

29.52



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

EL TRABAJO ACTORAL REMUNERADO EN MEXICO.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO EN SOCIOLOGIA

P R E S E N T A N:

María Claudia Sánchez García

Antonio Avitia Hernández

MEXICO, D. F.

1 9 8 4



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 está 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.

I N D I C E

	PAGINA
INTRODUCCIÓN.	1
I. MARCO TEÓRICO.	3
1.1. TRABAJO ACTORAL Y SOCIEDAD .	3
1.2. LA ACTUACIÓN COMO TRABAJO PRODUCTIVO.	7
1.3. TRABAJO ACTORAL Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN .	8
1.4. ESBOZO HISTÓRICO DEL TRABAJO ACTORAL EN MÉXICO.	10
2. PRODUCTORES DE TRABAJO ACTORAL EN MÉXICO.	18
2.1. EL TRABAJO ACTORAL DEL ESTADO.	21
2.1.1. S.E.P., I.N.B.A., I.P.N.	24
2.1.2. I.M.S.S., TEATRO DE LA NACIÓN, I.S.S.S.T.E.	38
2.1.3. TRABAJO ACTORAL UNIVERSITARIO.	
2.1.3.1. U.N.A.M.	41
2.1.3.2. U.A.M.	45
2.1.3.3. UNIVERSIDADES DE PROVINCIA Y CASAS DE LA CULTURA.	45
2.1.4. F.C.O.C. DE BUROCONSA.	49
2.1.5. FONAPAS.	51
2.1.6. FESTIVALES Y MUESTRAS ACTORALES.	53
2.1.7. TELEVISIÓN CANAL 13 .	57
2.2. TRABAJO ACTORAL EN LA INICIATIVA PRIVADA.	59
2.2.1. TV: TELEvisa .	62
2.2.2. CINE.	66
2.2.3. RADIO.	74
2.2.4. TEATRO COMERCIAL CARTELERA.	78
2.2.4.1. TEATRO IMPORTADO.	79
2.2.4.2. COMEDIA LIGERA.	82
2.2.4.3. MELODRAMA.	82
2.2.4.4. TEATRO DE REVISTA.	84
2.2.4.1. BURLESQUE.	90
2.2.5. TRABAJO ACTORAL A DOMICILIO .	92
2.2.6. FOTONOVELAS.	95
2.2.7. CABARET CENTRO NOCTURNO , CARPA Y CIRCO.	98

2.2.8. TRABAJO ACTORAL EN LA VÍA PÚBLICA.	104
2.3. GRUPOS ACTORALES DE CONTRATACIÓN MÚLTIPLE.	106
2.3.1. C.L.E.T.A.	106
2.3.2. GALPÓN.	109
2.3.2.1. CONTIGO AMÉRICA.	109
2.3.3. EL EXTENSIONISTA.	109
2.3.4. TRABAJO ACTORAL INDEPENDIENTE.	110
3. ESCUELAS DE ACTUACIÓN	112
3.1. ESCUELAS DE ACTUACIÓN DEL ESTADO.	113
3.1.1. I.N.B.A.	113
3.1.2. U.N.A.M.	116
3.1.3. I.M.S.S.	118
3.1.4. UNIVERSIDADES DE PROVINCIA.	119
3.2. ESCUELAS DE ACTUACIÓN EN LA INICIATIVA PRIVADA.	119
3.2.1. 'ANDRÉS SOLER' ANDA	119
3.2.2. TELEVISA.	121
3.3. EDUCACIÓN ACTORAL INDEPENDIENTE.	122
3.3.1. CADAC.	122
3.3.2. ESCUELAS DE CAPACITACIÓN PARA PAYASOS.	124
4. SINDICALISMO ACTORAL.	126
4.1. SINDICALISMO ACTORAL DEL ESTADO.	127
4.2. SINDICALISMO ACTORAL DE LA INICIATIVA PRIVADA.	127
4.2.1. A.N.D.A., A.N.D.I., S.T.P.C. DE LA RM EXTRAS	128
4.2.2. S.I.T.A.T.I.R.	136
4.2.3. U.N.D.A.	137
4.3. SINDICALISMO INDEPENDIENTE.	138
5. CONCLUSIONES	139

BIBLIOGRAFÍA.	143
HEMEROGRAFÍA.	148
ENTREVISTAS EN ORDEN ALFABÉTICO.	154
GLOSARIO DE SIGLAS.	156

INTRODUCCION

EL OBJETO DEL PRESENTE TRABAJO DE TESIS ES EN PRIMERO LUGAR, TRATAR DE DISMINUIR, EN LA MEDIDA DE NUESTRAS POSIBILIDADES EL ALTO INDICE DE EGRESADOS NO TITULADOS CON QUE CUENTA LA CARRERA DE SOCIOLOGÍA EN LA FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES. EN SEGUNDO TÉRMINO Y NO MENOS IMPORTANTE, SE TRATA DE ANALIZAR UN TRABAJO UN TANTO ATÍPICO, QUE TIENE INFLUENCIA EN LA GRAN MAYORÍA DE LA POBLACIÓN DE NUESTRO PAÍS.

EL TEMA "TRABAJO ACTORAL REMUNERADO EN MÉXICO", SURGE A RAIZ DE NUESTRA PROPIA EXPERIENCIA EN ESTE TIPO DE TRABAJO, Y LA RELACIÓN DE LAS RELACIONES LABORALES QUE SE DAN EN ESTE CAMPO. EN UN PRINCIPIO SE TRATA DE EFECTUAR UNA INVESTIGACIÓN SOBRE LA ESPECIALIDAD ACTORAL DE PAYASOS MAS TARDE SOBRE TRABAJO ACTORAL EXCLUSIVAMENTE TEATRAL, PERO SUCEDIO QUE NOS ENCONTRAMOS ANTE UNA GRAN VARIEDAD DE ACTIVIDADES TEATRALES QUE ERAN DIFICILES DE CUBRIR, YA QUE EN NUESTRO PAIS, ADEMÁS DE TRABAJO REMUNERADO ENCONTRAMOS, MULTIPLES FORMAS DE ESTA ACTIVIDAD NO REMUNERADOS. COMO EL TRABAJO RITUAL Y DE COMUNIDADES, EN EL QUE NO PRETENDE OBTENER UNA GANANCIA, NI PLUSVALÍA, NI TAMPOCO SE OBTIENE SALARIO, SINO SIMPLEMENTE 'LA REPRODUCCION DEL SISTEMA DE IDEAS", PERO ESTO SERIA TEMA PARA OTRA INVESTIGACIÓN DE ESTA FORMA LLEGAMOS A REDUCIR NUESTRO CAMPO DE INVESTIGACIÓN SÓLO AL "TRABAJO ACTORAL REMUNERADO EN MÉXICO", PERO COMO EL ACTOR EN LA MAYORÍA DE LOS CASOS NO TRABAJA EXCLUSIVAMENTE EN ESTE GÉNERO NI EN UNA SOLA ACTIVIDAD ACTORAL, SINO QUE VENDE SU FUERZA DE TRABAJO AL QUE LA COMPRE, Y EL MISMO ACTOR PUEDE TRABAJAR EN EL TEATRO, CINE, T.V., FOTONOVELAS, ETC.

A MEDIDA QUE SE RECOPILO INFORMACIÓN, VIMOS LA NECESIDAD DE AMPLIAR EL TEMA, QUE DE OTRA MANERA HUBIERA ADOLECIDO DE GRAVES LAGUNAS Y OMISIONES Y ASÍ QUEDO AL FINAL COMO: "TRABAJO ACTORAL REMUNERADO EN MÉXICO"

EL CONTENIDO DE LA TESIS ES FUNDAMENTALMENTE *el análisis*

sis del control, por parte del Estado y la Iniciativa Privada del trabajo actoral remunerado en México, en el ámbito de su formación, producción y relaciones laborales.

UN ACTOR ES AQUEL QUE LABORA EN LAS DIFERENTES FUENTES DE TRABAJO ACTORAL - CINE, RADIO, TV, PRENSA, VÍA PÚBLICA, DOMICILIO, CARPA, CENTRO NOCTURNO, PALENQUES, ENTRE OTROS, - Y DESARROLLA REPRESENTACIONES DRAMÁTICAS, CÓMICAS, TRÁGICAS, FÁRSICAS, ENTRE OTRAS.

EN LA GAMA DE TRABAJO ACTORAL SE INCLUYEN: ESTRELLAS, PRIMEROS, SEGUNDOS Y TERCEROS ACTORES, ADEMÁS DE EXTRAS, BITS, DOBLES, PAYASOS, IMITADORES, FONOMÍMICOS, VEDETTES, ACRÓBATAS, MEROLICOS, MAGOS, TITIRITÉROS, MIMOS, VENTRILOCUOS, ENTRE OTROS, QUE EN SU MAYORÍA SE AGRUPAN EN DIFERENTES ORGANIZACIONES SINDICALES COMO: A.N.D. A. , S.A.I., S.I.T.A.T.I.R, U.N.D.A., EN un trabajo eventual, a destajo y jerarquizado.

AL EFECTUAR ESTE TRABAJO, UNO DE LOS PRINCIPALES PROBLEMAS QUE SE ENFRENTÓ CONSISTIÓ EN QUE LA MAYOR PARTE DEL MATERIAL BIBLIOGRÁFICO DISPONIBLE, ANALIZA EL TRABAJO DEL ACTOR DESDE EL PUNTO DE VISTA ESTÉTICO E INDIVIDUAL Y SE CENTRA SÓLO EN LA CALIDAD DEL MISMO, SIN AHONDAR EN LAS RELACIONES DE PRODUCCIÓN, EN OTROS CASOS, SE DIRIGE AL CONTENIDO DE LAS REPRESENTACIONES Y SE MENCIONA, MUY A LA LIGERA LA SITUACIÓN DEL GREMIO.

DEBIDO A QUE LAS TABULACIONES SALARIALES, CATEGORÍAS Y FUENTES DE TRABAJO SON MUY HETEROGÉNEAS, NO SE PUDO APLICAR UNA ENCUESTA, SE OPTÓ POR EL TRABAJO DE CAMPO, POR LA INVESTIGACIÓN DIRECTA EN LAS FUENTES, INCLUSO SE UTILIZÓ LA INVESTIGACIÓN PARTICIPANTE ENROLÁNDOSE, EN ALGUNOS ACASOS, COMO TRABAJADORES DEBIDO A LAS DIFICULTADES QUE SE PRESENTARON PARA OBTENER LA INFORMACIÓN NECESARIA.

SE UTILIZÓ ADEMÁS LA ENTREVISTA ABIERTA CON DIVERSOS INFORMANTES COMO MIEMBROS DE SINDICATOS. FUNCIONARIOS DE DEPENDENCIAS OFICIALES, ACTORES EN SUS DIVERSAS CATEGORÍAS, ENTRE OTROS.

IMARCO TEORICO1.1. Trabajo Actoral en la Sociedad.-

Al hacer un análisis del trabajo actoral en México, es importante definir su ubicación en el contexto social.

El trabajo actoral es parte del trabajo artístico y éste, a su vez, surge gracias a la división social del trabajo, o sea, "la repartición de las diferentes tareas que los individuos cumplen en la sociedad (tareas económicas ideológicas o políticas) y que realizan en función de la situación que ellos tienen en la estructura social"(1)

Esta repartición de actividades permite satisfacer las necesidades elementales de la mayoría de los indi

(1) MARCELO MARTELLO R. "El teatro y la cultura popular en México"
México: Siglo Veintiuno, 1974.

viduos y a su vez, otorga la posibilidad de disponer de tiempo libre, para el desarrollo de las otras actividades no indispensables: actividades espirituales y culturales.

La satisfacción de estas necesidades depende en muchos casos tanto en su producción como en su consumo, del sistema económico en que se desarrolla: contrasta una sociedad rural con una urbana así como los países dependientes con las metrópolis.

"Para que el estudio del arte desde las ciencias sociales tenga sentido es necesario que exista una correlación entre las formas artísticas y las estructuras sociales"(2)

La estructura aglutina las condiciones económicas de la producción y , determina el desenvolvimiento de las formas que compone la superestructura(derecho, religión, filosofía, moral, arte, etc.).

En una sociedad capitalista, el trabajo artístico es una mercancía que se convierte en una industria de las ideas, sujeta a las leyes de la oferta y la demanda, así el arte como mercancía cumple la función social de divertir, a los individuos en su tiempo libre.

Según el grupo internacional de Ciencias Sociales de tiempo libre; "tiempo libre es el conjunto de ocupaciones a las cuales el individuo se entrega con plena aceptación para descansar, divertirse o desarrollar su información y su formación desinteresada, y su participación social voluntaria, después de ser liberado de las obligaciones profesionales, familiares y sociales. Lo anterior destaca tres funciones: a)descanso, b)diversión y c)desarrollo personal"(3)

(2) NESTOR GARCIA CANCLINI, Arte popular y sociedad en América Latina, p.28.

(3) EDUARDO GOMEZ LLACA, Alternativas del ocio, p.20.

El tiempo libre supone la existencia de un programa y un sistema que tiende a uniformarse, a distribuirse en canones y reglas, convirtiendo a los individuos en consumidores de espectáculos. Lo que el capital cede al trabajador, al reducir las horas de trabajo lo recupera con la venta de tiempo libre.

La lucha por el tiempo libre ha sido constante y al igual que los bienes materiales se encuentran mal repartidos, pero aún en dos casos en que casi no existan siempre encontraremos manifestaciones artísticas.

El trabajo actoral en nuestro país esta determinado por el desarrollo desigual y combinado, de manera que coexisten desde el teatro transnacional moderno, hasta el teatro ritual de la Edad Media.

En este trabajo nos ocuparemos solo del trabajo actoral productivo y remunerado, por lo que se excluye toda actividad teatral no remunerada.

El arte como mercancía tiene tres momentos: la producción, la distribución y el consumo. Al producir arte su valor de cambio prevalece sobre su valor de uso; la producción de arte en términos económicos y sociológicos no implica su análisis de calidad o como dice Arnold Hauser: "todo arte está condicionado socialmente, pero no todo arte es definible socialmente, no lo es sobre todo, la calidad artística, porque ésta no rosee ningún equivalente sociológico. Las mismas condiciones sociales pueden producir obras valiosas y obras completamente desprovistas de valor" (4)

En el caso del trabajo actoral la producción puede existir sin: maquillaje, vestuario especial, escenografía, espacio separado para la representación, iluminación etc.; pero no puede existir sin la relación actor-espectador.

La distribución del arte esta determinada tanto en su forma como en su contenido por la clase social
(4) ARNOLD HAUSER, "Condiciones sociales y calidad artística", p.p.241-242.

a la que pertenece, aún cuando la clase dominante tiende a declarar superiores sus valores estéticos. En la sociedad burguesa, el arte es elitista y es un adorno - comprado y según Marx: "El arte proletario está llamado a transformar, la sociedad y la belleza tal como la entiende el artista burgués, no es la belleza tal como la entiende el proletario" (5). Aún cuando existe el arte para las masas - producido para la clase dominante o por especialistas a su servicio - que tiene por objeto transmitir al proletario y a los estratos medios, la visión del mundo burgués.

De cualquier forma el arte tiene por función - divertir o recrear, o sea, hacer más llevadera la existencia de los hombres.

Los consumidores de arte, los espectadores; su fren ante el trabajo actoral, lo que Aristóteles llamó "catarsis" (efecto producido en el espectador por la presentación de las pasiones y los deseos), para esto Brecht proponía el efecto de distanciamiento que consiste a grandes rasgos, en lo siguiente: el actor al representar puede hacer que el público se identifique con su papel (catarsis), esta identificación puede traer como consecuencia que el espectador no racionalice la acción ni la cuestión y de esta manera puede ser manipulado en sus ideas. Pero si el actor logra a la vez que realizar su papel, distanciarse del público deshaciendo la identificación, el espectador toma conciencia de sí mismo y se plantea críticamente las acciones y reacciones de los personajes.

Los estudios sociológicos con respecto al teatro y al trabajo actoral se han inclinado más: al análisis estadístico del público, al contenido de las representaciones y a los efectos de los directores sobre el público

Nos ocuparemos de analizar el control por parte del Estado y la Iniciativa Privada del trabajo actoral

DE CARLOS MARX Y F. ENGELS, *Textos sobre la producción artística*, p. 37.

remunerada en México, en el ámbito de su formación, producción y relaciones laborales.

1.2 La Actuación como Trabajo Productivo.-

Actuación es el arte de representar obras dramáticas, cómicas, entre otras.

En la Epoca Feudal el actor era algo de lacayo y de bufón. En los sistemas económicos anteriores al capitalismo, la práctica artística ha estado integrada al conjunto de la producción; mientras que en este se modifica, la producción de arte, al crear objetos especiales para ser vendidos, convirtiendo así a la actuación en trabajo productivo.

Según C. Marx: "el único trabajo productivo es el que produce capital. Pero las mercancías (o el dinero) no se convierten en capital mas que cambiandose directamente por fuerza de trabajo, para ser sustituidos por una cantidad de trabajo mayor que aquella que encierran. Un actor inclusive un clown (payaso) puede ser, por tanto un obrero productivo si trabaja al servicio de un capitalista de un patrón, y entrega a este una cantidad mayor en trabajo que la que recibe de el en forma de salario." (6)

El trabajo del actor produce bienes no materiales, que después son separados del productor, por medio de películas, videotapes, videocassetts, discos, cintas magnetofónicas, fotografías, que al llegar a la fase de la distribución logran un grado superlativo de la explotación del trabajo, así la fuerza de trabajo del actor no es pagada por el valor cualitativo de su obra ni por el tiempo socialmente necesario para producirla, sino según la cotización que recibe como mercancía. "El actor es un artista para el público y un obrero productivo para su director o em

(6) CARLOS MARX Y F. ENGELS, Textos sobre producción artística, p.p. 83-84.

presario" (7)

De acuerdo a los valores estéticos manejados en el trabajo actoral en nuestro medio para lograr el binomio taquilla- calidad, son necesarios el actor y la estrella.

Uno de los problemas fundamentales del actor en muchos casos es la defensa de la libertad de creación que lo hace creer que todo es posible y que solo tiene que rendir cuentas a si mismo y al arte, y esta idea de creación los aparta de la realidad y los deja abiertos a una mayor explotación.

La importación de productos artísticos y actorales, transnacionales además de crear una dependencia cultural, ha hecho que se estrechen las posibilidades de trabajo para los artistas nacionales.

Con un sentido melodramático Octavio Mirbeau define así al actor: "por la naturaleza misma de su oficio es un inferior y un réprobo desde que sube a las tablas abdica de su calidad de hombre" (8)

En conclusión el actor se comporta como un vendedor que ofrece su mercadería en "la industria de la conciencia", y se han perdido las cualidades de independencia que caracterizan a la actuación y a las carreras liberales y científicas.

1.3 Trabajo actoral y medios de comunicación.-

El desarrollo de las fuerzas productivas en el terreno de la comunicación- cine, radio, television, prensa- ha hecho posible que el trabajo actoral multiplique al infinito disminuyendo así la demanda de trabajo vivo. Nestor García Canclini expresa esta relación en el siguiente esquema: "artista- obra-intermediario-público" (9)

(7) CARLOS MARX Y F. ENGELS, Textos sobre la producción artística, p. 33.

(8) LUIS GIMENO "ANDA", Cinecompendio, p. 72.

(9) NESTOR GARCIA CANCLINI, Arte popular y sociedad en América Latina, p.91.

El intermediario o dueño de los medios se apropia del trabajo artístico- en este caso el actor-, y lo maneja como un valor de cambio reproduciéndolo al máximo: el artista es el creador, la obra la representa el intérprete(actor) y así podría llegar directamente al público, sin intermediario, por medio del teatro.

Según Héctor Azar : "El teatro nos conduce a saber que radio, cine, y televisión, son hijos legítimos de la tecnología como madre moderna y del teatro como padre original." (10)

El medio de comunicación, en términos actorales, es el intermediario moderno entre el actor y el público, entre el trabajador y el consumidor. Huelga decir que gracias al cine aún hoy podemos consumir obras realizadas a principios de siglo y la T.V. con sus satélites puede llegar a tener video audiencias mundiales, y el radio con sus ondas hertzianas, transporta las señales auditivas hasta los mas apartados rincones y gracias al desarrollo de las rotativas la fotonovela alcanza su mayor esplendor en el mercado capitalista mexicano.

A pesar de que estos medios llegan a sobrepasar las necesidades de la diversión en el tiempo libre, dando gran cantidad de opciones comercializadas por sus detentadores. El teatro sigue existiendo y coexisten sus tres sectores, el oficial, el comercial y el independiente, aún cuando su principal problema sea la inasistencia del público a los espectáculos, y el alto precio para el consumidor, lo que hace que pocos puedan gozarlo. El teatro guarda aún el misterio que no pueden superar los medios "la presencia real del actor", tal vez por esos no ha desaparecido.

Los aparatos de difusión pertenecen a los productores, al trabajo actoral, adquieren para ello el ca-

(10) HECTOR AZAR, Funciones Teatrales, p.158.

rácter de una mercancía y los medios masivos se convierten en medios de producción. Según Sánchez Vázquez "la utilización de los medios masivos de difusión, en las condiciones de capitalismo, no impulsa a difundir un arte superior sino un arte inferior, banal, rutinario que es el que corresponde a los gastos del hombre-masa, hueco despersonalizado de la sociedad capitalista y que el propio capitalismo está interesado en mantener en su oquedad espiritual" (11) al ser difundido por los medios masivos el trabajo del actor influye directamente en las mentes y corazones de las personas que lo gozan o lo sufren; moldeando su léxico, personalidad e incluso su forma de vida y visión del mundo. Crea imágenes, ritos y mitos catárticos que llegan a formar parte de su vida cotidiana.

El actor, en su papel de enajenador es a su vez enajenado como trabajador por los propietarios de los medios, que incluso le llegan a cambiar su personalidad (si es que la tiene) por la misma naturaleza del trabajo de representación, en el que los instrumentos de trabajo son el cuerpo y la voz; no así las herramientas o las ideas ya que se trata de un trabajo artístico de representación cuyo productor es inmaterial.

1.4. Esbozo Histórico del Trabajo Actoral en México.-

En las civilizaciones prehispánicas de América, existió el fenómeno teatral, como elemento ritual de las ceremonias teócráticas politeístas de los: Incas, Aztecas y Mayas pero también existió como forma de esparcimiento.

El teatro nahuatl, era sobre todo ritual (sin escritura, por lo que parece) y utilizaba todos los elementos del espectáculo audiovisual: música, danza, vestuario.

(11) ADOLFO SANCHEZ, Estética y Marx, p. 143.

tuarío, pantomima, mascarás entre otras. A los compositores de cantos se les llamaba "cuicapicque".

La educación estétíca consistía en danza y canto y se impartía en una escuela mixta llamada "Cuicacalco". También existía otro tipo de representación, un tanto profana, llamada "cucuechcuicattl" que significa baile cosquilloso o de comezón, contaban además con escenarios construidos exprofeso. Toda la producción nahuatl, desapareció a causa de la conquista, pero aún existen algunos indicios de estas representaciones.

Es curiosa la similitud entre el dios Jano Griego y la diosa Llamatecuhtli "señora vieja que estaba representada por una doncella de dos caras.

De la cultura Maya se conserva aun el texto de una obra llamada Rabinal Achí o "El Varón de Rabinal" anónima; su asunto se limita a la captura, el interrogatorio y la muerte de un guerrero, que cometió actos reprobables e intervienen como principales figuras: el Varón de Queche y el Varón de Rabinal.

Después de la conquista, fue fácil para los misioneros españoles substituir el ritual indígena, por el teatro ritual de la edad media, como medio de evangelización, creando un teatro sincrético (tratando de conciliar las culturas, indígena y española) representando: autos, pastorelas y pasiones, que tuvieron mucho éxito ideológico e incluso se hicieron traducciones de autos sacramentales, del español al nahuatl.

En el siglo XVII existían ya en la Nueva España "casas de comedia", que eran lugares de representación, al estilo de los corralones del siglo de oro del teatro español, y precisamente en esta época, dominan Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz, como principales autores.

En el siglo XVIII sobresalen Eusebio Vela. La corona española, junto con la iglesia, tratan de aplastar la producción dramática de la colonia, para acoger

obras españolas, ya censuradas en la península Ibérica, en este mismo siglo existían dos tipos de compañías:

: las "itinerantes" de la legua" o "volantes", y los de las coliseos. Los primeros llevaban una existencia errante y miserable. Los actores recibían alrededor de 3 reales y medio por función y los de los coliseos, más o menos permanentes, recibían sueldos anuales entre \$3 000.00 al primer actor y \$200.00 al más bajo, el comparsa, según Maya Ramos Smith " en la temporada de 1713 -1714 se dieron en el coliseo, un total de setenta y cinco funciones de comedias, cincuenta guajalpas (teatro gratis para los pobres) y nueve maromas". (12)

En el siglo XIX cuando el país trata de definir su identidad política como nación, surgen algunos autores de importancia, que a veces retoman los modelos teatrales Europeos, como: José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827) autor de "Todos contra el Payo y el Payo contra todos", Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-1851) autor de "Contigo Pan y Cebolla", además sobresalen Fernando Calderón, Francisco González Bocanegra e Ignacio Rodríguez entre otros.

Para esta época se habían construido teatros, en la capital del país y en algunas ciudades de provincia, como el teatro Iturbide. El gran teatro de Santana y el Teatro Nacional, estos se convirtieron rápidamente en el centro de reunión de la aristocracia mexicana, en donde además representaban: compañías de Opera importadas de Europa para solaz de las clases pudientes, mientras que el teatro popular seguía representando autos sacramentales y comenzaba a ensayar sátiras políticas.

A finales del siglo XIX y principios del XX existía tal influencia extranjera en el teatro que se representaba en México, que los actores recitaban sus parlamentos seseados, sobre todo, los diálogos del -

(12) MAYA RAMOS SMITH, La danza en México durante la época colonial, p. 82.

romanticismo Español, aún así, surgen dos generos que tratan de liberarse de las formas teatrales importadas; El Genero Chico y El Genero Dramático Mexicano, además de la Zarzuela, el teatro de revista y el Jugue te cómico.

El Genero Chico (nombre que se da a piezas en un acto) se dio como una revista musical con argumento, heredado del genero chico y el genero ínfimo español. Se dedica a la sátira política y social y no son pocas las veces en que los teatros y carpas donde se presentan son cerrados por su "inconveniencia", para algunos caudillos, líderes sindicales y políticos de antes y después de la revolución.

Son muchos los autores de este tipo de teatro, que no es exclusivo ya de las clases pudientes, sino que se acomoda a los precios módicos del bolsillo popular, algunos de estos autores pasan intactos al cine nacional junto con sus argumentos al igual que los actores, ya que no existían escuelas de actuación.

El genero Dramático tambien desarrolla la trama política e ideológica, de acuerdo al tiempo y visión de los autores como: Ricardo Flores Magón, con sus obras "tierra y libertad" y "Victimas y Verdugos".

Federico Carlos Kegel escribe en 1907 "En la hacienda" en donde la anecdota es la siguiente: el amo deshonra a la joven que es novia del peon, y de ahí se deriva toda una situación conflictiva. este argumento fue muy utilizado en el género dramático y posteriormente en el cine nacional, claro está que hubo otros autores que se dedicaron a explotar otro tipo de temas y conflictos de acuerdo a las clases "decentes" de la época, al igual que actores especializados en estos papeles. Después de la revolución mexicana se han gestado algunos movimientos teatrales interesantes como el de "el grupo de los 7 autores" también conocido como "los Siete Pirandellos". Se representaba el teatro de acuer-

do a los grupos económicos que los patrocinan como: La Iglesia, Iniciativa Privada, El Estado, los sindicatos entre otros; pero afortunadamente han surgido autores que analizan desde su propio ángulo en su producción las realidades de nuestro país como:

Rodolfo Usigli (1905-1980) con "Corona de Luz" y "El Gesticulador"; Mauricio Magdaleno (1906- ?) con los desarraigados"; Salvador Novo (1904-1978) con "Cuauhtémoc"; Octavio Paz con "La hija de Rapaccini", Vicente Leñero con "Los Albañiles"; José Revueltas con "El Cuadrante de la Soledad"; Carlos Fuentes con "El tuerco es Rey"; Emilio Carballido con "Rosalba y Los Llaveros, entre otros.

Los géneros más desarrollados en esta última época son el melodrama y el drama histórico.

En relación a la actuación, se ha asimilado paulatinamente; las técnicas y métodos extranjeros (por carecer de una nacional). Seki Sano es el primer director que utiliza el método Stanivlaski de actuación en México, en los años 50's.

El método Stanivlavski es el primero que codifica formas de actuación, tratando de llegar a la catarsis y a la identificación del actor con su personaje, ya no simplemente por medio del vestuario y maquillaje, sino también por el estudio de sus emociones, utilizando la psicología del personaje. (13).

El Estado mexicano ha tenido participación directa en la producción teatral del país, crea por decreto el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), además de diversas secretarías e instituciones que organizan, programas, festivales, etc. con acciones más o menos dirigidas al gran público como: "las misiones cultura

(13) Este método se desarrolló en Rusia en el teatro "La Gaviota" con la compañía teatral de Moscú entre las postrimerías del siglo XIX y principios del siglo XX.

les" en la época Cardenista, el "teatro Trashumante" en los años 60s, "Teatro Conasupo de Orientación Campesina" y festivales como el "Festival Cervantino" y algunos foros, teatros y escuelas de actuación, como el palacio de Bellas Artes, máximo escenario nacional que se inaugura en 1934; teatro universitario, y teatros del I.M.S.S. (Instituto Mexicano del Seguro Social), el Teatro de la Nación ,etc.

En el teatro el Estado promueve el montaje de obras casi de todo tipo tanto extranjeras como nacionales.

EL TEATRO COMERCIAL.- A la par que se desarrolla el teatro promovido por el Estado, se desarrolla el Teatro Comercial y sus sindicatos A.N.D.A. (Asociación Nacional de Actores) y S.A.I. (Sindicato de Actores Independientes). El teatro Comercial sigue dos líneas fundamentales de representación; la primera consiste en la importación integral de obras en otros países, principalmente de E.E.U.U. (Broadway N.Y.), como "El Hombre de la Mancha" y "El Gran Final o "El Violinista en el Tejado" etc.

La segunda línea es la de representar "obras" cuyo tema y forma, dejan mucho que desear con respecto al gusto estético, ya que el género chico y el vodevil han caído en los últimos años en: la pornografía, el chiste fácil y el albur, y ahora dependen de las inversiones de los magnates de la T.V., con títulos como "se me sale cuando me río" por mencionar alguno.

El teatro mexicano incluye también a sus historiadores, cronistas, y críticos como: Antonio Magaña Esquivel, Armando de María y Campos y Luis Reyes de la Masa entre otros.

Existe además otra tendencia teatral llamada "Independiente" , en estos grupos se incluyen el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística) C.L.E.T.A. y algunos grupos no profesionales, o exiliados como "El Galpon" de Uruguay.

En el presente siglo, México conoce el montaje de la infraestructura de su "industria de la conciencia", que primero se vió por medio del cinematografo mudo, más tarde se escucho por el radio, hasta que llegó a meterse en nuestra casa en imágen como si fuese el coro del teatro griego que nos vaticina la tragedia y el melodrama, hasta la cama por la T.V.

Estas tres fuentes de trabajo actoral han ido evolucionando y han adoptado también modelos transnacionales hasta casi desaparecer el trabajo actoral nacional.

Los actores que corrieron con mejor suerte lograron ser " la exima actriz de cine, radio, teatro, y televisión.

Posteriormente surge la fotonovela, que tal vez sea la fuente de trabajo actoral mas reciente.

En la mayoría de los medios masivos mexicanos, el actor aparece como un repetidor de los argumentos ya vistos y parloteados en adaptaciones y alargamientos de 500 capítulos de las historias que fueron una obra de una hora y media o de tres actos; y de las palabras que en español debían haber dicho los actores norteamericanos de las series televisivas.

En los años 30's Antonin Artaud decia: "El México actual copia a Europa y para mi es la civilización europea la que debe arrancarle a México su sentido. La cultura racionalista Europea ha fracasado". (14). El único problema es que esto no lo saben los productores de cine, radio y T.V., comerciales que a más de producir para el mercado interno, exportan hacia centro y sudamérica convirtiéndose casi en la transnacional cultural de América Latina.

El Estado Mexicano también ha tomado partido de los medios masivos, pero no en el volúmen que lo hace la iniciativa privada y el actor en estas circunstan

(14) ANTONIN ARTAUD, Viaje al país de los tarahumaras, p.33.

cias lo único que puede hacer es vender su fuerza de trabajo, al mejor postor y por el mayor tiempo posible, ya que una de las características del trabajo actoral, en los países capitalistas es que un trabajo por tiempo, eventual (a destajo) y que produce una plusvalía extraordinaria de acuerdo a los medios de producción.

En su momento se hará el análisis de cada una de las fuentes de trabajo actoral, ante el panorama expuesto cada vez se ve más lejana la esperanza de John Reed, quién después de ver la representación de una pastorela en Santa María del Oro, Durango en 1912, dijo: "Esta era la clase de arte que precedió a la edad de oro del teatro en Europa, la floración del renacimiento.

Es jocoso meditar lo que hubiera sido el renacimiento mexicano, si este no hubiera llegado tan atrasado.

Pero ya latén los grandes mares de la vida moderna en torno a las estrechas casas de la Edad Media mexicana: la maquinaria, el pensamiento científico y la teoría, política. México tendrá que navegar durante algún tiempo en su edad de oro del Drama." (15)

El Centro operativo de los medios masivos y sus trabajadores son las ciudades, cada vez se comprueba la sentencia trotskista: "La historia del capitalismo es la historia de la subordinación del campo a la ciudad" (16).

(15) JOHN REED, "Los Pastores", México Insurgente p. 249.

(16) LEON TROTSKI citado por Issac Deutscher, Trotsky el profeta armado, p. 151.

IIPRODUCTORES DE TRABAJOACTORAL EN MEXICO

Existen en México dos concepciones sobre el quehacer actoral en lo que se refiere a su situación económica.

La primera como negocio, manejada por la iniciativa privada y que utiliza la representación como mercancía, sujeta a las leyes de la oferta y la demanda, en donde "la taquilla", el concepto de "localidad" son los parámetros que marcan el tipo de producción que se realiza. Se supone que el boletaje y localidad fue utilizado, en un principio por los griegos, y el rating o índice de audiencia, es propio de los medios masivos de los tiempos modernos. Para lograr mejores entradas o mayor rating, los productores privados no vacilan -

TEATROS 1970 *

	CENTROS	LOCALIDADES VENDIDAS MILLARES	IMPORTANTES MILLARES DE PESOS	No.DE BUTACAS	DIAS TRABAJADOS	No.DE FUNCIONES
MEXICO E.U.M.	60	7,076	98,090	96889	8890	14563

ESPECTACULOS PUBLICOS

19

1969	2036	277,612	1,142,249	2,799,877	426,471	609,970
1970	2016	275,319	1,228,181	2,910,016	417,436	609,298

ACTIVIDADES ECONOMICAS DEL ESPECTACULO EN EL D.F.

1969						
Cinematógrafos	112	70,661	266,029	229,650	37,811	96,158
Teatros	32	6,230	83,551	34,485	6,587	10,447
TOTAL	157	84,376	406,236	577,934	45,932	108,220

*Fuente: Cinecompendio 1972-1973, p.p.96-101.

ACTIVIDAD ECONOMICA DE LOS ESPECTACULOS EN EL D.F. EN 1970*

	Centros	Localidades Vendidas Millares	Importes Millares de pesos	No.de Butacas	Días Trabajados	No. de Funciones
T O T A L	1 5 2	8 4 9 3 7	4 6 4 5 7 0	585864	4 5 3 2 2	1 1 0 5 0 1
Cinematogra- fos	1 0 9	7 1 0 5 4	2 6 8 5 8 5	228433	3 7 7 6 7 3	9 8 4 7 7
T E A T R O S	3 0	5 5 5 4	8 3 3 0 4	33172	6 0 4 9	9 7 8 4
Drama y Comedia	23	1789	35034	12592	4402	7057
Opera						
Concierto y Ballet	2	891	21725	2410	632	721
Variedad	-	9	93	-	-	-
Zarzuela						
Revista						
Opereta	3	2079	24035	5350	896	1763
Festiva- les Artís- ticos y Culturales	2	786	2417	12830	87	87

* Fuente: Cinecompendio 1972-1973, p.p.96-101.

en exhibir espléndidos cuerpos femeninos, explotando temas sexuales, violentos o de franca prostitución"al público hay que darle lo que pida".

La segunda concepción del quehacer actoral desde su producción, es controlada por el Estado y su objetivo primario no es el logro económico y empresarial, sino más bien el educativo y la reproducción del sistema de ideas que lo legitiman. esto se observa directamente en los programas actorales que subvenciona Estado, desde los grupos de escuelas primarias hasta las compañías nacionales; aun cuando en algunos casos se cae también dentro de la comercialización.

Existe una tercera alternativa, "El teatro in dependiente", que en la mayoría de los casos vende su trabajo al Estado, y su objetivo aparente es la búsqueda de nuevos públicos, temas y evolución del trabajo actoral y plantean al público un cuestionamiento desde la escena. Sus medios son limitados, ya que al presentar un discurso ajeno, no tienen oportunidad de llegar a los medios masivos y por lo tanto se ven alejados del gran público.

La importancia económica del trabajo actoral se puede observar en los siguientes cuadros: 1) Teatros en 1970 y 2) Actividades económicas de los Espectáculos en el D.F. en 1970.

2.1.El Trabajo Actoral del Estado.-

No es extraño que ya desde el Estado o Polis Griega éste pagara a los actores en sus concursos de Teatro e incluso patrocino la primera incursión al teatro, El carro de Tespis(1)

En el caso del Estado Mexicano el primer Tespis fue el español Enrique Guasp, quien bajo el gobier-

(1) Tespis, poeta griego considerado como el creador de la tragedia, representaba teatro ambulante sobre una carreta, es famoso "El carro de Tespis".

no de Sebastian Lerdo de Tejada, recibe una ~~subvención~~ económica por montar una buena cantidad de obras de autores mexicanos(2), de ahí en adelante se iniciaría la intervención del Estado en el trabajo actoral, aún cuando en forma un tanto desordenada, a excepción del período cardenista de tendencia popular que da gran auge al teatro de títeres y posteriormente como consecuencia de esta política?"entre 1942 y 1948 las misiones culturales construyeron 200 teatros, se presentaron 500 obras diferentes en ellos, dieron además 200 funciones de marionetas y así mismo a partir de 1930 se construyeron entre 3000 y 4000 teatros en otras tantas escuelas"(3)

Es obvio que el estado Mexicano, no ha tenido desde Cárdenas, una cultura que proponer como apoyo de sus proyectos.

"En los últimos 20 años, según datos de la UNESCO, el Estado mexicano ha gastado 96 mil millones de pesos en la infraestructura, fomento y reparto de "satisfactores culturales" entre los que se incluyen los actorales, por lo tanto es el gobierno de América Latina que destina mayores recursos humanos y materiales en la difusión cultural"(4)

El Estado mexicano cuenta con una envidiable infraestructura en materia cultural, que se ha desaprovechado por la existencia de instituciones con

(2) Aún cuando ya en la época de Maximiliano de Habsburgo, éste ordenó se le diese una subvención de \$1200 a la compañía del Teatro Principal, para que pudiese continuar sus trabajos.

(3) JOHN B. NOLAND, Teatro Mexicano Contemporáneo, p. 75.

(4) Documentos de la XXI Reunión General de la UNESCO p. 30.

duplicidad de funciones por falta de una política cultural coherente como menciona Fernando de Ita: " si se toman en cuenta las universidades públicas del país, el D.D.F., el I.M.S.S., el I.S.S.S.T.E., F.O.N.A.P.A.S F.I.C., R.T.C., el I.N.I., y los gobiernos de los Estados, se logra una lista de 488 dependencias que fuera de la S.E.P., patrocinan alguna o muchas actividades culturales, ya sea temporal o esporádicamente" (5).

La infraestructura del Estado en materia cultural no se queda en las instituciones terrenas sino abarca además las ondas de radio y T.V., con radio educación, radio universidad y las radiodifusoras de las universidades de provincia y los canales 11 y 13 de T.V. además de R.T.C. que se crea por decreto del 2 de mayo de 1972 y tiene derecho al 12.5% del tiempo de las estaciones privadas de radio y T.V. retrasmitiendo con todo y comerciales y utilizando al radio y a la t.v. para la transmisión de sus programas educativos.

En el caso del cine, hasta hace poco, el Banco Cinematográfico financiaba la producción cinematográfica.

Según Carlos Monsivais "El Estado se adueña parcialmente del lenguaje contestatario, promueve referencias críticas generalizadoras y abstractas contra los medios masivos en especial la t.v.; pero formula ante ellos una política cultural demasiado reticente y ambigua..." (6).

El Estado Mexicano ha cooptado así a los grupos independientes o contrarios, puede ser un tanto blando con el contenido de las representaciones actorales dado que como estas no llegan al gran público televisivo,

(5) FERNANDO DE ITA, Uno mas Uno 26 de octubre de 1981, p.17.

(6) CARLOS MONSIVAIS, La Cultura Popular en México, p.56.

no representan un cuestionamiento real a su legitimidad con respecto al realismo Socialista (ante del Estado en la URSS) el Che Guevara opinaba: "se les pide a los artistas que escriban o pinten lo que entiende todo el mundo pero en realidad (es lo que entienden los funcionarios) (7)

La alternativa de trabajo para los actores al servicio del Estado es un tanto oportunista o como lo expresa Hector Azar "lo que pasa es que hay que ser hábil en determinado momento, aceptar las condiciones, tener una actitud táctica y poco a poco ir metiendo baza y buscando una consecuencia de lo que se quiere expresar y lo que el Estado quiere" (8)

El actor-burócrata es su mayoría no tiene la seguridad de la burocracia administrativa ya que sólo pertenece al Estado mientras le vende sus funciones y una vez terminada su temporada el Estado como patrón lo desaparece de sus nóminas.

Podemos concluir que el trabajo actoral remunerado por parte del Estado, es un trabajo a destajo y sin ninguna prestación para los trabajadores (actores).

2.1.1 Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, Instituto Politécnico Nacional.

La Secretaría de Educación Pública patrocina radio, teatro y televisión, directamente y a través de sus dependencias como el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Instituto Politécnico Nacional.

El teatro que produce tiene su origen en las

(7) NESTOR GARCIA CANCLINI, Arte popular y sociedad en América Latina, p.p. 267-268.

(8) HECTOR AZAR, Funciones Teatrales, p. 473.

misiones culturales de la época de Lázaro Cárdenas, que se convertirán posteriormente en teatro campesino o drama rural, donde se llega, incluso, a montar teatro de masas hasta con trece mil actores y bailarines en escena.

El sexenio pasado, a través de la Dirección General de Culturas Populares (DGCP) se llevo a efecto el programa de "arte escénico popular" con el único fin de tratar de exponer una expresión cultural en los diferentes lugares donde se representaba. La DGCP desarrolló el siguiente trabajo actoral:

DIRECCION GENERAL DE CULTURAS POPULARES ARTE ESCENICO POPULAR		CUADRO CONCENTRADOR DEL TOTAL DE GRUPOS FORMADOS, OBRAS MONTADAS, FUNCIONES REPRESENTADAS Y ESPECTADORES CAPTADOS EN EL PERIODO DE MARZO DEL 1978 A NOVIEMBRE DE 1982.		
TIPO DE GRUPOS	N° DE GRUPOS	N° DE FUNCIONES OBRAS	ESPECTADORES	
URBANOS	4	6	355	62,000
URBANOS <u>PRO</u> MOVIDOS	8	9	72	13,500
RURALES	8	13	1,531	751,600
INDIGENAS	6	8	275	198,400
T O T A L E S	26	36	2,233	1025,550

Entre los actores de "Arte Escenico Popular" se encontraban actrices del CUT, actores profesionales, estudiantes, jóvenes de colonias urbanas, maestros rurales, hijos de ejidatarios, campesinos, cañeros, indígenas, huicholes, mayas, entre otros.

Este programa tenía un gran parecido con "Teatro Conasupo de Orientación Campesina" que veremos más adelante pero sin el discurso de propaganda. Ambos siguieron la tradición del teatro campesino, aún cuando a mucho menor escala. El pago a los actores era de \$20,000 mensuales por actor, cobraban por honorarios y su contratación se realizaba verbalmente, sin contrato escrito.

R A D I O

Radio Educación- dependencia de la SEP- se considera como el único espacio radiofónico frecuentado por amplias capas de la población académica en el D.F., es el último bastión del trabajo actoral radiofónico, ya que es la última estación que produce radionovelas y teatro con trabajo actoral remunerado en el país. Hasta el momento Radio Educación ha producido 40 radionovelas las cuales son, en algunos casos, enviadas para su reproducción a diferentes estaciones culturales de la provincia y del extranjero, así exporta a Houston y los Angeles en E.U.. Cobrando solamente las cintas y el copiado de acuerdo con la capacidad económica del cliente.

El número de actores contratados fluctúa entre 8 y 4 dependiendo de la radionovela; los contratos se realizan en forma de convenio verbal y los salarios que se pagan a los actores oscilan, por capítulo, entre \$1,500 para el estelar y \$600.00 para los secundarios, el actor no recibe regalías por la retransmisión de las radionovelas. El tipo de programación de radio educación, es similar al rating de público de la radio de la Iniciativa Privada, así se realizan dos transmisiones diarias de una misma radionovela.

TELEVISION

El Estado ha intervenido en la televisión por medio de las diferentes dependencias como Radio Televisión y Cinematografía (RTC), SEP, Televisión Rural de México (TRM), Productora Nacional de Radio y Televisión (PRONARTE). En el caso de la SEP, esta produce trabajo actoral por medio de la Dirección de Televisión Educativa (DTE). La idea de utilizar la televisión como medio educativo aparece en México en los años cincuenta, pero es hasta el período de Díaz Ordaz (1964-1970) cuando empieza a funcionar como medio para impartir enseñanza media.

En 1980 surge la Dirección de Televisión Educativa (DTE) cuya función es la de coordinar los programas de telesecundaria producidos por la Unidad de Televisión cultural de la SEP (U.de.T.)

La Dirección General de Programación de la Subsecretaría de Planeación Educativa de la SEP nos define así la telesecundaria: "Telesecundaria. Este servicio está diseñado para funcionar preferentemente en comunidades de menos de 500 habitantes que están dentro de la cobertura de la señal de televisión, responsabilizándose de todas las áreas, coordinando y guiando la instrucción en el aula. La Dirección de la Unidad de Telesecundaria vende a los alumnos apoyos didácticos llamados guías de estudio, con el contenido de los programas de televisión así como ejercicios de autoevaluación" (9)

"La señal emitida por la DTE se enlaza con el canal 4 de Televisa y el de la torre de telecomunicación, que corresponde a la recién denominada televisión de la Repu-

(9) S.E.P. Dirección General de Programación, "La enseñanza Media Básica en México y el Sistema Nacional de Telesecundaria", Revista Educación, N° 38, p. 113.

blica Mexicana (TRM), de donde se difunde a gran parte del país. La cobertura actoral del Sistema Nacional de Telesecundaria abarca 17 entidades estatales y el Distrito Federal." (14)

Abarcando 30hrs.semanales de televisión la U.de T produjo en 1982 4,574 programas de media hora, de los cuales 3,600 pertenecían a telesecundaria y los 974 restantes a programas de apoyo de la Educación Primaria, en estos programas el trabajo actoral se observa en todos ya que están hechos por medio de guiones en donde se trata de dramatizar los temas de los libros de texto, a los actores se les contrata por medio de convenio verbal como trabajadores libres y pago por honorarios y sus salarios fluctúan de \$3,500 al estelar a \$2,000 al secundario, por programa se utiliza un promedio de tres actores, durante el sexenio, de López Portillo además se compraron programas a la productora privada de Vicente Silva.

El uso de un canal de Televisa por parte del Estado para los programas de Telesecundaria es posible gracias al 12.5% de tiempo fiscal que el Estado requiere de la televisión privada.

I.N.B.A.

El Instituto Nacional de Bellas Artes se creó en 1946 y fue, durante mucho tiempo la institución que controlaba la mayor parte de la actividad teatral del Estado y el primero que tuvo una infraestructura teatral en todo el país, tal parece que en cada sexenio cambiaba su política cultural y por lo tanto sus planes con respecto al trabajo actoral. En el sexenio de 1952-58 existían programas como los de

46 ROSARIO ENCINAS, "Evolución del Sistema Nacional de Telesecundaria," Educación, N° 38, p. 128.



Teatro Escolar, Teatro Popular, Guiñol, Carpas de teatro popular y Teatro Foraneo.

En el periodo de Gustavo Díaz Ordaz se manejaban: teatro educacional y extensión teatral y en el período de Luis Echeverría, teatro trashumante, teatro integral de provincia, festivales de otoño, entre otros.

REPERTORIO DE LA PRIMERA TEMPORADA

PRECIOS POPULARES: 10 Y 5 PESOS

SILENCIO POLLOS PELONES, YA LES VAN A ECHAR SU MAIZ DE EMILIO CARBALLIDO DIRECCION: ADAM GUEVARA 	 UN SOMBRERO LLENO DE LLUVIA DE MIGUEL V. GAZZO ESCENOGRAFIA: DAVID ANTON DIRECCION: LORENZO DE RODAS
SONATA EN MIAU MENOR PARA GATO INDIFFERENTE  DE PABLO SALINAS ESCENOGRAFIA: BENJAMIN VILLANUEVA DIRECCION: RICARDO DIAZMUÑOZ	DETRAS DE ESA PUERTA  DE FEDERICO S. INCLAN ESCENOGRAFIA: ARQ. PERDOMO DIRECCION: LUIS G. BASURTO
LOS CUERVOS ESTAN DE LUTO DE HUGO ARGUELLES  DIRECCION: ADOLFO BASI	LAS MADRES  DE RODOLFO USIGLI ESTA OBRA SOLO SE REPRESENTA EN EL TEATRO HIDALGO ESCENOGRAFIA: DAVID ANTON DIRECCION: LUIS G. BASURTO
NOVISIMO  DE SALVADOR NOVO CANCIONES: FEDERICO IBARRA DIRECCION: JOSE ANTONIO ARCARAZ	MALDITOS  DE WILBERTO CANTON ESCENOGRAFIA: DAVID ANTON DIRECCION: GUSTAVO ROJO
UNA PURA Y DOS CON SAL  DE ANTONIO GONZALEZ CABALLERO ESCENOGRAFIA: MANUEL FUENTES DIRECCION: JOSE MANUEL ALVAREZ	DEBIERA HABER OBISPAS  DE RAFAEL SOLANA ESCENOGRAFIA: MANUEL FUENTES DIRECCION: CARLOS BRACHO
AGUA Y JABON PARA NUESTRAS VENTANAS  DE EDUARDO RODRIGUEZ SOLIS ESCENOGRAFIA: BENJAMIN VILLANUEVA DIRECCION: ROBERTO EDUARDO CARBAJAL	LAS VOCES  DE FEDERICO STEINER ESCENOGRAFIA: MAXIMO TIZOC DIRECCION: GERMAN CASTILLO

FUNCIONES: MARTES A VIERNES, 20:30 HORAS DOMINGOS, 17 Y 20 HORAS
 SABADOS, 19 Y 21:30 HORAS LUNES, DESCANSO

Horarios para el fin de semana
 en el TEATRO ORIENTACION:

Sábado 20.30 horas Domingos 19.00 horas

Una Producción de Artistas Asociados Coop.

En el sexenio pasado surge la Compañía Nacional de Teatro y la Dirección de servicios Culturales del INBA y se convierte en el Teatro Guiñol y en el Teatro Educativo, además de promoverse las muestras nacionales de Teatro de Provincia.

Con respecto al teatro fuera de la Ciudad de México en 1957 teatro foráneo tenía 270 grupos distribuidos en doce zonas del país integrados lo mismo por estudiantes universitarios que por trabajadores manuales.. En aquel tiempo el INBA trataba de iniciar la relación público-actor en la provincia utilizando el adiestramiento de directores en los diferentes lugares de la república.

En 1965 Teatro Foraneo se convierte en teatro trahumante que llega a contar con 400 grupos."El teatro trashumante del INBA: equipos teatrales estudiantiles que empiezan a recorrer barrios, plazas, tugurios, municipios y rancherías, en una acción que se titula ella misma:"a la recaptura del público perdido"(11) Los grupos itinerantes en el período de Luis Echeverría fueron controlados por CONASUPO y con cada vez menos brio en el período de Lopez Portillo por "Arte Escenico Popular", haciendo que Bellas Artes perdiera la supremacía que tenía sobre el teatro de provincia.

La Compañía Nacional de Teatro (CNT) es la respuesta al deseo de la pequeña burguesía de tener en México una Compañía de repertorio. Esta integrada por 83 actores, 40 técnicos (tramoyistas, utileros, electricistas) se constituyó por decreto presidencial en 1977 y desde entonces ha producido 22 obras...Los teatros sede de la CNT son: Teatro Jiménez Rueda y Del Bosque.

De septiembre de 1980 hasta abril de 1981 se estrenaron 6 obras que anualmente se presentan por temporada 3 de actores nacionales y 3 de internacionales, el número de funciones fue de 553.

(11) HECTOR AZAR, Funciones teatrales, p.221.



Comedia Musical Mexicana

Los Buenos Manejos

de Jorge Ibarguengoitia - Alicia Urreta

Teatro del Bosque
detrás del Auditorio

CNT
Compañía Nacional
de Teatro del INBA

REESTRENO

martes a sábado / 20:30 hrs.
domingos 18:00 hrs.
México, D.F., 1983

En el período de 1964 a 1970 se representarán 67 obras dentro del departamento de teatro escolar y de 1977 a 1982 se presentaron un total de 67 obras en 4187 funciones para 2,546000 alumnos, el problema es que solo pocos alumnos pueden tener la oportunidad de ver este tipo de representaciones ya que el número de grupos de teatro no responde a las necesidades actuales y el Estado cada vez utiliza más la televisión que el teatro vivo.

El teatro de arte para las minorías intelectuales y para la pequeña y mediana burguesía los desarrolla Bellas Artes en siete teatros que forman parte de su infraestructura en el D.F., pero sucede que por lo alto de los costos de producción ya no se representan obras teatrales en el máximo escenario nacional, "El Palacio de Bellas Artes" "fíjense en este palacio de Bellas Artes, resplandeciente, fíjense en el legítimo charm de una noche de gran gala revisen (con discreción) a la concurrencia: ¡Ah, los abrigos largos y las estolas de chinchilla, los minks, las esmeraldas y las perlas de brillantes, las pieles de leopardo, las boas de modistas muy avant-garde, los brocados, los abrigos bordados de pedrería! observen el aire de moderada complacencia el callado entusiasmo por lo que significa estar aquí" (13)

El Palacio de Bellas Artes también es usado para dar funciones de ballet folclórico a los turistas extranjeros.

Los teatros de Bellas Artes se ocupan en menos de un 60% de su aforo total y en los últimos años el INBA ha empezado a ceder sus foros a producciones particulares.

(13) CARLOS MONSIVAIS, "La crema de la crema", Amor perdido, p.168.



goethe-institut
mexico



milan sladek
teatro de pantomimas
de colonia • alemania

INBA/SEP INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Teatro Guiñol

El estado Mexicano desde Lázaro Cárdenas, ha considerado el Teatro Guiñol (muñeco de guante) como ayuda didáctica. Le incluso a Antonín Artaud(12) se le ofreció trabajo como maestro de guiñol. El número de funciones entre jardín de niños y escuelas primarias de este tipo de titere es incalculable y después de 50 años de la fundación del teatro guiñol por parte del INBA, parece que se ha olvidado de la existencia de otro tipo de títeres como son la marioneta, el humanette, varilla, cámara negra, bunraku, entre otros.

Otra de la producción del INBA es el de Teatro Escolar que consiste en llevar teatro a las escuelas de educación: inicial, especial, preescolar, primarias y secundarias de todo tipo o también en llevar alumnos a los teatros de Bellas Artes.

INBA INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
DIRECCION DE TEATRO
TEATRO ESCOLAR

El Manto Terrestre

de Emilio Carballido y
Clementina Otero de Barrios

TEATRO GOROSTIZA
Comonfort núm 72

Temporada dedicada a los alumnos de Enseñanza Primaria
1978-1979

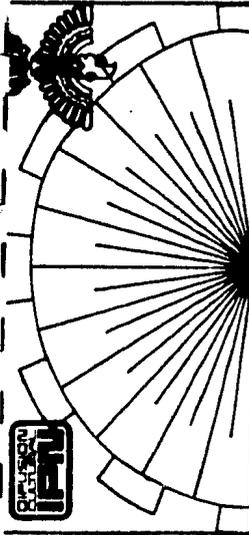
(12) Antonio Artaud. teórico y director teatral francés subrealista, creador del "Teatro de la Crueldad".

La Dirección de Servicios Culturales del INBA realiza la coordinación y promoción o sea la compra-venta de funciones con contratos oficiales y particulares para actores profesionales nacionales y extranjeros. Entre los 44 grupos de teatro que promueve esta dirección se encuentran, grupos profesionales infantiles, del CLETA, Galpón, grupos de pantomima y de titiriteros cuyo costo en 1982 fluctuaba, dependiendo del grupo, entre los 90 y los 5 mil pesos por función, en contratos librea, con grupos que estaban constituidos desde una hasta 30 personas, con un promedio de 6 personas por grupo. No se tiene datos sobre el número de funciones que se promocionaron durante el sexenio pasado.

I.P.N.

El Instituto Politécnico Nacional con un presupuesto de 6,000 millones de pesos para actividades artísticas con asistencia de un promedio de un millón de espectadores, además sostiene el canal 11 de T.V.

Con respecto al teatro la mayoría del trabajo actoral no es remunerado, ya que este a excepción de dos obras en 1982 se desarrolló por alumnos que realiza la mayoría de las funciones; 28 montajes en 1982.



III Encuentro de Teatro Estudiantil Politécnico

Teatro del Pueblo
Rep. de Venezuela No. 72

Del 22 de Febrero al 10 de Marzo de 1983

"El 15 de diciembre de 1958 comenzaron las transmisiones del canal 11 confiando al IPN dotado de una señal particularmente débil visible en un numero muy reducido de hogares, esta primera difusora de T.V. estatal ha tenido que desenvolverse en un nivel artesanal que contrasta con las enormes inversiones industriales de la televisión comercial.

La actual situación jurídica del canal 11 se funda en el decreto que establece que el canal 11 de televisión se utilizara para la transmisión de programas educativos, culturales y de orientación. De hecho el canal 11 es piloto de la difusión cultural." (14)

En lo que respecta a su trabajo actoral, canal 11 solo trasmite 41 horas de trabajo con actores nacionales sin reparar en la afiliación sindical de los mismos y 4hrs. con programas extranjeros doblados al español.

S.E.P.

La Secretaría de Educación Pública es la Entidad Estatal que con sus instituciones promueve un mayor numero de actividades actorales en forma constante en los ultimos años se nota una tendencia, cada vez más fuerte a utilizar los medios masivos de comunicación y se deja a un lado el trabajo actoral vivo o sea, que el desarrollo tecnológico desplaza el trabajo actoral incluso en la dependencias del Estado buscando obtener mejores resultados cuantitativos de legitimación.

(14) MIGUEL ANGEL GRANADOS CHAPA, "La televisión de Estado", Revista Nueva Política, Vol I. # 3, p.225.

2.1.2

I.M.S.S. Instituto Mexicano del Seguro Social, Teatro de la Nación, I.S.S.S.T.E. Instituto de Seguridad y Servicios Sociales para los trabajadores del Estado.

Aun cuando se trata de una institución tripartita capital privado - Estado - trabajador el I.M.S.S. se considera convencionalmente como parte del Estado. Esta institución tiene tal vez lo que sea la mayor infraestructura teatral del país: 35 teatros cubiertos y 37 teatros al aire libre.

adjuntos a sus clínicas de servicios médicos, como parte de las prestaciones que esta institución otorga a los trabajadores del D.F. y algunas ciudades de provincia.

Esta infraestructura teatral en servicios anteriores se usó bajo el patronato para la operación teatral del I.M.S.S. con fines de teatro educativo y cultural no remunerado, a excepción del sexenio de López Mateos en el que sí se pago a una compañía de actores que estuvieron en gira constante por la república y se montaron 400 obras. Dado lo costoso de la producción se intento la renta de estos teatros a Compañías de la Iniciativa Privada, bajo el rubro de Teatro Popular de la Asociación Nacional de Productores de Teatro (PROTEA) I.M.S.S.; y en el sexenio pasado se creó Teatro de la Nación.



La estructura del Teatro de la Nación del I.M.S.S. es la de un fideicomiso. el capital de trabajo ha sido proporcionado por el propio instituto, así como el uso de los teatros, conservación de los mismos, salarios y prestaciones del personal de base, y tal parece que, por el costo de las entradas y el número de estas, posiblemente sea el único caso en que esta institución teatral del Estado ha podido alcanzar altos índices de recuperación en las taquillas; esto gracias a que da oportunidad de utilizar sus teatros a la Iniciativa privada con actores profesionales bajo contrato de la Compañía empresaria. en el sexenio pasado Teatro de la Nación monto 43 obras, con un total de 6000 funciones, en las que trabajarón 542 actores con un promedio de 12 actores por obra y 2,9000,000 espectadores aproximadamente. El Teatro de la Nación como mercancía, el se promueve en base a las leyes de la oferta y la demanda con publicidad por todos los medios; la obra que más tiempo duro fue "Papacito piernas largas" con un total de 1000 funciones, 520,705 espectadores en 435 días trabajando, mientras que la obra que menos se vendio fue "Una Edad Feliz" con un total de 12 funciones en 10 días y una entrada de 210 espectadores, en total sumando todas las funciones.

En el sexenio actual la política de cesión de teatros del I.M.S.S. a la Iniciativa Privada sigue con ciertas modificaciones: el productor se compromete a pagar nomina, producción y federación teatral (tramoaya, iluminación, sonido, etc.) y el I.M.S.S. cobrando entre un 5 y 10% de la taquilla se encarga de dar el teatro 10 días antes del estreno con publicidad, limpieza etc. La selección de obras a representar es muy subjetiva pero evidentemente se evita el teatro de "mala calidad" y se conserva el tipo de teatro que se hizo durante el sexenio pasado que puede ubicarse en los siguientes rubros:
Teatro Clásico.- obras de diferentes épocas y culturas: inglesa, francesa, alemana, Rusa etc. se presentarón 10 obras.

Teatro Mexicano.- las obras de autores nacionales sobresalientes, se presentaron 6 obras.

Teatro de América.- obras de E.E.U.U. y autores latinoamericanos, se presentaron 5 obras.

Teatro de búsqueda.- Textos contemporaneos se presentaron 7 obras.

Teatro Lírico.- comedias musicales del siglo XX se presentaron 4 obras.

y otras obras de otros géneros, 27 fueron con compañías mexicanas y 17 con elencos de 10 compañías extranjeras invitadas, 3 en coproducción con empresarios particulares y 5 en coproducción con la U.N.A.M., además teatro de la Nación arrendo los teatros Lírico y Manolo Fábregas.

TEATROS DEL SEGURO SOCIAL



INDEPENDENCIA
UNIDAD INDEPENDENCIA
\$6,21.17

DOMINGOS
11:30 Y 12:45 HORAS



JOAN JOSE VEGA PRESENTA

CAPERUCITA ROJA

DE MARIA CLARA MACHADO
DIRECCION: DANIEL SALAZAR

DIVERTETE Y AYUDANOS A ATRAPAR AL LOBO.

INDEPENDENCIA
UNIDAD INDEPENDENCIA
\$6,21.17

MIÉRTES A VIERNES 8:30 P.M.
SABADOS 7:15 Y 10:00 P.M.
DOMINGOS 9:00 Y 10:00 P.M.
LUNES DESCANSO

BOLETOS EN TAPILLA
Y BOLETÓNICO



PRODUCCIONES TEATRALES GILBERT, S.C.
PRESENTA A

SILVIA PASQUEL

CLAUDIA

ROLANDO DE CASTRO
JAYVER VILLEGAS

AARON HERNAN
SILVIA CADS

DE TOM TOPOR
TITULO ORIGINAL: NITS

MORRIS GILBERT
Y LILIA ARAGON

DIRECCION: RAFAEL LOPEZ MIARNAU
ESCENOGRAFIA: ANTONIO LOPEZ MANCERA

HDALGO
AV. HDALGO No. 23
\$12,00.00

MIÉRTES A VIERNES 8:30 P.M.
SABADOS 7:00 Y 9:30 P.M.
DOMINGOS 8 P.M.
LUNES DESCANSO

BOLETOS EN TAPILLA
Y BOLETÓNICO



SILVIA PINAL PRODUCE Y ACTUA EN

LA SEÑORITA DE TAGNA

DE MARIO VARGAS LLOSA

ADRIANA NGEL
RUBEN ROJO
RICARDO CORTES
ANTONIO NINGUEL

SERGIO KLAIMER
EUGENIA AVENDANO
LUIS COUTURIER
MARGARITA GRALLA

DIRECCION: JOSE LUIS IBAÑEZ

Este ejemplo de cooperación entre el Estado y la Iniciativa privada permite también a actores- productores la formalización de contratos dobles, uno por nomina y otro por porcentaje de entrada, esta duplicidad de contratos es uno de los principales problemas del sindicalismo actoral como se verá en el capítulo 4.

El I.S.S.S.T.E. como otra institución de seguridad social con programas culturales no produce teatro y su función en el caso del trabajo actoral es la de coordinar, promover y comprar funciones a grupos de actores ya que cuenta con 112 foros - no teatros- para sus representaciones(15) en el año de 1982 compro 50 obras con 50 actores a los cuales se les dió 20 funciones por grupo al año aproximadamente. Los contratos son escritos y se realizan por un número de funciones determinado, al termino del cual , el grupo de actores debe montar un nuevo espectáculo para poder ser contratado nuevamente.

Las instituciones de seguridad social de vez en cuando patrocinan trabajo actoral televisado como fue el caso de las "telenovelas Históricas" del sexenio de Díaz Ordaz .

Así mismo como el resto de los servicios que brinda el I.S.S.S.T.E. y el I.M.S.S. el trabajo actoral también está centralizado. Este tipo de servicio se concentra solo en los grandes centros de población y la demanda casi nunca están en relación directa con lo que se ofrece.

2.1.3.1. U.N.A.M. Universidad Nacional Autónoma de México.

La U.N.A.M. produce, compra, vende y distribuye el trabajo actoral. cuenta con dos direcciones vinculadas con el trabajo actoral: La Dirección de Actividades Teatrales de la U.N.A.M. y la Dirección de Actividades Socioculturales. La primera con una infraestructura de 7 teatros, tres de ellos como

(15) Salas audiovisuales en clínicas y Unidades Habitacionales y oficinas de I.S.S.S.T.E.,

parte de ARCRYD (Administración de recintos culturales recreativos y deportivos) y uno en convenio con el I.M.S.S. (ver cuadro).

TEATROS DE LA DIRECCIÓN DE ACTIVIDADES TEATRALES
DE LA U.N.A.M.

T E A T R O	C A P A C I D A D
CASA DEL LAGO	75 PERSONAS
ACADEMIA DE SAN CARLOS	150 PERSONAS
TEATRO CD. UNIVERSITARIA	430 PERSONAS
FORO SOR JUANA INES DE LA CRUZ	150 PERSONAS
TEATRO JUAN RUIZ DE ALAR_ CON	357 PERSONAS
SANTA CATARINA	130 PERSONAS
JULIAN CARRILLO	100 PERSONAS
T O T A L D E C A P A C I D A D	1392 PERSONAS
Total de Funciones en 1982	1104
Asistencia Aproximada	81604 PERSONAS .

La U.N.A.M. contrata sus propias producciones actorales en convenios de 50 funciones no prorrogables y cuenta con una base de técnicos y directores de planta, pero no de actores los cuales son contratados de acuerdo a los montajes que se realizan dentro de lo que se llama "compañías profesionales" que durante 1982 monto 12 obras ocupando a 135 actores, por ser un caso especial, el actor en la U.N.A.M. al "hacer cultura" cobra alrededor del 50% de lo que cobraría en la iniciativa privada. La mencionada Dirección también compra funciones a grupos como el "Galpón" y realiza convenios de intercambios con otras instituciones como la Universidad Veracruzana, fue muy famoso el caso de represión a los actores del grupo "infantería teatral" que en la última representación de la obra "Cucara y Macara" después de haber sido amenazados anónimamente, fueron agredidos en plena actuación, por un grupo desconocido, cabe aclarar que la obra era de contenido profundamente antirreligioso, lo curioso del caso es que en nuestro país nunca se agrade al teatro religioso. En cada teatro de la U.N.A.M. se realizan alrededor de 3 montajes por año como promedio.

La Dirección de Actividades Socioculturales contrata grupos para satisfacer las necesidades de la U.N.A.M. con programas como: teatro itinerante para circuito escolar que en 1982 representa 11 horas con 29 actores. Además: teatro para niños con 15 obras y compañías huéspedes con 4 obras.

En el caso de los medios masivos de comunicación: la U.N.A.M. y su estación de radio, que en un tiempo produjeron radionovelas y de esta forma contrataban actores, simplemente ya no lo producen aparentemente por los altos costos de la misma y ahora solo escucharemos la repetición de la repetición de Sherlock Holmes de Conan Doyle, con cada vez menos rating.

La U.N.A.M. publica revistas especializadas en teatro La Cabra y Escenica donde se autopublicita la producción teatral.

(*)
FORO EXPERIMENTAL
SOR JUANA
INES DE LA CRUZ



Sueño de una noche de verano
de William Shakespeare

Dirección General de Difusión Cultural / Departamento de Teatro / UNAM
FONAPAS

El trabajo actoral en la U.N.A.M. por lo temporal de sus contratos, casi nunca crea derechos, como los de otro tipo de trabajadores.

Los montajes de teatro dentro de la U.N.A.M. en su mayoría tienen un gran sentido crítico, pero casi nunca llegan al gran público sino únicamente a cierto sector de la intelectualidad universitaria.

2.2.3.2. U.A.M. Universidad Autónoma Metropolitana.

La U.A.M. careciendo de espacios teatrales propios, coproduce con el I.N.B.A. y el S.A.I. En 1982 en apoyo al ciclo de nueva dramaturgia mexicana ayuda al S.A.I. en el montaje de dos obras con 18 actores en el Teatro Coyoacán.

En colaboración con el I.N.B.A. en el teatro Goroziza, se realiza el montaje de 3 obras con 18 actores.

Recientemente la U.A.M. acaba de adquirir el Teatro de la Casa de la Paz que había permanecido cerrado durante algunos años y que tenía una gran tradición en el medio, además la U.A.M. realiza festivales dentro sus unidades con estudiantes, por lo regular, no remunerados.

2.1.3.3. Universidades de provincia y casas de cultura

Uno de los vicios que padece el trabajo actoral del Estado en México en su centralismo en el Distrito Federal, tanto por es aquí donde se concentra el mayor número de teatros como porque se carece de apoyos económicos para los actores provincianos, las únicas instituciones que remuneran, de vez en cuando, al actor en la provincia son las universidades y las casas de cultura, se dan casos aislados como el de la Universidad Veracruzana que además de sostener una escuela de Teatro, auspicia a tres compañías teatrales: El Foro Teatral Veracruzano, La Infantería Teatral y La Compañía titular de Jalapa con un total de 7 obras en el D.F. y aproximadamente 50 actores.



El grupo se formó en 1969 como "Teatro Universitario, A.C."

En 1973, el grupo forma la Escuela de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León; donde imparten clases y realizan sus puestas en escena.

"Marat-Sade", de P. Weiss, es un Teatro nuevo, un Teatro vivo, que brilla, que destumbra, que exige —para su realización—, inteligencia, sensibilidad y astucia.

Susan Sontag dijo: "Mi admiración personal y deleite por "Marat-Sade", virtualmente no encuentro palabras" y que "Es una de las mayores experiencias de cualquier Teatro perdurable".

Peter Weiss ha concebido (pues aquí no se puede decir escrito) una gran pieza de Teatro, fundamentalmente llena de imágenes. Es un Teatro que no se puede valorar sino puesto en escena. El valor principal de "Marat-Sade" es su ambigüedad.

Del 22 al 25 de junio

MARAT-SADE

Nuevo León

La Universidad Veracruzana adquiere en 1978 el Teatro Milán y echó a andar la "Compañía Titular del Teatro Milán" que en los últimos años controla alrededor de 48 actores profesionales por 6 obras lo que lo mantiene constantemente ocupado con obras clásicas, extranjeras y contemporáneas.

La contratación de actores profesionales por parte de la Universidad de Veracruz se realiza en forma individual y por tres meses de funciones prorrogables, dependiendo de la taquilla, aún cuando cuenta con 4 actores de base como maestros de la U.V.

Es obvio que los medios económicos para la extensión universitaria en Veracruz no faltan.

Además la Universidad Veracruzana publica una de las mejores revistas especializadas en teatro "tramoya" por medio de su Unidad Interdisciplinaria de Investigaciones Estéticas y de Creación artística.

Existen otros casos de apoyo sobresaliente al trabajo actoral en las universidades de provincia, cada una mantiene por lo menos un grupo de teatro que la representa, de esto se encargan los departamentos de Extensión Universitaria, como el de Sinaloa, con una revista "cuadernos para los trabajadores del Teatro", la de Queretaro con "Repertorio", la más sobresaliente de las producciones teatrales de provincia se observa en las muestras de Teatro de Provincia que en la 2a. en 1982 en la Ciudad de Acapulco Guerrero representó 24 obras espectaculares de las cuales:

- 2 fueron de la Universidad de Veracruz
- 1 de la Universidad de Durango.
- 1 de la Universidad de Guadalajara
- 1 de la Universidad de Queretaro
- 1 de la escuela Teatral de Puebla
- 8 de Casas de Cultura de diferentes Estados de la República
- 3 de grupos de actores independientes

1 de Bellas Artes de Jalisco

1 de CREA

El caso del trabajo actoral en las Casas de Cultura ha sido poco productivo, depende del mayor o menor interés que tengan los gobiernos de los Estados en auspiciar a estos grupos; salvo brillantes excepciones como el de los "teatristas de Aguascalientes" que es tal vez la única compañía de repertorio que ha mantenido su producción a lo largo de 10 años aunque son casi desconocidos en el centro del país, Manuel Galich comenta: "La gran prensa pone su énfasis en el teatro comercial y como este se encuentra en las capitales, salvo hipertrofiadas excepciones como Sao Paulo, Brasil o algun otra, el silencio es la que guarda la meritoria labor de los teatristas de provincia, México no es excepción en esto, por esos se hace referencia a los teatristas de Aguascalientes" (16)

Aparte del silencio el actor de provincia tiene que competir hoy en día contra la introducción de la actuación masificada por la televisión que deja poco espacio para su trabajo e incluso alguien de estos grupos hablaban de la "chilanguización de la cultura", ya que a través de la televisión los valores y costumbres locales se truecan, por lo que ofrece el consorcio Televisa.

Por otra parte hay que considerar que el mayor mercado para el espectáculo se encuentra aún en la provincia, sin embargo los pocos grupos de teatro que existen tienen menos problemas^{de} locales teatrales, ya que los pocos que existen pasan gran parte de su tiempo inactivos por falta de montajes.

Cabe aclarar también que muchos de los montajes que se realizan en las Universidades de provincia, son de obras y direcciones que han probado su eficiencia en el D.F. ya sea dentro del teatro universitario o independiente. Esto merma en gran cuantía, la creatividad de directores y actores de provincia que siguen dependiendo del centro cultural del país.

(16) MANUEL GALICH, "Teatristas de Aguascalientes", Conjunto, No. 34, p. 114.

2.1.4 T.C.O. Teatro Conasupo de Orientación Campesina, de Bodegas Rurales CONASUPO Sociedad Anonima o "Teatro con frijoles"

Se sale un poco fuera de lo común, el hecho de que una empresa paraestatal no dedicada a las actividades educativas y culturales, como es la CONASUPO Comisión Nacional de Subsistencias Populares que se dedica a la comercialización de productos de primera necesidad tenga también un programa actoral.

Las razones son las siguientes: a finales de 1971 se inicia el programa TCOC como "teatro de Aldea" y funcionara durante todo el período de Luis Echeverría hasta 1976.

Al principio se contrataron alumnos del Centro de Estudios teatrales que realiza su "servicio social y que simplemente realizaba trabajo teatral de divertimento con obras clásicas, mas tarde se comenzó a representar, además del teatro de divertimento, teatro de información o propaganda en base a improvisaciones sobre los programas de comercialización de la CONASUPO en donde maniqueístamente "el malo" era el acaparador de cosechas "coyote" y el "bueno" era el campesino y el "salvador" CONASUPO, que ofrecía en estos tiempos precios de garantía para los productos del campo, mejores que los de los acaparadores e intermediarios que habían logrado controlar la producción, sobre todo de maíza y frijol, todo esto era de sobra conocido por los afectados, productores ejidales, pero para mayor reforzamiento de la divulgación de Conasupo sus Brigadas de Teatro viajaban por los ejidos que contaban con Bodega Rural y aparte de dar función, los actores tenían que hacer pláticas con el auditorio, acerca de los programas de CONASUPO, como política cultural era más o menos congruente, y llegó a haber en este programa 52 brigadas repartidas de la siguiente forma:

- 7 Brigadas de actores universitarios de tiempo completo
- 3 de estudiantes universitarios de fin de semana

3 campesinas de tiempo completo

3 campesinas de fin de semana

5 brigadas de teatro indígena en lenguas: Tzetzal, tzotzil, tojolobal, nahuatl y triqui.

4 Brigadas urbanas

27 brigadas con actores de profesión (campesinas de tiempo completo).

el número de actores por brigada era de 7 aproximadamente o sea 364 actores que reciban sueldo y viáticos y tenían contrato indefinido.

Hasta julio de 1974 se habían realizado 2 800 funciones con 1,250,000 espectadores y hacia 1976, según Eraclio Zepeda (director del programa) se había realizado seis mil funciones para tres millones de espectadores. Todo marchaba a la perfección hasta el ciclo agrícola de 1975 en que se obtuvo el control por parte del Estado de la comercialización del maíz y del frijol, ya que se había ofrecido un precio de garantía, que en la esperanza de que al año siguiente aumentara, gran parte de los ejidatarios sembraron frijoles y fue tal la producción, que en el mercado, el gobierno tuvo que abaratar los precios de garantía por la sobre oferta bajando de \$6,000,00 a \$4,500 la tonelada, esto provoco que se presentara una contradicción entre la propaganda de las brigadas de teatro y la política económica de Conasupo, poco a poco las brigadas fueron siendo liquidadas y al termino del sexenio de Echeverría en 1976 desaparecio completamente quedando solo alguna brigada autosuficiente como la Xicotencatl que aún sigue trabajando en el Estado de Tlaxcala.

La idea de comercializar los frijoles con la CONASUPO por medio del teatro no solo se limito al TCOC sino tambien a la radio con la radionovela "San Martín de la Piedra" posiblemente la intención del control del mercado de productores básicos era buena, pero contradijo al discurso de propaganda por el subitico cambio en la oferta y la demanda y por lo tanto en los precios del frijol y el maíz.

2.1.5. FONAPAS Fondo nacional para actividades sociales

La política cultural del Estado Mexicano en el sexenio 1977-82 se vió marcado por el signo FONAPAS según informe de su presidenta: Carmen Romano de López Portillo que es de hecho la única fuente accesible que existe al respecto: FONAPAS fue un fideicomiso que contaba en 1977 con 137 millones de pesos y en 1982 con 1800 millones de los cuales el 35% se destinaba a programas culturales a saber 3: 1º Promoción de la Cultura, 2º Difusión de la Cultura y 3º Presentación del patrimonio cultural: cabe aclarar que FONAPAS, utilizó el trabajo conjunto de SEP, INBA, IPN y 30 instituciones más.

**5º FESTIVAL
INTERNACIONAL
CERVANTINO**



con la colaboración de:

**FONDO NACIONAL PARA ACTIVIDADES SOCIALES
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DEL DISTRITO FEDERAL**

Pantomimúsica
R. F. de Alemania

TEATRO DE BELLAS ARTES

15 y 16 de mayo a las 21:00 hrs.

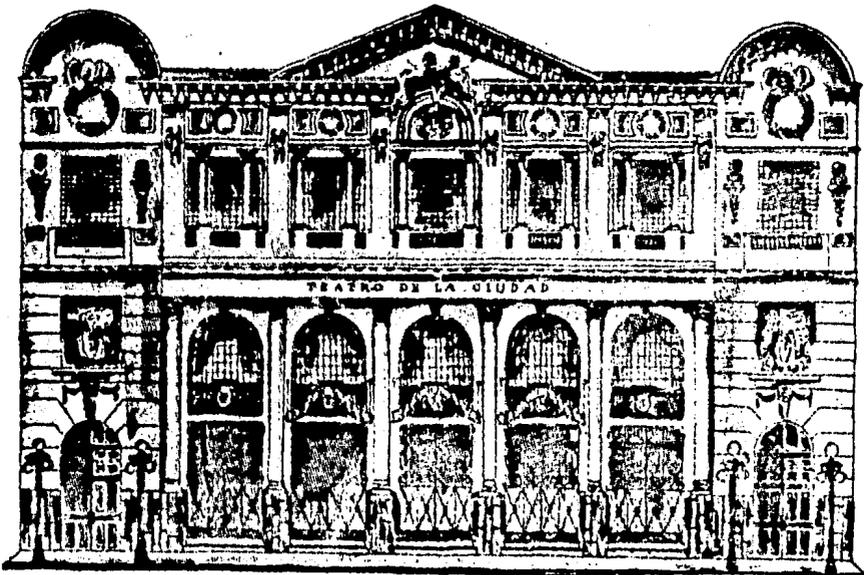
En el plano de la difusión de la cultura según la misma fuente se realizaban 9 000 funciones del cine teatro etc. al año y se construyeron o adecuaron 72 Foragoras que albergaron a igual número de casas de la cultura, dentro de las funciones actorales estas no eran producidas por FONAPAS simplemente se contrato a grupos de actores que tuvieron espectáculos de acuerdo al discurso del Estado, esto hizo que muchos grupos independientes se vierán cooptados por la contratación y los \$15,000 que se pagaba a cada grupo por función cambiando un poco el contenido de sus representaciones los viáticos en los primeros años fueron excelentes: hoteles "El Presidente", banquetes etc., lo que en muchos grupos pudo ser la alternativa teatral fue cayendo en las comodas camas, banquetes y vuelos de avión de FONAPAS, no existen datos exactos pero se supone que se manejarón aproximadamente 100 grupos de teatro de entre 2 y 8 actores cada grupo en toda la república.



FONAPAS



D.D.F.



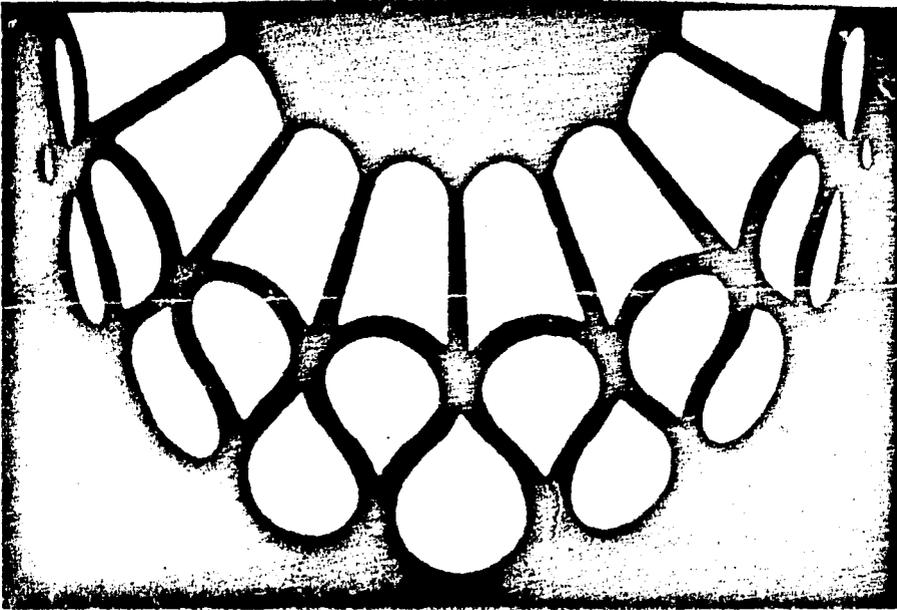
TEATRO DE LA CIUDAD

PRESENTA

En el terreno de la presentación cultural la infraestructura teatral vio restaurarse y preservarse algunos teatros, como el Macedonia, Alcala en Oaxaca y el Peón Contretas en Mérida, llegandose a dar el caso que un teatro convertido en cine, volvió a ser teatro como el teatro Victoria de Durango, y un cine se convirtió en teatro como la Sala Ollin Yolliztli, se vitalizo en lo autoral la "Nueva Dramaturgia" y se importo el teatro un tanto costoso para el "Teatro de la Ciudad" y a principio de este sexenio se acabo el encanto y por decreto desaparecio una fase de la política cultural del Estado Mexicano para reiniciar otra, ¿Comó será?.

2.1.6. Festivales y Muestras Actorales.

Una de las formas de legitimación cultural del Estado es sin duda, la organización, patrocinio y realización de festivales y muestras artísticas, tanto nacionales como internacionales: dentro de estos, el FIC Festival Internacional Cervantino se inicia como un festival teatral provinciano en donde, grupos de aficionados representaban en escenarios naturales, entremeses cervantinos, de ahí su nombre, el Gobierno Federal al ver que la idea era buena durante el período de Echeverría. Lo convierte en internacional mostrando a grupos de diferentes partes del mundo lo que aumenta considerablemente su costo, en un principio se contrato, casi en su mayoría a grupos de teatro; mas tarde se combinara, música, teatro, danza y ballet que alternan con los grupos más sobresalientes de nuestro país. En los diez festivales anteriores el costo fue demasiado alto y sufragado por algunas de las instituciones culturales y educativas del país: I.N.B.A. S.E.P., Gobierno del Estado de Guanajuato, U.N.A.M., TELEVISIA, Secretaría de Gobernación, U.A.G., FONAPAS,



4^º FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO

PROGRAMA GENERAL
30 DE ABRIL/16 DE MAYO/1976
GUANAJUATO/MEXICO

e instituciones internacionales de intercambio cultural, en el XI festival cervantino 1983 la política de austeridad, ha hecho que casi no sea internacional y que los grupos extranjeros que se presentan sean patrocinados por intercambio cultural. el festival cervantino llegó a convertirse en uno de los más importantes del mundo y aún cuando resultaba muy costoso era una forma de conocer diferentes formas de trabajo actoral internacional, e incluso algunos de los actores y directores fueron contratados para dar conferencias y cursos sobre su trabajo, además de funciones en el D.F..

En el Distrito Federal el Departamento del D.F. realiza festivales populares en los que se presenta actores, que en la mayoría de los casos no son remunerados cuenta con una infraestructura de 20 teatros al aire libre y algunos foros de las delegaciones además de dos teatros techados, en el caso de los actores remunerados 80 grupos al año aproximadamente estos venden sus funciones al departamento de acción social y cultural del D.D.F. por medio de contratos por función, en algunos casos estos festivales se caracterizan por la concentración masiva de espectadores que tratan de ver al idolo impuesto por los medios masivos (recuerdese la presentación de Raphael en la alameda Central, "gratis,gratis" el 16 de febrero de 1968)Pan y circo (mas circo que pan) en el D.F. patrocinado por el D.D.F. (**). Existen fechas en los que el festival arrebató y consume el trabajo actoral en cantidades industriales, en donde pueblo y gobierno de México se juntan para dar un merecido tributo a ... las madres, el niño, el soldado, al médico entre otros y se buscan y buscan fechas para que el cómico nos haga respetar a nuestra gran familia mexicana y nuestros valores impuestos.

Existen otro tipo de festivales en lo que más que la exposición a público se trata de realizar encuentros de mejoramiento actoral como el de "semana santa de Guanajuato, los encuentros de pantomima, festivales de "lomejor del teatro en provincia" y los concursos teatrales organizados por el I.N.B.A los gobiernos de los Estados, la S.E.P. etc. que en su mayoría no remuneran al actor.



DEPARTAMENTO DEL DISTRITO FEDERAL
DIRECCION GENERAL DE ACCION CULTURAL Y SOCIAL

1972 "AÑO DE JUAREZ"



Festivales Internacionales, Festivales Populares, Verbenas Populares que acompañaran al candidato oficial en turno, festivales en honor al gremio corporativizado y sindicalizado, en teatros, plazas de toros, auditorios, estadios, ferias y palenques y cualquier lugar disponible garantizan la presencia del

Estado en todos y cada uno de los festivales nacionales y fiestas religiosas y llenan el tiempo libre de los días de asueto y los actores aparecen como los portadores de la "diversión sana" para toda la familia en los pocos días en que su demanda supera a la oferta del mercado de la actuación.

2.1.7. Canal 13

El canal 13 durante varios años difundió solo programación extranjera y tuvo el siguiente destino: el 15 de marzo de 1972 el gobierno mexicano adquiere el canal 13 de la televisión capitalina, Unos meses antes, la financiera estatal Sociedad Mexicana de Crédito Industrial (SOMEX) había comprado el 72% de las acciones de esa televisiva, entonces en manos de particulares y el 15 de marzo recibe el 28% restante y con ello se inauguro una nueva etapa en la televisión en México.

El trabajo actoral en el canal 13 esta distribuido en la siguiente forma, actuación de cuerpo y voz 7.5 hrs. o sea 7.2% del tiempo semanal y 19.3% en actuación unicamente de voz (doblaje) en total 20hrs. por semana (ver cuadro 1)

La intervención del Estado en la televisión se considera un tanto tardía y sin alternativas reales con relación al trabajo actoral. El canal 13 cubre irregularmente el territorio del país los objetivos comerciales concentran la transmisión televisada en las regiones mas densamente pobladas que aseguran mayor potencial de consumo siguiendo los canones de la televisión comercial: según Eduardo Lizalde "El temor de producir peores telenovelas, series y programas noticiosos que la televisión comercial es infundido. Las personas que producen los programas comerciales (técnicos, actores, directores, escritores, cineastas.) son en principio los mismos que estaría en condiciones de contratar el Estado para producir su propia programación. La televisión comercial por otro lado, ha desplazado con natural e infalible instinto a los colaboradores capaces de hacer una labor artística y cultural mas decorosa" (17)

(17) EDUARDO LIZALDE, Testimonios IV, La televisión y el Estado p.265,

C U A D R O 1
DISTRIBUCION DEL TIEMPO EN EL AIRE DEL CANAL

13*

	PROGRAMACION CON ACTORES NACIONALES (voz y cuerpo)	PROGRAMAS EXTRANJEROS DOBLADOS	NOTICIEROS	PELICULAS EXTRANJERAS	DEPORTES	CONCURSOS Y DEBATES	PELICULAS MEXICANAS	TOTAL
HORAS SEMANALES	7.5	20	29	6	13.5	25.5	2	103.5
PORCENTAJES	7.2%	19.3%	28%	5.7%	13%	24.9	1.9	100

* Semana del 17 al 23 de julio de 1983.

Aún cuando se siguen los métodos de producción de trabajo actoral parecidos a los del consorcio Televisa, el canal 13 representa de cualquier forma una alternativa dentro de los medios masivos de difusión por la calidad cultural y educativa de su programación y según el senador Enrique González Pedrero en 1974 "La intervención del Estado en la televisión tiene un contenido eminentemente político en la medida en que aspira a ser un instrumento de transformación que tienda hacia la integración nacional, la modernización, el progreso social y la vida democrática." (18)

El trabajo actoral dentro del Estado sufre una gran disminución en su demanda:

1° por la constante inversión del Estado en los medios masivos de comunicación lo que trae como consecuencia una menor oferta de trabajo actoral vivo, además de que muy pocos logran entrar a los medios.

2° el Estado sufre un repliegue con respecto al trabajo actoral frente a la Iniciativa privada e incluso le cede su infraestructura teatral, en algunos casos.

Las relaciones entre el Estado y la Iniciativa Privada con respecto al trabajo actoral en los últimos años son de cooperación y coproducción sobre todo dentro de los medios masivos de comunicación.

2.2 Trabajo Actoral en la Iniciativa Privada

Las fuentes más importantes de trabajo actoral en México son explotadas por la iniciativa privada; abarcan todos los medios masivos de comunicación y todas las fuentes de trabajo actoral vivo, además de que los modelos de producción se hacen a imagen y semejanza de los de las metrópolis.

(18) MIGUEL ANGEL GRANADOS CHAPA, La T.V. y el Estado, p.234.

El mercantilismo toma las mejores ofertas del underground(19) y con ellas se llenan los grandes almacenes; estas ofertas, la mayoría de las veces, no tiene nada que ver con nuestra realidad.

Por otra parte los actores que trabajan para la iniciativa privada son susceptibles de convertirse en estrellas de "glamour" que pasan a la posteridad como monumentales mitos amorosos suscitando un verdadero culto erótico a sus imágenes". (20). Esta mitificación hace que si un argumento responde a la demanda se le traslada a todos los medios masivos, por ejemplo: de un corrido o canción surge la idea de hacer una radionovela que tiene rating, lo que obliga a los productores a hacer la película con los mismos actores, que después harán la telenovela y más tarde realizarán una gira teatral por la provincia con la obra del mismo nombre que apareció los viernes en forma de fotonovela. El caso típico de lo anterior es: "Simplemente María" que convirtió en estrella a la actriz Saby Kamalich. (fotos en la página siguiente)

Mientras que la mayoría de los actores no glamorosos sufren los rigores del desempleo.

La vigilancia al contenido del trabajo actoral es más notoria a partir de 1956 cuando se establece la Legión Mexicana de la Censura que: "se concreta a indicar a toda clase de personas la calidad moral de cintas cinematográficas, obras teatrales y de la T.V." (21), pero en el mercado resulta inoperante, ya que el actor o actriz, sobre todo de centro nocturno, aceptan cualquier trabajo no por su calidad moral, sino por la remuneración que obtienen.

(19) Este término se aplica a las manifestaciones artísticas que difieren de los criterios tradicionales y que voluntariamente ignoran las estructuras establecidas.

(20) FRANCISCO A GOMEZJARA y Delia Selene de Dios, Sociología del cine, p.137.

(21) BERNARDO CARVAJAL, "qué pasa con la censura teatral", Revista de Revistas, p. 19.

EL HIJO DESOBEDEIENTE

Producción de **DAVID REYNOSO** y **MARIBEL LÓPEZ OCHOA**
 ÓPERA ABANDONADA POR **RODRÍGUEZ** - **RAMÓN DEL VAL** - **TERESA DEL VAL** - **MARIBEL LÓPEZ OCHOA**
 y protagonizada por **LOUISA VILLA**.

EL CORRIDO DE
Hijo Desobediente

de la serie **CONTRASTE MEXICANO**
RENE FERRER
 y **TERESA DEL VAL**

Con la colaboración de **Alfredo Amador**
 del **Productor Compañía Mexicana**
 del **Teatro**
EMILIO GÓMEZ MURIEL

en Colores

PRODUCTORA BRISA
PRESENTA
SABY
KAMALICH
BRASILIO
CASTILLO
ROBERTO
SALDANA

Simplemente MARIÁ

La telenovela que encapota la emoción de todos. Como siempre la emoción y el drama. Más de

CON:
MARCELA TELLES - **ROBERTO GÓMEZ**
LINDA DÍAZ - **MARÍA TERESA CORDO**
CRISTINA DE
FERRELLA - **AGUSTÍN MARTÍNEZ**
AGUSTÍN MARTÍNEZ SOLARES
 PRODUCCIÓN DE
MARIBEL LÓPEZ OCHOA
- A COLORES -

Los programas se ven en los canales de los que forman parte del grupo **FIVE** o **SIX**
A. 447878, AOL Y ADULTO

2.2.1 Televisión

- " -¿Qué haces?
 - Voy a entrar a tal o cual obra
 -¿Y despues?
 - Ya veremos
 Pasaron tres meses
 - ¿Qué haces?
 - Bueno nada televisión
 - Televisión es un "modus vivendus muy barato. Si a esos actores de T.V. les pregunto.
 - ¿Por qué trabajas en T.V.?
 -Tengo que comer
 - Entonces estas vendiendo tu oficio al comercio
 -No, no, no yo soy actor, yo soy Señor de oficio. Con el oficio se trabaja en cualquier parte No admiten que lo que hacen no es más que una vil prostitución"
 SEKI SANO

La televisión surge en México en 1950 como parte del imperio de Emilio Azcarraga Vidaurreta, magnate de la radiodifusión y creador de XEW radio y XEW televisión, que se desarrollaron conforme a los requerimientos del mercado y como los elementos mas idoneos de publicidad. Creando su propio público en base a un alto rendimiento publicitario v bajo costo de producción, especializan sus canales y realizan sus cadenas a una estrategia común. En 1955 los tres canales privados: 2,4,y5 se unieron bajo el signo de Telesistema Mexicano. En 1968 se autorizaron dos canales más el 8 y el 13: el primero propiedad de televisión Independiente de México, parte del poderoso grupo Monterrey que finalmente se alio con Telesistema Mexicano para crear un nuevo monopolio: Televisa, y el segundo propiedad del Estado.

La televisión comercial es un aparato defensor de los intereses de los empresarios ligados a las compañías - transnacionales. aún cuando la televisión comercial parte de la base de concesiones "no aparece como algo extraño y externo al Estado, sino como producto de una sociedad clasista y como parte medular de los procesos contemporáneos de legitimación" (22)

Aún cuando no es necesario mencionar el poder ideológico de la televisión, este cada vez toma más fuerza; en 1980 existían en todo el país 9 canales comerciales y culturales, un canal educativo y 228 repetidoras, sin contar, el incremento de teleauditorio por la instalación de las estaciones terrenas.

El Estado interviene en la televisión privada reservándose el 12.5% del tiempo de las estaciones comerciales, así como por medio de TRM que dedica 6hrs de su emisión diaria para la educación en coordinación con la SEP. Además de retransmitir programas del Consorcio Televisa con todo y comerciales entre los que se incluyen bebidas alcohólicas, detergentes, jabones, tabaco, automoviles, entre otros, induciendo constantemente al consumo.

El trabajo actoral en la televisión se manifiesta en tres aspectos: primero el de la actuación corporal y auditiva, segundo el actor de voz o doblador y tercero actor de publicidad.

El actor de actuación corporal y auditiva es aquel al que se le permite utilizar estos dos elementos de la actuación sobre todo en: programas musicales, telenovelas, teleteatros y concursos entre otros, logrando actualmente cubrir el 23% del tiempo semanal de televisión (23).

(22) PATRICIO E MARCOS, " Estado Concesiones, Monopolios", Revista Nueva Política, p. 251.

(23) Cabe aclarar que el tiempo total de televisión comercial representa 18.2 días por semana o sea 2.6 diarios.

la mayoría de los actores en estos programas son nacionales y no pueden competir contra la programación transnacional, películas extranjeras y nacionales, deportes y programas de debate entre otros, que estrechan su demanda de trabajo, en la mayoría de las telenovelas y teleteatros solo se utilizan de 5 a 10 actores que son contratados por capítulo o por programa, bajo las categorías de : estrella, segundo actor, tercer actor bits y extras entre otros, lo cual marca la tabulación de remuneración como trabajo por tiempo y producto; mientras que la plusvalía por los productos se ve ampliada tanto por su difusión masiva en el país como por su exportación a países de centro y sudamérica principalmente.



El segundo aspecto de la actuación en televisión se refiere al actor de voz "doblaje". Según George Sadoul "para hacer comprensible las películas a los públicos extranjeros se recurre a varias técnicas: el subtítulo, el comentario y el doblaje. El doblaje sustituye al diálogo original por su traducción grabada y se realiza a través de postsincronización en estudios especiales." (24)

(24) GEORGES SADOUL, Las maravillas del cine, p.p. 183-184.

Existen en México aproximadamente 10 compañías de doblaje; de las cuales las más importantes son: Telespeciales, Servicio Internacional de Sonido, Sociedad Cooperativa Procineas y Protele dependencia del Consorcio Televisa, las series dobladas se transmiten en toda América Latina y por el mismo trabajo se cobran \$2,000 dls por una hora. Las principales distribuidoras con las que trabaja son: Warner Brothers, MC o Universal Pictures, Twenty Century Fox, Columbia Pictures, Walt Disney, United Artist, Granada, B.B.C. de Londres, Logmar Televition, Metro Media, Metro Goldwing Mayer, Paramount Pictures y con la T.V. española, francesa, italia, brasileña; practicamente en todo el mundo.

Dentro de esta peculiar actividad actoral la forma de pago no lo podfa ser menos. El doblador cobra \$300.00 por llamado y \$16.80 por loop (25). el número aproximado de loops por película es de 200 a 300 y cada loop consta de 30 palabras como máximo.

En la televisión comercial las series dobladas abarcan el 18.75% del tiempo total por semana, entre: caricaturas, series en idiomas extranjeros, telenovelas entre otros. Las estaciones televisivas repiten el material que se doblo 10 o 15 años atrás. todo lo que se ha hecho desde que se inicio la televisión se repite constantemente no entran nuevas series lo cual reduce la cantidad de trabajo, el actor de doblaje no recibe regalías por su trabajo, aún cuando es muy difícil ya que debe hacer lo que esta haciendo el tipo de la pantalla: llorar, reír, cantar...

El actor Rafael Inclán externo que: "el problema de los dobladores es que no han tomado conciencia de clase que no se dan cuenta que son trabajadores y que deben luchar por sus demandas como los obreros: con huelgas y marchas." Pero nos sentimos actores snob" (26).

(25) El loop es un pedazo de película sin fin, es decir unida por sus extremos que al proyectarse se repite una y otra vez.

(26) ALEJANDRA GARCIA, "Solo los buenos actores sirven en el doblaje", Uno más uno, p. 21.

El tercer aspecto de la actuación en la televisión es el del actor de publicidad el cual, en la mayoría de los casos no es remunerado por la televisión sino por las agencias de publicidad que lo contratan.

En México existen aproximadamente quince cuyos psicólogos y comunicólogos tratan de llegar subliminalmente al bolsillo del espectador para convertirlo, muchas veces en -- consumidor inconciente, rebazando sus posibilidades económicas.

El trabajo de actor, en este caso, requiere mas que otra cosa de "buena presencia" dentro de los canones estéticos de la sociedad capitalista, este es uno de los trabajos actorales mejor remunerados y que si paga regalías.

Sin embargo gran parte de la publicidad que se --- transmite en la televisión nacional no es filmada en México sino en los Angeles, con lo que se desplaza así el trabajo actoral mexicano. Además las agencias procuran adoptar la misma publicidad a los distintos medios de comunicación, lo -- que representa un gran ahorro. (ver cuadro)

2.2.2. Cine

A más de 80 años que se presentó por primera vez el cinematógrafo en México y después de haber alcanzado en los años 40^s su máximo apogeo, en la actualidad, como toda industria, esta determinada por las leyes del mercado. Existen 3 sectores claramente en la industria cinematográfica: producción distribución y exhibición.

En 1980 existían 267 empresas productoras, 120 distribuidoras y 2851 salas de exhibición. Hasta hace poco tiempo el Estado intervino en la producción por medio de los financiamientos que el Banco Nacional Cinematográfico otorga a las Compañías Productoras, además de los tres canales de distribución a los diversos mercados: películas nacionales (PELNAL) que las distribuye dentro del territorio nacional; Películas mexicanas (PELMEX) en los países latinoamericanos y Cine Mexicano (CIMEX) en las urbes norteamericanas pobladas por inmigrantes hispanoparlantes y el resto del mundo.

DISTRIBUCION DEL TIEMPO EN EL AIRE DE

TELEVISA CANALES 2,4,5 y 8 (*)

	PROGRAMACION CON ACTORES NACIONALES (voz y cuerpo)	PROGRAMAS EXTRANJEROS DOBLADOS	NOTICIEROS	PELICULAS EXTRANJERAS SUBTITULADAS	DEPORTES	COMENTARIOS Y DOCUMENTALES	PELICULAS MEXICANAS	TOTAL
HORAS								
SEMANALES	102.5	83	39.5	44	26	113.5	24	442.5
PORCENTAJES	23.1	18.7	8.9	10	5.9	28	5.4	100.0

(*) Semana del 17 al 23 de julio de 1983.

El número de trabajadores de la producción, distribución de la industria cinematográfica representaba en 1972 el 0.8% de la ocupación total del país. En las ramas de la exhibición la unidad básica a considerar es la "localidad" o sea el derecho a sentarse en una butaca para ver una película en un momento dado.

En 1981 en el Distrito federal se exhibieron 74 películas mexicanas y 168 películas estadounidenses, bajo esta cifra es obvio que el mercado nacional cinematográfico se encuentra acaparado por las productoras y distribuidoras norteamericanas. Las salas cinematográficas de la República Mexicana en 1981 eran 2 916, de las cuales 397 propiedad del Estado y 2 519 de la Iniciativa Privada. El número de espectadores asistentes a dichas salas ascendió tan solo de 1980 a 1981 en 24 millones hasta alcanzar la cifra de 361 millones de localidades vendidas en este año.

El trabajo de actor en el cine se presenta fundamentalmente en cuatro aspectos: el actor de voz e imagen, el actor de extra o figurante, el stunt man o doble, y el doblaje o doblador.

El primer aspecto o sea el actor de voz e imagen se encuentra categorizado de la siguiente forma: estrella, primer actor, segundo actor, tercer actor, y bits.

La estrella ejerce sobre el público del cine una verdadera fascinación e identificación que se traduce en asistencia a las salas cinematográficas como gancho mercantil convirtiéndose en lo que se ha dado en llamar star-system que según Georges Sadoul "es una plaga del cine comercial, pero los grandes actores son la gloria del arte del film" (27).

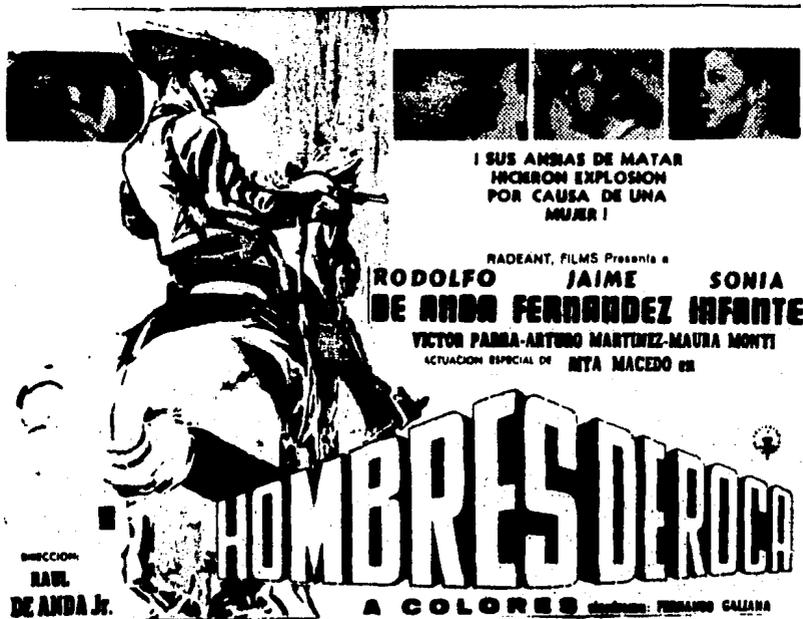
El actor de cine no tiene contacto alguno con el público solamente cuando se entrega la película 6 meses o un año después de que se filmó.

(27) GEORGES SADOUL, Las maravillas del cine, p. 75.

La contratación de la estrella se debe fundamentalmente a su propia cotización que se da por: la publicidad que se le otorga o por algo muy subjetivo que lo convierte en una mercancía deseable por todo público. En México son pocas las estrellas que han logrado llegar a este nivel, como por ejemplo Pedro Infante.

Según Georges Sandoul: " no hay oficio donde el éxito sea tan difícil, donde la ambición encuentre más obstáculos amargos "llegar a estrella" es el sueño de una multitud inominada, pero sobre un millón de jóvenes obsesionados por esta idea, tal vez sólo uno hallará un día la meta de su ideal"(28)

El estrella de cine mexicano ; aparte de ser fotogénico debe tener muchas cualidades: cantar, bailar, actuar y en algunos casos jinetear caballos, ponerse mascara, luchar, desnudarse, entre otros.



¡ SUS AMBAS DE MATAR
HICIERON EXPLOSION
POR CAUSA DE UNA
MUJER !

RADEANT, FILMS Presenta a

RODOLFO JAIME SONIA
DE ANDA FERNANDEZ INFANTE

VICTOR PARRA-ARTURO MARTINEZ-MAURA MONTI
ACTUACION ESPECIAL DE NYA MACEDO etc

HOMBRES DE ROCA

DIRECCION:
RAUL
DE ANDA J.

A COLORES dirigido por: FERNANDO CALZADA

(28) GEORGES SADOUL, Las maravillas del Cine, p. 75,

DELICIA COLONNO Y LA MAS ENORMEMENTE FROVOLLANDA!



MARTHA JULY
BIRO DE ROMAN
 TAMARA GARRNA
 GUILLERMO MURRAY
 CARLOS MORALES
 ALBERTO PINOZA
 LUIS LIZARRI

EN EAST MANCOLOR
 PARITALIA PANORAMICA

CUERNAVACA en PRIMAVERA

3 COMEDIAS DE AMOR

Argumento y guion de JUANJO ROSARI PORTILLO y JULIO BRACHO
 Fotografía ROSENCE SOLANO Música de fondo WALTER ESPERDIN
 AUTOREACCION 3969 - 6 ADOLESCENTES Y ADULTOS

Lo picante:

como el caso de una preciosa "gringa de la que todos quieren ser "buen vecino"

Lo picoso...

como el caso de un mago celoso que usa turbante para acultrar "cuernitos".

ELIZABETH CAMPBELL
 GUILLERMO MURRAY
 ROSELIO OLIVERA
 ROSA MORALES
 YOLA CASANOVA

Y lo pícaro!

de un tipo con tanta suerte que los amigos de su esposa, son tambien sus "amigos"

EL DOMMON
 NAURICIO GARCÉS
 ROSA MA VAZQUEZ
 NADIA HARD OLIVA
 ELBA PERALTA

Productor: JOSE LUIS BARRERO
 Director: JULIO BRACHO



HURACAN RAMIREZ
 en lucha mortal
 contra el mas
 despiadado,
 sádico y temible
 criminal,
 el diabolico
 profesor:
 Landru

TITINA y PEPE
 ROMAY
 DAVID SILVA
 CARMELITA GONZALEZ
 TONINA JACKSON
 FREDDY FERNANDEZ
 "Pichi"

en COLORES

LA VENGANZA DE HURACAN RAMIREZ

Autoreaccion 3969 - 6
 Director: JOAQUIN RODRIGUEZ



ACTORES Y ACTRICES: ESTRELLAS, PRIMEROS, SEGUNDOS, Y TERCEROS PAPELES
CANTIDAD DE PELICULAS FILMADAS EN
1972 - 1974

AÑO	N° DE PRODUCTORAS	TOTAL DE PELICULAS FILMADAS	N° TOTAL DE ACTORES Y ACTRICES	NUMERO DE PELICULAS TRABAJADAS POR ACTOR				
				EN 5 PELICULAS	EN 4	EN 3	EN 2	EN 1
1972 ⁽¹⁾	35	64	180	3	4	15	36	122
1973 ⁽²⁾	36	61	312	2	4	13	33	260
1974 ⁽³⁾	37	47	256	0	6	16	58	176

FUENTE: (1) REVISTA CINECOMPENDIO 72-73, pp. 58-59,

(2) REVISTA CINECOMPENDIO 74-75, pp. 97-99,

(3) REVISTA CINECOMPENDIO 73-74, pp. 41-43.

Dentro de la totalidad del trabajo actoral mexicano el estrella es el mejor pagado de todos y llega a alcanzar sueldos millonarios, no es extraño que un estrella del cine se convierta en su propio productor; pero aún así en la actualidad gana más un perro estrella en el cine norteamericano que una estrella nacional.

Los primeros, segundos y terceros actores; reciben menos sueldo de acuerdo a su categoría, pero no dejan de estar dentro del trabajo de voz e imagen e incluso en algunos casos por el número constante de llamados que tiene puede llegar a obtener mayor remuneración que un estrella (ver cuadro).

El bit es una porción pequeña de ayuda, pero indispensable en la película (existen bits de acción y bits de diálogo, cuando el parlamento excede de 10 palabras se convierte en tercer actor o tritagonista). El bit se paga aparte como intervención corta y es común que un actor secundario o un extra haga bits.

Un segundo aspecto en la actuación en cine- extra o figurante- se utiliza en producción de gran conjunto, de grandes movimientos de masa, de bailes o batallas; el extra es un actor profesional disciplinado sujeto al llamado o a la selección de los asistentes del director. Existen actualmente 81 extras mujeres, 178 hombres y 200 transitorios que son ocupados regularmente en las producciones nacionales y transnacionales que se realizan en México. El número de extras necesarios para la producción es variable, dependiendo de las características del guion y es frecuente que se haga llamado a no sindicalizados.

Las acciones del extra son sencillas: aplaudir, caminar, desfilas, morir, entre otros. Al extra le conviene más trabajar para producciones transnacionales que para las nacionales debido a que la diferencia de pago entre una y otra va de los \$2,500.00 en las transnacionales a \$800.00 diarios en las

nacionales, de todas formas a los productores transnacionales les conviene más el extra mexicano porque representa solamente 15 dólares y no 60 dólares que tendría que pagar a un extra estadounidense.

El trabajo de extra es el más eventual que existe dentro del trabajo actoral y está supeditado a varias selecciones en las que el actor puede ser, no utilizado después del llamado en cuyo caso solo se le da el 50% de la póliza. Existe siempre una esperanza entre todos los extras de ser seleccionados para hacer un bit e incluso llegar a estrellas, esto se debe fundamentalmente a que en la época en que ^{no} existían escuelas de actuación en México, los actores estrellas en muchos casos se iniciaron como extras. (29). Como conclusión podemos decir que el trabajo de extra es un subempleo dentro de la industria cinematográfica.

El tercer aspecto - stunt man o doble - es una actividad actoral sin reconocimiento del público. Según Georges Sandoz "El doble es una persona que se parece a la estrella y efectúa en su lugar una zambullida peligrosa, una caída de caballo, la doma de fieras etc. una acrobacia, una caída rodando a lo largo de una escalera (...) sustituye, en las calles y en los paisajes fotografiado de espaldas y en plano general" (30).

(29) Existen una gran cantidad de películas que se filman en México gracias a que existen con una magnífica infraestructura cinematográfica profesional, tanto en lo referente a técnicos y manuales como a estudios, sets y foros, así en los últimos años han aumentado las producciones transnacionales en el país al igual que las coproducciones y esto se debe a :

- 1.- La infraestructura existente antes mencionada.
- 2.- El alto costo de las producciones en otros países como E.E.U.U.
- 3.- Los problemas políticos que no permiten, en algunos países la filmación de ciertas películas.
- 4.- El cierre de los Estudios CINECITA de Italia que hizo que el productor Dino de Laurentiis rentara al Estado los Estudios Churubusco por 5 años.

(30) GEORGES SANDOZ, Las maravillas del cine, p.73.

En México existen 40 stunt men que también laboran como extras, y su contratación es especial con tabulaciones y convenios especiales dependiendo de lo peligroso de la acción, una cifra por caída sencilla se cotiza en \$10,000.00 aproximadamente.

En el cuarto aspecto de la actuación en el cine consideramos al doblador de voz. En México no es muy utilizado en el cine el doblaje, y el público al parecer prefiere el subtítulo en las películas cinematográficas extranjeras y casi solo en las películas de dibujos animados en donde se sustituye la voz original por la de actores en el idioma español, de este efecto se encargan las compañías de doblaje que tratamos ya en el punto 2.2.1. referente a la actuación en T.V.

En su afán de imitar a la industria cinematográfica estadounidense el cine mexicano ha creado su propia Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas para premiar lo mejor de la producción nacional en sus diferentes géneros que son básicamente: la comedia ranchera, el melodrama familiar, el melodrama de barrio, ficheras, entre otros encauzados a divertir al público nacional e internacional.

Así los heraldos, Arieles y Diosas de Plata premian, a falta de algo mejor, a la producción nacional del Hollywood mexicano: Estudios América y Estudios Churubusco.

2.2.3 Radio

"el video mato a la estrella de radio".

Desde que se iniciaron las primeras transmisiones de ondas hertzianas en México en 1921 se ha creado el gran imperio de las concesiones X E y W que son las identificaciones internacionales para estaciones en amplitud modulada y frecuencia modulada respectivamente, "En la actualidad La Cámara Nacional de radio y televisión es suma de pequeños y grandes imperios: ACIR, RUMSA, CORPORACION MEXICANA DE RADIO, ORMA

PROMORADIO, RADIO RAMA, etc." (31).

Actualmente existe el siguiente grado de concentración:

	AM	%	FM	%
Radiodifusoras				
Unidas	87	14.7	9	7.5
Red R P M	82	13.7	2	1.6
Radio- Ventas de Provincia	50	8.3	8	6.5
Radiodifusoras				
Sociales	44	7.3	2	1.6
Grupo ACIR	43	7.1	6	4.8
Radiovisión Activa	30	4.9	3	2.4
Radio Cadena Nacio- nal	30	4.9	1	0.8
Corporación Mexicana de Radiodifusión (Estatal)	30	4.9		
 SUBTOTAL	 396	 65.5	 31	 26.0
OTRAS	219	34.5	91	74.0
 T O T A L	 615	 100.0	 122	 100.0

La radio absorbe el 15% de recursos destinados a la publicidad y la televisión el 70%.

Las estaciones de radio funcionan en México por medio de concesiones que el Estado otorga a particulares o a instituciones para que se establezcan estaciones radiodifusoras en una frecuencia determinada.

(31) FERNANDO CURIEL, La radio en México, p. 40.

El trabajo actoral en la radio, también llamado teatro radiofónico o radionovela, ocupó durante mucho tiempo a una considerable cantidad de actores de voz; escritores y técnicos radiofónicos. Este es calificado por Fernando Curriel como: "la radionovela es una lagrima secada por un comercial, la radionovela es su público, la radionovela es el opio de la liberación femenina" (32)

La empresa grabadora más importante de México, Radioprogramas de México, a raíz del aumento de costos de producción y de la supremacía de la televisión en la publicidad, además de la disminución de la demanda, dejó de producir radionovela desde 1971 y ahora solamente regrababa copias para satisfacer el mercado interno y el de exportación. Dado que la radionovela es producto exclusivo del productor, el actor no recibe regalías por derecho de actuación. Se caracteriza por series de miles de capítulos,

Antes de que la T.V. se enseñoreara en los hogares M. Vargas Llosa nos describe en forma literaria la influencia que tenía la radionovela en los países hispanoamericanos.

"¿Por qué te gustan tanto los radioteatros?"

- le pregunta un día a su abuelita- ¿Qué tienen que no tengan los libros, por ejemplo? - ¡ Es una cosa más viva! oír hablar a las persona es más real, le explico después de reflexionar y además a mis años se portan mejor los oídos que la vista... cuando les pregunte a mis tías ¿Qué por que les gustaban más que los libros?, Protestaron: ¿Qué tontería? ¿Cómo se iban a comparar los libros? ¡con la cultura!" los radioteatros son simples adefesios para pasar el tiempo, pero lo cierto es que vivían pegadas al radio y que jamás había visto a alguna de ellas abrir un libro" (33)

Las cadenas radiofónicas reproducen en todo el país su programación, así transmiten y retransmiten la radionovela en múltiples frecuencias como Radio Cadena Nacional que transmite en 47 estaciones del país la radionovela "Kaliman",

(32) FERNANDO CURRIEL, La radio en México, p. 36.

(33) MARIO VARGAS Llosa, La Tía Julia y el Escribidor.

Por último XEW manteniéndose a la vanguardia de la radio dejó de producir y transmitir radionovela el 3 de noviembre de 1982 siendo la última estación que la producía.

ESCUICHE

PR:

KALIMAN

EL HOMBRE INCREIBLE

XEBB ACAPULCO, GRO. 600 Khz.
 XEBI AGUASCALIENTES, AGS. 790 Khz.
 XELD AUTLAN, JAL. 1490 Khz.
 XEMAB CD. DEL CARMEN, CAM. 950 Khz.
 XEPZ CD. JUAREZ, CHIH. 1190 Khz.
 XEBJ CD. VICTORIA, TAMPS. 970 Khz.
 XEZS COATZACOALCOS, VER. 1170 Khz.
 XEJU COLIMA, COL. 1280 Khz.
 XERB COZUMEL, Q. ROO. 1510 Khz.
 XEV CHIHUAHUA, CHIH. 1390 Khz.
 XELI CHILPANCINGO, GRO. 1580 Khz.
 XEDU DURANGO, DGO. 860 Khz.
 XEPS ENSENADA, B. C. 1400 Khz.
 XEQY FRESNILLO, ZAC. 1530 Khz.

XEGF GUTIERREZ ZAMORA, VER. 1420 Khz.
 XEQU HUAJUAPAN DE LEON, OAX. 1480 Khz.
 XECY HUEJUTLA, HGO. 1320 Khz.
 XEKN HUETAMO, MICH. 1490 Khz.
 XEIG IGUALA, GRO. 1430 Khz.
 XEWE IRAPUATO, GTO. 1420 Khz.
 XEYJ JALPA, ZAC. 1420 Khz.
 XEZL JALAPA, VER. 1130 Khz.
 XELEO LEON, GTO. 1110 Khz.
 XEMT MATAMOROS, TAMPS. 1340 Khz.
 XECS MANZANILLO, COL. 960 Khz.
 XEFF MATEHUALA, S. L. P. 1490 Khz.
 XEWW MEXICALI, B. C. 940 Khz.
 XEPT MIZANTLA, VER. 1590 Khz.
 XERPA MORELIA, MICH. 1240 Khz.
 XEYJ NVA. ROSITA, COAH. 950 Khz.
 XENU NUEVO LAREDO, TAMS. 1550 Khz.
 XEBD PEROTE, VER. 1110 Khz.
 XEEJ PTO. VALLARTA, JAL. 650 Khz.
 XECD PUEBLA, PUE. 1170 Khz.
 XENA QUERETARO, QRO. 1450 Khz.
 XEZC RIO GRANDE, ZAC. 1450 Khz.
 XESJ SALTILLO, COAH. 1250 Khz.
 XERE SALVATIERRA, GTO. 1290 Khz.
 XEWM SAN CRISTOBAL
 LAS CASAS, CHIS. 640 Khz.
 XETU TAMPICO, TAMPS. 810 Khz.
 XEQQ TAPACHULA, CHIS. 680 Khz.
 XETE TEHUACAN, PUE. 1140 Khz.
 XEFJ TEZHUPLAN, PUE. 680 Khz.
 XERCN TIJUANA, B. C. 1470 Khz.
 XEUE TUXTLA GTZ., CHIS. 580 Khz.
 XEVA VILLAHERMOSA, TAB. 790 Khz.
 XEQL ZAMORA, MICH. 1580 Khz.



KALIMAN

UNA PRODUCCION DE **RCN**
 EN EL DISTRITO FEDERAL, POR:
XERED 1,110 KHZ.

2.2.4. Teatro Comercial (cartelera).

El teatro comercial, como fuente de trabajo, vive de la taquilla y las dulcerías, como las salas cinematográficas, el actor es el gancho de publicidad, por aquello tan subjetivo como es el "nombre", y la garantía de diversión de una u otra obra que se representa y que atrae al público. Los gastos de una compañía productora de teatro se reparten entre el alquiler del edificio, o su mantenimiento, pago a la federación teatral (tramoyistas, boleteros, iluminadores, etc.) sueldos y sindicatos de actores, entre otros, pero estos gastos no han hecho que el teatro deje de ser rentable y se obtengan ganancias, salvo el "fracaso" de un montaje o la inasistencia del público; que en su mayoría pertenece a la clase media, ya que los precios de las localidades no son aconsejables para los salarios mínimos de la clase trabajadora. Se necesita trabajar dos días completos para pagar la asistencia de dos personas al teatro, ganando el mínimo.

Según Hector Azar "de 1900 a 1950 el público de México abandono las salas teatrales para introducirse a las cinematográficas, movido por la novedad de la audacia tecnológica... y a partir de los años 50's precisamente, la gente en México vuelve a decir: el teatro. Lo que equivale a afirmar que venturosamente se ha iniciado ya la recaptura del público" (34).

De los 55 teatros que hay en el D.F. 24 pertenecen a la Iniciativa Privada bajo el signo de PROTEA (Asociación Nacional de Productores de Teatro), 10 teatros han sido rentados a la Iniciativa Privada por el I.M.S.S., 19 son del Estado y 3 pertenecen a la Iniciativa Privada pero independientes de PROTEA.

CARTELERAS TEATRALES
 ASOCIACIÓN NACIONAL DE PRODUCTORES DE TEATRO

(34) HECTOR AZAR, Funciones Teatrales. p. 159

PROTEA

PROTEA incluye 19 compañías productoras de las cuales las más fuertes son: Producciones Gilbert, el Consorcio Televisa y J.J. San Millán. Algunos actores estrellas son productores de su propio teatro. Existen ciertas preferencias en los géneros que se montan en el teatro mexicano, como son: el teatro importado, la comedia ligera, el melodrama, el teatro de revista, el burlesque y algunas funciones masivas de teatro infantil.

2.2.4.1. Teatro Importado

El teatro se importa en su mayoría de los E.E.U.U., utiliza a la ópera Rock, el teatro musical de Broadway y las obras de literatos estadounidenses para atraerse a aquel público que se encuentra inmerso en el consumo transnacional. "No porque un festival de Rock sea exclusivo de la cultura norteamericana, sino porque el reclame básico: duplica sin problemas una experiencia ajena; es decir una vez más, ponernos al día gracias a la emulación servil" (35)

Las importaciones son íntegras e incluyen: la traducción del texto, escenografía, música, coreografía y vestuario. Los Haro Oliva, Manolo Fabregas, y ahora Televisa se jactan de representar el mejor teatro del mundo, desdeñando a los autores mexicanos, e introduciéndonos la idea de que las mejores costumbres y sentidos del humor se dan en la metrópolis, creando un público pseudocosmopolita. "Porque a un público con tal conciencia y dominio del status que una frase vulgar como "consumo mínimo: trescientos pesos" le resulta lejano y vulgar." (36). Mientras que a los actores se les hacen cercanos los grandes triunfos de Broadway, con su gran despliegue escenográfico y su música espectacular que la mayoría de las veces no tiene que ver con la realidad nacional, o que cae en imitaciones y modernizaciones incluso hasta el teatro ritual de la Edad Media, con música Rock-canrollera que moderniza la forma más no el contenido, vease Jesucristo Superestrella. "Se ha dicho que la historia del teatro

(35) CARLOS MONSICVAIS, La Naturaleza de la Onda, p. 252.

(36) CARLOS MONSICVAIS, Los Fuegos Apagados, p. 198.

que la historia del teatro estadounidense consiste en la reiteración del mismo fenómeno: una serie de intentos marginales y progresistas que se mediatizan y fortalecen al teatro (a la ideología) comercial" (37)

La gran contradicción del actor de teatro importado es que aún cuando representa teatro norteamericano y los precios de las localidades son elevados su sueldo no lo es tanto debido a que, aparte de los gastos regulares de montaje gran parte del ingreso se va directamente al pago de los derechos de los autores del texto dramático, música, coreografía, vestuario, escenografía que se pagan en dólares, pero aún así es rentable para el empresario.

Teatro Insurgentes presenta:

LILLI CARNIVAL

Música y Letras de Bob Merrill Libreto de Michael Stewart
Basada en material de Helen Deutsch
Dirección y Coreografía para Broadway por Gower Champion
Traducción: Marcial Dávila y José Luis Ibañez

Reparto por orden de aparición:

Jacquot	FERNANDO MOYA
B.F. Schlegel	GUILLERMO RIVAS
Peones del circo	MANUEL ALONSO, LUIS GASCON, HECTOR HERRERA, RICARDO HIGUERA
Angelo	JAVIER ESTRADA
Dama de guardarrropa	JULIE BUENO
Siamesas Zuwicki	HAYDEE MARTINEZ,
Muchachos del harem	GUADALUPE SOL LIGIA ESCALANTE, ESTHER GONZALEZ, EVA NELLY MARTINEZ
Princesa Olga	OLIVIA BUCIO
Malabarista	JAVIER MORALES
Trapeicista	JOSE ESQUEDA
Greta Schlegel	MONICA RIVAS
Oto	ISAAC VARGAS
Hombre de los zancos	CARLOS FERIA
Hombre de hierro	CANUT GARCIA
Payaso con perro	ERNESTO MEDINA
Gitaro	KABIRIA GARZON
Tambora	TOMAS SELJAS
Marco El Magnifico	ROGELIO GUERRA
La Incomparable Rosalia	VIRMA GONZALEZ
Grabert y Dr. Glass	JORGE FINK
Lili	ROCIO BANQUELLS
Paul Bertholat	ENRIQUE GUZMAN

Mexico City
THE NEWS

'Joseph' Opens New Televiteatro
Complex Tomorrow

By CARLOS XIMENEZ ESTRADA

**OVA
CIO
NES**

"José el Soñador"

Lo bíblico y el
rock se unieron
mutuamente

¡Aclamada por la crítica!
¡Aplaudida por todo México!

NOVEDADES
EL MEJOR DIVISIO DE MEXICO

El Teatro For J.A.T.
Fastuosa
Producción
de «José
el Soñador»

Jose el soñador

El Sol de México

De Tomas Pichardo
Se Enrojecen las Manos
con «José el Soñador»

EXCELSIOR
LA PRIMERA DE LA VIDA MODERNA

Crónica Teatral
José el Soñador,
Para las Familias

Si usted no la ha visto, dese una vuelta
por el lugar soñado y diviértase con
JOSE EL SOÑADOR.

TELEVITEATRO 1

Av. Cuauhtémoc y Puebla.

La esquina de los grandes espectáculos.

EL UNIVERSAL

Los sueños de Juhasa hechos realidad
con "José el soñador" y Televiteatro 1
Reservados todos los derechos. No se permite la explotación económica ni la transformación de esta obra. Queda permitida la impresión en su totalidad.

EL NACIONAL

Tras una Arrolladora Publicidad,
Buen Estreno de "José el Soñador"
Por José MANUEL ALCAZAR

ESTO

JOSE, EL SOÑADOR, PARA JOVENES

TELEVITEATRO

2.2.4.2 La Comedia Ligera

Existe gran confusión en la definición de los géneros teatrales en nuestro país, porque se desconocen sus características; la comedia ligera de hecho tiene todas las características de la farsa que son las siguientes: es una pieza cómica de arte menor cuyo objeto principal es la risa desenfrenada y el escape; no trata temas serios y es poco probable en la realidad. No define los caracteres de los personajes y en ella son más importantes las situaciones.

Este tipo de teatro es tal vez el que más público tiene en México y en los últimos años ha reproducido los esquemas de actuación de la televisión, y en sus montajes casi no varían los elencos ni las compañías productoras, que son en la mayoría de los casos, propietarios de los mismos teatros.

El trabajo actoral en la comedia ligera se paga por porcentaje de taquilla y esto varía según la categoría y el papel que desempeña el actor, generalmente no actúan más de 10 personajes en cada obra.

2.2.4.3. Melodrama

Desde el siglo pasado la tradición del romanticismo español heredó México la tortura del melodrama que ha sido uno de los géneros más usados en todas las fuentes de trabajo actoral: radio, cine, T.V., teatro y carpa; enseñándonos maniqueístamente los secretos del bien y del mal. El melodrama tiene las siguientes características: es una obra dramática en que se combina lo trágico y lo cómico, por lo regular al final el héroe o la heroína ganan la batalla; aparece el elemento suerte y los sucesos sensacionales, es fácil que el público se identifique con los personajes y trata un tema serio, la mayoría de las estrellas del cine nacional son verdaderos exponentes del melodrama, con temas como la madre abnegada, la prostituta que en el fondo es buena como dice Carlos Monsiváis: "al melodrama todo se lo debemos, proceso de catarsis al mayoreo y sus descargas emocionales aptas para todo público organizan el entendimiento de la realidad. En el melodrama se conjugan la impotencia y la

2.2.4.2. Comedia Ligera (ilustración).

ALLEGUIN NADIA HARO OLIVA GUSTAVO ROJO LUIS MANUEL PELAYO **ROLETRONICO**
¡BUENA COMPLEJOS! **5º MES de ÉXITO!**
 HILDA LIMON OLINA DURAN ARMANDO LUJAN MA LUISA ALCALA

2.2.4.3. Melodrama (ilustración).

LA INFAMIA DE LOS HOMBRES NO PUDO MANCILLAR SU PUREZA...

EL MAMADO DIVANA DE UNA MUJER QUE ELLEGO A DORAR DE SUS SENTIMIENTOS...

DAVID REYNOSO

FANNY CANO

JOSE ELIAS MORENO

JULIAN PASTOR

OSCAR CHAVEZ

ELOR DE DURAZNO

CARLOS BRACHO

JUAN GALLARDO

LUIS ALBERDI

SUSANA BOSAMANTES

DE CORES

aspiración heroica de una colectividad sin salidas públicas" (38)
 A los actores de melodrama en los teatros se les paga de dos formas, la primera por porcentaje y la segunda por nomina, aunque a veces se da el caso de los contratos dobles y por lo regular el monto del salario va de acuerdo al porcentaje desarrollado. Dentro del melodrama podemos incluir gran parte del teatro infantil, importado y el contemporáneo mexicano.

2.2.4.4. Teatro de revista.

Dentro del teatro frívolo mexicano se incluyen dos géneros fundamentales, el teatro de revista y el burlesque.

La revista es un espectáculo teatral con un conjunto de actos enlazados entre sí por un esquema de argumento muy simple, en ella se mezclan, canto, baile, música y los sketch (diálogos que sirven de relleno en el espectáculo) utilizando muchos efectos de decoración y luz.

Anteriormente se conocía el sketch como género chico: 'el género chico revista y de sainete, algo como producto menor de su compañera, la zarzuela, las obras cortas, unas veces solo diálogadas y otras también cantadas con tonadas ligeras, pegajosas, muy comúnmente se referían a sucesos o modos de vida del ambiente popular... el viejo género chico se creció y dio origen a algo de mucho mayor envergadura como fue la revista política' (39) Durante muchos años los empresarios de teatro de revista contrataron cantantes y cómicos de infima categoría para sostener los precios bajos, lo más importante de este espectáculo es la comunicación directa con el público, que rompe la unilateralidad del medio teatral y la 'cuarta pared' (pared invisible entre el público y el actor) con diálogos como:

espectador.- "¿Qué se siente ser casada?".

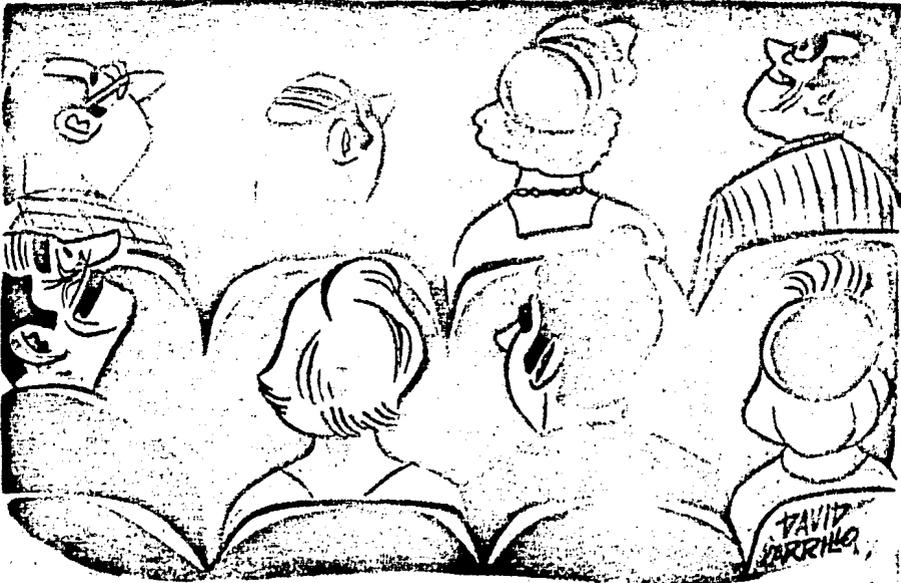
actriz.- "¡pos que se siente ser joto guey! "

(38) CARLOS MONSIVAIS, Junto contigo le doy un aplauso, p.45.

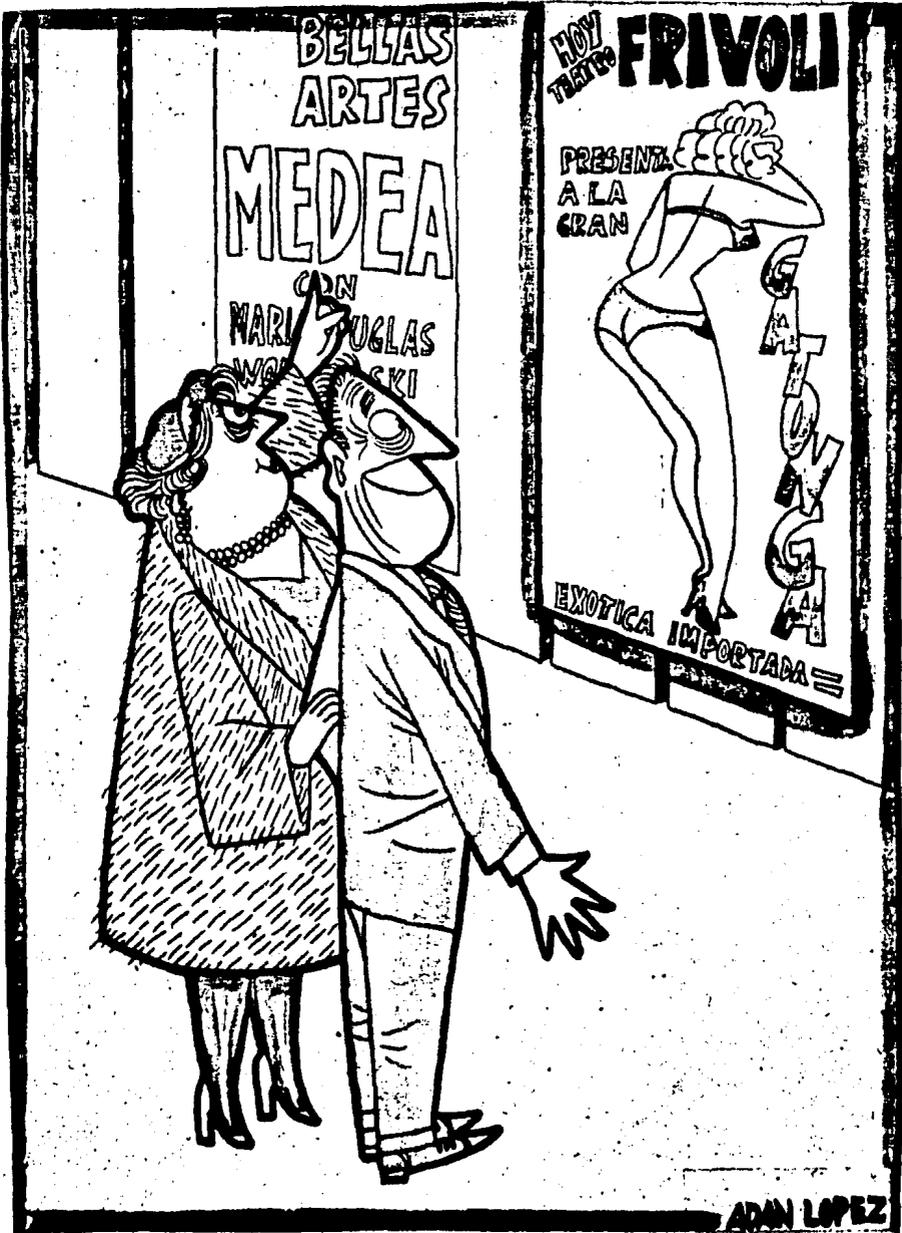
(39) MANUEL GALICH, "El recuento del teatro popular mexicano", p.26.



—Duerme, duerme, mientras yo te arruinaré...



LABOR ALFABETIZANTE



Dado su carácter político el sketch, tuvo mucho éxito en el lapso que va del gobierno de Venustiano Carranza a mediados del sexenio de Miguel Alemán, los autores eran tan prolíficos e imitadores que" en 1950 Carlos Ortega tiene una lista de 536 obras suyas estrenadas. Como dato curioso el 6 de julio de 1952 Francisco Benitez y Luis Echeverría Alvarez estrenaron en el teatro lírico "El Ceniciento" o "La Zapatilla presidencial"(40).

A partir de los años 50s comienza una represión sistemática, primero, como censura al teatro de revista por parte de la Liga de la Decencia y el Estado."Algunas veces, Gobernación interviene en las obras que se presentan en el teatro frívolo, invitando a las empresas y a los actores a que se abstengan de presentar obras o pasajes(sketchs) inmorales o inadecuados, para determinada clase de espectadores; señoras, adolescentes y niños. Esta censura, aunque no es sistemática, sí es efectiva porque ejerce una acción permanente que influye tanto en empresarios como en actores" (Palillo) (41).

Siendo regente de la Ciudad de México, Uruchurtu, se hizo efectiva la represión al teatro de revista política, terminando con la legendaria demolición del teatro Tivoli y el cierre de algunas carpas (ver ilustración).

En la actualidad existen solo tres teatros de revista en el D.F. de los cuales el "Teatro Blanquita" es un recinto sacro, o mejor dicho, es un museo, "El frigorífico" que guarda, que conserva una actitud popular(42). Ilustración.

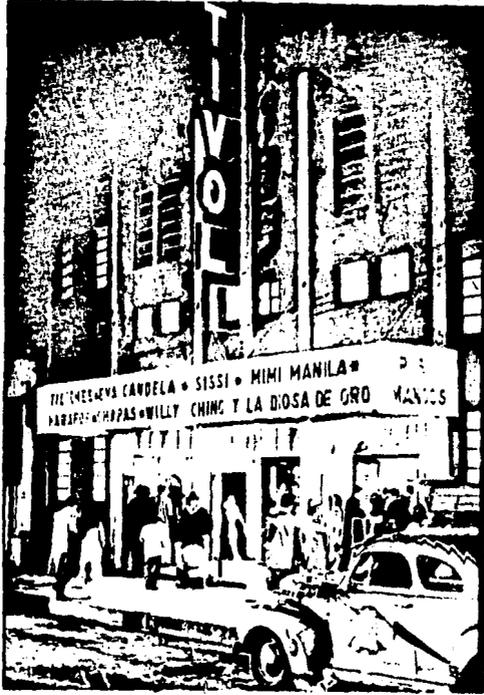
Como teatro popular por excelencia los actores cómicos han logrado hasta 11,500 representaciones de un mismo sketch como es el caso de Joaquín García "Borolas" ya que hace más de 30 años que nadie escribe sketchs originales para teatro de revista.

La contratación actuarial en el teatro de revista se realiza por funciones y el pago es fijo, dependiendo del nombre del actor.

(40) JOHN B. NOMLAND, Teatro Mexicano Contemporáneo, p.p. 133y169.

(41) Crisis General en Nuestros escenarios, Revista de Revistas V/II 52 p.30.

(42) CARLOS MONSIVAIS "la educación sentimental", Días de Guardar, P. 359.



Cara nocturna del teatro Tivoli.

Al venderse el "Teatro Blanquita" al Consorcio Televisivo este reformo su estructura interna despojandolo de su frivolidad y adaptando a su propia meritocracia dentro del espectáculo.

2.2.4.4.1. Burlesque.-

La variante infima del género chico se considera el burlesque en el que la muestra de los organos sexuales, es el gancho mercantil, garantizando de antemano al público lo que vera en letreros como: "Isela Vega al desnudo, como usted la quería ver" o los nombres de mujeres exóticas que arremeten sobre el onanismo mental de los espectadores como: Mayca, Yadira, Tamara, la "Princesa Lea" con la libertad completa de deshacer la frustración sexual al grito de "pelos" pelos".

"Nadie se inmuta ante el vello ludico de "la que se para de noche" ni mucho menos con la increíble satira de un Sanatorio del Seguro Social, en el que el Dr. Serapio Eajon y Mesgarriate como el solo, hace circo, desmadre y teatro en un ejemplo único de teatro surrealista, que ningun otro dramaturgo nacional (31c) podría haber imaginado- Teatro de tal condición comunicante, de niveles emocionales e intelectuales, tan infimos y reales, en los que la pornografía y procacidad se confunden furiosamente para indicarnos, mostrarnos, enseñarnos como sentimos y como pensamos los mexicanos... Reconozcamoslo este es el único teatro popular de nuestra nula cultura"(43).

En este trabajo el actor o actriz se convierte en su propia mercancía, en algunos casos solo es necesario disponer de un cuerpo atractivo y el público paga por contemplar lo que ha sido privilegio de una minoría, sin análisis contenidistas por carecer de texto. En el burlesque tambien llamado teatro de media noche el salario se cotiza por categoría y por actuación, existiendo un gasto extra, el del ~~coine~~.

La televisión despoja al teatro frívolo de su misión profetica: adelantar ~~ídolos~~ como no queda otra, se admite la deprimente función ancilar: rehabilitar sin exito a las figuras na

(43) HECTOR AZAR, Funciones Teatrales, p.495 .

SALON FRU-FRU

Donceles 24

Tel. 521-60-12

NANÁ



IRMA SERRANO

cionales y extranjeras pasadas de moda, aprovechar las importaciones de los night-clubs, raptar triunfadores eventuales de la televisión y la industria del disco. El hombre electrónico no baila mambo...El teatro frívolo es prehistoria de una intimidad que ya disfruta de la grandeza del libertinaje sin moverse de

su sala' (44).

TEATRO DE LAS
VIZCAINAS
LAZARO CARDENAS
PZA. DE LAS VIZCAINAS
512-59 90

ALBERTO "EL CABALLO" ahora "LA YEGUITA
ROJAS ES COLORADA"

VENGA A VER EL CAMBIO, TODO NUEVO con

MARIO HELO BORIS
BOLETOS en TACUILLA dirección ANTONIO FERNANDEZ

¡Sépakira TRAVESTI!

¡ULTIMODIA! NOS VAMOS de GIRA!

HOY 7^{da} y 10 DOMINGO 6^{ta} B NO DEJE DE VERNOS

TEATRO
FRUFRU
MARTES A SABADO
12-15 HORAS
DOMINGO 8-10
MARTES A SABADO 12-15 HORAS

ESPECTACULO FANTASTICO DE HORROR, CRUELDAD Y LUJURIA
Autorizado Exclusivamente para Mayores de Edad

**SEMANTUELLA
VAMP-RA**

ULTIMO DIA!
AUTOR DIA:
PABLO
LEDER

2.2.5. Trabajo Actoral a Domicilio.-

- ¿Qué yo soy el payaso? y porque dices que yo soy el payaso?
- porque tienes esos grandes zapatos, tienes nariz de bola y además te pintas la cara.
- Entonces todos los que se pintan la cara son payasos?
- Sí todos los que se pintan la cara, son payasos.
- huy pues ahora sí que te van a sacar a patadas.
- ¿porque me van a sacar a patadas?
- porque aquí hay muchas damitas que se pintan la cara.
- A bueno, las damitas se pintan por gracia.
- y yo por desgracia, sino, no como.
(Rutina del Payaso a Domicilio).

El trabajo actoral a domicilio se presenta con tres variantes: agencias, cooperativas y negocio propio; y se caracteriza por dar servicio principalmente, a fiestas infantiles incluyendo: payasos, ventrilocuos, domadores, magos, marionetas, entre otros.

Las agencias de payasos se publicitan por medio del directorio telefónico y tarjetas, controlando la mayoría de las funciones que se solicitan en las fiestas.

Existen aproximadamente unas 20 agencias que cobran al público de acuerdo a la ubicación geográfica de la casa solicitante en la ciudad, incluyendo su clase social, así una misma función puede costar \$5,000 pesos en las lomas de Chapultepec y \$2,000 para una colonia popular. Pagando al actor o actores el 65% de la función.

Los salones de fiestas infantiles funcionan como agencias de actores a domicilio, incluyendose el servicio de fiesta completo, para satisfacer el consumismo de la clase media y alta.

El PUM (payasos unidos de Monterrey) es el único sistema de trabajo actoral que funciona por cooperativa afiliando a 40 actores y manteniendo su agencia de contratación con el 15%



del ingreso por función como donativo no obligatorio, el precio de las funciones varía de acuerdo al cliente y la distancia de el lugar donde se solicite.

PAVIL
EL GRAN

MI a Domicilio



Venimos a Toda la República * Servicios Urgentes

512-12-97 - 512-12-93

Como negocio propio e independiente el actor a domicilio se autopublicita en : periódicos, revistas, directorio telefónico, televisión, radio y tarjetas personales. La ventaja de este trabajo es que no se tiene que pagar comisión a nadie.

Existe una organización que agrupa a los actores a domicilio llamada "Hermandad de Payasos de México".

La rutina como unidad básica de representación, heredada del circo, en la mayoría de los casos se hace en pareja y ahora copia a la televisión en su contenido.

La demanda de trabajo es muy variable pero generalmente baja en épocas de crisis, por tratarse de un satisfactor no indispensable; aunque en ocasiones se llega a tener hasta 7 funciones en un día, sobre todo los sábados, pero a veces ninguna.

El trabajo a domicilio se hace en México desde los años 30s en que Manolín y Shilinski comenzaron a vender funciones, al ser heredado del circo, el trabajo actoral a domicilio no ha perdido su característica de trashumancia, solo que ahora ésta se presenta en el paisaje urbano, un payaso en la Ciudad de México puede representar 30 años la misma rutina y no encontrarse 2 veces con el mismo público esto ha hecho también que los trucos, rutinas y suertes no cambien mucho ya que la demanda no lo exige.

2.2.6. Fotonovela.-

Con un tiraje semanal de 1,930,000 fotonovelas por semana, 7,720,000 por mes. Las compañías editoras: Novedades Editores con 4 títulos y 960,000 ejemplares por semana; publicaciones ELE con 2 títulos y 500,000 ejemplares por semana; Editorial Senda con 66,130 y con un título, cubren el mercado nacional de la fotonovela rosa. "En la fotonovela, revista de Historietas fotografiada, dirigidas a un público mentalmente analfabeta, el churro ha encontrado su último reducto de su -
servivencia" (45).

(45) FRANCISCO SANCHEZ.- "Bellas de Noche reprimidas de día un largo viaje del churro la fotonovela", Otro Cine #3 p.6.

La fotonovela rosa: es algo así como el melodrama en la revista con valores abiertamente clasemedieros.

A DURAS PENAS PUDO HILAR SU RELATO, LA SORPRESA ESTABA DIBUJADA EN LA CARA DE SU AMIGA.

... Y NO QUISO CREERME PORQUE LA VERDAD ES QUE LO USÓ DE PRE-TEXTO PARA LIBRARSE DE MÍ.

ES INCREÍBLE. NUNCA PENSAMOS QUE UNA BROMA PUDIERA TERMINAR ASÍ...

AYÚDAME GLORIA, HABLA CON TUS PADRES Y DILES QUE SI PUEDO VIVIR AQUÍ CON USTEDES.

PERO LA SOLUCIÓN QUE ENCONTRARON LOS PADRES DE GLORIA FUE QUE LA CHICA SE FUERA UNOS DÍAS A CASA DE UNOS PARIENTES QUE VIVÍAN EN UN PUEBLO LEJANO.

CLARO QUE SÍ, YA VERÁS CÓMO NOS AYUDAN.

Y ASÍ LLEGÓ, EN TALES CIRCUNSTANCIAS, A HOSPEDARSE EN CASA DE UNA FAMILIA QUE LA ACOGIÓ CON CARINO.

824-18

La joya porción Solo los juven, compra ya.

Existe otro tipo de fotonovela, la Roja que reproduce lo más sobresaliente de la nota roja de la prensa nacional, de esto se encarga Publicaciones Llergo con su revista "Valle de Lagrimas" con un total de 400,000 ejemplares por semana, además de "fotodrama", cuyos creadores son "Editorial Cobra".

LO MATO POR NO SER AMANTE DE SU ESPOSA

CON LA ACTUACION ESTÉLAR DE :

LIZA BELEM LA VEDETTE DEL MOMENTO-SONIA
ALEJANDRO DE LA PEÑA.....SAMUEL
BENJAMIN ROBLES.....RAMIRO
COORDINACION RAMON PALMA

El trabajo actoral en la fotonovela se reduce simplemente a dejarse fotografiar ("filmar" según los productores) en los diferentes lugares, gestos y circunstancias y el trabajo de formato se realiza en la Editora. Según las Convenciones de la fotonovela: 1) Globo 2)onomatopeyas,3)metafora visualizada, 4) figura cinetica 1.- receptaculo del diálogo o del monólogo de los personajes. 2.- Onomatopeya (tambien conocida como ruidicalización) Bang, Bong, Ring ring, entre otros.3.- metafora visualizada: el foco que revela la irrupcion de una idea: el corazón flechado indica amor,entre otros.4.- figuras cineticas:convencionesgraficas utilizadas para expresar la ilusión de movimiento o la trayectoria de moviles.

(46) FERNANDO CURIEL, Fotonovela Rosa Fotonovela Roja, p.43.

La fotonovela utiliza un promedio solamente de 8 actores por capítulo y para abatir los costos la mayoría de las veces los productores solo llaman a actores desconocidos o sin "nombre", las "filmaciones" planeadas, no se llevan mas alla de 2 días, visitando varias "locaciones".

Los salarios de los actores se cotizan de la siguiente manera: papel estelar \$6,000.00

papel coestelar \$4,000.00

papel secundario \$3,000.00

en algunos casos la fotonovela pierde mercado y para recuperarlo se llama a un actor con "nombre" como gancho publicitario que cobra un poco más, esto hace que el salario de los coestelares y secundarios baje, para nivelar el salario del estrella con "nombre", esto es comunmente aceptado ya que el aparecer en una fotonovela o varias, implica que el público mexicano consumidor, conozca al principiante y este adquiera "nombre" o cotización.

En los ultimos meses un nuevo tipo de fotonovela "La Pornográfica" amenaza con invadir el mercado, con lo que se autodenomina "Locos por el Sexo", Historias Neuroticas, Eroticas, siquiaticas, nudisticas, y humoristicas, en lo que a la menor provocación, la vedette contratada se desnuda agotando rápidamente los elementos de su actuación, se mantiene en el mercado gracias a la "licitud de contenido y título en trámite" cuando son rechazados por la S.E.P. aparecen de nuevo con otro título, el contenido siempre es el mismo (ilus.)

2.2.7. Cabaret (centro nocturno) Carpa y Circo.

El nomadismo es la característica que distingue al actor de variedades, el cabaret permanece pero el espectáculo viaja, en el caso de la carpa y el circo, la ambulancia y trashumancia del hogar- centro de trabajo son su definición.

La vida nocturna de nuestro país se concentra en las ciudades mas densamente pobladas y en las ciudades fronterizas, en la Ciudad de México existen alrededor de 97 Centros Nocturnos, donde laboran 1027 cantantes, bailarines y vedettes

2.2.6. Fotonovela Pornográfica.



strep-tease, marionetistas, cómicos, imitadores, travestis, magos, músicos, ventrilocuos, hombres espectáculo (showman), artistas de T.V., fonomímicos entre otros.

En el Centro nocturno o cabaret, la variedad es lo que atrae al cliente a "la consolidación comercial, del invento de la vida nocturna, territorio del peligro sin riesgo para las clases medias" (47), a que consuman los espectáculos más caros de la ciudad de México a \$10,000.00 por botella, \$500 del cover, la propina y la fichada, total \$20,000 por noche y no es de lo más caro.

"ya en los años cuarentas reinaba el mito comer -

(47) CARLOS MONSIVAIS, Amor Perdido, p.76.

cial y social de la vida nocturna" (48)

Como trabajo actoral el artista de cabaret recibe su salario de acuerdo a las tabulaciones fijadas en su contrato colectivo entre empresa y sindicato, en medio de un ambiente espeso en el que "los espectadores ejecutan papeles ya marcados: el hombre generoso absorto en la maldad, el gigolo intemperante, el crítico o el actor de la maldad de la gran ciudad, el testigo azorado y secretamente feliz.

La unidad nacional del Avilacamachismo y el Alemanismo se va prolongando en esa afición a la desvelada y en el crecimiento galopante de cabaret y burdeles." (49).

La actriz ya no tiene cuarta pared el ambiente se estrecha y la ficha es el único indicio de que se esta trabajando, la comunicación actor-público, tan buscada por los experimentales, ya se dio por medio del dinero, porque en el sistema capitalista todo se vende y todo se compra, y se publicita por T.V., cine, prensa, radio etc. haciendonos observar que el Belvedere, o el Waikiki no difieren mas que en el precio.

Tal vez si la carpa tuviera mejor presentación no hubiera sido cerrada, pero ese no era el problema, ya que, durante el Gobierno de Ruiz Cortinez, el regente de la ciudad de México, Uruchurtu, "modernizo" los espectáculos de México.

"Los cómicos de carpa y revista conocieron la represión. Fuerón a la cárcel, no pocas veces, por sus burlas a sus gobernantes en turno y el "genero chico" languideció" (50). con todo aún sigue existiendo la carpa, 25 en total en toda la república con 250 trabajadores de la actuación ocupando entre 8 y 12 personas por carpa y siguiendo dos líneas de representación: de repertorio y de variedades.

Las carpas de repertorio como la "Tayita" la Albani y la de los Hermanos Salazar tiene como heroe mexicano al "apuntador" (este personaje se encarga de leer el libreto e in-

(48). CARLOS MONSIVAIS, Amor Perdido, p.73.

(49) MANUEL GALICH, "Al reencuentro del Teatro Popular Mexicano" Revista Conjunto #41, p.33.

(50) Ibid

dícar a los actores que deben hacer, en la carpa existe en el escenario un aditamento llamado concha, con esa forma, en la que se ubica el apuntador de espaldas al público, en la T.V. se utiliza apuntador electrónico) que lee a los actores, en sus papeles predeterminados (la dama joven, el galán, el padre, la madre, entre otros). sus parlamentos y de esta forma pueden representar hoy "María Isabel", mañana "La Cruz de Marisa Cruces", pasado mañana "El derecho de nacer" y así sucesivamente para tener mayor oferta ante la poca demanda del público de la provincia, "entre los diferentes tipos de obras representadas en la carpa de repertorio se encuentran: pantomimas, monólogos, diálogos, sketches cortos, juguetes cómicos o sainete de un solo acto, escenas de zarzuela y pequeñas operas y escenas teatrales" (51).

La segunda línea de representación de la carpa "variedades" se desarrolla bajo la unidad de "tanda" o sea un espacio de tiempo de espectáculo de carpa de variedad a veces se usa el truco de hacer creer que vera "dos tandas por un boleto" "esta y la que sigue por un solo boleto".

El actor de carpa de variedad es un ser muy versátil, canta, baila, toca algún instrumento, actúa, cobra las entradas, monta la carpa, la transporta, vive en ella, etc.

Este nomadismo trae como consecuencia algunos problemas ya que se le niega el permiso para actuar, en las ciudades, cada vez son menos los espacios centricos donde montar la carpa, en el nomadismo no se puede estudiar y existe un alto índice de analfabetismo entre los integrantes de la variedad y el circo, los contratos son por salario mínimo pero a veces no se cumplen, (contrato doble en perjuicio del actor), entre otros.

Así los actores de carpa buscan también como fuente de trabajo la vía pública porque su fuente primaria no satisface sus necesidades de sobrevivencia.

(51) JOHN B. NOMLAND, Teatro Mexicano Contemporáneo, p.173.

El estado ha intervenido en la carpa regalando lonas, Echeverría dio 2 y Lopez Portillo 2 a la Asociación de Artistas de Carpa y Circo, pero estas quedan en mano de un solo propietario, o se han convertido en las carpas fijas, existen 4 carpas permanentes en el Distrito Federal, así en el Requiem por ^{la} Carpa, esta "nos hereda un duelo de albures entre los payasos y un público sedicioso. El albur es elogio de la rapidez que la intuición le pone al hablar y la carpa dejara de existir porque la televisión posee la gran ventaja del color." (52)

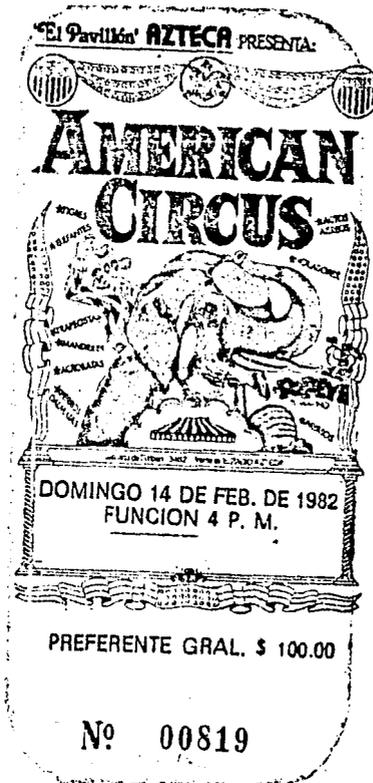
El circo mexicano con sus clowns, ciclistas, malabaristas, trapecistas, magos, ilusionistas, domadores, mujeres barbudas, lanzadores de cuchillos, bailarines y osos que cantan esta controlado por algunos clanes familiares circeneces que a veces utilizan su propio apellido para identificarlo: "Bells", "Atayde", "Hermanos Brothers Circus", entre otros.



Actualmente existen 12 circos en el país todos con artistas internacionales y cuyas atracciones se han doblegado ante el cine, la T.V. y el comic, King Kong, Kaliman, los Pitufos entre otros. El promedio de artistas por circo es de 45 y sus contratos colectivos son anuales con las mismas ventajas que la carpa.

El circo como espectáculo ambulante ha sufrido también la desaparición de espacios donde montar la carpa, a veces con 3 pistas, esto ha hecho que se arrienden lugares, donde el espectáculo se pueda desarrollar, como la "Arena Mé

xico" o el Pavillón Azteca, o que se trate de fijar circos permanentes como "Astros", algunos circos no solo tráshuman el territorio nacional, sino que salen a centro y sudamérica.



El circo mexicano carece de la atracción de espectáculos similares extranjeros y esto ha hecho que sus entradas se reduzcan un poco y los han obligado a modernizarse o a tomar como antes dijimos, atractivos de T.V.

El trabajo del circense es un tanto agotador ya que además de viajar constantemente existen días como los domingos en que se dan hasta 4 funciones y los accidentes son muy comunes por los peligros de los actos que se desarrollan.

2.2.8. Trabajo actoral en la vía pública.

En la calle o vía pública, el intermediario capitalista desaparece. La relación actor - público se da, y su remuneración es directa, la cuarta pared para evitar confusiones, es una línea de tiza, pero de las cuatro que hay, no sabemos cual es la primera pero lo intuimos de acuerdo al actor frente al público.

En la vía pública de México el desempleo y la alter native imponen cualquiera la forma actoral: figuras sobre vidrios de botella, traca fuegos, mimos, habladores, payasos propagandistas, merusos, mercolicos, saltimbanquis, ventrilocos, un vampiro y hasta el doble de Charles Chaplin abrazado a Popeye, sin contar a los músicos trovadores, mariachis y organilleros.



La vía pública es el escenario de tres formas de organización actoral: la UNDA Unión Nacional de Artistas no Asalariados, el Teatro Independiente y los desorganizados.

La UNDA agrupa a los artistas y propagandistas de la vía pública que cuentan según su padron con 800 agremiados en el país.



RISA, ALEGRIA Y MAGIA
- PARA SUS FIESTAS -
PAYASOS - MAGOS
Malabaristas - Fonomimicos
Bailarines - Moderno y Folklor
Cantantes - Conjuntos Musicales

- SONIDOS PARA BAILE -
Diversión Segura y Económica

UNION DE ARTISTAS, A. C.
VIADAL ALCOCER No. 617
TEL. 789 - 20 - 70

CONTRATE UD. DE 11 A 17 P. M.



"Aunque no hay ninguna referencia impresa acerca del teatro dedicado a la propaganda comercial, cualquier persona familiarizada con los mercados de México sabe que el teatro, generalmente en la forma de sketches humorísticos y actos de circo se emplea frecuentemene para atraer la atención del transeunte y reúnen un grupo suficiente de curiosos para que el merolico empiece a hacer sus anuncios... Los minusculos esquemas que presentan son una mezcolanza de chistes populares y escenas de carrotazos de inspiración instantanea y estan salpicados literalmente de humorismo trasnocha

do" (53).

La de "no asalariados" tal vez sea para ocultar el desempleo que no puede curar la medicina panacea que se ofrece al público.

Fosforo Vita-Cal

Se llama fosforo por que contiene fosforo
Vita porque contiene vitaminas y

Cal porque tiene cal

para el dolor de espalda, muelas, ojos, oídos, nariz y garganta, para dolores musculares y de la pelvis, para el estriñimiento y la diarrea, fosforo vita - cal.

Las ventajas que ofrece la UNDA son el derecho de piso o lugar de trabajo la libertad de trabajo, sin estos, las camionetas de municipalidad local cumplen eficientemente el trabajo de levantar a los trabajadores "clandestinos".

2.3. Grupos actorales de contratación múltiple.

Dentro de este punto incluiremos a los grupos que venden su fuerza de trabajo ya sea al Estado o al público directamente o a las diversas asociaciones.

Estos grupos se denominan a si mismos independientes, ya que en la mayoría de los casos el contenido de los discursos de sus representaciones tiene como finalidad, además de divertir, influir ideológicamente sobre los espectadores, cuestionando el sistema capitalista.

Dentro de los grupos actorales de contratación múltiple encontramos al C.L.E.T.A. (Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística), el Galpón del Uruguay, Contigo América, El Extensionista, entre otros, además de los actores completamente independientes:

2.3.1. C.L.E.T.A. (Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística).

El 21 de enero de 1973 con la ocupación del Foro Isabelino del CUT de la UNAM, por los miembros del grupo---

(53) JOHN B. NOMLAND, Teatro Mexicano Contemporáneo (1900-1950), p.87.

fantoche del Departamento de Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M. nace el CLETA.

SERIE OBRAS DE TEATRO
DISCURSO PATRIOTICO DE JUAN PICO DE ORO
BUSCANDO AL PUEBLO
LA CHUMINA
5

OBRA DE TEATRO DE
 <i>El Buzo Soltero</i>
CLETA 

Después de ser un centro donde aparentemente se gestaba un interesante movimiento teatral, el Cle^{ta} sufrió las consecuencias de la desorganización y el divisionismo, en 1979 en su primer congreso contaba con los siguientes grupos: perseverancia, Saltimbanqui, La Pausa. Puebloperos, Tecolotes, Grupo XX, Brigada, Zumboncitos, Zopilote, Positivo y Negativo y el Llanero Solitito, distribuidos en todo el país.

Como trabajo actoral la subsistencia de estos grupos se debe fundamentalmente a la venta de funciones a diversas organizaciones, la taquilla del teatro Sullivan así como a la "Boteada" después de sus funciones en la calle, mercados sindicatos entre otros.

No han sido pocas las veces en que algunos de estos grupos haya sufrido la represión, a pesar de esto han logrado realizar festivales de teatro latinoamericano y chicano.

Las formas de representación son sobre todo de teatro documental. "El teatro documental nace para dismificar la ilusión creada por el drama burgués en la que el espectador identifica sus propios sentimientos emocionales con los protagonistas" (54).

En enero de 1983 surge una escisión entre los grupos CLETA, dentro de los cuales el grupo Zopilote de Sinaloa, se alinea al Partido Socialista Unificado Mexicano (PSUM), mientras que los grupos Sumbon, Tecolote y Chidos permanecen dentro de la izquierda independiente, y a su vez el grupo tecolote toma la administración del Teatro Sullivan convirtiéndose en Teatro Taller Tecolote mientras que los demás grupos de CLETA prefiere las funciones en la vía pública. En la actualidad el Teatro Taller Tecolote abre el Foro Isabelino para cualquier grupo, quedándose con un 20% de la taquilla y vendiendo funciones, a la Subsecretaría de Cultura Popular. La UNAM continua pagando el mantenimiento del foro.

(54) FERNANDO BETANCOURT, Historia del Teatro Mexicano, p.52.

2.3.2. Galpón.

El grupo teatro el Galpón, tiene su origen en 1949 en la Cd. de Montevideo en Uruguay, en 27 años lograron tener dos salas en la ciudad y en 1971, a raíz de un golpe militar, tuvo que exiliarse como grupo en México, a partir de entonces su trabajo en el exilio ha abarcado 16 obras con producción propia y en 1982 el Galpón presentó 468 funciones para 119431 espectadores.

Galpón vende sus funciones a distintas organizaciones del Estado y en algunos otros países. Los integrantes del grupo el Galpón son 18 y bajo una organización estatutaria se establecen sus salarios mensuales. Según Ruben Yañez Secretario General del Galpón "este grupo realiza una política teatral que incida en el proceso uruguayo, tratando de que en el momento oportuno el grupo pueda regresar a su país, por eso no incluyen mexicanos en su grupo"

2.3.2.1. Contigo América.-

Este grupo surgió de una pequeña escisión del grupo "El Galpón", esta compuesta por actores no exclusivamente uruguayos y su primer montaje. "Los que no usan smoking" se representa en garages de casas particulares y también venden funciones a diversas organizaciones.

2.3.3. El Extensinista.-

Un caso poco común dentro de la producción teatral mexicana es la Compañía de Actores que representan la obra El Extensinista actualmente con más de 7 años en cartelera y más de 1,500 representaciones, lo característico se presenta tanto en la organización, como en la producción y contenido de la obra.

La organización se estructura con un grupo de actores del Sindicato de Actores Independientes (SAI) en la producción, el teatro Serapio Rendón del CREA ha sido prestado y ellos se quedan con el producto de la taquilla además de vender funciones : al Estado y diversas organizaciones.

El contenido de esta obra trata sobre la producción y comercialización de los productos agrícolas de los ejidatarios y su relación con el capital



2.3.4. Trabajo Actoral Independiente .-

Los actores independientes considerados así, por estar desvinculados de todo grupo de la I.P., del Edo. y de cualquier organización y porque su actuación solamente es vendida ante el público directamente en la vía pública.

Los desorganizados de la calle, susceptibles de arresto cotidiano, insisten en su subempleo por carecer de alternativas "ya no pide lo que sea su voluntad, sino pago: "No nos da vergüenza, señoras y señoras actuar para ustedes. Los que no tenemos trabajo y no nos gusta matar o robar porque eso es malo, trabajamos en complacerlos a ustedes, y agradecemos su colaboración" (2), también buscan la protección del público, La zona rosa se escandalizaría si los mimos calle-

(55) JOSE JOAQUIN BLANCO, Función de Media Noche, p.98-99.

jeros de sus adoquines fueran arrestados por la fuerza del orden¿donde quedaría la libertad de empresa?.



"CONTIGO... AMERICA"

Institución Teatral Independiente, A. C.

Presenta

PRIMER ESPECTACULO DE LA TEMPORADA 1982

"LOS QUE NO USAN SMOKING"

del dramaturgo brasileno Gian Francesco Guarnieri

Una arriesgada decisión. Para poder vivir, para poder amar,

para poder salvar a sus hijos, para poder rescatar a su

esposa del forajido de la frontera...

Entrada Libre

Mercado No. 85 A

Septiembre, Octubre y Noviembre

viernes y sabados 20:30 horas

domingo 19:00 horas

Reservaciones: Tel. 5 107 2 578 68 00

ESCUELAS DE ACTUACION

¿para que estudiar, si el público-hagas lo que hagas, como lo hagas...de lo que menos se entera es de si estas actuando o no? Fulanito me dió el secreto de su éxito: "cuida la casaca, hermano, ponte tus mejores galas y clavate en los pasillos del canal. Que te vean... Que -te-vean-siempre... lo demás es cosa de colocar la credencial detras del zipper solamente así la haces.

HECTOR AZAR.

Hasta los años 50s la actuación en México era un oficio, de aprendizaje práctico, al surgir las primeras escuelas de actuación se convirtieron en profesión, pero aún así sigue siendo válido el trabajo empírico "las tablas" ya que una gran mayoría de los egresados de escuela de actuación, casi no pisan el escenario y los empíricos dominan, aunque cada vez menos, los escenarios.

Las estrellas de cine mexicano fueron extras o artistas empíricos de carpa, lo cual no ~~demerita~~, su calidad ya que cumplieron su función durante mucho tiempo.

En la actualidad el Edo. y la I.P. y algunas asociaciones civiles han tomado en sus manos la formación actuarial para satisfacer las necesidades de trabajo actuarial, en sus teatros y medios de comunicación, disminuyendo la oferta al trabajo empírico.

3.1 Escuelas de Actuación del Estado.-

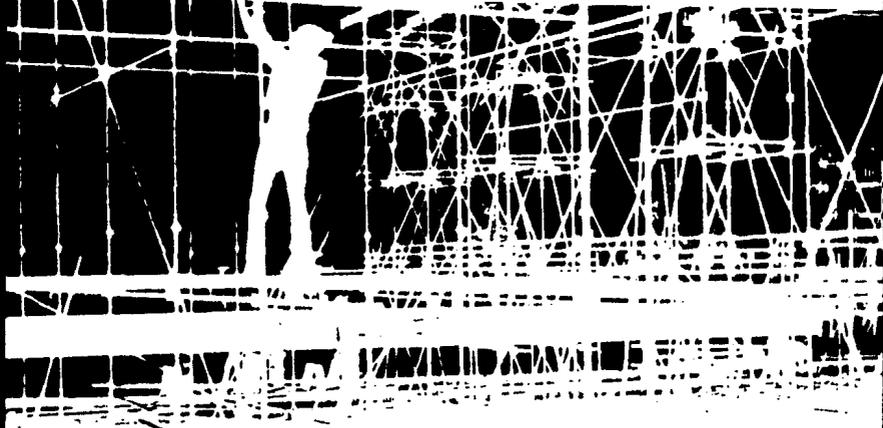
En los años 40s la S.E.P. y la U.N.A.M. instituyeron carreras actorales, siendo el surgimiento de la educación teatral mexicana en forma académicamente reconocida, siguiendo más tarde el INBA, el IMSS y algunas escuelas de provincia.

3.1.1. Instituto Nacional De Bellas Artes (INBA).

La escuela de arte teatral dependiente del Departamento de Teatro del INBA prepara actores, directores, y técnicos. Dentro de las técnicas de actuación más asimiladas en México sobre todo el método Stanislavski introduciéndose en forma teórica a las concepciones de Bertold Brecht y Vsevolod Meyerhold entre otros. (ilustración), al egresar de la escuela los actores sobresalientes en el aula se encuentran con la difícil realidad competitiva y la saturación de las fuentes de trabajo pasando a veces algunos años para poderse dar a conocer.

El INBA también ha creado las escuelas de iniciación artística y en la provincia ha creado varias escuelas con delegados que tratan de arraigar el teatro en las capitales de los Estados.

S.E.P. I.N.B.A. ESC. ARTE TEATRAL.



¡QUE VIVA EL PUENTE...!

Original de: Paul Foster
Paráfrasis: Joaquín Garrido
Rafael Velasco.

Martes a Viernes: 8:30 P. M.
Sábado y Domingo: 7:30 P. M.

Teatro Sala Villaurrutia
Unidad del Bosque
Atrás del Auditorio Nal.

DEPARTAMENTO DE DIFUSION
Oficina de Publicidad



Las escuelas de actuación del INBA también producen teatro solo que el actor en su calidad de estudiante casi nunca se le remunera, en 1982 entre el Centro de Experimentación teatral, y la escuela de arte teatral se realizaron 15 montajes con alumnos que aparecieron en cartelera.

TEATRO EL GALEON
LA ESCUELA
DE LAS
MUJERES



CENTRO DE EXPERIMENTACION TEATRAL, INBA/SEP

3.1.2. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

En la UNAM dos instituciones de formación actoral hasta el momento existen: 1) La Facultad de Filosofía y Letras con un departamento de Literatura Dramática y Teatro, y la Dirección de Actividades Teatrales con el Centro Universitario de Teatro.

El primero prepara actores y autores teatrales, quienes dentro de sus actividades de Facultad realizan montajes con producción de la misma facultad y a veces en co-producción con teatro de la Nación, otras instituciones de la UNAM, e instituciones de otros países entre otros. En 1982 este departamento realizó 18 montajes con sus propios alumnos.

"La carpa geodesica, sede del grupo del mismo nombre- con maestros y alumnos de la misma facultad- ya constituida como compañía estable de repertorio de teatro universitario entre 1975 y 1978 con la obra "Las tandas de Tlancaulejo" alcanzó 450 representaciones en varios teatros. Además de otras obras propias, ha propiciado la presentación de otros grupos, como el Uruguayo. El Galpón, exiliado en México, entre otros, en 1981 se ~~ceyyo~~ la carpa por causas económicas." (1)

La Dirección de Actividades Teatrales funda el CUT en 1962 en el teatro Sullivan, posteriormente estuvo en Coyoacán y actualmente tiene su sede en el Centro Universitario Cultural.

Hoy por Hoy es la mejor escuela de actuación en México con un rígido sistema selectivo y tres años de cursos, en el primer año, solo se admiten 25 alumnos y pocos son los que llegan a concluir los cursos.

"La idea del CUT es la de formar actores que sean creadores y ciudadanos, por un lado se busca darles formación teórica que desarrolla la conciencia social y la capacidad de análisis a través de materias analíticas como son:

(1) MANUEL GALICH, "Al reencuentro del teatro popular mexicano", Conjunto#41, p.27.

LA MADRUGADA
*(Acuerdo de la noche y otros asuntos
 del Consejo de Administración)*
de S. Beckett

C.U.T.

**FINAL
 DE PARTIDA**
 de S. Beckett



TEATRO ESTUDIANTIL UNIVERSITARIO 1975
 Difusión Cultural / Departamento de Teatro / UNAM

Sociología, Historia de México, Filosofía de la Historia y por otro lado se busca desarrollar su capacidad creativa a través de un programa de interdisciplinariedad de estilos; fundamentalmente el realismo y el teatro épico" (2).

Frecuentemente los alumnos del CUT son llevados a la cartelera en los montajes que realizan los directores de la Dirección de Actividades Teatrales de la U.N.A.M. (ilustración 1).

La UNAM también realiza, montajes teatrales con alumnos universitarios en diferentes programas: con alumnos no remunerados.

En la Escuela Nacional Preparatoria y sus diversos planteles se realizaron 48 montajes en 1982. En los Colegios de Ciencias y Humanidades (CCH) en el mismo año 15 montajes además existe el programa de teatro estudiantil que incluye montajes de alumnos de las diferentes facultades (ilustración 2).

"Los grupos experimentales universitarios suelen concebir el teatro como un fenómeno y una tarea de grupo resultan únicamente un pretexto para el trabajo colectivo" (3)

3.1.3. Instituto Mexicano del Seguro Social IMSS.

Sin constituir de hecho escuelas de formación actoral, sino centros de Recreación para el uso del tiempo libre, el IMSS en sus Centros de Seguridad Social para el Bienestar Familiar (CSSPBF), cuenta con cursos de iniciación artística en todo el país, de los 80 existentes 28 están en el Distrito Federal. En estos cursos existen dos tipos de grupos: los de iniciación y los avanzados, a los segundos se les proporciona producción y viáticos para el montaje de sus obras.

La duración del curso no excede de 6 hrs. semanales y el número de integrantes por grupo no excede de 20.

(2) "Instituciones de Teatro en México", La Cabra #37, p.12.

(3) ESTHER ~~SPENCER~~ SPENCER, "Vicente Leñero todos somos responsables", La Cabra, No. 2, p.14.

3.1.4. Universidades de Provincia.-

En el punto 2.1.3.3. tratamos las Universidades de Provincia en su faceta de trabajo actoral remunerado, en el caso de la formación actoral, la mayoría de las Universidades de Provincia ubican este renglón dentro de su departamento de extensión universitaria o difusión cultural y solo en algunos casos existen escuelas especializadas en actuación, como la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana, que se fundó en 1976 y exige preparatoria y edad límite de 23 años, al igual que la UNAM realiza montajes en coproducción con otras instituciones y mantiene a una compañía de actores alumnos. Dentro de los programas de estudio se contempla la formación física, artística e intelectual del actor.

3.2 Escuelas de Actuación de la Iniciativa Privada.-

La iniciativa privada autoproduce la mano de obra de los espectáculos actorales y los prepara en la visión del éxito y la mercancía sin llegar mucho a los cuestionamientos sobre la expresión o sobre las técnicas de actuación sino más bien sobre el conocimiento de las fuentes de trabajo y su manejo actoral.

Existen varias escuelas de formación actoral particulares, entre las que se cuentan: el Instituto Andrés Soler de la ANDA, la Escuela de Actuación del Consorcio Televisa, el Foro Eón, profesores particulares, entre otros.

3.2.1. "Andrés Soler" ANDA.

"El Instituto Andrés Soler de la ANDA fundado en 1950 contaba en 1972 con las siguientes estadísticas en tres años: 1º año 280 alumnos, 2º año 80 y 3º año 30. De estos 15 nunca lograron ingresar al profesionalismo, 10 vegetaron en el y solo 5 lograron destacar" (4)



(4) LUIS GIMENO, "Academia de la ANDA", Cinecompendio, p.72.

En la actualidad las cuotas del Instituto son las siguientes: propedeutico \$4,000 inscripción y \$3,500 de mensualidad, al terminar sus estudios el alumno tiene derecho a ser socio administrado de la ANDA con derecho a servicios médicos y voz, así como accesibilidad a algunas fuentes de trabajo. en 30hrs semanales los estudios incluyen:

1°Año

Historia del Teatro Mundial
 Historia del cine mundial
 Expresión Corporal
 Pantomima
 Voz y Dicción
 Actuación

2°Año

Maquillaje
 Verso
 Historia del Teatro Mexicano.
 Actuación

3°Año

Radio
 Comedia Musical
 Televisión
 Historia del Cine Mexicano
 Actuación

Hector Azar dice" en la academia de la ANDA parece ser que la preocupación consiste en generar elementos humanos fácilmente adquiribles por la industria del cine y la T.V. La promoción se orientar hacia las colas en los estudios Churubusco, el hamletismo de los pasillos televisivos, a las camaras y recamaras de las fotonovelas, las agencias de publicidad para uno que otro comercial entre otros, si hay buen palmito es suficiente el contacto publirrelacionado con el "señor productor" del filme o la telenovela"(5).

(5) HECTOR AZAR, Funciones Teatrales, p.507.

Los alumnos del Instituto Andrés Soler mientras permanecen en esta categoría realizan montajes que poco o nada tiene que ver con lo que después haran en el mercado, esto con respecto a lo que en contenido de las obras se refiere; en 1982 realizaron 17 montajes con obras de Brecht, Odetts y Ricardo Flores Magón entre otros, para que posteriormente en su categoría de profesionales actuen en "El sexo de los pobres" o "Los golpes del Barrio".

3.2.2 TELEVISIVA .-

El Consorsio TELEVISIVA inmiscuido en todo tipo de espectáculos: televisión y radio, discos (producción de discos América musical, originales de música grabada y discos América inc), en el cine (Televisión, dibujos animados mexicanos, telecine inc), en los cabarets (Marrakesh, Moroco, Casa Blanca, Valentinos) en el Teatro (Multiteatro S.A., Televiteatros y el salón anexo al museo Tamayo), requieren además de su infraestructura de la mano de obra que de acuerdo a su discurso comercial ocupe sus escenarios, para esto fundó su propia escuela en donde la admisión es completamente selectiva, ya que después de tres audiciones o de un curso propedeutico de tres meses se escoge solo a 40 aspirantes, los cuales tienen que reunir los siguientes requisitos:

- experiencia en artes interpretativas
- estudios mínimos de secundaria
- edad no menor de 15 años y no mayor de 22
- estudio de fotogenia
- inscripción semestral de \$2,875.00
- mensualidad de \$4,600
- la carrera dura 6 años
- el material escolar y didáctico debe ser pagado por el alumno.

En sus programas de estudio incluyen las siguientes materias, en dos turnos en grupos de 20 alumnos:

- Actuación
- Canto
- Vocalización

- Solfeo
- Maquillaje
- Historia del Teatro
- Danza

Semanalmente se realizan audiciones arte productores y directores de Televisa y otras empresas para seleccionar a los elementos de sus espectáculos.

3.3 Educación Actoral Independiente.-

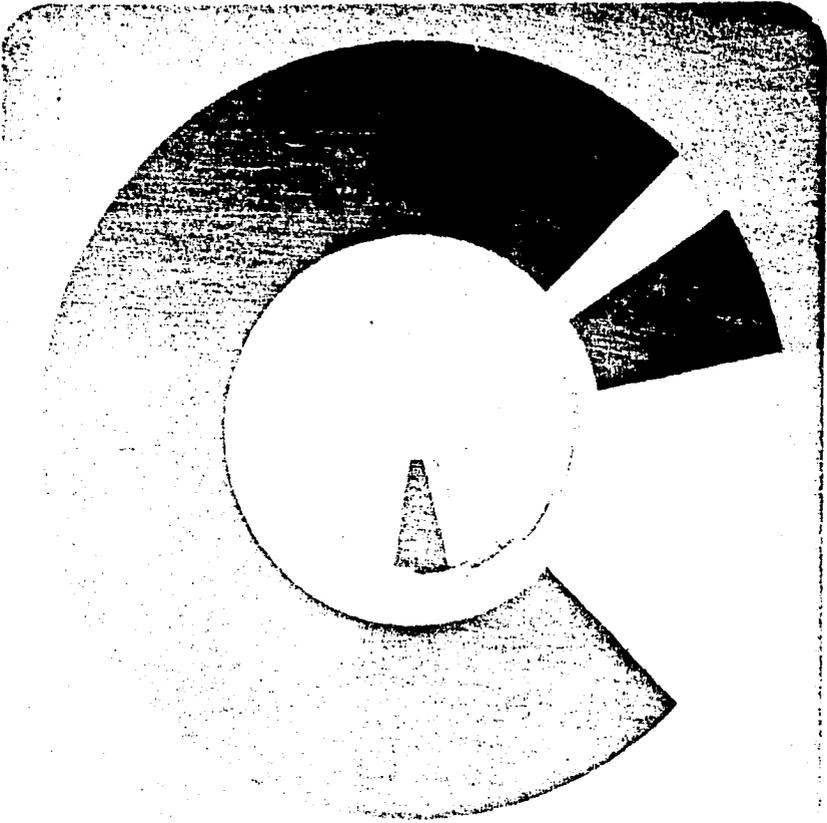
Aparte de las escuelas de actuación de la Inicial Privada y el Estado, se desenvuelven en forma un tanto independiente las Asociaciones Civiles que se dedican a la formación actoral, algunos grupos que dan cursos esporadicamente y la Escuela de Capacitación de Payasos.

Dentro de las Asociaciones Civiles: estan el CADAC que es el Centro de Arte Dramático, Asociación Civil, se fundo en 1975, y ofrece cursos de: actuación para profesionales y no profesionales, para niños, adolescentes y adultos, dirección, escénica, creación dramática, teatro y psicología, expresión corporal, emisión de la voz, teatro estudiantil, teatro infantil, mascarones y titeres: a) para adolscentes, b) para profesionales y semiprofesionales y aula libre, pantomima, dramaturgia, historia del teatro universal y mexicano, cine y televisión.

3.3.1. Centro de Arte Dramático Asociación Civil CADAC.-

CADAC como Asociación Civil independiente sin subsidio de ninguna institución oficial, vive atendida a sus propios medios económicos obtenidos de las aportaciones que hacen sus alumnos por concepto de inscripción a los cursos; esto ha impedido que CADAC disfrute de una publicidad masiva para sus espectáculos por los medios actuales de difusión dando como resultado un lento aunque efectivo incremento del público.

CADAC realizó en 1982 once montajes teatrales en los cuales de la taquilla se reembolsa (según Hector Azar (director de CADAC) al actor lo que apporto durante su aprendizaje.



centro de arte dramático a. c.

boisario dominguez y centenario
coyoacan 21.d.f. 5-20-77-76

Existen otros grupos en la educación actoral independiente que dan cursos esporadicamente como: el Galpón y CLETA, entre otros.

3.3.2 Escuelas de Capacitación para Payasos.-

La Escuela de Capacitación para payasos esta integrada con la corporación de las tres organizaciones de payasos del Distrito Federal: Hermandad de payasos de México Grupo Arte y Publicidad y Unión de Artistas no asalariados, la finalidad es sobre todo el intercambio de rutinas y gritos* tanto para el trabajo actoral a domicilio como en la vía pública.

El personal docente esta integrado por: "bamboleto" director, "cachacuas" catedrático de payasología, "Albino" de rutina, "Musicoro" de música y "Antonin de pantomima.

* (unidad de representación de teatro publicitario en la vía publica, propio de merolicos y merusos entre otros).

SINDICALISMO

ACTORAL

4 Sindicalismo Actoral.-

Las características del trabajo actoral y su relación con los productores del mismo es hasta cierto punto algo fuera de lo común en comparación con otro tipo de trabajos: El trabajo actoral no se desarrolla en un solo lugar ya que las fuentes de trabajo son muy variables (se puede trabajar en un palenque de gallos o en un estudio de televisión), los centros de trabajo actoral son muy numerosas, y así pueden existir también desde remuneraciones millonarias hasta menos del salario mínimo.

El actor frente al productor se comporta como un (free-lance) trabajador libre a destajo, por tiempo y producto, así el sindicalismo actoral responde a esta serie de contradicciones como conciliador de intereses entre el trabajador y su patrón.

En su relación con la sociedad un sindicato de actores en un país capitalista carece de fuerza de trabajo de movilización por las características antes mencionadas y además por que el gremio no agrupa gran número de afiliados. "mil ferroviarios en huelga son políticamente más efectivos que un millón de aldeanos dispersos. El papel de las clases sociales modernas no está determinado por la cantidad sino por la función social y el peso específico"(1)

En México los sindicatos de actores se encuentran ligados al partido en el poder y esto se da como fuente de trabajo o como forma de control dentro del Estado corporativo mexicano.

"Si los sindicatos quieren cumplir sus objetivos nunca deben ponerse en conexión con una asociación política o hacerse dependientes de ellos. Hacerlo así equivale a darles el golpe mortal(...) los partidos políticos sin excepción, sean como sean, entusiasmarán a la masa trabajadora pasajeramente, por una temporada. En cambio los sindicatos ligan a la masa de los trabajadores de una manera permanente:

(1) ISAAC DEUTSCHER, Trotsky el profeta armado, p.51

Solo ellos estan en condición de representar un verdadero partido de clase y oponer un verdadero baluarte al poder del capital"(2).

Al igual que otros sindicatos de oficio, los sindicatos de actores forman corporativamente parte de la hegemonía y formas de legitimación del Estado Mexicano.

4.1. Sindicalismo Actoral del Estado.-

Salvo la excepción de la Compañía Nacional de Teatro (CNT) del INBA y el IPN (Instituto Politecnico Nacional), el trabajo que desarrollan los actores para el Estado es en la mayoría de los casos de corto tiempo y los contratos se hacen por venta de funciones, o por número de programas, lo cual hace que el trabajador sea un free-lanz o trabajador libre sujeto a las leyes de la oferta y la demanda, que independientemente puede pertenecer a otro sindicato, aunque el Estado realiza la mayoría de sus contratos y convenios con actores individualmente o por grupo sin intervención de ningún sindicato. En el caso de la CNT y el politecnico, pertenecen a sus respectivas secciones del SNTE (Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación) dependiente del FSTSE (Federación de Sindicatos de Trabajadores al Servicio del Estado), y afiliado al PRI, la "suerte" de estos actores es la de cumplir con los requisitos para pertenecer al sindicato y sobre todo tener trabajo fijo.

4.2 Sindicalismo Actoral en la Iniciativa Privada -

Los sindicatos de actores oficialmente reconocidos tienen tres funciones fundamentales: la conciliación entre el trabajador y sus patrones, la protección de los intereses de sus agremiados y de sus productores y sobre todo el control político de los mismos.

No existe una obligatoriedad abierta para la afiliación de los actores a los sindicatos, pero existen mecanismos que la hacen evidente, ya que sin ella es casi imposible lograr la contratación en las fuentes de trabajo.

(2) SERGE MALLET, "Control Obrero, partido y sindicato", Economía política en la acción sindical, p.5 .

Los sindicatos de actores no se caracterizan por tener muchos agremiados y cada uno de ellos establece su control sobre las diversas fuentes de trabajo e incluso mantienen la exclusividad de contratación en las mismas.

4.2.1. Asociación Nacional de Actores (ANDA)

Asociación Nacional de Interpretes (ANDI)

Sindicato de trabajadores de la producción cinematográfica de la Republica Mexicana STPC de la RM (sección extras).

El primer sindicato de actores en nuestro país surge en los años 20s con el nombre de Sindicato de Actores Mexicanos y dependía filialmente de España. En 1934 se integra la UMA (unión Mexicana de Actores) y la Unión Sindical de Cantantes de Opera para quedar el 29 de enero de 1935 registrados ante la junta central de conciliación y arbitraje como Sindicato de Trabajadores del Espectáculo y en 1938 el antecedente de la ANDA pasa a formar parte de la Federación Nacional de Trabajadores de la Industria Cinematográfica que más tarde sería STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica).

"En los años 40' los actores empiezan a adquirir cierta conciencia de clase dentro del proceso laboral del país, para que surgieran en ellos la necesidad de crear un sindicato de actores que situara la posición del artista del espectáculo frente a las peripecias del empresario público o privado. Para lo cual, un grupo de artistas de cine- Jorge Negrete, Mario Moreno , los hermanos Junco, Crox Alvarado- acatando estrategias trazadas por "Rodolfo Landa" (Rodolfo Echeverría) lucha por obtener su autonomía dentro del sindicato de trabajadores de la industria Cinematográfica y funda su propia organización. Durante este forcejeo, mas de una vez salieron a relucir las armas para que finalmente se instituyeran, la ANDA en 1949 a cuyo frente quedo como Secretario General Jorge Negrete. La actividad teatral y cinematografica tenia por fin una estructura que garantizaba su permanencia como fuente de trabajo industrial, como relación causal de derechos y obligaciones. Pocos años después, la

ANDA establecía su centro de formación, la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas, en la Colonia Roma, para ponerla en manos de Andrés Soler" (3)

Los Secretarios Generales que mas han destacado en este sindicato por su manejo del juego político intergremial son: Jorge Negrete, Rodolfo Echeverría, Jaime Fernández y David Reynoso.

La ANDA como sindicato esta afiliado a la CTM con federación de trabajadores Mexicanos en su sección de actores y el STPC de RM en su sección de actores, lo que lo ubica dentro del sistema sindicalista oficial mexicano.

AÑOS	Número de afiliados de la ANDA					Total
	Socios Administrados.	Activos	Meritorios	Honorarios	Fundadores	
1964*	-	-	-	-	-	4,600
1971**	1993	3181	2378	-	-	7,552
1973**	1864	3287	1607	295	35	7,088

Actualmente no existen estadísticas sobre los agremiados de la ANDA(***) "desafortunadamente no sabemos cuantos somos, porque nos falta un catastro de los agremiados, por lo cual solicito de todas las secciones que componen la ANDA, un censo de nuestros socios reales".

Los agremiados de la ANDA reciben su categoría gremial en base al número de cotizaciones que pagan al sindicato así: Socio Meritorio es el que ingresa por primera vez o que deja de cotizar por algún tiempo, requieren de 54 reci-

(3) HECTOR AZAR, Funciones Teatrales, p.470.

(*) Informe global del Anuario de Teatro del INBA, 1964.

(**) Fuente: Cinecompendio 71-72 y 72-73.

(***) Entrevista a Ricardo Carrión.

bos de por lo menos una semana cada uno en donde se especifique que ha trabajado con un sueldo no menor al salario mínimo y que haya cotizado el 15% del monto al sindicato, en el caso de los extranjeros 25%, esta cotización en teoría se divide en 2 partes la primera para pagar impuestos al fisco y la segunda para cubrir las prestaciones sindicales, en el caso de este socio no goza de ninguna prestación, y es muy común que muchos actores nunca lleguen a la categoría de administrados.

"Resulta que me han dado de baja ¿de qué? ya fui, soy y quizá seguire siendo meritorio. Por lo tanto, no tengo derecho a votar, etc. no tengo prestaciones. Hace años firmé unos papeles para entrar al IMSS ¿qué paso? ¿acaso por eso me llaman fantasma? Vivo en carne propia la represión, el desempleo (hablo del espectáculo) una big star, without - car y sin dinero como yo, no puede, aunque quisiera, sentarse a ver a los que ya la hicieron para oírles ofensas" (4).

La categoría de socio administrado dentro de la ANDA se logra con la ya mencionada acumulación de cotizaciones, dentro de esta categoría, el agremiado ya cuenta con todos los derechos y prestaciones del sindicato y para pasar a la siguiente categoría de socio activo debe también acumular determinado número de cotizaciones.

El socio activo es la máxima categoría gremial dentro del sindicato y es aquel que tiene derecho a ser electo para los puestos directivos.

En el momento en que el actor deja de cotizar regularmente es susceptible de perder sus derechos y prestaciones.

En 1972 el total de ingresos obtenidos por los actores fue de cerca de 200 millones de pesos, de los cuales \$7,642,000.00 cubrieron el concepto de impuestos y el mismo año 1,000 actores extranjeros trabajaban en el espectáculo mexicano, a su vez la ANDA daba facilidades a artistas mexicanos para trabajar en otros países.

(4) ALBERTO ARTEAGA OLGUIN Meritorio # 7707690 "Correspondencia", Uno mas Uno, sábado 23 de agosto de 1980, p.2.

Las prestaciones de la ANDA que en los años 60s se jactaba de ser el mejor sindicato del mundo consistente en:

- manifestación de ingresos al fisco
- asistencia médica para el agremiado y su familia
- funerales (gastos).
- regalos y festivales del día de la madre, del niño y de reyes.
- estancia infantil.
- seguro de vida
- diversos cursos para toda la familia
- cooperativa (tienda de la ANDA)
- jubilación
- La casa del actor para ancianos
- servicio jurídico
- se otorgan medallas "Eduardo Arozamena" por 50 años y "Virginia Fábregas" por 25 años de labor actoral.

La ANDA tiene 5 secciones que controlan la totalidad de los Estados y territorios de la República Mexicana, a través de sus delegados nacionales, estatales, locales, y de plaza. Estas secciones se encuentran en: Monterrey, Veracruz, Guadalajara, Mérida y Tijuana y están facultados para elaborar contratos con las empresas.

Los ingresos que perciben los actores provienen, en orden de importancia en cifras de : a) televisión, b) teatros de revista y centros nocturnos, c) teatros de comedia y d) cine. Además de estas la ANDA controla otras fuentes de trabajo: radio, circo, modelos, fotonovelas, agencias de publicidad, teatros de drama, carpas, ballet, opera, opereta y zarzuela.

La ANDA establece contratos colectivos y contratos individuales entre las empresas y sus agremiados, algunos de estos con revisión anual y con carácter federal en cine, televisión, y radio, y con carácter local en las demás fuentes de trabajo, por ejemplo: en un contrato colectivo entre ANDA -sección de actores del STPC de la RM con CONA

CINE u otra empresa cinematográfica, se regula lo siguiente:

- exclusividadde contratación con la ANDA
- exclusividad temporal del actor con la compañía(con ciertas opciones)
- extensión del contrato mínimo por un año y máximo de 5 con incrementos salariales en los 3 primeros años del 25% anual, en el 4º y 5º del 50%.
- extensión de la jornada de trabajo, días de descanso y alimentación.
- tabulación de salarios por categoría A : estelares, primeras partes, segundas partes, terceras partes.
- viáticos
- pick up y bits
- protección del interprete
- obligaciones de los actores
- descuentos de la nomina para cotizaciones
- dobles
- 5% del Infonavit.

La exclusividad de contratación se hace efectiva por medio del pago de desplazamiento, o sea, cuando se contrata un actor que no pertenece a la ANDA, la empresa queda obligada a pagar a la ANDA el sueldo que genera el desplazador segun su categoría, esta situación marca cierta obligatoriedad al actor para estar integrado al sindicato, ya que el desplazamiento solamente se paga en casos excepcionales.

Al igual que los contratos de cine en los de radio además de sus regulaciones habituales se ha logrado el mínimo tabulador de 8 minutos y que cualquier intervención por pequeña que sea, se pague.

En los centros nocturnos se revisan los contratos anualmente y en 1980 se obtenia un salario mínimo promedio de \$350.00.

Recientemente se logro un aumento salarial en el terreno del doblaje, de igual forma en el teatro se reestructuran anualmente los contratos logrando incrementos salariales; en 1980 el salario mínimo era de \$350.00 en la capital .

y de \$700.00 en gira, en esa época trabajaban 380 actores de este sindicato en 27 teatros. En este mismo año en la televisión comercial trabajaban un 95% de actores de la ANDA y con respecto al canal 13 se mantenía la exclusividad de contratación y los salarios devengados por mes sumaban en 1979 \$2,777.000.00

En 1974 surgió SETANDA (Sindicato de Empleados y Trabajadores de la ANDA) que agrupaba a 376 miembros, el Secretario General de la ANDA en turno Jaime Fernández, declaró que era incongruente la existencia de un sindicato dentro de otro sindicato, mientras que SETANDA se lanzó a la huelga exigiendo aumentos salariales. La huelga fue declarada existente por la Secretaría del Trabajo que considero a la ANDA como patrón sindical, en un caso parecido a los sindicatos petrolero, azucarero y electricista.

La huelga de SETANDA originó que se realizaran algunas investigaciones económicas sobre el manejo de los fondos de la ANDA, así "en 1976 durante una asamblea, Enrique Lizalde tomó la palabra e hizo la denuncia en base a la última auditoría realizada por el comité, había encontrado algunas cuestiones oscuras, indicios quizá de malversación de fondos(...). ¡Nos vemos en la necesidad de aclarar 37 millones de pesos! :

Fue ahí donde hubo una escisión, donde se dió la coyuntura para que se creara la disidencia, fue entonces cuando nació el SAI que hasta hoy luego de haberle sido bloqueadas sus fuentes de trabajo y negado el registro, ha permanecido lateral a toda la conflictiva de la ANDA" (5).

La crisis interna de la ANDA hizo que se llegara a vender su hospital para cubrir gastos de adeudos anteriores y que se destituyera a Jaime Fernández como Secretario General, y después de luchas políticas internas quedó David Reynoso como su sucesor, muchos de los actores que

(5) MARTHA AURORA ESPINOSA, Uno más Uno, 14 de noviembre de 1980, p. 28.

se salieron a causa de la crisis tuvieron que regresar sobre todo, por falta de trabajo y como sanción regresaron a la categoría de meritorios. Tenemos por ejemplo: "el retoro de Verónica": en la asamblea del 27 de octubre de 1979 María Montejó solicitó a la asamblea que se admitiera de nuevo en el sindicato a Verónica Castro, a lo que Aarón Hernan y Jorge Zita, entre otros se opusieron a esta petición por considerarla esquirol, posteriormente Ignacio López Tarso sometió a la consideración de la Asamblea que se permitiera hablar a Verónica y fué aprobado.- Verónica Castro dijo textualmente: "simplemente he venido a decirles que he renunciado al SAI y vengo a pedir mi reingreso a la Asociación Nacional de Actores, a la ANDA, unicamente eso", despues de algunas aclaraciones sobre su situación se pidió votación a la Asamblea y tomo la palabra David Reynoso para decir: "compañera, esta aceptada nuevamente en la Asociación Nacional de Actores".

Durante toda la gresca política la ANDA se apoyó en sus agremiados con menos cotizaciones "infanteria", pero que forman la mayoría del sindicato: payasos, cabareteras, circences, entre otros, además de las delegaciones de provincia que en relación a los disidentes resultan mayoría.

En 1980 hubo intentos de reunificar al gremio de los actores ya que los unicos beneficiados con la división son los patrones, pero dentro de la misma ANDA se volvió a gestar el divisionismo y se acusó a David Reynoso de aceptar la declaración; por parte de los artistas de sueldos falsos y contratos dobles* y aparecieron los delegados del interior

*Existen varias formas de contratos dobles dependiendo de la fuente de trabajo, los más comunes son los siguientes: 1) un actor estrella puede firmar un contrato por nómina en determinada representación, este contrato es el que aparece ante la ANDA y el fisco, ya que por lo regular es una percepción mínima, pero además se realiza otro contrato por porcentaje de entradas que no va a aparecer ante el fisco y que en realidad significa la mayor parte de la remuneración que percibe el actor. Este tipo de contratos beneficia al actor pero solo lo pueden realizar los estelares. 2) en el otro extremo encontramos otro tipo de contrato doble como el de un actor de carpa que firma un contrato por el salario mínimo ante su

de la República, apoyando a David Reynoso como la fuerza de la ANDA en la provincia,

Según Fernando de Ita " en este momento la ANDA ya no esta ni dentro de los límites tolerados por los sindicatos oficiales. Los contratos dobles para evadir cuotas sindicales e impuestos, la descarada corrupción que impera en "la farándula" la desorganización general y la falta de una mínima coherencia interna hacen de la ANDA un lastre para el mismo sistema"(6).

ANDI (Asociación Nacional de Interpretes).

La ANDI se dedica a la protección de los derechos de interprete, (performan~~se~~ Rights) en lo que a productos actorales "enlatados" se refiere como: películas videocassetes, discos fonográficos entre otros, cuando se utilizan en forma lucrativa, según la ley sobre el derecho del autor, el interprete tiene derecho a la regalía durante toda su vida y 50 años después de su muerte, después de lo cual la obra pasa a formar parte del dominio público; dado que la ANDA y la ANDI tienen intereses comunes se han fusionado, y los actores facultan a la ANDI para que los represente ante autoridades y usuarios a fin de recabar en su nombre las cantidades de tales derechos.

En la actualidad el 99% de los interpretes pertenecen a la ANDI y cobran sus derechos en base al trabajo actoral que realizan y que se reproduce, en muchos casos los productores se convierten en los dueños absolutos del producto artístico enlatado, como es el caso de radionovelas y doblajes, por lo que sus interpretes no reciben sus regalías patrón para que aparezca ante la ANDA y el fisco y poder cumplir con los requisitos del sindicato, pero en algunos casos este contrato no se cumple y el actor realiza un contrato verbal con el empresario por un salario mucho menor. Este contrato doble va en perjuicio del actor.

(6) FERNANDO DE ITA, "Los Cómicos", Uno más Uno, 13 de octubre de 1980, p. 17.

STPC de la RM (sección extras).

Esta sección del sindicato regula las relaciones obrero patronales incluyendo entre los primeros a los extras y stunt - men (hombres de piedra, acrobatas o dobles), cuando las necesidades de una producción cinematográfica lo requiera, regulando lo siguiente:

- 1.- Contratación de extras por día o por semana.
- 2.- Tabulación salarial de acuerdo al vestuario que se le solicite al extra:
 - a) vestido de fiesta
 - b) traje de noche
 - c) charro campero
 - d) charro de lujo entre otros.
- 3.- Convenio salarial por intervención en acciones especiales.
- 4.- Pago por llamado
- 5.- Cotizaciones al sindicato.

En muchos casos los extras no están sindicalizados pero sin embargo dentro del sindicato existen 259 de base y 200 transitorios, pero en algunas películas se requieren miles, aún cuando este sindicalizado el extra, está sujeto a la selección por parte de los jefes de grupo y los asistentes de dirección de una película.

4.2.2. Sindicato de Trabajadores y Artistas de Televisión y la Industria de la Radiodifusión. SITATIR.

Los antecedentes del SITATIR Sindicato de Trabajadores y Artistas de Televisión y la Industria de la Radiodifusión son: El Sindicato de Trabajadores y Artistas de Televisión Mexicana que aparecieron en 1955 que después se transformarían en el Sindicato Industrial de Trabajadores y Artistas de Televisión en los años 60s agrupando a los trabajadores de latelevisión comercial, en todo momento este sindicato corría el peligro de ser integrado a los sindicatos de actuación o de la industria cinematográfica, lo mismo sucedía con el STIR Sindicato de Trabajadores de la Industria de la Radiodifusión.

En los años 70s al presentarse la escisión ANDA _ SAI el SITAT y el STIR se fusionaron en SITATIR y como tal podían contratar actores sin importar otra afiliación sindical ya que dentro de sus estatutos s existe la clausula de socio de paso, por ello pueden trabajar en la televisión co mercial los actores SAISTAS a excepción del canal 13 que fue separado del SITATIR y se alinea con ANDA.

4.2.3. Unión Nacional de Artistas y Propagandistas de México UNDA.

La UNDA es una sección de la ANA (artistas no a-salariados) que a su vez pertenece a la CNOP (Confederación Nacional de Organizaciones Populares), mas que un sindicato es una forma de control que ejerce el Estado corporativo me xicano sobre los actores de la vía pública, entre los que se incluye: payasos, magos, merolicos, vengtrilbocos, un vampiro, entre otros.

La UNDA cobra a sus agremiados una cuota quincenal de \$100.00 sin importar sus ingresos, que son difícilmente cuantificables y otorga a los mismos una credencial en la cual se especifica el tipo de trabajo que desarrollan, los productos que venden, el lugar donde pueden trabajar (de acuerdo a la municipalidad o regencia de la ciudad, según el caso) o derecho de piso, esto evita que sean levantados por las policías locales.

La otra prestación es la supuesta libertad de tra bajo, ya que a nadie se le analiza su trabajo en calidad, tam bien se tiene derecho individual aparte de servicio médico, en el D.D.F. la clínica "Gregorio Salas".

La UNDA tiene doce años de fundada junto con la ANA. Esta última incluye desde organilleros hasta mariachis pasando por malabaristas, cantantes y fonomímicos entre otros; dado que la mayoría de trabajadores de UNDA venden productos, desde un callicida hasta el secreto de la felicidad, estan su jetos a la iniciativa privada como dependientes comerciales en el teatro de propaganda.

4.3 SINDICATO DE ACTORES INDEPENDIENTES (SAI).

El SAI se inicia en 1977 como una escisión de la ANDA en la que algunos agremiados inconformes por los malos manejos de sus dirigentes, al no poder depurar la ANDA deciden formar su propio sindicato que como asociación civil trata de dar alternativas al trabajo actoral.

El sindicato esta integrado por el sector intelectual de la actuación en México, en un principio incluyendo a todo tipo de actores tanto de cabaret como de cine, teatro y T.V., pero como la mayoría de las fuentes de trabajo estan controladas por la ANDA, muchos saistas desertaron, por necesidad de su afiliación al SAI y se reincorporaron como meritorios a la ANDA.

"El SAI se ha caracterizado por trazar una trayectoria en permanente estado de crisis. Surgiendo en medio de las mas promisorias perspectivas. El SAI actualmente, es una dolorosa muestra mas de que el sindicalismo en nuestro país no llega a obtener aún frutos maduros" (7).

Después de una larga lucha jurídica el SAI no ha obtenido su registro como sindicato pero de hecho se maneja como tal y las fuentes de trabajo a las que tiene acceso son: los teatros sin federación teatral, video cassetts, cine independiente, cafes cantantes, televisión comercial en donde aparecen como socios de paso con cuota de transito en el SINTATIR, otra característica del SAI es que no descuentan las cuotas a los agremiados sino que estos voluntariamente la pagan, tambien el Edo. contrata actores del SAI ya que este, con excepción del canal 13, no tiene exclusividad con ningun sindicato lo mismo sucede con fotonovela.

Actualmente no se tiene el número total de agremiados.

(7) HECTOR AZAR, Funciones Teatrales, p.72.

CONCLUSIONES

El trabajo actoral remunerado en México se presenta en tres formas fundamentales: 1) El producido por el Estado, 2) El producido por la Iniciativa Privada y 3) el producido por los actores que venden su trabajo directamente al público.

Los medios masivos de comunicación, La importación constante de trabajo actoral transnacional, la disminución de la producción por parte del Estado y las crisis económicas hacen que cada vez sea menor la demanda de trabajo actoral en nuestro país.

La mayoría del trabajo actoral es productivo, a excepción del que es patrocinado completamente por el Estado y algunas fuentes de trabajo actoral a domicilio y en la vía pública. Mientras que el trabajo actoral en los medios masivos de comunicación produce una plusvalía ampliada, en la vía pública la plusvalía es casi nula, ya que en esta casi nunca existe patrón o intermediario entre el actor y el público.

El uso de los medios masivos de comunicación hace que un solo actor pueda ser reproducido en su imagen y voz, millones de veces, lo que va en detrimento de los miles de actores en desempleo, se da así una forma de contratación corta exclusiva y de poco acceso a los medios y por tanto al trabajo.

El trabajo actoral es un trabajo eventual y a destajo.

El trabajo actoral que patrocina el Estado, aunque es remunerado, no es productivo, ya que en su distribución no se maneja como mercancía con acumulación de capital, sino como apoyo educativo y de legitimación ideológica de su dis-

curso que casi siempre carece de una política cultural coherente, la tendencia del Estado en el sexenio pasado, con respecto al trabajo actoral, ha cambiado; de productor y distribuidor, a solo ser comprador y expendedor de funciones actorales a grupos ya autoproducidos, salvo pocas excepciones.

En el Estado solo tienen trabajo seguro los burocratas del arte pero los actores no, salvo raras excepciones, hay más funcionarios de la cultura que artistas ya que la mayoría de los contratos a los actores son verbales y por tiempo determinado, sin crear derechos como trabajadores.

El Estado aprovecha el 12.5% del tiempo fiscal en los medios de comunicación propios de la I.P.; lanza al aire sus programas educativos y de hegemonía política.

El Estado, con respecto a la I.P. sufre un repliegue e incluso cede su infraestructura teatral a la I.P. para que el trabajo actoral sea rentable y productivo, evitándose así la erogación por concepto de producción.

El trabajo actoral que produce la I.P. en la infraestructura del Estado, en su mayoría si es productivo, ya que se inserta dentro de los canales comerciales del mercado.

Se puede decir que el sexenio pasado las relaciones entre el Estado y la I.P. con respecto al trabajo actoral son de cooperación y coproducción.

La I.P. controla la gran mayoría de la infraestructura de trabajo actoral en México, encamina sus producciones directamente a obtener la mayor plusvalía posible.

El trabajo actoral que produce la I.P. en su propia infraestructura y en la del Estado, si produce plusvalía y acumulación de capital en forma amplia e incluso logra una constante expansión como "detentador" de los medios.

La gran mayoría de los actores en México trabajan para las compañías productoras de la I.P.

Los grupos del llamado "teatro independiente, aún cuando mantienen su discurso de representación como unal -

ternativa cultural e ideológica, no pueden sustraerse al mercado capitalista, va sea por la venta de funciones al Estado o al público directamente, y dado que no tienen acceso a los medios masivos de comunicación, no pueden competir en relación a la penetración cuantitativa de público, al respecto el Estado consiente sus representaciones pero sin darle acceso al gran público de la T.V. y el radio, aunque incluso llega a patrocinar funciones a estos grupos, como forma de cooptación al comprar y distribuir sus funciones.

El actor que trabaja para los medios masivos de comunicación es un instrumento de legitimación para el Estado y un instrumento de enajenación para el capital nacional y transnacional; El actor que trabaja fuera de ellos, en la mayoría de los casos, solamente trata de sobrevivir, así mientras que el actor de los medios es considerado casi un Dios el actor fuera de ellos, es un subempleado, un lumpen.

El sindicalismo actoral en el Estado es casi inexistente, ya que el trabajo se desarrolla, en la mayoría de los casos, en base a convenios verbales y contrato de tiempo determinado, reafirmando las características del oficio: trabajo eventual, a destajo, y jerarquizado.

El sindicalismo actoral en la Iniciativa Privada, ANDA sufre graves contradicciones:

- 1.- multiplicidad de patrones y contratos.
- 2.- grandes diferencias en la tabulación de salarios y de cotizaciones por parte de los agremiados.
- 3.- desconcentración geográfica de los centros de trabajo.
- 4.- gran movilidad de los agremiados de un centro de trabajo a otro.
- 5.- falta de cotización por el desempleo constante.
- 6.- alto índice de desempleo, dado el caracter eventual del trabajo.
- 7.- frecuente corrupción :contratos dobles, declaraciones falsas, entre otros.

En los últimos años este sindicato ha venido a me
nor, e incluso ha tenido que vender parte de su infraestruc
tura, después de sufrir una escisión por las contradicciones
antes mencionadas.

El sindicalismo actoral independiente SAI, trata de sobrevivir en la obtención y creación de mayor cantidad de fuentes de trabajo que le han sido vedadas, tanto por el Estado como por su antagonica: la ANDA.

Mas que un sindicato la UNDA (Unión Nacional de Artistas no Asalariados) es una forma de control político de subempleados que trabajan la actuación en la vía pública. Dado que en esta casi nunca existe un patrón. no existe sin
dicato, y la protección que otorga es sólo contra las "fuer
zas del orden", por "la libertad de trabajo", y el derecho de piso, aunque en épocas de crisis este trabajo en la vía pública es incontrolable ya que aumenta con el desempleo.

La mayoría de los actores en México son empíricos, aunque en los últimos años tanto el Edo., la I.P., los sindicatos y algunas organizaciones han instalado sendos cen -
tros de preparación actoral, en los que se trata de crear cuadros de actores que respondan a sus intereses, a sus con
cepciones estéticas, a su discurso político y a sus siste -
mas de ideas.

BIBLIOGRAFIA

- ARTAUD , ANTONIN. Viaje al pais de los tarahumaras, (Col. Sepsetentas # 184), México, Ed. Sepsetentas, 1975.
- AVITIA, ANTONIO. Textos de teatro para segunda enseñanza, México, Inédito, 1983.
- AZAR, HECTOR. Funciones Teatrales , México Ed. S.E.P. / CADAC 1982.
- BARREIRO, JUAN JOSE. Arte y Sociedad, México, Ed. Anuias, 1970
- BLANCO , JOSE JOAQUIN. Funciones de Media Noche (cronicas). México Ed. Era, 1981.
- BOOL, AUGUSTO. Teatro del oprimido Tomo I y III. México, Ed. Nueva visión, 1978.
- BRECHT, BERTOLD. Escritos sobre teatro (3 Tomos). Buenos Aires Ed. Nueva Visión, 1976.
- CARR, BARRY. El Movimiento Obrero y la Política en México (1910 1929). México, Ed. Era, 1981.
- Contrato Colectivo de Trabajo. México, Asociación Nacional de Actores y Corporación Nacional Cinematográfica S.A. de C.V. 1975-1977.

Contrato Colectivo de Trabajo. México, Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE) y Sección de Técnicos y Manuales del STPC de la RM. 1975- 1977.

CORDOVA, ARNALDO. La formación del poder política en México. (Serie Popular # 15). México, Ed. Era, 1975.

CURIEL, FERNANDO. Fotonovela Rosa, Fotonovela Roja, México, Cuadernos de Humanidades U.N.A.M. 1980.

DEUSTSCHER, ISAAC. Trotsky, el profeta armado. (El Hombre y su Tiempo). México, Ed. Era, 1976.

DUVIGNAUD, JEAN . Sociología del Teatro (ensayo sobre las sombras colectivas). México. Ed. Fondo de Cultura Económica, 1966.

El Teatro en México. México, INBA,

GARCIA CANCLINI, NESTOR. Arte popular y sociedad en América Latina. (Teoría y Práxis #38). México, Ed. Grijalbo,1977.

GOMEZJARA, FRANCISCO A Y DELIA SELENE DE DIOS. Sociología del cine, (Col. Setsetentas #110). México, Ed. Setsetentas,1973.

GOMEZ LLACA, EDMUNDO. Alternativas del ocio(Archivo del Fondo # 37). México, Ed. Fondo de Cultura Económica,1975.

GOROSTIZA, CELESTINO. "Introducción". Teatro Mexicano del siglo XX.(tomo III). México, Ed. Fondo de Cultura Económica.1970 pp.7-26.

GRAMSCI, ANTONIO. La Formación de los Intelectuales. México, Ed. Grijalbo, 1967.

GROTOWSKY, JERZY. Hacia un Teatro Pobre. México, Ed. Siglo XXI, 1970.

HAUSER, ARNOLD. "Condicionamiento Social y Calidad Artística". Textos de Estética y Teoría del Arte, México, U.N.A.M., 1972. pp. 240-245.

JIFSHITS, MIJAIL. "La lata de conservas como obra de arte". Estética y Máxismo, Tomo II. (Col. El Hombre y su Tiempo). México, Ed. Era, 1980, pp. 163-175.

LEAL, JUAN FELIPE. México: Estado, Burocracia y Sindicalismo. México, Ed. El Caballito, 1975.

MAGAÑA ESQUIVEL, ANTONIO. "Introducción" Teatro Mexicano del Siglo XX Tomos II pp VII XXXIII, T.IV pp.7-24 y T. V pp.7-26 México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1970.

MAGAÑA ESQUIVEL, ANTONIO Y RUTH LAMB, Breve Historia del Teatro Mexicano. México, Ed. I.N.B.A., 1952.

MALLET, SERGE. "Control Obrero y Partido y Sindicato". Economía Política en la Acción Sindical (Cuadernos Pasado y Presente # 44) México, Ed. Pasado y Presente, 1978, pp.1-34.

MARIA Y CAMPOS, ARMANDO DE. El Teatro de Genero chico en la Revolución Mexicana. México, Ed. Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1956.

MARIA Y CAMPOS, ARMANDO DE. El Teatro de Genero Dramático en la Revolución Mexicana. México. Ed. Instituto Nacional de Estudios de la Revolución Mexicana, 1957.

- MARX, CARLOS. El Capital, Libro I Capítulo VI (inédito), México Ed. Siglo XXI, 1975.
- MARX, CARLOS Y FEDERICO ENGELS. Textos sobre la producción artística. Madrid, Ed. Comunicación, Serie B, 1972.
- MONTERDE, FRANCISCO. "Introducción", Teatro Mexicano del siglo XX. México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1970. T.I pp.7-12.
- MOULIN, RAIMONDE. "Vivir sin Vender", Estética y Máxismo. Tomo II (El Hombre v su Tiempo). México, Ed. Era, 1980, pp.176-188.
- MONSIVAIS, CARLOS. Días de Guardar, México, Ed. Era, 1980.
- MONSIVAIS, CARLOS. Amor Perdido. México, Ed. Era. 1979.
- NOMLAND, JOHN B. Teatro Mexicano Contemporaneo(1900-1950), México, Ed. I.N.B.A. 1967.
- Nueva Ley Federal sobre Derecho de Autor. México, Ed. Andrade S. A., 1983.
- PIAZZA, LUIS G. ¿Qué pasa con el Teatro en México?. México, Ed. Novaro, 1976.
- REED, JOHN. México Insurgente. México Ed. Ariel. 1971.
- REYES DE LA MAZA, LUIS. Cien Años de Teatro en México. (Col Sep setentas # 61). México, Ed. Sepsetentas, 1973.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, JOSE. El Teatro de la Nueva España en el siglo XVI, (Col. Sepsetentas #101). México, Ed. Sepsetentas, 1973.

- SADOUL, GEORGES. Las Maravillas del Cine. (Brevarios # 29). México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1965.
- SANCHEZ VAZQUEZ, ADOLFO, "El Arte de Masas". Estética y Marxismo (Tomo III), (Col. El Hombre y Su Tiempo). México, Ed. Era, 1980 . pp. 140-160.
- SMITH RAMOS, MAYA. La Danza en México Durante la Epoca Colonial. La Habana . Ed. Casa de las Américas. 1979.
- SOLORZANO, CARLOS. El Teatro de la Nación del I.M.S.S. Memorias 1977-1981, México, Ed. I.M.S.S., 1982.
- STEN, MARIA. Vida y Muerte del Teatro Nahuatl. (el olimpo sin prometeo). (Col. Sepsetentas # 120). México, Ed. Sepsetentas 1974.
- Teatro (anuario 1963-1964). México, Patronato para la operación de Teatros del I.M.S.S. 1965.
- TORRE, RODOLFO C. DE LA. Payasos y Payasadas. México Ed. Orión 1980.
- VARGAS LLOSA, MARIO, La Tía Julia y El Escribidor. México Ed. Seix Barrá, 1982.

HEMEROGRAFIA

"Acta de la Asamblea General Ordinaria de la ANDA del día 27 de octubre de 1979". La Voz del Actor, México, ANDA, #384, Enero 30 de 1980. pp.5-30.

"Anuario de Teatro en México 1982". Escenica, revista de teatro de la UNAM, México, UNAM, 1983.

ARTEAGA OLGUIN, ALBERTO. "Correspondencia", Uno más Uno, México, 23 de agosto de 1982.

AZCARATE, LEONOR , "José Monleon, dialéctica del actor", La Cabra, México, UNAM, 3^a Epoca No. 37, octubre 1981, p.10.

BELMONT, FERNANDO. "Historia del Teatro Mexicano". Cuadernos para los trabajadores del teatro, Culiacan, Sinaloa, Ed. Universidad Autónoma de Sinaloa, No 1, 1979, pp:52-71.

CARVAJAL, BERNARDO. "Qué pasa con la censura teatral", Revista de Revistas, México, mayo 11 de 1952. pp.18-19.

Cinecompendio 1971 - 1972. México, Ed. Aposta, Año 1, número 1. 1973.

Cinecompendio 1972 - 1973, México, Ed. Aposta, Año 2, número 2. 1974.

Cinecompendio 1973 - 1974, México, Ed. Aposta, Año 3, número 3. 1975.

Cinecompendio 1974 - 1975, México, Ed. Aposta, Año 4, número 4, 1976.

- Conjunto Opina. "Insurgencia Teatral mexicana CLETA". Conjunto. La Habana, Casa de las Américas, No. 16 . abril - junio de 1973 pp.27-34.
- CURIEL, FERNANDO. "La radio en México: Testimonios". Cuadernos Centro de Estudios de la Comunicación, México, FCP y S. UNAM, No.1, 1978 pp.29-34.
- "Delegados provincianos de la ANDA..." Uno mas Uno , México 7 de octubre de 1980, p.18.
- ENCINAS, MENDOZA ROSARIO, "Evolución del sistema de telesecundaria" Educación, Revista del Consejo Nacional Técnico de la Educación. México No.38 Vol. VII 4a. Epoca, octubre - diciembre de 1981, pp.121-132.
- ESPINOSA , MARTHA AURORA. "La ANDA", Uno mas Uno, México 14 de noviembre de 1980, p. 28.
- ESPINOSA, MARTHA AURORA. "Los miembros de la ANDA", Uno mas Uno, México, 8 de octubre de 1980. p. 16.
- GALICH, MANUEL. "Teatristas de Aguascalientes". Conjunto, La Habana, Casa de las Américas No. 34 octubre - diciembre 1977 pp.108-115.
- GALICH, MANUEL. " Las Brigadas Campesinas de Teatro". Conjunto, La Habana Casa de las Américas No. 32, abril junio de 1977 pp.78-85.
- GALICH, MANUEL, "Al reencuentro del teatro popular mexicano", Conjunto, La Habana, Casa de las Américas No. 43, enero - marzo 1980 pp.55-57.
- GARCIA, HERNANDEZ ALEJANDRA. "Solo los muy buenos actores sirven en el doblaje". Uno mas Uno, México, 30 de junio de 1983. p.21.

- GARCIA HERNANDEZ, ALEJANDRA. "doblaje" Uno más Uno, México 29 de junio de 1983, p.17.
- GARZON. CESPEDAS, FRANCISCO. "El Grupo Zopilote", Conjunto, La Habana, Casa de la Américas, No.49, julio septiembre 1981, pp.85-87.
- GIMENO, LUIS. "academia de la ANDA" Cinecompendio 1971-1972. Ed. Aposta, México, Año1 No.1 1973, pp.106-107.
- GOMEZ SANCHEZ, LETICIA. "El Politécnico impulsa la cultura". Tiempo Libre, Uno Mas UNO, México, No 148, 11 al 17 de marzo de 1983, pp.34-35.
- GONZALEZ. PEDRERO, ENRRIQUE. "Televisión Pública y Sociedad" Revista Nueva Política, México, Ed. Fondo de Cultura Económica Vol1 No.3, julio- septiembre 1976, PP.181-192.
- GRANADOS. CHAPA. MIGUEL A. "La televisión del Estado (en busca del tiempo perdido)" Revista Nueva Política, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, Vol.1 No.3, julio-septiembre de 1976, pp.223-236.
- GRANADOS, CHAPA. MIGUEL ANGEL. "La radio en México: otros comentarios". Cuadernos, Centro de Estudios de la Comunicación, México, FCP y S. UNAM. 1978, pp.45-57.
- GUILLAUMIN, DAGOBERTO. "Visicitudes de la escuela de arte teatral", Revista Educación, México, SNTE, Sección 10 Año 4 No.18, 1983, pp.40-42.
- HERMIDA, ALEJANDRO. "El teatro como forma de libertad" La Cebra, México, UNAM, 3ª Epoca No.1 octubre de 1978, pp.7-8.

Informe de Labores 1977 - 1982. Fonapas/ seis años, México, Fonapas 1982.

DE ITA, FERNANDO. "En veinte años, México invirtió 96 mil millones en edificios culturales" Uno mas Uno, 26 de octubre de 1981.p.17.

DE ITA, FERNANDO. "ANDA-SAI los cómicos" Uno mas Uno. México 13 de octubre de 1980. p. 17.

"Instituciones de Teatro en México(2) (Centro Universitario de Teatro)" La Cabra. México, UNAM, III Epoca No.5, febrero de 1979 pp.14-15.

"Instituciones de Teatro en México(3) CADAC", La Cabra. México UNAM III Epoca No.7, abril de 1979, pp.11-12.

"La Experiencia de un Teatro trashumante". Conjunto, La Habana, Casa de las Américas, No. 12 enero - abril de 1972. pp.68-70.

LIZALDE, EDUARDO. "Testimonios IV" Revista Nueva Política, México, Fondo de Cultura Económica. Vol. II No. 3, julio septiembre de 1976. p.265.

MACOTELO, CATHERINE. "El sindicalismo en el cine STIC (primera parte), Otro Cine, México. Fondo de Cultura Económica No. 2 abril - junio 1975 pp. 60-67.

MACOTELO, CATHERINE. "El sindicalismo en el cine (cuarta parte)", Otro Cine, México, Fondo de Cultura Económica, No. 5 enero - marzo de 1976 pp.59-65.

MACOTELO, CATHERINE. "El sindicalismo en el cine (quinta parte)", Otro Cine, México, Fondo de Cultura Económica, No. 6 abril - junio 1976 pp.46-48.

- MARCOS, PATRICIO?E. "Estado, Concesiones y Monopolio (¿Existe el monopolio televisivo?) Revista Nueva Política, México, Fondo de Cultura Económica. Vol 1, No. 3, julio-septiembre 1976, p.p.249-264.
- MARTINEZ, JESUS (Palillo). "Crisis General en Nuestros Escenarios". Revista de Revistas. México, 11 de mayo 1952, p.31.
- MERINO, LANZILOTTI, IGNACIO. "El teatro, arma de la Revolución Mexicana", Conjunto. La Habana, Ed. Casa de la Américas No. 32, abril- junio de 1977. pp.72-77
- "Panorama general del funcionamiento del TCOC". Cuadernos de Brigadistas, México, Ed. TCOC de BURONSA, No 4 de julio de 1974. pp.6-10.
- PARTIDA, ARMANDO. "Lo mejor del teatro de provincia en México" La Cabra, México, Ed. UNAM, III Epoca, No. 11/12, agosto-septiembre de 1979. pp. 25-27.
- PARTIDA, ARMANDO. "El actor y su trabajo escenico". La Cabra, México, Ed. UNAM, Ed. UNAM III Epoca, NO 38, noviembre de 1981 pp.7-12.
- PARTIDA, ARMANDO. "D.F. Teatro artículo de consumo" La Cabra. México, Ed. UNAM, III Epoca No.3, diciembre de 1978, pp.1-3.
- PEREZ, GAYOSSO CLAUDIO. "Visita al teatro de revista", Textos, Guadalajara Jalisco, Ed. INBA, Jalisco No.9/10 año 2.1975, pp.1-9.
- REBOREDO, AIDA / VII. "20 de 43 teatros del D.F. en manos de empresarios". Uno mas Uno, México, 15 de julio de 1981, p.18
- REYES, AURELIO DE LOS. "Del Blanquita del público y del genero chico mexicano". Dialogos, México, El Colegio de México No.92. marzo - abril 1980 pp.29-32.

SANCHEZ, FRANCISCO. "un largo viaje del churro a la fotonovela". Otro Cine, México, Fondo de Cultura Económica, No. 5 enero marzo 1976 pp.6-11.

SEGILSON, ESTHER. "Leñero: todos somos culpables" La Cabra, México Ed. UNAM, III Epoca No. 2, octubre de 1978 pp.14-15.

S.E.P. Dirección General de Programación. "La enseñanza media básica en México y el sistema Nacional de Telesecundaria" Educación, México SEP, 4a. Epoca, Vo. VII, No. 38, octubre - diciembre de 1981. pp.173-120.

Teatro Independiente, México. Publicación oficial de la Institución Teatral el Galpón, Segunda Epoca No.1, marzo de 1983.

VALDEZ, FLORES FERNANDO. "Testimonios V" Revista Nueva Política, México, Ed. Fondo de Cultura Económica. Vol I No. 32, julio septiembre de 1976, p.266.

ZEA, ALEJANDRA (entrevista) "El extensionista de Felipe Santander" La Cabra, México, Ed. UNAM, III Epoca No.16-17, enero - febrero de 1980 pp.24-28.

ENTREVISTADOS EN ORDEN ALFABETICO

JULIO Y AGOSTO

MEXICO D.F.

1983

- AULESTIA, DE ALBA, PATRICIA Ex. Directora de Actividades Sociales y culturales del Fondo Nacional para las Actividades Sociales en el Distrito Federal.
- AZAR, HECTOR Director del Centro de Arte Dramático Asociación Civil.
- BERRY, JORGE Coordinador del Departamento de Actividades Artísticas del Instituto Mexicano del Seguro Social.
- BETANCURT, FERNANDO Integrante del Teatro Taller Tecolote
- CABALLERO, CARDENAS, JOSE LUIS Director del Departamento Internacional y Asesor Jurídico del Derecho de Autor de la Sociedad de Autores y Compositores.
- CARRION, RICARDO Secretario de Estadísticas y Administración de la Asociación Nacional de Actores.
- GALARZA, HUGO Coordinador General del Teatro Estudiantil de la Universidad Nacional Autónoma de México.

ILIZALITURRI, MIGUEL (Miguel Corcega)	Secretario de Honor y Justicia del Sindicato de Actores Independientes.
MARTINEZ, TAMAYO, MARIA ELENA	Jefe de Espectáculos en provincia del Instituto Nacional de Bellas Artes.
SOSA, LUZ MARIA	Subdirectora de la Revista Cine Compendio.
TORRES, ANDRES	Director de la Coordinación de Teatros del Instituto Mexicano del Seguro Social.
YAÑEZ, FERNANDO	Coordinador General del grupo el Galpón.

GLOSARIO DE SIGLAS

A N A	ARTISTAS NO ASALARIADOS
A N D A	ASOCIACION NACIONAL DE ACTORES
A N D I	ASOCIACION NACIONAL DE INTERPRETES
BORUCONSA	BODEGAS RURALES CONASUPO SOCIEDAD ANONIMA
C A D A C	CENTRO DE ARTE DRAMATICO ASOCIACION CIVIL
C E T	CENTRO DE EXPERIMENTACION TEATRAL
C I M E X	CINE MEXICANO
C L E T A	CENTRO LIBRE DE EXPERIMENTACION TEATRAL Y ARTISTICA
C N O P	CONFEDERACION NACIONAL DE ORGANIZACIONES POPULARES
C N T	COMPANIA NACIONAL DE TEATRO
CONACINE	CORPORACION NACIONAL CINEMATOGRAFICA S.A DE C.V.
C R E A	CONSEJO NACIONAL DE RECURSOS PARA LA ATENCION DE LA JUVENTUD
CSSPBF	CENTROS DE SEGURIDAD SOCIAL PARA EL BIENESTAR FAMILIAR
C T M	CONFEDERACION DE TRABAJADORES MEXICANOS
C U T	CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO
D D F	DEPARTAMENTO DEL DISTRITO FEDERAL
D G C P	DIRECCION GENERAL DE CULTURAS POPULARES
D T E	DIRECCION DE TELEVISION EDUCATIVA
E A T	ESCUELA DE ARTE TEATRAL
F I C	FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO
FONAPAS	FONDO NACIONAL PARA LAS ACTIVIDADES SOCIALES
F S T S E	FEDERACION DE SINDICATOS DE TRABAJADORES AL SERVICIO DEL ESTADO
I M S S	INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL
I N B A	INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
I P	INICIATIVA PRIVADA
I P N	INSTITUTO POLITECNICO NACIONAL
I S S S T E	INSTITUTO DE SEGURIDAD Y SERVICIOS SOCIALES PARA LOS TRABAJADORES DEL ESTADO
PELMEX	PELICULAS MEXICANAS
P R 'I	PARTIDO REVOLUCIONARIO INSTITUCIONAL

PRONARTE	PRODUCTORA NACIONAL DE RADIO Y TELEVISION
PRO TEA	ASOCIACION NACIONAL DE PRODUCTORES DE TEATRO
P S U M	PARTIDO SOCIALISTA UNIFICADO MEXICANO
P U M	PAYASOS UNIDOS DE MONTERREY
R T C	RADIO TELEVISION Y CINEMATOGRAFIA
S A I	SINDICATO DE ACTORES INDEPENDIENTES
S E P	SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA
S E T A N D A	SINDICATO DE EMPLEADOS Y TRABAJADORES DE LA ANDA
S I A T	SINDICATO INDUSTRIAL DE ARTISTAS DE TELEVISION
SI TA T I R	SINDICATO DE TRABAJADORES Y ARTISTAS DE TELEVISION E INDUSTRIA DE RADIODIFUSION
S N T E	SINDICATO NACIONAL DE TRABAJADORES DE LA EDUCACION
S T I C	SINDICATO DE TRABAJADORES DE LA INDUSTRIA CINEMATO- GRAFICA
S T P C de la R M	SINDICATO DE TRABAJADORES DE LA PRODUCCION CINEMATOGRAFICA DE LA REPUBLICA MEXICANA
T C O C	TEATRO CONASUPO DE ORIENTACION CAMPESINA
T D N	TEATRO DE LA NACION
TELEVISIA	TELEVISION SOCIEDAD ANONIMA
T R M	TELEVISION DE LA REPUBLICA MEXICANA
T V	TELEVISION
U A M	UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA
U DE T	UNIDAD DE TELEVISION EDUCATIVA Y CULTURAL
U N A M	UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
U N D A	UNION NACIONAL DE ARTISTAS NO ASALARIADOS
U V	UNIVERSIDAD VERACRUZANA