

# LAPALABRA

YELHOMBRE • REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Lucía Mondragón Vincent

## “Ingenio, oficio y sensibilidad: Guillermo Barclay, escenógrafo”

*La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*  
Número 68, abril-junio de 2024, pp. 42-46.

ISSN: 01855727

Xalapa, Veracruz, México



Universidad Veracruzana  
Dirección Editorial

*La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*  
Lic. Benigno de Nogueira Iriarte Núm. 7, Col. Centro, C.P. 91 000  
Xalapa, Veracruz, México  
Tel. 8 42 17 00 / ext. 17 820

# Ingenio, oficio y sensibilidad:

## Guillermo Barclay, escenógrafo

Lucía Mondragón Vincent

**G**uillermo Barclay, conocido por sus amigos como Billy Barclay, nació en Xalapa en 1939. Desde joven, tuvo una curiosidad plástica; sus primeras exploraciones, a los cinco o seis años, fueron a través del dibujo y la plastilina. Perteneció a la generación que vivió el florecimiento cultural y humanístico de Xalapa –considera él– debido al apoyo gubernamental durante la gestión del gobernador Antonio Quirasco y del rector de la Universidad Veracruzana, Gonzalo Aguirre Beltrán. Es un talentoso artista plástico y visual, cuya exploración artística no se limitó a lienzos y esculturas sino a un quehacer notable como escenógrafo, vestuarista e iluminador teatral. La presente entrevista fue amablemente concedida para *La Palabra y el Hombre* desde la cálida y hermosa casa donde reside el artista.

LUCÍA MONDRAGÓN VINCENT: Usted trabajó en *La Palabra y el Hombre*. ¿Cómo fue eso?

GUILLERMO BARCLAY: Cuando se creó *La Palabra y el Hombre*, Ser-

zar a trabajar desde las ocho, que ya había periódicos; después iba a la Facultad de Derecho, entregaba el trabajo a mediodía, y la tarde era libre para mí: asistía como oyente a la carrera de Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras, y pintaba. Así repartía mi tiempo.

LMV: ¿Cómo fue su exploración personal sobre la luz, el color y el volumen?

GB: Lo básico para mí fue pensar en la luz y en la sombra. Siempre he pensado que forman parte de una misma esfera: la mitad es luz; la mitad es sombra, ninguna de las dos puede existir sola. A partir de esos pensamientos que yo tenía de adolescente y basándome en todos mis cono-

**Lo básico para mí fue pensar en la luz y en la sombra. Siempre he pensado que forman parte de una misma esfera: la mitad es luz; la mitad es sombra, ninguna de las dos puede existir sola. A partir de esos pensamientos que yo tenía de adolescente y basándome en todos mis conocimientos de artes plásticas, comencé a llevarlos al escenario.**

gio Galindo me llamó porque la Editorial tenía la obligación diaria de reportar, a las 12 del día, todo lo que los periódicos habían publicado sobre la Universidad. Había que recortar, pegar y organizar en folders para el rector, el secretario, la Editorial y alguien más. Ese fue mi primer trabajo ahí. Sergio, que fue como mi hermano mayor, sabía que yo dibujaba, así que un día me dijo “¿Por qué no haces unas ilustraciones?” Yo nunca había ilustrado pero me animé, y gustaron mucho. Luego me encargué de casi todas las viñetas de la Colección Ficción. Tenía que comen-

cimientos de artes plásticas, comencé a llevarlos al escenario. Para mí, lo que tú descubres, aunque sea la verdad más simple, es lo que nunca se olvida. Yo creo que no hay enseñanza sin experiencia, y mucho menos en las artes. Tú no puedes ser escenógrafo, aunque sepas mucho, como tampoco puedes ser actor sin tener práctica.

LMV: ¿Cómo fue su primer acercamiento al teatro?

GB: Tenía 16 o 17 años cuando entré de golpe en el teatro. Marco Antonio Montero vino de director aquí a Xalapa;<sup>1</sup> un

queridísimo amigo que hizo una gran labor, y me comenzó a llamar para proyectos de escenografía. Él los corregía, algunos los rechazaba y a veces otros ni se montaban. Fue muy curioso la primera vez que me llamó: se hizo la escenografía, se ensayó, pero no hubo dinero para pagar a los actores ni nada, así que no se hizo la obra. Ahí fue donde yo me involucré un poquito en el teatro, me di cuenta de lo que era y me apasionó. ¿Por qué me apasionó? Porque poner en práctica mis inquietudes y conocimientos plásticos en escena y verlos en un montaje era una gran cosa, ¿no? Entonces, así comencé.

LMV: ¿Podría contarme sobre *Hamlet* en Xallitic (1962)?

GB: Un día, cuando se acababa de construir el puente de Xallitic, me llamó Marco [Montero] para decirme: “Mira, tengo una idea”. Antes del puente, eso era una barranca que separaba la parte alta de la ciudad con la parte baja; para ir a... lo que ahora es Lucio, y antes era Javier Mina, tenías que ir por Revolución que era angostita de un solo carril, y para los camiones... no, no, no, toda una faena. Cuando Marco vio el puente ya terminado me dijo: “Oye, aquí se podría montar una obra”. “Pues díselo al gobernador”, le contesté. A Antonio Quirasco le cayó como de perlas y aceptó. Por mi parte, acondicioné todo para *Hamlet*. Hice en la parte de arriba unas torretas almenadas, que eran el final del castillo, y abajo todas las demás escenas. En el primer arco estaba la cámara de la reina, donde muere Polonio; más abajo estaba la sala del trono, y el cementerio por los lavaderos. Marco trajo actores de México: a Héctor Ortega, que fue el que hizo Hamlet, y creo que también a quienes interpretaron a Rosencrantz, Guildenstern, Polonio y Laertes. Todos los de-



*Psico/Embutidos* (2014). Foto: Samuel Padilla

más eran de la Compañía de aquí, los nombres se me van.<sup>2</sup>

LMV: ¿Dónde estaba posicionado el público?

GB: Al nivel de los lavaderos se hicieron gradas, quedaba como un teatro de medio círculo y todas las escaleras formaban parte de la escena. El funeral de Hamlet fue cargándolo en hombros con antorchas... ¡pero con una neblina! Aparecían entre la niebla y, como dijo [Rafael] Solana en una de sus críticas: “Dios los ayudó con la neblina”, porque eran efectos increíbles, no imaginas cómo se veía todo. Como no teníamos iluminación ni nada, las luces fueron unos botes de chiles,

y lo que pasó fue que esa luz concentrada en la neblina se dibujaba como si fuera humo. Era de locura. Y bueno, el resultado fue una puesta memorable.

Después de la carrera en Derecho, Barclay pasó temporadas en Xalapa y otras en Ciudad de México –dinámica que mantuvo a lo largo de su vida–. Se estableció en la capital del país en 1962, mientras estudiaba en la Escuela de Artes Aplicadas del INBA, con Guillermo Silva Santamaría como maestro, junto con amigos y colegas, entre los cuales, el artista recuerda con cariño a Fernando Vilchis, Leticia Tarragó,



Psico/Embutidos (2014). Foto: Matheus José María

Juan Soriano y José Luis Cuevas. Su formación siguió, primero en la carrera de Escenografía en el INBA, con el maestro Julio Prieto. Posteriormente, acude a la Universidad del Teatro de las Naciones, en París, donde conoció a quien sería su compañero durante 60 años: Manuel Montoro.

LMV: ¿Qué lo trajo de vuelta a hacer teatro en Xalapa?

GB: Un día me escribió mi amigo don Adolfo Domínguez, director del Teatro del Estado, a quien se debe que se haya fundado nuevamente la Compañía. Me dijo: “¿No habría en la Universidad del Teatro de las Naciones algún director que hable español y quisiera venirse a México?” Había tres opciones: los argentinos Víctor García, famosísimo, y Jor-

ge Lavelli, o el español Manuel Montoro; pero dejar París por ir a Xalapa no iba a ser fácil. Entonces le dije a don Adolfo: “Mire, le voy a decir esto: ni Lavelli ni Víctor García, el que sí puede hacer una labor brillante, es Manuel”. A Montoro le interesaba formar gente, era un constructor, formador de actores y un muy buen director, ya había ganado el Premio de “Jóvenes Compañías” en París. Don Adolfo le escribió la primera carta; de ahí siguió una correspondencia larga –que desgraciadamente se perdió– para ponerlo en contexto con la localidad, la Universidad, la Compañía y el público que había. A partir de eso, Manuel me dijo: “Yo quiero que tú trabajes conmigo, porque no conozco a nadie allá, tu trabajo me interesa y sí lo conoz-

co”. Para entonces yo había montado una obra para niños en París que le gustó mucho a él, y le dije: “por supuesto que cuentas conmigo, si es mi universidad, es mi ciudad, yo estaré feliz de trabajar allá”. Montoro llegó a Xalapa un 25 de junio de 1966.

LMV: ¿Qué montajes fueron sobresalientes para usted en esa primera etapa en Xalapa (1966-1972)?

GB: En ese primer momento hicimos la *Mariana Pineda* (1966), de García Lorca, que fue realmente muy hermosa, un ex-tazo con la crítica y el público. Dábamos funciones con la Compañía de martes a domingo, con doble función los fines de semana, nueve funciones por semana y el teatro lleno. Ese es el primero que tengo como gran recuerdo, quedó muy bien. Luego una puesta de *La posadera* (1967), quedó muy bonita. Trabajaban Paco Beverido, Lupita [Balderas], Rocío [Sagaón], [Rosa] Fierro, [José Antonio] Salmerón y algunos más. Otro del que guardo muy buen recuerdo es *El triciclo* (1968), de Fernando Arrabal; en ese montaje todavía no teníamos un centavo, la Universidad solo pagaba los sueldos. Se hizo todo con reciclado de las bodegas del Gobierno del Estado. Tuvimos excelentes críticas; fue la que lanzó a María Rojo, nuestra actriz fetiche, y la obra con la que fuimos a la Olimpiada Cultural. Fue la última de ese periodo que hicimos aquí. ¿Por qué nos fuimos? Porque la Universidad no apoyaba: le daba a los muchachos del festival 100 pesos para cada grupo; con eso no comprabas ni papel, los muchachos se enojaron y nosotros más. Trabajábamos por semanas enteras, nos *soplamos* en el teatro sin salir desde las siete hasta las cuatro o cinco de la mañana. Y dijimos: “es tiempo de dedicarnos a nosotros, a nuestra obra”.

LMV: ¿Cuál fue el origen del Festival de Teatro Universitario?

GB: Al ver que en una ciudad universitaria teníamos teatro lleno pero no iba ni un solo estudiante, dijimos “algo raro pasa aquí”. Nos fuimos facultad por facultad a hablar con los directores, nosotros traíamos la idea desde París de que era necesario difundir el teatro entre la juventud. Todos los directores nos decían: “No, maestros, de teatro ni hablar. A ellos solo les gusta el deporte, los equipos y ver quién gana”. Cuando salimos de ahí le dije a Manuel: “¿y qué tal si lo hacemos igual, con equipos de teatro y a ver quién gana?”, y pegó. Nosotros organizamos las primeras seis ediciones del Festival [de Teatro Universitario], de 1967 a 1972; después ya no podíamos ocuparnos porque ya teníamos otros intereses. Era tal el entusiasmo de la juventud, unas ganas de aprender y de hacer... fue precioso. Los festivales de teatro fueron para mí de las cosas fundamentales en mi vida, y para Manuel también.

Manuel Montoro y Guillermo Barclay estuvieron de 1972 a 1978 fuera de la UV. Su primer montaje en la Ciudad de México fue una versión inédita de Rosario Castellanos de *El cambio* de Paul Claudel. Trabajaron de forma independiente y fueron invitados a hacer montajes en el INBA y la UNAM por los directores Héctor Azar y Héctor Mendoza.

LM: ¿Cómo fue su experiencia en el Teatro Milán?

GB: Seguimos trabajando pero queríamos tener un lugar fijo. Nos enteramos que estaban alquilando el Milán, ubicado en una esquina muy importante de la colonia Cuauhtémoc. Hablamos con los dueños, llegamos a



*Psico/Embutidos* (2014). Foto: Gabriel Moreno

un acuerdo y pagamos una renta de 600 pesos diarios; era mucho en aquel tiempo, pero nosotros teníamos nuestros ahorros y comenzamos a pagar. El problema fue que no teníamos productor, al iniciar nadie se interesó por nosotros. Comenzamos con el montaje de *Los emigrados* (1978) de Sławomir Mrożek, obra para dos actores, con Claudio [Obregón] y Salvador Sánchez. Un día, mientras Manuel estaba de viaje en España, Claudio tiene una entrevista y cuenta que teníamos teatro pero que no teníamos productor. Como a las nueve de la mañana recibe un telefonazo del rector Roberto Bravo Garzón y

dice: “Ya tienen productor, es la Universidad Veracruzana, y dile a Billy y a Montoro que se vengán ya”. La Universidad nos contrató, nos trajimos a los actores también contratados y nos integramos como un pequeño grupo<sup>3</sup> bajo los auspicios de la UV. La segunda obra que montamos fue un Strindberg, *Acreeedores*. Llamamos a Ana Ofelia Murguía, que había hecho el papel principal con nosotros en la *Mariana Pineda*, magnífica actriz. Terminando la temporada en México, veníamos a hacer temporada en Xalapa, y la obra que estaba en Xalapa hacía temporada allá, era la vitrina de lo que hacía la Compañía.

Antes había sido un teatro de vodevil, pero cuando llegamos nosotros ahora sí todo el mundo hablaba del Teatro Milán y de la Universidad. No solamente había teatro, también había recitales de poesía y conciertos; todo el tiempo estaba trabajando el teatro, programación completa en ese lugarcito de 220 butacas. Eso duró como ocho años. Hasta que fue el maldito temblor en el 85 y ahí perdimos todo, se acabó el teatrillo. No le hubiera pasado nada, era un galerón en un garage con techo de asbesto, pero el edificio de junto, que estaba construido con las patas, se vino encima, lo aplastó, y quedó la fachada nada más.

**La pintura está hecha para gustar, para comunicar; la escenografía, para servir. Lo que siempre he mantenido: la escenografía no se trata de un fenómeno separado como muchas veces se cree. Montoro me enseñó que en teatro no puedes hacer obra plástica sin que obedezca a la función teatral.**

LMV: Con sus años de experiencia, ¿cómo concibe el oficio de la escenografía?

GB: La pintura está hecha para gustar, para comunicar; la escenografía, para servir. Lo que siempre he mantenido: la escenografía, no se trata de un fenómeno separado como muchas veces se cree. Montoro me enseñó que en teatro no puedes hacer obra plástica sin que obedezca a la función teatral. Eso es básico. ¿La función teatral qué es? Primero que todo, la comunicación con el público al levantar telón; esa pri-

mera impresión que el público agarró debe tener el tono de la obra, porque si no, estás equivocado. Hay muchos que se dedican a hacer todo tipo de experimentos y no tienen ninguna relación con la dramaturgia. A partir del tono tiene que darse el ambiente que el autor pide. Sí tuve muchos logros visuales, plásticos, pero siempre con la conciencia de que yo estaba sirviendo a un fin. En la puesta en escena no hay individualidades; si no es un espíritu colectivo no sirve, no puede ser. Y lo mismo con el vestuario; por ejemplo, tienes que analizar muy bien pues hay dos cosas distintas: el cuerpo del actor y el personaje que va a representar. Por eso

digo que mi carrera como escenógrafo no ha sido plástica, ha sido dramática. Mi función es hacer que las escenas entren por los ojos, es plástica, pero basada en la acción dramática.

Sin lugar a dudas, Guillermo Barclay ha dejado una marca indeleble en el arte mexicano a lo largo de sus más de sesenta años de carrera como diseñador escénico. Su obra es un testimonio vivo de su ingenio y su habilidad para fusionar la técnica con una profunda sensibilidad artísti-

ca. Reconocer y celebrar la labor de Guillermo Barclay es no solo honrar su legado, sino también inspirarse en sus dibujos, pinturas, vestuarios y atmósferas que, sin duda, continuarán resonando en la memoria de quienes han tenido el privilegio de ver en escena o escuchar su historia. **LPyH**

#### REFERENCIAS

- Beverido Duhalt, Francisco. 1990. "La Universidad y su teatro: apuntes de una crónica". *Tramoya* 25b: 140-152.
- Serrano Rodríguez, Alejandra. 2013. *Compañía Titular de Teatro de la UV: testimonios de 60 años*. Xalapa: UV.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Marco Antonio Montero fue director de la entonces Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana de 1957 a 1965.

<sup>2</sup> Farnesio de Bernal, Felipe Casanova, José Villareal, Gilberto Chacón, Manuel Fierro, Sonia Montero, María Luisa Castillo, Alejandro Matus, José Antonio Salmerón, Sóstenes Blanco, Mario Octuna, Servando Díaz, Vicente Luna, Amelia Velázquez, Aurora Pérez, Sandra Romero, Homero Montano, Daniel Nieto, Jorge Humberto Robles, Luis Ramírez, Jorge Ferrero, Guadalupe Contreras, Marco Antonio Montero, Jorge Cortés, José Martínez, Rodolfo Rosario, Fernando Winfield (Serrano 2013, 150).

<sup>3</sup> Se consolidaron como la Compañía Estable del Teatro Milán, organismo teatral de la UV en la Ciudad de México (Beverido 1990, 147).

**Lucía Mondragón Vincent** (Xalapa, Ver.) es licenciada en Comunicación Social por la UAM-Xochimilco, pasante de la maestría en Artes Escénicas de la Facultad de Teatro UV. Ponente en congresos en el CITRU y en la UNICEN Buenos Aires.