik Margules	Dos escenas de la obra	INBA/CITRU Biblioteca de las Artes/Cenart
			Una escena de la obra	Archivo Teatro UNAM. Fotografía: Barry Domínguez
			Dos escenas de la obra	Archivo fotográfico Fernando Moguel
<i>Habitación en blanco</i> de Estela Leñero	1994	Mario Espinosa	Una escena de la obra	INBA/CITRU Biblioteca de las Artes/Cenart. Fotografía: José Jorge Carreón
			Una escena de la obra	INBA/CITRU Biblioteca de las Artes/Cenart.
			Una escena de la obra	Archivo fotográfico Fernando Moguel
			Cuatro escenas de la obra	Archivo fotográfico Jorge Izquierdo
<i>Alicia detrás de la pantalla</i> de Luis Mario Moncada	1995	Alejandro Ainslie	Dos escenas de la obra	Archivo Luis Mario Moncada. Fotografía: Jorge Izquierdo
			Dos escenas de la obra	Archivo fotográfico Jorge Izquierdo
<i>La vida es sueño</i> de Pedro Calderón de la Barca	1995	José Luis Ibáñez	Una escena de la obra	Archivo fotográfico Fernando Moguel
			Cinco escenas de la obra	Archivo fotográfico José Jorge Carreón

PUESTA EN ESCENA	AÑO	DIRECCIÓN	ICON	FUENTE
<i>Escrito en el cuerpo de la noche</i> de Emilio Carballido	1995	Ricardo Ramírez Carnero	Tres escenas de la obra	Archivo fotográfico José Jorge Carreón
			Una escena de la obra	Archivo Teatro UNAM
<i>Creator principium</i> de Héctor Mendoza	1996	Héctor Mendoza	Tres escenas de la obra	Archivo fotográfico José Jorge Carreón
<i>Ñaque o de piojos y actores</i> de José Sanchos Sinisterra	1997	Alejandro Velis	Cuatro escenas de la obra	Archivo fotográfico José Jorge Carreón
<i>Reporte meteorológico</i> de Pablo Mandoki	1997	Pablo Mandoki	Siete escenas de la obra	Archivo fotográfico Jorge Izquierdo
<i>Servando o el arte de la fuga</i> de Jorge Gidi, Ricardo Ezquerria	1997	Jorge Gidi	Tres escenas de la obra	Archivo Teatro UNAM. Fotografía: Obdulia Calderón
<i>El funámbulo</i> de Jean Genet	1997	Israel Cortés	Una escena de la obra	INBA/CITRU Biblioteca de las Artes/Cenart
			Tres escenas de la obra	Archivo fotográfico Fernando Moguel
			Una escena de la obra	Archivo fotográfico José Jorge Carreón
<i>Mujeres sabias</i> de Molière	1997	José Caballero	Dos escenas de la obra	INBA/CITRU Biblioteca de las Artes/Cenart
			Cuatro escenas de la obra	Archivo fotográfico José Jorge Carreón
			Dos escenas de la obra	Archivo fotográfico Fernando Moguel
<i>Becket o el honor de Dios</i> de Jean Anouilh	1999	Claudio Valdés Kuri	Cinco escenas de la obra	Archivo fotográfico José Jorge Carreón

PUESTA EN ESCENA	AÑO	DIRECCIÓN	ICON	FUENTE
<i>La Celestina</i> de Fernando de Rojas	2000	Claudia Ríos	Dos escenas de la obra	Archivo fotográfico Fernando Moguel
			Tres escenas de la obra	Archivo fotográfico José Jorge Carreón
<i>Feliz nuevo siglo Doktor Freud</i> de Sabina Berman	2000	Sandra Félix	Cuatro escenas de la obra	Archivo fotográfico José Jorge Carreón
<i>Fantasma del hotel Alsace</i> de Vicente Quitarte	2000	Eduardo Ruiz Saviñón	Dos escenas de la obra	Archivo fotográfico José Jorge Carreón
			Dos escenas de la obra	Archivo Teatro UNAM. Fotografía: Andrea López

PUESTA EN ESCENA	AÑO	DIRECCIÓN	ICON	FUENTE
<i>1822, el año que fuimos Imperio</i> de Flavio González Mello	2002	Antonio Castro	Una escena de la obra	Archivo Teatro UNAM. Fotografía: Marco Lara
			Cinco escenas de la obra	Archivo fotográfico José Jorge Carreón
<i>Lear</i> de William Shakespeare	2004	Rodrigo Jonson	Cinco escenas de la obra	Archivo Teatro UNAM. Fotografía Andrea López
			Una escena de la obra	Archivo Mónica Raya
<i>Hamlet. La tragedia de Hamlet príncipe de Dinamarca</i> de William Shakespeare	2004	Juan José Gurrola	Cuatro escenas de la obra	Archivo Teatro UNAM. Fotografía Marco Lara
			Dos escenas de la obra	Archivo fotográfico Christa Cowrie
<i>Ultramar</i> de Luisa Josefina Hernández	2005	Rosenda Monteros	Siete escenas de la obra	Archivo Philippe Amand
<i>Colette</i> de Ximena Escalante	2005	Mauricio García Lozano	Tres escenas de la obra	Archivo fotográfico José Jorge Carreón
			Tres escenas de la obra	Archivo Teatro UNAM. Fotografía Andrea López
<i>Peer Gynt</i> de Henrik Ibsen	2006	Carlos Corona	Cinco escenas de la obra	Archivo Teatro UNAM. Fotografía Marco Lara
			Una escena de la obra	Archivo fotográfico José Jorge Carreón
<i>Rosete se pronuncia</i> de Hugo Hiriart	2007	Daniel Jiménez Cacho	Tres escenas de la obra	Archivo Teatro UNAM Fotografía Lorena Alcaraz
<i>Othelo sobre la mesa</i> de Jaime Chabaud	2007	Alberto Villarreal	Cuatro escenas de la obra	Archivo fotográfico José Jorge Carreón
			Una escena de la obra	Archivo fotográfico Christa Cowrie
<i>Nezahualcóyotl, ecuación escénica de memorias y tiempos</i> de Juliana Faesler	2007	Juliana Faesler	Cuatro escenas de la obra	Archivo Teatro UNAM Fotografía: Andrea López

CONCLUSIONES

In any case, one still has to explain why someone follows someone else. Or, something just as disconcerting, why someone refuses to follow. (Writing produces the feeling of following and directing at the same time)
Susan Sontag, In America

Lo dicho y por decir respecto al Teatro Universitario es de tal vastedad, hay tantas etapas, cismas, vórtices y remansos que en su totalidad ofrece uno de los más vigorosos esfuerzos por tener un lenguaje propio, distinto, forjado desde una identidad cambiante, siempre en estado de definición y una visión universal de nuestro tiempo. La determinación de lo que constituye ese lenguaje, es decir la definición de su esencia no fue la intención primigenia de este proyecto editorial. No obstante puede observarse, que cada una de las puestas en escena referidas esencialmente en la galería que tiene lugar en el capítulo sexto están siendo legitimadas como universitarias.

Ahora bien, ocuparse de su justificación sería tanto como ocuparse de las dinámicas de validación del arte en nuestro país, sin embargo durante el proceso de investigación iconográfica esencialmente descriptiva que me propuse registrar y comentar en este documento, no dejaron de acudir a mi espíritu ciertas inquietudes.

Cómo es que producciones tan distintas en su constitución estética y temática son catalogadas como Teatro Universitario. En un ejercicio de ingenuidad, podría resolver que se designaron como tales al estar ante su auspicio económico, bajo el cobijo de sus recintos o bien generadas por el ímpetu creativo de estudiantes, académicos o egresados de la UNAM. Pero me parece que se podría profundizar, además de tomar en cuenta factores como el tratamiento del texto dramático, las repercusiones en la crítica, el impacto en taquilla y la trayectoria de sus protagonistas, se pueden descubrir una estética característica de la puesta en escena universitaria, que a partir de pautas específicas configuran su multiplicidad de contenidos y que al mismo tiempo funcionan como criterios formales.

Según mi percepción, estos elementos resultado de la mancuerna creativa entre la dirección y el diseño de escenografía, iluminación y vestuario se manifiestan en sus imágenes,

tanto en el registro fotográfico como en los documentos de diseño de la puesta en escena en general. Si bien esta posibilidad no está desarrollada como tal en la publicación, reside en ella como una alternativa, como una invitación a profundizar mediante un estudio iconográfico exhaustivo. La posibilidad de penetrar en los valores estéticos de la teatralidad universitaria a través de la configuración visual y cualidades expresivas de sus puestas en escena es, según mi percepción la aportación fundamental de *Voces de lo efímero. La puesta en escena en la Universidad*.

Se abren dos ejes que dirigen al libro como una especie de vector, uno es el concepto de la puesta en escena y el otro la imagen, que en nuestros días se perfila como pilar de la práctica artística pues impregna todas las manifestaciones del arte contemporáneo. A través de ella se propone el acceso al problema que supone abordar el fenómeno teatral circunscrito a la UNAM a lo largo de casi 45 años. Mediante un panorama constituido por más de trescientas fotografías, contundentes evidencias que sin afán cuantificador se nos permite atribuir a ese universo iconográfico la posibilidad de inferir el acontecimiento escénico en sí, es entonces que la intencionalidad y múltiples fuentes conceptuales de los creadores escénicos se vuelven susceptibles de distinción.

La cuestión del tratamiento del texto dramático ha tenido repercusiones ciertamente singulares, tales como polémicas relecturas que despojadas de solemnidad diversificaron las posibilidades del uso dramático del espacio escénico, nótese en *Don Gil de las Calzas verdes* dirigida por Héctor Mendoza y diseñada por Arnold Belkin en 1964, *Doctor Fausto* dirigida por Ludwik Margules y diseñada por Alejandro Luna en 1966, *La prueba de las promesas* y *Lástima que sea puta* dirigidas por Juan José Gurrola y diseñadas igualmente por Alejandro Luna en 1979, *La vida es sueño* dirigida por José Luis Ibáñez y diseñada por Vicente Rojo en 1995, *La Celestina* dirigida por Claudia Ríos y diseñada por Xochitl González en 2000, *Lear* dirigida por Rodrigo Johnson y diseñada por Mónica Raya en 2004 y *Hamlet* dirigida y diseñada por Juan José Gurrola en 2006.

Así mismo temáticas marginales como la cuestión de género y diversidad sexual se manifiestan en *Inmaculada* escrita y dirigida por Héctor Azar en 1972, *Vacío*, espectáculo de Julio Castillo en 1980, *Eurídice* de Rafael Pimentel en 1983, *Donna Giovanni* original de Daponte en 1983 dirigida por Jesusa Rodríguez, *Oleanna* de David Mamet, dirigida por Iona Weissberg en 1994, *El funámbulo*, original de Jean Genet, dirigida por Israel Cortés en 1994, *Colette* de Ximena Escalante, dirigida por Mauricio García Lozano en 2005.

Las coyunturas política y sus repercusiones sociales son también continuo objeto de polémica y escrutinio. Ejemplo de ello son: *Los bajos fondos* de Máximo Gorki, dirigida por Julio Castillo en 1979, *Cúcara y Mácara* de Óscar Liera, dirigida por Enrique Pineda en 1981, *Armas Blancas* de Rascón Banda dirigida por Julio Castillo, *El martirio de Morelos* de Vicente Leñero, dirigida por Luis de Tavira en 1983, *La muerte accidental de un anarquista* de Darío Fo y Franca Rame, dirigida por José Luis Cruz en 1984, *Lo que cala son los filos*, espectáculo de Mauricio Jiménez en 1988, de Flavio González Mello *1822, el año que fuimos imperio* dirigida por Antonio Castro en 2002 y *Rosete se pronuncia* de Hugo Hiriart, dirigida por Daniel Jiménez Cacho en 2007.

Igualmente gestada bajo un enfoque estrictamente contemporáneo la escritura dramática original tiene su principal repercusión en el desafío de los cánones establecidos en cuanto al montaje escénico. Como puede observarse en: *La mudanza* de Vicente Leñero, dirigida por Adam Guevara en 1979, *Minotástas y su familia*, espectáculo de Hugo Hiriart en 1981, *La visita del ángel* de Vicente Leñero con dirección de Ignacio Retes en 1981, *Ámbar* escrita y dirigida por Hugo Hiriart en 1986, *Vox thanatos*, espectáculo de David Hevia en 1988, *Habitación en blanco* de Estela Leñero, dirigido por Mario Espinosa en 1994, *Alicia detrás de la pantalla* de Luis Mario Moncada con la dirección de Alejandro Ainslie en 1995, *Reporte meteorológico* escrita y dirigida por Pablo Mandoqui en 1997, *Feliz nuevo siglo doktor Freud* de Sabina Berman con dirección de Sandra Félix, *El fantasma del hotel Alsace* de Vicente Quitarte dirigida por Eduardo Ruiz Saviñón y *Nezahualcóyotl* dirigida y escrita por Juliana Faesler en 2007.

En esta publicación, se dibuja un mapa cuya geografía está ávida de ser explorada con más profundidad y detenimiento. Habitualmente en nuestro universo mediático encontramos que la imagen está ahí en lugar del acontecimiento. El acontecimiento y la imagen se vuelven simultáneos, en sus cualidades y calidades reside la posibilidad de una percepción y estudio posterior del acontecimiento en sí. Esta propensión al análisis podría generar una necesaria polémica sobre las corrientes, tendencias y características de la puesta en escena que sumen a su vez muchas otras publicaciones.

Si bien el trabajo que aquí presento, se aboca únicamente al registro y comentario de las imágenes insertas en el libro, me refiero a la identificación de su origen y fuente, hubo además una aportación colateral: un archivo iconográfico completamente digitalizado, tanto de las imágenes que en el libro se incluyen, así como decenas más que son, a partir de este esfuerzo editorial propiedad de la UNAM y que pueden ser consultadas en el Archivo Teatro UNAM resguardado por la Dirección de Teatro, a través de su Departamento de Prensa y Relaciones Públicas. Imágenes de montajes connotadísimos incluidos y excluidos por razones de diagramación del libro quedaron al servicio de los intereses de investigación académica y de divulgación próximos

Para mi, esta publicación fue pensada y producida en la convicción de servir a la evolución del fenómeno escénico universitario. Su innegable hallazgo reitero, es haber condensado en imágenes el quehacer teatral develando una renuncia al letargo y comodidad creativa, así como una urgencia por la innovación en un terreno donde la interlocución se da con un espectador que está a la expectativa de proposiciones auténticamente experimentales y rehúsa aceptar concesiones ya que ha vivido momentos de auténtico teatro. Precisamente como incipiente creadora escénica y universitaria provoca en mí más preguntas que respuestas pues fomenta y legitima la discrepancia en la percepción y producción de la puesta en escena.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Brun, Josefina, Ángeles Moreno *Teatro Universitario 1903-1982, una cronología inconclusa*, Ejemplar impreso resguardado por la Dirección de Teatro, UNAM.
- Ceballos, Edgar Ed., *Principios de Dirección Escénica*, México, Escenología, 1999, 634 p.
- Díaz y de Ovando, Clementina. *Centro Cultural Universitario*. México, UNAM, 1980, 100 p.
- Fuentes Ibarra, Guillermina, *Cuatro propuestas escénicas en la ciudad de México*, UNAM, INBA, 2007, 300p.
- Harmony, Olga. *Ires y venires del teatro en México*. CONACULTA. México, 1996, 383 p.
- Johnson, Rodrigo Ed. *Brecht en México. A cien años de su nacimiento*, México, UNAM, 1998, 155p. (Textos de Teatro y Danza 1)
- Quirarte, Vicente, Ed., La Universidad en la Autonomía*. UNAM, México, 2004, 212 p.
- Seligson, Esther. *A campo traviesa. Antología*. México, FCE, 2005, 330 p.
- Solórzano, Carlos. *Testimonios teatrales de México*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1973 238 p.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Campany, David, Ed., *Arte y fotografía*, traducción de Carolina Diarte Colomo, London, Phaidon, 2006, 205 p.
- Debroise, Olivier. Ed., *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. México, UNAM, 2006, 469 p.
- Demos, TJ, Axel Wieder, Margaret Sundell, et al., *Ph Vitamin. New Perspectives in Photography*, London, Phaidon, 2006, 335 p.
- Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Buenos Aires, Infinito, 1970, 301 p. (Biblioteca de Diseño y Artes Visuales 7)
- Reyes de la Maza, Luis. *Circo, Maroma y Teatro (1810-1910)*, México. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1985, 367 p.
- Wagner, Fernando. *Aspectos del teatro realista y el teatro poético como problemas de la actuación*. México, Facultad de Filosofía y Letras, 1995, Tesis de Maestría en Letras Modernas.

HEMEROGRAFÍA CITADA

- Boletín de prensa, "Armas Blancas". *Escénica*, primera época no. 2 agosto de 1982. Mexico, p. 30-31
- Brun, Josefina, "La instancia mágica del Teatro Entrevista a Luis de Tavira", *Escénica*, Primera época, número 6 y 7, mayo de 1984, p. 65-69.

González Mello, Flavio. "Espacios y caracteres Margules, Gurrola y Hamlet". *Este País*. Núm. 199, octubre 2007, p. 18

Harmony, Olga, "De honor y de muerte". *La Jornada*, 20 agosto 1998. Cultura, p.30

Haw, Dora Luz. "Reflexionan sobre el arte con visión de género", *Reforma*, 16 de octubre de 2002 p. 3c, sección Cultura

Hiriart, Hugo, Otto Minera. "El teatro de la Universidad. Materiales para su historia. Los albores" *Escénica*. Época: Historia del teatro en la Universidad. Vol. I, núm. 2, junio de 1989, p. 15.

Ita, Fernando de. "Entrevista a Vicente Leñero II y último", *Unomásuno*, 9 de septiembre de 1983, p 18

Leñero, Vicente. "Sólo con dramaturgia mexicana se puede hacer teatro mexicano", *Documenta CITRU*, Núm. 3, noviembre 1996, p 82-85.

Mendoza, Héctor, "Don Gil de las calzas verdes". *Escénica*. Primera época. Número 3. Marzo de 1983. p. 22/ Aparecida originalmente en *La Revista de la Universidad* en mayo de 1966

Mendez Enrique, "De la Fuente: necesaria, una política de Estado para financiar la educación", *La Jornada*, Sociedad y justicia, 10 mayo 2007, p 46

Seligson Esther. "Siete nuevos directores universitarios, por un teatro sin simulacros". *Proceso*, 30 octubre 1982, proceso.com.mx.

HEMEROGRAFÍA CONSULTADA

Caso Alfonso, Salvador Novo, Carlos Solórzano, et al. *El Teatro en México*. Artes de México, año XVI, núm. 123, 1969, 106 p

Eco, Humberto. "Lo posmoderno, la ironía, lo ameno", *Máscara*. La vanguardia. Año 4 No. 17-18. Abril-julio 1994. México, p.78-79

García, Román. "*Encuentro de directores jóvenes de México*", *Repertorio*. Núm. 27. Septiembre de 1993, p 64.

Hiriart, Hugo, Otto Minera. "El teatro de la Universidad. Materiales para su historia. Panorama Previo". *Escénica*. Época: Historia del teatro en la Universidad. Vol. I, núm. 1, junio de 1989, 111 p.

Leñero, Estela. "Seki Sano 1905-1966". CONACULTA, INBA octubre 1966. (Libro 10 de la serie Una vida en el teatro)

Leñero, Estela. "Tres directores de escena de diferentes corrientes", *Revista Teatro*. Año 1 Núm. 2. ITI UNESCO. Julio Diciembre 1992, p 18.

Picon-Vallin, Béatrice, "Meyerhold y el derecho de autor del director de escena", *Repertorio*. Núm. 29. Marzo de 1994, p. 27-31.

Valencia, Rodolfo. "Metodología del teatro campesino". *Acotación*. Boletín del CITRU. Tercera época, año 2, núm. 3, enero-junio 1992, p. 1-4.

APÉNDICE

**ENTREVISTAS A DIRECTORES DE TEATRO UNAM
REALIZADAS POR LA MTRA. MÓNICA RAYA MEJÍA**

Entrevista con Luis de Tavira

Realizada por Mónica Raya

Mónica Raya: En el libro hay una parte que quiero escribir que tiene que ver con la gestión artística, con la Dirección.

A ti te tocó ser Director o Jefe de Departamento de Teatro. ¿Cuál era el contexto de la Universidad cuando te toca ser director de Teatro UNAM, cómo era?

Luis de Tavira: Justo en el momento anterior era una jefatura de Departamento. El jefe del Departamento que me antecedió era Cuahutémoc Zúñiga, cuando me nombran a mí, hay una transformación al interior de Difusión Cultural.

MR: ¿Porqué se va Cuahutémoc?

LT: Vino el cambio de rector, yo era director del CUT, a final de la administración de Soberón, nombran al rector Octavio Rivero Serrano, reestructura las relaciones entre una coordinación de Extensión Universitaria que era Coordinación supedita a la Dirección General de Difusión Cultural antes de que fuera Coordinación. Hay un Director de Difusión Cultural, por debajo de un Coordinador de Extensión Universitaria, a su vez se subdividía en Extensión Académica y Extensión Cultural, cuando me nombran se crea la Dirección de Actividades Teatrales.

Cuahutémoc que había sido el jefe en la administración de Soberón cuando viene el cambio de rector no precisamente lo ratificaron, lo dejaron un tiempo mientras decidían qué hacer, como estaban reestructurando. Al año, se reestructura esta Dirección de Extensión Universitaria y queda supeditada a la Dirección de Difusión Cultural y crean la Dirección de Actividades Musicales, se crean así dos direcciones. Abraham Cosío queda en la Dirección de Actividades Musicales y a mi me pasan del CUT a la Dirección de Actividades Teatrales, que ya no era Departamento sino una Dirección.

MR: Esta Dirección de Actividades teatrales de qué se encargaba porque actualmente la Dirección de Teatro, ya tiene un perfil muy definido, nosotros nos encargamos de producir y programar en los teatros del Centro Cultural, yo ya no programo en otros lugares, tenemos proyectos de teatro itinerante que van como visita pero... la Dirección de Teatro en estos momentos sólo programa en los recintos del Centro Cultural y produce espectáculos originales de la Universidad. Porque cada vez traemos menos cosas hechas por fuera al menos que sea un Cervantino. Actividades teatrales, qué significaba con los estudiantes, ¿qué tenías qué hacer?

LT: Lo que sucede es que justamente subí a hacer una Dirección de Actividades Teatrales con la idea de coordinar todas las actividades teatrales de la UNAM, exceptuando una que dependía de la Facultad de Filosofía y Letras, que era el Departamento de Arte Dramático de la Facultad. Lo que sucede es que es un momento de consolidación de un desarrollo que se fue dando paulatinamente de las instituciones culturales de la UNAM, completamente de las instituciones teatrales de la UNAM, que se fueron dando por vía espontánea de alguna manera lo que sucede con el teatro universitario, es que se toma a partir del movimiento teatral de los universitarios, surge de abajo y no de arriba. el teatro universitario se da en la convergencia de todos estos retos llenos de vitalidad y uno es el teatro de la preparatoria, el Teatro de Coapa, por un lado y el otro es poesía en voz alta, esto es un fenómeno espontáneo de la comunidad universitaria. Existe Difusión Cultural y existe una especie Departamento de Teatro Estudiantil que una vez dirigió Carlos Solórzano, incluso Mendoza antes de ser jefe del Departamento de Difusión Cultural.

Después a Héctor Azar es al que le toca crear la producción teatral, es su aportación al teatro Mexicano. Así como él estructuró el departamento de Teatro de Bellas Artes, también el Departamento de Teatro dentro del Centro Cultural de la UNAM, esto al margen que se da en el seno de la Facultad de Filosofía y Letras, digamos casi como una herencia de los talleres de Usigli; por otro lado, de las actividades de Fernando Wagner, Ruelas y que se concentran en la Facultad, para crear una instancia académica, pero siempre divorciados de la acción teatral, el movimiento de teatro estudiantil, que se da en las preparatorias, es quizá el que surte de mayor iniciativa estable, empiezan a construirse teatros en las preparatorias, allí es donde aparece el

Teatro de Arquitectura, ya empieza pues a continuar el teatro de las preparatorias en las facultades. Esto va creciendo pero yo digo porqué tiene teatros la Universidad, porqué tiene una estación de radio y no hicieron televisión. el Politécnico no hizo teatro, no hizo radio pero hizo televisión, es decir, el teatro no se hace por decreto, esta es la gran lección, lo que significa el teatro universitario para el teatro del país, toda la renovación que cambia de manera irreversible el teatro del país, surge del teatro que hacen los universitarios. Yo entiendo que el valor de la tarea de Héctor Azar está en que tuvo la mente para crear instituciones, luego no supo llevarlas en proyecto, sino más bien se convirtieron en un embudo, en un monopolio por su talento personal, de su proyecto, a manera que consolida una institución, hay también una guía que ahuyenta a los creadores porque era el sultán libanés, al mismo tiempo que era el director de Teatro del INBA, era el director del Teatro Universitario no había salida, no había salvación.

Ya la actividad teatral al margen de la institución que fue su sobrevivencia se debió a la tenacidad de subsistencia de muchos creadores, entre ellos: Héctor Mendoza que no tenía dónde estrenar, ni nadie tenía un presupuesto, sin embargo, siguieron insistiendo fue así como convirtieron en espacios teatrales, los que no eran espacios teatrales al margen de ese Departamento.

Con Héctor Azar lo que se crea es el CUT, como sede de una Compañía personal del maestro Azar, que era la Compañía de Teatro Quince, que era una Compañía no universitaria sino personal, que en su momento convirtió en Compañía Nacional de Teatro, porque fue la compañía de teatro establecida.

Lo importante era que Azar propusiera la existencia, que eso se creara y se instituyera, paradójicamente era un instrumento, una herramienta de su fruto personal, nadie podía entrar ahí, solamente trabajaba su compañía. Utilizaba y efectuaba en sus instalaciones, presupuestos de la UNAM de manera regular por mucho tiempo, por tanto estaba acumulando poder, y el poder marea, desorienta al funcionario.

Posteriormente se confronta con el Departamento de Teatro que coordinaba Josefina Hernández, y por instancia de Emilio Carballido, había invitado al director argentino que después fundó Rajatablas, Carlos Jiménez a dirigir un espectáculo de un texto de Oscar Wilde con alumnos de la Facultad y que en un intento de consolidación, Ricardo Guerra había conseguido que Azar prestara las instalaciones del Foro Isabelino.

Como todo lo que pasaba con lo que manejaba Azar, las instalaciones, se empezaban a fundir los reflectores, mientras los convenios que se hacían, la compañía que estaba allí tenían que pagar las lámparas que se fundían, y tenían una serie de *gansters* que manejaban aquello, lo cual colma el plato en 1970, la toma del Foro Isabelino demandando la renuncia de Héctor Azar. Seguida su renuncia se funda CLETA que no cede el espacio que se había creado en las Calles de Sullivan, que era al principio la sede de un CUT, más bien era un lugar donde se hacían conferencias, un espacio hermosísimo diseñado por Alejandro Luna, un espacio experimental insólito que era el espacio de la compañía de Teatro Quince de Héctor Azar, en donde él trabajaba y eventualmente algún invitado entre las gentes que él concedía.

MR: ¿En el 70 es la toma del CLETA del Foro?

LT: Creo que es el 71, no recuerdo bien, en el grupo que dirigía Jiménez, que eran alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras, daba la mala casualidad que una actriz que se llamaba Alejandra Zea, era hija del Director de Difusión Cultural, Leopoldo Zea, todo esto complicó las cosas le costó la renuncia a Zea. El rector era González Casanova, viene un cambio en Difusión Cultural y nombran a Héctor Mendoza, en sustitución de Héctor Azar, como nuevo Jefe del Departamento de Teatro. Pienso que ahí se da el detonante claro de la consolidación del movimiento de Teatro mexicano, porque Mendoza mal que bien hereda una Institución estructurada con el presupuesto con una mínima estructura, escasísima: el Teatro Arcos Caracol, que había venido a sustituir la pérdida del Caballito, y el Foro Isabelino que estaba tomado, escasamente había por lo menos estos teatros y lo que sin duda había era la sede teatral de las preparatorias y algunos teatros como el de Arquitectura, habilitado para funcionar como teatro. Por eso se vuelve tan importante el Teatro de Arquitectura, digamos que el Arcos Caracol en aquel momento, era un garage de la sede de la compañía de Héctor. Era un espacio de cinco metros de profundidad por 9 metros de

ancho y 3 de alto, era un lugar que se convirtió a partir de la gestión de Héctor Mendoza en un sitio emblemático y la sede de uno de los momentos más importante que había tenido el teatro mexicano. Las temporadas que existían en aquellos años en el Teatro de la Universidad y que no era propiedad de la Universidad, sino que era un espacio rentado, un garage de la McErison. Es tan importante el detonante de este movimiento que suscita la llegada de Mendoza, que de ahí se da la construcción de los teatros del Centro Cultural Universitario, por un lado y por otro lado la prudencia de Mendoza ante la infiltración que había de otros intereses de militancia política en el Grupo de Cleta, que decidió renunciar al espacio que estaba mejor habilitado, el más importante de los espacios teatrales que contaba la Universidad entonces, se decidió prescindir de él y dejárselo a CLETA y que ellos vivieran por eso, a cambio de recuperar la vida teatral en el Arcos Caracol. Por lo tanto, hacía falta recuperar la Institución del Centro Universitario de Teatro que había perdido su sede, que era en el Foro Isabelino. En aquel momento se da también y converge con un momento particularmente polémico y crítico en Bellas Artes, porque si bien Azar deja la Universidad no deja Bellas Artes.

Como Jefe de Teatro de Bellas Artes a él le tocaba nombrar al director de la Escuela de Artes del INBA que estaba en el Auditorio, entonces para tener fuerza Héctor Azar da al peor enemigo de Héctor Mendoza la escuela, que es Emilio Carballido. Curiosamente por otro lado, íntimo amigo, personalísimo de Luisa Josefina Hernández quien es la Coordinadora de Teatro de la Facultad. Entonces en la llegada de Carballido a la Escuela detona una crisis muy seria entre los maestros por la actividad que Carballido tiene respecto a la formación de actores, abrir la escuela a los sitios que podían, en cuanto a los actores rebajar el nivel de exigencia ampliando la cantidad de alumnos a recibir, aligerando los filtros de selección para nuevo ingreso y lo más polémico de todo era que él hablaba del oficio del actor en contra de la profesión del actor como en el supuesto de que un actor no es un artista, un actor es un oficiante, un modelo de la publicidad comercial, puede ser un actor de la televisión que no se le puede pedir más escasamente. Inicia un movimiento de rechazo con los maestros más importantes que había en la Escuela de Bellas Artes. El teatro mexicano pierde su Escuela más importante. A partir de la llegada de Carballido, la historia no me dejara mentir, mi postura es aparte, el declive de esa Escuela desde entonces a la fecha, cuando había sido una Escuela fundada por Xavier Villaurrutia, la escuela más importante que había formado a los cuadros más consistentes del teatro nacional, a partir de entonces esa escuela queda liquidada. Por lo tanto, a Mendoza se le ocurre transformar aquella idea de un Centro de Difusión de Conocimiento Teatral que era la idea precisa del CUT, transformar en una Escuela de Entrenamiento de actores en forma.

MR: Tenía entendido Luis, que el teatro con esta lógica de Extensión Universitaria, en el Centro recibía a chavos de todas las Facultades, que tenían algún interés del teatro, eso es cierto?

LT: El Centro de Iniciación de Teatro era de divulgación, qué pasaba ahí, que Azar hizo la sede del Foro Isabelino, que diseñó el Arq. Matías Goeritz.

MR: El Eco, lo que ahora es el Museo, lo conoces?

LT: No

Mónica: Se recuperó ese edificio, lo recuperó la Universidad.

LT: Que gusto

MR: No se recuperó como ese espacio teatral, sino se recuperó el espacio.

LT: Como no hay Escuela en Bellas Artes, como el CUT, ya no es ese Centro de Divulgación, que es una cosa que acompaña a la temporada de la compañía de Teatro Espacio Quince, que era la compañía de Azar, esa se convirtió en la Compañía Nacional de Teatro que se la lleva a Bellas Artes, es el primer elenco que integra la Compañía Nacional de Teatro. Mendoza decide crear una Escuela digamos de entrenamiento práctico de los actores contra dos instancias por un lado, está la Escuela de Bellas Artes venida a menos, y el Departamento de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras que es una carrera fundamentalmente para teóricos presumiblemente para dramaturgos para historiadores por su carga teórica y por su falta de conciencia en la parte de teatro, es decir el teatro es más como objeto teórico que como una práctica.

MR: Yo soy profesora de tiempo completo en el Colegio de Literatura Dramática y no tenía muy claro en dónde se fundaba el encono rabioso contra el CUT. En muchas ocasiones navego con la bandera de que yo no me formé en México, soy una teatrista mexicana que no tengo bandera... El CUT es una instancia de la Universidad...

LT: Yo estudié en la Facultad y ahí es donde me encuentro a Mendoza, que era maestro de ahí...

MR: Es maestro de ahí

LT: Si pero en aquél momento acaba de llegar, porque había salido de de Bellas Artes y no contaba que lo fueran a nombrar ahí Jefe del Departamento de Teatro. Entonces siendo maestro de la Facultad y en ese puesto de Jefe de Departamento, como primer medida fue recuperar el CUT, como institución y transformarlo en una Escuela. Una Escuela que entrenará a actores para el escenario pero fundamentalmente lo que está haciendo Mendoza con su primera idea de transformación del CUT como un sitio para entrenar actores.

La Facultad venía siendo un lugar en donde prevalecía la visión de los dramaturgos fundamentalmente. Mendoza reúne a sus alumnos de dirección y a incipientes directores que estábamos protagonizando el movimiento de los directores en teatro mexicano que es un momento decisivo. Esto se vive al principio como una polémica contra los actores, pero va a implicar muchas cosas, es un cambio radical en la estética teatral, es decir, instalar el concepto de la puesta en escena en teatro, esto exige un nuevo modo de emprender la actuación . por lo tanto, un nuevo actor, un nuevo escenógrafo, y una nueva manera de hacer el teatro, entorno a la figura del director que es un recién llegado al teatro, en tanto que el autor en el momento decisivo del teatro que es el espectáculo. Entonces nos convoca a Julio Castillo, a Gurrola, a Margules aunque parezca paradójico eran directores incipientes, estaban dando sus primeros pasos en este camino de transformación del concepto de la dirección escénica.

Entorno a Mendoza, que creo es el primer director moderno de México, se conjunta este grupo que comparte estas ideas, nos ocurre a estos que te digo, a mi el más joven porque yo todavía estaba estudiando en la Facultad y nos llama para que transformemos ese CUT en una Escuela que formará a los actores que requeríamos para el teatro.

MR: El libro que estamos haciendo es *Las puestas en escena en la Universidad*, están no las mejores pero si las relevantes, que son como 70...

LT: Esta es la clave entre Azar y Mendoza. Lo que hace Mendoza es abrir las puertas y convocar. Abre la idea de esta Escuela, pero en realidad es un centro de entrenamiento de actores que en las nuevas exigencias estéticas de la puesta en escena exige. Unos actores que fueran capaces de hacer lo que estábamos queriendo hacer. Para hacer las locuras que se le estaban ocurriendo a Julio Castillo, que necesitamos, viene la idea de un actor capaz de desplegarse en todos los órdenes, es decir, no solamente en el de la formación tradicional que hasta entonces se daba que es el actor que se preparaba para declamar el texto dramático, sino que el actor atleta, en fin...

No había dónde dar las clases y entonces nos fuimos al desahogo del Teatro de Arquitectura porque ni siquiera podíamos usar el escenario, porque ese era un lugar secuestrado por Gloria Contreras. El CUT empezó a funcionar allí en el desahogo del Teatro de Arquitectura, después en los servicios médicos que estaban enfrente al igual que Radio Universidad, luego habilitamos el sótano para seguir dando clases ahí porque claro el CUT, empezó a funcionar con una seriedad que no tenía ninguna escuela y con una vocación escénica inmediata, con un equipo importantísimo que en parte rescata a aquellos maestros emigrados de la Escuela de Bellas Artes que no quisieran seguir allá como Esther Seligson, Tulio de la Rosa, Luis Rivero, Juan Higuera, el maestro Carlos Cordero, Tomás Segovia, en fin por citar algunos. Además de Gurrola, Julio, Ludwik y yo, posteriormente Germán Castillo.

Por otro lado, Mendoza empieza a organizar el Teatro Estudiantil, con el cual se va a crear una actividad distinta de esta que está surgiendo los proyectos del Teatro Universitario que Mendoza va a situar en el terreno del teatro profesional para distinguir lo que es el teatro de los estudiantes del Teatro Universitario de los profesionales, un poco el fenómeno de que no solamente es universitario un estudiante, sino también un investigador es universitario.

MR: El teatro que se hace es para los universitarios...

LT: Creo que el teatro que se hace es para los mexicanos...

MR: Obviamente, pero me surge la pregunta de cuando aquí se trabaja... tenemos el privilegio de dialogar con el público.

LT: Lo que se trataba era de manifiesto, de una postura provocadora y desafiante encabezada por Mendoza, con un grupo de directores que trataba de demostrar que en la Universidad se hacía el mejor teatro de este país. En aquel entonces los críticos siempre que hacían una referencia hacía la Universidad, lo ponían como en el territorio de los amateurs y de los aficionados. No había un reconocimiento, la ANDA no reconocía las actividades universitarias. Este es el momento en que el teatro universitario, irrumpe en el horizonte del teatro nacional, pone las cosas en su sitio se convierte en el mejor teatro del país, en la vanguardia total se transforma de manera irreversible el teatro del país.

A partir de ahí los cuadros más importantes del ejercicio teatral y del arte de la actuación salen de la Universidad hacia la televisión y hacia todos los campos del trabajo. Esto se imagina en la salita modesta del Teatro Arcos Caracol que era un espacio realmente castigado. Recuerdo que estaba yo montando un espectáculo en ese momento en que Mendoza toma las riendas del teatro universitario, nos convoca a trabajar en el CUT. Yo tenía un espectáculo basado en un texto de Kazantzakis siguiendo toda la línea de investigación que Mendoza había comenzado en México, de teatro ritual, y tenía un laboratorio que había comenzado como alumno de dirección de Mendoza en la Facultad. Entonces Mendoza me propone abrir la primera temporada del Teatro Universitario en el Arcos Caracol, cuando fui a ver el espacio era una congeladora, un garage con escasos metros, se me apachurró el corazón, dije está sobreviviendo el teatro, en el Teatro de Arquitectura hay espacios...

Al principio estaba pensando en el Foro Isabelino que era donde yo creía que era el espacio ideal. Le dije a Mendoza tenemos que sumar todos y dignificar el espacio y usarlo. A mi me toca inaugurar esta temporada de Teatro Universitario, que el primer espectáculo de varios espectáculos, es un gran cañonazo para mi, es el asombro de las colas y los golpes para entrar en la sala, y también es mi espectáculo claramente profesional, con este espectáculo salía de alguna manera al ruedo como director profesional.

Después de **Sodoma**, sigue **Él** de Gurrola que es otro cañonazo, después siguen **Los insectos** de Julio Castillo, que es otro cañonazo, después sigue **Fiesta de Cumpleaños** de Margules, que es otro cañonazo y lo remata **In Memoriam**, estábamos a teatro lleno. Recuerdo que para la última función de **Sodoma** hubo que llamar patrullas, empezar por la gente que estaba en el vestíbulo, que era más grande que la sala, estaba aquello atiborrado. Para mi es muy importante empezar mi trayectoria con un éxito, saber que era el momento, con madurez, aceptar el momento. Gurrola hace los espectáculos más asombrosos que ha hecho con unos textos de Cummings, Julio Castillo hizo unos espectáculos importantísimos, después Pinter con Margules y el remate con **In Memoriam**. Y a partir de ahí la temporada del Arcos Caracol estaba habitado todo los días del año, porque decíamos los lunes descansamos pero hay otras actividades del orden de la difusión. Por otro lado, decíamos el CUT tiene que ir a otro lugar y dejar de ir de un lugar a otro como gitanos. Se cambia a Coyoacán donde se presentaron algunas obras.

El Grupo de actores de vanguardia se crea en el Arcos Caracol. A mi me toca consolidar todo esto, es decir, yo heredo un CUT que era un proyecto, un programa cuando me toca ser director, y una estructura, un plan de estudios, y llevo eso al Consejo Universitario para que tenga presupuesto propio y sea reconocido, para que tenga una autonomía y una estabilidad. Cuando me toca ser director de Actividades Teatrales entonces me toca conformar la red de teatros, porque finalmente a mi me toca abrir e inaugurar estos teatros, pero no solamente estos teatros sino los otros como el de Acatlán, Casa del Lago, etcétera.

MR: Cómo imaginabas esa programación, cuánto presupuesto usabas para invitar? ¿cómo les pagabas?, ¿cuánto de ese presupuesto usabas para producir?

LT: Una idea de articular el curso. No se daba esto que se da ahora, tu tienes que estar recibiendo gente que viene a solicitarte espacio y producción, sucedía, pero se aclaraba que no se trataba de eso, es decir, la Universidad era la que indicaba, era la que decidía qué cosa, y

luego invitaba ex profeso a que obra, no eran obras que alguien propusiera como propia... A mi me preocupaba que en la universidad continuara el teatro de los creadores de Teatro Universitario porque no había qué proponer pero ahí estaba. Entonces era orientarlos en varias direcciones de organización como discursos que ahora había que programar y proyectar, cosa que no pasó durante la administración de Mendoza, ahí el manifiesto era la vanguardia a ultranza, la novedad a ultranza y lo importante es el creador. Lo que no quiere decir que dejara una libertad total. Mendoza era muy estricto y éramos un equipo y nos invitaba a ver los ensayos de los colegas, en ocasiones posponía los estrenos, de alguna obra que él no sintiera que estaba lista. No nos podíamos arriesgar. En mi caso yo me empiezo a preocupar porque existía una línea de seguimiento del espectador, un discurso, y por lo tanto me preocupaba. Fundamentalmente regrese a la universidad la dramaturgia nacional, entonces empiezo a invitar a los dramaturgos, tratar de que se encuentre con los directores y ahí surge mi relación con Vicente Leñero, y el surgimiento de Víctor Rascón. Era importante ir hacia la reconsideración.

MR: Me hiciste recordar, en Berlín en uno de estos encuentros de Teatro, estaba en una entrevista con un director artístico, y él era el director artístico del momento porque en su última temporada, antes de que lo corrieran, me dejó muy claro cómo tiene que ser un evento.

LT: Lo que me importó a mi es que hubiera una apertura de pluralidad en la vida del Teatro Mexicano, en la vida del teatro Clásico, en la línea de la vanguardia contemporánea, en las fronteras genéricas de la práctica teatral, vamos a ver ópera, a vamos a ver espectáculos de teatro-danza, que es una ópera para actores, yo le propuse a Solares que hiciéramos el CD.

MR: Yo creo que el libro será una tarjeta de presentación con la que se podrá ir recuperando los archivos de la vida teatral.

LT: Yo nunca supe cuánto dinero tuve, siempre me dijeron que había gastado el cuádruple de lo que se había previsto.

MR: Pero esto quiere decir que tu no tenías un presupuesto en el que tu te guías para seguir los proyectos.

LT: Eso lo asignaba la Coordinación es, decir que yo ya veía el presupuesto un límite, yo decidía que se hacían las cosas, es decir que me habían dado ese trabajo para que consiguiera los recursos, por lo tanto, yo jamás decía no hay dinero, me daba vergüenza decir eso. Había ante quien el exceso si decía no hay dinero, entonces yo decía qué hacemos. Creo que difícilmente en el periodo que te estoy contando haya sido en el que se haya invertido más. Porque después estaba terminando López Portillo, era otra época, otra forma de ver las gestiones y marcos de presupuesto, y luego vino De la Madrid y le dio el poder a los contadores y en el asunto de la renovación moral hizo que pagaran justos por pecadores porque hasta la fecha no han terminado de ponerse candados al gasto público.

Sucede que el Teatro Universitario se convierte en el teatro más importante del país, se convierte en noticia de primera plana en los periódicos. Cuando llega Carpizo en la primera reunión que se tiene, él piensa, y evidentemente con miedo al movimiento político que desataba el teatro y con el miedo al teatro que siempre tuvo desde la inauguración del Juan Ruiz de Alarcón donde se salió escandalizado, dijo que él pensaba que el teatro universitario tenía que ser un asunto de estudiantes y para estudiantes. Entonces yo le contesté que si esa era su manera de pensar porque no convertía al Filarmónica en una estudiantina, o si estaba dispuesto a que la Universidad dejará de tener una Orquesta Filarmónica profesional.

MR: Entonces ¿Qué esfuerzo hiciste por registrar todo esto que estaba pensando por no sólo producir sino realmente registrarlo, es decir, tener una posibilidad de darle seguimiento?

LT: Yo creo en este sentido, para tener un capítulo más que agregar a las actividades teatrales de la UNAM, pues a mi me toca recuperar la iniciativa de la revista de teatro universitario que se había extinguido. Yo fundo una revista que se llama Escénica, que deje viva y los que me siguieron pues no la continuaron, pero si era importante que existiera de alguna manera un esfuerzo de documentación más que un registro de memorias. Ahora publicábamos todos los años una memoria. Que son libros importantísimos y hasta donde tengo entendido publicamos tres memorias y que son interesantísimas.

MR. Es que por supuesto es impresionante...Otras preguntas que tendrían que ver con los montajes, que tu consideras los más relevantes de tu gestión no necesariamente hacia fuera sino a lo mejor para ti, si pasó algo en tu trayectoria, si tienes alguna filosofía del teatro.

LT: Yo mañana me regreso a Michoacán pero regreso la semana que entra...

Entrevista a Eduardo Ruiz Saviñón

Realizada por Mónica Raya el miércoles 18 de abril de 2007.

Mónica Raya: Sobre tu gestión. Cómo son tus circunstancias políticas y económicas, cuando tomas Teatro, ya era Dirección?

Ruiz Saviñón: Fue en 1986, me nombra el doctor. Fernando Curiel, Coordinador de Difusión Cultural. Yo entré por Ramiro Osorio. Ya había trabajado en la UNAM, veinte años antes como técnico, administrativo, productor, Jefe de Departamento en Intercambio Universitario, y creo que lo que más me valió para ser Director de Teatro fue que hice un Festival de Teatro Universitario de Provincia, traje a los mejores grupos de teatro y de danza, de provincia, de las universidades. Creo que eso fue muy importante para que el Dr. Carpizo me nombrará después de Ramiro Osorio. Yo siempre me había preparado para entrar aquí, ya que duré muy poco, nueve meses. Había un problema político con el CUT. Era para Ramiro Osorio, Tavira llamó al CEU, y entró. Tuve que salir por razones políticas.

Tuve un problema con el CUT, las razones eran políticas. Normalmente yo apoyaba al CUT.

MR: Tu también te encargabas del CUT?

RS: Si claro y de Danza también.

MR: Entonces la Dirección de Teatro...

RS: (interrumpe) y Danza también...

MR: Dónde programabas, cuál era tu área de producción?

RS: Programaba lo de los teatros y danza. Se abrió un poco la danza cuando estaba Lidya Romero. Tu sabes que en Danza hay muchos problemas con eso del Taller Coreográfico.

En el CUT se iba a estrenar una obra que dirigía Tavira con cuatro gentes y de repente cambió a que serían cuarenta actores. Le dije que no se podía producir una obra del tal magnitud, porque no había presupuesto. Entonces fue ahí cuando se metió el CEU. Aunque me apoyaba el rector... separé la doble burocracia que había, porque los papeleos se hacían en Difusión Cultural, y así se fue creando el área administrativa, esto en la administración del Dr. Curiel, hicimos que la Dirección se separara administrativamente, que tuviera su Departamento administrativo, que no existía. Al principio me tacharon de burócrata porque había creado el área administrativa.

MR: ¿Tu tenías un presupuesto asignado?

RS: Tenía un presupuesto asignado pero como siempre ha sido, lamentablemente que me lo acabaré y me daban más...

MR: ¿Con ese presupuesto cómo programabas, tenías una programación por anticipado o ibas resolviendo proyectos conforme llegaba?

RS: Me tocó recibir proyectos que había hecho Tavira, eran pocos. En Arquitectura también programaba de repente, en el Sótano, también tenía mucha comunicación con gente del CUT y de la Facultad. También tenía una temporada en Santa Catarina que era anual con los de la Facultad, llegué a presentarlos en Legaria. Con una temporada de un mes para cada grupo de la Facultad de Filosofía, había más directores. Ahí inició Sergio Carrillo, Diego Cataño, presentamos cuatro obras de ellos. Estaba luchando para que el teatro de Arquitectura pasara un poco a la Facultad, porque era lo más normal. Me ayudó mucho que llegué a sacar los sueldos de los actores cada quince días y traté también de pagarles a la semana, cada domingo. Traté de sacar lo administrativo y pienso que fue así. En la programación ... el jefe de tramoya era "el perro", llegué a un acuerdo con él, y con los técnicos para que hicieran las escenografías, porque Alejandro Luna contrataba muy caro. En esa época los técnicos eran más cordiales, trabajaban más, aunque habían más vacaciones. Por ejemplo, en Semana Santa se trabajaban esos días, porque había un acuerdo, un poco antes de mi había estado Pascal y había cierta comunicación, ver cómo nos había ido y siempre mejorar.

Había una revista que se llamaba *La Cabra y Escénica*. No tenía un Consejo, no me dieron tiempo de hacerlo por el poco tiempo que estuve, aunque lo tenía en mente.

Me tocó una época difícil porque había obras programadas, me dediqué los primeros meses a llevar lo administrativo, pensando que en el futuro fueran mejor las cosas.

MR: Según entiendo la Dirección de Teatro y Danza, en realidad eras tu, Susy y otras personas?

RS: Ese era el Departamento de Teatro, cuando se hizo la Dirección, ya me dieron el administrativo. La gente estaba en otros departamentos. Había un Departamento de Producción, el Jefe era Carlos Mendoza y Arturo Nava era jefe de ...

MR: Entonces la manera en que tu programabas, te entregaban un proyecto y decías vamos a hacerlo, había grupos que ya estaban trabajando ibas a verlos para ver si hacían una temporada de teatro.

RS: Exactamente, aunque algunas veces no era así...

MR: Si tu pudieras definir la dirección artística de estos meses, cómo la definirías

RS: Mi interés personal era tener un contacto con la comunidad universitaria, tenía además, el apoyo del departamento de prensa, contrataba a chavos de la Facultad de Filosofía que hicieran propaganda. Hacían como performance, porque en esa época no habían performance, entonces hacían las representaciones e invitaban a mucha gente y repartían volantes.

Me hubiera gustado celebrar los aniversarios de importantes intelectuales, con los maestros de literatura y ponerme de acuerdo para hacer obras de teatro, con ese tipo de eventos. Me interesaba llevar mucho a las ENEP y Facultades. Dar más funciones con las obras que tenían más aceptación y reducir las temporadas de aquellos que no la habían tenido. Alargar temporadas no solamente en el D.F., sino que llevarlos a otras partes.

Les encantó que trajera acá. Mucho de lo que programaba era teatro mexicano contemporáneo. Siempre existía eso de los directores contra los dramaturgos. Víctor Hugo Rascón, Carlos Olmos y todos estos se quejaban de que no programaban sus obras. Sin hacer lo que hizo Toño de programar Teatro Clásico. Yo decía que no solamente teatro mexicano entrará, sino que le pedí a dramaturgos mexicanos que me dieran obras para que pusieran, estaba muy abierto.

Mandoki se programó la primera vez, era un espectáculo muy extraño y muy interesante que tuvo mucho éxito. También estuvo *Jesucristo Gómez* de Leñero, con el maestro Retes. Yo quería un equilibrio entre directores jóvenes y directores grandes. Yo tenía la idea de que se hiciera una Compañía con gente universitaria, así como los pumas, para que los actores tuvieran trabajos aquí.

Por ejemplo, Rosa María Bianchi y Julieta Egurrola eran maestras del CUT, aunque eran mis amigas tuve que hablar con ellas, porque desatendían sus clases, dejaban suplentes, y los alumnos se quejaban.

MR: De las obras que se produjeron cuando estabas en la Dirección, cuál era el patrimonio, qué pasaba con esas obras?

RS: El primero que hizo una bodega fui yo, había un control de la bodega funcionaba bastante bien, no se necesitó mucha gente, porque antes se gastaba mucho en tintorerías.

Tenía gente de producción importante, conmigo estaba Carlos Mendoza, aunque estaba actuando en una obra del Sor Juan, siendo mi amigo le dije: o eres jefe de producción o actor.

También se hizo un Taller con Mandujano y otros chavos pintores.

Me toca la huelga del CEU en el 86. Yo tenía muchos problemas con Luis, me dijeron que iba a dirigir una obra con cuarenta actores, entonces me dijeron que censuraba la obra. Pero no tenía dinero para cuarenta actores, además no cabían en el Foro. Aunque tenía el apoyo de Rectoría y del Coordinador, Tavira extrañamente se unió con el CEU.

Ellos tenían a Alegría y a Olga, a gente de teatro que me atacaban periódicamente. Pero también hubo muchos que me defendieron, yo me sentía fuerte porque me decían: el periódico no nos importa. Me di cuenta que la cosa era muy fuerte, iba fuerte con el doctor Curiel, y me tuve que sacrificar y renuncie.

Mónica: Qué recuerdas de iniciativas que hayas tenido que tuvieran que ver con el registro de las obras, así como un acervo histórico.

Ruiz Saviñón: Ah, si lo teníamos. Parece algo rarísimo que no haya registro, parece que hemos sido olvidados. Había mucho material fotográfico, no había video, no se usaba.

Había un proyecto que quedó inconcluso, la idea era tener una memoria, hacer una pequeña revista escénica que saliera en diciembre y enero, con las obras que se habían presentando el año anterior. Teníamos un periódico, muy barato de ocho hojas. Me interesaba mucho la parte editorial porque en algún tiempo el Departamento de Teatro tuvo su editorial, se hicieron libros muy importantes.

MR: Tienes alguna idea de cuántas obras se produjeron en el tiempo que estuviste aquí?

RS: Se produjeron unas veinte obras, y con Lidya Romero empezamos a apoyar y dar más apertura a otros grupos de danza.

Cuando yo veía alguna obra de la Facultad me la traía, por ejemplo una que me gustó y me la traje a Santa Catarina. La idea era que se hiciera con universitarios. Que vinieran a trabajar acá.

Trabajé mucho tiempo con Margules en el Departamento de Teatro, era como su asesor porque no le gustaba la administración, me hablaba para muchas cosas.

Tenía público de CCH y tenía un Festival de Teatro Universitario que manejaba Hugo Alarce. Se hizo un Festival de CCH, de teatro contemporáneo que hacían en Arquitectura. Todavía existía el teatro estudiantil.

Había un maestro de Teatro para cada Facultad, por ejemplo a veces mucha gente de Medicina, dejaba la medicina por el teatro, porque se inscribían al Taller de Teatro. También les sirvió mucho porque aprendieron a hablar en público, por ejemplo un ingeniero o uno de ciencias políticas.

También tuve mucho contacto con el teatro de las prepas, la idea en un tiempo fue asesorar en arreglar los teatros de las prepas.

MR: Yo tengo aquí en 86, unas obras que me parecen importantes, nosotros para el libro hemos seleccionado cuatro obras que pensamos que tienen que ver con tu gestión, una es Abraham Oceransky...

RS: No esa no fue mía, creo que fue en el 87...

MR: Y se montó en Santa Catarina..., Por ejemplo tenemos aquí que tu hiciste **Máscara contra cabellera**

RS: La traje aquí, la ví en una Muestra de Teatro. Yo tenía mucho contacto con la Universidad Veracruzana y con la Universidad de Guadalajara, hacíamos intercambios iban grupos de nosotros y ellos me mandaban, los gastos se dividían.

La vi en Xalapa y la traje a este Festival Universitario por tres días, pero tuvo tanto éxito que tuvo una temporada. También traje a Oscar Liera, **Sabaiba** con Adam Guevara.

MR: En el 86, está **Sonata de espectros** con Garcicni...

RS: Estuvo mal puesta pero tuvo mucho éxito porque estuvo la *chiquibun*.

MR: ¿Y **Ámbar**?

RS: La produce Ramiro Osorio, yo la dejo correr... **Azul** de Víctor Hugo, la dirigió Raúl Zermeño.

MR: **Atracciones Fénix** de Jesusa

RS: Esa tuvo fuerza y estuvo con Ramiro Osorio

MR: Estuvo **Máscara contra cabellera**...

RS: **Jesucristo Gómez**

MR: Si tuvieras que escoger una obra de Germán Castillo

RS: **La última Diana**...

Entrevista con Luis Mario Moncada

Realizada por Mónica Raya, el 4 de abril de 2007.

Mónica Raya: Me parece importante incluirte porque creo que es una manera muy sana de entender la cultura. Entonces yo quiero hacer unas cuatro cuartillas sobre tu gestión para saber que es lo que has generado. El objetivo es exponer si la cultura es un problema en nuestro país y si lo podemos manejar como sea.

Entonces, básicamente tengo una listita de preguntas que le he hecho a los gestores de teatro con los que me he podido entrevistar. Y lo que quiero escribir que evidencie coyunturas, circunstancias, proyectos, para que quede claro a partir de estos protagonistas del teatro universitario que el teatro es un fenómeno y no sólo una hermosa tarde de verano.

La primera pregunta sería ¿Cuál es el contexto en la Universidad, cómo es el organigrama de Difusión Cultural cuando a ti te toca hacerla de Director, cuál es tu coyuntura, tu circunstancia, cómo llegas a la Dirección de Teatro?

Luis Mario Moncada: Creo que es un tanto azarosa y además creo que surge en un momento en el que se presentaba un cambio pero que todavía había muchos controles, herencias como difíciles de procesar. Yo era director del CITRU cuando a mí me propusieron irme a Teatro y Danza. Me lo propuso Ignacio Solares y ese fue uno de los primeros problemas porque yo no sabía, yo tenía 32 años cuando esto sucedió y estaba a la mitad de la administración del CITRU creo que iban las cosas muy bien ahí y tenía buen cartel como joven promesa y había trabajado como actor en alguna ocasión en una obra de Solares, que era muy amigo de José Ramón; no se trata de contar el chisme, pero a mí me proponen entonces que porqué no me iba a la UNAM y me había propuesto antes Gonzalo Celorio que estaba empezando su tercer periodo en Difusión Cultural sin saber en ese momento que en realidad se iba a ir a la Facultad. De entrada, la coyuntura para mí es de una absoluta inocencia, debo decirlo, porque no me daba cuenta en que me estaba metiendo, entonces, digamos, a título personal podría decir que yo no era consciente de nada. Estaba dejando una dirección de un proyecto teatral, que llevaba a la mitad del camino y en proceso de consolidación, porque además el CITRU tenía una historia complicada en la década anterior y entonces estaba empezando como a vincularse realmente con la escena contemporánea y era muy importante cuando de pronto me plantean el “vente para acá” que por supuesto era tentador pero yo desconocía los vericuetos de la burocracia y la polaca universitaria, entonces me presentaban a Celorio y el mismo me dice “tu crees mi propuesta que le voy a llevar al Rector”, además de circunstancias muy curiosas porque llega Solares y van a verme al CITRU un día a la una de la tarde, iba Crestani e iba Solares y me dicen vamos ahorita, te vamos a proponer. Entonces Gonzalo me dice, necesito proponer una terna al rector, no es que tu seas el único, pero tengo que presentar una terna al Rector, ¿estarías dispuesto a entrar en esa terna?

Yo la verdad que mi primera pregunta fue estar complementada la terna, les falta un nombre. El Rector era Barnés. Entonces, si se trata de entrar en la terna, no sabía qué posibilidades tenía, y me voy a mi casa y cuando llegué ya hasta se me había olvidado la propuesta, llegué y me puse a trabajar y de pronto me hablan en la tarde, y pues yo les dije sabes qué, pues no acepto.

MR: ¿Porqué?

LMM: Porque yo trabajaba en el CITRU. Bueno dije, no hay un ofrecimiento, a mi me dijeron que si aceptaba estar en una terna, yo pensé que después de esto íbamos a platicar a partir de cuándo, y si verdaderamente era pertinente. Bueno, aquí fui sensato un poco y el caso es que se hizo. Gonzalo se ofreció para hablarle al Dr. Estrada que era mi jefe en realidad, en el INBA, porque a los dos días se haría el anuncio y además el día siguiente era feriado entonces se creó una circunstancia muy difícil, porque yo tuve que llegar al CITRU y decir, me voy. Y de ahí das una conferencia en la UNAM, apareces como nuevo director y después volver al CITRU porque tengo plan, de un mes, entonces todos toman posiciones menos yo y asumo mis funciones un mes después. Entonces de entrada fue muy complicado.

Creo que además no sabía en qué me estaba metiendo porque de pronto ya cuando descubro lo que era la operación no era algo tan fácil como que yo era el Director, sino que tenía de manera espontánea dos asesores que querían decirme lo que había que hacer hasta que yo impuse un hasta aquí y eso generó una serie de broncas. No creo que esto sea un espacio para ventilarlo, pero digamos que a partir de eso, yo tuve únicamente un año de gestión, o sea yo entré en marzo y salí en marzo del año siguiente porque es cuando vino el cambio de Celorio y ahí vino otra bronca que se ventilará en otro momento, pero de entrada, el contexto en el que entro fue muy inoportuno, creo que con muy poca seriedad de todas las partes. Creo que afectó muchísimo mi salida del CITRU porque fue como irse dos pasos para atrás y tardó muchísimo en recuperarse y tampoco yo tuve la oportunidad de desarrollar un verdadero proyecto teatral en la UNAM. Entonces cuando hicieron el nombramiento de Crestani toda la prensa se fue sobre mí para interrogarme y me dijeron que cómo calificaría mi administración en la UNAM, y la única palabra que dije fue "breve", porque evidentemente en un año no puedes desarrollar un proyecto. Ahora, de cualquier manera ciertas autoridades ya sabían que era temporal el paso de Celorio, entonces la circunstancia era muy difícil como para hacer un proyecto a largo plazo, pero favorecedora para mí y además mi ingenuidad ayudó para echarle más leña al fuego porque mi primera entrevista que di fue a *Proceso*, que le dedicó un par de planas de la sección de Cultura y declaré que ya era momento que hubiera una nueva generación de Frida Kalho en el teatro. Y lejos de entrar como con un respaldo, empezaron a cuestionar, incluso un director, Gerald Gullier, ahora en la UNAM se necesita presentar el acta de nacimiento y demostrar que tienes menos de 40 para poder dirigir ahí. Todos hemos enfrentado circunstancias adversas. Entonces creo que la coyuntura es muy complicada y eso nos llevaría a una confusión, digamos como para redondear el sentido de la pregunta que quieres plantear: yo creo que la labor para un gestor cultural o alguien que quiere emprender un proyecto artístico es en primera instancia tener todo el respaldo de sus superiores. No puedes estarte peleando con una comunidad interna, con un medio artístico que también es muy demandante y por otro lado no tener el absoluto respaldo de las autoridades.

MR: Obviamente trataré de ser muy cuidadosa para ver cómo configuro esas cuartilla. Justamente como un lugar donde siempre ha habido circunstancias que no tienen que ver con cuál es el proyecto, qué nos define y entonces la persona que concreta eso, es la persona que hace el trabajo, como te repito, siempre estamos en la lógica de las circunstancias. Yo siempre pensé que tu llegabas con Celorio.

LMM: Sí, porque él no quería a un Coordinador de la Facultad porque no conocía esa comunidad.

MR: Yo no me acuerdo en que circunstancias estaba yo, porque fue Gonzalo quien me dio a mí mi beca. Yo en lo personal tenía muchísimo apoyo de Gonzalo. Pero me queda claro que esa fuerza de Gonzalo que tenía que ver con la gestoría sí le dio al traste a la Coordinación de una muy mala manera.

LMM: Yo creo que a diferencia de casi todos los directores que llegaron como mérito, llegaron con toda la posibilidad de desarrollar un proyecto, porque además habían surgido ahí. Era gente que aglutinaba un proyecto alrededor suyo, como Tavira.

MR: Tavira dice: yo creo que la puesta en escena de la Universidad nace en Arcos Caracol con la programación de Mendoza con los cinco productores jóvenes o lo que sea que él llama, para hacer el nuevo teatro, y paralelo al nuevo teatro se necesitaban actores, entonces ponemos a nuestros propios actores para nuestras obras

LMM: Sin embargo, yo lo discutiría, para mí, el Teatro Universitario, la génesis y espíritu del Teatro Universitario es el que se da a fines de los cincuentas, que es la culminación de la creación de Teatro Universitario. Lo que si me queda claro es que estás hablando de la profesionalización del Teatro Universitario por un lado y de la parte formativa porque 10 años antes tienes a Mendoza, Juan Ibáñez, José Luis Ibáñez, es decir, tienes ahí unos pesos pesados del Teatro Universitario. En cambio, lo que no tenía el teatro era un público en ebullición porque resulta que los que hacían teatro eran los compañeros que veían el teatro. Ese es otro ciclo entre la autoridad – público – artistas.

MR: Pensando que el primer gestor de cómo va a ser el Teatro de la Universidad, o sea Mendoza, el primero que dice para el Teatro que queremos hacer en la Universidad necesitamos actores que no los tengamos que formalizar. Pareciera ser que si a esta coyuntura le sumamos este factor que te estoy definiendo, hay cosas que se dan de manera silvestre y natural, o sea, el talento de la gente que hace teatro es mucho pero quien organiza esto y le da personalidad, parece ser que es Mendoza y te digo, es toda su coyuntura, en contraposición con éste, en contraposición con aquel, o sea, hay ese momento verdadero donde dicen, vénganse cinco directores de escena o cinco prospectos de directores de escena, vamos a concentrar el trabajo aquí, vamos a generar esto que en efecto era un aquí y ahora.

Entonces, aún en lo azaroso de tu nombramiento como director de Teatro y Danza UNAM seguramente pensaste en un proyecto, entonces; qué querías hacer, que características debían tener las puestas en escena que debería hacer la universidad, qué se quedó trunco, que era más que nada lo que debía hacer la Universidad.

LMM: Mira, yo lo que creo es que hay que hacer un diagnóstico, estudiar lo que venía de atrás, cuáles habían sido las distintas etapas porque creo que no se puede hablar de una fundación específica del Teatro Universitario y decir, nació un día porque alguien dijo. Sino que era una suma de acontecimientos que se habían venido dando y que yo insisto es un fenómeno de los años de los cincuenta y que no podemos negarlo. A mi lo que me parece, es que el último esplendor realmente de esa siguiente etapa desde el nacimiento del CUT de Mendoza había acabado a mediados de los ochenta, cuando viene otra crisis que tiene que ver desde mi punto de vista con que esos directores se habían hecho grandes, ya eran profesionales que buscaban otros horizontes y empiezan a migrar del CUT y en ese momento, la UNAM entra en un proceso que para mi gusto un tanto oscuro porque no se vislumbra un proyecto real.

MR: Exacto, no se sabía lo que había como para decir, este es un proyecto que debe continuar, sino que se fueron los creadores y nos quedamos sin luz.

LMM: Yo creo que si lo traduces en puestas en escena es un fenómeno que se dio entre 82 y 84, creo que hay un paquete de obras donde se podría decir, este es el teatro universitario y en ese momento se empieza a trastabillar porque se dan varios acontecimientos, uno, se van las grandes figuras que habían formado el teatro de la universidad a formar proyectos independientes que es donde se da un fenómeno muy interesante y donde la Universidad tiene mucho que ver porque finalmente la Universidad se convierte en el proyecto madre de todas las escuelas de teatro independiente.

MR: En las propias escuelas de esos directores que en efecto, digamos tienen un momento de vinculación donde se fortalece como el director de la puesta en escena, entonces cada uno de ellos dice, bueno pues yo quiero que mis actores esto, yo quiero mis actores lo otro y mis actores aquello. Entonces se vuelve a atomizar una variedad de filosofías que ahora ya esos que estuvieron juntos ya no hacían el mismo teatro.

LMM: Siento yo que también se suceden periodos de administraciones muy breves, como José Luis Cruz, Eduardo Ruiz, creo que por ahí hubo algún interinato de alguien más. Y finalmente llega Alejandro Aura que tenía tiempo haciendo teatro universitario, era como una especie de extranjero, entonces creo yo que el no se suma como a esta tradición, sino que el trata de recuperar hasta cierto punto y es algo que continuará Solares esta idea y muy sesentera de recuperar hasta cierto punto los Clásicos tratando de refrescar esta versión pero no me parece un proyecto teatral en sentido estricto, es más un proyecto de divulgación que un proyecto teatral

MR: Es muy claro que hay momentos de gestación natural otro momento en el que queda muy claro para Mendoza que es la cabeza de esto, qué tipo de teatro, que tipo de actores y actuó en consecuencia. Y después viene esto que tu dices, que estuvimos trabajando, generando cosas increíbles, realmente como de células madre. Creo que eso será también para la reflexión, esos auténticos creadores, auténticos artistas en el rollo de la creación, se salen del ámbito universitario y entonces llamamos otra vez a alguien que era un aficionado pero bajo ninguna circunstancia, Alejandro Aura es un gran creador de teatro. Entonces en efecto, a partir de Aura y después con Solares, se consolida todo un pulso de divulgación de teatro sin que sea prioritario el proyecto de teatro.

LMM: Yo lo que sí visualizo es que esto que había empezado Aura y que retoma Solares, me parece que hacer este proyecto de los grandes directores universitarios es llegar a un callejón sin salida, porque lo único que está mostrando ahí, es que no existe una propuesta.

Cuando se fueron los que estaban en proceso de madurez como Tavira, como todos ellos, se tiene que echar mano otra vez para retomar los clásicos pero el proyecto para mí evidentemente era abrir las puertas y crear una nueva generación que intentara hacer propuestas que surgieran de la propia academia en algunos casos pero sobre todo que era más bien como los egresados que estaban buscando un espacio.

MR: Y detectar esos talentos que podrían haber sido esos interlocutores. Ahí tengo las obras que se presentaron durante tu gestión y que son obras que han sido marcadas como puestas importantes.

LMM: Algunas de ellas fueron obras que se habían gestado cuando yo estaba y curiosamente eran propuestas de Solares. De hecho fue el primer espacio que se fundó en mi administración. Entre las obras de este primer prospecto está *Servando...* que me parece vital porque es una obra muy fresca con gente muy joven pero que desgraciadamente se cortó porque este chavo se fue a Canadá a vivir. Entonces estaba *Servando...*, *El funámbulo*. Quizá lo que rescataría en la administración de Solares de manera espontánea pero sin una articulación eran los laboratorios de Santa Catarina con Hugo Hiriart y luego con José Ramón Enríquez, que eso me pareció lo más rescatable de su administración pero curiosamente era la parte de Solares que estaba totalmente desentendido. Fue algo así como, vengan para que se diviertan. Y yo ahí retomo un proyecto que fue si de investigación que desgraciadamente no tuvo configuración en un ciclo que se llamaba "Los Talleres Interdisciplinarios" que curiosamente es algo que no está consignado casi en ningún lado porque es un taller que hicimos que solo tuvo una temporada en la que participaron cerca de 30 artistas visuales, coreógrafos, músicos, o sea había gente como, Vicente Rojo, estaba ahí un grupo de coreografía, estaba Rubi Tagle algún otro que se me va el nombre, estaba yo, estaba Pablo Mandoki; o sea éramos 30 aproximadamente y ese proyecto básicamente era un proyecto de creación a partir de un tema determinado.

Se generaron 3 obras que cada una tuvo 10 funciones nada más. El proyecto se llamaba *El complemento*. El proyecto era en tres partes que eran Sujeto, Verbo y Complemento que era un proyecto conceptual de los artistas visuales y fueron 10 funciones. Por ejemplo, el proyecto que presentamos era en un cubo donde cabían 25 personas.

Hay dos obras más que yo te mencionaría dentro de este espíritu como de que estaban abriendo otras puertas uno es *Juan Volado* que aunque no es un proyecto que a mí me encante sí daba otra perspectiva de trabajo. Y la otra es *Las musas huérfanas*, que tampoco es mi texto favorito, pero sí fue el destapador de una corriente de teatro...

MR: Qué relación, qué oportunidad tuviste con el patrimonio, con el material de la Dirección, a lo que me refiero, las guardabas, estaban en Repertorio, qué lógicas de producciones tenías? Tuviste algún proyecto, cómo pensabas resguardar eso, qué dinámicas tenías, por qué pregunto esto, porque la verdad no encuentro un resguardo, no hay bodegas. ¿Dónde está el patrimonio teatral? ¿Hiciste algo al respecto?

LMM: Ahorita te respondo, pero déjame puntualizar algo con respecto a la pregunta anterior. Yo empecé hacer un rescate del Proyecto de Repertorio que intentaba al mismo tiempo abrir estas otras posibilidades, un repertorio mexicano que había que rescatar. Había que desarrollar otro tipo de ciclos, por ejemplo había un Ciclo Decimonónico que trataba de hablar del México del Siglo XIX, con creaciones que hablaran de esa época y de creaciones contemporáneas, por ejemplo la obra de *Los héroes del día siguiente* de Alejandro Ainslie, había otra de Juan Tovar que no se llevó a cabo, y una tercera que no recuerdo pero incluía convenios con la Filmoteca para hacer un Ciclo de Cine, que rescataran la narrativa del Siglo XIX, como *Los bandidos de Río frío* y otras que andaban por ahí. También con la Dirección de Actividades Musicales había programado un ciclo de conciertos de música mexicana, se trataba de vincular ahí, eso era lo que hacía Difusión Cultural para que no se quedaría como un hecho aislado y se generara una discusión en todos los ordenes artísticos y culturales, porque se acercaba el fin de siglo y

preparar a la gente para lo vigecimonónico. Por ejemplo, cuando se estrenó *1822...* el tema era muy vigente y que era por ahí creo que Crestani con esta obra enderezó un poco el barco.

Regresando un poco a la pregunta anterior, mira la coyuntura que se vivió, no me permitieron. De hecho empecé a negociar el proyecto de construcción de las nuevas bodegas, ya había visualizado el terreno, pero el patrimonio era un desastre, la producción era insalvable. Yo quería cambiar al productor, pero en el momento que iba a elegir al nuevo productor, que era una mujer capaz, era la hermana de Mauricio, Ángeles Romero, la invitan a OCESA y me dejo sin otro candidato. Y deje temporalmente a Alberto Hernández, que fue mi mayor error creo, no sólo porque no se adscribía al proyecto sino porque generó una pugna permanente, además fue oreja donde armó toda la conspiración final. Yo tuve que haber llegado y decir lo corto por lo sano, pero no lo hice esperando el mejor momento, para tener el candidato ideal. El panorama que yo encontré era desastroso.

MR: Para mi es importante escucharte porque sí se transforman las cosas. Ese cambio generacional contigo se entromete todavía con Antonio Crestani. Toño está respondiendo a los grandes maestros, a la Pedagogía, me dijo estos son los principios y los cumplió cabalmente... Lo que creo es interesante es que generacionalmente, o estas tu o yo, pero hay que ver quien viene después porque podríamos regresar a los grandes maestros. Pero de alguna manera si ya entró una nueva generación , pues se continuará eso, que es el gran valor, en mi opinión, del Teatro Universitario de los creadores, que es una aportación que no puedes ignorar. Siempre que hay una voz genuina, eso irradia inmediatamente en el Teatro Nacional de una manera contundente. El INBA hace tiempo que dejo de hacer eso, porque se volvió este mausoleo político. Lo importante es que la Universidad conserve ese compromiso de ser espacio de creadores, libre y arriesgada. Pero hay que evitar volver a esas tinieblas con trabajos de mediana calidad que convoquen a muchos chavos, pero de alguna manera es un proyecto nuevo en manos de gente joven que le dio una relectura, a mí esa *Celestina* me pareció bastante decente. ¿Qué esfuerzos hiciste de registrar esto que estaba pasando? ¿tenías con qué hacerlo?, ¿Había registros de las obras?, ¿Cuál era la situación de ese acervo histórico de la Universidad donde está todo?

LMM: Bueno, el registro como tal no había, había en el Departamento de Prensa pero bueno, era muy limitado evidentemente, y sobre todo de la última administración, en realidad de las administraciones anteriores no había nada y la fuente era la revista Escénica, no había ningún registro y yo tampoco tuve tiempo de hacer nada al respecto. Lo que si debo decir, es que el año en que estuve allí me sirvió para arrancar con la investigación que era sobre el Teatro del Siglo XX, que es una cronología que todavía no está publicada, pero no había registro y ni tiempo de entrar en esa materia.

MR: Me quede con eso porque entrevistando a Toño me dice: toda mi gestión está registrada digitalmente, y ahí debe estar, pero no está. Y me dice pues la deberían de tener porque yo la mandé hacer. Pero yo sí creo que es una manera interesante de ver dónde están... es la última pregunta, cuál es el futuro del Teatro de la Universidad, sumando las experiencias y analizando a la Universidad en el Contexto del Teatro Nacional, cuáles crees que son los puntos que le pertenecen a la Universidad como algo que la Universidad no deja a un lado. Mi pregunta es, ¿le podremos definir a las siguientes generaciones de la UNAM una continuidad con cierto sentido, con cierta lógica , o que otra vez lleguen y digan, esta mesa no me gusta, sáquenme los muebles, este cuadro no me interesa, ¿qué futuro debe tener la gestión del eTatro en la Universidad?

LLM: Yo creo que evidentemente, hay cosas que el paso del tiempo va dando forma a los espacios y las misiones que no están terminadas, que no se pueden inventar de entrada, yo no creo que alguien llegue aquí y diga, ahora vamos a programar sólo teatro de este tipo, o teatro danza porque entonces le partes la madre a los espacios que van creando un discurso determinado como tal. Yo creo que parte de la conciliación de tres puntos de vista que es: la misión institucional, la creación artística, es decir la libertad creadora y el público.

Creo que no puedes privilegiar a ninguna de los tres, una más que otra en primera instancia. Aunque estos tres puntos de vista sean para todos, no es el mismo enfoque, El Helénico, el INBA

o la Universidad, cada uno tiene un acento distinto. Yo le quise dar a la UNAM, es que tiene un interlocutor que no tiene ningún otro que es su propia comunidad. Creo que hay que cerrar un poco para el público de la ciudad y decir, trabajamos para nosotros y hagamos la difusión hacia las facultades, etc. Hicimos un programa que se llamaba Las Facultades al Teatro, una vez o dos por semana mandábamos un camión a una facultad determinada, llegaba dos horas antes y decía directo al Centro Cultural, la gente subía gratis y todos los de esa Facultad entraban gratis al teatro. Ese tipo de cosas o algo que yo continué desde Solares y de lo que hay que rescatar es el *Carromato*.

En los ochenta se había roto el vínculo con la Comunidad, cuando viene el periodo de los excesos del teatro de directores, en donde no sólo se le dio la espalda a la Universidad. Son tres factores: por un lado, se crea el Centro Cultural Universitario, que aparta la actividad artística de la comunidad, luego viene la etapa en el teatro como la fase de un proyecto, luego estos exspectores finales del teatro de director que no le importaba si tenía cinco espectadores en la sala, lo que importaba era su creación, y creo que es ahí donde está la gran crisis del teatro de los ochenta. Creo que retomar el diálogo, ha sido vital en los últimos diez años uno de los grandes logros de la Universidad. El teatro de la Universidad debe ser hecho por la gente que esté en su periodo de creación muy fértil, que debe estar vigente, ofreciendo lo más vanguardista, que se sepa lo que se hace en el mundo.

MR: Yo articulé mucho del discurso de mi gestión hablando de que nosotros somos una verdadera alternativa, o sea que nosotros hacemos un teatro alternativo que no significa más que esta opción y nosotros somos una verdadera alternativa de calidad y desde luego es una pretensión de dar a todos nuestros estudiantes una experiencia artística que te permite de entrada ser un tipo más tolerante, más plural y más abierto.

Entrevista a Ignacio Solares

Realizada por Mónica Raya, el 20 de abril de 2007.

Mónica Raya: Llevó dos años haciendo un libro sobre Teatro Universitario, en concreto es sobre las puestas en escena del Teatro Universitario. Hablar de 70 puestas en escena que nos parecen son las relevantes hasta ahora. El libro es fundamentalmente un libro de arte, es un libro de investigación iconográfica. Pero hay una apartado que le queremos dedicar a lo que ha sido la Dirección de Teatro.

Me gustaría saber sobre tu gestión como director de Teatro UNAM. ¿Cuál fue el contexto que vivía la Universidad cuando encabezabas la Dirección de Teatro, cómo estaba organizada Difusión Cultural cuando a ti te toca ser Director de Teatro?

Ignacio Solares: Llegué aquí por una obra de teatro, *El Jefe Máximo*, que tuvo unas 300 representaciones, fue muy exitosa. Y a partir de ahí, me acerqué más a la Universidad, aunque he dado clases desde hace muchísimos años, mi contacto con la Coordinación de Difusión Cultural UNAM, era por un gran amigo que tengo, José Ramón Enríquez. Esta obra se la doy a José Ramón y la pone en el teatro universitario y a partir de allí se creó un lazo muy especial porque me involucré no solamente por la obra misma, sino porque vine a los ensayos mismos, me hice amigo de Gonzalo Celorio y como que todo esto se provocó a partir de una obra de teatro. Yo te diría que desde siempre he sido fanático de teatro universitario, del teatro Arcos Caracol. Me acuerdo de las obras de Héctor Azar, *Olímpica, Inmaculada*.

Vi de gesta, la versión que puso Juan Ibáñez de Valle Inclán: *Divinas Palabras*. Vi las primeras obras que se pusieron de Ionesco. Y lo que se puso en los años sesenta. Vi las obras que puso Tavira, que fueron espléndidas.

Me invita Celorio en la segunda gestión de Sarukán a la Dirección de Teatro, el proyecto vasto con que arranco es el regreso de los grandes directores del Teatro Universitario. Voy a buscar fotos de las mías y si te encuentro fotos de otras cosas.

MR: Mira te voy a leer la lista de obras que llevamos: 1960- *Penélope*, 1963 *La cantante calva* de Ionesco.

IS: De Víctor Hugo Rascón pondría *Armas Blancas*, dirigió Julio Castillo, en cambio *El Valle de los Montañeses*... ¿Y a qué número de obras vas a llegar?

MR: A setenta... ¿de cuándo es *El Jefe Máximo*?

No quiero pasar de las 70. Tienes un índice histórico, tienes un apartado de la Facultad y otro para el CUT, tomamos puras puestas en escena profesionales.

IS: De Retes, ¿tienes fotos de esta de Vargas Llosa que dirigió Retes?

MR: Si tu tienes material que nos puedas prestar o proporcionar bienvenido.

IS: Cuando hicimos el librito de teatro histórico y me lo publicaron, pusimos *El Gran Elector* con Ignacio Retes que tuvo mucho éxito. En teatro universitario puse *El Jefe Máximo, El Gran Elector*, después puse una obra que dirigió Jaime Humberto Hermosillo, *Tríptico, Los Mochos*.

MR: Lo interesante de las fotos a parte de su belleza, es importante que traigan los créditos de quienes están y de quién es. Se podría hacer una base de datos digital donde tu tecleas a equis director o dramaturgo, aparezca la obra en que participó. El libro -le comentaba a Luz Emilia, es el machete que abre la brecha, es una manera de decir algo. ¿Cuáles son los rubros para producir teatro? Cuáles eran las premisas de la programación y cuáles eran las premisas de producción? Qué querías programar y qué querías producir?

IS: El primer punto era que dejó de ser un teatro de ventanilla, o sea que llegas y entregas y ya, sino que tú tienes un proyecto antes. Yo tenía un proyecto sencillo muy esquemático, el Sor Juana estaba Teatro mexicano, básicamente, el Juan Ruiz, fue para el regreso de los grandes directores del Teatro Universitario. Empezamos con Tavira.

MR: El libro tiene que ponderar eso, que es el resultado de todas esas puestas en escena porque cada obra tendrá su ficha, tendrán cuarenta y dos directores en esas setenta obras.

IS: ¿Y de José Ramón, *Jubileo*?

MR: El libro va a tener como cien obras por las que se mencionan, las más relevantes.

IS: No tienes la colección de La Cabra? Es una revista muy importante que en mi época resucité...Yo te la consigo.

MR: Es importante tener bien el acervo para que la gente pueda consultarlo. El libro es un gran impulso.

IS: Yo te consigo la colección de la Cabra y fotos de *El Jefe Máximo*.

MR: Que entres a la página de la Dirección y si quieres ver algún video lo puedas consultar. Yo quiero digitalizar todo este material.

Entrevista Antonio Crestani

Realizada por Mónica Raya, el 26 de abril de 2007.

Antonio Crestani: De dónde parte el libro. Tomas a Carlos Solórzano.

Mónica Raya: Sí, hay un apartado

AC: ¿Está *Divinas Palabras*?

MR: Claro, tiene que estar

AC: Por ejemplo, no se si alguien se acuerde de los patines?

MR: Si no hay imagen tendremos que poner un programa de mano

AC: Eso es lo terrible, que en este país no tenemos la cultura del acervo.

MR: No la tiene, eso es increíble

AC: Va a ser.. El libro, porque será el único, porque si nos tardamos 25 años en traducir. Y te digo que prepares muy bien tus argumentos ahora que lo saques.

MR: Entonces estás diciendo que no haya ningún libro

AC: Te digo que prepares bien tus argumentos, porque te van a preguntar porque están los que están, y porque no están los que no están.

MR: Es una selección que hizo Luz Emilia y lo que hice con los puntos que tienen que ver con su trascendencia, con la memoria de los espectadores, con sus referencias posteriores en la puesta en la UNAM, por sus elencos. Por ejemplo, hay obras, que son muy impresionantes por sus fotos, a lo mejor no eran muy buenas. Por su trascendencia, por su aportación artística, por ser polémicas. El libro es el machete que abre la brecha. Manuel González Casanova, va a hacer un libro desde el punto de vista de Héctor Azar.

AC: También hay una historia interesante que contar porque se ha tratado de ocultar o desaparecer ese período.

MR: Este es un libro de arte que va a estar en español y en inglés, y si alguien quiere hacer otro, adelante. Y que lo conozcan los alemanes, los franceses. Tiene un patrimonio cultural que nadie conoce fuera de nosotros. Se han seleccionado 70 y en el capítulo de la gestión de la Dirección ¿Cómo es el contexto de la Universidad y de la Dirección cuándo tu llegas a Director de Teatro y Danza?

AC: Mi nombramiento llega en un momento que se convirtió en uno muy difícil, porque al menos en un año de haber tomado posición. Estalla el paro estudiantil que dura diez meses y donde tuvimos el reto de no detener en lo posible las actividades.

MR: ¿En qué año fue?

AC: En el 99. Las actividades teatrales, sobre todo estas, en los foros que teníamos fuera de Ciudad Universitaria, que eran el teatro Santa Catarina y el Foro del Museo del Carmen, sin instalaciones adecuadas. Fíjate que mi papá nos prestó lo que fue mi casa familiar, pero que se utilizara de sede, oficina con una línea telefónica. Coordinando todo lo relacionado con la programación que se había suspendido y estaba diseñada. Se hizo toda la cuestión de difusión y de burocracia. Fueron diez meses muy complicados y luego la apertura. Han pasado siete años de que sucedió eso, pero los que estuvimos sufrimos de que mucha gente no se quería acercar a la Universidad por un gran temor de que fueran a ser apedreados vehículos, de que fueran a ser asaltados, por toda esa violencia de meses y meses, en todos los medios de comunicación se había estado informando de lo que sucedía en la Universidad, meses muy complicados. En principio del año 2000 sin embargo, se pudo activar, que regresamos a las instalaciones a revisarlas y checar en el estado en que se encontraban, lo que nos correspondía a nosotros en ese entonces el Juan Ruiz, el Sor Juana y la Sala Covarubias, porque era Dirección de Teatro y Danza, más las instalaciones que tuvieron algunas goteras, pero no fueron más allá. Pero nosotros, y tu sabes que la programación teatral se hace con el mayor tiempo posible. Entonces, de repente entra la policía, ningún director sabía que iba a entrar y entra en febrero de 2000. Se nos entregan las instalaciones en poco después la instrucción fue armar una programación de mucha calidad y a la mayor brevedad posible. Tuvimos la fortuna que en menos de un mes, todos los teatros estaban trabajando y de ahí para el real, con la consigna de tener el mayor

contacto con la comunidad universitaria creo que una de las líneas que se nos plantearon fue el conseguir difundir la cultura en la comunidad universitaria principalmente y por añadirla en la población en general. Con base a esto, definimos unos puntos a trabajar y a definir una serie de argumentos y de características que debería de cumplir la programación para diseñarla.

MR: ¿Cuáles son esas premisas de producción y de programación? ¿Cuál es el hecho o circunstancia, qué te propones en este momento como premisa?

AC: Son varios puntos. Primero junto con el Consejo Asesor con los que se trabaja estrechamente, precisamente se pudo diseñar con estas consideraciones que era: concebir a la Universidad como una generadora de arte y no solamente programadora. Analizábamos nosotros que principalmente lo que se venía programando eran principalmente proyectos que la comunidad presentaba, y no existía un rumbo que la Universidad propusiera. Es importante tener lo que la comunidad propusiera pero lamentablemente era lo único, no había una línea. Creo que es muy importante que la Universidad impusiera que tipos de proyectos va a programar y generarlos, gestionarlos, encomendarlos incluso, en estrecho contacto pensando en la comunidad universitaria principalmente en un universo de jóvenes que estén entre los 15 y 16 años y hasta los 24 o 25 años pensando en ese universo. También quisimos impulsar el teatro escrito en español de cualquier época, de cualquier región, autor, la idea era tener un vínculo con nuestra tradición que consideramos por muchas razones ha estado interrumpido e incluso demostrado a lo largo del siglo veinte y que era imprescindible volver a tener ese contacto en el foro. Por lo mismo teníamos un perfil específico en cada recinto, el Juan Ruiz de Alarcón era para las grandes producciones, albergó el ciclo para festejar el 400 Aniversario del natalicio de Calderón de la Barca. Se hicieron ocho producciones. También estuvo la conmemoración de los 500 años de la primera edición de *La Celestina* que se hizo en el 99 y en general las obras de gran formato, impulsando sobre todo, puestas en escena que tuvieran un formato en su producción mucho mayor. Quisimos también realizar la encomienda de textos, el problema de tener una ventanilla uno tenía que actuar como si fuera panadería sacando las charolas de pan rápidamente, cuando creo desde mi punto de vista que no era lo más conveniente por lo que se maneja el teatro. El teatro tiene su relación con el público. Quisimos también lograr un equilibrio entre el acuerdo con los jóvenes creadores con los más experimentados y con los que tenían una nominación especial con premios nacionales, que nuestra cartelera pudiera convivir unos con otros. También quisimos que nuestra programación estuviera relacionada para fortalecer los programas y planes académicos a través de programación de mayor ingerencia artística que pudiéramos presentar en nuestros foros. Nos propusimos programar temporadas más largas que permitieran la moderación artística del proyecto y creo que en general la programación de temporadas cortas ha significado un círculo de poca utilidad que le ha dado al teatro. Nosotros sí nos propusimos que fueran lo más extensas posibles las temporadas en el Juan Ruiz de Alarcón y el Sor Juana Inés de la Cruz.

También quisimos diseñar un programa de vinculación con la comunidad universitaria, creo que en ese sentido fue muy exitoso. Priorizamos, de lo que existía dejamos principalmente el Festival de Teatro Universitario y me tocó lanzar el Carro de Comedias principalmente para ponernos en contacto con la comunidad universitaria, luego fue un fenómeno tan extraordinario que el Festival Universitario alcanzó el nivel Nacional y el Carro de Comedias lo pedían a nivel nacional e internacional. Hizo algunas giras internacionales. Sobre todo poner a la Universidad como un productor que debe estar en contacto estrecho con los fenómenos escénicos.

MR: El Carro de Comedias no lo inició José Ramón.

AC: No, el Carro de Comedias se dio con base en una experiencia en Casa del Teatro José Ramón, cuando Casa de Teatro tenía sus instalaciones en Xico. Tenía un camión de redilas con recursos que tenía Casa del Teatro iban y daban funciones a los poblados cercanos a Xico en Veracruz. Con base en esa experiencia nos tocó solicitarle a diseño industrial que la Facultad de Arquitectura el diseño de un remolque especial. De hecho me tocó supervisar el diseño y ejecutarlo, llevarlo a cabo, tramitar los permisos que requería. De ahí la confusión porque se le invitó a José Ramón a dirigir la primera obra, más bien fue la segunda porque la primera se le

encomendó a Miguel Flores, y solamente se presentaron unas cuantas funciones por el paro estudiantil. De hecho el Carro de Comedias es en el 99 cuando se inaugura.

MR: ¿El Carro de Comedias como lo conocemos ahora?

AC: Si, el Carro de Comedias, el remolque teatral que es de la Universidad y es en el 99 cuando da unas funciones de *La Cueva de Salamanca*, dirigido por Miguel Flores, con algunos alumnos del CUT. Viene el paro estudiantil y después de esto se activa. Es una generación del CUT que estrena el Carro de Comedias con *El libro del buen Amor* en una adaptación y dirigido por José Ramón Enríquez, y de ahí para adelante. Es la única obra que dirige José Ramón. De ahí la confusión sobre todo que la Universidad sea un productor en estrecho contacto con los fenómenos escénicos con mucho más de lo que venía haciendo no sólo cumplir con funciones de un sólo administrador de arte, eso era lo que me preocupaba, eso es a grandes rasgos las líneas que nos planteamos.

MR: También había una preocupación que recuerdo por hacer una reestructura...

AC: Eso vino después cuando nosotros nos dimos cuenta a lo largo de los años, que habíamos podido programas puestas en escena que habían tenido una aceptación con el público en general y que eran de fácil reposición porque la producción era de la Universidad o con una coproducción, empezamos a hacer lo que se llamó el Repertorio de Teatro de la Universidad. Hubo tres o cuatro obras, si no mal recuerdo, entre ellas *El Fantasma del Hotel Alsace*, *La Celestina*, *Ñaque...* obras que podían regresar en momentos muy específicos porque esa es una de las grandes carencias que tiene el teatro mexicano y que lo ha tenido a lo largo de las décadas, que no ha sido capaz de tener un repertorio, inclusive la misma Compañía Nacional, esto era un primer esfuerzo en épocas específicas, por ejemplo: *La Celestina* fue un fenómeno de taquilla y lo hicimos coincidir con ciertas etapas académicas del calendario escolar que nos redituó mucho público. Sobre todo estábamos pensando que nuestra programación fortaleciera los planes académicos, otra de las puestas en escena que habría podido y que cubría el perfil de este formato era *1822...*, una de las características por las cuales se escogió, es que iba muy de contacto, para fortalecer, desde nuestro punto de vista, desde nuestras posibilidades como gente de teatro los programas y planes de estudio de las preparatorias y universidades.

MR: La puesta en escena de *La Celestina*, *Ñaque* y *1822...* son obras que te las vuelves a montar y vuelven a llenar, es muy claro que son obras que no importa que salieran de cartelera porque las puedes regresar en ciertas temporadas y volverán a tener éxito.

AC: Cuando me tocó producir esa obra en el Teatro Santa Catarina no se concluyó a tiempo la remodelación pero estaba originalmente planeada para reabrir el Teatro Santa Catarina, sin embargo como nosotros no pudimos cumplir con las fechas se decidió no mover la obra, pero también es un fenómeno que ocurre, uno no puede predecir, no hay una rueda mágica para decir si la obra va a ser un éxito o si se derrumba. Y también tiene una relación muy directa con los planes de aquí de la Facultad, en este sentido procurar este perfil más específico porque también diríamos que se va a confundir mucho la vocación del teatro de la Universidad con la vocación del teatro que producía CONACULTA y concretamente Bellas Artes. Y digo CONACULTA porque también está el Centro Nacional de las Artes y el Centro Cultural Helénico a los que al parecer había una red muy fuerte de los mismos creadores, los mismos directores que pueden estar todavía en cualquiera de estos centros culturales y lo que veíamos nosotros que debía caracterizar nuestra programación era ese qué decirle a los universitarios, nuestra programación que tanto le va a ser importante a nuestros universitarios.

MR: Cuáles fueron los esfuerzos de tu gestión para poder registrar todo este patrimonio para poder hacer trascender, porque es un fenómeno muy difícil de registrar.

AC: Mira, pues empezamos con el registro fotográfico de todas las obras con un fotógrafo, si no oficial, pero sí un fotógrafo que era José Jorge Carreón a quién se le encomendó el registro de todas las producciones que hiciéramos en unos formatos que se diseñaron de acuerdo al tipo de producción que era. Todas las obras quedaron registradas en formato digital y también la cuestión de los carteles y la publicidad en general, es un fenómeno extraño el que luego llegan administradores o se tiran o se mandan a archivos muertos o se regalan.

Se le encomendó a Josefina Brun y a Ángeles Moreno la documentación, la búsqueda, la investigación porque venía la celebración de los 25 años del Teatro Juan Ruiz y el Foro Sor Juana y del Teatro Santa Catarina, entonces nosotros nos concretamos a averiguar todo lo que ocurrió en esos 25 años en ambos foros, fuera de la calidad que fuera, fuera del tiempo que fuera y se logró concluir y tener por lo menos una imagen de cada una de estas puestas en escena. En el Juan Ruiz y en el Sor Juana se logró concluir y en el Santa Catarina se avanzó considerablemente. Y también por instrucciones del entonces coordinador Ignacio Solares coordiné una serie televisiva que se llamó *A Escena*, en donde se registró de una manera muy pedagógica, es decir, dándole un peso específico fuerte a la parte pedagógica de grandes creadores. La idea del programa era meramente tener contacto con esta importancia de lo que le pudiera significar a la comunidad universitaria y el punto de vista de pedagogos, no tanto de creadores, y entonces siempre hay escenas dando clases, siempre hay escenas de cómo ellos se refieren a sus actores, se puede analizar desde muchos puntos de vista y quedaron registrados gente que ya no está con nosotros, dramaturgos, son alrededor de 13 programas en los que están Héctor Mendoza, Hugo Argüelles, Luis de Tavira, José Ramón Enríquez, José Caballero, Juan José Gurrola, Ignacio Retes y bueno, estos son programas que sigue pasando en TV UNAM y queda pendiente la siguiente parte en donde vendrían los escenógrafos como Alejandro Luna, Arturo Nava, Jose de Santiago y podría extenderse hacia mucho más. El principal reto fue los esfuerzos a los que nos dedicamos a recuperar nuestra memoria teatral.

MR: En tu opinión ¿cómo era la relación presupuesto-programación?

AC: A mí me tocó una primera parte muy difícil cuando el rector Barnés y posteriormente un apoyo muy fuerte de Ignacio Solares y del rector Juan Ramón de la Fuente. Pudimos lanzar algo que yo esperaba que la comunidad de actores tomaran en cuenta, que todas las funciones de teatro profesional que se programaron en los teatros durante mi gestión todos fueron pagados. Esto significó que pudimos ampliar la programación y estrechar lazos con el CUT.

Yo creo que fue una etapa donde se tuvo mucho apoyo por parte de la Coordinación y por parte de Rectoría.

Otra de las cuestiones que me tocó, fue impulsar un acuerdo con el último congreso donde era la creación de una Dirección de Teatro y una Dirección de Danza, porque es otra de las cuestiones que me tocó porque había una gran resistencia a crear una Dirección de Danza, sin el apoyo del rector no se hubiera logrado. A partir de ese entonces había dos directores. En 1997, si no mal recuerdo, las actividades teatrales generaron algo así como 38 mil espectadores y en seis años nos permitió potenciar esto a 130 mil espectadores únicamente en el área de Teatro, entonces, me siento satisfecho que el contacto con la Comunidad Universitaria creció a más del 60% en los registros.

Tuvimos durante casi 9 meses un sondeo con nuestros propios recursos de que era lo que estaba ocurriendo en los teatros. Llegamos a la conclusión de cuáles eran los medios en donde deberíamos difundir nuestras actividades principales, es decir, cuáles eran los medios que más funcionaban, si Tiempo Libre, si La Jornada, etcétera y resultó muy interesante porque casi el 70% viene por recomendación y es lo que creo que sucede en general en el arte. De ahí, se decidió si volantes, postales, carteles y nosotros como que pudimos orientarnos con una información más verídica, cercana a la realidad de cómo usar los recursos en la parte de promoción.

MR: Algo más que quieras agregar?

AC: Un dato que nosotros presentamos fue que de las obras programadas 46% fue de autores nacionales, 31% de autores del Siglo de Oro y 23% de autores extranjeros. Lo que nos permite decir qué es lo que nos planteamos como un apoyo a recuperar nuestra tradición, el teatro de nuestra lengua. Yo creo firmemente que pues sí las traducciones son muy interesantes pero que esa respiración original del autor, es muy difícil poder llegar a traducirla y que si nuestro teatro había decaído tanto es porque no le habíamos prestado mucha atención a esa respiración original. Entonces creo que de lo que nos propusimos creo que se logró lo que se nos había pedido.

MR: Ese es el logro importante ¿no? Que se puede cotejar con la programación y los resultados.

AC: Con los resultados y la cantidad de público asistente que se potenció porque, bueno, no creo que se hubiera podido potenciar de no haber tenido apoyo. Creo que en el teatro de la Universidad estaba muy en estrecho contacto con su comunidad, que era uno de los reclamos que habíamos visto. Me tocó también estar en el Departamento de Teatro cuando Ignacio Solares era director de la entonces Dirección de Teatro y Danza y era muy común, que la comunidad pedía que se le prestara mucho más atención a sus necesidades.

MR: Ok, pues muchas gracias.