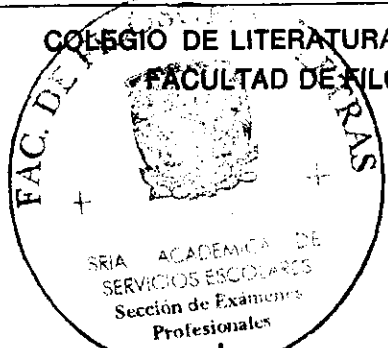


6
2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO



COLEGIO DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EL MONTAJE DE LA CUEVA DE SALAMANCA
Y LA ASISTENCIA DE DIRECCION



FACULTAD DE FILOSOFIA
Y LETRAS

INFORME ACADÉMICO
COORDINACION DE LITERATURA
DRAMATICA Y TEATRO

DE SERVICIO SOCIAL
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN LITERATURA
DRAMATICA Y TEATRO
P R E S E N T A :

ALEXANDRA MARIA GONZALEZ MANCISIDOR

ASESOR:

MAESTRO LEONARDO HERRERA GONZALEZ

MEXICO, D, F,

1999



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

273 949



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

PAGE IMAGION

DISCONTINUITY

DEDICATORIA

A quienes han creído en mí
porque me han infundido
valor para seguir adelante.

A quienes han dudado de mí
porque me han instado a
plantearme nuevos retos.

Al Colegio de Literatura
Dramática y Teatro.

AGRADECIMIENTOS

A Leonardo Herrera
por su infinita paciencia y
por su ayuda incondicional.

A mi familia,
que me ha brindado amor
y comprensión.

A todos mis maestros
pues todos me han enseñado algo.

A Marcela Zorrilla
por la ayuda, interés y cariño
que brinda a sus discípulos.

A Rochi
por ser mi apoyo, mi amiga,
mi ejemplo y mi madre.
A quienes trabajaron en *La Cueva...*
los respeto y los quiero mucho.

Sobretudo, a Dios
por la oportunidad de vivir
y de conocer gente tan hermosa.

ÍNDICE

	<u>Páginas</u>
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I	
<i>LA CUEVA DE SALAMANCA</i> , ENTREMÉS CERVANTINO	10
1.1 La vida en la época (s. XVI)	10
1.2 El teatro en la época	14
1.2.1 Cervantes y su obra	17
1.2.2 Los entremeses	23
CAPÍTULO II	
METODOLOGÍA	29
2.1 Metodología	29
2.2 Datos	31
2.2.1 Tipo de datos	32
2.2.2 Control de los datos	34
2.2.3 Registro	35
2.2.4 Análisis	36
CAPÍTULO III	
JUAN MORÁN, DIRECTOR	38
3.1 Semblanza curricular de Juan Morán	38
3.2 Propuesta para el montaje de <i>La Cueva de Salamanca</i>	39
3.2.1 Adaptación del texto	43
3.3 El proceso creativo	45
CAPÍTULO IV	
EL MONTAJE DE <i>LA CUEVA DE SALAMANCA</i>	47
4.1 Objetivo del Encuentro Nacional de Escuelas Superiores de Teatro	47

4.1.1 Las condiciones de participación para el montaje	48
4.2 Selección de los creativos. Semblanza y opiniones	48
4.2.1 Selección de los actores. Semblanza y opiniones	55
4.3 Los talleristas. Sus asesorías y objetivos	64
4.4 Los talleres, ensayos, marcaje y proceso actoral	69
4.4.1 Selección de los músicos. Semblanzas y opiniones	79
4.5 La realización y la administración	82
4.6 Las presentaciones y la recepción del espectáculo	90
CONCLUSIONES	103
ANEXOS	110
Invitación oficial al Encuentro Nacional de Escuelas Superiores de Teatro	111
Programa general de actividades del Encuentro Nacional de Escuelas Superiores de Teatro	112
Programa de mesas redondas del Encuentro Nacional de Escuelas Superiores de Teatro	113
Plan de trabajo de <i>La Cueva de Salamanca</i>	116
Muestra de los planes de trabajo semanales de <i>La Cueva de Salamanca</i>	117
Programa de mano de <i>La Cueva de Salamanca</i> del Colegio de Literatura Dramática y Teatro	118
Presupuesto desglosado para el vestuario	119
Presupuesto desglosado para la escenografía y utilería	121
Relatoría de facturas: producción de <i>La Cueva de Salamanca</i>	122
Carta de Juan Morán al Licenciado Néstor López Aldeco	123
Planta del salón del teatro "Diego Rivera" donde se ensayó el montaje	124
Planta del foro "Antonio López Mancera" donde se presentó el montaje	125
Caricaturas de la compañía por Eleazar del Valle	126
Fotografías de ensayos, realización y presentaciones del montaje	127
Diseños de vestuario de Marcela Zorrilla para <i>La Cueva de Salamanca</i>	132
Listado de las funciones del asistente de dirección	141

Breve glosario de la jerga teatral	143
APÉNDICES	145
Diacríticos o convenciones usadas en la transcripción de las entrevistas	145
Opiniones del público después de la tercera función	147
Reseña de nuestro montaje en la revista <i>Tierra Adentro</i>	149
Entrevista con Emilio Rebolgar: asistente de dirección	151
Entrevista con Erika Pacheco: asistente de dirección	155
Entrevista con Ronaldo Monreal: personaje: Pancracio	158
Entrevista con Itzia Zerón, Miguel Ocampo e Isabel Bazán: bailarines	165
Entrevista con Luis Zamora, personaje: Compadre Leoniso	171
Entrevista con Octavio Moreno: asesor de expresión corporal y esgrima	173
Entrevista con Einer Anduaga: bailarina	184
Entrevista con Carmen Mastache: músico	187
Entrevista con Ricardo Esquerro, personaje: Estudiante Carraolano	191
Entrevista con Avelina Corres, personaje: Leonarda	196
Entrevista con Leonardo Herrera: asesor de expresión verbal y pantomima	201
Entrevista con Óscar Armando García: musicalizador y asesor de canto	204
Entrevista con Juan Fernando Hernández Revélez: músico	210
Entrevista con Juan Morán: director	213
Entrevista con Julio Escartín, personaje: Sacristán Reponce	229
Entrevista con Adriana Lizana, personaje: Cristina	235
Entrevista con Eleazar del Valle, personaje: Barbero	245
Entrevista con Cuauhtémoc Salas: iluminador del montaje	253
Entrevista con Bernarda Marlín: asesora de teoría	259
Entrevista con Silverio Velasco: músico	262
Entrevista con Teresa Patlán: escenógrafa y utilera	265
Entrevista con Marcela Zorrilla: diseñadora de vestuario	271
BIBLIOGRAFÍA	277

INTRODUCCIÓN

Cuando se habla de puestas en escena el peso recae en cuatro pilares: autor, director, actor y público. Si bien, los tres primeros son los más importantes en el proceso creativo y el último funge como destinatario, ¿qué pasa con iluminadores, musicalizadores, escenógrafos, coreógrafos, utileros, vestuaristas y demás asesores? Sin alguno de ellos tampoco hay teatro. También hay que contar con quienes laboran en los teatros y con los asistentes de dirección y producción.

El presente es un testimonio sobre el trabajo de creación escénica, donde los participantes son parte del personal docente y alumnado del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y, por lo tanto, una muestra de cómo funcionan las enseñanzas aplicadas al quehacer escénico.

También es una revisión de mi labor como asistente de dirección y producción en este montaje y la relación e importancia que mi trabajo tuvo con el de todos y cada uno de los que formaron parte de la puesta en escena.

Nuestro interés por esta reflexión sobre el proceso de montaje se debe a que éste es una parte del teatro generalmente desdeñada pero es sin duda la más importante aun cuando la trascendencia parezca estar en la representación con público. También queremos realzar la importancia del trabajo y presencia de los asistentes en el proceso de creación.

Nos motiva a hacer este informe académico el dejar un registro del proceso de montaje de *La Cueva de Salamanca* que representó al Colegio de Literatura Dramática y Teatro en el Primer Encuentro Nacional de Escuelas Superiores de Teatro,

organizado por la Escuela de Arte Teatral del INBA durante la segunda semana del mes de octubre de 1997.

El proceso para la elaboración del presente trabajo comenzó por escuchar, en una charla, la voz de los participantes en la labor hacia la representación para después llegar a la teoría.

Nuestros objetivos para realizar esta disertación son 1) hacer una observación del trabajo escénico, 2) dar seguimiento a la aplicación de diferentes aspectos de enseñanza teórica y práctica del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, y 3) analizar el trabajo del asistente de dirección y reflexionar sobre su importancia. También pretendemos dejar un registro sobre el trabajo que implica una puesta en escena "profesional" en puntos como el análisis, la realización, la administración y la presentación, desde una perspectiva cualitativa (etnográfica).

Este informe se divide en cuatro capítulos. El primero es un breve análisis sobre Cervantes, su vida, obra y entremeses, dentro de su época.

En el segundo, explicamos la metodología de la investigación cualitativa que aplicamos para el análisis del proceso de montaje. Proporcionamos información sobre la forma de recolectar datos, su registro y control.

El tercer capítulo lo dedicamos al director del montaje: Juan Morán. Comentamos su currículum como egresado de la Facultad de Filosofía y Letras, su propuesta y plan de trabajo, tomando en cuenta su visión y la del asistente. Hablamos del director destacando aspectos de formación y quehacer en la práctica teatral. Lo consideramos como el orquestador y responsable de convocar a todo el equipo, así como ser el vigilante del rumbo que habrá de tomar el trabajo y quien delega ciertas

funciones al asistente (conformador de un criterio personal que no necesariamente tiene que ser el mismo del director).

El último capítulo es un registro del proceso de montaje en todos sus aspectos desde la perspectiva del asistente y de los participantes en el hecho, hasta la presentación y recepción del espectáculo. Argumentamos con base en las declaraciones de actores y creativos sobre la relación entre la escuela y el armado de la obra, relacionando los elementos que se obtienen en la escuela y la práctica escénica. Finalmente, llegamos a una reflexión sobre la asistencia de dirección en un montaje del Colegio de Literatura Dramática y Teatro a la luz de la experiencia teatral profesional.

También se incluyen a manera de apéndices la totalidad de entrevistas realizadas de donde tomamos algunos fragmentos para ilustrar y, como anexos, algunos documentos e ilustraciones importantes para contextualizar nuestra experiencia dentro del Encuentro Nacional de Escuelas Superiores de Teatro y como muestra del trabajo práctico.

CAPÍTULO I

LA CUEVA DE SALAMANCA, ENTREMÉS CERVANTINO

Los humanos cuando mentimos queremos que nos crean, si dudamos en la mentira nadie nos creerá, si cuidaba la primera impresión al conocer a Leonardo los cambios para su desentrenamiento pasional serán mucho más notorios y disfrutables para el espectador.

-Juan Morán.

A lo largo de este capítulo haremos un breve recuento de aspectos históricos y culturales agrupados en la conformación de los entremeses cervantinos y que ayudan a explicar su valor y funcionamiento en el Teatro del Siglo de Oro y en el teatro contemporáneo.

1.1 La vida en la época (s. XVI)

El Siglo de Oro español se sitúa dentro de los hechos históricos y culturales durante los siglos XVI y XVII. Comenzó cuando el oro y la plata llegaron a España con la conquista de América, África y Granada, permitiendo el crecimiento de su poderío político y militar en Europa y su gran influencia en el mundo entero.

En aquel tiempo la riqueza consistía en la posesión de tierras, animales, armas y ajuar doméstico pero al llegar los metales preciosos lo hicieron en abundancia, ya que la sociedad española gobernante invirtió sus recursos buscando la apariencia del bienestar económico.

La influencia cultural de Italia, considerada como la madre de las artes y dependiente directa del imperio español, impregna los recintos españoles con su arquitectura, pintura, escultura y literatura. Además de arte, España exportaba guerra. Para ello tuvo que invertir su riqueza, lo que ocasionó periódicas bancarrotas de la monarquía. El territorio del interior se mantuvo casi intacto e ignorante de los horrores de las devastaciones, tomas y saqueos que lograban hacer los argelinos, corsarios franceses, ingleses y holandeses en las costas mediterráneas. Sin embargo, entre 1568 y 1570 el levantamiento de los moriscos en Granada provocó la guerra entre cristianos y musulmanes, desencadenando una inseguridad permanente.

No todos los españoles eran conscientes de estar viviendo un momento privilegiado de la historia, ya que a algunos sólo les tocó vivir "(...)*los aspectos negativos: presión fiscal más intensa, reclutamiento de los jóvenes para la guerra, sobresaltos monetarios, control más severo de las costumbres, [y] establecimiento imperativo de un modelo religioso{...}*"¹; mientras reyes, conquistadores, capitanes, mercaderes y artistas vivieron esta época en su cumbre y llegaron a creer que jamás se acabaría. Por ello el Siglo de Oro está lleno de contrastes, porque atrás de las grandes creaciones artísticas y el esplendor de la riqueza se ocultan la miseria y el hambre que sufren el pueblo y la pequeña nobleza que se ha quedado sin hacienda y que deja de comer para conservar su imagen de honor.²

El régimen español del XVI y XVII fue absolutista. Los Reyes se apoyaron en cortes compuestas por comerciantes y dieron a los letrados puestos políticos de justicia y

¹ Bennassar, *La España del Siglo de Oro*, p. 304.

² Es el tiempo en que surge el *Lazarillo de Tormes*, novela picaresca donde hambre y pobreza están siempre presentes como fondo de las historias del pícaro.

administración.³ Así, entre 1580 y 1620, proliferaron los estudiantes, quienes venían de las universidades de Salamanca, Valladolid y Alcalá de Henares, entre otras.

El cambio vino durante el gobierno de Felipe II, ya que las grandes familias, los secretarios reales y eclesiásticos regresan al Consejo de Estado encargados de la defensa nacional. Durante el reinado de Felipe IV, en cuya monarquía hubieron mayores problemas financieros, los letrados se angustiaron pues vieron amenazada su posición en el poder.

La superioridad entre las letras y la guerra fue un tema controvertido del Siglo de Oro, pero muchos de los grandes escritores tomaron las armas, cabe mencionar a Lope de Vega, Cervantes, Calderón, Garcilaso de la Vega o al portugués Luis de Camoes. Ser escritor en el Siglo de Oro tuvo sus contrasentidos, ya que quienes fueron castigados por ser considerados anticonformistas y no apoyar a los poderosos en su mayoría tuvieron vidas difíciles. Pareciera que tenían comodidades por la protección de los grandes pero en realidad estuvieron siempre al margen del honor, del poder y la riqueza.

Proliferaron los relatos de viajes y crónicas, relatos cortos, cuentos y novelas; para los que no sabían leer estaba el teatro. Jean Vilar, según Bennassar, atribuye tres modelos literarios que España impuso en Europa:

(...)la novela-río, que está basada en la historia o en la vida, narrada en ocasiones de una manera pseudo autobiográfica(...) El segundo modelo corresponde al del *nuevo teatro*(...) que se distingue(...) por su promiscuidad social y por el atrevimiento del lenguaje. [Y el tercero] (...)es el de la *nouvelle*, novela 'corta'(...)al abrigo de un lenguaje pulcro, decente, estas novelas cortas

³ Se sabe que la cultura escrita se reservó para una pequeña cantidad de españoles, y entraban en juego la profesión, la condición social y el sexo. Para el resto, la cultura se transmitía en el hogar y en la parroquia de forma oral.

presentan situaciones sumamente audaces, incluso escandalosas, en relación con la moral dominante(...)⁴

Estos tipos de novela impusieron lo que sería la picaresca, que es también un eco literario del empobrecimiento que sufrió España en el siglo XVI por factores como la emigración a América, la guerra, el descenso de la producción agrícola y las raciones, propiciando la holgazanería, el parasitismo y el engaño de la mayoría de la sociedad española.

Ante lo sórdido de las ciudades se crean órdenes a las que se unen las personas dependiendo de su prestigio. Todos los sectores de la sociedad se interesaron "(...)por las grandes cuestiones de la salvación, de la gracia y de la libertad, de la presencia real y del valor redentor del sacrificio de la misa, del número de los elegidos y de los réprobos."⁵ La religiosidad se puso de moda.

Mas para aquéllos que no aceptaban las normas morales el mejor método de represión era la Inquisición que, entre otros valores, exaltaba el matrimonio, condenaba el adulterio y la simple fornicación⁶, y consideraba pecados abominables el bestialismo y la sodomía.

En esta época hay una mezcla de vicios y supersticiones con la fachada de virtudes que perduraron desde principios del siglo XVI. Valbuena Prat cita como ejemplos en las obras de Cervantes a hombres que no hablaban los sábados con ninguna mujer que se llamara María, o ladrones devotos que no roban los viernes, o las criadas que

⁴ Bannassar, *Op. Cit.*, p. 296.

⁵ *Ibidem*, p. 170.

⁶ A la que el pueblo no renunciaba fácilmente por considerarla no pecaminosa.

después de esconder la canasta de colar⁷ robada van a la Iglesia a poner velas.

Hacia 1650 el bandolerismo rural se presentaba sobre todo en Cataluña, donde había problemas entre clanes que reclutaban asesinos pagados para sus guerras privadas. Estaban también los estudiantes y sacerdotes descariados que estafaban y hacían trampas, o campesinos que robaban ocasionalmente, ya que todos los hombres estaban armados aunque fuera con un fusil de piedra.

Con fines satíricos, de manera realista o deformando la realidad, la literatura española, en especial el teatro, capta y plasma el contraste de su sociedad contemporánea.

1.2 El teatro en la época

Literatos e historiadores llaman a esta etapa la Edad de Oro y el Renacimiento español. Es tiempo de la novela pastoril, las crónicas de las Indias, del teatro prelopesco, y del teatro nacional.

Escritores como Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Góngora, Quevedo y Gracián escriben de "(...) *derrota y amargura, pesimismo e individualidad, fatalismo e ironía* (...)"⁸ Sentimientos que sin duda vivieron en carne propia.

Con la Contrarreforma vino un gran fervor y dejaron las sátiras religiosas. El tema prevaeciente es el de la grandeza de España o Castilla en la lucha heroica contra la fe protestante. Así se incorpora el tema histórico y los romances se cantan como parte del espectáculo; en este teatro tienen preponderancia los temas religiosos y las

⁷ Cesto de mimbre de boca ancha con dos asas, que se usaba para "colar" o blanquear la ropa sucia.

⁸ Lacarta, Cervantes. Simbología de lo universal, p. 15.

moralidades.

Como parte de la contradicción en la que vivía España, el teatro se desarrolló mientras aumentaba la decadencia y esta contradicción era notoria incluso en la forma de expresión. "*De un lado, lo caballeresco, lo místico y lo exquisito; del otro, lo picaresco, lo chocarrero y lo escatológico.*"⁹

El teatro profano muestra la vida cotidiana, el matrimonio, el amor, el hombre, la mujer y los dioses. Su forma es de cuadros dialogados, coloquios aderezados con dos o tres entremeses. "*El primer dramaturgo que escribió directamente para el escenario popular fue Lope de Rueda.*"¹⁰ Es la época en que el drama se vive de manera popular y el comediógrafo ignora las unidades de tiempo y lugar para respetar la de acción dramática.

Este es el teatro prelopista que antecede a Cervantes, cuando Lucas Fernández y Lope de Rueda tuvieron auge con sus representaciones en prosa y sus rudimentarias compañías tenían un repertorio variado con la influencia de *la commedia dell'arte* italiana pero su diálogo y humor eran totalmente españoles.

Rueda escribió unos pequeños cuadros cómicos en la prosa coloquial de su época a modo de entre actos que llamó *pasos*, en los que presentaba rasgos de la vida cotidiana. Sus personajes eran reales y por ello divertían a la gente.

[En sus obras] (...)se celebra el ímpetu sexual de la mujer coronando al viejo o rústico marido. Compite en popularidad con el engaño conyugal la pintura más graciosa que ejemplar de las tretas y hurto de los ladrones. El interés por el hampa acompaña la proliferación de maleantes y vagabundos que otros géneros literarios -romance de germanía, novela picaresca- reflejan igualmente.¹¹

⁹ García-Pelayo y Gross, *Enciclopedia metódica Larousse*. "Literatura Española". p. 3.

¹⁰ Macgowan y Melnitz, *Las edades de oro del teatro*. p. 100.

¹¹ Asensio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*. pp. 61 y 62.

Cervantes, siendo joven, vio representar al teatro ambulante de Lope de Rueda en Sevilla y quedó gratamente impresionado con los versos y actuación del autor, según relata en el prólogo de sus *Comedias y Entremeses*, donde también cuenta cómo sobre cuatro bancos se ponían unas tablas a modo de escenario, que se adornaba con una manta vieja detrás de la cual estaban quienes cantaban los romances.

Hasta la segunda mitad del siglo XVI se construyeron locales fijos para las representaciones, a los que se llamó corrales; se les dio ese nombre porque a éstos se les adaptó quitándoles los cobertizos e instalando tablados y bancos.

En España actuaban tanto hombres como mujeres. Su vestuario era el de la época, con algunas excepciones para representar ciertos personajes; las actrices usaban pantalones cuando así lo indicaba el comediógrafo, a quien se le compraban las obras. El teatro poco a poco fue haciéndose más costoso y elaborado en aspectos como la inclusión de músicos. Después de 1700 se construyeron teatros a la italiana con máquinas y tramoyas.

Comparadas con muchas representaciones de la Corte y de las calles, las que tenían lugar en los teatros primitivos debieron parecer lastimosamente desnudas y simples, pero lo que atraía la atención de los espectadores era el entretenimiento más complejo que jamás tuvo lugar en un teatro público. Primero tocaban los músicos. Después venía una loa, que podía ser un simple monólogo o, lo que era más probable, una sátira en verso que declamaban o cantaban uno o más actores. Después seguía el primer acto, pero a veces lo antecedía un 'paso' entre el prólogo y la comedia misma, o también una canción y una danza. Entre el primer acto y el segundo, o entre éste y el tercero, el auditorio disfrutaba de otro paso, o de otro entremés. Estas diversiones entre actos podían ser complementadas por actores que bailaban y cantaban. Con uno de estos 'bailes', como se les llamaba a los números de danza, terminaba la función.¹²

¹² Macgowan y Melnitz. *Op. Cit.*, pp. 113 y 114.

Sabemos que los entremeses¹³, danzas y cantos también se mezclaban con los autos sacramentales, pues aunque eran tachados de inmorales, ni aristócratas ni plebeyos permitieron que se les suprimiera, argumentando que no inducían a imitar esas conductas. Por ello los comediantes los ensayaban con esmero ya que éstos podían salvar una mala comedia en el gusto del público.

La prosa era la forma más usada para hacer entremeses, cuya comicidad era "*(...)burda y vulgar. Sus personajes eran figuras tradicionales, su comicidad dependía en gran parte de deformaciones lingüísticas, y su asunto preferido era la burla sencilla practicada en el bobo por un personaje más avisado.*"¹⁴

Hacia 1600 y 1620 comienzan a escribirse en verso hasta desplazar a la prosa. Cervantes emplea ambas formas y "*(...)eleva el género, lo dota de mayor profundidad, lo marca del sello inconfundible de su genio.*"¹⁵ Después de Lope de Rueda, antes de Lope de Vega y Calderón, fue él el más notable de los comediógrafos españoles, quien reclamó para sí la invención de las figuras morales que son la exteriorización del alma humana.

1.2.1 Cervantes y su obra

La vida de nuestro escritor estuvo llena de aventuras y desventuras, todo ello se reflejó en su literatura. Nacido el 29 de septiembre de 1547, fue el cuarto de los siete hijos de Rodrigo de Cervantes, cirujano romancista¹⁶, y Leonor de Cortinas, ambos

¹³ Los entremeses nacen como género en la mitad del siglo XVI y tienen su apogeo todo el XVII, y comienzan a declinar en el XVIII, cuando surgen los sainetes y después otro tipo de obras de lo que llamamos "género chico".

¹⁴ Bergman, *Ramillete de entremeses y bailes*, estudio introductorio, p. 12.

¹⁵ Lacarta, *Op. Cit.*, p. 13.

¹⁶ Lacarta, explica que estos cirujanos no hablaban latín, no conocían las enseñanzas clásicas, por lo que hacían curaciones menores.

descendientes de familias honorables, pero pobres.

La familia Cervantes Cortinas se mudó a Valladolid buscando acomodo en la Corte, pero las deudas aumentaron y partieron a Córdoba a probar suerte, huir de los acreedores y buscar la protección del abuelo Juan Cervantes, quien ocupaba cargos de importancia. Es entonces cuando Miguel comienza su instrucción y la situación económica de la familia mejora.

Para 1563, después de la muerte del abuelo, Miguel vive en Sevilla, junto a los escenarios donde representaba Lope de Rueda, y allí continúa su instrucción en gramática y retórica. Tres años después los Cervantes se mudan a Madrid y en 1567 Miguel va al Estudio de la Villa con López de Hoyos, capellán de la capilla del Obispo, quien era, al parecer, erasmista y educaba "(...) *para la libertad y el conocimiento*(...)"¹⁷ en un momento en que España estaba aislada del resto de Europa y las ideas de democracia y libertad se rechazaban por cuestionar la autoridad del rey católico Felipe II y a las jerarquías eclesiásticas.

[Para 1568] (...) el 'caro y amado discípulo' de López de Hoyos en el Estudio de la Villa asistirá a las representaciones de comedias y entremeses, paseará con sus amigos por las riberas del Manzanares y entrará en palacio -¿al amparo de sus versos y del cardenal Espinosa a través de López de Hoyos?- para solicitar algún empleo o cargo con que valerse por sí mismo y ayudar a su familia. Pero en este mundo de favoritismos, de tensiones por el poder, de influyentes familias enfrentadas, de tramoyas diríase que casi teatrales, de pequeña historia y gran Historia, Miguel de Cervantes nada o muy poco de provecho habrá de encontrar ni ahora ni nunca.¹⁸

En diciembre de este año se sabe que un Miguel de Cervantes hirió a Antonio de

¹⁷ Lacarta. *Op. Cit.*, p. 47.

¹⁸ *Ibidem.* p. 51.

Sigura dentro de palacio, por lo que le busca la Corte. Quizá es coincidencia, pero en este tiempo Cervantes Saavedra parte a Italia en el séquito del Cardenal Acquaviva. Visitó Roma, Florencia, Milán, Palermo, Venecia, Parma y Ferrara. Los recuerdos de este viaje habrán de verse en el trabajo literario del futuro novelista.

Cervantes, buscando la gloria, estuvo bajo las órdenes del capitán Diego de Urbina a bordo de *La Marquesa*, y el 7 de octubre de 1571, estando muy enfermo, en Lepanto prefirió morir peleando por su Dios y su rey. Fue herido en el pecho y la mano izquierda, quedándole ésta inutilizada, pero junto con sus compañeros, logró la derrota de los turcos¹⁹, el triunfo de los cristianos, y el mayor honor de su vida.

Después de la contienda naval fue atendido en Mesina y ahí encontró a su hermano Rodrigo, quien también se unió a la milicia.

Para 1572 los hermanos Cervantes, en el tercio de Figueroa, peleaban en Navarino y Túnez en *La Goleta*. En 1575 deciden dejar Italia para retornar a su patria, llevando consigo cartas de recomendación y la esperanza de ser ascendidos y regresar algún día a Italia. A bordo de la galera *Sol*, cuando regresaban a España fueron atacados y apresados por los turcos, que los llevaron a Argel para ser vendidos y Miguel permaneció cautivo por cinco años más.

Después de varios intentos de fuga frustrados, regresó a España gracias a un rescate por dinero que fray Antonio de la Bella y fray Juan Gil tramitaron el 24 de octubre de 1580, dinero que habría de pagar a la orden trinitaria cinco años después.

Ya en Valencia y Madrid, la vida de Cervantes fue muy distinta. Después de ser un soldado destacado, comenzó una etapa de estrechez y problemas. Como el resto de

¹⁹ A los que se creía invencibles en mar.

los soldados, no fue bien recibido en su patria. Marchó a Portugal, que entonces pertenecía a España. Escribió *La Galatea*, su primera novela, en la que rinde culto a la moda pastoril²⁰.

En 1583 Cervantes ya no está en condición de combatir, sufre por la carestía económica y se dedica a escribir comedias de ambientación oriental. Es entonces cuando conoce a Ana Franca, mujer casada con Alonso Rodríguez, y con quien tiene una hija ilegítima, llamada Isabel de Saavedra.

Viaja a Esquivias para arreglar la publicación de su *Cancionero* y conoce a una aldeana adinerada de 19 años de edad, Doña Catalina de Palacios²¹ con quien se casó en 1584, pero este no fue un matrimonio afortunado.

A los cuarenta años Cervantes es comisario real encargado y se dedica a recaudar tributos. Durante este periodo su producción literaria se vio reducida a cartas oficiales. Fue una época difícil porque no podía recaudar lo que le pedían, no podía cobrar su sueldo y recibía constantes amenazas.

Cervantes pide que lo manden a América, pero su solicitud es rechazada por el presidente del Consejo de Indias, y su posición como comisionado ponía en duda su honradez, por lo que pide préstamos para subsistir.

No es sino hasta 1594, un año después de la muerte de su madre, cuando regresa a Esquivias y a Madrid una vez terminadas sus comisiones, las que deposita con el bancario Simón Freire, quien fue embargado. Y a Cervantes lo encarcelan en Sevilla en septiembre de 1597 por no pagar sus deudas. Sale al año siguiente tras el acuerdo de

²⁰ A esta novela se le consideró en su época como lo más intrascendente de su producción.

²¹ Catalina de Palacios según Valbuena Prat, pero Lacarta afirma que se apellidaba Salazar.

pagar algunas cantidades.

Es en este tiempo cuando ha conocido la picaresca, los rufianes, lo amargo de la vida cotidiana y ha comenzado a escribir sobre *El Quijote* para luego seguir con sus novelas y teatro hasta alcanzar fama en España.

En 1605, en Madrid, publica la primera parte de su afamada novela; de 1612 a 1613, las *Novelas ejemplares*. En este año pide ingresar a la *Venerable Orden Tercera de San Francisco*. En 1615 se publican *El viaje al Parnaso*, sus *Ocho comedias y ocho entremeses*, la *Segunda parte del Ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*. Su *Persiles* tiene una dedicatoria fechada en 1616, año en que Cervantes profesa con la *Orden Trinitaria* para luego morir de diabetes e hidropesía a los 68 años de edad.

Debido a su enfermedad Cervantes se había apresurado a terminar sus proyectos. Sin embargo, no terminó *Las Semanas del Jardín*, *Famoso Bernardo*, ni la *Segunda parte de la Galatea*; y el *Persiles* sólo fue publicado hasta 1617.

Dentro de la literatura española es indiscutible la preponderancia de Cervantes como novelista. Ahí están el *Quijote*, que reúne la parodia de los libros de caballería, lo pastoril, el tema de la novela sentimental, los cautivos, los miserables, lo picaresco y el mundo por él observado; las *Novelas ejemplares*, donde se perciben lo heroico e imperial con asomos de decadencia; *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, donde sintetiza idealismo y realismo en un mundo de aventuras descabelladas en un estilo más elaborado²²; y su *Galatea*.

Pero, al parecer su trabajo literario comenzó con la poesía, aunque él mismo confiesa no ser poeta, y con el teatro, que no tuvo gran aceptación entre sus

²² Según Valbuena Prat.

contemporáneos.

Su teatro reúne, en sus dos épocas, al mundo preloquista y el de la generación de Lope de Vega, y sintetiza los diversos géneros: caballeresco, costumbrista, de santos, de cautivos, heroiconacional (*sic.*) y hasta picaresco -raro en la historia de la comedia española-; y, a su vez, siendo cumbre de toda nuestra literatura, en la forma corta del entremés, también ofrece la dualidad de la pieza en prosa y, la que perduró en el XVII, en verso.²³

De su primera época están las comedias *Los tratos de Argel*, *La destrucción de Numancia*, *La batalla naval*, *La gran turquesca*, *La Jerusalem*, *La Amaranta o la del Mayo*, *El bosque amoroso*, *La única*, *La bizarra Arsinada* y *La Confusa*, obras que fueron estrenadas con éxito en Madrid. En la opinión de Valbuena Prat estas obras son "(...)pobres literariamente, pero abren el camino que lleva a las luchas del alma."²⁴

Entre 1586 y 1587 Cervantes dejó de escribir y retoma su labor hacia 1592, pero sus nuevas comedias no son requeridas por las compañías, quizá porque éstas ya contaban con un comediógrafo propio y porque, como él mismo escribió, a su verso no se le reconoció como a su prosa.

Después de un contrato con Rodrigo Osorio publicó su teatro no representado, ocho comedias y ocho entremeses que marcan una segunda época en la original dramaturgia cervantina; y en su prólogo Cervantes dice ser el primero en reducir las comedias de cinco a tres jornadas, y ser el inventor de las figuras morales. "*Pesan en él motivos de su primera época, hay a la vez, en la versificación y agilidad escénica, influjos de Lope de Vega; pero, sobre todo, lo personal, lo vivido, lo peculiar en tratar tres o cuatro asuntos hacen destacar al gran novelista entre lo mejor de nuestra*

²³ Valbuena Prat, Miguel de Cervantes Saavedra, Obras completas, Tomo I, estudio introductorio, p. 9.

²⁴ *Ibidem.*, p. 17.

dramática.”²⁵

El estilo entremesil de Cervantes se inspiró en los pasos de Lope de Rueda, pero los superó y no dejó escuela. El resto de los entremesistas estilizaron a los personajes hasta deformarlos, buscando el chiste explosivo, aislado.

Según Valbuena Prat, en sus entremeses, como en toda su literatura, Cervantes no busca provocar angustia ni atormentar a las conciencias, sino que nos hace penetrar en los contrastes y contrarios, como la ironía llena de gracia, el idealismo frente al realismo, la picaresca con la hidalguía, lo bello y lo desgarrado, el fracaso y la esperanza.

Acerquémonos un poco más a los entremeses cervantinos para comprender estos testimonios jocosos de una época tan llena de amargura.

1.2.2 Los entremeses

De ellos, el que nos ocupa es *La Cueva de Salamanca*, y para comprenderlo mejor revisémoslo con los siete restantes que Cervantes publicó. Se titulan *La guarda cuidadosa*, *El retablo de las maravillas*, *El juez de los divorcios*, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *El viejo celoso*, *El rufián viudo*, y *El vizcaíno fingido*. Seis de ellos están escritos en prosa y dos en verso. Se le han atribuido *La cárcel de Sevilla*, *Los habladores*, *Los mirones*, y el *Entremés de los romances*²⁶.

Los entremeses cervantinos tienen intenciones de hilaridad y carecen de cualquier tipo de edificación moral, religiosa o política. Son una muestra de las normas que

²⁵ *Ibidem*, p. 19.

²⁶ Valbuena Prat menciona también uno llamado *El hospital de los podridos*.

regían la conducta pública, en los que el autor supo hacer uso de los efectos cómicos del habla cotidiana y de los elementos picarescos.

Recordemos las tretas de Chanfalla en *El retablo de las maravillas*, quien, junto a Chirinos, engaña al ingenuo: "*¡Cuerpo del mundo! Pues dale por engañado, porque todos los de humor semejante son hechos a la mazacona; gente descuidada, crédula y no nada maliciosa.*" Lo mismo opinan Solórzano y Quiñones de *El vizcaíno fingido*, y el estudiante Carraolano de *La Cueva de Salamanca*. Los primeros engañan a una dama y el tercero, a un marido comudo con el fin de obtener dinero, comida, bebida y abrigo.

En sus entremeses, Cervantes retrata y hace una sátira de adulterios, parejas con problemas, ingenuos engañados, la credulidad de la época, los sacristanes descarnados, soldados y poetas desprestigiados, y de los pícaros y sus tretas. "*Pero su genio satura los entremeses de ironía, de crítica social, de muy sutiles protestas contra las injusticias de su tiempo.*"²⁷

Bien podemos pensar en cómo se hacía la elección de los alcaldes. ¿Por sus cualidades como catavinos, tiradores de arco, zapateros, por su memoria, por sus habilidades para asumir las responsabilidades del cargo, o por su dinero? "*De que vaya/ tan a la larga nuestro nombramiento./ ¿Hémoslo de comprar a gallipavos,/ a cántaros de arlope y a abrevadas./ y botas de lo añejo tan crecidas/ que se arremetan a ser cueros? Díganlo/ y pondráse remedio y diligencia*", dirá Humillos, uno de los candidatos de Daganzo.

El alimento del entremés es la sociedad rural y urbana, tan llena de contrastes entre

²⁷ Souto Alabarce, Lope de Rueda. Teatro completo, estudio introductorio, p. XVII.

verdad y apariencia. ¿Quién se atrevería a decir que no ve las maravillas que salen del retablo que han traído Chirinos y Chanfalla? Ya que no las podrán ver quienes no fueren cristianos, ni hijos concebidos dentro del matrimonio. Por ello se dirá a sí mismo el Gobernador "*Basta; que todos ven lo que yo no veo; pero al fin habré de decir que lo veo, por la negra honrilla.*" O *El rufián viudo* que sigue llorando a su esposa muerta mientras escoge una nueva que lo cuide como la anterior.

A Cervantes, Madrid y Sevilla dan tantos motivos como las Villas, porque la materia del entremés son las imperfecciones de la sociedad. "*Siempre escogen las mujeres/ aquello que vale menos/ porque excede su mal gusto/ a cualquier merecimiento./ Ya no se estima el valor/ porque se estima el dinero./ pues un sacristán prefieren/ a un roto soldado lego.*" Tal canta el muy recomendado Soldado que es *La guarda cuidadosa* de Cristina, quien lo desprecia por ser pobre y poeta.

En el teatro menor cervantino hay un gran realismo²⁸, como en las situaciones de los cuatro matrimonios desavenidos de *El Juez de los divorcios* que, a pesar de sus deseos, han de permanecer casados, para beneficio de la sociedad, del Juez y del Procurador. Pues "(...) *al cabo, los más se quedan como estaban y nosotros habremos gozado del fruto de sus pependencias y necesidades.*"

Los entremeses de Cervantes se consideran diferentes a los de otros autores, porque él vio a una sociedad hipócrita y viciosa, tomó situaciones cómicas sencillas que resolvió con habilidad sin buscar la risa fácil, y planteó rasgos de complejidad en sus personajes.

²⁸ El entremés fue cambiando paulatinamente de ser improvisación hasta ser respetable dentro de los cánones literarios, y luego adoptar el verso e incluir figuras. Pero no podemos afirmar que el género sea realista por ser costumbrista, pues estas obras cortas acogieron las más locas fantasías en tiempos de Felipe III y IV.

Cervantes alía en el entremés la continuidad de la narración, la consistencia imaginativa de las situaciones con la variedad de personajes rápida e inolvidablemente esbozados.

frente a los nuevos pobladores del entremés, cada vez más puntualizados por una obsesión o rasgo definitorio, propone personajes amalgamados de seriedad y jocosidad, contemplados a la vez desde la risa irónica y la simpatía benévola. Pinta no entes de una pieza -lo que llamo *figuras*- sino seres con una sombra de complejidad, con una alternancia de sentimientos que con intención moderna tendríamos la tentación de llamar *caracteres*. Muchos cervantistas, extremando la nota, han ponderado la 'profundidad psicológica', la 'verdad de los caracteres'. No les falta disculpa, pues dentro de la comicidad somera por fuerza de las breves piezas, las suyas insinúan personas más complicadas, presentan gérmenes de caracterización, atisbos humorísticos, malices de carcajada y de sonrisa.²⁹

Los personajes son humanos, aquí señor y criado son protagonistas por igual. Es por ello que los estudiosos afirman que pasajes, atmósferas, motivos, relaciones y personajes de *La Celestina* de Fernando de Rojas son tomados para dar forma al entremés, y los de Cervantes no son la excepción. Un claro ejemplo está en la Señora Hortigosa de *El viejo celoso*, quien consigue un galán para Doña Lorenza y logra meterlo con engaños a casa del viejo y celoso marido de ésta.

Cervantes sigue la tradición de terminar sus entremeses con una canción a modo de recapitulación, o con un baile que se ejecutaba después de los versos finales; pues si la función del entremés es divertir sin escrúpulos, su complemento natural es el ambiente de carnaval: la música, el canto, la danza y las mascaradas.

Casaldiero agrupa los ocho entremeses cervantinos en dos: los formados por cuadros, donde la figura está en función del diálogo; y los que consisten en una burla. Dentro del primer grupo están *El juez de los divorcios*, formado por cuatro cuadros y

²⁹ Asensio, *Op. Cit.*, pp. 101 y 102.

una canción final; *El rufián viudo*, llamado *Trampagos* es un entremés versificado, que acaba en baile. *La elección de los alcaldes de Daganzo*, escrita en verso, y termina con baile. *La guarda ciudadosa*, termina en una pintoresca canción.

Dentro del segundo grupo se encuentran *El vizcaíno fingido* que trata sobre la burla que termina en fiesta. En *El viejo celoso* lo cómico es el engaño de la joven esposa a su viejo marido, que termina con el festejo del baile. *El retablo de las maravillas* termina en baile; éste para muchos estudiosos es el mejor de los entremeses cervantinos. Y *La Cueva de Salamanca* es también de engaño un tanto *boccacciano*; en este entremés se sugiere el baile, se hacen cabriolas y termina con una canción.

Esta obra fue imitada en verso por Calderón, admirador de Cervantes, en *El dragoncillo*, pero no igualó la calidad de su fuente. En el original el ingenuo y honorable Pancracio ignora que su esposa Leonarda y la criada de casa se acompañan con amantes en su ausencia, pero un sorpresivo accidente lo hace volver para encontrarse con un estudiante instruido en ciencias ocultas y que con un conjuro aparecerá dos demonios con la forma del Sacristán y del Barbero. La ingenuidad y credulidad harán decir a Pancracio "Y, por Dios, que no han de salir de mi casa hasta que me dejen enseñado en la ciencia y ciencias que se enseñan en la cueva de Salamanca."

Como vemos en los entremeses de Cervantes lo cómico no está en el chiste físico, sino en su muy particular visión de la naturaleza humana, en los problemas personales que nos hace vivir con intensidad, en la palabra. Con sus entremeses reímos con el astuto y nos burlamos del ingenuo y, como dice Casaldueiro, reímos de la tontería del hombre y de sus vicios, reímos de la naturaleza humana.

Estos entremeses no se representaron en su época, pero quizá podemos imaginar cómo lo hubieran hecho los cómicos de haberlos aceptado. No obstante, nosotros tuvimos la oportunidad de escenificar *La Cueva de Salamanca*, uno de los mejores entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra.

CAPÍTULO II

METODOLOGÍA

El mejor método para superar obstáculos es el método del equipo.

-Colin Powell.

2.1 Metodología

A partir de este capítulo el trabajo adquiere las características de un estudio etnográfico¹, cualitativo sobre el proceso de montaje del entremés cervantino *La Cueva de Salamanca* presentado por el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM dentro del Primer Encuentro Nacional de Escuelas Superiores de Teatro, llevado a cabo la segunda semana de octubre de 1997 en la Escuela de Arte Teatral del INBA.

La metodología² que hemos seguido pertenece a la teoría fenomenológica, que busca "(...) *entender los fenómenos sociales desde la propia perspectiva del actor. Examina el modo en que se experimenta el mundo. La realidad que importa es lo que las personas perciben como importante.*"³ Es buscar por medios cualitativos, como la observación de la conducta y entrevistas, datos que nos lleven a la comprensión del fenómeno.

Mi interacción en este grupo ha sido lo que la investigación cualitativa llama

¹ Alwright, en Focus on the language classroom. An introduction to classroom research for language teachers, lo define como el conjunto de procedimientos y actitudes usadas principalmente por antropólogos, que procuran documentar y entender la conducta de la gente en las culturas. Esta orientación de las ciencias sociales busca promover en la gente de la comunidad que se estudia una oportunidad de reportar por ellos mismos su apreciación sobre un fenómeno observado. El Diccionario hispánico universal define etnografía como la ciencia que tiene por objeto el estudio y descripción de las razas.

² Bogdan y Taylor en su Introducción a los métodos cualitativos de investigación lo definen como la forma en que enfocamos los problemas y buscamos sus respuestas.

³ *Ibidem*, p. 16.

"observación participante", es decir, que no he sido un intruso en el grupo, sino parte de él, buscando conocer a las personas y experimentar lo que éstas sienten, por lo que me he identificado con los informantes.

Este tipo de investigación permanece cerca de lo empírico, pues es observando, escuchando a las personas, viendo sus documentos como se obtiene un conocimiento directo o mayor sobre el fenómeno que se observa. Eso no significa que sea superficial, porque requiere procedimientos de estudio rigurosos⁴ para llegar a tener una interpretación confiable.

El proceso de investigación inició con la invitación, en abril de 1997, al profesor Juan Morán para dirigir un grupo representativo del Colegio de Teatro, con mi llamado por Morán para fungir como su asistente, y la integración del equipo de trabajo.

Ya comenzado el montaje fui ganando la confianza de los participantes y su consentimiento, empezando por el del director, para observar el funcionamiento del grupo. Las tres presentaciones de dicho entremés el 7 de octubre de 1997 en el Foro Experimental "Antonio López Mancera", no fueron el fin de la investigación pues ésta se extendió, antes y después, algunos meses con entrevistas, notas de campo, fotografías, video, grabaciones de audio y reportes.

Una vez transcritas y estudiadas las entrevistas, los datos que éstas proporcionan y el registro de notas, han sido la pauta para interpretar y desarrollar conceptos y proposiciones teóricas sobre el proceso de formación profesional de los egresados del Colegio de Literatura Dramática y Teatro y de este montaje universitario.

También en material bibliográfico diverso hemos buscado varias visiones sobre lo

⁴ Que no han sido estandarizados. En la observación participante hay lineamientos, pero el diseño es flexible y evoluciona con el trabajo.

que entendemos por teatro, sus componentes y métodos de enseñanza del mismo. Hemos tomado en cuenta el actual plan de estudios de nuestro Colegio, así como algunas reseñas teatrales sobre el citado Encuentro y críticas de nuestra representación escénica.

Para simplificar la exposición de distribución del trabajo, horarios, ensayos, necesidades de producción, interpretación y concepción de dirección, elaboramos organigramas⁵, basándonos en material que el mismo director proporcionó a los colaboradores, consistente en una guía para el montaje con plan de actividades mensuales, teléfonos de los colaboradores, caracterización de los personajes, división en escenas del entremés, vestuarios, música y canto, coreografía, utilería, puntos de interés y de atención, un poco de vocabulario, así como los planes de trabajo semanales.

*"El propósito de la investigación no es sólo incrementar la comprensión de la vida social por parte del investigador, sino también compartir esa comprensión con otras personas"*⁶ Así, buscamos dejar un registro de esta puesta en escena del Colegio de Literatura Dramática y Teatro y compartir lo aprendido de la experiencia con otros colegas.

2. 2 Datos

Veamos ahora que la finalidad es contar con diferentes apreciaciones sobre el proceso de un montaje, así como vincular éstas con las nuestras, escuchando la voz de

⁵ Ver Anexos.

⁶ Bogdan y Taylor. *Op. Cit.*, p. 179.

los participantes en busca de la objetividad que debe poseer una investigación de tesis.

Para este estudio tomamos como informantes a la mayoría de los participantes en el montaje, quienes son alumnos y egresados del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Hemos dejado fuera a quienes, por diversas razones, no llegaron con el grupo a la culminación del proceso. También tomamos en cuenta las opiniones de algunos espectadores, especializados o no en teatro.

Por falta de un sitio para ensayar dentro de la Facultad de Filosofía y Letras, los principales escenarios donde se llevó a cabo la experiencia del montaje han sido: un salón de ensayo dentro del Teatro Diego Rivera en Versalles 30, en la Colonia Juárez; y el N° 5 de la Calle Cinco, en San Pedro de los Pinos. Otros lugares ocasionales donde se realizaron juntas fueron la casa del director en 5 de febrero 409 de la Colonia Obrera, la casa de la diseñadora de vestuario en Av. del Parque 34, San Ángel y algunas cafeterías de la Ciudad de México. Culminando en el Foro "Antonio López Mancera" del Centro Nacional de las Artes en Churubusco y Tlalpan, de la misma Ciudad.

2. 2. 1 Tipo de datos

Hemos basado este estudio en la realización de entrevistas donde los informantes (actores, bailarines, músicos, diseñadores, asesores, realizadores, y asistentes, incluso algunos espectadores) hablan libremente sobre su opinión, intereses y preocupaciones durante el proceso de montaje. Estas charlas audiograbadas, por su naturaleza, reflejan los vicios, muletillas, reiferaciones y pausas propias del habla coloquial, por lo que recomendamos al lector dedicar tiempo para comprender y manejar las

convenciones utilizadas en su transcripción. Son estas entrevistas las fuentes claves y primarias de información que han ayudado a completar los conocimientos de los que carecía la investigación, y a comprender el campo de estudio profundamente.

Se busca tomar la información proporcionada sobre la enseñanza profesional y formativa en el teatro. Destacar la información sobre: a) preocupación por el cuidado de la relación profesional, b) eliminación de tensiones, c) anécdotas e información técnica formativa, d) su experiencia dentro del proceso de este montaje.

Otras herramientas para la colecta de datos fueron: a) la bitácora de asistente, que contiene, a modo de notas, indicaciones, necesidades y pendientes, así como descripciones de acontecimientos, apreciaciones subjetivas (sentimientos) e intuiciones dentro de esta experiencia de montaje universitario y profesional; b) grabaciones de audio y video; c) fotografías tomadas durante los ensayos y las tres funciones que se dieron, que nos permiten captar detalles que podrían pasar inadvertidos en un relato escrito. Así como una descripción cuidadosa de quienes participaron directamente en el montaje y del sitio donde se ensayó *La Cueva de Salamanca*.

La forma para registrar fueron grabaciones de audio, video y fotografías de algunos ensayos, procurando que los aparatos no incomodaran a los informantes. Las entrevistas fueron grabadas en audio en su totalidad y transcritas posteriormente. Las tres presentaciones fueron igualmente filmadas y fotografiadas.

Estos dispositivos mecánicos dieron buen resultado, pues los participantes, principalmente los actores, se olvidaron o se acostumbraron a ser observados, por lo que su conducta y pensamiento no se vieron afectados, aun cuando en los descansos y al final de sus ensayos jugaban con ellos, razón por la que el director no siempre se mostró afable ante este tipo de registro.

2. 2. 2 Control de los datos

Para desarrollar el presente estudio elegimos el total de las entrevistas a quienes conformaron el grupo representativo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, cuyas transcripciones se incluyen al final de esta disertación, por ser esenciales para la investigación. No ocurrió así con las grabaciones de ensayos. En cuanto a las fotografías hemos seleccionado sólo las más representativas del proceso.

La bitácora es el registro diario del total del proceso desde la perspectiva del asistente, donde también hay notas de campo, pero sólo tomamos de ella algunos comentarios pertinentes. Los organigramas basados en las guías elaboradas por el director ayudan a recabar información, a comprender las concepciones imaginativas para el montaje, así como tener una visión amplia sobre la planeación y progreso de la puesta en escena.

De los documentos oficiales como son: la invitación a participar en el Encuentro Nacional de Escuelas Superiores de Teatro (emitido por la Escuela de Arte Teatral), el primer presupuesto, el segundo desglosado y la relatoría de facturas entregados al Departamento de Contaduría de la Facultad de Filosofía y Letras, así como cartas y comunicados dirigidos a la Coordinación del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, y el programa de mano del Encuentro, sólo presentaremos los que sean indispensables para apoyar esta disertación.

De las reseñas y críticas tomaremos lo que nos sea útil, teniendo en cuenta también los aspectos negativos. Estos datos se incluyen en el apartado para la recepción del espectáculo, por lo que mencionaremos también los comentarios del público entrevistado que vio alguna de las tres representaciones del entremés.

Entre otras fuentes de información están la ponencia de Juan Morán para la mesa

de directores, donde explica sus objetivos para el montaje, las plantas del salón donde se ensayó, del teatro "Espacio Múltiple" de la Facultad de Filosofía y Letras, y del "Foro Antonio López Mancera" del CNA para la iluminación; textos ilustrativos sobre la obra, el autor y su época proporcionados por el director; las versiones estudiadas y la definitiva del entremés son, por supuesto, tomadas en cuenta pero sólo reproduciremos aquello que nos resulte de suma importancia.

2. 2. 3 Registro

El registro de todos los datos se ha hecho en su mayoría escribiendo las palabras de los informantes. Como un trabajo de observación participante buscamos que las notas sean completas, precisas y detalladas. Por supuesto que conforme avanzaba el proceso y el objetivo de la investigación se aclaraba el registro se tomaba más selectivo.

En cuanto a las notas de campo, hemos incluido la descripción de los actores participantes, los acontecimientos y conversaciones, así como una interpretación subjetiva e hipótesis sobre las acciones. Además nos resulta importante describir el lugar donde se ensayó y estrenó, así como el ambiente de trabajo que se generaba desde la apreciación de todos los participantes.

Como parte del grupo ha sido un poco complicado llevar un registro minucioso, porque el tiempo para el estudio se limitó a ciertos momentos, y nos vimos en la necesidad de confiar en nuestra memoria y apoyarnos en medios mecánicos (grabación de audio y video y fotografía) para un estudio posterior. Otro inconveniente fue la restricción por parte del director para registrar algunas actividades.

Una vez terminada la experiencia realizamos las entrevistas, en las que buscamos

una conversación flexible entre iguales para que los informantes expusieran libremente su perspectiva sobre el proceso y, después de transcribirlas, interpretarlas. En las entrevistas, los informantes nos hablan acerca de ellos, de momentos en su vida, nos revelan la forma en que ven los acontecimientos y nos proporcionan datos sobre personas y hechos a los que no tuvimos acceso.

El código usado en la transcripción de las entrevistas corresponde a diacríticos empleados en estudios de análisis del discurso y fueron sugeridos por el asesor en la elaboración de este trabajo. Su utilización es auxiliar para reconocer aspectos prosódicos como la entonación, los silencios y pausas, la búsqueda de palabras, etc. La intención ha sido ofrecer una transcripción lo más fiel posible de las entrevistas.

2. 2. 4 Análisis

Para este análisis partimos de la recolección de interpretaciones de los participantes para luego llegar a la teoría pues lo que nos interesa es la información que ellos dan sobre su formación y su experiencia en este proceso de montaje.

*"En la observación participante, el análisis de los datos es una actividad en proceso continuo. Los observadores van y vienen entre los datos ya recogidos y el campo."*⁷ A lo largo del esfuerzo conjunto fuimos delimitando los temas a explorar.

Partimos del objetivo de observar este proceso de montaje y dar seguimiento a la aplicación de las enseñanzas de nuestro Colegio en la labor teatral profesional reconociendo que, como parte de este grupo representativo del Colegio de Teatro, nos hemos involucrado por completo tanto en el montaje como con los participantes en el mismo, a quienes hemos llegado a estimar mucho como amigos además de

⁷ *Ibidem.* p. 70.

admirarlos como profesionales.

Aun cuando "(...) *no se recomienda la investigación cualitativa en áreas donde el investigador tenga una participación profesional directa (...)*"⁸, hemos procurado mantener nuestras perspectivas y sentimientos al margen teniendo en cuenta los aspectos negativos que hubieron durante el montaje. En una investigación de esta naturaleza todo dato es relevante e informativo sobre las condiciones en que se desarrolla el fenómeno observado. Nos guiamos directamente por las voces, conductas, acciones y documentos de todos los que participamos en el entremés de Miguel de Cervantes titulado *La Cueva de Salamanca* para entender detalladamente el modo en que vemos el mundo y aprender de este proceso en el cual se incluye la interpretación.

⁸ *Ibidem*, p. 36.

CAPÍTULO III

JUAN MORÁN, DIRECTOR

Por experiencias propias de estos admirados textos, sabía que necesitábamos preparar todo con tiempo y formar un buen equipo de colaboradores, teniendo eso, podíamos aspirar como menciona el personaje del Sacristán unas buenas "basas y columnas a la amorosa fábrica de nuestros deseos." Y nuestro deseo era representar dignamente a nuestro Colegio de Literatura Dramática y Teatro y estar a la altura de la prosa de Cervantes.

-Juan Morán.

3.1 Semblanza curricular de Juan Morán

Roberto Juan Morán Gómez estudió la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde tuvo contacto con grandes maestros del teatro, entre los que recuerda más a Néstor López Aldeco y José Luis Ibáñez. Pero desde muy pequeño sintió gusto por las representaciones y por la coordinación de las obras. Como director ha buscado conjuntar lo teórico con lo práctico. Mucho de su gusto y experiencia está en el teatro clásico y se interesa por las mujeres, por las heroínas del Siglo de Oro español.

Juan Morán es uno de los fundadores de la Compañía Corral, un grupo de egresados del Colegio de Literatura Dramática y Teatro con gusto por el texto clásico y por hacer teatro. Su primer montaje fue *El zoológico de cristal*, después vendría un viraje hacia el Siglo de Oro, precisamente con algunos *Pasos* de Lope de Rueda, algunos *Entremeses* de Cervantes, *La mujer por fuerza* y *Palabras y plumas* de Tirso de Molina. Luego, entre otras obras, escenificaron *Los locos de Valencia* de Lope de Vega con las que ganaron varios premios del Festival Internacional de Drama del Siglo de Oro en "El Chamizal Memorial" del Paso Texas, EUA. Después de un período de

ajuste la compañía montó *La Gatomaquia* de Lope de Vega, que posteriormente tendría una segunda versión.

(...) si es complicado el verso y que no nada más el tener la compañía y el apoyo del escudo, no” y la experiencia, sino que es de una: dificultad que/ que/ que me llana/ llana más la atención y: y/ y que ojalá lo pueda seguir haciendo, pero SÍ LO HACE MÁS complicado. Tienes que tener cierta: prep/ una preparación fuerte y una intuición y una buena ((entre risa)) suerte y una buena voluntad que/ que/ que cuesta trabajo, no” y que no hay la preparación. Te digo, la tienes que encontrar no en la Universidad, no en ningún lado/ Bueno, si en la Universidad, pero: individual, individual, individual, individual, y mucho depende lo que tengas aquí ((señalando la cabeza)) cómo estés en la vida y lo que tengas en el corazón, lo que ((incomp. Por la risa)) en el estómago, lo que tengas en la cabeza, no” Eso me quedó muy claro con José Luis, de que esa versificación, toda esta vida que le da: estos autores, llámese Lope, Tirso, Calderón, son/ son/ son/ son, aparte de una sensibilidad de/ de algo muy interno, y luego con lo razonado del verso si tienes que estar bien de esos tres lados y para hacerlo como actor, como director, como creativo, este: pues te complica más las cosas y encontrar GENTE que se una a ti, o GENTE QUE PUEDA trasladar esa: esa seducción, NO LA HAY. No, está muy divorciada la teoría, está muy divorciada quien te puede dar la dirección.¹

Además de dirigir, Juan Morán también adapta y escribe obras dramáticas. Ha asistido en dirección a José Luis Ibáñez, José María Fernández Unsain, Jacqueline Andere y Rafael Banquels en producciones comerciales. También imparte clases de actuación y dirección de forma particular, en el INBA y en la UNAM, alternativamente.

Por todo lo anterior, el entonces Coordinador del Colegio de Teatro, el Licenciado Néstor López Aldeco, propuso a Juan Morán dirigir el entremés cervantino que representaría al Colegio de Literatura Dramática y Teatro en el Primer Encuentro Nacional de Escuelas Superiores de Teatro organizado por la Escuela de Arte Teatral del INBA.

3.2 Propuesta para el montaje de *La Cueva de Salamanca*

Una vez aceptado el compromiso de dirigir a los alumnos del Colegio de Teatro, Juan Morán comenzó a estudiar el entremés y a pensar en la gente que habría de apoyar el

¹ Cf. Apéndice Entrevista con Juan Morán.

proyecto, según las necesidades del montaje. Pensó en la época, el autor y su obra, el lugar, los personajes el número de actores y otras necesidades específicas, así como en la escenografía, el vestuario, la iluminación, la musicalización, y el estilo de actuación requeridos.

(...) comenzaban desde: desde la organización. Bueno esa no es una propuesta que se vea en la obra, pero: ((entre risa)) forma parte la propuesta de organización. La segunda, era el: tocar (...) la: problemática de la forma de actuar cosas del/ del/ del/ del/ del Siglo de Oro, una de ellas era la mujer siguiendo los pasos de: LAS HEROÍNAS y tratar de modificar en ese paso de las heroínas el de: en la forma de actuarlas (...) Cuando hay papeles de este tipo siempre son las descocadas (...) Y no se les conoce otras sensibilidades (...) por otro lado LA COMEDIA. El jo/ el género de la obra que todos los investigadores siempre le pusieron o era farsa o era comedia o era, este: eh: humor: en el que participaba la farsa y la comedia, no" Entonces, finalmente tratar el humor y, siguiendo unas tradiciones aristotélicas, no" eh: con comentarios del/ del/ del/ de Platón con comentarios del mismo Cervantes, del: y el/ y la transición que propone después Lope de Vega (...) Entonces fue unir, más que desplazar, unir lo que decían unos, otros, no" para darle encuadre a este humor (...)²

Aclaremos que actualmente consideramos al entremés como una farsa, como una interpretación cómica y grotesca basada en situaciones jocosas primitivas y absurdas, como caídas, golpes, lo inesperado, situaciones embarazosas, que ridiculiza a los tipos cotidianos y las costumbres locales y provoca la risa fácil. Sin embargo, el director tenía una visión diferente sobre este entremés en particular.

La obra cervantina no era desconocida para él, por lo que estaba enterado de la forma en que el dramaturgo veía y retrataba la vida de su época, sus personajes, el diálogo en prosa retórica, los temas, y la ironía que Cervantes deseaba que el público descubriera:

El/ el/ el manejo actoral de las actrices, el: el, bueno, la prosa, no" que se oyera con/ con claridad, aunque no fuera verso pero finalmente tiene sus obstáculos, este: la picardía, el pícaro, el/ el/ el manejo del comudo. Esos eran como los principales elementos y el divertimento, que de alguna manera no se: perdiera (...) Y: lo reflexivo que es el entremés ya de Cervantes, pero que seguía manteniendo esta: esta algarabía, no" esta desfachatez del/ del/ del/ del

² *Idem.*

del del del engaño, pero el engaño como un divertimento, no como una/ como algo que/ que te destruya y que puedan convivir el ingenuo, el/ el/ el/ el/ el/ el/ este: el amante, los amantes, este: la comida y el vino y que no haya pleito y nadie pierda de alguna manera o que se vuelva irónico ese final, no" (...) o: que todos están: están perdiendo, en fin, no" El juego de la ironía que cada vez para mí es más importante, no" que se notara, que se notara como proceso de trabajo y si se llega a notar escénicamente pues ya también serán, pues logros, eh: en lo personal, pero eran/ eran distintas las/ las/ las concepciones para manejar en la obra, SIN DAR UN RESULTADO FINAL, porque creo que la obra no lo propone (...) Aquí es algo irónico, un humor negro, finalmente todos conviven, no" ¿Qué pasará después? Quién sabe, pero/ pero finalmente todos están conviviendo en una ironía en un:: varios sentidos puede uno ver ese/ ese final, no" A la mejor es un humor temible, no" de que tengan que convivir los amantes con el miedo del esposo, el esposo con ((entre risa)) su inocencia y con su nigromancia y/ y todos estén, no" Entonces lo puede uno ver del lado positivo, del lado negativo, o del lado de en medio y es: interesante más que Cervantes como no lo termina éste con un acento fijo, no" (...) que a mí me despertaba más ese juego irónico, no" entonces eran todos esas/ esas premisas, no" El divertimento, el/ el/ el humor con esta seriedad, no"³

Juan Morán sabía que en el escenario vemos relaciones humanas y que, como dice Bentley, la naturaleza humana se solaza en las desventuras, desastres y agresiones que sufren otros seres humanos, pues en la farsa se sienten una seriedad, gravedad, hostilidad y un tinte de amargura, pero que con un "no era en serio" se aprecia la jocosidad que estaba oculta y la risa prevalece. Es por ello que el director sabía que el espectador encontraría cómica la desgracia del ingenuo Pancracio si se le presentaba sin exageraciones para después guiñarte un ojo. "*La farsa ofrece una simple forma de placer: el placer de golpear a nuestro enemigo en la mandíbula sin que el golpe nos sea devuelto.*"⁴ Eso era lo que buscaba el director primordialmente.

Una vez establecido lo anterior estudió a los personajes. Son tipos sociales: cinco hombres y dos mujeres. El director se percató de que Leonarda es una mujer inteligente, llena de gracia y picardía, cualidades que sólo Valbuena Prat le reconoce. Cristina no es sirvienta de la casa, sino la joven a la que están criando allí y que acompaña a la señora, quien goza de mayor libertad y mayor picardía e igual

³ *Idem.*

⁴ Eric Bentley, *La vida del drama*, p. 274.

inteligencia.

Pancracio, para algunos estudiosos como Casaldueiro, es un bobo y tonto; para el director es un ingenuo y ciego por amor, un señor, mucho mayor que su esposa y que el resto de los personajes, persona de alta dignidad y respetado en su comunidad a pesar de ser supersticioso.

Con base en una profunda investigación Juan Morán se percató de que no a todos los estudiantes se les caracteriza igual. El de este entremés es básicamente pícaro, inteligente y travieso, un tanto rufián y cochino, pero no aprovechado. Su intento no es causar daños graves, sino que su naturaleza, su pobreza y su hambre ocasionan los problemas. Como dice Valbuena Prat, este estudiante-pícaro es quien juega con el honor, credulidad, hipocresía y miedo del resto de los personajes. Además es él quien une el tema del engaño conyugal de la primera escena con la burla al marido ausente, lo irónico del honor y la credulidad en las supersticiones que componen el entremés.

El barbero y el sacristán son los tipos cómicos. A ambos se les consideraba como tipos de buena posición social. En las obras solían ser los amantes y enamorados de las fregonas y malcasadas. El sacristán representa al clero descamado y habla con latinajos pretendiendo erudición, dándose aires de poeta al estilo de Antonio de Nebrija, sin poder disimular su ignorancia.

El compadre Leoniso es un personaje pequeño, pero forma parte importante dentro del grupo. Es un hombre de la misma dignidad que Pancracio, y es él quien representa al pueblo, quien nos permite ver que Pancracio y Leonarda son figuras respetables en su comunidad. Quizá sin la información que él nos da, el entremés podría ser una farsa grotesca y Pancracio, un bobo.

La Cueva de Salamanca es un entremés alegre que plantea problemas complejos, donde contrastan la agilidad, astucia e inteligencia de la juventud con la credulidad y pasividad de la edad madura, la respuesta pronta, con dobles intenciones de los jóvenes con la grandilocuencia del sacristán, así como con la parodia a los versos en forma arcaica en el conjuro del estudiante.

Para este montaje los puntos de interés serían: a) no a la edificación religiosa, política y moral, b) sí a la sensualidad, c) sí al engaño femenino, d) sí a la diversión de las flaquezas humanas, e) sí al adentrarnos al ambiente picaresco como juego y como imposición a una sociedad hipócrita, f) sí a la prosa extraordinaria del XVII empleada por Cervantes⁵.

Aunque aquí no era un montaje en verso, pero sí sí hubo como que la madurez para poder transmitir ciertas cosas y lo que no pude ser claro, este: como que ya había una matemática. Cuando leí por primera vez *La Cueva de Salamanca* Bueno, no la primera vez, pero para este montaje como que pude resolver varias cosas y esas varias cosas resuellas NUNCA se modificaron, se modificó vestuario, se modificaron varias cosas (...) pero EL SENTIR de la obra nunca varió, y eso creo que lo sentí GRACIAS a la experiencia de todo lo demás, de los montajes, de: las clases, este: ((entre risa)) individuales, con mis cuates investigadores, con José Luis, en fin, no" Entonces creo que eso/ YA me siento seguro en/ en/ en enfocar hacia otro punto, no nada más es el movimiento por el movimiento, o: o truquear con la música o con el vestuario, ya hubo una madurez de: de/ de/ de/ de: de picardía, de: de/ de/ de/ de/ de engaño, no" A MÍ ME GUSTÓ COMO QUEDÓ y lo sentí así desde el principio y/ y creo que ya tenía las bases desde hace tiempo y eso fue creo que una de las partes importantes de/ de haber cumplido con/ con esa instancia del Encuentro, no" NO EN EL ENCUENTRO, sino ya en el trabajo, del compromiso de representar al Colegio, el compromiso de tener actores universitarios, eh: Sí, creo que/ que/ que: que/ que hubo ya una madurez (...)⁶

3.2.1 Adaptación del texto

Después de comparar varias versiones del entremés, se optó por la de Miguel Herrero en editorial Espasa-Calpe⁷. El director hizo unas pequeñas adaptaciones al texto para

⁵ Datos tomados de la guía para el montaje de *La Cueva de Salamanca* de Juan Morán.

⁶ Cf. Apéndice Entrevista con Juan Morán.

⁷ Cervantes, *Entremeses*, edición y notas de Miguel Herrero, pp. I-XX, 185-213.

facilitar la lectura a los actores, el montaje del entremés, y la comprensión de los espectadores. Se dividió la obra en diez escenas, determinadas por la entrada y salida de personajes.

La: Cueva... no es en verso, pero, este: pero tiene esa vida, esa parte: de encuentros, eso muy barroco, no" o/ o: Bueno, Cervantes no es tan barroco, porque le toca ese/ transición de tiempos del/ de género, del/ pero de alguna manera está participando de eso de lo/ de ese nacimiento del barroco, entonces todo es así enredado, es un fluir, fluir, fluir cosas, no" Entonces ese fluir lo tiene él y/ y que a mi me dieron/ me di cuenta con los versos, y no es nada más la separación de escenas por escenas, sino que hay cambio, no" del/ del: marido con las dos chicas, cuando están las dos chicas, entonces es un cambio, no hay la versificación pero tienen este ritmo, esta vivacidad, no" que/ que/ que: que es muy difícil manejarla.⁸

Se añadió al texto la idea que Roque Guinarde, personaje del que se habla, es un bandolero. Se cantó más veces de las que indica el autor el estribillo de "*¡Linda noche, lindo rato, linda cena y lindo amor!*" de los amantes, para que la burla que hace el estudiante tenga mayor efecto en el receptor. También se adelantó un texto del estudiante para que al espectador le quede claro que Pancracio le ha oído hablar. Posteriormente, dentro del montaje algunos diálogos de un personaje se compartieron con otro para lograr el efecto buscado.

La investigación nos descubrió que el entremés se acompañaba de un baile y el director finalmente decidió que sería una buena introducción a la obra, así como para la parte final, pues los entremeses no tienen uno muy claro. Siempre parece que algo más va a pasar, porque están diseñados para intercalarse con las obras largas.

[E] (...) no perder estas habilidades musicales que tenían los entremeses, bueno, todo el aparato escénico del entremés, la obra grandota de tres jornadas, los bailes, no" era un poquito mantener ese juego, ese baile, no" esa música, no" que los tres músicos, o cuatro músicos ((entre risa)) según el investigador que uno lea, que había en ese momento, no" Entonces era retomar esas cosas y darle una forma/ claro que la música se fue dando también (...) pero se unió a lo que yo quería en cuanto a/ la música en vivo, en cuanto al bailable, si tener ese: esa festividad, pero que esa festividad también implicara algo con la comedia, con el entremés, no"⁹

⁸ Cf. Apéndice Entrevista con Juan Morán.

⁹ *Idem*.

Así que si había un baile, tenía que ser algo que exaltara lo mundano, y Dionisos es el que une al hombre con la naturaleza, es la veneración del vino y del cuerpo, de lo carnal, de lo bajo corporal. Como resultado de más investigación nos percatamos que, como dice Marie-Gabrielle Woisen¹⁰, a Dionisos o Baco se le honraba con ritos orgiásticos, donde la danza jugaba un papel importante para expresar la comunión con el dios, además de que el estado de intoxicación por vino era considerada por los griegos como un modo de ser atribuido a los dioses. Por ello abrieron y cerraron el entremés danzas que exaltaban el sentido báquico, pero que a la vez respetaban los bailes de aquella época.

3.3 El proceso creativo

Durante el mismo proceso de investigación Juan Morán planificó el tiempo para el montaje, es decir, los tiempos de ensayo, los de diseño, de realización, la preparación técnica.¹¹ Comenzó a coordinar y armonizar el desarrollo de la producción e interpretación material de la obra junto con las personas que eligió para que integraran su equipo de apoyo y creativo:

Pues gente con la que me pueda pelear de alguna forma, o: que respete: no en el sentido dictatorial, este: eh/ eh/ eh/ eh/ de que tengan que obedecer mis indicaciones porque dice el señor director, no" o sea, de alguna manera que creo que eso también provocó ciertos: desajustes a la hora de/ de ir hilvanando el/ el producto, el proyecto. DE QUE TRATO DE DAR LIBERTADES, no" a todos los que están, que se vuelva más de la gente. Porque de alguna manera ya se sabe quien es el director, quien los está reuniendo, etcétera, etcétera, no" Pero la manera de trabajar siempre es/ varía.¹²

Dentro del rubro de apoyo estábamos los asistentes de dirección: Emilio Rebollar¹³ y Alexandra González Mancisidor. Ambos conocimos a Juan Morán cuando cursábamos

¹⁰ Woisen. "Sacred dance" La danza: Imagen de creación continua. Antología, pp. 52, 53.

¹¹ Ver anexos.

¹² Cf. Apéndice Entrevista con Juan Morán.

¹³ Quien se integró a la compañía a finales de mayo.

el segundo año de la carrera, pues él fue nuestro maestro de Actuación III y IV. Por ello fue que, con gusto, aceptamos la comisión.

Durante las juntas con el equipo creativo, es decir, con el escenógrafo, vestuarista, iluminador, y musicalizador, el director decidió el estilo de la producción, tomando en cuenta la practicidad y el resultado esperado, buscando la unidad entre las visiones de los diseñadores. Lo que se buscó principalmente fue respetar el texto y la época del entremés, apuntando especialmente al vestuario para que reflejara el uso o costumbres en la ciudad de Madrid, y a la utilería. Todo con un acabado de época, es decir, que se viera como las pinturas de la época, con una pátina de antigüedad.

Por las necesidades específicas de los actores para la representación se planteó con el musicalizador e diera una preparación en canto a quienes resultaran escogidos en una audición, recibirían además adiestramiento para danzar con una bailarina, para portar las armas y expresión corporal con un especialista en armas, de expresión verbal con algún especialista en la materia, y algunas sesiones se dedicarían a examinar teóricamente al autor, su obra y su época con algún estudioso del teatro clásico. Así los actores tendrían buenas bases y conocimientos para llevar el montaje a buen término, pero con divertimento:

(...) pues yo a los al/ a los maestros del/ sobre todo los talleres sí les dije que fueran más flexibles, no¹⁴ porque acababan de terminar clases, iban a empezar clases para el otro año escolar que iba a iniciar, entonces sí se me hacía muy pesado (.) estar ensayando en vacaciones y estar con CLASES, no¹⁴ y otra vez y en tu pupitre, que no sé qué tanto, entonces yo les pedí a todos los maestros flexibilidad, no¹⁴

Una vez establecido lo anterior Juan Morán conjuntó al equipó que montaría *La Cueva de Salamanca* para el Encuentro Nacional de Escuelas Superiores de Teatro.

¹⁴ Cf. Apéndice Entrevista con Juan Morán.

CAPÍTULO IV

EL MONTAJE DE LA CUEVA DE SALAMANCA

Ser comudo no es ser tonto todo el tiempo. Los que hemos tenido el privilegio de ser comudos, de verdad que no quisimos tener ese honor y en algunos momentos tenemos lucidez. Prefiero para Pancracio su ingenuidad, su interés en la nigromancia, como sus talones de Aquiles, que degradar al personaje desde el principio, pues al regreso del marido a su hogar debe ser verdadero obstáculo para que brille la habilidad de la picardía del estudiante y de los amantes.

-Juan Morán.

4.1 Objetivo del Encuentro Nacional de Escuelas Superiores de Teatro

Este encuentro se planeó y llevó a cabo en la Escuela de Arte Teatral del INBA del 6 al 11 de octubre de 1997. Contó con el apoyo del CITRU, del Centro Nacional de las Artes y del Programa de apoyo a la docencia, investigación y difusión del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Eduardo Contreras Soto dice que el proyecto nació en una plática entre él e Ignacio Escárcega, actual director de la EAT. La finalidad era ver de manera tangible la situación de cada escuela, por lo que pensaron en una representación, que sería el complemento ideal para las mesas redondas, conferencias y talleres que estaban planeados.

La obra sería "(...)un texto clásico indiscutible para que no se pudiera pretextar falla alguna imputable a la dramaturgia."¹ Escárcega escogió el entremés cervantino *La Cueva de Salamanca*.

Cinco escuelas habrían de representar cinco versiones de la misma obra para "(...) Conocer la manera de abordar e interpretar el mismo texto y resolver problemas que

¹ Contreras Soto, "Cinco escuelas en La Cueva de Salamanca" en revista Tierra Adentro, p.33.

implica esta puesta en escena. Esto nos da una visión amplia de la Escuela, de su forma de enseñanza, de habilidades físicas e intelectuales desarrolladas en sus alumnos, la concepción de teatro, su trabajo de equipo y entrega al teatro (...)"².

4.1.1 Las condiciones de participación para el montaje

En el mes de abril, el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM fue invitado a participar en este Encuentro. Escárcega y Contreras Soto especificaron en una carta las condiciones necesarias para montar el entremés.

Propusimos la participación de alumnos regulares en el montaje, y la dirección a cargo de un profesor activo en la escuela respectiva. En la carta recomendamos 'concebir un montaje susceptible de adaptarse a cualquier espacio escénico y recurrir a la menor producción posible, tanto por la conciencia pragmática de no poder exigir un gasto excesivo a escuelas cuyas limitaciones presupuestales todos conocemos, como por la conveniencia de concentrar toda la atención de los espectadores en el trabajo específico de los actores, lo cual constituye el objetivo principal de nuestro Encuentro de escuelas teatrales'. Solicitamos apego al texto original, sin cortes, añadiduras ni adaptaciones, aunque se representara bajo el estilo actoral que se deseara.³

Tras saber lo anterior, el Licenciado Néstor López Aldeco, entonces Coordinador del Colegio, convocó a Juan Morán a ser el orquestador de todo el equipo que representaría a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

4.2 Selección de los creativos. Semblanza y opiniones

Después de hacer su plan de trabajo, el director había pensado en quiénes conformarían lo que él llama el "staff creativo" o equipo de diseño. Con ellos tuvimos

² Barroso Luna. "Encuentro Nacional de Escuelas Superiores de Teatro en la Escuela de Arte Teatral" en *revista Teatro*, p.83.

³ Contreras Soto. *Op. Cit.*, p. 35.

varias juntas antes de comenzar el trabajo con los actores, y estas pláticas continuaron a través del proceso de montaje del entremés.

Teresa Pattán fue la primera en confirmar su participación. Ella diseñaría y realizaría la escenografía y utilería. Teresa es egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro. Se especializó en el área de dirección. Por la influencia de la Maestra Marcela Zorrilla siempre tuvo interés en la producción y escenografía. En estos rubros, ha trabajado en *La Traviata* para la compañía de ópera de Bellas Artes, y en *Cosí fan tutte*, un montaje interinstitucional entre la Escuela de Arte Teatral y la Escuela Superior de Música del INBA bajo la dirección de otro egresado del Colegio: Iván Olivares. Con Juan Morán trabajó en *Los locos de Valencia*, *La Gatomaquia* y *Chaplin*. Ha hecho otros trabajos con diversos directores. Entre sus actividades está el impartir clases de teatro a nivel medio superior, así como dirigir e iluminar en diferentes espectáculos. Así que, por un conocimiento previo, Juan Morán la llamó a trabajar en este montaje:

(...) pues ya en *La Cueva*... pues yo estuve a cargo de todo lo que fue la realización de utilería. Entonces yo creo que con él ha sido un: mucho el hecho de que me deja en libertad de acción y de que siempre como que hemos tenido el mismo lenguaje y la misma comunicación y eso es bueno, no" Encontrarte con directores que te dicen qué es lo que quieren y que tú se los haces y quedan conformes con lo que tú les haces, no"⁴

A Teresa se le encargó la realización de la canasta de las fiambreras con fruta de papel maché, tres chorizos, dos pescados, una pierna, un jamón, un mantel de manta, un queso, dos panes, una bota de vino y dos pollos con plumas, elementos todos requeridos en la obra. Para los personajes se le solicitaron dos abanicos, un pañuelo, dos trenzas, una red para cabello, dos faltriqueras, un florete, dos linternas, dos equipajes, un morral doble con relleno de manta con delcrón, un libro de piel, un cencerro con cadena, un cirio color ocre, una caja de cerillos de madera, un látigo de

⁴ Cf. Apéndice Entrevista con Teresa Pattán.

lazo, un gorro, un monedero con agujeros, otro con monedas y adornado con pedrería, un crucifijo con cadena, una navaja, y una guitarra de madera.

En cuanto a la escenografía el director quería trabajar con un par de cubos a lo que ella propuso que fueran una banca y un banquito con diseño de época, por lo que todo llevó un acabado especial.

No: es que eso lo interesante con/ cón el hecho de trabajar con Juan, a veces él no sabe: o más bien tiene una noción en su cabeza, pero dijéramos todo tu/ es razón de tu investigación, no" O sea, Juan da las herramientas y Juan te dice cómo lo quiere pero: todo lo demás en cuanto a investigación histórica depende de ti si quieres que las cosas salgan BIEN (...)⁵

En la siguiente reunión confirmaron su participación la Maestra Marcela Zorrilla en diseño de vestuario, y Óscar Armando García en la coordinación musical.

Marcela Zorrilla siempre se interesó por el teatro y el dibujo, primero como juego y luego seriamente. Es egresada de la licenciatura y maestría en Artes Plásticas de la UNAM. Después de trabajar con Héctor Azar en "Teatro en Coapa" e iniciarse como escenógrafa y vestuarista en la producción de *El periquillo sarriente* ingresó al recién formado Centro Universitario de Teatro (CUT) donde tuvo tres años de estudios de teatro más serios (antes de que fuera una escuela más práctica que de estudios y donde los alumnos de diversas facultades formaban el quórum y alumnado). Trabajó también en *Divinas palabras* de Valle-Inclán. Entró a la Escuela de Arte Dramático de Seki Sano por dos años, estudió otros dos años en la Escuela de Arte Teatral del INBA con el Maestro Prieto y tomó clase de producción teatral con el Maestro Antonio López Mancera en la Facultad de Filosofía y Letras. Estudió además con el maestro Wagner, y así fue complementando su carrera en lo que ella llama "el cuarto oscuro": en la escenografía, en la producción alrededor de la puesta en escena.

⁵ *Idem.*

Marcela Zorrilla fue maestra de Juan Morán en la Facultad de Filosofía y Letras. Trabajó con él en *Palabras y plumas* y en *Los locos de Valencia*. Aún sigue impartiendo clases de producción tanto en el Colegio de Literatura Dramática como en la Escuela de Arte Teatral. Por todo lo anterior se unió al equipo de trabajo.

(...) entonces Juan ya cuando te presenta un proyecto de trabajo ya lo trae totalmente claro, estudiado, PROPUESTO seriamente, pues tú ya no tienes más que preguntar la/ ¿lo quieres totalmente de época? ¿no tan de época? ¿qué colores te gustaría que maneje? Y te digo, Juan es profundamente claro en lo que quiere siempre.⁶

Para Marcela el requerimiento era que el diseño se apegara a la época y, sobre todo, que se manejaran colores cálidos, lo demás dependía de su criterio; por lo que hizo varios bocetos y el director escogió los que convenían a la visión y necesidades de su propuesta.

Por otro lado estaba el Maestro Óscar Armando García como encargado de la coordinación musical. Óscar Armando es Licenciado en Literatura Dramática y Teatro. Su Maestría en Historia la realizó en la Universidad de Lovaina, Bélgica, e imparte clases tanto en el Colegio de Teatro como en la Escuela de Arte Teatral del INBA. Actualmente estudia el Doctorado en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

El padre de Armando, el profesor de música Daniel García Blanco, tuvo mucho que ver en el interés que su hijo desarrolló por el teatro y por la música.

Óscar Armando comenzó sus estudios formales de teatro en el CADAC y siguió posteriormente en la UNAM. Desde sus 21 años da clases de teatro. Ha trabajado como actor, director y musicalizador. Es también investigador teatral, locutor, guionista de radio, asistente de producción y dirección, un poco de todo y "*con mucho orgullo*

⁶ Cf. Apéndice: Entrevista con Marcela Zorrilla.

además" como él lo menciona.

A Juan lo conoció desde que ambos estudiaban la licenciatura y coincidieron en clase de actuación con el Maestro José Luis Ibáñez. Por la fama de Armando como musicalizador, Juan se le acercó y comenzaron a trabajar juntos en *Palabras y plumas*.

Bueno, he de decirte que desde entonces ya tenemos una amistad muy/ muy/ muy intensa, no" Este: aunque no tengamos algún montaje es/ estamos siempre: en: constante comunicación. "Pues qué está haciendo él, en qué voy yo, etcétera", pero, eh: a: la convocatoria: que surgió de la Escuela de Arte Teatral y: a la organización misma y a la decisión de que fuera Juan el que *hiciera el montaje de La Cueva de Salamanca, pues inmediatamente me llamó y: sobre todo, rescatando aquello que hicimos con Palabras y plumas*, de que se hiciera un montaje-taller. Y pues, esa fue la manera en que me/ me integré al trabajo.⁷

El plan para musicalizar *La Cueva de Salamanca* era tener música viva, retomando el intento de *Los locos de Valencia*. En la opinión de Armando la orquesta en vivo enriquece el concepto musical y los efectos, además de que la precisión que se consigue jamás la dará una cinta. No era asunto de virtuosismo, era un apoyo musical coherente con el montaje y con los bailes y retomar la tradición de cómo se hacían originalmente los entremeses.

En cuanto a la iluminación, el Licenciado Néstor López Aldeco se ofreció pero finalmente fue Cuauhtémoc Salas el encargado de este rubro. Cuauhtémoc se interesó por el teatro desde la secundaria. En la preparatoria tomó clases con Marcela Ruíz Lugo y después ingresó a estudiar la licenciatura en Teatro a la Facultad de Filosofía y Letras. Trabajó con Karina Duprés y Carlos Ancira como asistente de dirección, pues la dirección era su interés. En el teatro "Juan Ruíz de Alarcón" trabajó con los técnicos y ellos le enseñaron sobre iluminación, (en la práctica pues en la teoría fue Marcela Zorrilla quien le enseñó) algo que también le gustaba.

⁶ En realidad se refiere a *Los locos de Valencia*.

⁷ Cf. Apéndice Entrevista con Óscar Armando García.

En los tiempos de estudiante actuó para Juan Morán en *Los pasos* de Lope de Rueda y los *Entremeses* de Cervantes. Comenzó a iluminar para él en *La mujer por fuerza*, luego vinieron *Palabras y plumas*, *Los locos de Valencia* y *La Gatomaquia*. Lo asistió en la dirección de *El vestidor*.

Ha trabajado en televisión. Como director también participó en *El prestamista*, *Solos en el parque*, *Rosa de dos aromas*, *El velorio del candidato*, y *¿Qué crees? Se vale copiar*.

Por sus trabajos anteriores con Juan Morán, Cuauhtémoc afirma que fue llamado inmediatamente para diseñar la iluminación. Aceptó el trabajo a sabiendas de que no había dinero de por medio y que la finalidad era representar a la facultad.

En cuanto a los requerimientos, Cuauhtémoc sabía que Juan había dividido la obra en: 1) baile, 2) la obra, y 3) baile. Además Juan tiende a aprovechar el escenario completo todo el tiempo y la escena es plana (sin niveles o plataformas) por lo que prácticamente tenía que iluminar todo el escenario:

Entonces ya sé que con él no voy a poder ((rie)) (...) hacer líneas y las iluminaciones muy especiales, sino que pues tienes que iluminar prácticamente todo el escenario Y: este y bueno, lo que yo traté de hacer acá es crear distintos ambientes, no⁵ Un ambiente para el baile y otro ambiente para la escena, que fueran distintos, pero que se vieran bien, al fin ya sabía que/ que lo más importante era: estaba basado en las actuaciones como siempre a hacer/ se ha hecho, entonces, bueno, dije "bueno, lo importante va a ser aquí el/ el manejo de: de la actuación y el vestuario, entonces hay/ tienes que iluminar bien" no⁵ O sea, no/ no: o sea "puedes hacer uno que otro efecto, bueno de: lo: (...) Lo de la carbonera le sugerí que lo podíamos hacer una luz ahí especial y en el baile hacer una luz completamente distinta a la de la escena, con otro tipo de ambientación.⁵

La idea que perseguía la iluminación de la obra era que tuviera el tono de época, unos tonos sepia que remitieran a épocas pasadas. Además la obra transcurre de noche, en el interior de una casa y una escena en exterior. Se buscó la iluminación de

⁵ Cf. Apéndice Entrevista con Cuauhtémoc Salas.

vela o antorcha y luz de luna con colores ambarinos y azul propios para esos ambientes. Para los bailes se iluminaría de modo diferente en colores ámbar y rojo.

(...) en el primer baile era: más presencia de ámbar y en la segunda más presencia de rojo, eh: en este sentido como que más: más fogoso digamos, no" ya este: simbolo de la pasión digamos, no" y el ámbar incita/ aunque en la primera parte también estaba combinado, no" no estaba uno u otro, sino los dos un poco combinados nada más que con más presencia o menos presencia, esa fue la idea digamos (.) en general la iluminación, no" ⁹

Para reforzar algunas acciones importantes dentro de la obra planeó usar luces especiales:

Alguna especial por ahí de: del centro en donde quedaba la canasta de las fiambres y donde se desarrollaban varias escenas, que se sentaban en el centro, entonces ahí también había una especial, el especial de la carbonera que, bueno, ahí nos salíamos un poco de: de la luz real, pero era para reforzar un poco lo que estaba pasando en/ en la obra, no" aunque se saliera un poco de: de la realidad, que era iluminar con un back muy fuerte dentro del cuarto que hacia de carbonera y salía una luz muy brillante y que dejaba en silueta a los actores y sobre todo a los día/ a los demonios que iban entrando, no" para también poco a poco ir regresando la luz ya cuando están adentro los demonios y la gente descubrirá que están todos maquillados y que están todos ya, este: disfrazados (...) ¹⁰

Dora Laura Liquidano llegó al montaje poco más de un mes antes de estrenar, se encargó de coreografiar y trabajó exclusivamente con los bailarines. No es egresada del Colegio, es bailarina y coreógrafa profesional. En uno de estos trabajos conoció a Juan Morán, quien, tiempo después, le encargó coreografiara *Chaplin* para él. Esta vez, Juan le pidió hiciera los bailes del entremés como un favor personal.¹¹

A Dora se le solicitó que el baile tuviera un sentido bacanal, que invitara a lo "bajo corporal". Ella se basó en sus conocimientos y trabajó en entera libertad sobre el *Saltarello* interpretado por la orquesta. Juan Morán nos comenta:

(..)finalmente el baile si unió a otro/ a una cosa: retomando movimientos como lo hizo Dora, este: de es/ de un baile español y de ciertos acentos del/ de bailecito, de algo mexicano con lo que en alguna vez planteó: Marguit Frenk, que después hablé con ella para que me dijera cosa de eso, no" que/ que como rumor, pero que si se retomaron cosas de ese nuevo mundo que habian

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Ningún maestro de danza perteneciente al Colegio aceptó o pudo asesorar a la compañía.

conquistado los españoles y que de ahí eso que tomaban de ese otro mundo pues era un baile prohibido porque venía de otro lado y quién sabe qué cosas negativas traía ese baile, no" (...) Entonces Dora, afortunadamente, manejó esos dos tipos de cosas sin hacer mucho énfasis en "esto es mexicano, esto es baile español" no" y además un baile: sí que había sensualidad, sí que había cosas pero no era tampoco regalado el baile, no" y al final también cerrar "¿son figuras salidas de la Cueva?" (...) "¿Si son figuras mágicas?" Entonces dar/ jugar con lo que finalmente creo que tiene la obra, que era mi interés y este: creo que *finalmente* y se fue logrando, las cosas como eso del baile, cómo fue desarrollándose a como quedó, pues bueno, fue también durante el proceso, con todos los obstáculos y cambios de maestros de danza, pero finalmente se pudo llegar a hablar de una misma cosa, no"¹²

Durante las juntas con el staff creativo el director realizó varias listas de necesidades que explicó para afinar el diseño de la producción, y acordó con los diseñadores y con los asesores que darían los talleres lo que se pediría en la audición a los alumnos-actores.

4.2.1 Selección de los actores. Semblanza y opiniones

Como hemos mencionado antes, los actores debían ser alumnos regulares del Colegio de Literatura Dramática y Teatro. Aquí quisiéramos hacer un paréntesis para cambiar este rubro por alumnos inscritos, pues dado el sistema que opera en la UNAM y más particularmente en nuestro Colegio es difícil que los alumnos no deban ninguna materia y tengan promedio mínimo de 8.0.

El director quería asegurar un buen reparto en su obra, que los actores supieran manejar un texto de época, que fueran graciosos y también sensibles, que estuvieran de acuerdo a las necesidades del montaje y del personaje que interpretarían. El método de selección fue la audición, en la que tomó en cuenta las cualidades físicas, de expresión, vocales y musicales de los actores; además buscó un conjunto armonioso y que supiera trabajar en equipo. Esto se anunció en las

¹² Cf. Apéndice Entrevista con Juan Morán.

convocatorias para audicionar.

Aproximadamente ochenta alumnos se enlistaron. Se presentaron unos cuarenta a la primera selección el día martes 17 de junio de 1997 en el teatro "La Gruta" del Centro Cultural Helénico. Como parte de la audición, Juan Morán fue muy explícito en cuanto a las condiciones del montaje, los horarios y lugar de ensayo, evitando futuros problemas, aunque por ello salieron de la elección buenos elementos.

Después de otra sesión de preselección quedaron para la prueba final: Avelina Correa, Ronaldo Monreal, Adriana Lizana, Ricardo Esquerro, Carmen Mastache, Julio Escartín, Eleazar del Valle, Marco Antonio Díaz, Einer Anduaga e Itzia Zerón. Más tarde se integrarían Edgar Chías, Isabel Bazán, Miguel Ocampo y Erika Pacheco.

En la última audición del jueves 19 de junio se trabajaron aspectos musicales. Juan Morán tomó decisiones respecto al reparto:

Fue difícil un poquito encontrar a las gentes, no" y sorprenderme. De alguna manera, eh: llamé gentes que no faltaban a la audición porque si necesitaba ver que con/ que tuviera experiencia por un lado, no para yo sentirme a gusto, sino porque puedes AFINAR cosas de lo que yo quería manejar con el texto, pero que también fuera gente a la audición de primer año porque nunca sabe uno dónde salen, no" Entonces, fue interesante que se apuntara mucha gente, aunque no fueran todos y: todos los anotados, pero/ pero/ pero hubo gente que me sorprendió, por ejemplo Ronaldo, es una gente que yo no había pensado para esta obra y cuando él me dijo que tenía interés, pues yo dije que sí, que qué bueno que se había anotado y todo eso, no" pero yo entre mí dije ((entre risa)) "qué mala onda porque no lo tengo/ NO TENGO PLANEADO CARAS, no" pero creo que lo que él puede dar, que puede dar muchas cosas no creo que ahí funcione" y (...) desde que entró el primer día ya entró con cara de Pancracio y ya no hubo, no" Otro actor que/ que diera esa/ eso que finalmente se trabajó, no" (...) Fue difícil la decisión en cuanto a las actrices ya para decidir "esta sería la compañía", no" porque hubo/ no sabía a quién escoger. Finalmente tuve que: yo pensar mucho lo que de alguna manera (...) me podía dar cada actriz.¹³

El director designó personajes y a quienes quedaron como segunda y tercera opción los invitó a participar de los talleres. Los papeles quedaron distribuidos de la siguiente manera y por orden de aparición:

¹³ *Idem.*

- Bailarines - Einer Anduaga, Itzia Zerón, Isabel Bazán y Miguel Ocampo, antes Edgar Chías *
- Leonarda - Avelina Correa
- Pantracicio - Ronaldo Montreal
- Cristina - Adriana Lizana, antes Carmen Mastache *
- Estudiante - Ricardo Esquerri
- Barbero - Eleazar del Valle, antes Marco Antonio Díaz *
- Sacristán - Julio Escartín
- Compadre - Luis Miguel Zamora, antes Eleazar del Valle y Edgar Chías *

Avelina Correa interpretó quizá el personaje más complejo del entremés: Leonarda.

Avelina comenzó a hacer teatro desde la primaria pero fue a partir de una experiencia desagradable en algún montaje que decidió estudiar y prepararse.

(...)uno no puede pararse en el escenario sin haber estudiado. Es un compromiso bien grande. Y conforme va pasando más el tiempo y sabes más cosas, y bueno, yo, después que estuve con Mendoza, o cuando estaba con Mendoza, realmente ASUMÍ LA DECISIÓN de hacer esto TODA MI VIDA, pero de una manera como muy profunda. Como de CREAR, eh: por medio de la actuación, porque antes, pues, lo hacía como por *hobbie*, después ya lo hacía más en serio y decía "SÍ, QUIERO HACER TODO ESTO DURANTE TODA MI VIDA" (...)¹⁴

Entre las muchas obras en que ha actuado las que más le han dejado como actriz comprometida con su labor son *La Gatomaquia*, bajo la dirección de Juan Morán y *Penélope*, con Nicolás Núñez.

La Cueva... también me dejó algo muy importante que yo creo que todavía no acabo de valorar bien, pero ya/ ya lo vi. (...) Cómo llegué yo a *La Cueva...* Bueno, pues: Juanito: que ya llevamos trabajando un buen rato, me avisó, ((con una tonadilla)) me avisó que/ que había un montaje en la facultad, que era para

* Estos actores salieron del montaje por problemas de horario.

¹⁴ Cf. Apéndice Entrevista con Avelina Correa.

una muestra de teatro, que a él le gustaría que yo estuviera ahí. Entonces, me platicó/ me platicó su idea, me pareció muy bien, fui a la audición ((cambiando su tono de voz)) hice una audición muy mala y ((risas)) pero pues me quedé, no" (...) Más bien yo creo que fue porque lo conocía de antes y: y sabía: Yo siento que él/ que él quería que yo estuviera en ese personaje, que le iba a responder para ese personaje.¹⁵

A Pancracio lo interpretó Ronaldo Monreal. Él ya se tituló. Decidió estudiar teatro después de participar en unos psicodramas en el CCH donde estudiaba y luego ingresó al Colegio, en el que actualmente labora como asistente de profesor en la materia de Actuación. Por su cariño a la UNAM y por un deseo de trabajar con Juan se acercó a este montaje.

(...) trabajé con él en *Chaplin* y bueno, quería yo saber qué se siente trabajar con él en teatro clásico, no" porque pues, tantas cosas que uno se entera: y de pronto la historia está diciendo que Juan es bastante efectivo para eso, que se ha traído premios y todo eso, entonces, este: pues quería eso por un lado, por otro es, este: yo quería trabajar con él no como actor exclusivamente, yo le dije/ cuando me enteré que le iban a encargar esto yo le dije "yo estoy contigo en lo que se necesite" no" Porque me interesaba también el hecho de volver a representar al Colegio. Ya lo había representado una vez, al Colegio, a la facultad, dentro de lo que fue *La vida es sueño* Entonces, para mí esta cuestión de los colores de la Universidad, en sentirse orgulloso de muchas cuestiones (...) No se cree ya mucho, (...) en lo gran general en el tenerle cariño al lugar donde uno estudia, a sus colores, al país. Y bueno, con *La vida es sueño* pues fue representar al Colegio, a la facultad dentro del montaje y después cuando fuimos a Colombia, obviamente, representar al Colegio, a la facultad, a la "UNAM" y al país en un festival internacional, no" Que hasta ahorita mi más grande experiencia en muchos aspectos: y; y bueno, me quedó muy buen sabor de boca el sentir que sí puedo llegar a un nivel determinado de calidad en lo que hago, representando al Colegio y que el público, no sólo mexicano sino también extranjero, pueda reconocer ese trabajo que se hace en la facultad. Por esas dos cuestiones básicas, entre otras cosas que, bueno, Cervantes yo nunca lo había trabajado, eh: No había hecho teatro clásico español en prosa, solamente en verso: y bueno, (...) cuando me dijo Juan "pues ve a la audición" y ya releí la obra y, pues este: pues no quedo en tipo y en ridículo más que con Pancracio, no" entonces me voy a aventar a ver si es chicle y pega, no" Bueno, pues sí, sucedió.¹⁶

El personaje de Cristina lo interpretó Adriana Lizana. Ella comenzó a hacer obras de teatro desde que estudiaba la primaria, continuó en la secundaria, estudió un año Cine en Puebla y luego se inscribió a la carrera. Sin embargo ella aún no se explica

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ Cf. Apéndice Entrevista con Ronaldo Monreal.

cómo fue que llegó a hacer del teatro su profesión. Entre sus trabajos más entrañables están *La ruptura*, dirigida por Sisú González, *La vida es sueño* con José Luis Ibáñez y una película que hizo para el CUEC que se titula *Benigna*.

Su entrada a *La Cueva de Salamanca* fue un poco incidental, porque no era su intención audicionar pero se dejó convencer por Julio Escartín, releyó la obra y llevó sus fotos.

Yo entré y Juan me dijo que si no quería hacer mejor a Leonarda y yo le dije que no, que yo quería hacer a Cristina. Y yo soy así, terca, no" Entonces me dijo "bueno, no importa. Lee a Leonarda" y yo dije ((apretando los dientes)) "pero si yo quiero hacer a Cristina" ((reimos)) Y entonces ya, este: hice a Leonarda y me dijo "bueno, ahora haz a Cristina" no" Y entonces ya audicioné (.) y bueno, y entonces vi que también estaban ahí Einer y Carmen Mastache y esta: ITZIA y que iban para Cristina. Entonces a mí Juan me dijo "es que tengo ya muchas Cristinas, ¿no quieres para Leonarda?" Dije "AH, YO QUIERO CRISTINA" ((reimos)) Y entonces, o sea, yo/ eso me lo decía yo a mí misma porque veía así a Leo con una cara muy seria y además yo a Leo no lo conocía, lo conocía de vista pero no así: y siempre se me había hecho así una persona muy seria, no" Y entonces yo dije "no, no. Yo quiero a Cristina" Y entonces total, yo no sé cuál haya sido el criterio de Juan, nos llamó a una segunda audición, igual a Einer, a Itzia y a mí, ya Carmen ya no fue a esa audición y yo dije "Bueno, Carmen ya se fue, ya nada más me quedan estas dos pequeñas" y entonces, este, eh: preparé la escena con Marco, varias veces la pasamos allí en casa de Óscar Armando, eh: (...) Y yo no sé cuál haya sido el criterio de Juan pero a mí me escogió de: de: Cristina.¹⁷

El Estudiante Carraolano lo hizo Ricardo Esquerra, quien cree que pequeñas cosas lo fueron llevando hacia el teatro: desde ser un niño rebelde, llegar a un grupo de teatro en secundaria y querer ser ingeniero químico para luego decidirse por hacer teatro. Como sea, él está seguro de que no quiere ni podría hacer otra cosa. Por ello estudia en la facultad.

Si un estudiante de preparatoria ahorita me preguntara a/ a dónde entrar, yo no creo que le recomendaría la facultad en primer lugar. Creo que: no es la/ la mejor opción ((lo duda un poco)) No la mejor opción, o sea, no creo que cualquier persona pueda entrar a la facultad y sacarle provecho a la facultad. Creo que la facultad tiene PROBLEMAS como los tiene toda la Universidad, en el que: están los MEJORES maestros de México en Medicina, no" están los mejores doctores, las mentes más brillantes están en Medicina, y también están los peores médicos, no" los que acabaron su carrera en/ en (.) no sé, 18 años y: y en su vida han operado a UN GATO, no" Y están dando y clases ahí

¹⁷ Cf. Apéndice Entrevista con Adriana Lizana.

y no tiene más que hacer que anotarte en la lista y tienes pasada esa materia con diez. Y es lo mismo que le pasa al al Colegio de Teatro. En la facultad: están los mejores maestros y están los peores también, entonces, por eso creo que no: no es la mejor opción para cualquiera, sino es: es una muy buena opción si tú decides cómo hacer tu carrera.¹⁸

Su interés para acercarse a *La Cueva de Salamanca* era representar al Colegio con un trabajo brillante para dejar a un lado la mala fama que tenemos los de la facultad.

El interés de Eleazar del Valle era un tanto diferente, pues él tenía la esperanza que el trabajo redituara económicamente. Eleazar hizo teatro en la primaria y cuando iba a la secundaria se acercó a un grupo de teatro. Después en la preparatoria siguió haciendo teatro y hasta 1995 entró formalmente a la carrera. Algunas obras en que ha participado son *Jesucristo Superestrella*, *Akehnatón*, *Auschwitz, nunca jamás*, *La vera y neta historia de la conquista*, *Sueños de culpa*, *Sor Juana sin nombres*, *Criaturas*, y *Dos viejos pánicos*. También ha trabajado en algunas películas y ha hecho teatro infantil.

Él se preparó para la audición de *La Cueva de Salamanca* repasando los textos, pues alguna vez interpretó al Estudiante. El papel que Juan le designó fue el Compadre y, a pesar de la visión del director sobre este personaje, para Eleazar era un papel muy pequeño por lo que estuvo a punto de dejar el montaje. Cuando Marco Antonio Díaz dejó el trabajo, también dejó vacante el personaje del Barbero.

(...) el viernes me/ me enfermé (.) de lo que siempre padezco que es las vías respiratorias y, este: ya en la noche, o sea, no fui a ensayar, pues. Y en la noche me habló Juan y yo "oye Juan, pues discúlpame, estoy bien malo, me siento bien mal y no pude ir a ensayar" dice "ah, O.K. no te preocupes, pero pues este: este: cómo sigues" que no sé qué "no, pues que bien" "oye, te interesaría ser el Barbero" dije "ah, caray, déjame/ WAIT A MINUTE, WAIT A MINUTE, PUES SÍ, por qué/ Primero que nada dije que sí, no" dije ((risas)) cualquier cosa con tal de no hacer el personajillo ((nos carcajearnos y él tose)) Dije "sí, ¿por qué?" "NO, pues es que Marco ya no va a estar con nosotros" (...) Se quedó con Ibáñez y entonces por broncas de horario pues ya no" Pues no me la creía, pero dije "pues órale" Entonces el lunes ya llegué sonriendo al ensayo, no"¹⁹

¹⁸ Cf. Apéndice Entrevista con Ricardo Esquerri.

¹⁹ Cf. Apéndice Entrevista con Eleazar del Valle.

El complemento del Barbero era el Sacristán, interpretado por Julio Escartín. Julio quería hacer algo artístico desde que estudiaba secundaria. En el CCH entró a un taller de actuación y en el momento de escoger una carrera encontró la de Literatura Dramática y Teatro y se quedó en ella.

Y pues el primer año fue de así, completamente desubicado, en la/ en una nebulosa muy rara porque yo venía a tomar mis clases pues era la escuela, no²⁰ Entonces estaba yendo a la escuela a aprender, venía a que me enseñaran, hasta que un día conocí al maestro Ibáñez en tercer semestre, creo que a partir de que conocí al maestro Ibáñez se orientó todo lo que yo deseaba hacer en el teatro, me enseñó cuáles son las partes que integran la labor teatral, me enseñó las responsabilidades que/ que tiene el actor, no²⁰ no nada más con el público, ni con la escena, sino las responsabilidades con el país, tienes que pagar tus impuestos, todo lo que no te enseñan en la carrera me lo enseñó el Maestro, no²⁰ O sea, ver el teatro como un TRABAJO, me/ me/ me enseñó a que yo venía aquí no a la escuela, sino a aprender a vivir, no era para que me enseñaran el abc, sino que tenía que fincar ya a este nivel, a nivel de licenciatura un instituto, no²⁰ Mi trabajo, al que me iba a dedicar en mi vida.²⁰

Julio trabajó en *La vida es sueño* con Ibáñez, *A qué hora sales al pan* con Mario Lage, en *Con-fusión* y *El mercader de Venecia* con Emilio Urióstegui entre otros montajes. Él se enteró del trabajo de *La Cueva de Salamanca* por el director, quien lo invitó a participar en la audición. Después de releer el texto vio que era próximo a lo había estado estudiando.

Ya ahí Juan Morán me puso a leer, me: pidió que leyera al Estudiante, me pidió que leyera al Sacristán, me pidió que leyera al: Compadre, etcétera, no²¹ lei a los personajes y como en/ como en una audición que se digna de serlo dijo "nosotros te llamamos, muchas gracias" Entonces después de esas tres fatidicas palabras "nosotros te llamamos" me fui y dije "pues a ver qué pasa, ojalá y me quede" y resultó que SÍ, QUE ME LLAMARON y me presenté y al presentarme yo nos presentamos todos, no²¹

El Compadre Leoniso fue un papel que tuvo tres intérpretes, el último y definitivo fue Luis Zamora. Luis se involucró en teatro cuando estudiaba esta materia en los talleres de la preparatoria y después se inscribió a la carrera. De hecho, Luis hizo la primera audición, quedó catalogado en las reservas del director, pero no fue invitado a los

²⁰ Cf. Apéndice Entrevista con Julio Escartín.

²¹ *Idem.*

talleres.

Yo hice las audiciones en junio si no mal recuerdo. Bueno, en ese momento no recibí llamado hasta aproximadamente un mes después si no me equivoco, me habló Juan Morán, que entrara a sustituir al actor que hacía al Compadre, luego bueno, desafortunadamente en esas fechas fue imposible y: me volvió a hacer el llamado como un mes antes de la presentación de la obra y en ese momento acepté a la primera y bueno, así fue más o menos.²²

Itzia Zerón y Einer Anduaga eran segunda y tercera opción de Cristina, pero finalmente fueron el cuerpo de baile junto con Isabel Bazán y Miguel Ocampo. Itzia estudiaba química cuando de repente decidió hacer y estudiar teatro en el Colegio. Más que nada ha trabajado en algunos cortometrajes, en programas para TV UNAM y en exámenes a público de la misma facultad.

(...) yo quería el papel de Cristina, de hecho, audicioné para Cristina, pero: pues en realidad después ya no pude por problemas de horario. De hecho yo le comenté a Juan que iba a estar muy difícil mis horarios y pues, entonces él amablemente me invitó al taller que empezaron a dar, al cual no pude asistir algunas clases, pero pues otras después de que se me acomodaron los horarios se pudieron y finalmente se dio la oportunidad de que iba a ser un: una parte introductoria de baile y pues como yo también alguna vez he tomado clases de danza y me gusta mucho, pues: ya.²³

Por otro lado, Einer es bailarina de danza folklórica. En la academia de danza donde estudió le dieron clases de teatro. De lo que fue un gusto inicial decidió estudiar actuación a nivel profesional en la facultad. Cuando se enteró del montaje del entremés cervantino se inscribió y audicionó para el papel de Cristina. Al no ser elegida fue invitada a los talleres y aceptó.

El hecho es que, este: una ocasión nos preguntó Juan Morán que si bailábamos. Le dijimos que sí. Primero estábamos Itzia y yo. Dijimos que sí, que sí bailábamos. AH. Ya me acordé. Surgió de que iba a ir no sé quien a vemos ensayar, iba a ver el ensayo y dijo "oigan, que porque me gustaría que ustedes abrieran ahí como una fiesta bacanal, me gustaría que abrieran con el Compadre", que era antes Pina, "me gustaría que abrieran así, que lo rodearan y demás". "Bueno, está bien" y ya Eso fue la primera vez. Después le surgió la idea (...) de a ver si Paty Zuani nos ponía una coreografía y este: para que hiciéramos algo Itzia, Edgar (Pina) y: y yo, y ya. Surgió esa idea y el asistente de dirección, que es Alexandra, la puso Juan también ahí: a tocar algún instrumento. AH. Porque también bailábamos y tocábamos algún

²² Cf. Apéndice Entrevista con Luis Zamora.

²³ Cf. Apéndice Entrevista con Itzia Zerón, Miguel Ocampo e Isabel Bazán.

instrumento, en esa improvisación (...) AH. Porque Juan dijo "Ay, como que hace falta una persona más en esto de la fiesta bacanal" Entonces ya, nos puso a pensar en quién y ya: le dijimos que Isabel.²⁴

Isabel Bazán desde niña supo que sería actriz. Cuando estudiaba secundaria entró al CADAC y un año después de terminar la preparatoria ingresó al Colegio. Aunque Isabel se inscribió para audicionar no se presentó porque salió del país y su regreso coincidió con el llamado de Juan Morán para integrarse al cuerpo de baile. Isabel se presentó a ensayar el lunes 21 de julio.

Cuando volví de La Habana me llamó/ tenía una llamada de Juan, entonces, este: con su teléfono/ y le dejé un recado y me llamó y me dijo que le habían dicho que yo bailaba, que necesitaba gente que bailara y que además, pues, tuviera idea de teatro y, sobre todo, que fuera del Colegio: Y me llamó, me dijo que me invitaba a bailar, que iba a haber una coreografía al principio y otra al final y: ya. Empecé a ir a los cursos y a los ensayos.²⁵

Miguel Ocampo entró a *La Cueva de Salamanca* para sustituir a Edgar Chías, quien hasta septiembre además de interpretar al Compadre era del cuerpo de baile. Miguel se había apuntado a la audición pero no se presentó. Desde chico quería ser actor y ahora está terminando la carrera. Ha estudiado jazz. En cuanto a trabajo, ha participado en varias obras de teatro y en comerciales. Ante la falta de un bailarín fue recomendado como tal por los asistentes de dirección y se unió al grupo el 22 de septiembre.

Me habló uno de los asistentes. Y me dijo que si podía ir/ Emilio. Le dije que sí, que no había problema, y ya después eh: como por el lunes, bueno, él me habló el viernes, y ya como por el lunes o el sábado me habló este: Juan Morán y me dijo que si no había problema y le dije que "no", que sí podía ir, pues ya. Me presenté ese mismo: ese lunes, me presenté a los ensayos. Y así fue como, pues, fui llamado a la obra.²⁶

Casi todos los actores conocían previamente a Juan Morán como maestro, habían visto sus montajes, o incluso algunos habían trabajado para él. Como fuera, el grupo

²⁴ Cf. Apéndice Entrevista con Einer Anduaga.

²⁵ Cf. Apéndice Entrevista con Itzia Zerón, Miguel Ocampo e Isabel Bazán.

²⁶ *Idem*.

que se formó era armonioso, ansioso, disciplinado, y estaba listo para la preparación previa al montaje.

4.3 Los talleristas. Sus asesorías y objetivos

Como ya hemos mencionado, el director basándose en su experiencia quería actores con preparación específica para un montaje de Siglo de Oro, para ello llamó a profesores especializados del Colegio de Literatura Dramática y Teatro y egresados del mismo para asesorar a los alumnos-actores que fueran elegidos.

Se entrevistó primero con Octavio Moreno, egresado del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, especializado en dirección. Octavio también es actor, entrenador de esgrima, maestro de esgrima teatral e instructor de armas. Ello se debe a que cuando estudiaba la secundaria tomó clases de teatro, y su entonces maestro recomendó a quienes quisieran ser actores se entrenaran físicamente. Octavio se inscribió a un curso de esgrima deportiva en la Casa de Cultura "La Pirámide" y seis meses después continuó su entrenamiento en Ciudad Universitaria.

Para 1983 se unió a la compañía teatral del Seguro Social, donde conoció a Carlos Beltrán, quien le sugirió estudiara teatro en el bachillerato en arte del INBA. Ese mismo año y por recomendación de André Llorenti, su maestro de esgrima, Octavio llegó al Comité Olímpico y a partir de 1984 y hasta 1995 fue seleccionado para el equipo nacional de esgrima, participando en múltiples competencias internacionales y campeonatos nacionales en las que ganó varias medallas de bronce, de plata y una de oro.

Octavio Moreno entró a la carrera para estudiar dirección, sus maestros fueron Soledad Ruíz, Lech Hellwig-Górzyński, y José Luis Ibáñez, con quien trabajó en *La muerte*

y la doncella y *La vida es sueño*. Otros montajes importantes para él han sido *Ceremonia en el templo del tigre*, con Emilio Carballido; *Blanco y negro*, *Ignacio y los jesuitas* con Maruxa Vilalta; y tres espectáculos sobre sexualidad que él mismo dirigió para "Universum", museo de las ciencias de la UNAM. Octavio alterna sus cursos de esgrima y expresión corporal con el montaje de coreografías de esgrima en obras teatrales como son *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* con Juliana Faesler, y *El ajedrecista* con Philippe Amand, entre otras. Con Juan Morán trabajó en la segunda versión de *La Gatomaquia* entrenando corporalmente a sus actores y montando varias coreografías. Para el montaje de *La Cueva de Salamanca* Juan lo invitó a impartir el taller de expresión corporal y esgrima.

Esa es mi preocupación porque los actores hagan consciencia de su cuerpo y que haya un movimiento generador que los haga buscar su propia expresión corporal. Yo con la técnica de esgrima yo no les pretendo dar/ decir "la técnica de esgrima/ si se paran bien en guardia verán que van a ser extraordinarios (...) Yo no pretendo pues tampoco formar actores acróbatas, ni actores deportistas, eso ya será por su/ por su convicción y por su gusto, pero: sí que sean conscientes de su el/ de que/ que tienen cuerpo, porque los actores muchas veces cuando se lastiman un tobillo, cuando se tuercen un dedo, cuando se pegan en el codo dicen "ay, si es cierto tengo codos, sí es cierto, tengo dedos, AY, que si tengo un pie" ((rio)) Pero si no, ni en cuenta y el actor debe pues sí el instrumento de su trabajo y la materia prima de su trabajo es su cuerpo pues CARAJO, o sea, que se/ que se hagan conscientes de su cuerpo y eso es siempre lo que les he dicho, no" Y yo PARTO desde la postura esencial de caminar rectos, no" de caminar erecto, derechos para hablar común, este: pues que simplemente caminen, caminen, caminen y que ellos vayan encontrando su ritmo y su manera de caminar, no" (...) Es labor de investigación para que ustedes sepan y es el error que siempre se tiene de la esgrima teatral que el esgrima solamente se utiliza para montar coreografías en un montaje determinado o para pasar el rato de los/ de los actores Y NO ES CIERTO, sino que la materia de esgrima teatral dentro de las escuelas de teatro fundamentalmente detrás trae to/ todo un trasfondo que es de movimiento corporal y como iniciativa para que el act/ para/ para/ para que el actor la tome y que él mismo busque su propia expresión corporal, no" que sea consciente de su cuerpo.²⁷

El plan de trabajo que Octavio Moreno diseñó para el montaje de *La Cueva de Salamanca* abarcó todo el proceso de la puesta en escena, y se dividía en tres

²⁷ Cf. Apéndice Entrevista con Octavio Moreno.

etapas: la primera correspondía a la integración del grupo a través de juegos y una preparación general en expresión corporal y relajación muscular; en la segunda etapa se centró en la técnica de la esgrima; y en la última asesoró a cada actor sobre las características de su personaje, trabajando especialmente la expresión corporal biomecánica y auditiva de Ronaldo Monreal, Eleazar del Valle y Adriana Lizana.

Quien se presentaría poco después sería Leonardo Herrera. Él asesoraría en expresión verbal y unas cuantas clases de pantomima. Leonardo Herrera es Licenciado en Literatura Dramática y Teatro y Maestro en lingüística aplicada. Ha tomado cursos superiores en lengua y cultura portuguesa en la Universidad Clásica de Lisboa. Ha impartido cursos en la Universidad de Brasilia, en la Universidad Estatal del Valle del Acaraú, también en Brasil, en la EAT del INBA y en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro.

Leonardo se interesó por el teatro desde que asistía a la secundaria. Comenzó a trabajar a los quince años haciendo teatro infantil con Karina Duprés, luego estudió pantomima con Rafael Pimentel, donde conoció a Juan Morán, y después ingresó al Colegio de teatro. Su preferencia es por la actuación, pero para él la docencia en aspectos del teatro ha ganado interés, especialmente el desempeño vocal del actor.

Entre sus montajes más memorables están *Media vita in morte sumus* con Gonzalo Blanco, *Armas blancas* con Julio Castillo, otras obras comerciales con Karina Duprés y teatro del Siglo de Oro con Juan Morán, como *Los pasos*, *Entremeses*, *La mujer por fuerza*, *Palabras y plumas*, *Los locos de Valencia* y *La Gatomaquia*.

Su llamado era originalmente para expresión corporal, pues Leonardo se ha entrenado corporalmente toda su vida pero su interés en ese momento era el trabajo verbal y encaminó su asesoría al entrenamiento vocal y al cuidado de la ejecución del

texto.

(...) trabajar con los al/ con los actores el est/ lo que yo llamo el ESTADO DE CONCIENCIA, eh: la herramienta vocal, es decir, de qué manera DESCUIDAMOS la voz y presuponemos que es nada más, este: lo que: se nos: alude directamente, no" "que se nos entienda, que se oiga, que esté MÁS O MENOS matizado el texto". NO. O sea, hay un/ hay muchas cosas por detrás, no" Hay manejo de imágenes, hay el valor de la pausa, el ENORME VALOR dramático que tiene un silencio, el JUEGO DE LAS IMÁGENES que el texto va dándole a los actores y: en esa medida, de qué: manera" eh: HAY posibilidades para JUGAR con las imágenes y vincularlas con la voz. No nada más matizar por matizar. (...) Más que ver el cómo lo dice hay que ver/ hay que cuidar también QUÉ DICE. Yo creo que eso es lo importante: EL QUÉ DICE, qué/ qué ha querido decir Cervantes, no" Eh: eh: y en esa medida DARLE el valor y la actualidad al teatro y a LAS PALABRAS, al discurso de un hombre, eh: de/ de/ del:: de la época de Cervantes, como es él mismo, no" Es un gran observador de/ del HABLA POPULAR ante todo. JUEGA CON EL LENGUAJE: hay albures, hay expresiones idiomáticas, hay: caracterización de los personajes a partir de su habla, (...) porque Cervantes está observando a la gente de su época y se burla. Se burla, no de manera, eh: malsana. Se burla de buena forma, no" y lo pone en boca de sus personajes para divertir a los espectadores, pero todos ellos son TIPOS populares, bien vivos y bien presentes en la época de Cervantes.²⁸

En cuanto a pantomima su trabajo fue ayudar a los actores a manejar una puerta imaginaria desde la caracterización de su personaje.

Otro taller era el de canto y música, éste lo impartiría el mismo musicalizador del montaje, el Maestro Óscar Armando García. Su taller tenía varios objetivos:

El primer objetivo era, eh: proporcionar una información general sobre la: el concepto musical de la época de/ cervantina. Segundo, el: que los: actores fueran los creadores de la música. Ese era un objetivo IDEAL, no" TRES, por supuesto, eh: generar, eh: varias posibilidades de musicalización, es decir, que no fuera poner el disquito, sino: cómo: (.) la teatralidad misma de *La Cueva de Salamanca* podía generar su propia música. Eh: CREO QUE SE CUMPLIERON MUY BIEN los objetivos, a excepción del segundo, es decir, eh: (.) dentro del taller se: llegó a crear la/ LA CANCIÓN de *La Cueva de Salamanca*, y fue justamente la que crearon los muchachos. Ellos mismos crearon la MELODÍA y las ARMONÍAS y se pelearon entre todos, creo que eso lo tienes hasta: registrado (.) Fue un experimento muy interesante. Y DESGRACIADAMENTE ES/ JUSTO esa canción fue la que no apareció en el montaje final, mh: por razones: ((se ríe)) estético-musicales, porque quienes tenían que/ que interpretar eso son/ eran justamente los dos más desafinados del grupo. Pero: no quiere decir que haya sido un trabajo en balde, sino que creo que fue un trabajo que enriqueció a todos, porque: de to/ de/ de todas maneras se exploró en la musicalidad del: del texto cervantino, no"²⁹

²⁸ Cf. Apéndice Entrevista con Leonardo Herrera.

²⁹ Cf. Apéndice Entrevista con Óscar Armando García.

La asesoría en teoría la impartió Bernarda Martín. Ella es egresada de Letras Hispánicas de la UNAM y también es bailarina. Desde estudiante de Letras tuvo predilección por el Siglo de Oro y ha hecho investigaciones sobre el tema para Juan Morán y para el CNA. Tiene experiencia como profesora de español para extranjeros. Ha trabajado también como correctora de estilo y traductora.

Comenzó a trabajar de lleno en teatro con *Los locos de Valencia* para Juan Morán, donde toda la compañía discutía los aspectos teóricos que estudiaba con ella. En cuanto a *La Cueva de Salamanca* fue Bernarda quien vio la convocatoria de audiciones y llamó a Juan para ofrecer sus servicios como asesora teórica.

En su taller la obra se estudió a partir de aspectos como el vocabulario, el teatro en la época, el contexto histórico, la vida de Cervantes, el contexto social y la vida de las mujeres para que quedara todo en claro. El objetivo era disipar las dudas que los actores pudieran tener así como sus inquietudes. Todo ello apoyado en una bibliografía extensa.

(...) de hecho siempre ha sido así como que llego, doy la clase, comparto con ellos sus inquietudes, trato de disipar sus dudas en lo más posible y, este: y me gusta mucho porque veo la obra desde que se lee hasta que ya está en el escenario, entonces sí se ve el trabajo porque la comprensión del texto se ve en los actores en la forma de actuar y hablar se ve mucho, bueno, por lo menos en *La Cueva de Salamanca* así lo sentí.³⁰

El último taller, pero no menos importante, fue el que impartió por un mes Patricia Zuani, quien por razones laborales salió del proyecto dejando un hueco importante. El taller de Paty Zuani era el de danza. En él se pretendía que los actores se prepararan para las coreografías con el sentido báquico del que ya hemos hablado y para bailar un poco dentro de la obra. Otro de los objetivos era ayudar a los actores en cuanto a sus actitudes corporales según su sexo y posición social. En el corto tiempo que duró el

³⁰ Cf. Apéndice Entrevista con Bernarda Martín.

taller, Paty logró enseñar algunos pasos de época y encaminó el manejo corporal de los actores para interpretar a los señores, a los pobres atrevidos y a la criada de la casa.

Todos estos talleres, cuyo objetivo general era preparar y dar seguridad a los actores, duraron más de lo planeado pero el esfuerzo rindió sus frutos porque los actores estuvieron bien preparados para el montaje.

4.4 Los talleres, ensayos, marcaje y proceso actoral

El trabajo de los talleres comenzó el lunes 23 de junio en el teatro "Diego Rivera", que la Señora Silvia Pinal prestó al director para que la compañía ensayara. La administradora del teatro, Mónica Marbán, designó para nosotros un salón relativamente amplio en el segundo piso cuyo ventanal se orienta hacia la calle de Versalles³¹. El lugar, a pesar de estar decorado básicamente en color blanco y tener algunos sillones, servía de bodega para guardar mamparas y otras cosas, además estaba muy empolvado debido al desuso. Las condiciones no eran óptimas pero fue el mejor lugar que se pudo conseguir.

Bernarda Martín, Octavio Moreno y Leonardo Herrera fueron los primeros asesores en dar su taller. A partir del 7 de julio comenzaron Paty Zvani y Oscar Armando García. El taller de música se impartía en casa del Profesor Daniel García Blanco, en el número 5 de la calle Cinco en la colonia San Pedro de los Pinos pero el traslado nunca molestó a la compañía, además el lugar era muy acogedor.

El trabajo con los asesores ayudó mucho a los actores. Julio Escartín, como los demás, disfrutó de los talleres y estuvo de acuerdo con prepararse antes de

³¹ Ver anexos.

comenzar el montaje.

Yo creo que: un actor informado tiene la capacidad de decidir, de pensar, de actuar por sí mismo, no" que no necesita tanto al director para que sea el monarca, ni para que sea el/ el guía y el líder, no" Es el/ es la persona que está trabajando contigo y que te orienta, te orienta tus deseos y que tus deseos deben estar fundamentados en la teoría, en un conocimiento. Entonces enriquecer el trabajo con talleres para mí es muy benéfico, entonces tomar el taller de esgrima con Octavio te lleva al reconocimiento de tu cuerpo, no" de las capacidades de tu cuerpo, el taller de música con Óscar Armando García te lleva a ver tus carencias, tus: aciertos, lo que puedas tener, no" con respecto de la música, el taller de: esta Bernarda me: me sitúa en un marco histórico, no" para saber/ saber reconocer a qué me he estado enfrentando y de qué manera lo iba a modificar, no" o sea, así bien/ Me dio una teoría al respecto de lo que es un entremés para yo poder decidir a partir de esa teoría y de lo que se hacía con los entremeses, saber qué quería hacer con un entremés que ahora lo tenía en mis manos. (...) El taller de danza igual como el de esgrima te lleva a la conciencia de tu cuerpo, no" a las capacidades de tu cuerpo. A fin de cuentas todos los talleres creo que te enriquecen tu conocimiento sobre/ sobre las cosas que vas a modificar o sobre las cosas que vas a trabajar, no" para modificarlas después. A mí me parece muy bien. Me gustó mucho que/ que se trabajara de esta manera.³²

El 14 de julio el director comenzó a marcar la obra para un espacio frontal; a la vez, continuaban los talleres. Ricardo comenta:

A mí me gustó mucho el proceso. Bueno, sobre todo, me gustó mucho el planteamiento de hacer talleres y de: empezarlo a/ a: entre los talleres empezar a hacer la obra. Yo: lo que: lo que definitivamente no/ no: me, no me/ que no quedé satisfecho es: es que YA en el montaje se perdió mucho de esos talleres.³³

Aun cuando todos participaban de los talleres, durante los ensayos cada actor comenzó a interpretar y dar vida a su personaje y las asesorías fueron casi personalizadas dependiendo de las necesidades específicas de cada uno de ellos. Tal es el caso de Adriana Lizana en su interpretación de Cristina.

Bueno, con Paty yo por ejemplo lo que sí aprendí fue lo de: poner los brazos así en los huesos de la cadera, que no sé cómo se llama eso, lo que fue la posición, o sea, cómo moverse de Cristina, o sea, qué/ qué/ qué se le permitía a Cristina y qué no se permitía. Cristina no se puede permitir ser elegante como Leonarda, no" no se puede permitir ser la señora, ni verse MÁS que Leonarda, al contrario, sí me puedo ver mucho pero ni más elegante, no" o sea, más bien a lo guarro pues (...) sí me ayudó mucho Paty, en cómo pararme, cómo mover/ cómo caminar, me ayudó a encontrar una manera de caminar. No me dijo

³² Cf. Apéndice Entrevista con Julio Escartin.

³³ Cf. Apéndice Entrevista con Ricardo Esquerre.

*"tiene que caminar así" pero me dijo "Mira, esta es la idea" y yo la encontré, no"
Cómo caminar.³⁴*

El director quería que entrara la mayor cantidad de espectadores posible, por ello el 22 de julio comenzó el marcaje para teatro arena con cuatro salidas: al pajar, a la carbonera, a las habitaciones interiores, y la entrada de la casa; y pensando en el Foro "Antonio López Mancera" se marcó la escena de los compadres en unas escaleras.

Por la naturaleza del espacio arena, el elenco tenía que cuidar los cuatro lados, que cada movimiento tuviera una razón de ser, que la atención del público pudiera centrarse en donde ocurría la acción y no hubieran distracciones. Además, el director buscaba que los movimientos de los actores fueran naturales, complemento a las palabras y que ayudaran a la comprensión de los espectadores.

A partir del 28 de julio la obra comienza a marcarse y revisarse escena por escena, las más trabajadas son la uno y la dos. Para estas fechas Paty Zuani ha dejado de asistir, así como también Emilio Rebollar, segundo asistente, quien momentáneamente atiende otros asuntos laborales. Se hacen nuevas propuestas y otras se desechan, el cuerpo de baile se siente innecesario en los ensayos y los actores están angustiados porque pronto comenzará el siguiente semestre en la facultad.

Para agosto el trabajo de los asistentes de dirección se fue complicando con las labores de los de producción. Parte de nuestras funciones era seguir el texto para dar indicaciones a los actores, así como marcar sus errores; tener presentes las necesidades técnicas de luz, sonido y tramoyistas; tomar el tiempo de cada escena y de la obra en general, al acabar el ensayo llamar a actores y asesores para las indicaciones del director; citar al próximo ensayo especificando de qué se iba a tratar y asegurarnos de tapar y guardar la utilería y escenografía; anotar las indicaciones técnicas del director,

³⁴ Cf. Apéndice Entrevista con Adriana Lizana

pasarlas a los diseñadores y asegurarse que sabían lo que habría de hacerse: donar algunos objetos que sirvan como remplazo de utilería; y hablar con los actores que están preocupados porque tienen cada vez más inquietudes sobre el montaje y la necesidad de descansar.

Sobre esta última necesidad, sólo al cuerpo de baile se le concedió, porque el director decidió que se reintegraran a ensayar hasta que Paty Zuani se desocupara, cosa que ya no sucedió. Isabel comenta:

Para mí: me parece que fue la mejor solución haber dejado de ir un tiempo porque en definitiva cuando empezó el montaje la coreografía no estaba. No tenía ningún sentido estar ahí, nos estaba desgastando, no". Y: (.) creo que estuvo bien. De repente a mí me hubiera gustado un poco ensayar MÁS, correr más veces la obra y TODOS, o/ o tal vez que la coreografía estuviera más integrada, pero eso no/ digo, eso no es mi asunto. Digo, es una propuesta y: del director y se respeta.³⁵

En la semana del 11 de agosto Emilio se reintegró al trabajo y estaba casi al corriente y ambos asistentes compartíamos las actividades. No establecimos si alguno de los dos debiera ser el líder, pero tampoco teníamos tiempo para eso porque estábamos muy ocupados tratando de conseguir el dinero para la producción con las autoridades de nuestra facultad.

En esta semana comienzan a manifestarse las dudas, las molestias y las inseguridades de la compañía. Las juntas de dirección se suspenden, la facultad recorta a la mitad el presupuesto, los actores quieren un descanso porque sus horarios de clase se empalman con los del montaje, la compañía comienza a llegar tarde para retrasar el inicio del ensayo lo más posible. El jueves 14 el director decide que suspendan los ensayos para que el montaje no se adelante a la producción. Nos veremos el miércoles 20 en su casa para que nos proporcione material escrito para

³⁵ Cf. Apéndice Entrevista con Itzia Zerón, Miguel Ocampo e Isabel Bazán.

aclarar algunas dudas y habría algunos cambios: no se ensayarían los lunes, si el director no podía asistir los miércoles la obra correría a cargo de Emilio Rebollar y los viernes no podría ensayar Ricardo Esquerri.

Retomamos ensayos hasta el martes 26 de agosto, el taller debió ser danza pero Paty no llegó. En este momento comenzó la búsqueda de otra coreógrafa. Entre miércoles y jueves se repasaron las diez escenas del entremés. El viernes corrió la obra y yo marqué al Estudiante. Aunque yo me divertí, a Avelina le descontroló no poder interactuar con Ricardo.

Al parecer hacer una pausa no solucionó los problemas ya que la compañía regresó a trabajar con la misma actitud de cansancio, mayores inquietudes sobre el montaje y con la misma preocupación por sus horarios escolares. La única solución que se encontró fue proporcionar a quienes lo necesitaran una carta de aval del Coordinador para que pudieran faltar a clases. Sin embargo, los actores, entre ellos Ricardo, ya no decían abiertamente su sentir sobre la obra ni se divertían con su trabajo. Estaban obedeciendo órdenes para evitar problemas con el director.

(...)creo que al final del proceso, este: hubo/ hubo cerrazón por parte del director de escuchar propuestas y de sentir, más que las propuestas, como ATAQUES a su propuesta, y creo que ahí: hubo roces.³⁶

Así llegó el jueves 4 de septiembre. Hoy la costurera tomó medidas a los actores y es nuestro primer ensayo con público, para lo que hemos subido sillas del vestíbulo del teatro y distribuimos a los espectadores por los cuatro lados. La gente se divierte mucho y la representación dura 41 minutos, el director la graba. Todo parece ser felicidad, pero en el ensayo del día siguiente el director quiere que oigamos la cinta y no pasa de la primera escena porque los actores comienzan a exteriorizar sus inquietudes,

³⁶ Cf. Apéndice Entrevista con Ricardo Esquerri.

pues sienten que cada uno está haciendo algo diferente, vocal y corporalmente.

Como nos comenta Ronaldo, el problema parecía reducirse a que unos se acercaron a la obra comenzando por la expresión verbal para llegar a su personaje y otros comenzaron creando a su personaje para luego llegar a la expresión verbal. La forma de acercarse no fue el problema sino el esperar que todos se aproximaran de la misma manera.

(...) pues si fue un momento como que crítico y un poquito una cuestión de de pronto hablar con uno mismo unas cosas y luego comentarlas entre actores/ entre actores y asistentes, entre/ a veces a espaldas del director, no" a veces frontalmente y es algo que a mí no me gusta en el trabajo, no" Si hay cosas hay que decirías, pero como fue algo que fue en *crecendo* entonces creo que llegó a un *climax*/ Cuando vino esta: primera plática para/ de ponemos de acuerdo sobre qué es lo más importante: si conscientizar en qué tono estoy actuando/ SI ES QUE ESO SE PUEDE ENCONTRAR,, eh: según desde el punto de vista de, creo los mendocinos más que nada, o simplemente dejarte llevar por el texto y sentir ante el público las reacciones que va teniendo y sentir tú mismo la obra, o sea, la palabra, qué es lo que está generando en el espectador, está interesado: no está interesado, son cosa que se sienten y el tono es para mí una consecuencia de todo. Si yo me preocupo por el tono y estoy muy preocupado por qué tono estoy usando, entonces estoy dejando a Cervantes hasta el último, o bueno, no en lo primero y Cervantes es lo primero, no" Y bueno, después de esa plática que nos pusimos de acuerdo, que por fin al parecer se destensó el ambiente, se quitó esa loza pesada de que había como niebla/ neblina, no"³⁷

El director quería que ellos encontraran la armonía entre lo emotivo y lo analítico para transmitir claramente a los espectadores, por eso les indicó, entre otras cosas, que anotaran sus dudas y lo buscaran para ensayos individuales.

El día 11 se corrió con público. La representación duró 43 minutos, la memoria de los actores mejoró mucho, y a pesar de que eran muy pocos espectadores el entremés funcionó mejor que la vez anterior. Finalmente, parecía que habíamos llegado a un acuerdo.

Para el día 12 se programó otra corrida para la Doctora Marguit Frenk, asesora personal de teoría del director, Aimée Wagner, Óscar Armando García, Gonzalo

³⁷ Cf. Apéndice Entrevista con Ronaldo Montreal.

Blanco y demás gente del Colegio que quisiera asistir.

Por diversas razones, la representación comenzó media hora después de lo planeado; duró 41 minutos y después comenzaron las opiniones de los maestros. Para la Maestra Wagner todo estaba muy bien, la Doctora Frenk no tenía nada que decirnos porque lo veía todo correcto, para Oscar Armando había una intención de dar significado escénico a palabras que podían ser muy herméticas, pero para Gonzalo Blanco era obvio que los actores estaban inseguros y en registros diferentes, para él *"...hacer el entremés como una comedia y no como una farsa es el problema, es un problema de concepción desde el principio."*

Después de esta intervención los actores comenzaron a argumentar sobre el manejo del entremés preocupados por su trabajo y porque aún no comprendían que el director quería una apariencia grave para esta farsa, mientras ellos querían actuar con jocosidad. Quien más dudas tenía era Avelina.

Y: y creo que cada quien llegó a ese ensayo: pues con todas sus reservas y con: todo el camino que llevábamos, agarrándonos de lo que podíamos, no" Porque estábamos entre la idea del director y entre nuestra idea preconcebida, no" Y eso fue lo que pasó: que:: ((con tonadilla)) en la sesión de las preguntas y las respuestas se destapó la coladera y todos empezamos a argumentar y yo me puse así: bueno, no es que/ estaba realmente preocupada porque si me/ me preocupa mucho que: o me preocupaba mucho EL RESULTADO de la obra, no" Y de pronto estaba ahí Gonzalo, que es una persona que yo admiro muchísimo, porque: Yo necesitaba como una guía en cuanto a actuación y él es maestro de actuación y es actor. Yo también respeto mucho, este: a Óscar Armando: a Marguit Frenk, a (.) a Aimée, no" pero de pronto, siento que se iba mucho al rollo literario y yo necesitaba como una respuesta: no de texto, sino de cómo hacerle para sacar el personaje (.) y traté de sacar conjeturas, y bueno, pues, que fue un desastre.³⁸

En efecto fue desastrosa esa plática y más aún los resultados porque el director tomó varias decisiones y suspendió las actividades hasta el miércoles 17. Programó una plática unilateral con los actores en la que les pidió que pensarán si confirmaban su

³⁸ Cf. Apéndice Entrevista con Avelina Correa.

compromiso o lo terminaban. Les leyó las hojas de "caracterizaciones", les recordó todos los documentos que nos había proporcionando anteriormente y luego dijo: *"Solicito que me crean. Esta obra me ha costado más que obras de tres jornadas. Tampoco es una queja, así son las obras, siempre se sufre algo. Siempre me pueden decir las razones que tendrán para sus desajustes, pero no hoy. No están creyendo en mi. Necesito que me tengan confianza."*

Juan Morán también decidió integrar un asistente de dirección más, Erika Pacheco, *"...para supervisar que todo empiece a tiempo y no falte nada"*. Se integraría también la nueva coreógrafa, Dora Laura Liquidano, y comenzaría a trabajar inmediatamente con el cuerpo de baile.

El jueves 18 de septiembre Edgar Chías faltó sin avisar. Esta situación se repitió muchas veces por lo que el director pensó reemplazarlo. El Compadre Leoniso era un personaje con una participación muy pequeña, y quizá por ello ni Eleazar ni Edgar estaban convencidos de lo decisivo que era su intervención para el desarrollo de la acción. En nuestra opinión un personaje como ese tiene un grado de dificultad muy elevado pues necesita llevar a cabo la función para la cual fue diseñado y a la vez lograr que el público lo identifique, que no se pierda ante el peso de los otros.

Edgar fue el único actor que terminó su compromiso. Para el lunes 22 de septiembre llegó Luis Miguel Zamora al "Diego Rivera" con los parlamentos del Compadre memorizados. Conmigo ensayó el marcaje de su escena y después con el director pulió el trabajo.

La salida de Edgar no sólo dejó vacante el personaje del Compadre, sino también el de un bailarín. Para cubrir esa falta entró Miguel Ocampo el mismo lunes 22.

(...) desde ese primer lunes Dora me empezó a decir "tú vas a hacer esto, esto y esto" ya me iba marcando los pasos, y ahora sí que agarrarlos lo más rápido

posible, no" para irte más rápido con las compañeras, no" Y pues, me sentí algo raro porque: yo sentí que ellas ya estaban acopladas con este Edgar y: yo me sentí así raro porque decía "Hijote, es que a lo mejor para ellas si va a ser un cambio porque pues es Edgar/ es, o sea, muy distinto" no" No sé, yo sentía que él lo hacía mejor o no sé ((risas)) y dije "Bueno, a lo mejor ellas lo van a resentir" pero NO (...)³⁹

"La danza es española, morisca y con pasos mexicanos, porque para esa época ya nos habían conquistado. Es muy sensual..." son algunas de las explicaciones que da Dora a los bailarines y después comienzan a trabajar arduamente.

A partir de esta semana los ensayos vuelven a ser casi exhaustivos. Comienza la asesoría de pantomima con Leonardo Herrera para marcar la puerta imaginaria que quiere el director. Los bailarines ensayan solos o con Dora. La obra se corre todos los días con o sin público (durando alrededor de 41 minutos). Se hacen pruebas de vestuario. Los tres asistentes intentan ponerse de acuerdo en cuanto a labores de cada uno. Se reanuda las juntas de dirección. Cuauhtémoc Salas planea la iluminación basándose en el montaje. Óscar Armando organiza los ensayos con la orquesta. Erika Pacheco se une como percusionista y asiste a los músicos. Se mandan a hacer los zapatos y la utilería. Ricardo se une a la coreografía final, se vuelven a oír risas y Avelina pide a Juan que trabajen juntos para aclarar dudas.

Y entonces nos quedamos Juan y yo de ver y le dije "por favor, vámonos frase por frase. Te voy a decir lo que yo pienso y siento en ese momento y tú me dices si está bien o si está mal" Y sí, efectivamente. Allí vamos a hacer lo que Juan quiere" no" pero, dije "bueno, está bien. Esto no se va a resolver A MENOS que YO me sienta con Juan" porque yo pensaba que en la significación, estaba el subtexto, estaba el meollo del asunto. Que yo pensaba una cosa, que por muy pequeña que fuera, determinaba el tono, el tono diferente del personaje; entonces, ya entendiéndolo eso yo ya me pude mover en comedia, pero era porque: porque quizá le estaba dando muchísimo peso (.) Estaba con otro subtexto el/ en las partes como claves, no" y ya una vez que sacamos esas partes claves, ya/ ya fue bastante más sencillo.⁴⁰

Para la semana del 29 de septiembre al 3 de octubre volvieron a surgir desacuerdos,

³⁹ Cf. Apéndice Entrevista con Itzia Zerón, Miguel Ocampo e Isabel Bazán.

⁴⁰ Cf. Apéndice Entrevista con Avelina Correa.

sobre todo, entre el director y los asistentes. Néstor López Aldeco vio una corrida el día lunes e hizo observaciones al director. El tiempo estaba encima y faltaban muchos "detalles" como acoplar a la orquesta con los actores y con los bailarines. Este trabajo se hizo entre el miércoles y el jueves; se ensamblaron los sonidos de la puerta y otros efectos especiales que tenían momentos precisos que había que coordinar, además de lo complicadas que resultaban las coreografías. Mencionemos también que el cuerpo de baile debía estar seguro de sus pies de entrada para ejecutar la coreografía con precisión.

Todo va resolviéndose, la producción va saliendo poco a poco, así como el vestuario que está haciendo Emilio. Sin embargo, entre el director y yo cualquier problema por pequeño que sea, parece hacerse muy grande; y esta situación no se resolvió sino hasta el mismo día del estreno del entremés.

Para el lunes 6 de octubre estaba planeado hacer un ensayo general, quizá con público, pero no fue así. Se hizo una corrida con la producción casi completa y el elenco ensayó con su utilería y atuendo casi terminados. Afortunadamente el director tuvo la precaución de que los actores supieran cuántos y cómo eran sus vestuarios y utilería para que ensayaran con ropa y objetos que les proporcionaran la misma sensación y estuvieran conscientes de sus necesidades.

Ese día vieron y se probaron sus mallas y sus zapatos. Como en este caso no hubo el tiempo necesario para que se acostumbraran a ellos tuvimos que comprar plantillas y agujetas porque no les ajustaban. Erika ensayó el peinado de Leonarda. A las bailarinas no les convenció el corpiño de su vestuario y después de discutir con Emilio propusieron llevar debajo sostenes negros.

Después del intento de ensayo Gerardo Jiménez nos hizo el favor de llevar en su

camioneta toda la producción de nuestra versión del entremés cervantino a la Escuela de Arte Teatral, donde se quedaría para tenerla lista el día siguiente a primera hora.

4.4.1 Selección de los músicos. Semblanzas y opiniones

Antes de hablar sobre las funciones nos hace falta conocer a nuestra orquesta. Este cuerpo de músicos se ensambló un mes antes de estrenar. El director y percusionista de este grupo era el Maestro Óscar Armando García. Los músicos fueron Carmen Mastache, Juan Fernando Hernández Revélez, Silverio Velasco y Erika Pcheco. Su trabajo, como lo dice Óscar Armando, era rescatar la tradición del entremés.

(...) el: texto: de Siglo de Oro español siempre debería ir acompañado de una orquesta en vivo que enriquece/ enriquece muchísimo eh: la: pues, no sólo el concepto musical, sino también, eh: los efectos: Si leemos un poquitín, pues, eh: las representaciones de la época tenían su orquesta en vivo y esa orquesta se encargaba de los efectos, de muchos efectos que/ incluso como cosas **ABIERTAMENTE MUSICALES** se: eh: **SERVÍAN** para dar acento o dar apoyo a ciertas cosas, no”⁴¹

Originalmente la idea era que los actores y bailarines tocaran los instrumentos y cantaran pero el rubro musical es otra carencia de nuestro Colegio. Ricardo Esquerro ofreció acompañar la canción con el clarinete pero en apariencia le resultaba complicado actuar y tocar al mismo tiempo. Por eso Óscar Armando retomó la idea de tener una pequeña orquesta.

Y vino el ofrecimiento de integrar a Carmen. Carmen desde el principio le dijo a Juan que ella estaba dispuestísima, nada más sería cosa de ponerse de acuerdo en el horario. Y afortunadamente coincidimos con Carmen, que es una muchacha verdaderamente talentosísima, con una capacidad musical increíble, alumna de esta carrera y: eh: además se: unieron dos integrantes extras del grupo, estos fueron nuestros cachirules en el Encuentro, pues se supone que todos teníamos que ser de la facultad. Este: son/ y dos muchachos músicos profesionales que saben leer y que: eh: pudimos sacar creo: muy bien, muy dignamente la idea musical de toda la obra. Se tuvo que cortar, como te dije, *La Cueva de Salamanca* por esas razones, PERO pudimos apoyar el/ los bailes y pudimos hacer lo que queríamos, esto/ esta cuestión de apoyo musical en momentos MUY PRECISOS, sin ningún tipo de virtuosismo ni nada, sino: ser/ ser coherentes con el montaje, no” Entonces, eh: con los músicos yo NO

⁴¹ Cf. Apéndice Entrevista con Óscar Armando García.

TUVE NINGÚN PROBLEMA. Con ellos ensayé, qué te puedo decir, cuatro veces" en cuatro/ EN CUATRO SESIONES sacamos toda la música.⁴²

Carmen Mastache siempre estuvo cerca del fenómeno de hacer teatro. Quizá por influencia materna y por el ámbito cultural en que se desarrolló decidió hacer teatro, además de estudiar danza y música.

Y finalmente me decidí por la facultad porque estuve/ fui a ver los, los planes de estudio del "CUT" y del "NET", antes: y había como muchas materias que yo ya había como cubierto: como por ejemplo Danza I, Música I, todo eso: de alguna manera yo me iba a aburrir y el plan de estudios de la facultad me representaba como muchísima mayor posibilidad de abrir expectativas. De entrada y tal cual por toda la/ la propuesta teórica de la facultad, no" que para muchos es/ es mala, no" Pero yo realmente entré a la facultad para leer. O sea, yo entré a la facultad con la idea de que ACTRIZ no iba a ser ahí pero sí iba a tener un *background* de todo el ámbito teatral extraordinario, o sea, que no iba a tener en ninguna otra escuela, y por eso yo entré a la facultad.⁴³

Carmen fue la saxofonista del grupo. Por problemas de horarios no pudo quedarse como actriz en el montaje, como músico pudo acoplar sus horarios. Participó en el montaje como un acto de gratitud hacia el Colegio y la Universidad, y para "*abrirte brecha a los que vienen atrás*" como ella dice. Dentro de la orquesta se apoyó mucho en Silverio Velasco, uno de los guitarristas.

Silverio se inició en la música desde los seis años, después comenzó sus clases en la secundaria y se acercó a las estudiantinas y coros para la Iglesia. Entró a la Escuela Nacional de Música y dos años después al Conservatorio Nacional, donde piensa especializarse en canto. Fue invitado a nuestra orquesta por un músico amigo de Ronaldo Monreal, y aunque nunca antes había trabajado en una obra de teatro, aceptó y no le costó trabajo acoplarse a los demás músicos ni a los actores.

Bueno, entre los guitarristas, otro muchacho que se llama Fernando y yo, este: sacamos la/ la canción escuchando a esos muchachos, eh: y con el cassette, nos dieron un cassette también para/ ese mismo cassette que escuchamos todos juntos también nos lo dieron para que lo escucháramos individualmente y de ahí poder sacar cada quien la canción. Nada más que mi trabajo consistió en que como: más bien yo/ yo saqué la canción y revisé notas y de ahí ya nos

⁴² *Idem.*

⁴³ Cf. Apéndice Entrevista con Carmen Mastache.

basamos casi todos, ya después nos juntamos todos, ya checamos qué notas si estaban bien o qué notas estaban mal, quién estaba de acuerdo en un/ en ciertos tramos, quién no, o: cuáles quedarían mejor, pisadas, todas esas cosas, todo el trabajo lo hicimos.⁴⁴

Juan Fernando Hernández Revélez se inició en la música con un curso de música clásica en el Centro Cultural de Acatlán y luego ingresó a la Escuela Nacional de Música, donde actualmente estudia. Él es parte de un trío de guitarristas llamado *Mangoré* que se dedica a dar conciertos, por lo que no le es ajena la experiencia de presentarse ante público. Fernando también da clases a una estudiantina de la UVM. Entró a la orquesta por invitación de Ronaldo Monreal.

Llegamos y: no sabíamos/ ninguno de nosotros sabíamos qué hacer. De hecho, cada quien estaba por su lado (.) Entonces, este: lo primero (.) fue sacar una: unas melodías que cantaban/ los actores la de: ((cantando)) "linda noche, lindo rato" Sacarías en la guitarra (.) y, este: lo curioso fue que (.) que pues, los actores eran desafinados y no íbamos a cantar nosotros, sino íbamos nada más a tocar, entonces íbamos a acompañar una ((en un tono de cierta diversión)) melodía desafinada. Sirve que/ que ayudó: Avelina se llama" [A. Sí.] Ah, bueno. Fue eso y después nos dieron un cassette donde: donde estaba la grabación de: que se iba a bailar.(...) Entonces: esta: Carmen se llama" del sax (...) sacó bien/ muy bien la melodía. Entre todos nos echábamos la mano "¿a quién le falta esto? ¿a quién lo otro? y los tamborazos". Yo soy guitarrista y al final me tocó tocar un tambor: ((risas)) Y este: Pero BIEN, BIEN, o sea, la convivencia fue muy padre. Nos echá/ ayudamos entre todos y yo creo que el resultado, pues fue fruto de eso, no" de esa convivencia que tuvimos.⁴⁵

A Fernando le correspondía hacer algunos efectos, como el rechinado de la puerta al abrirse o cerrarse, sonidos macabros para el conjuro y acompañar algunas acciones de los actores. El único problema de Fernando era ver a los actores y olvidarse de tocar. Para evitar que eso ocurriera y para acompañar las percusiones entró Erika Pacheco a la orquesta.

Con los músicos bueno, tenía que estar tocando el pandero y estarles avisando a los pies de ellos, o sea, yo tuve que hacer el: libreto de música y durante las funciones les tenía que estar avisando en qué momento entraban y a qué hora.⁴⁶

⁴⁴ Cf. Apéndice Entrevista con Silverio Velasco.

⁴⁵ Cf. Apéndice Entrevista con Juan Fernando Hernández Revélez.

⁴⁶ Cf. Apéndice Entrevista con Erika Pacheco.

Erika estudia dirección en el Colegio. Entró al montaje como un tercer asistente de dirección a casi un mes de estrenar por lo que se sentía rechazada por los otros asistentes, un tanto ajena al montaje y no tenía una tarea específica.

Yo trataba de estar en todo, pero: Realmente yo no tenía una tarea específica (.). Hasta que ya llegaron los músicos/ Ya hasta que llegaron los músicos supe lo que tenía que hacer. Antes pues sí, más o menos no tenía muy claro qué era lo que tenía que hacer, pero creo que tenía que estar despierta a todo, tanto como en el marcate: que no me lo sabía, pero pues tenía que anotar, estar: también, sí, estar pendiente de la utilería, que estuviera (.) y ya (.) Pero más que nada ya era/ ya me sentí dentro del montaje en algo hasta que entré a la: con los músicos, porque entonces ya me encargué de lo que son los músicos.⁴⁷

Finalmente la experiencia para Erika como para todos los músicos y demás participantes en el entremés fue gratificante; muy por encima de los problemas que implicó la falta de apoyo de nuestra propia facultad.

4.5 La realización y la administración

Dedicamos este apartado a ambos rubros, ya que sin uno es imposible el otro, es decir, que sin dinero es imposible realizar los diseños del equipo creativo. Desafortunadamente en la mayoría de las producciones teatrales el proceso es problemático, angustioso y tardado; en la nuestra también lo fue.

Desde el mes de mayo Juan Morán hizo un presupuesto en el que pedía a la Facultad de Filosofía y Letras \$14,000.00 para el vestuario, \$3,000.00 para la utilería, y \$1,000.00 para micas, para un total de \$18,000.00 más I.V.A. Fue hasta el lunes 11 de agosto que supimos que la facultad sólo nos daría \$10,000.00 con el I.V.A. incluido, es decir, \$8,645.65 en total.

La Maestra Marcela Zorrilla terminó sus bocetos de vestuario unos días antes, y según éstos el dinero no alcanzaba. Como plan emergente, entre Marcela Zorrilla, Emilio

⁴⁷ *Idem.*

Rebollar, Teresa Pattán y yo, hicimos un cálculo aproximado para el vestuario, escenografía y utilería del montaje, en el que desglosamos el material necesario para realizar cada vestuario, cada elemento de utilería, sus respectivos costos, así como el precio de cada realización. Como resultado pedíamos \$17,345.50 para el vestuario y \$2,839.00 para utilería y escenografía, más I.V.A. es decir, \$19,947.32 y \$3,264.85; mucho más de lo que Juan había pedido al principio.⁴⁸

Tuvimos, el lunes 18 de agosto, una cita con el Coordinador del Colegio, el Licenciado Néstor López Aldeco, para presentarle el presupuesto desglosado, junto con los diseños terminados de la Maestra Zorrilla para que él pudiera defender el proyecto tal y como fue planeado. Ese mismo día el director, Juan Morán, Marcela Zorrilla y Néstor López visitaron a la contadora de la facultad, la C.P. Iliá Parres, y le presentaron los mismos documentos y argumentos.

Cuando salieron nos informaron que debíamos llamar temprano un día para que al próximo nos dieran \$1,000.00 y al siguiente nosotros entregáramos notas. Por supuesto que el acuerdo no agradó a Marcela, pues dijo no tener el tiempo ni la fuerza para estar haciendo viajes al Centro de la Ciudad. Por lo menos ella quisiera \$5,000.00 para un sólo viaje de compras. El Coordinador ofreció ayudar económicamente si hacía falta porque el tiempo estaba encima y Marcela bastante molesta:

Respecto al dinero SIEMPRE en la producción, yo creo que para toda la gente de teatro en México es lo más difícil, la producción se debía planear DESDE los inicios, no" Claro, los presupuestos no pueden ser muy exactos, porque de un día te cambian al otro/ te cambian los precios; no existen las cosas que tú buscas: a veces encuentras en un mercado SIN factura, las cosas necesarias, o a veces es al revés, tienes que comprar muy CARO porque te EXIGEN la factura. Entonces, desgraciadamente en este aspecto de la producción económica no entienden que el teatro no se hace de un momento a otro, sino que NECESITA todo un tiempo de proceso, de proceso de realización, de reflexión, de corrección, etcétera. Entonces, siempre te dan el dinero ((entre risa)) a centavo a centavo, si" con sus correspondientes facturas de esos tres centavos en lugar de CONFIAR EN TÍ, entregarte una cantidad y decirte "ESTO

⁴⁸ Ver anexos.

es con lo que ustedes cuentan. Ordénelo, distribúyalo, trabajéno" si" No, hay una especie de regateo muy desagradable, muy molesto.⁴⁹

Por supuesto que las noticias nos desalentaron a todos. Para estas fechas estaba planeado que la producción se uniera a la obra, pero aún ni siquiera se había autorizado el presupuesto. Las diseñadoras Marcela Zorrilla, Teresa Patián, el director y el resto de los que nos encargábamos de la producción nos preguntábamos cómo podíamos representar a nuestra facultad si ella misma no iba a apoyarnos.

Para fines de agosto la Contadora Iliá Parres nos hizo saber que la facultad pagaba las telas del vestuario y el sueldo de la realizadora de vestuario, María de la Paz Mata. En nuestras cuentas por los once vestuarios eran \$7,260.87. Así que los asistentes fuimos a ver a la Contadora para explicarle que hacía falta la utilería. Ese mismo día, 27 de agosto, nos sugirió que el gasto entrara como recibo de honorarios porque el costo del vestuario era muy elevado y nos reiteró que la facultad no cubriría los gastos de utilería, zapatos, mallas, ni mercería; además el dinero sale después de un largo trámite.

Por lo que hablamos con la Contadora sobre que "todo entrara como un paquete" pensamos que contaríamos con los \$20,000.00 del vestuario para toda la producción y lo dividimos de la siguiente manera: \$7,690.00 para telas, \$7,200.00 para realización del vestuario, y \$2,500.00 para la utilería, más I.V.A. para un total de \$19,998.50.

El 4 de septiembre Juan Morán sostuvo otra plática con la C.P. Iliá Parres en la que ella le informó que nos darían los \$5,000.00 que pedía Marcela, pero que era Néstor quien los iba a desembolsar; noticia que él mismo nos confirmó. El viernes 5 de septiembre, Juan Morán firmó un recibo al Coordinador y el sábado 6 se hicieron las compras.

Por otro lado Teresa Patián hizo un recibo, pero el dinero tardaría en estar, por lo que

⁴⁹ Cf. Apéndice Entrevista con Marcela Zorrilla.

Juan Marán sacó de su propio bolsillo los \$2,500.00 destinados a la utilería.

El mismo día asignado a la compra de las telas para el vestuario, entre los asistentes acordamos que sólo Emilio acompañaría a Marcela, Teresa y Juan pero olvidamos que yo tenía el RFC de la Universidad por lo que no pudieron facturar los gastos. Después de un regaño del director por el descuido y porque Teresa no había comprado nada, ambos asistentes fuimos el lunes 8 al Centro por las facturas e hicimos más compras para la utilería. Fue a partir de este momento que me adjudiqué las funciones del jefe de producción, y llevé el control total de los gastos, las facturas y todas las cuentas porque sentía el gran compromiso de que los diseños se realizaran a tiempo. Quizá por ello propuse que pidiéramos que nos regalaran notas de telas para facturarlas a nombre de la UNAM y usar ese dinero en las mallas y los zapatos que, por ser de época, habría que mandarlos a hacer especialmente para la puesta en escena.

Para el miércoles 17 la Contadora Parres esperaba a Mary Paz Mata y a Teresa Patlán para que firmaran sus contratos y decidió entregármelos para que yo se los diera a firmar, además prefirió que le entregara las facturas hasta que termináramos todos los trámites y las compras.

Todavía el viernes 19 compramos entre Emilio, Juan y yo listones y demás mercería para el vestuario; y el sábado 20 sacamos más facturas.

Y si las cosas no estaban suficientemente complicadas, Mary Paz Mata se enfermó y no sabíamos si podría cumplir el compromiso de entregar el vestuario para el 1º o 2 de octubre. Emilio recogió el vestuario el domingo 21 de septiembre para hacer una primera prueba.

El lunes 22 de septiembre fui con la Contadora Parres. Ese día me llevé la sorpresa de que si entraba el recibo de Teresa por \$2,500.00, el de Mary Paz Mata debía de ser de

\$6,150.00 para que se ajustara al presupuesto que le dimos. Traté de explicarle que la gente ya estaba trabajando por ese dinero y le pregunte "¿y yo cómo le hago?" Me contestó "si le suma, le resta y le multiplica tiene el resultado". Estaba tan asombrada que no dije más. La secretaria me repitió que tenía que hacer una relatoría de las facturas y me explicó cómo hacerla, me devolvió las facturas que le había entregado y me alegró que lo hiciera pues aún nos faltaba justificar \$136.20 de los \$5,000.00 que nos dio Néstor.

Sinceramente, a estas alturas del proceso no puedo más que dudar de mi vocación y mi fe. Me pregunto de dónde van a salir esos \$1,050.00 que nos quita la institución a la que debemos representar por "amor y gratitud".

Hasta el 30 de septiembre enviamos a Néstor un documento, firmado por Juan, explicando la situación y nuestro miedo de que los realizadores no entregaran el trabajo a causa del recorte.⁵⁰

Teresa Patlán, la realizadora y diseñadora de escenografía y utilería, tenía mucho trabajo y temía no terminar. Por ello, a partir del miércoles 24 de septiembre, me convertí en su ayudante en la realización de utilería. Para el 25 de septiembre decidí mandar a hacer los zapatos de Cristina, el Barbero, el Sacristán y el Estudiante con el Profesor Santos Olvera⁵¹. La Colección de Vestuario y Atrezzo Teatral de la "Casa Bravo Reyes", gracias a Emilio, se comprometió a prestar los del Compadre, los del bailarín, los de Pancracio, y los de las bailarinas.

Para fines de septiembre Emilio Rebollar, además de asistente, tenía el gran reto de terminar el vestuario que no terminaron Mary Paz Mata y su hijo. Marcela Zorrilla era

⁵⁰ Ver anexos.

⁵¹ El Profesor Olvera imparte clases a nivel medio de dibujo técnico industrial, cuya técnica aplica al diseño y fabricación de diversos utensilios, entre ellos, el calzado.

quien tenía más contacto con la señora Mata y por eso es ella quien nos cuenta:

(...) Mary Paz Mata es una mujercita *ce/* cercana al teatro, ella se inició hace MUCHÍSIMOS años como actriz, SABE de teatro, LEE las obras, le puede interpretar, pero esta vez desgraciadamente había dejado una enfermedad trágica, este: que brotó en el momento preciso que poníamos en sus manos las telas: se tuvo que ir al hospital y entonces, eh: entre el hijo: Emilio: como pudimos salió la realización. YA, como algo estaba cortado, POCO podía hacer Emilio para restaurar estas cosas, sin tener él/ estaba como asistente, COMO asistente de producción y MÉTELO de realizador, pues debe haber sido para él un fogueo muy terrible(...)CLARO, no fueron los resultados de lo que esperábamos de la perfección que nosotros hubiéramos soñado, SINO que las cosas quedaron más o menos bien: otras muy bien: otras graciositas PERO no fueron, pues como lo hubiéramos hecho con todo el tiempo que teníamos enfrente para trabajar, pero yo sí culpo mucho a las gentes que atienden lo de la producción económica.⁵²

Aún el miércoles 1º de octubre Teresa y yo fuimos al Centro para comprar los abanicos de Leonarda (el que usaría y otro de repuesto), unas trenzas postizas para peinar a Avelina (pues pensé que Erika podía hacerlo), así como plumas para los pollos y otras cosas que hacían falta. Teresa también decidió prestar a Juan un banquito para que Ronaldo-Pancracio pudiera sentarse en las últimas escenas. Además, Teresa se encargó de dar acabado de época a las faltriqueras y a la guitarra que usaría el Barbero.

El jueves 2 de octubre recogí de casa de Teresa la utilería que estuviera lista para que ésta se incorporara a la escena, así como para terminar de emplumar uno de los dos pollos. Ese mismo día Emilio llegó con la mayoría de los vestuarios casi terminados; y así corrió el ensayo. Fue un día un tanto caótico y de muchas quejas y molestias.

En el ensayo del viernes 3 de octubre el director seguía dando notas sobre detalles de vestuario y utilería, porque aún no eran de su plena satisfacción. Sinceramente me molesté por sus quejas y más aún cuando me dijo que el Coordinador quería ya la relatoría y él, el R.F.C. de la UNAM para comprar los zapatos de Leonarda y Pancracio.

⁵² Cf. Apéndice Entrevista con Marcela Zorrilla.

Quizá de forma muy brusca le recordé que la Universidad no cubría ese gasto, por lo que la factura era innecesaria, y que la relatoría no estaba lista porque nos faltaba comprobar \$136.20. Como sea, creemos que, para la fecha en la que salió el dinero, es un milagro que la producción estuviera casi completa; y, al igual que Teresa Patlán, nos gustaría que se valorara el trabajo de los realizadores:

(..) de pronto los actores le echan a uno la culpa, o el director cuando algo sale mal siempre se van a los realizadores "es que tú entregaste/ no lo pintaste bien, es que tú lo entregaste mal, es que tú, es que tú" no" Y pues uno también tiene sus cosas que decir respecto del trabajo, el hecho de que no salga el dinero a tiempo a nosotros también nos angustia, no" y uno: no tiene la culpa de entregar un día antes un elemento de utilería porque NO ESTUVO EL DINERO A TIEMPO, no" entonces eso ya es una cadena consecutiva, no" y es eso lo único, no" de que nunca se ha valorado el trabajo de la producción, no" como que un se/ como una vez dijo Marcela y es muy cierto "somos las hormiguitas, no" que trabajamos y que trabajamos para que los actores sean bien aplaudidos" (...)⁵³

El director me había dicho que estábamos desarticulados y que debíamos platicar, pero mi enojo se mezclaba con mi cansancio y desencanto, por lo que preferí aplazar dicha plática. Pero, de todos modos, agradecía la experiencia y me preparaba para cumplir mi compromiso en los días por venir, que serían los más difíciles.

El sábado 4 de octubre Marcela y Juan, junto con Avelina y Ronaldo fueron a buscar zapatos. Sólo le compraron a Avelina. A Ronaldo le adaptaron unos de su propiedad. Ese mismo día Marcela escogió las mallas de todo el reparto. Y el sábado 4 de septiembre estuvieron los zapatos que hizo el Profesor Olvera.

La EAT pidió a Juan una lista de vestuario y otra de utilería. Emilio hizo la primera y yo la segunda. Pero en nuestra desarticulación le entregué la mía, después de rectificarla con Teresa, hasta el lunes 5 de octubre a las 8:15 de la mañana (pues se las habían pedido para ese día antes de las 9:00 hrs.)

Para el lunes 6 de octubre llevé el resto de la utilería ya corregida a gusto del

⁵³ Cf. Apéndice Entrevista con Teresa Patlán.

director. Estaban las mallas y el vestuario casi terminado, así como los zapatos y las trenzas postizas para que Erika ensayara el peinado de Avelina-Leonarda. Como ya hemos comentado, las bailarinas no estaban de acuerdo con su vestuario y después de una discusión con Emilio y un regaño de Marcela Zorrilla, propusieron llevar un sostén negro en lugar del corpiño que Emilio les había comprado. Además, ellas llevarían sus zapatos de danza, sólo Miguel ocuparía los que prestó la "Casa Bravo Reyes".

Desafortunadamente a causa de las mallas, los zapatos que hizo el Profesor Olvera les quedaron grandes a Eleazar y Ricardo, por lo que ese mismo día salí del ensayo para comprar plantillas y agujetas. También compré pasadores para el peinado de Avelina. Mientras, Emilio ajustaba vestuarios y el resto de la compañía se esforzaba para que el ensayo cumpliera su propósito. Quizá, como dice la Maestra Zorrilla, eso es el teatro:

(..) fundamentalmente es el interés de todos llegar a un todo y si hubiera sido necesario todos metemos manitas y todos cosemos y todos pegamos y todos hacemos TODO LO QUE se necesite (...) Tú estuviste ayudando a Tere a hacer utilería: CUANDO no era tu rubro, pero: te digo, para mí eso es el teatro. (...) tenemos que entender que el teatro es una labor de equipo, que cuando todas las partes son armónicas va a tener un resultado de redondez y de unidad, cuando cada quien trabaja por su lado TODO tiene que ir por su lado. (...) Lo importante es que a la hora que se ABRE el telón y estamos en el escenario es/ esa armonía se siente.⁵⁴

Como alumno de Octavio Moreno y amigo de la compañía, Gerardo Jiménez había asistido al taller de esgrima y a varios ensayos pero estuvo presente especialmente en éste porque aceptó llevar nuestra producción en su camioneta.

Quedamos en que los asistentes vestiríamos de negro. A excepción de Erika, que vestía de blanco con negro, al igual que el resto de los que integraban la orquesta. Una vez dicho lo anterior hicimos cita para vernos los asistentes, el director y el

⁵⁴ Cf. Apéndice Entrevista con Marcela Zorrilla.

iluminador, al día siguiente a las 10:00 de la mañana en el Foro "Antonio López Mancera" de la Escuela de Arte Teatral.

Entregué la relatoría y fue sellada en la Secretaría Administrativa de la Facultad de Filosofía y Letras hasta el 14 de octubre de 1997 por un total de \$5,025.88, y en la que pedíamos se le reintegraran sus \$5,000.00 al Lic. López Aldeco.⁵⁵ En cuanto al pago de honorarios, el dinero lo dio la facultad hasta enero de 1998. Los \$2,500.00 de la utilería se reintegraron a Juan Morán y los \$7,200.00 por la realización del vestuario se dividieron entre Mary Paz Mata y Emilio Rebolgar.

4.6 Las presentaciones y la recepción del espectáculo

El plan de trabajo para el martes 7 de octubre ya había sido pensado por Juan Morán con anticipación. De 10:00 de la mañana a la 1:00 de la tarde se montaría lo técnico, de 2:00 a 4:00 estaríamos libres para comer o terminar algunos detalles. Los actores, bailarines y músicos estaban citados a las 4:00 de la tarde. De 5:00 a 6:00 se haría el ensayo técnico; de 7:00 a 8:00 sería nuestro ensayo general con público; a las 8:30, la primera función y a las 9:30, la segunda.

Ese día, los primeros en llegar a la Escuela de Arte Teatral fueron Juan Morán y Cuauhtémoc Salas, quienes inmediatamente comenzaron a trabajar en la iluminación junto con los técnicos del Foro "Antonio López Mancera".

Acá, lo que quería hacer era cruzar/ como era teatro arena no podía hacer calles, la/ bueno, la única posibilidad de calles que podía hacer era: en cruz, en equis, y era lo que quería hacer, pero: todas las tuve que tirar de arriba, de la parrilla, no pu/ porque no había torres para tirarlas de abajo y además de que: no estaba medido el/ los espacios para los bailarines, aunque siempre/ bueno, ya cuando se las pones, ya lo miden bien, no" para que no se golpeen contra los aparatos, pero había posibilidades, no, o sea, no, no se podía y: dejarlos en el piso era más riesgoso, así era más peligroso para/ para los a/ para los bailarines más que los actores. Entonces los/ le hice la cruz, eh: pero: la tuve

⁵⁵ Ver anexos.

que hacer de parrilla y ambienté con las diablas, en cambio la escena la ambienté con aparatos, o sea, con todos los fresneles y pares que había en el teatro y: y no usé las diablas, una combinación de: de luces cálidas y fría(...)⁵⁶

A mi llegada me presentaron a Félix y Vicente como encargados de utilería, así que orientándome lo más rápido posible en lo que sería nuestro espacio les indiqué dónde colocar las cosas. Como el director no estuvo totalmente de acuerdo, platicamos y convenimos en la ubicación más adecuada para la escena y las necesidades de los actores, tratando siempre, como quería Juan, de que todo fuera perfecto y no diéramos la impresión de ser principiantes.

Para cuando llegó Emilio Rebollar nos asignaron tres camerinos: el número 3 para los músicos, el número 4 para el bailarín y los actores, y el número 5 para las bailarinas y las actrices. Después llegaron Óscar Armando García y Octavio Moreno, quien amablemente aceptó filmar las tres funciones como registro para nuestra investigación.

Lulú y Liz, costureras de la EAT, se ofrecieron para ayudar a coser y planchar lo que fuera necesario. Desde ese momento y hasta la tarde quienes también se quedaron con Emilio a terminar los detalles del vestuario fueron Ronaldo Monreal y Erika Pacheco.

(...)ahí en la escuela si una cosa de las que hemos aprendido es que estando dentro del teatro, estudiándolo ahí tienes que aprender a hacer de todo, no" Tanto desde tu escenografía, utilería, vestuario, en todo, en todo, en todo, en todo, música: eh: hasta estar parado en la puerta entregando un programa.⁵⁷

Cuauhtémoc revisaba la orientación de las lámparas, por lo que a veces era necesario que yo marcara algunas posiciones de los actores. Y cuando no lo hacía, Juan y yo platicábamos para suavizar nuestras diferencias y así poder trabajar más a gusto. Poco después de la 1:00 p.m. quedó programada la iluminación en la consola y

⁵⁶ Cf. Apéndice Entrevista con Cuauhtémoc Salas

⁵⁷ Cf. Apéndice Entrevista con Erika Pacheco.

en la computadora del Foro y se cortó el montaje de luces.

Aprovechando la pausa. Erika, Emilio, Ronaldo, Octavio y yo terminamos de coser en el camerino 5, para después acomodar el vestuario y utilería de mano en el lugar que correspondía a cada actor y bailarín. En cuanto al vestuario de los músicos, por falta de presupuesto, se decidió que ellos llevaran su propia ropa de colores negro y blanco que los distinguiera del público, por lo que en su camerino sólo había algunos instrumentos. Después de revisar de nuevo que todo estuviera en su lugar, algunos nos fuimos y otros se quedaron.

La siguiente cita era a las 4:00 de la tarde. Entre esa hora y 30 minutos después había llegado toda la compañía. A quien vi primero fue a Teresa Pattán, quien traía unos botes de pintura en aerosol para texturizar algunos trajes y no dieran la apariencia de estar nuevos. También traía mecate para improvisar paja pero no consiguió la fruta fresca que queríamos para el Estudiante, lo que afectaba a Ricardo como actor.

(..)pues fue cosa de adaptación porque: diez minutos antes me enteré que no iba a haber fruta y de alguna manera, pues a mí/ ya tenía pensado estar comiendo en escena y entonces, bueno, cuando YA LLEGÓ la escena fue: pues justificarme en ese momento porqué no me comía nada, o sea, sentí que hubiera sido muy estúpido, te digo, tratar de comerme una/ una fruta de PAPEL ((risas)) no" (...) Este: por ejemplo/ la PAJA fue al contrario, fue un elemento muy rico que HASTA LA FUNCIÓN pude ver, o sea, me enteré que había paja y/ fue como un elemento (.) NUEVO RICO, o sea, que lo hizo: de alguna forma más espontáneo (...)⁵⁸

Así como Ricardo se llevó una sorpresa, el resto de los actores y bailarines, que estaban muy nerviosos por lo que implicaba la presentación, también se sorprendieron al ver su vestuario terminado. Quizá el caso más extremo fue el de Adriana:

(...) cuando llegué ese día/ Yo iba muy emocionada, iba yo muy nerviosa, yo iba ya con miedo, inconscientemente yo ya iba con mucho miedo porque de hecho salimos tarde de mi casa. Julio y yo fuimos a comer a mi casa y salimos tarde, pero yo me atrasé.(...) Estaba yo muy nerviosa, muy así pero/ pero yo en

⁵⁸ Cf. Apéndice Entrevista con Ricardo Esquerza.

el estado de NO QUERER IR. Como no quieres ir a algo porque te da MIEDO, mucho miedo, tenía yo mucho miedo y ese miedo me empezó a entrar no sé cuando. Fue un miedo realmente muy profundo. Nunca había sentido yo tanto miedo antes de salir en una obra de teatro, de verdad. Y: y yo no sé por qué, yo creo que fue la primera vez que actué en mi vida, aparte de Mani, no" (...) pero ahí yo era la guarra, era la Cristinica, era la/ la chistosa, yo nunca había hecho la chistosa y es muy DIFÍCIL y/ y fue muy difícil y yo realmente estaba muerta del miedo. Y ya llegué y vi el vestuario y vi mis medias ya y vi mis calzones ya terminados y vi mis zapatillas ya terminadas y yo dije "en la madre" y vi costal de papas, que seguía siendo un costal de papas y dije "vamos a arreglar esto" y entonces fue muy raro, en lo que todo mundo se arreglaba yo estaba cosiendo mi vestido, estaba yo ensimismada en mi vestido y no tenía como consciencia de que me tenía que arreglar.⁵⁹

A partir de este momento, para mí todo se volvió un ir y venir entre los camerinos y el Foro verificando que todo quedara listo para el ensayo técnico de las 5:00 p.m. Emilio y Teresa texturizaban los trajes y vestían a los actores. Erika, que debía estar con los músicos revisando micrófonos, también tenía que peinar a Avelina.

Nos dieron las 5:10 de la tarde y nadie parecía estar listo, salvo los técnicos que comenzaron a impacientarse. Juan daba instrucciones a diestra y siniestra, por lo que bailarines y actores entraron al Foro "como estuvieran" a las 5:30 y comenzó el ensayo técnico. Al principio asistentes, técnicos, bailarines, actores y asesores nos acomodamos para ver la escena pero el director paró el ensayo y nos indicó tomar nuestras posiciones. Cuando el ensayo llegó a la escena de la canción de *La Cueva de Salamanca*, hubo un incidente desagradable que, como nos cuenta Cuauhtémoc, afectó el ensayo:

(...)estábamos haciendo el ensayo técnico, se sube, eh: Julio, se atora con el cable y se lo lleva y este cable era el que salía de la consola y mandaba la señal a todos los aparatos, entonces, este: ya no podíamos mandar cambios, eh: de luz desde la consola, estaba estropeado, entonces en lo que: llegaba la función arreglaban el cable pero ya no pudimos terminar de ensayar.⁶⁰

El accidente fue aparatoso pero afortunadamente Julio sólo se lastimó el orgullo y pudimos seguir el ensayo con actores, que terminó hasta las 6:30. A pesar de los

⁵⁹ Cf. Apéndice Entrevista con Adriana Lizana.

⁶⁰ Cf. Apéndice Entrevista con Cuauhtémoc Salas.

tropiezos, este repaso sirvió mucho porque ubicó a los bailarines y a los actores en el espacio, y a los de utilería nos permitió medir dónde quedaba ésta al final de la representación para así reacomodarla más fácilmente; además, la escena de los compadres se cambió de lugar, por lo que hubo que reubicar acciones y utilería. El ensayo también nos dio oportunidad de poner módulos para que los actores se sentaran mientras esperaban su pie de entrada. También debemos confesar que entre todo el trabajo olvidamos ensayar los agradecimientos, mismos que Dora organizó hasta ese momento.

Al salir del Foro, todos los que iban a entrar a escena terminaron de alistarse para poder comenzar puntualmente el ensayo general con público o, deberíamos decir, primera función.

Mientras, como asistente de producción y dirección, me correspondía verificar que el escenario y entre bastidores estuviera limpio, así como tener la utilería en su lugar con anticipación. También, me aseguraba que los actores estuvieran en su lugar antes de comenzar cada función. Después, entre Emilio y yo revisábamos todo nuevamente e íbamos a ayudar a los actores en camerinos, los preveníamos antes de las funciones y de las llamadas.

Para las 7:00 teníamos bastante público, en su mayoría eran amigos y conocidos. Aunque sabemos que todos los que participan en una puesta en escena han ayudado para crear el ambiente apropiado, el espectador es una parte tan activa como los actores porque es a él a quien dirigimos nuestro trabajo. Sin embargo, todos sabíamos, y Julio nos comenta, que este público no era común.

Entonces la primera función pues los nervios normales, es la primera vez. No sabemos qué va a decir el monstruo, no" Pese a que ya hemos tenido ensayos con público, que te orientan no era lo mismo, no" ya tenemos, ahora sí, nuestro vestuario, nuestra iluminación, un público que no eran nuestros

amigos, que no iban a ver, que no nada más nos iban a ver, porque además querían juzgar porque no es un público normal, es un público (.) que está enseñado en: trabajo teatral, no" era gente que se dedicaba al/ al teatro, gente que estaba estudiando teatro, entonces yo lo sentía como un reto especial y me sentía nervioso.⁶¹

A las 7:15 comenzó la primera función. El cable de la consola se había reparado. Sólo esperábamos que los cambios de luces estuvieran bien y a tiempo. Había llegado el momento en que los actores son el centro de la atención, cuando los papeles son suyos por completo y cuando el director y todos los que están detrás de él son olvidados. Es el momento en que debemos reconocer, como lo menciona Stanislawski, que el trabajo artístico del actor no es sencillo, porque otros artistas cuentan con un tiempo para inspirarse, pero el actor produce a una hora fija previamente anunciada. Es gracias a la disciplina y orden que los actores están listos para la representación.

Detrás de escena, Emilio y yo debíamos estar al pendiente de la utilería que requerirían los actores y prepararnos para cualquier emergencia: la primera llegó después de la tercera llamada, debida a una falta de comunicación entre quien daba las llamadas y los asistentes. Esto, por supuesto, desorientó a los bailarines:

MIGUEL. Lo que pasa es que nosotros estábamos en los camerinos [ISABEL. No, pero no nos habían hablado] [ITZIA. No nos habían dicho nada] [ISABEL. Nos dijeron "tercera llamada" y ya estaban tocando los músicos, o sea: Ajá. Ya cuando/ Estábamos en los camerinos cuando nos dijeron "segunda llamada" entonces estábamos todavía] [ITZIA. Estábamos alerta] [ISABEL. Estábamos ahí] **MIGUEL.** Alerta, sí [ITZIA. Incluso estábamos ya al/ digo, afuerita, casi a punto de entrar y dijimos "TERCERA, pues nos acercamos más y ya va"] **MIGUEL.** Ajá. Hasta que salió [ISABEL. Pero cuando nos dijeron] [ITZIA. Oímos la música y llega Emilio corriendo y nos dice] **TODOS.** ES TERCERA [ITZIA. Entonces yo no sabía qué hacer, Einer así como que qué onda] **MIGUEL.** Todos nosotros [ITZIA. PAPÁ. No sabíamos qué onda] **MIGUEL.** Todos, porque yo de hecho entré, me pegué en la espinilla, este: ((entre risa)) entré corriendo así, como estaba oscuro me pegué con una de las banquetas que usaban los actores; y me pegué en la espinilla. Y yo creo que de los nervios ni sentía el dolor. Llegó Einer, me dijo "entro" le dije "pues no sé porque va muy avanzada la música:" Llega Emilio y dice "ENTRA, ENTRA YA" Entonces entró corriendo Einer y pues ya se siguió. Creo que: pues fue de

⁶¹ Cf. Apéndice Entrevista con Julio Escartin.

nervios, no" porque: nos avisaban ya que estaba bien adelante la música, entonces, este: De hecho creo que la primera salió bien, no" pues (.) la hicimos y/ y pues nos salió y ya.⁶²

El enorme error también alteró al resto de la compañía. Sin embargo, tanto los músicos como los bailarines pudieron superar el problema y, como dice Carmen Mastache, allanar el camino para los actores:

(...) empezar con música y en vivo ponía al público HACIA adentro, entonces hacía que/ que se hiciera como un, pues que se prestara atención, pues. Que estuvieran ya todos con nosotros para que entraran, no" Y no de, que los actores tuvieran que LUCHAR por que entrara el público en la ficción, NO. O sea, la música hizo así como "fuag", como que cerraba un círculo, no" Entra un círculo que hacía que la atención YA estuviera de antemano ahí.⁶³

Cuando los actores aparecieron con su maquillaje y peinado bastante apegado a los diseños de Marcela Zorilla, la impresión visual que causaron en el público fue, sin duda, una sorpresa. No obstante, todos ellos estaban muy nerviosos y, como Avelina, se sentían inseguros con los elementos de producción a los que no estaban acostumbrados:

Estábamos muy tensos, la adrenalina estaba a flor de piel y cuando la adrenalina está así, pues no pueden salir bien las funciones porque no estamos justo donde tenemos que estar, sin embargo, fue/ fue buena función (.) fue muy: REVELADORA porque no esperábamos esa respuesta, realmente no la esperábamos porque: había muchas cosas en cuanto a la producción en las que, pues NO ESTÁBAMOS CONFIADOS, no" O sea, ya/ todo mi vestuario lo tuve hasta ese día, no" Y era así de ¿cómo me trepo al banco? No" ¿Cómo me muevo en este espacio? Porque ese mismo día fue el ensayo técnico. Entonces la primera función fue eso.⁶⁴

En la primera escena el público estaba reticente a entrar en nuestro juego, mas la entrada de Ricardo-Estudiante fue muy bien recibida, facilitando la de los amantes; y para la escena en que el Estudiante despluma al capón o pollo se cosecharon muchas risas. De esto nos comenta el Maestro Óscar Armando García:

Estábamos ante un público muy difícil. La MITAD era de la facultad y la otra mitad era: era gente que iba a ver en qué nos equivocábamos. Era gente, pues

⁶² Cf. Apéndice Entrevista con Itzia Zerón, Miguel Ocampo e Isabel Bazán.

⁶³ Cf. Apéndice Entrevista con Carmen Mastache.

⁶⁴ Cf. Apéndice Entrevista con Avelina Correa.

alumnos de otras escuelas que iban con los: cuchillos MUY BIEN AFILADOS, y que:: a la tercera carcajada pues: ese problema se ELIMINABA. Es decir, eh: yo sentí desde la: segunda o tercer reacción del público ya en general, pues que: pues las envidias pasaban a otro/ a otro lugar. LAS ENVIDIAS REGRESABAN YA CUANDO TERMINABA LA OBRA Y SALIAN LOS COMENTARIOS. (...) Eh: pero en el momento de la representación creo que fue un público ENTREGADÍSIMO, ENTREGADÍSIMO. Yo veía incluso a PROFESORES, a: gente MUY, MUY exigente que tuvo que/ que entrar con nosotros, no" Entonces yo creo que/ que si funcionó muy bien/ los códigos. Creo que los códigos eran muy claros, no" De eso se encargó Juan, de que: NADA DEL TEXTO fuera: hermético, nada. Hasta las palabras más herméticas. Hasta eso/ de eso hizo chiste, o bueno, de eso hicimos chiste todos, no" ⁶⁵

El escuchar reír al público fue dando seguridad a los actores, porque supieron que todo lo que ensayaron, aún en los métodos de los que desconfiaron, estaba dando el resultado deseado. Incluso otros miembros de la compañía, como Teresa, quien también estaba entre piernas, nos dimos cuenta de algo:

(...) yo creo que logramos un objetivo muy claro que es la comunicación entre todos los integrantes, eso fue muy bueno, de que de pronto TODOS los elementos tenían una razón de ser y de por qué estaban ahí, entonces/ AH, hubieron muchas cosas que yo todavía no entendía, que las fui entendiendo hasta el día del estreno, no" el día de la función principal. Entonces en cuanto a la utilería (...) una de las cosas que a veces no me: parecen de Juan quizá es el hecho de que pide mucha utilería y (...) que el público no las digiere totalmente, entonces yo creo que hubo elementos dentro de este montaje que también el público no los digi/ no los digirió como debieron de ser, entonces, este: quizás es uno de los errores de Juan, y otro de los errores, bueno la: quizás como actor que no se te de valor a lo que tienes AL REDEDOR, no" eh: que también, bueno, es justificable porque si te dan un elemento un día antes, OBVIO que nunca te vas a dar el valor, lo único que nece/ que tú quieres es sacar tu trabajo como actor adelante, no" ⁶⁶

Además, los aplausos del final nos dijeron que Juan tenía razón y que su planteamiento había funcionado. Lo único que faltó un poco fue el agradecimiento, pero parecía ser lo de menos porque los actores, entre ellos Eleazar, estaban contentos.

La verdad esta/ salí yo muy satisfecho con el trabajo, sobretodo por la respuesta del público porque para mí fue algo inesperado (..) Mira, lo había comentado Juan (.) que no confiábamos en él (.) y creo que aquí va más allá de la persona. No es que uno no confie en la persona que está dirigiendo (.) porque: yo había visto trabajos de él, pues YO CONFIABA a/ en él como director, en lo que no me estaba yo confiando era en la propuesta que se

⁶⁵ Cf. Apéndice Entrevista con Óscar Armando García.

⁶⁶ Cf. Apéndice Entrevista con Teresa Pallán.

estaba haciendo acerca de *La Cueva de Salamanca* y esa era la desconfianza que tenía pues. Presentar *La Cueva de Salamanca* como un espectáculo y no como un entremés y:: ahora sí que: la cachetada con guante blanco que nos dio Juan a todos pues fue la respuesta del público, no" que fue excelente.⁶⁷

Al terminar la representación, y desde antes de que saliera el público, los actores habían corrido a los camerinos mientras que técnicos, tramoyos, Cuauhtémoc, Octavio y yo, revisábamos que todo estuviera en su lugar en el Foro. Estábamos listos para la siguiente función.

Esta vez había entrado muchísimo público. Todos los que trabajábamos entre piernas nos aseguramos de estar mejor coordinados para que ningún error volviera a sorprendernos. Después de que Juan hiciera algunas aclaraciones sobre cambio de reparto y otras omisiones del programa, comenzamos a la 8:35.

El público tardó un poco más en reaccionar y dejarse llevar por la risa que, al ser uno de los fines de la farsa, nos confirmó que los chistes habían sido bien conducidos y que la mayoría de ellos funcionaron.

El público, al que Juan nunca ignoró en su montaje, no nos había ignorado a nosotros sino que estaba tan vivo como los actores y lo demostró con un aplauso largo y fuerte. El agradecimiento se vio mejor y esta vez incluyó a la orquesta y a los técnicos.

En esta segunda representación, tanto músicos como bailarines y actores estaban más relajados. En la función anterior habían medido sus pausas con las reacciones del público. Pero a decir verdad, Avelina, Julio, Carmen Mastache y los bailarines sintieron estar en el justo medio, mientras Ronaldo y los demás actores sintieron que habían aflojado un poco:

La segunda función ya el público no lo sintió, pero sí, yo sentí un poquito de bajón, de relajamiento, ya estábamos relajados entonces las cosas no salieron con la misma energía que como fue la tercera, que como sabíamos por ahí nos/ entendimos que ahí ya Néstor y estaban dos que tres gentes más y todo

⁶⁷ Cf. Apéndice Entrevista con Elcazar del Valle.

eso, entonces fue "órale guey" no" Porque sus amenazas de "si no sale bien te mato" pues oye, glamorosamente te vas por el caño porque es la tercera y vamos a acabar de darte todo por hoy, no"⁶⁸

Después del ritual de dejar todo listo en el Foro y correr para ayudar a los actores a retocar su maquillaje, meter al teatro a uno que otro pariente que no alcanzó lugar, entre otras cosas, comenzó la tercera representación a las 9:34 de la noche. Esta vez, entre los cambios y omisiones también se incluyó el nombre de Óscar Armando García como miembro de la orquesta.

Para esta función hubo mucho público. Logramos que todos los que se habían formado entraran para ver la obra. Sabíamos que entre los espectadores estaba Néstor López Aldeco junto con otros maestros y compañeros del Colegio, así como gente de todas las demás escuelas de teatro.

La función corrió muy bien. Todos muy coordinados. Aunque los músicos, bailarines y actores ya estaban muy cansados la obra funcionó de acuerdo a lo planeado. Julio nos comenta:

Todos mis compañeros dieron su máximo esfuerzo. Creo que es lo más/ lo más bonito que puedes encontrar en una persona que se dedica a trabajar contigo, no" que dé su máximo esfuerzo siempre. Y así sucedió con todos/ Todos salieron a esforzarse al máximo, a brindar lo mejor de ellos y creo que hubo muy buen resultado, no" con respecto al público. El público siguió muy bien la historia que queríamos contar. Se rió mucho, eso era muy/ muy gratificante, no" ver que/ que los tenias y que les podias hacer reír, que les estabas comunicando alegría, no" eso era muy bonito. Sucedió en las tres funciones lo mismo, el público estuvo muy conectado con/ con mucha energía, respondiendo a la energía de los actores, no" Yo creo que es como un ping- pong. El actor manda una energía y el público se la regresa y se retroalimentan, y si esa retroalimentación la mantienes del principio al final, cuando terminas te dan un aplauso que no se te olvida nunca, no" La primera función salió de una manera, con mucha muy buena energía/ la siguiente función se cargó de la energía de la anterior y se sumó a más, no" y para la tercera función fue un estallido de energía, no"⁶⁹

Efectivamente, al final los actores tuvieron que regresar varias veces porque el

⁶⁸ Cf. Apéndice Entrevista con Ronaldo Monreal.

⁶⁹ Cf. Apéndice Entrevista con Julio Escartin.

aplauzo fue fuerte y prolongado, seguido de ovaciones para el director. La experiencia se coronó con una "goya", la clásica porra de la Universidad, que surgió espontáneamente del público que había quedado complacido. Por supuesto que todo el equipo, así como Adriana, estábamos muy emocionados:

(...) las tres me encantaron, pero la última fue la que más me gustó. Y, este: salió: perfecta. No entiendo, o sea, cómo ((reímos)) Salió perfecta. Al final nos/ Ronnie y yo nos dimos un supercocoazo y yo al final del tercer aplauso sí lloré porque ya no podía más, ya no/ ni/ ya no po/ en la "goya" porque además fue una "goya" muy/ muy: sincera de todos, muy espontánea del público también y me emocioné y me puse a llorar, y me puse a llorar como pendeja, a llorar así como loca.⁷⁰

Entre saludos y abrazos limpiábamos el Foro "Antonio López Mancera", devolvíamos lo prestado y entrevistábamos a algunos espectadores:

Pues me parece un muy buen trabajo, sobre todo digno de lo que es la facultad y representativo de lo que es la facultad y creo que con este tipo de trabajos es con los que se puede demostrar en sí lo que sí lo que se puede y lo que se hace en la facultad cuando se tienen ganas y cuando se hacen las cosas por amor y con amor.⁷¹

En los camerinos todo era felicitaciones y mucha emoción, la compañía estaba contenta y satisfecha, porque el esfuerzo y el trabajo habían valido la pena. Los comentarios de alumnos de otras escuelas lo confirmaba:

(...) personalmente en cuestión de gusto me gustó mucho, no" Me: una cosa que me impresionó fue la lectura del texto, la comprensión del texto, no" el contexto: o sea, la de ayer me pareció descontextualizada, me pareció muy bien contextualizada la obra. Sentí un poquito en esta tercera función/ tal vez porque era tercera estuvo un poquito COLGADA, un poquito/ se colgó un poquito, se sintió el/ poquito colgada, no" Tal vez porque era tercera, no sé, no vi las otras dos. Es lo que me mi/ o sea es mi impresión, tal vez estoy mal. La sentí un poquito colgada en el: en el: en una parte de la obra. Pero: me gustó mucho la comprensión del texto, no" porque eso permite que los actores trabajen sobre de ello, no" Tenían que ser de filosofía, digo, de la facultad (...)⁷²

Poco a poco todos se fueron retirando a un merecido descanso. Sólo nos quedamos Juan, Emilio y yo a recoger los vestuarios de los camerinos, juntar la utilería y

⁷⁰ Cf. Apéndice Entrevista con Adriana Lizana.

⁷¹ Cf. Apéndice Opiniones del público.

⁷² *Idem.*

escenografía para que al día siguiente Gerardo Jiménez volviera a hacernos el favor de llevar todo a guardar en casa de Juan.

Quizá la odisea no terminó esa noche sino hasta el sábado 11 de octubre, cuando los directores de las cinco puestas en escena expusieron en una mesa de discusión sus propuestas y planes de trabajo. El segundo en participar fue Juan Morán. Cuando terminó recibió un largo aplauso de todos los presentes.

Así concluye la aventura de un montaje profesional de un equipo de la Facultad de Filosofía y Letras. Sin duda, fue un trabajo dedicado y que, con retrasos y obstáculos, cumplió el objetivo para el que había sido planeado: representar dignamente al Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM dentro del Encuentro Nacional de Escuelas Superiores de Teatro, y divertir al público tanto como al Maestro Leonardo Herrera:

Me divertí: me reflejé: me recordó: este: mis impetus del/ del/ de adolescencia y las artimañas y: todo lo complejos y mañosos que somos los seres humanos para llevar a cabo nuestro: nuestro cometido. Las cosas que nos dan satisfacción o felicidad, el/ el lado gozoso de la vida, no" (...) veo de repente a gente en la calle y los: escucho hablar o los veo accionar un poco como a los personajes y me recuerdo de aquellos tiempos, me acuerdo de los tiempos en que YO hacía esas cosas, no" y que incluso MENTÍA, usaba mentiras piadosas para/ para ser feliz unas horas, ¿por qué no? unas horas y, este: y: y/ y lo lograban, lo lograban. Y entonces en esa medida me he divertido. Yo creo que como espectador: y también/ No quiero decir que no le haya pasado igual a otras gentes, a los espectadores, está eso: el verse reflejado, sí" O en algún lado NO CONFESO de nuestra vida se ve reflejado en/ en las acciones de los personajes.⁷³

Pues como dice Bentley, el actor es exhibicionista y el espectador es la parte voyeurista que busca participar emocionalmente y ver las fantasías del autor a través de la interpretación de verdaderos seres humanos. Añade que, como espectadores, nos sentamos en la penumbra y en el escenario vemos a nuestros violentos deseos realizarse: "[...]saboreamos la aventura del adulterio, exagerada habilidosamente

⁷³ Cf. Apéndice Entrevista con Leonardo Herrera.

hasta su máxima expresión, y todo ello sin hacernos cargo de la responsabilidad y sin sentirnos culpables. Nuestras mujeres pueden estar junto a nosotros riendo como los demás.”⁷⁴

⁷⁴ Eric Bentley. La vida del drama. p. 214.

CONCLUSIONES

Como asistente de Juan Morán en el montaje del entremés cervantino que representó al Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM dentro del Primer Encuentro Nacional de Escuelas Superiores de Teatro, tuve la oportunidad de ser parte del equipo y observadora del proceso, para así reflexionar sobre la preparación que la Facultad de Filosofía y Letras ofrece a sus egresados de Teatro y cómo se aplica ésta en la práctica escénica.

Sabemos que la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro está marcada por el signo del análisis. Sin embargo, después de examinar nuestro proceso de montaje dentro de un Encuentro de Escuelas Superiores de Teatro -que más pareció una confrontación de concepciones escénicas, métodos de trabajo y recursos humanos de cinco escuelas que el inicio de un diálogo abierto, reflexivo y de crítica constructiva como proponían los organizadores-, encontramos que a las enseñanzas del Colegio de Teatro más les falta un complemento práctico que les sobra el estudio y la teoría.

Desde la privilegiada posición del asistente de dirección, quien por sus labores se relaciona absolutamente con todos los participantes de un montaje, pudimos percatarnos de que en el grupo representativo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM todo partió de Juan Morán, un director especialmente interesado en la literatura dramática del Siglo de Oro español, quien conocía la obra cervantina y reconocía lo excepcional de sus entremeses, así como el valor de sus palabras. Un director con experiencia que pudo trabajar *La Cueva de Salamanca* desde una perspectiva ampliamente estudiada en la teoría mas no comúnmente aplicada en los escenarios.

También pudimos atestiguar el gran esfuerzo y acopio de disciplina que hicieron los

actores para trabajar en una concepción escénica en la que, en determinado momento, no estaban confiados. Mencionemos que todos ellos ya habían participado en diversas obras teatrales y no eran inexpertos. Por ello mismo y porque están acostumbrados a analizar su trabajo surgieron las discusiones sobre sus diferentes estilos para acercarse al texto. Y aunque no lograron unificarse en eso, encontraron una vía de comunicación para ser un grupo más armónico y, sobre todo, dispuesto a trabajar en equipo, lo cual se reflejaba en escena.

Además los asesores, egresados y profesores del mismo Colegio, prepararon e informaron con dedicación a los actores, para que éstos pudieran cubrir las necesidades de sus personajes dentro de la propuesta del director. Obviamente los talleres cumplieron sus objetivos porque los actores sabían manejarse en una obra de época en la que se cantaba y bailaba. La mayoría de los asesores notaron carencias y hubieran deseado tener más tiempo para perfeccionar el trabajo realizado.

A quienes en realidad les faltó tiempo fueron a la coreógrafa y los bailarines, éstos últimos alumnos de actuación del Colegio con una preparación dancística, quienes además de tener poco tiempo para ensayar tenían también la dificultad de acoplarse a la música en vivo. Haciendo acopio de disciplina, de entusiasmo, de esfuerzo y de trabajo de equipo sacaron adelante los bailes, que servían como introducción, final y apoyo de la representación del entremés.

El compromiso y seriedad con que la compañía abordó sus labores también fue patente en el trabajo de la orquesta. Aunque dos de sus cinco integrantes no eran alumnos del Colegio ni de la UNAM sino estudiantes de música, ya que dentro de nuestro elenco el rubro musical era una carencia casi generalizada. No debemos olvidar que la música viva y los efectos sonoros fueron planeados para ubicar lugares,

realizar acciones y chistes en escena. En las tres funciones nos pareció que este tipo de musicalización fue bien recibida por el público y ayudó al desempeño de los actores.

Este montaje pretendía apoyarse más en el texto y en las actuaciones. Pero pecaríamos de necios si no reconociéramos el valor de la iluminación, de la musicalización, de la escenografía, de la utilería y del vestuario. Nuestros diseñadores, también egresados y profesores del Colegio, son gente con experiencia en varias ramas de la labor teatral y en su campo específico de diseño. Por la estrecha comunicación que mantuvimos con ellos sabemos que realizaron investigación histórica, que utilizaron su intuición, aplicaron lo que saben del "oficio" y respetaron las indicaciones del director para que sus diseños fueran funcionales y dieran unidad a la obra.

Los integrantes de la compañía estábamos comprometidos para representar dignamente a nuestro Colegio y a nuestra facultad y esperábamos un apoyo recíproco. Lo que en realidad recibimos fueron los obstáculos, las restricciones y la desconfianza de costumbre en una institución. Los que tienen más experiencia afirman que esta situación es común. Sólo podemos decir que ojalá algún día los apoyos institucionales sean hechos y no sólo abunden las palabras pues, cumpliendo algunas tareas del jefe de producción, el pedir, insistir, regatear, negociar, rogar y pelear por un apoyo mínimamente económico para la realización de los diseños de vestuario, escenografía y utilería fue lo más molesto y doloroso. Aun cuando, insensiblemente, algunos actores, las bailarinas y el director se quejaron de que la producción no estaba perfecta ni a tiempo. La queja es inherente al teatro en México.

Si al comenzar el proceso considerábamos al asistente de dirección como mero aprendiz del director, nuestra opinión cambió según avanzaba el proceso de montaje.

Las labores del asistente son elaborar, junto con el director, los calendarios y horarios de trabajo, hacer un directorio telefónico de la compañía, citar oportunamente a los colaboradores, hacer las gráficas de movimiento escénico, relacionarse con los diseñadores y asistentes de producción, y tener las gráficas de vestuario, utilería y escenografía, así como llevar una bitácora. De hecho, mis primeras indicaciones fueron ayudar al director en todo lo que necesitara, recordarle las cosas importantes, dar mi opinión fuera de ensayos (en los que sólo se oíría su voz) y hacer mis anotaciones con lápiz. Parecía fácil y razonable, así que ofrecí transcribir el texto con las adaptaciones y notas pertinentes pues tenía tiempo para ello. Cuando comenzaron los talleres, ambos asistentes de dirección, también debíamos estar al pendiente de las necesidades de los asesores, lo que resultaba un tanto tedioso y rutinario, hasta que fuimos incluidos en las clases y pudimos acercarnos afectuosamente al grupo.

Al empezar el marcaje fue difícil aprender a anotar los movimientos y cumplir simultáneamente otros trabajos ajenos a los del asistente de dirección, como cuidar la utilería y escenografía, dar la línea, corregir a los actores y suplir a los ausentes, buscando que nadie se sintiera agredido o avergonzado. Quizá por lo anterior es que el asistente gana la confianza de la compañía y se vuelve un intermediario entre ésta y el director.

En general, como asistente, respetaba las decisiones del director pero como individuo estaba en desacuerdo con su forma de resolver los problemas y se lo hice notar del mismo modo en que él me dejó saber que yo ya no era la ayuda que él necesitaba. Es importante decir que un asistente es una persona que conforma su propia opinión pero que generalmente, por ética, no lo expresa. Ello no significa que tenga que ser incondicional del director, pero sí es su obligación procurar que su

relación profesional con éste no se afecte por las respectivas diferencias de opinión.

Más como rasgo personal que como obligación del asistente (cuyo trabajo exige mucha responsabilidad y es poco reconocido), comencé a involucrarme en la producción y en la contabilidad, ya que tanto el vestuario como la utilería eran urgentes e indispensables para el montaje. Fue el momento de buscar soluciones ingeniosas, incluso engañosas, para que se realizara la producción. Fue el momento de tomar decisiones por propia iniciativa e incluso ofrecirme como realizador emergente.

No podemos dejar de mencionar que cuando hay dos asistentes con funciones no muy bien delimitadas ni definidas, la entrada de un tercer asistente afecta la autoestima de los anteriores y llega a ser desconcertante para el resto de la compañía. Aun cuando el director designe las labores del recién llegado, éste último desconoce el campo y los otros son responsabilizados de las fallas que pueda tener. Esto lo exponemos no sólo como queja, sino que obedece a la necesidad de señalar a los directores que deben ser coherentes y sensatos para no descontrolar a su *equipo*, pues si éste no comprende que tiene que hacer a un lado sus sentimientos para que el grupo funcione mejor no se puede trabajar en total armonía.

Un asistente de dirección debe cuidar que su relación con el director no se deteriore, pues los problemas se reflejan en un distanciamiento que es del conocimiento general. En este caso particular, siguiendo el ejemplo de Avelina, intenté suavizar con diplomacia y cooperación los conflictos entre el director y yo. Afortunadamente pudimos limar asperezas y tratar de restablecer la comunicación para que el trabajo no siguiera siendo afectado.

Esta experiencia me dejó mejor preparada para asistir, para apreciar y respetar el trabajo de los actores, el de los diseñadores y, más aún, el de los realizadores. Me

permitted apreciar el valor de la comunicación asertiva en el trabajo de equipo, así como lo importante que es el mutuo respeto con los compañeros de trabajo. Aprendí también que no existe la persona perfecta que pueda resolverlo todo, que somos humanos y lo mejor que podemos hacer es disfrutar nuestro trabajo y hacerle saber a nuestros colaboradores que apreciamos su compromiso, su interés y su esfuerzo.

Este trabajo, como aprendizaje del desempeño profesional del asistente, me ha hecho reflexionar sobre las habilidades que debe manejar uno de dirección. Son importantes la organización y la comunicación asertiva pero la ecuanimidad, discreción y diplomacia son preponderantes. Un asistente de dirección, como persona y parte del equipo, no puede ignorar los problemas que surgen en una compañía, mas su labor le exige saber cuando ceder e incluso ignorar las diferencias para ayudar a resolverlas o, por lo menos, no acrecentarlas.

En la clausura del Encuentro Nacional de Escuelas Superiores de Teatro se llegó a la conclusión de que el nivel de todas las escuelas era poco satisfactorio y que en todas había vicios formativos.

Eduardo Contreras Solo, en su crítica para la revista *Tierra adentro*, opinó que en nuestro montaje había una "...notoria atención a cada matiz del texto; empero, esto llevaba a menudo a un marcado refuerzo visual -con expresión corporal- de cada parlamento, todo lo cual contribuyó a crear un ritmo lento, pausado, para este montaje."¹ En nuestra opinión, el enviar imágenes y cuidar que los mensajes fueran claros para el público fue lo que lo acercó a un texto de época que le era ajeno.

Finalmente, las opiniones sobre teatro como en cualquier arte son muy subjetivas. Lo más importante del suceso fue que nos reveló como maestros, estudiantes y egresados

¹ Contreras Soto. "Cinco escuelas en La Cueva de Salamanca" en revista *Tierra Adentro*, p.37.

del Colegio de Literatura Dramática y Teatro que nuestra preparación no está divorciada del quehacer teatral *de equipo*, como actores, diseñadores, realizadores, productores y directores sino que la propuesta teórica de la facultad es precisamente lo que nos da a los alumnos la posibilidad de desarrollarnos en más ramas del trabajo teatral y la cultura en general. Quizá lo que nos falta es aplicar todo lo aprendido en la escuela al trabajo práctico, lo cual se lleva a cabo de manera individual. Este montaje, donde trabajamos a la par maestros y alumnos nos ha comprobado que podemos hacer espectáculos de gran calidad, de calidad profesional.

ANEXOS

Los documentos, cuadros, dibujos, reproducciones de lugares y fotografías que presentamos en este apartado tienen la finalidad de enriquecer, completar e ilustrar el presente trabajo; así como ubicar, muy globalmente, nuestro montaje dentro del Encuentro Nacional de Escuelas Superiores de Teatro para el que fue planeado.

Entre los documentos están: 1) la invitación oficial al Colegio de Teatro para participar del Encuentro, 2) un programa general de actividades, 3) otro más preciso de las sesiones de trabajo de dicho evento, 4) un cuadro comparativo entre el plan de trabajo general y los semanales de Juan Morán para el montaje, 5) el plan de trabajo de la quinta semana como muestra de la organización de los ensayos y, 6) el programa de mano de nuestro montaje.

Para aclarar los datos sobre la realización y la administración, incluimos los presupuestos desglosados de vestuario, escenografía y utilería realizados entre la Maestra Marcela Zorrilla, Teresa Pallán y los asistentes, la copia de la relatoría entregada a la Facultad de Filosofía y Letras y la carta del director al entonces Coordinador del Colegio solicitando su intervención para obtener los pagos de los realizadores.

Como imágenes mostramos la plantas del salón donde se ensayó y la del Foro donde se presentó el entremés, las caricaturas de algunos miembros de la compañía realizadas por Eleazar del Valle, así como algunas fotografías tomadas por Edna Terrón (E.D.) y Alexandra González Mancisidor (A.G.) durante diferentes momentos de ensayos, realización de producción y de las funciones dadas.

INVITACIÓN OFICIAL AL ENCUENTRO NACIONAL DE ESCUELAS SUPERIORES DE TEATRO



E.A.T./1290/97



México, D.F., a 18 de septiembre de 1997.

LIC. NESTOR LOPEZ ALDECO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
Presente.

Estimado Lic. López:

La presente tiene como motivo hacerle una invitación a usted y a la comunidad del Centro Educativo que usted atinadamente dirige, a participar en el "Encuentro Nacional de Escuelas Superiores de Teatro" a llevarse a cabo en las instalaciones de la Escuela de Arte Teatral en el Centro Nacional de las Artes (Calzada de Tlalpan y Río Churubusco, Colonia Country Club) en el periodo comprendido entre el 6 y el 11 de octubre del presente año

Este evento consta de ocho mesas redondas, cuatro conferencias magistrales, cinco representaciones teatrales, un Seminario de Teatro Clásico Griego y un Taller del Método de Actuación del Actor's Studio, actividades encaminadas a propiciar una reflexión sobre aspectos diversos de la enseñanza del teatro en los Centros de Educación Superior del País.

Se otorgan constancias de participación cubriendo el 80% de asistencia a las mesas y conferencias magistrales.

Sin más por el momento y esperando contar con su apoyo en la difusión de éste evento, aprovecho la ocasión para enviarle un cordial saludo.

Atentamente.

LIC. IGNACIO ESCOBEDO
DIRECTOR.

C.c.p.- Lic. Eduardo Contreras - Coordinador Académico del ENEST.
Dr. Rafael Pimentel - Secretario Académico EAT.
Lic. Gabriel Megrete - Coordinador Eventos Especiales EAT.
Archivo.
Consecutivo.

mmh.

ESCUELA DE ARTE TEATRAL
RIO CHURUBUSCO Y TIALPAN MEXICO D.F. C.P. 04220
TEL. 4-20-44-00 EXT 1304

PROGRAMA GENERAL DE ACTIVIDADES DEL ENCUENTRO NACIONAL DE ESCUELAS SUPERIORES DE TEATRO

ENCUENTRO NACIONAL DE ESCUELAS SUPERIORES DE TEATRO
6 AL 11 DE OCTUBRE DE 1997

PROGRAMA DE ACTIVIDADES

HORA	LUNES 6	MARTES 7	MIÉRCOLES	JUEVES 8	VIERNES 9	SABADO 10
9:00 A 10:30	REGISTRO DE PARTICIPANTES VESTIBULO DEL TEATRO SALVADOR NOVO	REGISTRO DE PARTICIPANTES VESTIBULO DEL TEATRO SALVADOR NOVO	REGISTRO DE PARTICIPANTES VESTIBULO DEL TEATRO SALVADOR NOVO	REGISTRO DE PARTICIPANTES VESTIBULO DEL TEATRO SALVADOR NOVO	REGISTRO DE PARTICIPANTES VESTIBULO DEL TEATRO SALVADOR NOVO	REGISTRO DE PARTICIPANTES VESTIBULO DEL TEATRO SALVADOR NOVO
10:30 A 12:00	INAGURACION TEATRO SALVADOR NOVO	MESA 2 SESION A TEATRO SALVADOR NOVO	CONFERENCIA JOSE LUIS IBANEZ ACTUANDO EN LA VIDA ES SUJEO TEATRO SALVADOR NOVO	MESA 4 SESION A TEATRO SALVADOR NOVO	MESA 3 SESION A TEATRO SALVADOR NOVO	CONCLUSIONES TEATRO SALVADOR NOVO
12:00 A 13:00	MESA 1 SESION A TEATRO SALVADOR NOVO	CONFERENCIA RICARD SALVAT "LA BARRANCA DEL TEATRO CLASICO GRIEGO" TEATRO SALVADOR NOVO	MESA 1 SESION A TEATRO SALVADOR NOVO	CONFERENCIA BUENAS REVUELTAS "VINCULACIONES ENTRE TEATRO Y REPRESENTACION EN JUAN RUIZ DE ALARCÓN LA VERDAD SOSPECHOSA Y LAS PAREDES TIENEN OÍDIO" TEATRO SALVADOR NOVO	CONFERENCIA "APLICACION PEDAGOGICA DEL METODO STRASSBERG EN LA CATEDRA DE ACTUACION" MARIA S. MORNE TEATRO SALVADOR NOVO	MESA DE LOS DIRECTORES DE LOS MONTAJES TEATRO SALVADOR NOVO
13:15 A 13:30	MESA 1 SESION B TEATRO SALVADOR NOVO	MESA 1 SESION B TEATRO SALVADOR NOVO	MESA 3 SESION B TEATRO SALVADOR NOVO	MESA 4 SESION B TEATRO SALVADOR NOVO	MESA 3 SESION B TEATRO SALVADOR NOVO	COMIDA DE CLAUSURA
13:30 A 17:00	COMIDA	COMIDA	COMIDA	COMIDA	COMIDA	COMIDA
17:00 A 19:00	SEMINARIO DE TEATRO CLASICO GRIEGO	SEMINARIO DE TEATRO CLASICO GRIEGO	SEMINARIO DE TEATRO CLASICO GRIEGO	SEMINARIO DE TEATRO CLASICO GRIEGO	SEMINARIO DE TEATRO CLASICO GRIEGO	FUNCION ESPECIAL DE LA OBRA "DIAPRES DE LA PLUJA" TEATRO SALVADOR NOVO
19:00 A 20:00	TALLER DEL METODO DE ACTUACION DEL ACTOR'S STUDIO SALON 1	TALLER DEL METODO DE ACTUACION DEL ACTOR'S STUDIO SALON 1	TALLER DEL METODO DE ACTUACION DEL ACTOR'S STUDIO SALON 1	TALLER DEL METODO DE ACTUACION DEL ACTOR'S STUDIO SALON 1	TALLER DEL METODO DE ACTUACION DEL ACTOR'S STUDIO SALON 1	TALLER DEL METODO DE ACTUACION DEL ACTOR'S STUDIO SALON 1
20:00	INAGURACION Y CONJUNTO DE VESTUARIO VESTIBULO DEL TEATRO SALVADOR NOVO Y BIBLIOTECA	COMIDA	COMIDA	COMIDA	COMIDA	COMIDA
20:30	LA CUEVA DE SALAMANCA	LA CUEVA DE SALAMANCA	LA CUEVA DE SALAMANCA	LA CUEVA DE SALAMANCA	LA CUEVA DE SALAMANCA	LA CUEVA DE SALAMANCA
21:00	COMIDA	COMIDA	COMIDA	COMIDA	COMIDA	COMIDA
21:30	COMIDA	COMIDA	COMIDA	COMIDA	COMIDA	COMIDA

PROGRAMA DE MESAS REDONDAS DEL ENCUENTRO NACIONAL DE ESCUELAS
SUPERIORES DE TEATRO

LUNES 6 DE OCTUBRE

MESA I SESION A

HUMANISMO Y FORMACION TEATRAL

MODERADOR : OSCAR ARMANDO GARCIA

PONENTE	PONENCIA	INSTITUCION
JOSE ANTONIO ROCAMONTES DE LA PEÑA	IMPORTANCIA DEL TEATRO EN LA FORMACION MUSICAL	UNIVERSIDAD AUTONOMIA DE ZACATECAS
UCTAVIO RIVERA	CULTURA, INTERDISCIPLINA Y TEATRO	UNIVERSIDAD DE LAS AMERICAS- PUEBLA
CARLOS GUEVARA MEZA	LA INTERDISCIPLINA Y LA EDUCACION ARTISTICA	ESCUELA DE ARTE TEATRAL DEL INBA

LUNES 6 DE OCTUBRE

MESA I SESION B

HUMANISMO Y FORMACION TEATRAL

MODERADOR : RAFAEL PINENTEL

PONENTE	PONENCIA	INSTITUCION
CARLOS ROBLES CRUZ	EL ARTE TEATRAL COMO MANIFESTACION HOLISTICA DISCERNIMIENTO SOBRE LA FRACCIONALIDAD DEL SER	UNIVERSIDAD DE LAS AMERICAS
ANA IRIS MOLASCO MIJARES	LOS HACEDORES DE ARTE. ¿AUTOEXCLUIDOS DE LA REALIDAD?	UNIVERSIDAD VERACRUZANA
GUSTAVO LIZARRAGA MAQUEO	TEATRO Y PENSAMIENTO (PARADIGMAS DE AMOR)	ESCUELA DE ARTE TEATRAL DEL INBA

MARTES 7 DE OCTUBRE

MESA 2

VIDA ACADEMICA

MODERADOR : GABRIEL FRAGOSO

PONENTE	PONENCIA	INSTITUCION
RAFAEL PINENTEL PEREZ	LOS VINCULOS DOCENTES EN EL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DE LA ACTUACION TEATRAL	ESCUELA DE ARTE TEATRAL
ALCIBIADES ZALDIVAR	CONTACTOS	CENTRO CULTURAL LOS ARQUITOS, AGUASCALIENTES
JOSE RAMON ENRIQUEZ	REVELACIONES Y EVOLUCIONES EN LA FORMACION TEATRAL	CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO
EMMA CECILIA DELGADO	DE LA INTELIGENCIA ACTORAL UNA PROPUESTA DE EDUCACION POR EL MOVIMIENTO	ESCUELA DE ARTE TEATRAL
EUGENIO COBO	ALTERNATIVAS EN LA FORMACION ACTORAL	CENTRO DE EDUCACION ARTISTICA DE TELEvisa, MEXICO D F

MIÉRCOLES 4 DE OCTUBRE
MESA 3 SESIÓN A

ORGANIZACIÓN ACADÉMICA

MODERADOR : ZENAIDO RODRIGUEZ

PONENTE	PONENCIA	INSTITUCIÓN
MANUEL CAPETILLO	RELACION ENTRE LA TEORÍA Y LA PRÁCTICA TEATRAL EN LA ORGANIZACIÓN ACADÉMICA DE LAS ESCUELAS SUPERIORES DE TEATRO	FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNAM
JUAN MANUEL ORTIZ	PERSPECTIVAS DE LA LICENCIATURA EN TEATRO DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA	UNIVERSIDAD VERACRUZANA
FELIPE GALVAN	DIPLOMADO EN DRAMATURGIA DE LA UAP	UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
ENRIQUE IRIARTE CABRERA	SITUACIÓN ACTUAL Y PERSPECTIVAS DE LA ACADEMIA DE TEATRO Y DE LOS TÉCNICOS PROMOTORES CULTURALES DEL CEIBA EN TABASCO	CENTRO DE ENSEÑANZA E INVESTIGACIÓN DE LAS ARTES (CEIBA) TABASCO

MIÉRCOLES 6 DE OCTUBRE

MESA 3 SESIÓN B

ORGANIZACIÓN ACADÉMICA

MODERADOR : JOSÉ RAMÓN ENRIQUEZ

PONENTE	PONENCIA	INSTITUCIÓN
OSCAR CARRISOZA HERNÁNDEZ	ANTECEDENTES Y PROCESO DE FORMACIÓN DE LA LICENCIATURA EN ARTES (TEATRO) EN LA UNIVERSIDAD DE SONORA	UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SONORA
NESTOR LÓPEZ ALDECO	TEATROLOGÍA Y CRÍTICA	FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNAM
ESVON GAMALIEL	LA HISTORIA DEL TEATRO FRENTE A LA HISTORIA DE LA LITERATURA DRAMÁTICA	UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
OCTAVIO MORENO	LA ESCRIMA : ACONDICIONAMIENTO FÍSICO Y TÉCNICA PARA ACTORES	CENTRO CULTURAL VIRGINIA FABREGAS
FERNANDO MARTÍNEZ MONROY	LA FORMACIÓN DEL CRITERIO ESTÉTICO DEL DRAMA COMO NECESIDAD PRIMORDIAL PARA LA TRANSMISIÓN DEL AULA AL ESCENARIO	FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS UNAM

JUEVES 9 DE OCTUBRE

MESA 4

ESTILOS Y ESTÉTICA

MODERADOR : CARLOS GUEVARA MEZA

PONENTE	PONENCIA	INSTITUCIÓN
IGNACIO ESCARCEGA	LA VERDADERA ESPONTANEIDAD	ESCUELA DE ARTE TEATRAL DEL INBA
KOURY ILIACHEVSKY	LA ACTUACIÓN TEATRAL EN EL ESTILO DE REALISMO PSICOLÓGICO	ESCUELA RUSA DEL REALISMO PSICOLÓGICO
OSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIÉRREZ	EL TEXTO DRAMÁTICO COMO OBJETO DE ESTUDIO DENTRO DE LA FORMACIÓN TEATRAL	FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNAM
RICARDO RAMÍREZ CARNERO	PEQUEÑA CARTA DE UN DIRECTOR A SUS ACTORES	ESCUELA DE ARTE TEATRAL INBA

VIERNES 10 DE OCTUBRE

MESA 5

EXTENSION Y DIFUSION

MODERADOR : EDUARDO CONTRERAS

POLENTE	POLENCIA	INSTITUCION
OMAR VALDES	LOS PROCESOS FORMATIVOS COMO CAMPO PROBLEMÁTICO PARA LA INVESTIGACION TEATRAL	CENTRO DE INVESTIGACION TEATRAL RODOLFO USIGLI
OTTO MINERA	LA RELACION ENTRE TEATRO Y PUBLICO	CENTRO CULTURAL HELENKO
BRUNO BERT	LOS CAMINOS DEL REGRESO	ESCUELA DE ARTE TEATRAL
FRANCISCO BEVERIDO	LAS NECESIDADES Y LOS RIESGOS DE LA PRESENCIA DE LA ESCUELA EN EL AMBITO SOCIAL	UNIVERSIDAD VERACRUZANA

SABADO 11 DE OCTUBRE

MESA 6 SESION A

ENCUENTRO CON LOS DIRECTORES

MODERADOR : IGNACIO ESCARCEGA

POLENTE	POLENCIA	INSTITUCION
JUAN MORAN	PROCESO FORMATIVO DE PUESTA EN ESCENA	FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS DE LA UNAM
MIGUEL FLORES	PROCESO FORMATIVO DE PUESTA EN ESCENA	CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO DE LA UNAM
ANA IRIS NOLASCO MUJARES	PROCESO FORMATIVO DE PUESTA EN ESCENA	UNIVERSIDAD VERACRUZANA
ESVON GAMALIEL	PROCESO FORMATIVO DE PUESTA EN ESCENA	UNIVERSIDAD DEL ESTADO DE MEXICO
ANTONIO ALGARRA	PROCESO FORMATIVO DE PUESTA EN ESCENA	ESCUELA DE ARTE TEATRAL DEL INBA

PLAN DE TRABAJO DE LA CUEVA DE SALAMANCA*

MES	PLAN IDEAL	PLAN REAL
ABRIL	Invitación de la EAT a participar en el Primer Encuentro Nacional de Escuelas Superiores de Teatro. Llamado a Juan Morán para representar a la Facultad de Filosofía y Letras. Llamado a los asistentes.	
MAYO	Confirmación del staff creativo. Costos aproximados de producción. Anuncios de las audiciones para alumnos. Juntas teórico-prácticas con el staff.	Confirmación del staff. Juntas para planear el montaje. Costos de producción. Establecimiento de necesidades. Convocatoria a los alumnos para audicionar.
JUNIO	Audiciones. Lecturas de la obra. Estudio teórico. Preparación física.	Audiciones. Lecturas de la obra. Talleres prácticos y teórico.
JULIO	Ensayos de la obra.	Talleres prácticos. Montaje de la obra. Diseño de la producción.
AGOSTO	Obra montada. Unión de la producción con actores.	Talleres prácticos. Montaje de la obra.
SEPTIEMBRE	Ensayos generales con público una vez por semana mínimo.	Ensayos. Ensayos con público. Realización de la producción. Montaje de la coreografía. Ensayos con músicos. Aseorías y montaje de armas y pantomima.
OCTUBRE	Estar listos a la fecha que nos indiquen. Último ensayo con público para afinar detalles.	Ensayos con público. Últimos detalles técnicos de producción. Presentación el 7 de octubre de 1997 en el Foro Experimental Antonio López Mancera en la EAT. CNA.

* Basado en la guía para el montaje y en los planes semanales de trabajo proporcionados por Juan Morán.

MUESTRA DE LOS PLANES DE TRABAJO SEMANALES DE LA CUEVA DE SALAMANCA

QUINTA SEMANA

LA CUEVA DE SALAMANCA

PLAN DE TRABAJO DEL LUNES 21 AL VIERNES 25 DE JULIO DE 1997.

DÍA	HORA	ACTIVIDAD	PROFESOR	LUGAR
LUNES 21	16:00 a 18:00 p.m. 4:00 a 6:00 p.m.	MÚSICA	ÓSCAR ARMANDO	CALLE 5 NÚMERO 5
MARTES 22	16:00 a 18:00 p.m. 4:00 a 6:00 p.m.	DANZA/ENSAYO	ZUANI/MORÁN	T. DIEGO RIVERA
MIÉRCOLES 23	16:00 a 18:00 p.m. 4:00 a 6:00 p.m.	ESGRIMA	OCTAVIO MORENO	T. DIEGO RIVERA
JUEVES 24	16:00 a 18:00 p.m. 4:00 a 6:00 p.m.	ENSAYO	JUAN MORÁN	T. DIEGO RIVERA
VIERNES 25	15:00 a 17:00 p.m. 3:00 a 5:00 p.m. 17:00 a 18:30 p.m. 5:00 a 6:30 p.m.	DANZA/ENSAYO VOZ	ZUANI/MORÁN LEONARDO HERRERA	T. DIEGO RIVERA

* Copiado del plan de trabajo de la quinta semana elaborado y proporcionado por Juan Morán.

PROGRAMA DE MANO DE LA CUEYA DE SALAMACA DEL COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO*
Representaciones del entremés :

LA CUEYA DE SALAMACA
De Miguel de Cervantes

Lunes 6

Con alumnos de la Academia de Arte Dramático de la Universidad Autónoma del Estado de México

Elaboración :

Leonorillo
Cristina
Pascual
Isabelante
Bernabé
Barbero
Luciano

Escena 1
Sandra García
Eduardo Tevar
Alejandro Cabello
Luis Manuel Peltán
Mauricio Pineda
Alba Eric Martínez
Marcelino Hernández García

Alguno de ellos :

Sandra
Reunión
Muebles y muebles
Dirección vocal

Andrés Escalona
María Flores
José Mesa
Lic. Hericlio Rice
Lic. Marysa Romanova
Mtra. Martha Elia Arismendi
Juan Carlos García

Asesor de teatro :

Lic. Dolores Sánchez V.
Brenda García
Eva Gamaliel

Dirección :

Martes 7

Con alumnos y egresados del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Elaboración y dirección :

Leonorillo
Pascual
Cristina
Leonorillo
Isabelante Carrascosa

Leonorillo
Eduardo Tevar
Alejandro Cabello
Luis Manuel Peltán
Mauricio Pineda
Alba Eric Martínez
Marcelino Hernández García

Asesor de teatro :

Lic. Dolores Sánchez V.
Brenda García
Eva Gamaliel

Dirección :

Lic. Dolores Sánchez V.
Brenda García
Eva Gamaliel

Servicio de Impresión
Barbero
Elaboración de materiales
Isabel Basán
Edgar Chiss

Elaboración :

Marcelino
Carmen Mastache
Fernando Hernández
Rodrigo Ortega

Diseño de vestuario
Realización de vestuario
Muebles y muebles
Culterías y muebles
Expresión verbal
Coreografía
Expresión corporal
y escénica
Reunión
Asesor de dirección y
producción

Asesor de teatro :

Octavio Moreno
Cuauhtémoc Salas

Alexandra González
Emilio Reboilán
Dra. Margit Frank
Bernarda Martín
Juan Morán

Dirección :

Miércoles 8

Con alumnos del Centro de Estudios de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Elaboración :

Leonorillo
Cristina
Isabelante
Bernabé
Barbero
Compadre
Alba Eric
Alicia

Jorge Sepúlveda
Paola Córdova
Adriana Ramos
Antonio Rojas
Alfonso Cárcamo
Tisoc Arroyo
Hector Egula
Kael Zambrano
Eduardo Costarras Soto
Francisco Alvaraz

*Otra representación el martes 7. Nótese en los créditos el registro erróneo de Edgar Arias, así como la omisión de Erika Pacheco, Óscar Armando García (como músico), Luis Zamora y Miguel Ocampo.

PRESUPUESTO DESGLOSADO PARA EL VESTUARIO*

Cálculo aproximado para la realización del vestuario de la obra *La Cueva de Salamanca*
Dirección Juan Moran

Porcentaje	Vestuario	Concepto	Cantidad	Precio unitario	Precio total	Total		
Ocupación	Mantelaje	casaca	10 mtrs.	\$12.00	\$120.00			
		encase	2 pzas.	\$12.00	\$24.00			
	calzon	borla	15 mtrs.	\$5.00	\$75.00			
		duración	2.50 mtrs.	\$12.00	\$30.00			
	vestido	realización					\$500.00	
		tela tapicera	10 mtrs.	\$21.00	\$210.00			
		-cursé	1 pza.	\$80.00	\$80.00			
		ab de mano	2 mtrs.	\$23.00	\$46.00			
		embaleado	1 canete	\$35.00	\$35.00			
		brocado mangas	2.50 mtrs.	\$70.00	\$175.00			
		estuche	3 mtrs.	\$30.00	\$90.00			
		perlas	1 bolsa	\$60.00	\$60.00			
		enion delgado	2 pzas.	\$14.50	\$29.00			
		palón ancho	1 mtra.	\$22.00	\$22.00			
		botón de terciopelo	3 pzas.	\$25.00	\$75.00			
		-trenzas postizas	2 pzas.	\$60.00	\$120.00			
	-zapattas	realización	1 par	\$180.00	\$180.00		\$1,700.00	\$2,577.00
	Practicante	-malles	1 pza.	\$60.00	\$60.00			
		-zapattas	1 par	\$180.00	\$180.00			
		traje	7 mtrs.	\$20.00	\$200.00			
polsada acuchillada		2 mtrs.	\$13.00	\$26.00				
tela tapicera adorno		3 mtrs.	\$21.00	\$63.00				
terciopelo frontal pabón		1 pza.	\$44.00	\$44.00				
gola		1 pza.	\$150.00	\$150.00				
capa		terciopelo	7 mtrs.	\$44.00	\$220.00			
		ferro polsada	7 mtrs.	\$13.00	\$91.00			
		realización			\$1,260.00	\$2,237.00		
Secretaría	-malles	1 pza.	\$60.00	\$60.00				
	-zapattas	1 par	\$180.00	\$180.00				
	pantalon	tela tapicera	2.50 mtrs.	\$21.00		\$52.50		
	tirica	sarga	6 mtrs.	\$30.00		\$180.00		
		ferro polsada	6 mtrs.	\$13.00		\$78.00		
		pañó	50 cm.	\$22.00		\$11.00		
	realización			\$800.00	\$1,361.50			
Estudiante	-malles	1 pza.	\$60.00	\$60.00				
	-zapattas	1 par	\$180.00	\$180.00				
	pantalon	gabardina	2.50 mtrs.	\$29.00		\$72.50		
	tirica	tapicera	3.50 mtrs.	\$21.00		\$73.50		
	saco	gabardina	4.50 mtrs.	\$29.00		\$130.50		
		pelisada acuchillada	1 mtr.	\$13.00		\$13.00		
	realización			\$50.00	\$800.00	\$1,336.50		

Elaborado por Marcela Zorrilla, Emilio Rebollar y Alexandra González Mancinor.

Orsuta	enrolina	tela de enrolina	7 mtrs	\$12.00	\$84.00	
		encaje	1 pza	\$12.00	\$12.00	
	calzón	dacrón	2.50 mtrs	\$12.00	\$30.00	
	vestido	tela tapiceria	6 mtrs	\$21.00	\$126.00	
	delantal	mascota	3 mtrs	\$20.00	\$60.00	
	coña	dacrón	1 mtr	\$12.00	\$12.00	
	- alpargatas		1 par	\$100.00	\$100.00	
	- medias		1 pza	\$60.00	\$60.00	
	realización				\$600.00	\$1,096.00
	Barbero	traje	tergal	5.50 mtrs	\$29.00	\$159.00
camisa		popelina	2.50 mtrs	\$12.00	\$30.00	
pañia		tepiceria	1.50 mtrs	\$21.00	\$31.50	
- medias			1 pza	\$60.00	\$60.00	
- zapatillas			1 par	\$180.00	\$180.00	
realización					\$750.00	\$1,211.00
Leonis y salmantino	traje salmantino	gabardina	5.50 mtrs	\$29.00	\$159.50	
	chaleco	tela tapiceria	50 cm	\$21.00	\$10.50	
	camisa	dacrón	2.50 mtrs	\$12.00	\$30.00	
		encaje plisado	1 pza	\$25.00	\$25.00	
	- sombrero		1 pza	\$30.00	\$30.00	
	- medias		1 pza	\$60.00	\$60.00	
	- zapatillas		1 par	\$180.00	\$180.00	
	botarga Leonis	tela tapiceria	5 mtrs	\$21.00	\$105.00	
		terciopelo	2 mtrs	\$44.00	\$88.00	
	cepe	terciopelo	3 mtrs	\$44.00	\$132.00	
		forro plisado	5 mtrs	\$13.00	\$65.00	
	realización			\$1200.00	\$2,085.00	
Salmantinas	enrolinas	tela de enrolina	21 mtrs	\$12.00	\$252.00	
	vestido	tela tapiceria	18 mtrs	\$21.00	\$378.00	
		organdi	6 mtrs	\$25.00	\$150.00	
		tafeta para adomos	6 mtrs	\$26.00	\$156.00	
	chalecos	gabardina	1.50 mtrs	\$29.00	\$130.50	
		enballeado	1 carrito	\$35.00	\$35.00	
	- medias		3 pzas	\$60.00	\$180.00	
	- zapatillas		3 pares	\$120.00	\$360.00	
		realización			\$1800.00	\$3,441.00
		varios de merceria (hilos, cierres, botones, velcro,m etc)				\$2,000.00
SUBTOTAL —————>					\$17,345.50	
IVA —————>					\$2,601.82	
TOTAL —————>					\$19,947.32	

PRESUPUESTO DESGLOSADO PARA LA ESCENOGRAFÍA Y UTILERÍA*

CALCULO APROXIMADO PARA LA ESCENOGRAFÍA Y UTILERÍA DE
LA CUEVA DE SALAMANCA
DIRECCIÓN JUAN MORAN

PERSONAJE	UTILERÍA	CANTIDAD	PRECIO UNITARIO	TOTAL	
Leonarda	abanico	1	\$100.00	\$100.00	
	pañuelo	1	\$70.00	\$70.00	
	candelero	2	\$25.00	\$50.00	
Pantasio	fabricuera	1	\$100.00	\$100.00	
	linterna	1	\$15.00	\$15.00	
	equipaje	1	\$80.00	\$80.00	
	libro	1	\$15.00	\$15.00	
Leonisa	pluma de gajolote	1	\$3.00	\$3.00	
	fabricuera	1	\$100.00	\$100.00	
	linterna	1	\$15.00	\$15.00	
Sacristan	equipaje	1	\$80.00	\$80.00	
	crucifijo con cadena	1	\$20.00	\$20.00	
	morraito	1	\$25.00	\$25.00	
Barbero	monedas	10	\$1.00	\$10.00	
	guitarra	1	\$500.00	\$500.00	
	navaja con estuche	1	\$50.00	\$50.00	
Estudiante	cinturon	1	\$100.00	\$100.00	
	morraito	1	\$25.00	\$25.00	
	costal	1	\$40.00	\$40.00	
	libros	2	\$70.00	\$70.00	
	cencerro	1	\$20.00	\$20.00	
	cono chico	1	\$30.00	\$30.00	
	caja con cerillos de madera	1	\$10.00	\$10.00	
	collar de taze	1	\$10.00	\$10.00	
	paja	1 bolsa	\$5.00	\$5.00	
	varios	canasta	1	\$100.00	\$100.00
		bota de vino	1	\$300.00	\$300.00
fruta comestible		1	\$8.00	\$8.00	
fruta artificial		0	\$2.00	\$2.00	
pintura		5 frascos	\$5.00	\$25.00	
porcelanizador		1/4 de litro	\$17.00	\$17.00	
tinta		2 botes	\$12.00	\$24.00	
resistor		3 litros	\$8.00	\$24.00	
plumas		5 bolsas	\$10.00	\$50.00	
base de canasta		1	\$20.00	\$20.00	
lacas para terminados		2 botes	\$12.00	\$24.00	
renovizado			\$25.00	\$25.00	
laca cobre		1 bote	\$16.00	\$16.00	
laca negra		1 bote	\$16.00	\$16.00	
velas		2	\$7.50	\$15.00	
UHL		1 tubo	\$20.00	\$20.00	
ESCENOGRAFIA					
banco de madera tallado		1	\$580.00	\$580.00	
SUBTOTAL			—————>	\$2,839.00	
IVA			—————>	\$425.85	
TOTAL			—————>	\$3,264.85	

*Elaborado por Teresa Pallán, Emilio Rebollar y Alexandra González Mancisidor.

RELATORÍA DE FACTURAS: PRODUCCIÓN DE LA CUEVA DE SALAMANCA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
 FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
 COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO
 RELATORIA DE FACTURAS- PRODUCCION DEL MONTAJE "LA CUEVA DE SALAMANCA"
 DIRECCION DE JUAN MORAN

RECEBIMOS
 LARGO

FECHA	NO FACTURA	ESTABLECI- MIENTO	CONCEPTO	SUMA	IVA	TOTAL
08/IX/97	38623	Gpo. Pari-	Telas varias	\$ 918,27	\$ 137,73	\$1,056,00
		sina				
09/IX/97	38624	Gpo. Parisi-	Telas varias	\$ 548,70	\$ 82,30	\$ 631,00
		na				
08/IX/97	B 58159	El nuevo	Telas varias	\$ 696,25	\$ 104,43	\$ 800,68
		mundo México				
08/IX/97	37743 B	Distribuido-	Tela	\$ 43,39	\$ 6,52	\$ 49,90
		ra Liverpool				
13/IX/97	B 58380	El nuevo	Raso	\$ 381,92	\$ 361,98	\$ 439,20
		mundo México				
19/IX/97	3638	Mercería	Encaje y galón	\$ 172,87	\$ 22,88	\$ 198,91
		Risera				
19/IX/97	39250	Gpo. Pari-	Telas varias	\$ 29,90	\$ 4,48	\$ 34,38
		sina				
19/IX/97	1084	Distribuido-	Terciopelo y perla	\$ 87,85	\$ 13,65	\$ 100,80
20/IX/97	B 38578	El nuevo	Telas varias	\$ 769,22	\$ 115,38	\$ 884,60
		mundo México				
20/IX/97	32336	Gpo. Pari-	Telas varias	\$ 44,70	\$ 6,70	\$ 51,40
		sina				
20/IX/97	27389 A	Bayón	Tela	\$ 171,65	\$ 125,85	\$ 197,40
20/IX/97	42742	Telas Junco	Mapiguilla y pellón	\$ 37,53	\$ 5,53	\$ 43,18
20/IX/97	23593	Gpo. Pari-	Manta y tul-	\$ 24,18	\$ 3,62	\$ 27,80
		sina				
20/IX/97	32373	Gpo. Pari-	Telas varias	\$ 105,62	\$ 15,88	\$ 121,70
		sina				
22/IX/97	66082	Gpo. Pari-	Telas varias	\$ 145,39	\$ 21,81	\$ 167,20
		sina				
22/IX/97	66084	Gpo. Pari-	Pellón y fieltro	\$ 52,13	\$ 7,82	\$ 59,95
		sina				
08/IX/97	33512	Gpo. Pari-	Telas varias	\$ 140,70	\$ 21,12	\$ 161,90
		sina				
\$5,025,98						

UNAM DE FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
 SECRETARIA ADMINISTRATIVA
 97 08/14 19 22

CINCO MIL VEINTICINCO PESOS 08/100 M.M.

El día 05 de septiembre de 1997 recibimos la cantidad de \$5,000,00 del Lic. Néstor López Aldeco, a quien la Facultad de Filosofía y Letras de SALAMANCA debe reintegrárselos.

CARTA DE JUAN MORÁN AL LICENCIADO NÉSTOR LÓPEZ ALDECO*

Ciudad Universitaria a 30 de septiembre de 1997.

Lic. Néstor López Aldeco.
Corrdinador del Colegio de Literatura Dramática y Teatro.
PRESENTE

El que suscribe le informa que el día 22 de septiembre del presente la C.P. Iliá Parres hizo de nuestro conocimiento que no autorizaría contratos de realizadores por más de \$8,650, argumentando que esa fue la cifra manejada en el "presupuesto" que se le dió el lunes 18 de agosto. La premura y dificultad del trabajo hizo forzoso dividir su realización en dos personas que cobran \$9,700 en total; lo cual disminuyó los gastos de materiales.

Temiendo problemas con la entrega a tiempo de vestuario y lo ya apalabrado con los realizadores solicito a usted su intervención ante quien corresonda, a fin de que se efectúen los trámites correspondientes para el pago de la realización de producción del montaje "La cueva de salamanca" que representará al Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en el Encuentro de Escuelas Superiores de Teatro organizado por la Escuela de Arte Teatral del INBA y CNCA, para lo cual proporciono los siguientes datos:

El día 22 de septiembre de 1997 entró el contrato de Teresa Patlán por \$2,500, por lo que el de María de la Paz Mata, según la C.P. Parres, debiera ser de \$6,150 y no de \$7,200 que fue la suma por la que la señora Mata aceptó el trabajo.

Agradeciendo de antemano la atención que se sirva dar a la presente.

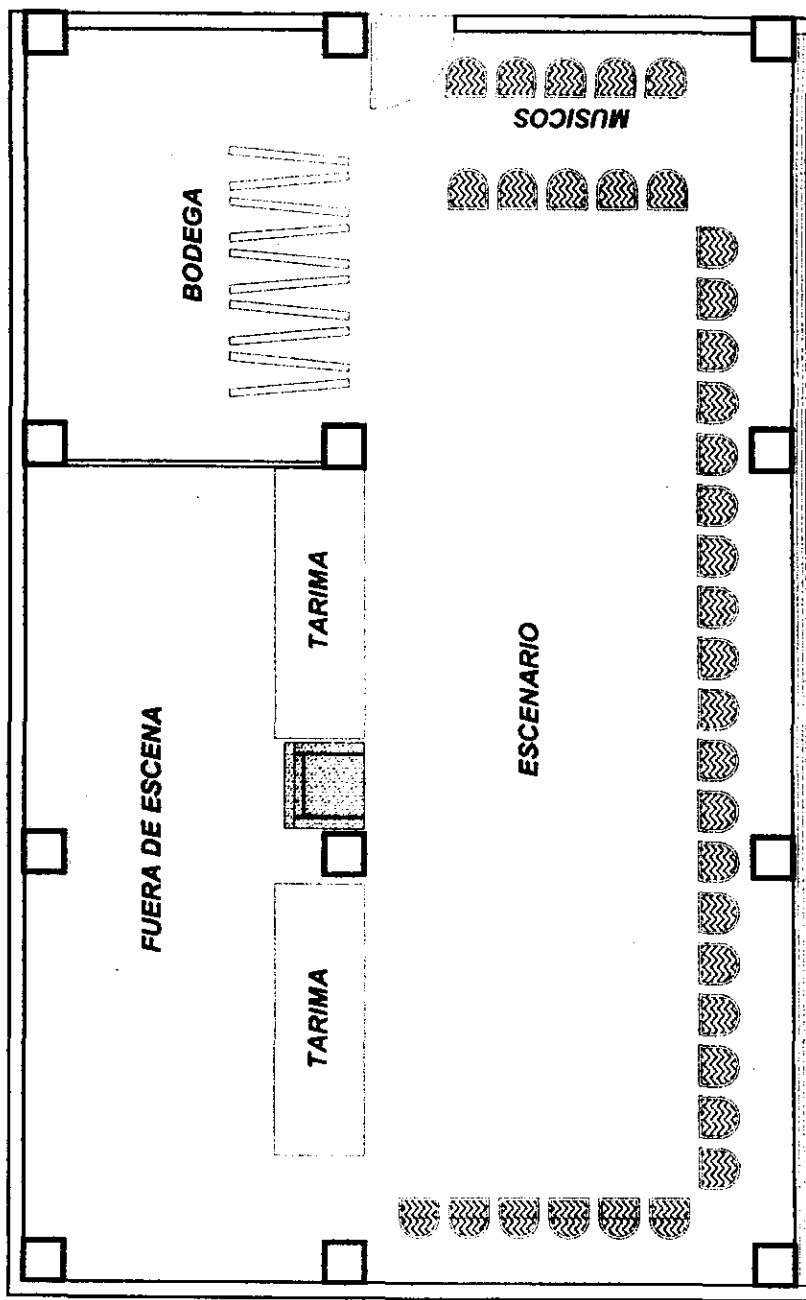
ATENTAMENTE

Juan Morán.



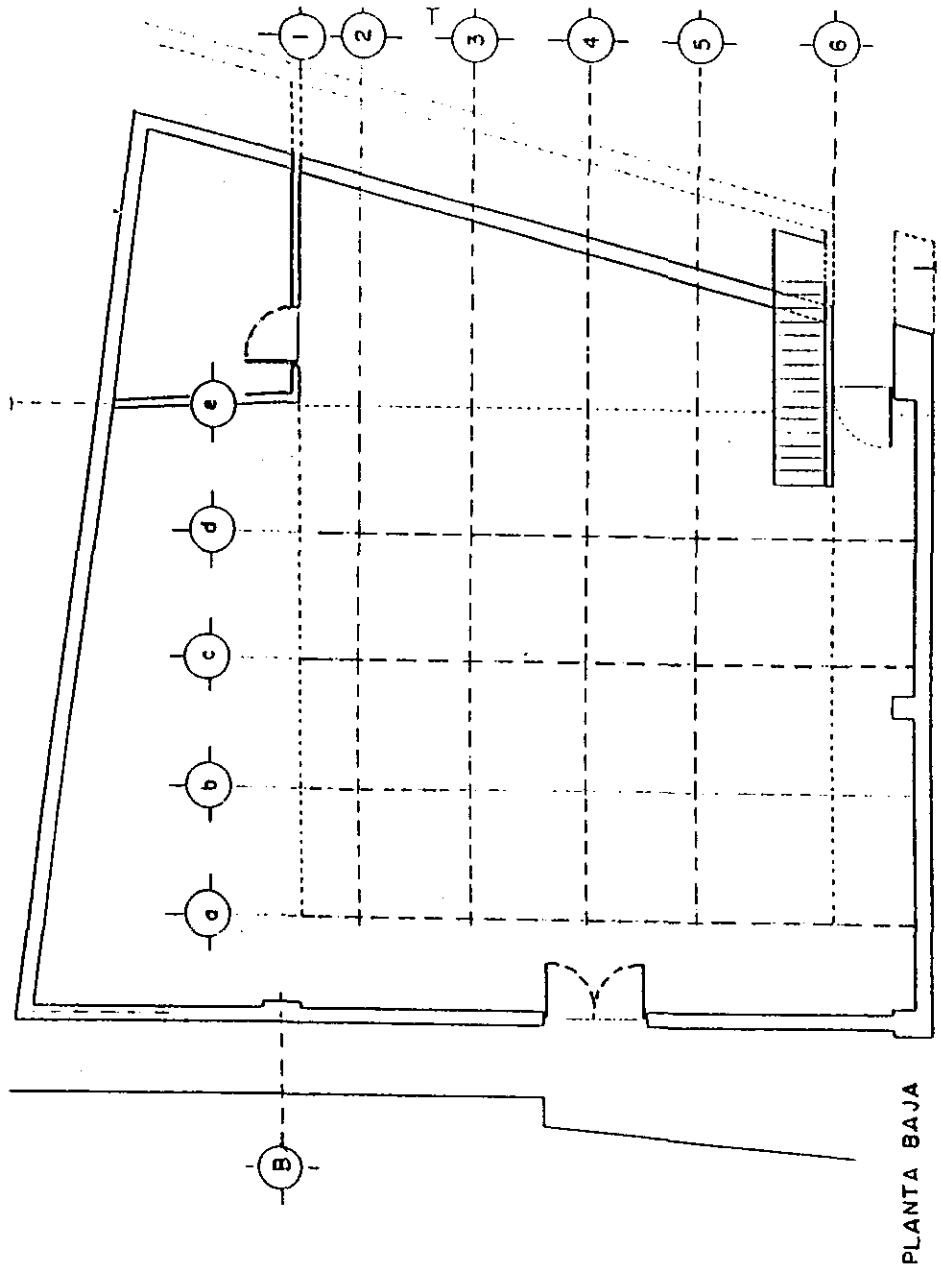
*Elaborada por Juan Morán y Alexandra González Mancisidor.

PLANTA DEL SALÓN DEL TEATRO "DIEGO RIVERA" DONDE SE ENSAYÓ EL MONTAJE*

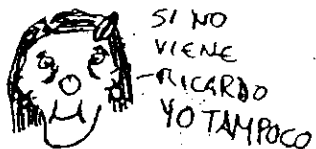


* Plano de levantamiento a escala 1:75. Realizado por el Arquitecto Humberto Mancisidor basado en fotografías (septiembre de 1997).

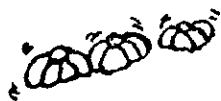
PLANTA DEL FORO "ANTONIO LÓPEZ MANCERA" DONDE SE PRESENTÓ EL MONTAJE



CARICATURAS DE LA COMPAÑÍA POR ELEAZAR DEL VALLE*



ABUSO
DE AUTORIDAD



¡QUIEN
ES
QUIEN?

AAAGH



* Realizadas el 5 de septiembre de 1997. (Amplificamos el tamaño original de algunas de ellas)

FOTOGRAFÍAS DE ENSAYOS, REALIZACIÓN Y PRESENTACIONES DEL MONTAJE



Julio Escartín, Avelina Correa y Beazar del Valle ensayando con los músicos la escena 6 / FOTO A.G.



Rodrigo Morales y Adriana Lizana ensayando la escena 7, mientras Cuahitémac Salas planea la iluminación / FOTO A.G.



Juan Morán dando indicaciones a algunos miembros de la compañía/FOTO A.G.



Teresa Patiño texturizando el vestuario/FOTO A.G.



Avelina Cáceres como Leonarda. Escena I (FOTO E1)



Adriana Lizano como Cristina y

Ricardo del Valle como Barbero.

Escena 4/FOTO E.T.



Adriana Lizano como Cristina y

Ricardo Estévez como Estudiante

Caroizano. Escena 3/FOTO E.T.



Julió Escarín como Sacristán, Avelina Correa como Leonarda y Esteban del Valle como Barbero. Escena 10/FOTO E.T.



Miguel Ocampo, Ronaldo Morreal, Ricardo Esquivel y 'Enér Anduaga' en los agradecimientos/FOTO E.T.

DISEÑOS DE VESTUARIO DE MARCELA ZORRILLA PARA *LA CUEVA DE SALAMANCA*

Bailarinas de Salamanca



16 10/10/07





ZORRILLI 97.

the same species. The species was first described by Cuvier (1800) and later by Valenciennes (1817).

The species was first recorded in the Mediterranean Sea by Valenciennes (1817) and later by Cuvier (1800). It was later recorded in the Black Sea by Valenciennes (1817) and later by Cuvier (1800).

The species was first recorded in the Black Sea by Valenciennes (1817) and later by Cuvier (1800). It was later recorded in the Black Sea by Valenciennes (1817) and later by Cuvier (1800).

The species was first recorded in the Black Sea by Valenciennes (1817) and later by Cuvier (1800). It was later recorded in the Black Sea by Valenciennes (1817) and later by Cuvier (1800).

The species was first recorded in the Black Sea by Valenciennes (1817) and later by Cuvier (1800). It was later recorded in the Black Sea by Valenciennes (1817) and later by Cuvier (1800).

The species was first recorded in the Black Sea by Valenciennes (1817) and later by Cuvier (1800). It was later recorded in the Black Sea by Valenciennes (1817) and later by Cuvier (1800).

The species was first recorded in the Black Sea by Valenciennes (1817) and later by Cuvier (1800). It was later recorded in the Black Sea by Valenciennes (1817) and later by Cuvier (1800).

The species was first recorded in the Black Sea by Valenciennes (1817) and later by Cuvier (1800). It was later recorded in the Black Sea by Valenciennes (1817) and later by Cuvier (1800).

Pancreas

The pancreas was found in the stomach of the fish, and it was found to be in good condition.

The pancreas was found to be in good condition, and it was found to be in good condition.





2000/01 97



ZORRILLA 97.





ZORRILLI 97



ZORRILLA 97.

LISTADO DE LAS FUNCIONES DEL ASISTENTE DE DIRECCIÓN*

1. Elaborará una agenda con los nombres, dirección y teléfonos de los integrantes del equipo.

Ejemplo:

<u>COLABORADORES</u>	<u>TELÉFONOS</u>	<u>DIRECCIONES</u>
Óscar Armando García	dígitos	datos
Marcela Zorrilla	dígitos	datos
Octavio Moreno (intermediario Ronaldo Montreal)	dígitos	datos

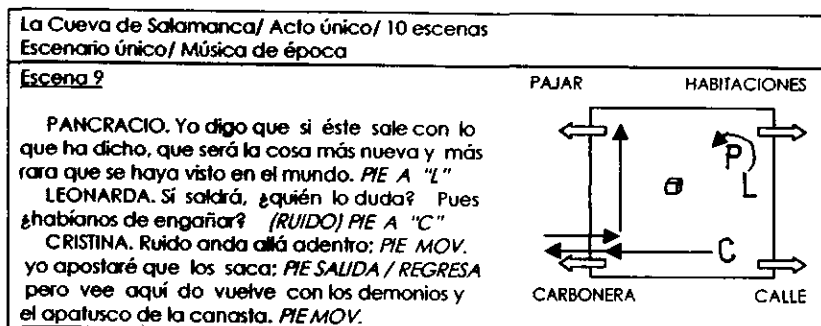
2. Elaborará, junto con el director, el calendario de horarios de trabajo, avisando oportunamente a los colaboradores sus citas a ensayar, así como los cambios que pudieran ocurrir.

Ejemplo:

PLAN DE TRABAJO DEL LUNES 21 AL VIERNES 25 DE JULIO DE 1997				
<u>DÍA</u>	<u>HORA</u>	<u>ACTIVIDAD</u>	<u>PROFESOR</u>	<u>LUGAR</u>
LUNES 21	16:00 a 18:00 p.m. 4:00 a 6:00 p.m.	MÚSICA	ÓSCAR ARMANDO	CALLE 5 NÚMERO 5
<i>CITAR A TODOS LOS ACTORES Y BAILARINES. CONFIRMAR EL TALLER DE MÚSICA Y RECORDAR QUE EL ENSAYO ES EN LA COLONIA SAN PEDRO DE LOS PINOS.</i>				

3. Una vez empezado el montaje, realizará las gráficas de *movimiento escénico* sobre una planta del diseño escenográfico.

Ejemplo:



* Información basada en los apuntes de la Maestra Marcela Zorrilla para Taller de Producción I y II, 1996.

4. También deberá realizar gráficas de vestuario, escenografía y utilería.

Ejemplo:

<u>La Cueva de Salamanca/ Dirección de Juan Morán</u>					
ACTO	ESCENA	ESCENOGRAFÍA	PERSONAJES	VESTUARIO	UTILERÍA
Único	9	Una banca al centro con acabado de época	Panracio	Traje de calle, capa, zapatos en tonos cálidos, mallas beige.	Cuaderno y lápiz
			Leonarda	Vestido lujoso en tonos cálidos, calzones, mallas, zapatillas y crinolina beige.	Abanico y joyería
			Cristina	Vestido de casa sencillo en amarillo con detalles en verde y vino, delantal verde, calzones y mallas beige y alpargatas a tono.	

5. Basándose en las gráficas de iluminación elaboradas por el iluminador, el asistente marcará la necesidad de las áreas especiales.

Ejemplo:

<u>La Cueva de Salamanca/ Dirección de Juan Morán</u>				
ACTO	ESCENA	ESCENOGRAFÍA	PERSONAJES	ILUMINACIÓN
Único	9	Una banca al centro con acabado de época.	Panracio Leonarda Cristina	Iluminar todo el espacio con colores ambar, sin áreas especiales.

* VER PLANO DEL TEATRO

6. Llevará un registro de los acontecimientos dentro del montaje (bitácora).

Ejemplo:

<u>La Cueva de Salamanca/ Dirección de Juan Morán</u>	
BITÁCORA	
<i>Lunes 21 de julio de 1997</i>	
Ensayo/ Taller de música a cargo de Óscar Armando García No. 5 de la calle 5, San Pedro de los Pinos	
<p>Cuando la mayoría llegamos al ensayo con Óscar Armando, él nos sienta en círculo y pregunta sobre lo teórico y el estudio del entremés. Les pregunta a los actores sobre sus personajes, la estación del año en que se desarrolla la acción, la hora del día, el lugar, etc. Recomienda la lectura de <i>La cueva de Platón</i> (...)</p>	

BREVE GLOSARIO DE LA JERGA TEATRAL

- Actor teatral.** Quien, a través de su persona y una técnica, interpreta y da vida en escena a personajes de obras dramáticas interactuando con otros ejecutantes para presenta historias a los espectadores.
- Aflojar y apretar.** Apreciación subjetiva de la intensidad del trabajo actoral o de una puesta en escena. Comúnmente, aflojar tiene una connotación negativa mientras que apretar tiene una positiva.
- Asistente.** Considerado como ayudante. Puede ser de dirección, producción o técnico. Responsable de elaborar junto con el director, su jefe inmediato, calendarios de trabajo, listados de necesidades y gráficas, así como de llevar una bitácora.
- Autor dramático o dramaturgo.** Escritor encargado de recrear una idea o historia por medio de un género literario sujeto a cánones y preceptivas. En los últimos siglos se han operado cambios importantes en la concepción de su trabajo, llevando a propuestas interesantes donde no siempre el texto o la historia son lo primordial.
- Bache.** Silencio o contratiempo en escena, generalmente producido porque un actor olvida su parlamento, no da el pie de entrada a otro, o por alguna falla técnica que descontrola al elenco. En estas situaciones los actores suelen improvisar para salvar la escena y que el público no se percate de la falla.
- Comunicación.** Elemento básico en todo trabajo de equipo. En la comunicación asertiva quien envía el mensaje suele hacerlo de manera directa.
- Corrida.** Pasada completa del espectáculo o escenificación, o su ensayo de principio a fin. Según la calidad del trabajo se dice que corrió bien o mal, que fue una buena o mala corrida.
- Dar chicharrón.** Ocurre cuando un actor se coloca accidentalmente donde el público no puede verlo o se interpone entre el espectador y otros actores. Si un actor cubre a otro de modo que no es visible para el público se dice que le está *haciendo o dando chicharrón*, a esta acción también se le conoce como cubrir ilegítimamente.
- Dar la línea.** Decir al actor, durante el período de ensayos, el parlamento que olvidó o que debe decir. Esta es función del *apuntador o traspunte*, quien también está pendiente de entradas y salidas de actores, que va siguiendo el *texto* y, a la vez, está atento a lo que ocurra en escena.
- Dar o tener el foco.** Dirigir o favorecer la atención del público de manera intencional sobre un lugar o un actor específicos. Si otro actor distrae la atención del público se dice que *roba foco* o *escena*.
- Director.** Coordinador de un grupo teatral. Generalmente es él quien escoge el texto, a los actores y demás colaboradores, a quienes plantea una propuesta determinado para el montaje.
- Equipo creativo o de diseño.** Encargados o responsables de diseñar vestuario, escenografía, utilería, música, iluminación, coreografía, etc. para una puesta en escena. Ellos abordan su trabajo partiendo de los lineamientos propuestos por el director.
- Espectador o público.** Destinatario y receptor de la puesta en escena.

- Espacio.** Teatralmente es sinónimo de escenario. El tipo y la disposición del espacio teatral determinan la relación con el público, las características de la producción, así como el tipo de actuación.
- Marcaje.** Proceso en el que, entre director y actores, se deciden los movimientos (traslados, vueltas, ademanes, posiciones, entradas, salidas, reacciones), y la forma de decir el texto (pausas, intenciones, pies para hablar, tomar aire, volumen, *tempo*, dicción). El registro de este marcaje, hecho por el asistente de dirección, es análogo a la partitura musical.
- Marcar errores.** Labor del asistente de dirección que consiste en señalar a los actores sus errores de movimiento escénico, texto u olvidos de indicaciones del director para que ellos puedan corregirlos o retomarlos durante los ensayos.
- Marcar un personaje.** Decir las líneas y ejecutar las acciones correspondientes a un personaje sin ser el intérprete titular (porque no se ha designado a uno o el actor está ausente).
- Montaje.** Palabra empleada para designar los ensayos de la obra y el resultado final. Se dice que se *montan* las coreografías, la musicalización, la iluminación, incluso la escenografía (que también se desmonta). Sinónimo de espectáculo, proceso, puesta en escena, obra de teatro y *mise en scene*.
- Oficio.** Sinónimo de experiencia. Cuando alguien es experimentado se dice que tiene oficio.
- Pie.** Indicación visual o textual para que un actor entre a escena, hable o realice alguna acción, o para ejecutar algún cambio técnico.
- Prevenido.** Voz que advierte a actores y técnicos que estén atentos para entrar, salir o hacer algún cambio en escena.
- Producción.** Así se denomina al vestuario, escenografía, utilería e iluminación diseñados para una puesta en escena, así como al proceso de realización de dichos elementos.
- Pulir el marcaje.** Una vez determinados los movimientos escénicos se revisan para corregir errores y perfeccionar el trabajo.
- Realizadores.** Personas que construyen la escenografía, cosen el vestuario, hacen o compran la utilería.
- Representación.** Sinónimo de función, espectáculo o presentación.
- Técnicos.** Trabajadores, generalmente sindicalizados, que laboran en los teatros. Los de iluminación se encargan de la programación de ésta y el manejo de lámparas, otros se ocupan del sonido, los *tramoyistas* colocan la escenografía y tienen la tarea de cambiar a tiempo los decorados, y el *traspunte* suele ser el coordinador general del equipo.
- Texto.** Sinónimo de obra dramática o teatral, parlamento y libreto (aunque este último se caracteriza por tener indicaciones específicas, ya sea para el apuntador, el asistente, los actores, cambios escenográficos, de musicalización, iluminación, etc.)

APÉNDICES

En este apartado presentamos la transcripción de las entrevistas hechas durante la investigación a los miembros de la compañía representativa de la Facultad de Filosofía y Letras. Por las características de este trabajo, es necesario reportar la totalidad de la información recabada pues, como decíamos en la introducción, la información proporcionada por los sujetos que participaron en el proceso es vital para el análisis y la interpretación de la tarea teatral que aquí nos ocupó. También incluimos la opinión del público asistente a la tercera función del entremés y la crítica de Contreras Soto publicada en la revista *Tierra Adentro*.

Para la transcripción de las entrevistas hemos utilizado varias convenciones que presentamos a continuación, correspondientes a estudios de análisis del discurso, cuya utilización es auxiliar para reconocer aspectos prosódicos como la entonación, los silencios y pausas, la búsqueda de palabras, etc., con la intención de ofrecer al lector una reproducción lo más fiel posible de dichas conversaciones.

Diacríticos o convenciones usados en la transcripción de las entrevistas

- [] = sobreposición de voces en medio del turno (traslape)
- (.) = pausa y silencio [hasta tres (3) segundos]
(unidad de tiempo mayor será cronometrada)
- ((incomp.)) = incomprensible o inaudible en la grabación
- / = transición o cambio rápido hecho por el mismo hablante
- MAYÚSCULAS = énfasis prosódico

- " = entonación ascendente o frase interrogativa
- ' = entonación descendente
- :
- :: = alargamiento mayor de la vocal
- A. = Alexandra (entrevistador)
- A1. = otro entrevistador
- E. = entrevistado
- (()) = comentarios

OPINIONES DEL PÚBLICO DESPUÉS DE LA TERCERA FUNCIÓN
FORO "ANTONIO LÓPEZ MANCERA"
7 de octubre de 1997

- E1. Lo merecemos, no" Sí, de verdad. Muy pocas.
- E2. La verdad que sí, eh" Estás así que/ que sales así que/ que sales así ((respira hondo)) pero, pues/ así, o sea, ahora sí con ganas de ponerte SOY PUMA, Y QUÉ. Orgulloso de la escuela, o sea [E3. Sí: sí]
- A. Cómo la viste
- E3. Muy bien
- A. Ya unidos, no"
- E3. Muy bonito todo, todo. No: me gustó.
- A. Viste la de ayer"
- E3. No.
- A. La de la UAEM. Hay que ver, hay que ver.
- E3. No, no la vi.
- A. Cómo la viste"
- E4. Muy bien. Yo ayer no vine.
- A. Qué tal, cómo la vieron
- E5. Ay, muy bien, muy bonita, estuvo muy bonita, sí.
- A. Cómo la vieron
- E6. Muy bien
- A. Les gustó"
- E7. Bastante
- A. Eres de la UNAM"
- E7. Creo que sí
- A2. A ver, qué opinas de la obra"
- E8. Eh: me gustó bastante, es/ estoy en la
- A2. Más
- E8. Eh: Digamos que: que sorprenden, sorprenden en cuanto a trabajo, en cuanto a actuación, en cuanto a todo. Muy bien.
- A2. A ver, muchachos, qué opinan de la obra"
- E9. Muy:: bonita. PADRÍSIMA. [E10. Estuvo padrisima/ estuvo padrisima, muy bien llevada.] La manejaron perfectamente bien, la dejaron perfectamente, eh: legible a/ a nosotros, no" aun cuando no seamos se/ siendo tanto del Colegio como GENTE AJENA era perfectamente comprensible un texto, que bueno, obviamente no es contemporáneo, no" La dejaron preciosa. FELICIDADES, FELICIDADES. BESOS A TODOS ((risas))
- A2. Tú que opinas de la obra"
- E11. Fabulosa. ((bromeando)) BRAVO, ES LA MEJOR. Este: Yo creo que es una propuesta muy interesante de Juan, es: un trabajo MUY completo, muy redondo y de una excelente calidad y está demostrando que se puede hacer MUY BUEN TEATRO en la Universidad.
- E12. Muy buena.
- A2. Qué tal estuvo la obra, qué opinan de la obra"
- E13. Alegre: me gustó mucho, este: me pareció divertida: la actuación buena, pues: qué más puedo decir yo ((risa))
- E14. Queremos que la: presenten otra vez porque: está muy chistosa.
- A2. Qué opinas de la obra"
- E15. Pues me parece un muy buen trabajo, sobre todo digno de lo que es la facultad y representativo de lo que es la facultad y creo que con este tipo de trabajos es con los que se puede demostrar en sí lo que sí lo que se puede y lo que se hace en la facultad cuando se tienen ganas y cuando se hacen las cosas por amor y con amor.
- A2. A ver, qué opinan de la obra"
- E16. Es un fraude ((risas)) Que nos regresen nuestras entradas.
- A2. Ay, no es cierto.

- E17. Sí, la hora y media de, este: cómo se llama: de espera ((risas))
- E16. No hay más. [A2. No hay más"] A mi gusto muy agradable, divertida. Eso es lo importante para mi gusto.
- E17. Y enseña mucho sobre la virtud, eh" ((risas))
- A2.Cuál es su impresión de la obra"
- E18. Quién la vio [E19. Excelente] Quien la vio, eh" [E.19 No, no, no.]
- A2. Ah, no la vieron"
- E19- Trabajamos aquí, cómo quieres un comentario de nosotros.
- A2. Qué tiene"
- E19. Vemos tantas obras tan buenas.
- E20. Tres funciones dimos hoy.
- E19. Sí. Están confundidos.
- E18. Él la vio.
- E21. Con bastante calor.
- A2. No. Qué opinan
- E18. No., Está muy bien, la verdad. Está muy bien la puesta en escena, aunque: le faltó/ podríamos decir que lo que: la utilería que manejan la: la respalda, la actuación de las personas que/ que fue buena. Qué podemos decir. Oh, pues es que LA VERDAD, o sea [E19. No puedo comentar] Bueno, sí. Es que: ahorita hemos visto dos, no" de: las dos puestas en escena, pues a mí sí me parece mejor que la anterior. [E19. Qué criticarías de la otra] De la otra. NO. No es que la anterior no te ubica ni geográficamente: ni en la época, simplemente te manda a un rancho. [E19. O.K.]
- A2. A ver, qué opinas de la obra
- E22. Qué opino de la obra"
- A2. Qué opinas.
- E22. Este: me: bueno, personalmente"
- A2. Sí, personalmente
- E22. No, no, no, perdón. Estoy empezando, o sea, personalmente en cuestión de gusto me gustó mucho, no" Me: una cosa que me impresionó fue la lectura del texto, la comprensión del texto, no" el contexto: o sea, la de ayer me pareció descontextualizada, me pareció muy bien contextualizada la obra. Sentí un poquito en esta tercera función/ tal vez porque era tercera estuvo un poquito COLGADA, un poquito/ se colgó un poquito, se sintió el/ poquito colgada, no" Tal vez porque era tercera, no sé, no vi las otras dos. Es lo que me mí/ o sea es mi impresión, tal vez estoy mal. La sentí un poquito colgada en el: en el: en una parte de la obra. Pero: me gustó mucho la comprensión del texto, no" porque eso permite que los actores trabajen sobre de ello, no" Tenían que ser de Filosofía, digo, de la Facultad, o sea ((risa de A2.)) leen mucho.

RESEÑA DE NUESTRO MONTAJE EN LA REVISTA *TIERRA ADENTRO* *

Presentamos esta crítica de Eduardo Contreras Soto sobre nuestra puesta en escena pues la consideramos una opinión importante. Aclaremos que, debido a la naturaleza del documento, hicimos una excepción en el formato de transcripción de los apéndices.

LA CUEVA DE COPILCO

El montaje de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM fue dirigido por Juan Morán, y duró 46 minutos en la función que vi. Su espacio fue en arena, con salidas por los cuatro ángulos del escenario. Esta propuesta incluyó un prólogo y un epílogo que presentaban una coreografía independiente del entremés, con música en vivo fuera de escena: saxofón —a manera de orlo o chirimía—, guitarra y percusiones. Se usó un *Saltarello* de las danzas renacentistas italianas, y los versos "Linda noche ..." se cantaron con la melodía de *Hoy comamos y bebamos* de Juan del Encina. No se usaron más que unos pocos elementos funcionales, y el vestuario se vio un tanto lujoso, lo cual informaba de unos personajes más encumbrados de cómo los pinta el autor.

Este montaje presentó entre sus actores a algunos egresados junto a alumnos regulares, y de hecho cambió de reparto respecto al originalmente programado y anunciado. La lectura de texto se reveló muy cuidada, con notoria atención a cada matiz del texto; empero, esto llevaba a menudo a un marcado refuerzo visual —con expresión corporal— de cada parlamento, todo lo cual contribuyó a crear un ritmo lento, pausado, para este montaje. Hubo cierto manejo de convenciones un tanto

* Contreras Soto. "Cinco escuelas en La Cueva de Salamanca" en revista *Tierra Adentro*, pp. 37, 38.

obvias, como la "invocación a los diablos", realizada mediante la apertura de una puerta con efecto de contraluz. La propuesta de tono tendía claramente a la farsa, pero el nivel de actuación no mantenía unificado lo tonal: contrastaban actuaciones brillantes con presencias borrosas o encasilladas. Leonarda y Crisínica fueron trabajadas con adecuada coordinación, y su dicción fue asimismo cuidada, aunque la primera no siempre mantenía su propuesta de personaje. Pancracio fue concebido con mucha contención, hasta el grado de perderse por momentos en escenas colectivas; el Estudiante fue concebido en este montaje como un goliardo, desde su vestuario hasta su conducta, y fue desempeñado con bastante soltura y gracia, con un modo peculiar de hablar sin interrupción o *contra el ritmo* de sus interlocutores; el Sacristán se apoyó en recursos de estereotipo, pero aun en esta construcción mostró cierta rigidez; el Barbero fue concebido en un tono muy grotesco, directo y un poco brutal, aunque no tenía muy buen manejo vocal; el Compadre tuvo un desempeño poco notorio, un tanto desconexo con el tono de la historia central.

ENTREVISTA COM EMILIO REBOLLAR:
ASISTENTE DE DIRECCIÓN
ESCUELA DE ARTE TEATRAL, CNA
9 de octubre de 1997

- A. Tu experiencia dentro del proceso, lo que te tocó hacer"
- E. Mira (.) Creo que fue más bien un reafirmar algunas de las cosas que ya había aprendido en otros trabajos profesionales y en la misma escuela. Una de las cosas creo que importante que aprendí fue que no se puede confiar tanto en los realizadores y bueno, eso es muy: muy grave (.) muy feo, no sé cómo decirlo, y que hay que saber aunque sea por lo menos meter el hilo a la aguja porque si tu realizador se llega a enfermar o por equis cosas ya no pueda sacarte el trabajo pues, uno como asistente en este caso pues se tiene que aventar el torito, no" y terminar un trabajo que hayan dejado a medias o inconcluso tus realizadores. Esa creo que fue la enseñanza más importante de estar aquí en *La Cueva*... porque, como te dije, reafirmé conocimientos que me dio la misma escuela, que no es nada más por ir y recibir un papelito, sino que si yo no hubiera recibido los cuatro años, si yo no hubiera estado los cuatro años en la escuela a lo mejor este montaje hubiera sido lo máximo, no" pero no, no fue así. Sino que todo lo que vimos, la derramada de bilis que pudimos tener alguna vez, las *entradas de emergencia de muchas gentes, que bueno, ya sabemos quiénes fueron, pues sólo vinieron a confirmar que el trabajo se tiene que hacer sobre la marcha, que no puedes depender de las gentes: que el trabajo lo haces tú y no otra, no"*
- A. Y cómo fue tu experiencia con el vestuario que Mary Paz dejó a la mitad" cómo recibiste el golpe.
- E. Mira, en un principio me preocupé porque jamás había hecho vestuario de época, o sea, no es lo mismo pegar un cojinsito a un traje del XVI como fue en el *Don Juan Tenorio*, que fue de mis primeras experiencias que a lo mejor pude tener con un vestuario de época o el restaurar el vestuario de la "Colección Bravo Reyes", pero ya aventarte el torito de modificar un trabajo que alguien empezó no fue nada fácil y hasta me enfermé un poco, no" pero pues ni modo: tenía que salir ese trabajo porque ya estábamos cerca, no" Entonces es cuando decides y no sabes si la decisión que tomas es la correcta, pero pues la tienes que hacer, no" Afortunadamente el trabajo creo que salió bien. Con el vestuario no quedamos mal. Hasta el momento creo yo que ha sido el mejor vestuario que se ha presentado en este Encuentro. Espero que sea el mejor en todo ((risas)) Pero sí fue fuerte, o sea, el saber que una persona va a hacer un vestuario y que a la mera hora "dice mi mamá que siempre no": pues sí te saca de onda. Pero hay que tomar decisiones rápidas y, te digo, no sabemos si es la mejor. Pero bueno: ya:
- A. Por ejemplo, yo te conozco desde que empezaste más o menos tenías ya la tendencia al vestuario. Tú crees que aventarte este paquetote te definió o te abrió horizontes"
- E. Mira, más que definir yo creo que (.) definición no, sino me reafirmó porque de alguna manera/ bueno, desde que nos conocemos siempre el vestuario me ha llamado más la atención aparte de la dirección/ que bueno, la dirección no la dejo por nada. Pero sí reafirmó que el vestuario es una de las cosas que tiene el teatro que más me llama la atención. Porque creo yo que así como el clavo del cubo, un botón mal puesto en un vestuario dice mucho, no" y un vestuario habla mucho de un personaje, cómo es internamente, cómo es externamente, entonces sí, yo creo que el vestuario es una de las partes importantes, como todas, sin menospreciar ninguna claro, del teatro, no"
- A. Tú que estuviste en todo el proceso, cómo lo viste en sí: Vamos a enfocarnos ahorita a la propuesta del director.
- E. En un principio no me: no me agradaba del todo. Pero a lo mejor sería porque yo no había comprendido bien, a lo mejor, la obra. Y bueno, ya a través del proceso de los: discusiones, más no peleas, que hubieron en todo el proceso a mí creo que sí me: al final y ya con días de haber pasado el montaje como que sí me/ sí me agradó la propuesta que manejó Juan. Porque es bien cierto que no puedes vender la trama desde un principio. Si desde un principio Leonarda hubiera estado preocupada porque se fuera su marido a lo mejor ya no me hubiera interesado tanto como fue el primero tratar a una Leonarda muy virtuosa como él decía, para ya después dar el zarpazo de que no es tan virtuosa esa mujer, sino que tiene sus bemoles por así decirlo, no" Me agradó la propuesta, pero sí en un principio no estaba muy de acuerdo porque yo tenía otra visión de lo que era la comedia. Pero lo que es la comedia del Siglo de Oro es completamente diferente a la comedia que conocemos actualmente, no" Entonces sí, con el tiempo me cayó el veinte de que no podía ser tan obvia esa: los

cuemos que le pone Leonarda a su esposo, no" Y sí, me gustó, me agradó/ me agradó la propuesta de Juan.

A. En cuanto al reparto: desde cómo fue escogido y el trabajo:

E. El reparto. Creo que casi todos estuvieron en *casting*. No sé, me hubiera gustado ver a Marco Díaz de Barbero porque, digo, a lo mejor hubiera sido otra cosa completamente diferente que la de Eleazar. Pero sí, al fin de cuentas: tú bien sabes que Adriana no me agradaba mucho de Crisínica, que yo hubiera preferido a Einer, pero creo que al final salió una buena Cristina (.) conforme a lo que quería Juan, no" A lo mejor, si yo hubiera puesto desde un principio a Einer pero, este: pero sí. Y de ahí en fuera el Pancracio me encantó, estuvo bien, Leonarda pues, bueno: qué decir. El Estudiante creo que también desde un principio estuvo muy bien escogido. Digo, todos: me gustaron ya al final. Creo que estuvieron todos en *casting*. O sea, ninguno botaba. Y bueno, el cambio que hubo del Compadre creo que fue atinado, me agradó más que con Edgar, se veía más:: a lo mejor entre chistoso y atinado, no sé cómo decirlo/ el cambio que hubo. Me agradó, me agradó, estuvo bien.

A. Y en cuanto a estas asesorías, los talleres, cómo sentiste tú el proceso.

E. Creo que fueron buenas, porque sí no: Sin las clases de música que dio/ más que de música de canto, de colocación de voz que dio Óscar no nos hubiéramos dado cuenta que cantada *La Cueva de Salamanca* no funciona (.) o (.) sin: el curso todo mocho que dio Paty Zuani también yo creo que sirvió porque, bueno, de ahí que se quedara una coreografía que intentó poner Paty, o" Que bueno, ya después Dora reafirmó muchas de las cosas que les había dado a los muchachos, además de que les dio soltura. El curso de Zuani sirvió para que por ejemplo Ricardo se aventara a bailar, no" el final. Con: bueno, el de Bernarda yo no lo pude: no lo escuché, entonces no sabría decirte pero creo que funcionó bastante porque según comentarios de los actores sí comprendieron lo que era una comedia del Siglo de Oro, una comedia de Cervantes. Como te digo, no es lo mismo a una comedia actual, a lo que vemos en la televisión.

A. Un comentario así, general, por ejemplo, cómo viste tú que lo recibió el público y si fue lo que esperaba el director.

E. La respuesta del público creo que fue más que elocuente, no" Agradó. Con comentarios que he tenido: a la gente le gustó mucho el manejo del verso. Que el verso se oyera como verso, no" O sea, que sonara, que llegara el texto de Cervantes, no nada más una comedia (.) No el texto como pretexto, sino un texto de Cervantes, ya de hace muchos años, que puede seguir siendo vigente en la actualidad, no" Y creo que eso fue de las cosas más importantes que siempre he admirado a Juan y que en este montaje le sigo admirando, no" Que el manejo del teatro de época lo tiene superdominado, no" Es una de las cosas que le admiro y que tomo de él, no" Sus cosas negativas prefiero olvidárlas, dejarlas a un lado porque, bueno, no me ayuda en nada y mejor tomar lo positivo que puede dar Juan Morán.

A. Y en cuanto a su: la relación del director con los asistentes, cómo la sentiste en todo el proceso" recordando que entraste tú a sustituir a uno que sólo estuvo dos sesiones y después, mucho después se integró Erika, que fue la tercera.

E. Mira, yo creo que Juan es muy: ambiguo con los asistentes, porque a veces te trata muy bien y a veces te trata de la patada (.) Entonces, este: a lo mejor eso sería una de las cosas que yo le crítico a Juan, no" Que:: si por una razón, como asistente, te equivocas te lo está champando a cada rato, no" Además de que todos sus comentario los hace públicos y creo que como dicen "la ropa sucia se lava en casa" y así como a mí me desagradaría que le llamaran la atención a un actor enfrente de todo mundo creo que también es bastante desagradable que le llamen la atención a los asistentes enfrente de los actores, porque creo que le quita/ nos resta: confianza, nos resta: mando de alguna manera con los actores, porque si a cada ratito te están gritando, pues ya el actor no va a tener la confianza suficiente para ir con el asistente porque pues, si a cada ratito le gritan es porque está haciendo mal el trabajo, no" aunque no sea así. Entonces creo que esa relación no fue muy buena que digamos. Ahora, si quiero decirte que conmigo sí se: a mí sí me dio muchas concesiones, entonces digo, no sé si agradecerle o reprochárselas, porque de alguna manera yo me confiaba por eso, no" Entonces, este: creo que no es parejo con los asistentes, creo que en tu caso, que fuiste la que estuvo desde el principio si te cargó más la mano (.) Y a lo mejor Juan no comprende que muchas veces un asistente: o sea, un asistente está para asistir más no para que sea un superhombre como él dice, no" o una supermujer, como en tu caso. Un asistente está para ayudar y apoyar al director creo yo, mas no para resolverte la vida: no"

A. Y fuera de Juan, cómo sentiste tú la relación entre los mismos asistentes.

- E. Mira, yo creo que fue buena. Hubo con/ La ventaja y creo que eso ayuda mucho, de que los asistentes en este caso pues, bueno, primero dos y luego tres: sirve mucho la confianza porque si puedes decir lo que sientes y le puedes pedir en cierto momento ayuda a tu compañero asistente, no" Como fue, creo yo, nuestro caso de que cuando yo tenía que faltar, pues bueno, tu cubrías y, bueno, las pocas veces que fue el caso que tú tenías que faltar, pues bueno, ya yo cubría, no" Con la entrada de Erika: primero si fue un sacón de onda (.) porque: a mí me dio la impresión de que Juan no confiaba en nosotros, los dos asistentes que ya estábamos anteriormente y después te das cuenta de que Erika más que ayudarnos, en un principio, nos vino a complicar más la vida que ya teníamos bastante complicada con Juan, no" Entonces creo yo que: no es bueno meter un asistente a finales de un proceso que llevas tan avanzado, no" O sea, ya las dos o tres últimas semanas, que fue cuando se integró Erika, creo que más que ayudarte viene a complicar más la existencia. Es una de las cosas que aprendí: que no hay que meter asistentes ya al final de una puesta, porque hay que ponerla al tanto de todo y hay que, de alguna manera, asumir todos los problemas y todos los olvidos que tenga ese asistente, porque según el director hay que ponerlo al tanto, pero también es obligación del asistente ponerse al tanto de cómo van las cosas, no" y buscar de alguna manera el ponerse al corriente. Que bueno, en este caso creo que fueron cuatro meses los que se perdieron, si no es que los seis completos que fue desde que tú empezaste. Recuerdo que cuando yo me integré si fue, creo yo, un poco difícil que me pusieras al tanto (.) Pero bueno, la ventaja es de que fue un mes, mes y medio, o sea, no era TAN grande el trabajo que ya se había hecho, que un trabajo que ya tiene cinco meses, donde tienes que poner al tanto a tu asistente, a tu compañero asistente, no" O sea, si, al principio fue como una especie de rechazo con Erika, que me dolía porque yo la quiero mucho pero como que era: como te digo, fue una desconfianza por parte de Juan que a mí me dolió mucho; aunque bueno, después lo: pues no te queda de otra mas que aceptarlo, no" y tratar de ayudar a tu compañero, porque, bueno, él no tiene la culpa de estar aquí.
- A. Yo siento que si llegamos a mediar y a no tener tantos problemas influyó mucho nuestra amistad y que ya habíamos trabajado juntos, tú cómo::
- E. Sí, eso sirvió mucho. Porque si hubiera entrado: no sé: hubiera regresado Gerardo, o hubiera entrado Ruth, o cualquier otra persona con la que no tengamos la confianza suficiente yo creo que hubiéramos tronado cualquiera de los tres, los tres o Juan. Si es muy importante la amistad y, bueno, también hay que saber separar la amistad del trabajo, pero si esa amistad te puede servir para tu trabajo pues hay que aprovecharla, no" Hay que valerse de todos los medios para que un trabajo salga bien. Y si, o sea, si estoy de acuerdo de que la amistad que tenemos con Erika y el trabajo previo que tenemos con ella si sirvió para que ese rechazo que sentíamos en un principio lo transformáramos en, bueno ECHARNOS LA MANO entre comillas, pues bueno, vamos a "echamos la mano".
- A. Me puedes decir a qué te refieres específicamente con ese entre comillas"
- E. Es/ es:: como te dije "echamos la mano" es entre comillas porque, pues por lo menos la primer semana fueron dolores de cabeza de que por ejemplo Erika supuestamente era encargada de utilería, cuando no y tampoco se preocupó mucho en un principio por saber los pies, qué utilería tenía cada actor, pues es obvio que tú como asistente te deslindan responsabilidades y crees que el otro va a funcionar como tal pero, este: te digo entre comillas porque teníamos que hacer el trabajo que ya tenías asignado y el trabajo del tercer asistente, porque en ese momento no funcionaba. Entonces por eso yo te digo: entrecométe ese "echamos la mano" porque más que ayudamos nos complicó por lo menos la primer semana y media que fue que estuvo con nosotros.
- A. Para no perder el objetivo yo en mi trabajo/ que yo ya escribí lo que pienso, no" pero obviamente como yo lo sentí es diferente pero: cómo crees tú que funcionó cuando pasaron a Erika a la música, y luego dime, qué sentiste tú cuando nos mandaron a nosotros también a la orquesta.
- E. Fue un sacón de onda, o sea, que nos mandaran a nosotros también a la orquesta, que mandaran a Erika fue un alivio porque debido a todo el proceso que ya teníamos nosotros ya estábamos muy empapados de lo que era la obra, de lo que era el marcaje y, bueno, de lo que era el vestuario, la utilería y todas esas cosas que tenían que ver con la obra (.) Entonces que a ti te pusieran otra responsabilidad más, aparte de, en mi caso, tener que estar al pendiente del vestuario o en tu caso estar pendiente de la utilería, tener que buscar un espacio para ensayar con los músicos, si era así como que de locos, porque: imagínate que se hubiera llevado a cabo: tener que estar por ejemplo el primer ensayo con los músicos, tener que estar en la orquesta y tener que estar pendiente de los pies de los actores, tener que estar pendiente de que no se les olvidara que el pañuelito, que el caponcito, todo eso (.) yo creo que ahí o explota Juan o explotamos nosotros. Entonces yo si agradeci que no

nos metieran en la orquesta al final, porque hubiera sido imposible. Inclusive la misma función: no" No hubiera podido ser porque después de la música hubiéramos tenido que haber bajado a meter a los actores, entonces hubiera sido un relajo/ hubiera sido mucho relajo. Y que bueno, que hayan metido a Erika, te digo, sí fue un alivio porque sí empezó a ayudar: este: pero ya no, o sea, tú ya tienes la conciencia de que Erika no te va a ayudar, porque ella va a estar ocupada con los músicos y a ella se le asignaron los pies de música, entonces, este: como que sí te ayuda más que ya le den una tarea específica de un grupo que también se va integrando, que era el caso de los músicos, no" Creo que sí fue un alivio.

A. Y, por último, cuéntame cómo fue tu experiencia el día de la función, de lo que se te asignó, cómo calificas tu trabajo.

E. Siendo lo más objetivo: un nueve yo creo ((risas)) Porque: creo que sí se cumplió con los objetivos que era tener el vestuario a tiempo, que no le faltara nada, en mi caso de vestuario a los actores, que la utilería: checar que estuviera bien acomodada, dar los pies de entrada a los actores porque, bueno, como te acuerdas, al principio no nos avisaron de que se había dado tercera, entonces yo entro y oigo TERCERA y entonces como como loco a decirle a las bailarinas que entraran a: porque ya había empezado la música, no" a bailar, entonces por eso sí, que bueno: creo que ahí fue error tanto del director como del que estaba dando las llamadas, como de uno como asistente, no" por eso: Si ese detalito no hubiera pasado yo me pongo un diez ((risas)) Pero bueno, pasó, pasó eso. Pues de ahí en fuera creo que la experiencia fue muy bonita porque, a pesar de que yo había escuchado la obra tantísimas veces, cualquier cantidad de veces que quieras, ese día yo la volví a disfrutar las tres funciones. Entonces, este: mi experiencia como espectador y asistente a la vez fue muy bonita, no" Y bueno, el público contribuyó bastante porque fue un público muy receptivo, no fue nada cerrado, o sea, fue un público que entró a que lo divirtieran, no" pese a que era gente de teatro en su mayoría, fue un público que entró dispuesto a divertirse y se vio, no" Se vio reflejado. Las risas lo dijeron más que todo, no"

A. Bueno, Mili. Gracias.

E. De qué ((risas))

**ENTREVISTA CON ERIKA PACHECO:
ASISTENTE DE DIRECCIÓN
ESCUELA DE ARTE TEATRAL, CNA Y LÍNEA 2 DEL METRO
9 de octubre de 1997**

- A. Erika Pacheco, asistente de:
E. Dirección.
- A. Te acuerdas qué día entraste al montaje"
E. No, pero tiene como cuatro semanas.
- A. Y: cómo fue más o menos la entrada"
E. La entrada" Pues fue medio extraña. Como ya tenían ellos más tiempo de estar trabajando, al principio me sentí como que un ente extraño dentro de la puesta.
- A. Cómo fue que te llamó el director" o cómo estuvo:
E. Pues me habló cuatro semanas antes, precisamente para que estuviera ayudándole en la asistencia junto con ustedes dos/ Emilio y Alexandra/ porque: pues ya se le estaba juntando el trabajo. Y bueno, lo que él me dijo era que: bueno, tú te estabas encargando de bastantes cosas, tanto como lo del servicio social de los demás, de los trámites y que andabas de acá para allá al igual que Emilio porque ya él/ como tenían problemas con la vestuarista, entonces él tenía que estar también en el vestuario y en algún momento cualquiera de ustedes dos iba a faltar y se necesitaba otra persona.
- A. Digamos que de tu perspectiva un tanto reciente dentro de lo que fue el montaje, cómo fue la propuesta de dirección. [E. La propuesta de dirección"] Ajá. [E. Ya en sí"] Cómo: Lo que fue el planteamiento dentro de los ensayos.
- E. (.) No entiendo (.)
- A. Me refiero a lo que tú viste dentro de los ensayos, cómo lo recibías"
E. Pues: que eran buenos. Bueno, los ensayos en cuestión de que: pues llegabas y a lo que ibas, no"
Aunque en algunos momentos siento que los actores se salían de su guacal ((risa))
- A. A qué te refieres específicamente.
E. Sí. Que precisamente éramos bastantes las personas que estábamos trabajando ahí que en algún momento algunos se separaban y pues: este: echaban relajo y siento que algunas veces era falta de respeto a las personas que estaban haciendo/ que estaban ensayando.
- A. Y: Cómo viste tú a los colaboradores como Óscar Armando, como Bernarda: a ti te tocó cuando estaba Dora Laura: cómo sentiste tú la participación de estas personas en el proyecto.
E. Pues con todas las ganas de participar y en dejar bien el nombre de la Universidad dentro de este Encuentro.
- A. Y cómo fue tu relación: Más bien, cómo sentiste tú que fue la relación entre el director y los asistentes [E. La relación"] Ajá.
- E. Como ya entré después siento como que en algunas cosas estaban a disgusto en: en cuestión del trato del director hacia los asistentes, pero más que nada también siento que fue algo: un: falta de comunicación. No sé realmente hasta donde porque: ustedes me comentaban sus disgustos pero realmente no sabía si se los decían a Juan, entonces a lo mejor Juan era el que no entendía, o a lo mejor ustedes no le decían claramente "Sabes qué" me molesta esto, esto y lo otro y pues vamos a trabajar"
- A. Y ahora, la relación entre los asistentes: cómo la sentiste tú"
E. Al principio se: Entre los tres" Pues al principio sentí que cuando entré: como que me hacían a un lado ((risas)) Y ya tú me explicaste que era porque estaban a disgusto con Juan, pero sentí también un poco que: aunque estuvieran a disgusto con Juan sentía que de todas formas estaban a disgusto conmigo por algunos/ algunas: algunos comportamientos que tenían para conmigo.
- A. Cómo cuáles:
E. Pues sí, como a veces es/ pues nada más platicaban entre ustedes dos y llegaba yo y así como que: cómo te diré" Que no me integraba. Pero ya después, conforme fue pasando el tiempo pues ya, cada quien agamó su tarea, no" Tú estabas con Juan, Emilio con el vestuario y pues yo con los músicos. Entonces ya se vio realmente ahí qué iba a hacer cada quien y: entonces siento que igual y cuando yo entré pensaron que les iba a quitar lo que ya estaban haciendo ((risa)) NO SÉ. Que ustedes de alguna manera ya no iban a hacer nada.
- A. Y cuando te mandaron a ti a la orquesta, qué fue lo que experimentaste"

- E. Pues: realmente fue algo muy padre porque yo había estado siempre en todo menos en la música. O había estado en la música, pero nada más poner un cassette y ya, que es muy distinto a estar haciendo: ya dentro de la música/ Hay algo que también siempre me ha gustado es la música. Sé, más o menos, tocar la guitarra y cuando estaba en el grupo de la estudiantina pues, por lo mismo de que estás en un grupo aprendes a tocar un poco de los instrumentos de cada quien, entonces eso me sirvió. Porque aunque el pandero se ve muy fácil o es fácil para tocar, tiene algunas complicaciones; entonces estar dentro ya del grupo que está tocando un instrumento cada quien y estar pues, despierto para ver en qué momento entras tú, o si estás en: en el mismo tiempo que ellos es difícil y yo tenía mucho tiempo que no hacía eso y entonces ya/ Dentro de eso ya me acordé de todo lo que había aprendido antes.
- A. Cuando tú dices que hacías de todo te refieres a antes:
- E. Ajá, a antes. En el teatro/ Yo me refiero a que actué, he dirigido, he estado en escenografía, en vestuario [A. Pero no en este montaje:] AH, NO. En este montaje"
- A. En este montaje, cuáles eran tus labores específicas y cómo te relacionabas con ellas.
- E. Antes de entrar a los músicos" [A. Ajá] (.) Pues no sabía qué era lo que tenía que hacer ((risa)) Porque yo hacía: Yo trataba de estar en todo, pero: Realmente yo no tenía una tarea específica (.) Hasta que ya llegaron los músicos/ Ya hasta que llegaron los músicos supe lo que tenía que hacer. Antes pues sí, más o menos no tenía muy claro qué era lo que tenía que hacer, pero creo que tenía que estar despierta a todo, tanto como en el marcateje: que no me lo sabía, pero pues tenía que anotar, estar: también, sí, estar pendiente de la utilería, que estuviera (.) y ya (.) Pero más que nada ya era/ ya me sentí dentro del montaje en algo hasta que entré a la: con los músicos, porque entonces ya me encargué de lo que son los músicos.
- A. Qué te tocaba hacer con los músicos.
- E. Con los músicos bueno, tenía que estar tocando el pandero y estarles avisando a los pies de ellos, o sea, yo tuve que hacer el: libreto de música y durante las funciones les tenía que estar avisando en qué momento entraban y a qué hora.
- A. Cómo fue tu relación con los actores.
- E. Con los actores" BUENA. Todos, este: me recibieron bien: todos en el mismo instante/ en el primer día que llegué Juan me presentó y me recibieron bien:
- A. Cómo sentiste tú la elección del director de sus actores.
- E. Buena (.) Realmente sí, cada quien daba su característica, no"
- A. Y con los músicos"
- E. Con los músicos también creo que fue buena elección, porque ya ves que los músicos enseguida sacaron/ A la/ Bueno, al primer instante nada más escucharon la música y cada quien sacó sus notas y creo que realmente todos los músicos: cómo se llama" sacaron bien la música (.) Interpretaron bien la música ((risa))
- A. Y ya el que fue la presentación, cómo la sentiste tú"
- E. La presentación de la música" [A. De la obra] De la obra" Pues ya en conjunto creo que estuvo completa, tanto como en actuación: en dirección: como música y, a pesar de algunos disgustos, fue buen trabajo de equipo.
- A. Cuáles disgustos.
- E. Sí. O sea, de los que tú me comentabas que a veces estabas a disgusto con el trabajo, los actores también porque/ Más bien fueron comentarios porque: ya ves que yo entré hasta el final/ Por comentarios de los actores que a veces hacían, eh: que ya no querían estar o: llegaban tarde: Se les notaba como que estaban: No sé realmente porque nunca les pregunté qué era lo que les molestaba, pero había algo, no" Y bueno, ya lo que fue la presentación fue un buen trabajo de equipo. Creo que todos pusimos todas las ganas por parte de cada quien para que la Universidad pues: quedara bien, no" Ponemos todos las camisetas y: dar un buen papel ante el Encuentro. Y creo que fue más que demostrado, no" porque hasta ahorita ha sido la mejor ((risas))
- A. Y cómo crees tú que lo recibió el público.
- E. Pues: bien (.) Les en/ les gustó a todos/ les gustó tanto: desde el vestuario, la situación de la época, porque cada/ precisamente como éramos bastantes personas las que estábamos ahí fue cuidado cosa por cosa minuciosamente, no" Tanto como el peinado, los zapatos, el vestuario, la música.
- A. Comentario general"
- E. Pues me gustó: me gustó trabajar con todos y: creo que tuvimos un buen papel dentro del Encuentro.
- A. A qué te refieres con ese/ no sé" Puede ser algo nuevo o reafirmaste: [E. Reafirmé] o conociste:

- E. Reafirmé/ reafirmé/ realmente reafirmé/ reafirmé más cosas. Y bueno, lo nuevo que sería/ sería en que en lo único que no había experimentado dentro del teatro es estar de: en una puesta en escena que tuviera música en vivo y pertenecer yo a ella.
- A. En sí, tú dirías que las enseñanzas de la escuela sí se aplican a lo que es un trabajo profesional"
- E. Claro que sí, porque ahí en la escuela *si una cosa de las que hemos aprendido es que estando dentro del teatro, estudiándolo ahí tienes que aprender a hacer de todo, no*" Tanto desde tu escenografía, utilería, vestuario, en todo, en todo, en todo, en todo, música: eh: hasta estar parado en la puerta entregando un programa. Y creo que eso: Nosotros todas las: varias posibilidades dentro de la escuela, no" Como el material y eso, pero creo que/ o una persona que nos esté ayudando en la iluminación, una persona profesional, pero yo creo que por lo mismo hemos aprendido y estando fuera siento que nosotros somos los primeros que estamos metidos en todo.
- A. Sí. Bueno: Gracias.
- E. De nada.

ENTREVISTA CON RONALDO MONREAL
PERSONAJE: PANCRACIO
(PRIMERA PARTE) ESCUELA DE ARTE TEATRAL, C.N.A.
11 de octubre de 1997

A. Cómo fue que te decidiste por el teatro.

E. Me decidí porque como buen CCHachero me quedé un año más en el "CCH Azcapotzalco" y en ese año, antes de que me quedara, en el último semestre de psicología el maestro organizó una serie de puestas/ psicodramas, eh: para que las presentáramos. En el psicodrama donde yo participé, este: pues ganó, por así decirlo, y se tuvo que volver a presentar dos veces más. Entonces como me quedé un año no sabía qué iba es estudiar, este: fue cuando vi que había una carrera que se llamaba Literatura Dramática y TIATRO de la Facultad de Filosofía y Letras, no" Y: pues de ahí fue de donde me: me esforcé por terminar ese año las tres únicas materias que me faltaban y: en ese año formé un grupo de teatro que dio unas funcioncitas con dos numeritos que yo adapté ahí todo intuitivamente: *El brindis del bohemio* y *Jacinto Senobio* y este: Entonces, este: con esas dos obritas chiquitas que hacían un espectáculo como de una hora, este: di unas nueve o diez funciones y entonces entré a trabajar de *office boy* y bueno, al fin logré terminar el "CCH" y entrar a la facultad y pues a la carrera, no" Todo con la intención de hacer teatro exclusivamente, nada de: no me llamaba la atención ni la televisión, ni el cine, ni la fama, ni nada, o sea: hacer teatro por el hecho de vivir la experiencia de estar en un escenario.

A. Tú fuiste a informarte a la facultad de qué se trataba"

E. Sí. Fui a pedir el plan de estudios y a conocer el área de teatros precisamente el año que me quedé en el "CCH" Y ya cuando regresé fue cuando estaba ya inscrito en la carrera. Y así fue como entré.

A. Allí en la escuela, qué fue lo que aprendiste.

E. Lo que aprendí" UTA, pues, este: Lo que pasa es que a final de cuentas hasta ahora se: siento ya definido que lo que aprendí en ese momento fue que el trabajo de grupo es lo más importante, no" El trabajo en equipo/ que por eso son así las didácticas, no" o las dinámicas que se emplean en las clases tanto teóricas como prácticas, que uno no puede hacer el teatro solo obviamente, no" Necesitas de mucha gente. Y bueno, eso fue lo que podría decirte que aprendí a principios de la carrera. En cuanto entré con José Luis Ibáñez a tomar actuación, eh: cuando empecé a tomar clases con Óscar Armando García, con Héctor Gómez, con Rafael Pimentel ya me fue cayendo más el veinte de que ya es una licenciatura y ya es un paso antes de dejar de ser el mantenido de la casa. Y que lo que yo estaba ya aprendiendo era con lo que iba yo a tener que vivir si no pues me: iba a fregar, no" Entonces, desde el punto de vista de hacerme consciente sobre lo que implica ser profesional del teatro creo que esos cuatro maestros son los que me enseñaron mucho, no" Quinto, sexto semestre fue cuando me pasó esto y bueno, ya para séptimo y octavo que fue cuando empecé lo de *La vida es sueño*, las audiciones y quedarme con José Luis, ser su hijo, como nos dicen: LOS HIJOS DE IBÁÑEZ o los mendocinos o hasta hijos de Mario Lage que bueno, cada quien/ pero ya pasar a ser de sus alumnos y después trabajar con él, obviamente es la experiencia más importante y así/ aunque consideren utópica mi/ o utópico mi informe académico que está planteado al parecer así/ da la idea de que no hay cosa más maravillosa, pues para mí así es, no" Que es/ para mí sería el ideal de trabajo de parte de/ en el sentido grupal entre académicos, entre gente de teatro y danza, entre estudiantes, para la formación de profesionales, no" Eso para mí sería el ideal, no" o sea, el ir formando una generación e ir formando a las generaciones no en el estilo cutero de la palabra, no" o sea: [A. A qué te refieres"] o sea, que en el "CUT" es lo que hacen, no" Durante cuatro años y al final tienen su temporada y ahí se acabó. No, sino en el sentido de verdadero esfuerzo y verdadera, este: Siento yo, eh: DEMOCRACIA entre comillas, no" este: de libertad de participar en algo, no" O sea, de que no estás forzosamente en algo pero sí que maestros importantes como es Ibáñez se hayan abocado a eso. Lástima que a José Luis bueno, ya ahorita, ya no esté en esa disposición o no tenga ese deseo porque no tiene las facilidades que tuvo para *La vida es sueño* para volverlo a hacer, no" Pero para mí eso sería lo interesante, que/ que él, que Mendoza, que Gómez, que Pimentel, que todos los que: inclusive hasta: no sé: Maño Lage, este: Fidel Monroy, Gonzalo Blanco, Néstor López Aldeco, no" Todos ellos que por un lado critican, por un lado están acá, están allá y: hacer cosas realmente con la gente, no" O sea, el material humano del Colegio es bastísimo, no" Y siempre, de todas las generaciones habrá gente que, bueno, que se va a dar cuenta que no entró a donde quería

entrar, pero habrá gente que sí. Entonces ir llevando a esa gente, no" hasta el estreno profesionalmente y con una obra que tenga las repercusiones como *La vida es sueño*, no" Durar un año en temporadas en un trabajo que la gente no iba a ver *La vida es sueño* por sus actores de televisión, sino porque iba/ porque ibas a/ sabía que iba a escuchar los versos de Calderón, no" porque iban a disfrutar de un montaje de una obra clásica, eh: donde no se iban a dormir, donde iban a vivir una experiencia lo más distinta y a la vez espectacular, no" contraponiendo un poquito lo que es lo clásico del teatro.

(SEGUNDA PARTE) FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, CU
17 de octubre de 1997

A. Por qué te interesó entrar en *La Cueva de Salamanca*"

E. Por varias cuestiones, varios aspectos (.) No/ El orden no quiere decir su importancia, por ejemplo uno es trabajar con Juan Morán en teatro clásico que no había yo hecho/ trabajé con él en *Chaplin* y bueno, quería yo saber qué se siente trabajar con él en teatro clásico, no" porque pues, tantas cosas que uno se entera: y de pronto la historia está diciendo que Juan es bastante efectivo para eso, que se ha traído premios y todo eso, entonces, este: pues quería eso por un lado, por otro es, este: yo quería trabajar con él no como actor exclusivamente, yo le dije/ cuando me enteré que le iban a encargar esto yo le dije "yo estoy contigo en lo que se necesite" no" Porque me interesaba también el hecho de volver a representar al Colegio. Ya lo había representado una vez, al Colegio, a la facultad, dentro de lo que fue *La vida es sueño*. Entonces, para mí esta cuestión de los colores de la Universidad, en sentirse orgulloso de muchas cuestiones, tal vez, que ahorita son como *sueño*, como utópicas, como muy irreales/ Le dirían a uno "ay, pinche mamón"/ perdón por la expresión, este: porque pues ya en eso no se cree, no" No se cree ya mucho, últimamente, en lo general, en lo gran general en el tenerle cariño al lugar donde uno estudia, a sus colores, al país. Y bueno, con *La vida es sueño* pues fue representar al Colegio, a la facultad dentro del montaje y después cuando fuimos a Colombia, obviamente, representar al Colegio, a la facultad, a la "UNAM" y al país en un festival internacional, no" Que hasta ahorita mi más grande experiencia en muchos aspectos: y; y bueno, me quedó muy buen sabor de boca el sentir que sí puedo llegar a un nivel determinado de calidad en lo que hago, representando al Colegio y que el público, no sólo mexicano sino también extranjero, pueda reconocer ese trabajo que se hace en la facultad. Por esas dos cuestiones básicas, entre otras cosas que, bueno, Cervantes yo nunca lo había trabajado, eh: No había hecho teatro clásico español en prosa, solamente en verso: y bueno, son una serie de cuestiones, no" que: que bueno, cuando me dijo Juan "pues ve a la audición" y ya releí la obra y, pues este: pues no quedo en tipo y en ridículo más que con Pancracio, no" entonces me voy a aventar a ver si es chicle y pega, no" Bueno, pues sí, sucedió. Pero es básicamente.

A. Cómo fue tu experiencia en el proceso.

E. Fue enriquecedora en lo general, con sus momentos difíciles como en todos trabajos, como en todo montaje, eh: pero muy enriquecedora en el sentido de que hubo mucho juego, tanto en los talleres como en los partidos de fútbol, verdad" como en los partidos de tenis, o sea, esta recreación, este recreo, esta cuestión lúdica de disfrutar las cosas y sentirte como un niño, no" o sea, no perder esa inocencia, esa humildad (.) eh: Creo que fue una parte importante para poder acercarnos a la obra de alguna otra manera. Yo de ninguna manera lo tengo aprendido, no" José Luis es lo primero que dice, no" o sea, si tú llegas como un docto en la materia ante Calderón, ante Cervantes, ante Sor Juana, ante quien sea, pues vas a salir perdiendo. Lo más importante es siempre ser inocente y saber uno que no sabe nada y de ahí partir para el trabajo, y a esto se le agregan estas cuestiones prácticas que fueron para mí muy ricas y en las que todos entramos, todos nos integramos, hasta el director. Fue algo que también me gustó bastante dentro del proceso. Ya en la parte del montaje y cuando vino esta cuestión de que: se tenía que dar en un momento dado, pero: creó más problemas de los que yo me supuse y a la vez no tantos de los que me imaginé, que no es lo mismo pero es igual como diría Silvio Rodríguez, verdad" eh: pues sí fue un momento como que crítico y un poquito una cuestión de de pronto hablar con uno mismo unas cosas y luego comentarlas entre actores/ entre actores y asistentes, entre/ a veces a espaldas del director, no" a veces frontalmente y es algo que a mí no me gusta en el trabajo, no" Si hay cosas hay que decirlas, pero como fue algo que fue en *creciendo* entonces creo que llegó a un *climax*/ Cuando vino esta: primera plática para/ de ponemos de acuerdo sobre qué es lo más importante: si conscientizar en qué tono estoy actuando/ SI ES QUE ESO SE

PUEDE ENCONTRAR, eh: según desde el punto de vista de, creo los mendocinos más que nada, o simplemente dejarte llevar por el texto y sentir ante el público las reacciones que va teniendo y sentir tú mismo la obra, o sea, la palabra, qué es lo que está generando en el espectador, está interesado: no está interesado, son cosas que se sienten y el tono es para mí una consecuencia de todo. Si yo me preocupo por el tono y estoy muy preocupado por qué tono estoy usando, entonces estoy dejando a Cervantes hasta el último, o bueno, no en lo primero y Cervantes es lo primero, no" Y bueno, después de esa plática que nos pusimos de acuerdo, que por fin al parecer se destensó el ambiente, se quitó esa loza pesada de que había como niebla/ neblina, no" entonces: Y luego venimos a presentarnos acá y, con todo respeto para Gonzalo Blanco, no" volvió a recrearse esta cuestión de/ yo me imagino que por un lado las cuestiones personales entre Gonzalo y Juan, que no sé hasta dónde llegan, yo la sentí mucho ese día, sentí mucho es animadversión de parte de Gonzalo, no" "Es que esto se tiene que hacer así y lo estás haciendo mal" no lo dijo así pero yo lo sentí así que se lo dio a entender a Juan y Juan "No. Pues es que el que está pendejo eres tú" no se lo dijo así pero así lo sentí ((risa)) Y bueno: y volver otra vez a discutir todo y volver a romper un poco la unidad del trabajo y la del equipo en cuestión de los actores, no" Volver otra vez, no" y que yo tuve que decirle a Avelina "bueno, es que como vaya a salir dentro de tres semanas va a salir" "No, es que nos seas" este: no me acuerdo que me dijo, no" de que cinico, que irónico o algo así, no" "No pues es que no es cinico ni es irónico, es la verdad. Entonces tenemos que confiar y preocupamos por cómo va a salir ese día, pero como vaya a salir va a salir, con vestuario o sin vestuario, con toda la producción, sin la producción, con músicos, sin músicos, así como nos salió hoy va a salir" Al final de cuentas bueno, creo que hubo un entendimiento, eh: total ya: de parte de todos en el grupo hacia lo que quería Juan, eh: que era: que es bastante más apegado hacia la cuestión ibañeza de la enseñanza, sí" sobre la importancia de la palabra, la importancia de Cervantes más que sobre otro tipo de trabajo, no"

- A. Entonces, tú dirías que sí causó conflicto que pertenecieran a las dos mayores escuelas de la facultad"
- E. Pues, sí. Causó conflicto desde el momento que hubo esta cosa, como también una especie de subtexto, dentro del proceso de trabajo, no" Yo me estoy acercando a mi personaje de una manera y ellos se están acercando de otra, entonces yo estoy entendiendo que me estoy acercando según lo quiere el director, ellos no sabría decirte. Y eso se fue/ como que la gotita que iba llenando el vaso, llenando el vaso, llenando el vaso hasta que se derramó. Tal vez era un caballito de tequila porque no fue mucho tiempo, no" y yo me quedo así (.) Entonces son cosas que ahorita, ya después, ya uno ya dice pues es aprendizaje, no" En: sí tuvo que pasar por un momento de conflicto, pero ahora es aprendizaje y es disfrutarlo en escena porque sigue pasando. No le vas a decir que no lo haga, al contrario DISFRÚTALO COMO COMPAÑERO, como actor, REACCIONA A LO QUE TE ESTÁN DANDO y ve aprendiendo cómo es que ellos se van acercando a eso. Fue algo que yo también comenté en esas MESAS REDONDAS por no decirles discusiones, eh: que les dije "es que al final de cuentas vamos a aprender todos de todos" y no es necesario que nos vayamos a tomar un café para decir "ay, mira es que Mendoza hace así" "Ay, pues mira, el gordo es de otra manera" No, o sea, es en la práctica como se van aprendiendo estas cosas, como siempre, o sea, uno aprende en las obras donde está, del actor, de la actriz, del director, del: de todo se aprende, no" Entonces, sí estuvo el conflicto, pero a final de cuentas fue algo que resultó bastante positivo más que negativo.
- A. Lo que fue la presentación con público, las tres, cuál fue tu experiencia"
- E. Bueno, este: es algo que me imaginé que iba a pasar, que a la mera hora ni tiempo iba a dar de: como debe de ser: tener un poquito de concentración, deseamos mierda o pateamos las nalgas o lo que se acostumbre, cada quien (.) eh: y concentramos con toda nuestra energía a la primera función que era la: en sí el estreno, no" Entonces de pronto yo me sentí, este: "ya, ya/ ya dieron tercera" "¡Cómo! ¿Ya dieron?" "Ya dieron" Yo estaba en el camerino, entonces llego, ya estaba sonando la música, este: ya estaba el grupo tocando y: de pronto veo que no está pasando nada porque no oigo las pisadas de los bailarines, entonces falta un bailarín o falta una bailarina o qué es lo que está pasando que no: y seguía la música, seguía la música, seguía la: y eso se me hizo eterno, se me hizo eterno y horrible porque dije "bueno, tal vez el público lo está asimilando bien, pero yo sé que está habiendo un error ahí" Entonces fue así como que muy, este: como muy de temblor, no" cuando pasa un temblor y estás: "chingaos, salgo o qué está pasando o qué va a pasar" poquito esa incertidumbre, pero ya, en cuanto terminó la coreografía y ya entraron todos y: y empecé a sentir que estaba ya corriendo la obra, ya al momento de entrar a escena, pues pasa lo que pasa, no" Estar en escena es como/ como un orgasmo, no" en todos los aspectos humanos que puede uno tener y: y

bueno, sí, estaba yo preocupado por el vestuario, un poco por las malditas mallas, medias o como se llamen, que se me desabrochó una de las: este: de las rodilleras, no" no sé cómo se llaman, no me acuerdo ahorita, pero bueno, se me desabrochó una y luego dije "chin" y luego Emilio me la amarró ahí cuando salía de escena y: pero en cuanto sentí las reacciones del público me dije "pues, ¿sabes qué? Ahí va, o sea, están pasando las cosas, están sucediendo. Ahí vamos" Bueno, los aplausos fueron más que elocuentes y a mí me alimentaron mucho para "órale, vamos por las otras dos" no" Y vamos a hacerlos que vibren los cabrones, no" porque a eso venimos, a mostrar que aquí en la facultad no es cierto lo que se dice en todos lados, lo que dicen algunos mismos maestros de aquí del Colegio de que nosotros no estamos preparados para estar en la escena, ni estamos preparados para iluminar, o para dirigir, o para ser asistentes, o para ser músicos, o para ser: NO. O sea, todo es cuestión de hacerlo, de hacer el trabajo en la práctica y de tener ganas de hacerlo y de mostrarlo, pero si yo digo "siempre voy a ser maestrillo y de ahí no voy a salir" pues sí, te conviertes en un docente aburridísimo, no" Cuando puedes llegar a ser un actor y a la vez también maestro, que no están peleadas ninguna cosa con la otra. Es más placentera una que otra, no" porque ser maestro te genera un poquito de ciertos conflictos, pero pequeños, no" también te alimentan mucho, no" como ser humano, pero no es equiparable para nada con el momento de estar en escena, Si, o sea, son cosas muy distintas y que para mí si me dieran a elegir entre "¿qué preferirías ser siempre?" pues preferiría ser siempre/ actuar, no" Y me dirían "no dar clases" pues tampoco. Actuar y dar clases, pero en ese orden. Primero una cosa y luego otra. Entonces sí, esa sensación de tener todas esas ganas de hacerlo en el momento en que se tenía que hacer frente a los que se tenía que hacer, sí" Y de alguna manera u otra dejarles la boca callada/ perdón por la expresión: pintarles huevos a todos y "miren, aquí nos la pelan y órale, rebásenos" porque así me sentí con las tres funciones. La segunda función ya el público no lo sintió, pero sí, yo sentí un poquito de bajón, de relajamiento, ya estábamos relajados entonces las cosas no salieron con la misma energía que como fue la tercera, que como sabíamos por ahí nos/ entendimos que ahí ya Néstor y estaban dos que tres gentes más y todo eso, entonces fue "órale guey" no" Porque sus amenazas de "si no sale bien te mato" pues oye, glamorosamente te vas por el caño porque es la tercera y vamos a acabar de darle todo por hoy, no" Este: entonces las tres funciones yo me sentí muy bien y sentí eso de: yo comentaba/ No sé si te lo llegué a decir a ti, que me sentí como en las Olimpiadas, vimos el lunes que lanzaron la garrocha, o la jabalina, o dieron el salto de longitud a cinco metros y eran el primer lugar y nosotros llegamos el martes y dimos el salto a diez metros, entonces yo sentí eso de sentido competitivo, porque era una competencia, aunque digan las autoridades oficiales que no, que no es una competencia y lo ponen de pretexto los que perdieron, que no era una competencia, pero bueno, yo sentí que llegamos a los diez metros: y ORALE, REBÁSENNOS, o sea/ y no es en el sentido mamón de que "yo soy bien chingón y ustedes son bien pendejos" sino es en el sentido de que yo sé reconocer el trabajo de los demás y creo que ese ambiente estaba inmerso en el grupo, sí" Reconocer el trabajo de los demás también. Entonces cuando vi al día siguiente a los compañeros del "CUT", luego vi a la Veracruzana, luego vi al "INBA" dije "No, pues, a lo mucho el "CUT" le llegó a siete y medio" no" La Veracruzana no llegó ni a los cinco, sí" y este: y el "INBA" pues bueno, por ahí de seis metros, no" O sea, no nos alcanzaron, ¿por qué? Pues porque estuvimos trabajando cuatro meses, porque nos asesoramos, dándole la importancia a la tetra, a la palabra de Cervantes más que otra cosa, más que pensar en si la propuesta punketa era la: la neta de la papaya cósmica, no" o porque se me ocurrió, sí" Es decir, creo que en todos los demás montajes, con todo respeto, no hubo esa: darle importancia a la palabra de Cervantes, a lo que quería decir Cervantes, a entender: En nuestro montaje/ fue el único donde salió el capón, sí" en nuestro montaje fue el único donde se especificó qué era el colodrillo y qué eran los carcañares, porque mi mamá ya sabía qué era un carcañar y un colodrillo, pero yo no lo sabía, sí" Entonces las generaciones ya son muy distantes y la educación no es la misma. Estamos muy comercializados, muy influidos por los gringos y perdemos muchas cosas de nuestra cultura y creo que nosotros si le dimos esa importancia a Cervantes en ese sentido y creo que le sacamos/ todavía se le puede sacar mucho más jugo, pero le sacamos un gran jugo al entremés como tal, como espectáculo, como teatro, porque tú vas al teatro a ver cosas que no ves en la vida cotidiana, que no ves del diario, pues entonces ¿qué pinche chiste tiene ir a ver algún escenario? No tiene chiste. Tú vas a ver a Juan Gabriel porque sabes que en tres horas no te la vas a acabar de que estás divirtiéndote con sus joterías, alucinas con sus canciones, bailas, gritas, te apasionas, enciendes tus encendedores, valga la redundancia, es decir, vas a hacer algo que no vas a volver a hacer un tiempo, por lo menos un año, porque cuesta mucho dinero, no" Tu vas a ver a Juan Gabriel para que

no pase nada en el escenario PUTA, PUES QUÉ PINCHE HUEVA, no" Entonces creo que ese sentido de lo que es el teatro como también como espectáculo y que de alguna manera o de otra si queremos darle realce al teatro clásico pues tenemos que ir hacia eso, no tanto jalamos las chaquetas mentales y decir "es que mi propuesta es esta porque yo soy experto en Lope de Vega" o "yo a Tirso lo uso para enseñar mis modelos de técnicas de actuación" si" Porque entonces ahí es donde se aleja el espectador que queremos que vaya y que llene las salas y es donde se aleja del teatro clásico. Por eso "ay, teatro clásico" "Putá, Shakespeare" "ay, Calderón", "Cervantes": "qué pinche hueva verlos" Pues sí. A mí también me daría hueva pero si lo ven y dicen "Qué chingón espectáculo" entonces dicen "no, es que esto en calidad no le pide nada desde el punto de vista de espectáculo a lo que pudieran hacer en un musical" a lo que pudieran hacer en distintos lados, no"

- A. Tú, qué crees que hubiera pasado al montaje si lo hubiera montado alguien más del mismo Colegio.
- E. En específico más o menos quién se te ocurre, porque: [A. Pues mira, entre posibilidades, bueno, Néstor yo sé que pensó en alguien que supiera teatro clásico] Claro [A. Pero si lo hubiera dirigido Gonzalo, si lo hubiera dirigido Mario Lage, o quién más dirige"] Bueno es que Mario Lage es una cosa muy interesante. ÉV él para mí es todo un personaje [A. De hecho él dirige unos entremeses] Él tiene montados *El retablo de las maravillas* y no sé qué otros, pero si los monta como ha montado lo que él como cuando trabajé con él en *Chinches bravas* que no lo pongo en mi currículum por vergüenza, este: no es por nada pero todas las ideas de Lage son buenas y el texto de *Chinches bravas* es muy bueno por ejemplo, pero en la aplicación como director ahí es donde vale queso. Entonces me imagino a Cervantes/ yo no he ido a ver los *Entremeses* porque dije nada más de saber cómo trabaja Mario me imagino cómo está todo esto: no al nivel de la Veracruzana, no tan bajo pero pues ahí se las anda dando, no" ¿Por qué? Porque él su taller de trabajo "La banda" y esto: no" Entonces yo tengo una idea de más o menos cómo es y pues no, o sea, pasaría lo mismo, Cervantes pasa a un plano inferior, si" Gonzalo (.) no sé: las cosas que he visto de Gonzalo como actor me parece muy buen actor, como director no me agrada demasiado, no" En sí, he visto pocas cosas de él, pero nunca lo he visto dirigir teatro clásico. No te sabría decir. Sé que hizo su tesina de/ sobre los doctores de Molière y que fue un éxito y todo esto, pero yo no he visto en lo que llevo de la carrera un texto clásico dirigido por Gonzalo y eso que tomé clases con él, bueno, si se puede llamar clases, que no iba. Pero tomé con él teatro isabelino y cuando él iba las clases eran fantásticas y se ve que sabe mucho y conoce mucho pero si es como él le decía a Juan que para él debía de ser, entonces nos íbamos a quedar al mismo nivel que la del Estado de México, tal vez no en calidad, pero si en nivel de concepción hubiera sido ese: el cornudo, el Pancracio es un cornudo pendejo que no pasa de ahí, este: Leonarda es una burguesa venida a menos y Cristina es una naca subida a más, entonces, o sea, todo el trabajo que hizo Juan en ese sentido de especificar bien qué quería con los personajes para hacer la obra mucho más rica, con mucho más conflicto creo que eso fue lo mejor, o sea, yo todos los Pancracios los vi igual, si" felices: o felices de ser cornudos o cornudos que no se enteraban y eran felices, si" Y yo no veía nunca esa dificultad que yo también encuentro en el texto y no porque me lo haya dicho Juan, sino porque dentro de los talleres que llevamos si está esto de Cervantes ahí implícito ahí porque fue la época que él vivió, si" de que eso es para mí mucho más obvio al revés, que Pancracio, como lo hicimos, debe de ser mucho más difícil de engañar para que haya más drama, si" Para que la trama sea más compleja y más divertida para el público, si" porque entonces el público dice "puta, cómo voy a engañar esta cosa de que no se las cree" si" y eso no lo vi en ninguno de los otros montajes y bueno, retomando la pregunta: no sé quién más: no sé quién más porque yo no he visto dirigir teatro clásico a alguien más o sea, solamente a las vacas sagradas, Mendoza, José Luis, que bueno, pues José Luis se hubiera tenido que llevar año y medio para montarlo, este: Mendoza pues, es muy selecto y: no sé si le hayan dicho, pero no sé (.) Si hubiera hecho lo mismo con *La Cueva...* que hizo con Tirso, pues no sé, entonces ya, el sentido es distinto, no" Entonces no sé, o sea, yo creo que en ese sentido/ creo que también pese a la desconfianza que había en Juan de parte de mucha gente, eh: creo que también se callaron muchas bocas sobre la capacidad de Juan, que creían que estaban disminuidas que porque no hacía teatro clásico, no había ganado premios, no había "ta ta tan" y creo que ya demostró que lo bien aprendido nunca se olvida y la experiencia es básica para poder hacer este tipo de cosas, no"
- A. Nada más cuéntame un poquito de tu currículum.
- E. De mi currículum" Pues ya ves, como dice *Esquerra* y *Eleazar* que está muy rico (.) Pues yo empecé por necesidad a dirigir una obra infantil que se llama *En busca de un mundo mejor* y que bueno, ahí está la placa de 50 representaciones en el Colegio. Más que nada porque yo quería hacer teatro y no

podía hacerlo, entonces como los directores de mi generación pues ninguno está activo como director de escena, pues entonces no me quedó de otra que empezar a moverme en ese aspecto, no" Y bueno, con José Luis es obvio que mi curriculum profesional es donde ya crece de una manera exorbitante, no" Eh: ya es completamente distinto y bueno: todos los trabajos anteriores del "CCH" que escribí, adapté, dirigí y actué una obra cuando uno se cree Woody Allen, este: nato, no" entonces: este: pues empiezas desde esas cosas, no" Regarla, regarla sin darte cuenta, entras aquí y te das cuenta de cómo la estás regando y a la vez necesitas salir, necesitas practicar, si" Aplicar todo eso que estás absorbiendo teóricamente y que en las clases prácticas no hay el tiempo suficiente porque somos demasiados, es mucho relajo todas las: eh: todas las dificultades que conlleva el/ la carrera en sí para poder acreditar las materias y que bueno, para poderte organizar en la práctica pues es necesario que tú mismo por tus propios tanates busques donde trabajar, no" Entonces mi curriculum para mí es como que dos partes, una antes de José Luis Ibáñez y otra después, no" Entonces, porque antes obviamente ni la experiencia ni nada, o sea, pues era simplemente ver las cosas de una manera como que: pues inexperta. Así de sencillo, no" Que ya cambia completamente pero a la vez también me ha servido bastante. Entonces pues es *En busca de un mundo mejor* después monté una obra que se llama *Instituto Nacional de Nutrición y Engorde* de un autor que se llama Alberto Caña, tuve varias temporaditas con esas dos obras, haciendo talleres de teatro y presentándome en la fundación donde estuve becado y: etcétera, eh: y bueno, a partir de *La vida es sueño* fue trabajar aquí todavía coordinado, supuestamente, por José Luis las lecturas de Shakespeare, leyendo en *La noche de epifanía*, *El mercader de Venecia*, en *La tempestad* que es lo que viene y bueno *El mercader de Venecia* ya ha ido desarrollándose hasta ser un montaje que, bueno, ahí va poquito a poco, si no llega a tener una temporada profesional en algún lado pues es por falta de contactos y por falta de conocimiento del ambiente PROFESIONAL entre comillas, más que nada pues porque no hay amigos para decirles "pues oye, mete mi obra" no" Aparte de que tiene calidad, entonces: y desde el punto de vista que hacer algo completamente distinto a eso pues es *Con-fusión*, empecé a trabajar ahí con Emilio Urlostequi y: Y bueno, *Con-fusión* ahí va pasito a paso hacia treinta funciones y esperamos llegar a 50, develar una placa y que es un trabajo que/ que bueno, adopta todas las enseñanzas de José Luis, pero las aplica de una manera distinta, no" tanto corporal como/ corporalmente del punto de vista actoral como estructuralmente como una obra de teatro que no tiene nada que ver un texto clásico y que ha sido una creación de alguna manera colectiva entre todos coordinados y guiados por Emilio, que para mí es así como un corderito sagrado, no" Ahorita ahí va, o sea, la va llevando, entonces esperemos que el destino nos favorezca, que en el futuro logremos salir adelante tanto con estas dos obras como a nivel personal, no" Ser reconocidos como gente que puede trabajar tanto teatro clásico como cualquier otra cosa, no" Y entonces así, o sea, te digo, o sea, después de *La vida es sueño* son esas cosas y luego *Chaplin* que me mandó a llamar Juan para sustituir a un actor que se le había ido, que nunca le pasa eso a Juan, no sé por qué ((risas)) Y entonces pues fue la temporada de agosto a diciembre del año pasado y que bueno, pues yo hubiera querido una placa de ese trabajo, pero pues hay problemas con la producción de que no se pudo, no se quiso, este: anteponiendo que "no pues es que te he pagado todas las funciones, preocúpate por eso" Si me preocupo por eso, pero: la falta de comunicación entre director y producción llevó a todos al baile, no" de alguna manera y no se logró una placa que para mí hubiera sido muy importante y bueno, así: este: dar clases aquí en la facultad, ahorita ya dar clases en otros lados, tener mis talleres en la Facultad de Psicología, tal vez en Trabajo Social, entonces poquito a poco la experiencia se va haciendo mayor, va uno teniendo mucho más callo, tanto dentro de la docencia como en la actuación y bueno, me gusta mucho tratar de elegir bien dónde voy a trabajar. No me gusta estar huyendo porque podría hacerlo, pude haber hecho este año con Maruxa Vilalta con *Ignacio y los jesuitas* y pues la señora me dijo "es que tú tienes que estar a tal hora aquí" "pues Maestra, tengo, con todo respeto, clases con Aimée Wagner, soy profesor adjunto" "Pero es que:" y le habló a Aimée y le dijo y Aimée me dijo "es que ya me habló Maruxa y me dijo que quién sabe" "Pues sí maestra, pero yo tengo mi compromiso con la facultad y con el Colegio, sí" y tengo firmado un contrato y no por la amistad y el aprecio que usted me tenga yo me voy a aprovechar de ello para hacer lo que se me pegue mi gana y no venir a dar clases" porque eso es lo que estuve criticando siempre de Néstor, de Gonzalo principalmente "es que se fue a hacer una obra" pues sí, pero aquí estamos nosotros, entonces ¿los alumnos, qué? Entonces hay que fijarse en qué se compromete uno. Entonces: eh: creo que mi curriculum ahí va en ese sentido, no" Tanto por el campo de la docencia y un poquito de la investigación porque estoy trabajando unas cuestiones de "el danzón como una

especie de técnica de desarrollo de la conciencia del actor corporalmente hablando" y entonces tengo que ir poco a poco con esto también para después empezar a meterme en congresos, con ponencias y todo esto y buscar los contactos también pues para tener presupuesto y poder hacer algo con esos trabajos. Pero entonces ahí va todo relacionado, no"

A. Hace cuánto te titulaste"

E. Yo me titulé en junio de este año/ 10 de junio de 1997. Apenas estoy salido del cascarón en ese sentido, claro, no"

A. Vas a seguir estudiando o:

E. Cuando tenga dinero. *A/* algo que escuché ayer de un tipo que escuché ayer que me cayó muy gordo, así tipo Miguel Ángel Comejo, el imbécil pero ((ríe)) Sí, en serio existen, yo cuando lo vi me quedé QUÉ BARBARIDAD, SÍ EXISTEN, SON REALES LAS LIENDRES ESAS. Pero bueno, este: algo que tiene razón es que para poder seguir estudiando y hacer una Maestría tienes que tener con qué comer primero, entonces ahorita estoy dándome tiempo para eso, para tratar de tener trabajo y, obviamente, ahorita como maestro es de donde más estoy ganando la feria, pues para dar en la casa y que no haya bronca y me sigan lavando mi ropita, dándome de comer y albergándome en las noches, aunque no dé mucha lata, este: y empezar a juntar dinero para poder, este: desarrollar otras cosas. Quiero/ Mi Maestría, si la hago, me gustaría irme a Europa, por eso quiero desarrollar bien lo del danzón para que, como proyecto, meterlo como una beca y yo quiero conocer Europa, quiero irme a vagar un año, no" por lo menos, no" sí" (.) Salir ((ríe)) aunque te rías así, no"

A. Ya son las doce. Luego seguimos"

E. Luego seguimos. Adiós.

ENTREVISTA CON ITZIA ZERÓN, MIGUEL OCAMPO E ISABEL BAZÁN:
BAILARINES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
22 de octubre de 1997

A. Itzia, primero: cuéntame así, un poquito de lo que ha sido tu currículum, qué has hecho.

E1. Bueno, en realidad yo lo que he hecho: ((Duda y prefiero reformular la pregunta))

A. Cómo es que entraste al teatro.

E1. AH. Cómo es que entré" [A. Ajá] O sea:

A. POR QUÉ TE GUSTÓ

E1. AH Bueno, eso es como un poco extraño porque, bueno, yo no pensaba estudiar teatro. Simplemente, así un día dije "bueno, igual y es por aquí porque me gusta". Y ya, me decidí. Porque en realidad yo estudiaba otra cosa. Si, así es.

A. Qué estudiabas.

E1. Estudiaba química (.). Y, pues ya. Entonces, este: un buen día dije "creo que no es por aquí": (.). Pensé que era por acá y pues aquí sigo todavía.

A. Te metiste aquí a la facultad"

E1. Mhm ((Afirmando)) Sí. Llegué a la facultad y ya, pues he estado haciendo exámenes, he estado haciendo unos corto metrajes, unos programas de televisión en TV UNAM, y pues ya, ((incomp.)) exámenes al público y eso.

A. Y tú, Miguel"

E2. Yo" Yo antes de entrar a la carrera, bueno: de chico quería ser actor, pero: también me llamaba la atención lo que es hotelería, pero / resulta que cuando estoy estudiando antes de salir y entré a la prepa y ya de ahí me metí a lo que es la carrera. O sea, he estado en varias obras de teatro, he: tomado clases de jazz, este: he hecho uno que otro comercial también y pues: heme aquí terminando ya la carrera ((risas))

A. Y cómo se enteraron de: de *La Cueva*: y por qué hicieron audición.

E1. Bueno, yo me enteré porque, aparte que vi el aviso, pues, pegado en la escuela/ en la facultad, pues Avelina Correa, compañera mía, me dijo que, este: me dijo que: que porqué no lo hacía, que iba a ser un buen montaje, que iba a ser dirigido por Juan Morán y que intentara hacer la audición. Entonces, pues, hice la audición, ya, pero pues:

A. Qué papel querías"

E1. AH, yo quería el papel de Cristina, de hecho, audicioné para Cristina, pero: pues en realidad después ya no pude por problemas de horario. De hecho yo le comenté a Juan que iba a estar muy difícil mis horarios y pues, entonces él amablemente me invitó al taller que empezaron a dar, al cual no pude asistir algunas clases, pero pues otras después de que se me acomodaron los horarios se pudieron y finalmente se dio la oportunidad de que iba a ser un: una parte introductoria de baile y pues como yo también alguna vez he tomado clases de danza y me gusta mucho, pues: ya.

A. AH ((Veo llegar a otra de las bailarinas)) Llegó Isabel.

E3. HOLA

A. Isabel, cuéntanos, cómo es que entraste tú al teatro.

E3. Tenía como: Siempre me había gustado y siempre tenía clases de expresión corporal y eso, desde el kinder, no" y me gustaba mucho, pero cuando tenía como siete años, eh: fueron las audiciones para *Anita la huérfanita* y yo quería ir. Mi mamá me dijo que "ni madres" porque no quería que trabajara tan chica y menos en Televisa, entonces ya, dije "bueno, yo voy a ser actriz y se joden" y todos en la primaria se burlaban un chingo de mí, como que no me creían y hasta la secundaria. Bueno, durante toda la primaria iba a expresión corporal, a teatro guiñol y eso, pero fuimos a buscar a "CADAC" porque mi mamá había hecho teatro durante la prepa con Héctor Azar y no había: habían los mismos cursos para niños que los que daban en mi primaria, entonces, pues no. Y hasta que entré a secundaria empecé a hacer teatro en "CADAC" y luego: empecé a bailar, tal vez me gustó más bailar. Dejé un tiempito de hacer teatro y luego volví aquí a la carrera, un año después de acabar la prepa.

A. Ya acabaste, verdad"

E3. Yo ya acabé la carrera, nada más me falta la tesis. [A. NADA MÁS] ((risas)) Bueno:

A. Ustedes dos, Miguel e Isabel, no hicieron la primera audición:

E2 y E3. No

A. No se enteraron o cómo estuvo"

E3. Yo me enteré y me apunté porque me interesaba hacerla, pero me iba a ir a: iba a salir del país, entonces se me hacía muy poco serio hacer una audición cuando tenía que salir y no iba a poder ensayar. Decidí no ir. Por eso no fui a la audición.

E2. Bueno, yo también me enteré porque vi el anuncio, me apunté y todo, pero ya el día de la audición no pude ir porque tenía otras cosas que hacer y ya no me dio tiempo, pero sí/ sí hubiera querido.

A. Cómo fue su: llamado a lo: al montaje" Los llamó Juan"

E3. Sí: A mi me/ Cuando volví de La Habana me llamó/ tenía una llamada de Juan, entonces, este: con su teléfono/ y le dejé un recado y me llamó y me dijo que le habían dicho que yo bailaba, que necesitaba gente que bailara y que además, pues, tuviera idea de teatro y, sobre todo, que fuera del Colegio: Y me llamó, me dijo que me invitaba a bailar, que iba a haber una coreografía al principio y otra al final y: ya. Empecé a ir a los: cursos y a los ensayos.

A. Recuerdas, más o menos, por qué fecha fue"

E3. Eh: Sí, debe haber sido como el 9 ó 10 de julio.

A. Entonces no llevaban mucho.

E3. No, llevaban como dos semanas CREO, o algo así:

E2. A mí, no específicamente, me habló Juan. ((entre risa)) Me habló uno de los asistentes. Y me dijo que sí podía ir/ Emilio. Le dije que sí, que no había problema, y ya después eh: como por el lunes, bueno, él me habló el viernes, y ya como por el lunes o el sábado me habló este: Juan Morán y me dijo que sí no había problema y le dije que "no", que sí podía ir, pues ya. Me presenté ese mismo: ese lunes, me presenté a los ensayos. Y así fue como, pues, fui llamado a la obra.

A. A Itzia e Isabel si les tocó lo que fue el proceso de los talleres. Ustedes cómo lo sintieron, crees que/ creen que sirvió"

E3. (.) Bueno el de esgrima a mí me pareció muy interesante. No: La gente ya llevaba más tiempo, entonces yo no avancé mucho, pero lo que me dieron estuvo bien dado. Creo que era un trabajo bueno.

A. Te tocó con Paty, todavía"

E3. Sí. Sí, me tocó con Paty. Pues, eh: con Paty creo que básicamente lo que hacíamos era más bien montar los pasos en diagonales y luego ya ponerlos en orden de la coreografía. Y: está/ está bien, o sea, claro que, o sea, tratando de no ser muy payasa ni nada, de repente si no bailabas, eh: uno necesitaba más explicación respecto a los pasos, pero: pues estaba bien.

A. El de música"

E3. El de música nada más fui una vez y a mí no me tocó hacer nada (.) de nada. AY, Sí ((risas))

A. ((Incomp.))

E3. Como dos veces, creo sí, sentía yo que/ que, este: uno como cuerpo de baile y eso, de repente como que no sabíamos bien qué/ qué teníamos que hacer, qué sí hacer y qué no hacer, no" Aunque/ aunque, bueno, definitivamente durante el taller pues sí estuvo más completo y más definido, no" que todos tendríamos que hacer todo y: y nada más.

A. Cómo: se sentían ustedes cuando empezó el montaje y de alguna manera se dejaron de lado los: los talleres, lo resintieron o cómo fue" Fue un tiempo que estuvieron yendo, no"

E1. Sí, bueno yo pienso que: este: el tiempo del taller tiene que durar lo que debe de durar, no" Pero lo que pasa es que de repente, este: lo que pasa es que de repente no/ Vuelvo a lo mismo, o sea, siento que no: no sabíamos bien cuál era nuestro lugar, me entiendes" o sea, cuál era nuestro lugar e/ en cuestión de cuando terminó el taller y empezó el montaje. De alguna manera hubiera sido bueno quizá que nosotros hubiéramos tenido más clases/ o NO, pero que: Yo sentí un bache un poco ahí, no" Pero no. No lo resentí en el sentido de que/ de que tiene que durar lo que tiene que durar como preparación previa a/ a que sea el montaje O combinado, pero ya combinado como que con mayor sentido, es decir, "si necesito esto más específico pues, bueno, pongo esto más específico para estos actores o para los bailarines o para este personaje (.) etc." no"

E3. Para mí: me parece que fue la mejor solución haber dejado de ir un tiempo porque en definitiva cuando empezó el montaje la coreografía no estaba. No tenía ningún sentido estar ahí, nos estaba desgastando, no" Y: (.) creo que estuvo bien. De repente a mí me hubiera gustado un poco ensayar MÁS, comer más veces la obra y TODOS, o/ o tal vez que la coreografía estuviera más integrada, pero eso no/ digo, eso no es mi asunto. Digo, es una propuesta y: del director y se respeta. Pero es cierto que a mí me hubiera gustado expresar mi deseo, no" como en la clase de Ibáñez.

A. Sí: (.) Y ya cuando llegó Dora, cómo fue la experiencia"

E1. AY, PUES (.) Yo creo que como: cuando llegó Dora fue así como ((risa)) como, este: pues ya tener camino, no" y/ porque la verdad es que estábamos: navegando ahí quién sabe en dónde, o sea: como que sí pero no, pero sí y no sé qué. Y yo pienso que: que desde que llegó Dora fue efectivo el trabajo. Se montó, se hizo lo que se tenía que hacer y desgraciadamente, bueno, el tiempo no nos ayudó a que tuviéramos más veces de correr la obra como dice Isabel: Pero: de que se sintió el trabajo ahí, que estaba compacto y demás pues: definitivamente ahí estuvo a partir de que ella llegó, no" Y me pareció muy bueno el trabajo en ese sentido, no" Que faltó muchos ensayos, sí, pero: desde que ella llegó creo que yo me sentí que estaba realmente trabajando y que estaba yo haciendo algo.

A. Isa"

E3. Sí. Que Dora fue muy consistente o concisa a lo que iba (.) no" Creo que estuvo muy bien, Estuvo bien, muy bien.

A. Cómo, este: es el/ el cambio de bailarín" Porque antes estaba Edgar y entra Miguel, hubo algún desajuste o:

E3. Fue muy chistoso porque mientras estuvo Edgar realmente no había nada montado y justo cuando fue Dora a montar lo primero que creo que todavía estuvo Edgar, yo no fui, así que a mí me tocó el día dírecto con Miguel y no puedo opinar, o sea, digo no sé, porque con Edgar lo que hacíamos era diagonales y punto, no" Estábamos relacionados como pareja de baile (.)

A. Itzia.

E1. Bueno pues: a mí también/ Fue un poco chistoso porque yo sí estuve cuando estuvo él y sólo estuvo un día, no" Y pues estuve desde que él entró a *La Cueva...* no" Que también un tanto cuanto después, este: no" de que todos empezábamos a trabajar, o sea, sí: sí fue/ es decir, no/ no fue un cambio así super drástico ni nada, pero pues sí fue como: como sorpresivo nada más.

A. Y tú ((a Miguel)) ahora sí cuántanos de cuando entraste, cómo fue.

E2. Cuando entré yo" Estaba medio nervioso porque no sabía ni qué onda, qué hacer, no" Este: ya cuando me dijeron que la coreografía ya estaba montada yo quería saber si la coreografía estaba muy difícil para los pasos. Ya me enteré de que no, que no estaba/ no era una cosa fácil pero tampoco era una cosa difícil. Y YA, desde ese primer lunes Dora me empezó a decir "tú vas a hacer esto, esto y esto" ya me iba marcando los pasos, y ahora sí que agarrarlos lo más rápido posible, no" para irte más rápido con las compañeras, no" Y pues, me sentí algo raro porque: yo sentí que ellas ya estaban acopladas con este Edgar y: yo me sentí así raro porque decía "Hijole, es que a lo mejor para ellas sí va a ser un cambio porque pues es Edgar/ es, o sea, muy distinto" no" No sé, yo sentía que él lo hacía mejor o no sé ((risas)) y dije "Bueno, a lo mejor ellas lo van a resentir" pero NO, rápido fue/ nos/ la coreograf/ o sea, siento que salió bien y este: (.) A mí me gustó (.) en todos los sentidos.

A. La coreografía"

E2. La coreografía: Y claro, el montaje también estuvo muy bien.

A. Y cómo sintieron ustedes que fue SU presentación a público, ya.

E3. En general o la primera función. AH [A. Las tres. Las tres veces que presentamos.]

E1. Yo siento que fuimos mejorando. A/ Bueno, la primera fue así de que muchos nervios porque: a parte de que no salimos así inmediatamente a la ((risa)) hora que tenía que ser.

A. Qué pasó/ qué pasó ahí"

E2. ((Entre risa)) Lo que pasa es que nosotros estábamos en los camerinos [E3. No, pero no nos habían hablado] [E1. No nos habían dicho nada] [E3. Nos dijeron "tercera llamada" y ya estaban tocando los músicos, o sea: Ajá. Ya cuando/ Estábamos en los camerinos cuando nos dijeron "segunda llamada" entonces estábamos todavía] [E1. Estábamos alerta] [E3. Estábamos ahí] Alerta, sí [E1. Incluso estábamos ya a/ digo, afuerita, casi a punto de entrar y dijimos "TERCERA, pues nos acercamos más y ya va"] Ajá. Hasta que salió [E3. Pero cuando nos dijeron] [E1. Oímos la música y llega Emilio corriendo y nos dice] [E1, E2 Y E3. ES TERCERA] [E1. Entonces yo no sabía qué hacer, Einer así como que qué onda] Todos nosotros [E1. PAPÁ. No sabíamos qué onda] Todos, porque yo de hecho entré, me pegué en la espinilla, este: ((entre risa)) entré corriendo así, como estaba oscuro me pegué con una de las banquitas que usaban los actores: y me pegué en la espinilla. Y yo creo que de los nervios ni sentía el dolor. Llegó Einer, me dijo "entro" le dije "pues no sé porque va muy avanzada la música:" Llega Emilio y dice "ENTRA, ENTRA YA" Entonces entró corriendo Einer y pues ya se siguió. Creo que: pues fue de nervios, no" porque: nos avisaban ya que estaba bien adelante la música, entonces, este: De hecho creo que la primera salió bien, no" pues (.) la hicimos y/ y pues nos salió y ya. Yo creo que la segunda, tercera función nos fuimos, este: relajando más y ya como con más ánimos, o sea, no como más ánimos, este: más relajados pues ya nos salían las cosas mejor, no"

Porque mejoraron durante las otras dos, este: presentaciones, mejoró la coreografía. Pero sí, estuvo de risa eso.

A. Isa"

E3. Pues sí, con todos esos percances. La primera pues estaba muy nerviosa, eh: eh: (.) Era un espacio que conocíamos poco, nada más habíamos ensayado una vez ahí, entonces eso era un poco difícil. A parte de que/ Bueno, no conocíamos el espacio y YA era con PÚBLICO, entonces fue muy: impresionante, no" Y también la música, eh: fue como otra cosa que era así como reto. A ver qué pasa y táf, pero yo sí/ yo siento que la segunda fue la mejor, yo la disfruté más. La tercera yo decía "ahorita me caigo y ya no voy a poder bailar" Me sentía agotada pero: lo disfruté ((risa)) Fue rico. Fue rico.

E1. ((Risa)) Bueno, yo creo que todos coincidimos que la primera fue/ bueno, para mí/ yo me sentí pésimamente mal en la primera, espantosamente mal, sufrí la primera como no tienes idea, o sea, yo/ O sea, veía a mis compañeros y decía "Dios mío ¿en qué mundo estamos aquí bailando, manoteando, alzando las patas?" Yo decía "No. No. ¿Qué es esto? Y me están viendo todos. Dios mío, NO" El espacio lo sentía grandísimo. En definitiva dije "qué mal" no" Luego, este: la segunda función fue así como/ como mejor. Dije "YES, esto es" o sea, me sentí muy bien y yo sentí que fuimos en *crescendo*, o sea, senti que rumbo a la tercera todavía fue mucho mejor a pesar de que yo también estaba ya, digo, agotada. Inclusive como que me lastimé un poco la rodilla pero, este: pero creo que fue: fue así y eso. Lo único que prueba, yo creo, es que faltaban ensayos, no: y ensayos en el espacio porque definitivamente/ Digo, si en un mismo día y en una misma función aún con público mejoraron yo creo que era cuestión de seguridad y falta de ensayos. De que estaba como que prendida con alfileres.

A. Cómo fue la relación de los/ bueno, digamos, de los tres que están ahorita con Ricardo" Que él se negaba a bailar.

E3. AH. Pues sí, bueno, pero: Sí lo/ sí lo ensayó algunas veces ((risas)) Pues era divertido. Te reías, o sea, no te quedaba de otra más que reírte (.) Y: y no/ finalmente hubo un momentito que marcamos así que era *cou de pie*, adelante, *cou de pie*, atrás y paso atrás, atrás, atrás, o: atrás, adelante para ir para adelante y él lo marcaba/ Que tiene una patota y no lo marcaba y lo que quieras, pero sí lo marcaba y lo entendía [E1. Trabajar con él fue muy divertido en ese momentito también, no"] [E2. Sí, fue: yo creo que nos acoplamos rápido con él y él con nosotros, no" Este: aunque a mí me sacaba mucho de onda porque ya cuando estábamos en el centro ((risa)) empezal/ eran dos tiempos para cada quien y él pues [E3. Si] él se adelantaba [E3. Como fuera, lo hacia como caía.] ya cuando me tocaba voltear a mí yo nada más lo veía y me daba risa verle la cara, porque tenía una cara superchistosa, volteando a vemos a todos así como que "¿ya, ya?" Ya, rápido terminábamos, o sea, era así chistosísimo porque llevaba una cuenta Itzia adelante, ellos se a/ o se adelantaba él, después Einer también se volteaba un/ antes. Pues yo me quedaba parado contando todavía y era chistoso porque nada más alcanzaba a voltear y veía/ y era verle la cara, eh: porque ni le veía la cara a Einer ni a Isabel ni a Itzia, sino que él/ porque tenía una cara superchistosa así, con todos los ojos abiertos y así, viéndonos a todos y, pues era de risa. Ya se volteaba y terminaba la coreografía, pero era: pues fue divertido y: y lo bueno es que, o sea, nos acoplamos bien TODOS con él. Fue: rápido.

A. Cómo creen ustedes que lo recibió el público" ((Pausa. Piensan)) Porque además fue el único montaje donde se hizo este empezar y cerrar con la coreografía, o sea, cómo sintieron ustedes esa parte de la propuesta y que les tocó a ustedes la responsabilidad.

E3. Yo creo que fue algo que no se esperaba el público, no" Que: yo creo que lo recibieron bien porque: de hecho al final, o sea, los aplausos pues lo dicen, no" Es algo/ fue porque la propuesta está muy bien, es algo muy diferente y no sé, yo siento que el público sí: lo recibió bien: lo: lo: lo asimiló, no" Y: es algo que ahora sí que hace diferente a las demás puestas en escena.

E1. Yo de repente sentía que el público estaba muy divertido, porque/ por la música, no" Porque quizá no sé lo esperaban y porque quizá es otra puesta, sin embargo, de repente yo decía "chin" este: Sí sentía a mucha gente que estaba muy pendiente de nosotros, de que si nos movíamos, de cómo nos movíamos, de qué lado entrábamos, de cómo veíamos, de que, o sea, yo sentí eso, no" En definitiva, o sea, la gente se divirtió mucho y yo lo sentí pero/ y rumbo al final, evidentemente, es así "tra tra" todo muy bien, no" Porque finalmente lo que es la música en vivo y el baile de cualquier modo jalan a la gente, no" Sin embargo, sí SENTÍA: de repente mucho/ lejos de mis nervios y todo, sí, sí, creo que sí sentía a gente que/ que estaba muy pendiente de si el paso, de que si no el paso y de que se vieran/ NO. NO A JUZGAR, pero de que/ quizás/ quizá es porque como yo sentía también que no

estaba totalmente ensayado, totalmente "tacatán" y yo MISMA me corregí durante las funciones, pues sí decía "chin, pues ojalá no se haya visto tan evidente" no" No tanto porque sea a juzgar pero/ pero sí yo creo que era un público de domingo, ni público/ era público de TEATRO, era público estudiantes de teatro y todos sabemos que el público estudiantes de teatro es pues/ sabe quién es mejor o "ese se cayó" o "ese, mira nada más" o sea, es/ en definitiva, pues siempre hay que hacer pues, bien el trabajo, sí" Eso es lo que yo puedo:

A. Aquí un comentario intermedio. A mí una persona que entró me dijo "son bailarinas, verdad" No son de la facultad" Y recuerdo que le dije "sí, son bailarinas y son de la facultad"

E2. Ya sabía que eran BAILARINAS. Siempre bailarinas, y yo RECALCO ESO, SIEMPRE BAILARINAS ((risa))

E3. Yo creo que en definitiva siempre estás expuesto a que te juzguen, evalúen [E1. Exacto] o lo que sea, pero en un Encuentro Nacional de Escuelas SUPERIORES de Teatro MÁS, entonces sí. Yo estaba muy nerviosa, o sea, no sentí mucho. Los aplausos fueron riquísimos los tres, o sea, y fueron GRANDES aplausos, no fue un aplausito y eso fue muy gratificante pero, en definitiva, pues sí había mucha tensión para ver qué era la propuesta de la facultad, cómo estaban los bailarines, cómo era la música, cómo estaban los actores y todo y eso se siente. Se siente: cuando uno está bailando o actuando, los que están.

E1. Y pues sí, el aplauso fue pues, muy RICO, es decir, la gente como/ es de/ superdivertida, no" Pero sí, era así de bueno/ ver y sobre todo porque/ a ver la facultad, no" con la familia que de repente se nos había hecho, no" de que "ay, pues bien pijos y no sé qué" ((risas)) Pero pues creo que [E3. PARA NADA] Sí, o sea, fue como reivindicar un poco esa idea [E2. La idea] Y eso es maravi/ bueno, a mí me parece que/ más bien, a parte que es maravilloso me da mucho gusto haber podido estar ahí [E3. Claro] para reivindicar también (.) mi parte.

A. Ustedes, cuál dirían que es la importancia que tuvo LA coreografía dentro de lo que fue la propuesta de Juan"

E3. Pues, bueno yo (.) yo creo que/ que era, bueno, que era parte de como lo histórico, no" que durante los entremeses o tal, o bueno, más bien durante las funciones, cuando había entremeses también había baile. Durante los entremeses había baile y eso era, bueno, como rescatar esa parte y aparte pues como dije, sí" hace ratito, no" Bailar y oír/ escuchar música a todo mundo le pone alegre. Entonces era como manejar una energía muy alta para entrar y para cerrar. Me parece buen/ me parece una manera/ Y: yo que me quejaba de si estaba integrada o no, eh: oí un comentario de que era lo mejor que podía haber hecho, o sea, hacer APARTE la coreografía, luego la obra y luego otra coreografía. Sí estoy/ Me parece bien, muy bien.

E1. Pues a mí en/ en realidad en ese sentido digo "bueno" me parece muy bonito el hecho de que/ de que la coreografía parecería como una introducción de alguna manera. Introductorio realmente al/ a lo que es el entremés, o sea, de lo que se va a tratar el entremés, me explico" Es decir, a través de la música, el baile, "tacatá" y cosas que/ que llaman a la gente que/ que te hacen estar bien, alegre y tal, no" Pero/ pero sobre todo eso, o sea, que fue como: como una introducción verdadera al/ en imágenes y en música y en demás, este: de lo que realmente vamos a ver en el/ a continuación, no" El entremés, no" ahora sí viene, no" el entremés. Finalmente cerrar con lo mismo, no" Es decir, cerrar con/ pero ahora ya todo integrado, es decir, el entremés como baile y vean "pues esto resultó", no" Y eso me parece que pues, que fue muy bueno, no" A mí me gustó mucho.

E2. Yo creo que sí ((risa)) Estoy de acuerdo con mis compañeras ((risa)) No, que sí fue muy bueno porque se: es/ es el manejo/ Siento que es como mostrarte un poco la chispa que va al/ que/ que/ que/ que va a ir creciendo, no" del/ de/ de lo que es el entremés y que la gente ponga un in/ o sea, el interés, no" como/ como al animar a la gente de que empezamos con un baile pero lo que sigue pues también está muy bien, pues véanlo y terminamos con el baile como diciendo "esto fue" Y: y pues que: que puede ser que/ que ese ánimo que creció, no" No sé si me expliqué o me di a entender pero (.) siento que sí fue muy bueno lo del baile porque: da ánimos, da: como energía, no" Voy a copiar el baile y lo voy a meter al entremés.

A. Dirían que están satisfechos con lo que fue su trabajo, de lo que les tocó hacer"

E2. Sí, Sí. Estoy muy satisfecho.

A. Todos dicen que sí"

E2. No. Sí, yo estoy muy satisfecho y muy contento por todo lo que se logró y todo. Por esos aplausos y todo eso. Es más, me acuerdo así bien contento. WOW ((risa))

- E1. Yo también, porque la verdad no me lo esperaba tanto/ tan así, pues tú sabes. O sea, definitivamente con mi esquizofrenia de que hacen falta ensayos y de que "chin", todo a la mera hora y las medias y "tacatá" y mi esquizofrenia, es que sí. No me gusta que eso: pase, no" La verdad no me lo esperaba, no me lo esperaba, no esperaba que fuera tanto.
- E3. Yo también quedé a gusto, eh: Soy muy autoexigente, entonces ahí siempre creo que podía haber sido mejor, pero: definitivamente sí: fue sorprendente y muy satisfactoria la respuesta, no" Y pues lo que queda es hacerlo mejor cada vez que lo haga, no" Eso es lo que me queda a mí para mis insatisfacciones ((risas))
- A. Bueno, ya lo último, a ellas dos, porque a ti no te tocó, pero: Primero la propuesta era que TOCARAN además de bailar, qué:
- E3. A mí me gustaba mucho. A mí me parece una propuesta muy rica: que un actor pueda bailar, cantar y tocar y un instrumento, me parece, de hecho, casi indispensable, no" para un actor de finales de este siglo ((risas)) [E2. Es más, hasta cantar, no"] se me hace maravilloso. Eso era también muy rico de la propuesta de los talleres.
- A. Y cuando se quita esta propuesta: cómo fue"
- E3. Pues siendo pragmático fue bueno porque nos llevaría mucho tiempo [E1. Por el tiempo que llevábamos, sino (.) pudo haber sido mejor, no creen"] Tal vez incidir más en la obra. Hubiera sido rico, muy bueno también.
- E2. Puedo decir algo"
- A. Sí. Claro que sí.
- E2. Bueno, yo digo que sí hubiera sido bueno, hubiera sido interesante pero, a la vez, no sé que tan: este: contraproducente hubiera sido, no" porque de hecho pues si teníamos pocos ensayos en el baile, o sea, si tenían muy pocos ensayos en la coreografía igual y a la mejor para: para haberlo tocado y bailado hubiera necesitado un poco más de/ de ensayos y como nos/ nos encontrábamos también bastante nerviosos yo creo que a lo mejor hubiera sido un poco fallo en ese sentido, verdad" pero: igual y hubiera salido algo pues muy padre y muy rico.
- A. Bueno: pues muchas gracias.
- E1, E2 Y E3. De nada.

ENTREVISTA CON LUIS ZAMORA
PERSONAJE: COMPADRE LEONISO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM
22 de octubre de 1997

- A. Bueno, Luis, cuéntame un poquito de tu experiencia.
- E. Esta/ experiencia"
- A. Ajá, curricular.
- E. Curricular: Bueno, muy someramente (.) empiezo más o menos a involucrarme en teatro: en el 89 aproximadamente, en talleres de teatro en la preparatoria, eh: aquí en la facultad: Bueno, en su gran mayoría han sido trabajos dentro. Afortunadamente he podido sacar algunos trabajos afuera en Universidades como la del Tepeyac, Morelia: este: escuelas particulares y bueno, a últimas fechas *La Cueva de Salamanca*.
- A. *Cómo fue que llegaste tú a La Cueva de Salamanca: Tu hiciste las audiciones"*
- E. Yo hice las audiciones en junio si no mal recuerdo. Bueno, en ese momento no recibí llamado hasta aproximadamente un mes después si no me equivoco, me habló Juan Morán, que entrara a sustituir al actor que hacía al Compadre, luego bueno, desafortunadamente en esas fechas fue imposible y: me volvió a hacer el llamado como un mes antes de la presentación de la obra y en ese momento acepté a la primera y bueno, así fue más o menos.
- A. Ya lo que fue el trabajo dentro de la obra, cuando te integraste al equipo de actores, cómo fue tu sensación de tu relación con los actores, con asistentes y el director.
- E. Bueno, para mí fortuna tengo la *verdad* enorme gracia de conocerlos a todos como compañeros del Colegio, eh: me fue difícil en el sentido de que bueno, ellos ya llevaban un proceso considerablemente más adelantado que yo pudiese tener en ese momento, eh: de hecho tuvimos que saltamos algunas cosas como creación/ un trabajo de mesa como tal, eh: entonces más bien me dediqué a bueno/ Juan Morán y yo nos dedicamos ya a entrar de lleno a la obra entonces, sí me sentí un poquito atrás que ellos por falta de proceso por la integración ya: muchísimo después. Me ayudó que bueno, llevo una relación amistosa con todos, entonces bueno, eso me ayudó en cuanto a que me dio confianza pues para apresurar el trabajo y sacarlo lo mejor posible.
- A. Yo: lo que entendí/ desde donde yo lo vi tú llegaste ya al primer ensayo con el texto aprendido [E. Con el texto aprendido y directo a marcaje] Y de ahí recuerdo que el director ya te dio lo que fue su propuesta [E. Sí] Siguieron trabajando en eso o qué sucedió ahí.
- E. Se siguió trabajando en el sentido de ir modificando: ajustando cosas porque se hicieron algunos cambios a diferencia del actor anterior entonces, más bien fue acoplarse/ acoplarme a mí con Ronaldo, eh: más bien fue eso y: ya llevar los últimos ensayos de proceso que llevaron con Leonardo Herrera, creo que fueron realmente ya las últimas sesiones. [A. La puerta:] Cuestión de pantomima y: pues más bien fue ajustar, o sea, te digo, entramos totalmente de lleno ya con memoria a marcaje, de hecho hice el marcaje solo y después lo unimos con Ronaldo.
- A. Ya lo que fue en las presentaciones, cómo sentiste tú que: Cómo te sentiste tú dentro de las presentaciones.
- E. (.) Me sentí muy bien. Digo, afortunadamente el trabajo fue/ que había que hacer no era realmente complejo entonces bueno, creo que del momento en que me habló Juan a la presentación tuve el tiempo suficiente para poder integrarme de la mejor manera posible, eh: Particularmente me sentí bien, un tanto nervioso por: dar un buen espectáculo: eh: A mí me sirve mucho el convivir con los actores antes porque creo que: eh: que se dio una integración muy buena y al momento de la presentación se dio: una comunicación maravillosa. Yo la vi realmente desde afuera que, bueno, mi participación era relativamente corta, entonces pude ver todo el/ todo el/ la obra/ pude ver el desarrollo y: me encantó, o sea, ya era una unidad total ((incomp.)) fue muy motivante para mí
- A. *Cuál fue tu experiencia al ver que tú tenías algo marcado que finalmente lo que era el espacio no lo permitía y hubo que cambiar, sentiste alguna limitante o algo"*
- E. Eh: No limitante como tal, no porque bueno, en el marcaje original que me hizo Juan: eh: tenía contempladas ese tipo de cosas, entonces realmente no hubo que hacer grandes cambios de movimientos del marcaje, fue más bien acoplarse al espacio real pero no causó más/ mayor problema, o sea, nomás era acoplar al espacio porque el marcaje en cierta medida quedó igual.
- A. Tú que viste al público, que estabas cerca de ellos: ellos se dieron cuenta que estabas allí o no.

- E. Bueno: Sí. Bueno, los que estuvieron a un lado de mí: [A. Si se percataron"] Se percataron: porque bueno, pudiese haber pasado por uno de los músicos pero creo que era el único que tenía vestuario, creo que sí: se percataron [A. Pero no causó ningún problema:] No, no, no, no. De hecho bueno, a la hora/ al momento de entrar pues sí me veían pero: ya en la obra en sí ya no: jalé mayor atención más que en el momento de/ de salir. El público/ otra de las cosas que me encantaron fue la respuesta muchísimo mayor a la que yo esperaba en particular (.) y eso a mí me agradó muchísimo: muchísimo.
- A. (.) AH, Sí. Cuéntame, tú finalmente, cómo ves al Compadre: porque si lo llegaste a ver en las otras obras se perdía por completo, tú a qué crees que se deba que éste no se perdió y cómo ves tú al Compadre.
- E. Bueno, yo de las demás obras tuve la oportunidad de ver dos (.) eh: el de la puesta de la Universidad de Veracruz y de la Escuela de Arte Teatral del "INBA" mh: creo yo que la diferencia está en que creo que a la mayoría de la gente se le hacía un personaje tan pequeño que realmente no le dieron mayor importancia, cosa que: no hizo Juan y de lo que: me explicaba él que/ en lo que estoy de acuerdo fue el manejar la visión externa de/ la visión, si se puede decir, de la sociedad en cuanto a la imagen de Leonarda y la imagen de Pancracio. Creo que de cierta manera así lo es: cuando decía que era un personaje un tanto cruel en cuanto a tiempos: pero creo que si tiene su importancia, creo que no se podía prescindir tanto como mucha gente podría pensar: y creo que sí es esa/ es la visión externa de lo que pasa realmente, o sea, es como la visión: de lo que se ve de los personajes centrales a lo que realmente son y es/ creo que es: mh: y eso lo noté en las obras. Creo que sí es un momento de cambio, un momento como de expectación, de ver al Compadre, de ver a Pancracio regresando a la casa, entonces es como decir "¿QUÉ VA A PASAR?" ((Hacemos una pausa porque se terminó la cinta)) [A. Me decías que es la visión del exterior:] Eso es lo que hablé con Juan. Tuve una entrevista previa al ensayo/ al primer ensayo que llegué, entonces bueno, me dio ciertas referencias: ciertos *tips* para no llegar tan perdido y tan en blanco al montaje. Y él me explicaba eso precisamente, esta: la visión externa, la opinión externa. Bueno, creo que el Compadre representaría a esa sociedad en ese momento, la opinión que tienen de Leonarda en este caso la visión de la mujer buena, santa, pura y que sea/ realmente se ve que no es. Entonces comentaba que creo que sí es un momento de expectación, es como darle un/ un giro a/ a la obra, de meterle al espectador esa ansia de decir "CHIN, ¿Qué va a pasar después, en qué va a acabar, se van a esconder, los va a encontrar o: QUÉ?" Entonces en ese sentido creo que sí es importante para/ para la obra es como un chispazo, como un detonante que da el cambio de la obra.
- A. Tú dirías que te hizo falta el proceso: de los talleres"
- E. (.) Mh: Supondría que sí (.) Digo, en el momento de/ de: de presentar: no te sé decir qué tanto me hicieron, pero creo que sí era muy importante ir a la par que todos para que no hubiera cierta descompensación (.) Creo que sí.
- A. Cómo superaste esa: falta, digamos.
- E. Digamos que en el momento no me preocupé por la falta, sino: mh: creo que realmente no hubo tiempo para preocuparme por esas cosas, sino que llegué de lleno a ensayos, a integrarme, a llevar ya los: últimos/ últimas cosas del proceso (.) Entonces: realmente no me preocupé. Creo que realmente lo suplí con llegar a trabajar/ Te digo, no sé si realmente/ qué tanto se haya visto esa diferencia o esta carencia, por lo menos en cuanto a lo que a mí se refiere que ellos sí llevaron un proceso, un taller que yo realmente no llevé. En cuanto al personaje: creo más bien me hizo falta en cuanto a llevar una línea exacta, bueno: igual a la que ellos llevaban (.) No sé qué tanto se notó en el momento de la representación, pero sí, siempre hace falta llevar un trabajo antes, aunque sea como mero aprendizaje, creo que sí es muy importante.
- A. Ahora sí, GRACIAS.
- E. De nada.

**ENTREVISTA CON OCTAVIO MORENO:
ASESOR DE EXPRESIÓN CORPORAL Y ESGRIMA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, CU
24 de octubre de 1998**

- A. Yo quiero que me platiques [E. Si] cómo es que entraste tú al teatro, desde: [E. Desde que:] desde "uh"
- E. Bueno, eso sucedió en 1982: esto fue porque pues en la secundaria las clásicas materias: que son las artísticas/ Yo fui en una secundaria técnica/ en la: técnica 35 "Lázaro Cárdenas (.) del Río" ((río)) Entonces, eh: allí/ bueno, pues eran, este: las: materias artísticas entre las cuales estaba danza y teatro. Eh: tomé un: año en danza/ era danza folklórica y finalmente dije "bueno, pues por qué no tomar la otra materia" no" y me inscribí en el otro grupo/ Bueno pues al siguiente año me/ me inscribí en teatro y me tocó la suerte de que el maestro que nos daba teatro es mae/ es un cantante de ópera que ahorita no tengo claro su nombre, pero él estaba en la/ en la: en: las compañías estas que: que presentan la/ e/ las óperas en Bellas Artes [A. Mhjm] no" Y: después de ahí fue/ Acabé la secundaria y me quedé con ese gusanito, no" Luego como: me quedé un año sin estudiar por/ por una materia que debía matemáticas precisamente [A. Mhjm] que es la tragedia de los teatreros, entonces ((río)) Pues sí ((ríe)) Entonces pues me quedé un año sin estudiar y pues yo dije "bueno, lo que me gustó fue teatro en la secundaria" y una vez pues leyendo el periódico vi que/ que: pues/ prestaciones sociales del Seguro Social estaba constituyendo lo que era una compañía de teatro y convocaba pues a los actores estudiantes de teatro o a la gente interesada en el teatro para que se inscribiera en esta compañía y se iban a dar varios cursos y esto fue en el/ y: la sede de: pues de esta compañía iba a estar en el teatro "Félix Azuela" en Tlatelolco y: allí estaba Roberto Sosa que me estaba dando clases, eh: la maestra Estela Inda, Héctor Téllez que es el que anda por aquí, creo, este: Carlos Beltrán, estaba también el maestro Carballido, estaba: bueno pues: eran varios, no" y nos daban varias materias/ Era como una carrera pero era una preparación para la compañía y eso fue mi primer acercamiento al teatro [A. Mhjm] no" Luego ya de allí, pues ya, este: pues con grupos de teatro no muy afortunados como/ como/ como/ como siempre es de que son muchas ganas pero pocas las prestaciones [A. Mhjm ((ríe))] De que te pasas ((entre risas)) un año trabajando (.) y así fue el acercamiento. Luego Carlos Beltrán que/ que estaba en la misma compañía, que nos estaba dando clases de: de quinesis, que es el estudio del movimiento de/ del cuerpo y todo esto/ ÉL daba clases en ese momento en el "CEDART Luis Spota" que es el bachillerato de arte del "INBA", entonces ÉL: pues entablé muy buena relación con él, pues una amistad muy padre que hasta el momento pues aún la tengo con él, que fue mi maestro en el/ en el: en el "CEDART" y él me dijo "pues por qué no/ si quieres tomar en serio el teatro, por qué no vas y te inscribes al (.) pues al: "CEDART", entonces fue como me inscribí ya pagando mi materia de la secundaria fui a: y fui y pues me inscribí al "CEDART", ahí cursé el bachillerato de arte con la especialización en dire/ en: teatro, porque hay cuatro especializaciones que es artes plásticas, música, danza y teatro y yo salí con mi bachillerato en arte y: con la especialidad/ y: con la especialización en teatro, entonces ahí se fue ampliando como que el panorama de lo que era el teatro y: sobre lo que quería. Aún dentro del "CEDART", eh: el primer año era tronco común y los dos últimos años son de una especialización que era ya arte como: al teatro, danza, a/ a/ artes plásticas y música. Eh: ahí luego: Bueno, pues yo creo que yo fui de los afortunados del "" porque en el/ en el último año el maestro Ángel Ongoria que era el que me daba: teatro en/ en el último semestre y que también me daba clases Ricardo Ramírez Camero [A. Mhjm] que él me daba de dirección, entonces el/ ellos fueron los que me abrieron pues así como un panorama ya más grande del/ sobre lo que era el teatro y: yo me fui interesando, me fui apasionando por el teatro y desde ahí surgió esta gran pasión, no" Luego yo digo que soy de los afortunados del "CEDART" y de esa generación 84-87 porque, eh: porque el maestro Ángel Ongoria cuando ya era director en ese momento y que era mi maestro de teatro, eh: él nos convocó a varias personas de las que veía más o menos que sí: teníamos posibilidades como que: bueno, él veía que sí lo tomábamos en serio, no" el/ el trabajo y nos llamó porque la Escuela de Arte Teatral mandaron una convocatoria para que los directores y maestros de teatro de cada centro de: los "CEDART" que había antes aquí en el D.F. pues seleccionaran a sus alumnos para que: la escribió Emilio Carballido y él mismo la dirigió y fue en el 86 (.) no, fue en el 85, fue en el 85. Entonces/ este: pues yo estaba pollito, yo estaba chiquito todavía en ese momento ((ríe)) [A. Yo también] O sea, yo no sabía nada de la vida, de los: pesares de

la vida en ese momento. Este: Y nos llamó bueno, nos convocó, fuimos, nos quedamos y esta obra se llama *Ceremonia en el templo del tigre* y: Emilio Carballido la escribió especialmente para esa generación que se iba a titular de la Escuela de Arte Teatral, que entre esa generación está Jorge Celaya, este: Ramiro Huerta, que ahorita va a salir en *La Chacala* y todo esto, Lourdes Gaeta y cosas así, bueno, gentes que se han estado, este: moviendo y han/ y se han movido pues ahorita en el medio teatral, no" y en el espectáculo. Y, este: y esa: bueno, ese fue otro de los pasos que di que fue muy afortunado porque: pues ya me estaba enfrentando pues a un trabajo profesional, no" o sea, con una/ con un: con un director y con un dramaturgo pues de los: de nuestros grandes dramaturgos mexicanos, no" que es Emilio Carballido y él mismo la dirigía. Tuvimos una cercanía muy padre con él y, este: y pues ese fue mi: mi gran paso, no" Estuvimos: seis meses en cartelera con esta obra. Estrenamos/ era el estreno mundial. Hubo dos/ hubo dos estrenos porque eran dos repartos, era una compañía de 45, 50 personas, una compañía bastante grande, en esa obra yo participé, bueno, pues era lo clásico pues yo estaba en/ en/ en el/ en el "CEDART" pues apenas comenzaba ((incomp.)) así muy buena y pues lo que sucedió fue que yo salía pues en la bola de gente del pueblo, eh: de: en la cantina, de: marin/ eh: este: de norteamericano [A. Ajá] Bueno, que solamente por el color porque por el físico pues creo que no era ((reimos)) Eh: este: y pues bueno, pues tuve esa participación pequeña. Luego de ALLÍ, de esa obra del/ con Emilio Carballido que fue del/ de: diciembre del 85 a: junio del 86 y fue en el teatro "Orientación", atrás del Auditorio [A. Mhjm] Pues ahí nos man/ ahí nos mantuvimos seis meses y después, este: acabé el "CEDART" yo tenía ya bien claro lo que quería y era dirección y: Carlos Beltrán que ha sido así como mi guía teatral, como mi guía académico, pues me dijo "pues lo que tú quieres/ ¿quieres dirección? Pues tu posibilidad es la: FACULTAD DE Filosofía y Letras, porque tienes la otra posibilidad que es la Escuela de Arte Teatral pero nada más hay escenografía y: actuación, o sea, que tú sabes" Y yo dije "bueno, pues como yo sé, entonces me voy pues a la facultad" Y: hice mi examen, para fortuna mía creo que de la generación de los del "CEDART" que hicieron examen que me enteré que eran casi como 50 personas, los afortunados fuimos como tres o cuatro que nos quedamos en/ en la/ en la Universidad, no" y, este: y bueno, pues eso sucedió. Llegué aquí a la: a la "UNAM", pero primero, en el primer año, cuando el intento, este: como la materia estaba saturada y mi segunda posibilidad puse Historia, pues me dieron Historia, pero me dieron hasta la "ENEP Acallán", entonces hice todo mi trámite rapidísimo y nada más lo que pude hacer es cambio de plantel, cursé todo un año de Historia aquí en: aquí en la facultad y luego ya finalmente en el ciclo 89: uno fue cuando entré a la carrera y finalmente bueno, pues los maestros que aquí tengo, pues/ bueno, que son ya todos los que: muchos de aquí de la carrera conocemos: José Luis Ibáñez, Soledad Ruiz, Lech, que fue con/ con los/ con los maestros de dirección, de actuación bueno, pues es José Luis Ibáñez, eh: pues el/ el error trágico de todos: Mario Lage ((río porque yo también fui su alumna y lo conozco)) Error ((entre risa)) pues sí, pues es un error trágico, eso te lo dictan los dioses porque eso te lo eligen aquí y tú entras en primer semestre en Actuación I y no sabes ni el maestro que te toca, entonces ((reimos)) Entonces, pues ellos fueron, no" Y principalmente/ Y bueno, pues eso ha sido así: Bueno, pues he participado en bastantes obras ((entre risa)) "Ay sí, bastantes" no" ((reimos)) Son diez, diez de las que puedo contar de las importantes, no" Entre ellas esta *La vida es sueño* recientemente, bueno, ni: ni tan recientemente pues hace dos años, un año y medio, algo así, este: eh: *En blanco y negro: Ignacio y los jesuitas* que recientemente acabo de terminar, eh: otras así importantes que puedas/ Bueno, todo el trabajo que estuve haciendo en el/ en el "Universum" como el encargado del área de teatro en/ en la/ en la sala de Biología Humana, ahí estuve dirigiendo tres espectáculos *sol* sobre sexualidad, sobre el coito, sobre la relación sexual, sobre las enfermedades de, este: transmisión sexual y sobre: el período de la/ de la fecundación, no" Y, este: qué otras cosas más he hecho" Bueno, pues así de rápido, eh: e: pues como que no se me vienen a la mente mucho, no" ((río)) Pero eso ha sido como que/ como que a grandes rasgos cómo me acerqué al teatro y cómo/ me he conducido pues hasta el momento, no" Y principalmente, eh: pues todo el/ digamos, mi especialización, bueno pues en dirección, pero mi otra especialización dentro del teatro es la esgrima, no" que no sé si quieras preguntar algo: en concreto o me sigo, o cómo tú gustas"

A. Sí. Cuéntame cómo/ cómo te desarrollaste:

E. Bueno, pues la/ pues la esgrima te voy a contar, este: mi historia paralela con el/ con el/ con el: teatro, no" [A. Mhjm] porque: quizás se formaron paralelamente esas dos carreras/ Bueno, pues les digo carreras porque pues realmente pues ha sido una carrera también paralela con el teatro. Igual comenzó en el 82 (.) o sea, que [A. Qué memoria] Sí, pues ha sido ((reimos)) Por favor, Juan es más

viejo que yo y también tiene memoria, pero bueno ((reímos)) Entonces, este: bueno, pues esta/ esta: carrera paralela con el teatro que es la esgrima, que es/ principalmente fue esgrima deportiva/ Eso sucedió porque: eh: cuando estaba estudiando yo en la secundaria el maestro, este: pues que tenía, que es cantante de ópera pues nos decía "pues miren muchachos, si ustedes quieren ser actores" dice "que/ que no lo creo porque: pues ahorita, este: pues ahorita están muy pequeños como para: poder ya decir 'bueno, cuando llegue a la Universidad voy a estudiar esto' porque todavía teníamos que pasar por prepa y/ y muchos todavía se quedan con: se/ este: terminando la secundaria pues ya nada más se quedan con ese grado o/ o: equis, no" pues dijo "los/ los/ los que alcanzan a llegar se tienen que preparar bien" Y creo que ese maestro era bien consciente de lo que era la carrera del actor, bueno, pues él era cantante de mús/ de: de ópera y, este: y era de un: bien consciente porque nos decía "miren, si quieren ser actores o director tienen que tener un amplio panorama sobre lo que es su voz, sobre lo que es el manejo de su cuerpo" y luego ya nos fue deslindando todas las posibilidades que podía ser en cuanto al entrenamiento físico y entre esas mencionó la esgrima, porque él durante mucho tiempo estudió en Europa y: él nos dijo "bueno, pues en muchas universidades de Europa, en el tiempo que estuve yo allá/ que casi estuvo como diez años, una cosa así, dijo "pues, en muchas universidades está como materia obligatoria la esgrima, desde el primer momento hasta el último, ya sea en escuelas de cine, en escuelas de teatro o: donde se quiera y: donde se preparen los actores" Entonces, pues así como/ como/ como/ como/ como que me quedé ese/ ese, este: gusanito y yo: y otra vez por razones del destino, como en el teatro/ como el periódico, este fue el *Tiempo libre* porque ya existía el *Tiempo libre* pues yo lo compraba/ bueno, porque en mi casa se compraba, entonces: lo que sucedió fue de que: allí y pues un: bueno, pues en la sección de "teatro"/ no, perdón, miento. En: la secl/ en la sección de "cursos y talleres" venía es/ "esgrima deportiva. Ven, insíbete, este: estamos de tal a tal hora en el/ en el/ en/ aquí en la "Casa de Cultura la Pirámide" que ahora es el: "Centro Cultural Luis G. Basulto" [A. Mhjm] Aquí en San Antonio con: Periférico y: pues/ y pues a mí me quedaba bastante lejos, pues yo/ pues yo vivo en: en La Raza, ceca de Tlatelolco, pues a mí me quedaba bastante lejos y pues yo como que le pensé, dije "bueno, si tanto es mi deseo de estar en el teatro, pues tengo, pues ahora sí, que luchar contra viento y marea y pues: NI MODO, LANZARME a: a: pues a estudiar y buscar dónde" Y en ese tiempo yo tenía: ((hace cuentas)) 82 y ahora tengo 30, eh: menos: quince años" [A. Quince] Sí, mira, fijate/ Bueno, 15 años ((rio)) fijate ((incomp.)) ((entre risa)) por eso reprobé matemáticas en la secundaria y me quedé un año sin estudiar. Entonces lo que sucedió fue eso, no" que/ que/ que: que lo vi en el *Tiempo libre*, pues fui, me: inscribí y en ese tiempo/ Tú te vas a reír, pero cobraban cinco pesos de: ((reímos)) ((incomp. Por la risa)) UH. En ese tiempo me cobraban un cent/ bueno, no, pero esos eran cinco pesos y pues a mí se me hacía mucho porque yo en ese tiempo no: trabajaba y: y/ y: bueno, pues conseguí dinero/ pues sí, en mi casa sí lo había, pero: como que a mí ya se me hacía: este: como que ya no se me hacía un: tanto como ético, así, de mi persona estar "pues que me voy a inscribir en tal curso, pues denme" no" Porque en mi casa nunca me: me: me/ me/ me: me: negaron nada, porque yo/ yo lo que quería estudiar pues hasta que me/ me metieron a estudiar teatro, no" A partir de ese momento ya, este: o sea, pues había la libertad, pero yo me sentía mal en cuanto a pedir dinero (.) pero/ pero NI MODO, si yo quería estudiar, pues esgrima y si no tenían, este: pues ninguna posibilidad pues de conseguir dinero por otra parte, pues le tuve que pedir a mi papá. Y él era el que me estuvo: pagando mis cursos de esgrima y estudié seis meses allí en el: en el/ en el/ en el/ la "Casa de Cultura la Pirámide" con un maestro que se: llamaba Alfredo Lagunes o (.) Sí. Alfredo Lagunes o/ Alfredo Lagunes, que él era actor egresado de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana y como a él le dieron esgrima en su formación/ él aparte daba la esgrima en la Universidad Veracruzana en LA Facultad de Teatro, pues él sabía muy bien, y él era el que estaba dando el curso. Era un actor desempleado como muchos que hay aquí en: en Ciudad Universitaria ((rio)) Luego te platico ((reímos)) Entonces, era como un actor desempleado, pues entonces como lo que sabía hacer también era esgrima, pues daba clases de esgrima. Ahí estuve seis meses con él, Y ÉL, este: después, este: nos dijo "ya no puedo seguir con ustedes, tienen que buscar otras posibilidades" y: nos dijo/ y/ y: nos dio tips. Dijo "lo que pueden hacer es ir a la/ a la Universidad/ en la sala de armas a un costado de: el Estadio de: "CU": en el ((incomp.)) 68, pueden tomar ahí clases de: esgrima O pueden ir al Comité Olímpico, pero en el Comité Olímpico no les van a hacer caso porque no están *rankeados*, o sea, que no están *rankeados* porque no están dentro de una "ranking" de una puntuación que te permite estar en el/ en el Comité Olímpico. Pues entonces dijimos "bueno, pues enton/ eh: Llegamos dos personas, porque: en un grupo de cinco personas poco a poco en: unos seis meses nada más quedamos dos, otro chavo más:

más joven que: que yo, pues en ese tiempo yo tenía quince años, pues ese chavo tendría como (.) doce años, trece años, entonces era muy pe/ bueno, era pequeño para mi [A. Mhjm] y (.) pues llegamos aquí a Ciudad Universitaria, este: pues ya, nos hicieron allí una prueba como: ya nos dijeron varios movimientos de esgrima y todo esto Y: pues yo me quedé, el otro chavo pues no se quedó porque: pues (.) a parte de que era joven, bueno, de: que estaba muy chico, este: yo creo que en su casa ya no lo dejaron porque ya nunca regresó [A. Mhjm] Entonces, eh: pero yo fui el que me quedé y: desde ahí ya comencé: eh: pues a tomarlo: más/ más/ más en serio pues la esgrima junto con el teatro y hasta el momento que (.) para mi sorpresa que el/ el entrenador que en ese momento era André Llorenti Izquierdo, que por cierto hay un librito que él ed/ editó, pues un librito que se llama *La esgrima* y que es muy/ es muy bueno que lo tengan todos los teatreros, este: él: me dijo "bueno, pues yo veo muchas posibilidades en ti y te voy a dar, este: un pase y te voy a recomendar para que te vayas al Comité Olímpico a: entrenar, porque aquí" este: bueno, no es visión mía, no" ni mucho menos, sino que ((incomp.)) "porque aquí, este: pues YA NO, o sea, aquí en la Universidad está bien que vengas a entrenar, pero te vas a ir quedando. Entonces, digo, entonces como yo tuve posibilidades mejor vete al Comité Olímpico, yo te recomiendo, ve con tal persona, ve con tal entrenador y dile que vas de parte mía, pa pa pa" Y: este: entonces yo me fui/ Eso fue en el ochenta y" tres, finales del 83. Llegué allá al Comité Olímpico y me hicieron igual una prueba, así muy pretenciosos, todo esto y: me hicieron un/ un: una prueba y me dijeron "pues o.k. quédate/ quédate de prueba dos meses y si vemos que hay posibilidades contigo te seguimos entrenando aquí y si no pues te regresas a la Universidad" Y yo pues la/ lo acepté, no" pues era pues una oportunidad muy buena. Pues me quedé. Pasaron los dos meses y me quedé en el Comité Olímpico, ya me dieron mi cred/ eh: mi acreditación del Comité Olímpico, me: dieron paso a la Villa Olímpica para que me pudiera quedar cuando ((incomp.)) fuertes. Y todo eso con/ con: con: consentimiento ya de mi familia [A. Mhjm] Y ya como l/ lo veía yo/ ya muy en serio de que estaba muy entregado a eso au/ aún desde chico, pues, este: pues me dijeron "bueno, pues" Bueno, pues mi papá y mi mamá han sido muy conscientes y también mis hermanos, pues me dijeron "bueno, pues si tú quieres estudiar eso, estúdialo, pero estúdialo bien, o sea, que no nada más de que sea: moda y que se te pase y que "hay, pues ahora yo quiero estudiar arquitectura" o que "hoy: quiero": no sino que si vas a estudiar pues estu/ estúdialo bien y vas a tener todo el apoyo de nosotros" Y pues lo tuve. Y si lo tuve, fue económicamente, moralmente y: en todos los aspectos, no" Entonces: para mi fortuna y para mi sorpresa fue de que, eh: en marzo del noventa/ de/ del: 84, este: el entrenador, este: me notifica de que: pues me voy a ir a las Olimpiadas de Los Ángeles con el/ en el/ con el equipo nacional/ eso fue en el/ en el 84, entonces pues me dijo, este: (.) "PUES ESTÁS SELECCIONADO" y pues yo como que todavía/ bueno, pues en ese tiempo pues así, pues joven y: ((ríe)) pues desubicado y: pues ((entre risa)) yo no entendía lo que me estaban diciendo ((incomp. Por la risa)) y dije "ah, pues bueno, sí" (.) "Sí" no" Pero ya no sabía la responsabilidad que: que/ que/ que: que: pues que: comprendía todo eso, no" Entonces ya fue cuando me dijeron "ya estás en la selección, te vas a ir a la Lo/ a la Olimpiada de Los Ángeles, que esto va a ser en/ en el verano, pan pan pan y arregla todas tus cosas: pasaporte, este: la visa nosotros te la: arreglamos, tú nada más arregla tu pasaporte, tiene que haber consentimiento de tus padres porque eres menor de edad, y todo esto, y arregla todo esto, tienes dos meses para arreglar pasaporte y nosotros arreglamos aquí la visa" O sea, que por medio del Comité Olímpico [A. Mhjm] pues ellos arreglaban la visa con Relaciones Exteriores y con la Embajada. Entonces, este: pues sucedió que me: fui a Los Ángeles, pero: no alcancé la puntuación, digamos/ aquí en México no al/ no al/ no alcancé la puntuación para estar en el/ en el equipo nacional a nivel competitivo y solamente me/ me dijeron "bueno, si vas a Los Ángeles, pero tienes que ir EN la Ol/ en/ en/ el equipo: en: eh: cómo se dice" en el equipo de DEMOSTRACIÓN, o sea, que era un equipo que iba alterno al que iba a competir y/ al que iba a competir con medallas y yo era del equipo que iba pues de exhibición, no" Y bueno (.) el equipo mexicano de exhibición en ese año ganamos una medalla de bronce. Fue/ fue por equipo, cada uno ganó su medalla, este: pues de la mejor exhibición de es/ de/ de/ de esgrima que hubo, no" Entonces ya pasó eso. Luego ya, para mi fortuna, ya regresamos a México y: séguí quedando en la/ en las selecciones, en las selecciones, en la selección, en la selección hasta 1994, o sea, que casi: diez años en la selección ((incomp.)) [A. Hace tres, este: tenías 27] 27 AÑOS, sí, pues fijate, por eso reprobé matemáticas ((incomp.)) de teatro ((reimos)) Pero entonces: eso sucedió, no" Y ahí tuve la fortuna de que: fui a: a unos Juegos Panamericanos en: en/ en el/ en 87 en Indianápolis en Estados Unidos, este: fui aparte en otros Mundiales, al de: Ottawa, Canadá, al: en Londres, en Estocolmo, en Italia, en Kiev, que es en la "URSS", bueno, lo que antes era la "URSS", este:

estuvimos durante mucho tiempo estuvimos en Alemania, en España también, en Cuba sobre todo, en Brasil, Argentina, este: fui dentro del equipo representativo, bueno de: del equipo competitivo, pero pues no tuvimos medalla, es la negra: este: historia de los equipos mexicanos en las Olimpiadas ((rí)) Vamos nada más de *shopping* NO, NO, NO, pero yo fui a: a/ a/ a representar a México, entonces, este: ((entre risa)) yo también fui a: Mar de Plata que fueron los últimos en el noventa y/ AH, NO, miento, fui hasta la/ hasta el 95 que estuve en la selección [A. Hasta los 25] No, ah sí, NO, CÓMO. Hasta el 95, por favor. Ya te contagié ((reímos)) Entonces lo que pasó fue de que/ de que estuve hasta el 95 porque fui hasta los de Mar de Plata, también fui a los Panamericanos en: La Habana, Cuba en el 91, en el 93 fui a: a Puerto Rico/ a San Juan de Puerto Rico, este: en los Centroamericanos de México, que fueron en/ en el 90, este: ahí gané dos medallas: una de oro y plata, y de las cuales le: regalé a José Luis Ibáñez, porque también él fue el que me abrió así mucho los ojos dentro de sus mismas clases, aunque durante casi: los años que estuve en: bueno, con él, en su curso, estuve mucho tiempo estuve sentado, pero pues también se aprende mucho en ese estar *observando, estar oyendo, casi nunca participé* porque no me: no me: movía a: así, en mí/ en mi deseo, como dice José Luis, este: mis compañeros, porque me daban mucha hueva y pues lo que prefería yo: de quedarme sentado. Y como José Luis fue así uno de mis/ de mis maestros que me abrieron mucho: el panorama con los clásicos, sobre Shakespeare y los: españoles del Siglo de Oro español, eh: y yo/ yo/ yo le tengo mucho aprecio a él y pues le regalé una medalla, no": a José Luis, esta fue una medalla de plata [A. Mhjm] que fue de México: 90. Y, eh: y bueno, pues esas fueron así como las medallas que tuve. He ganado campeonatos nacionales de: plata y de/ y de bronce/ en *campeonatos na/ nacionales* nunca se me ha hecho una de oro, solamente en unos Centroamericanos, es MI ORGULLO ((rí)) que por lo menos sí/ sí tengo una medalla de/ de/ de oro y, este: y bueno, pues así han sido, no" Han sido pues así mi carrera de/ de la esgrima. Y como docente de la esgrima a NIVEL TEATRAL [A. Mhjm] este:: pues ya prácticamente (.) 8 años, 8 años de estar dando clase de esgrima, y:: principalmente 6 años en el "Centro Cultural Virginia Fábregas" de/ allá con ellos entré, eh: en septiembre del 91/ de 1991 entré y hasta el momento: he estado manteniéndome allí con ellos. He dado diferentes cursos de esgrima, tanto en la Universidad de Querétaro ((Se terminó la cinta. Continuamos)) ((Entre risa)) EN LA UNIVERSIDAD DE QUERÉTARO con la compañía de Cómicos de la Legua ((reímos)) este: ((rí)) Sí, bueno, siempre se pierde cuando se termina el cassette. Entonces, eh: bueno, pues con ellos (.) casi, casi estuve a PUNTTITITITO de irme a la Universidad Veracruzana, pero por el título pues me dijeron "vas de regreso" entonces, este: Pues he dado cursos de esgrima: este: teatral principalmente, que es lo que me: me/ me/ me: me/ pues me interesa a mí también, puesto que tuve esa carencia cuando estuve estudiando, pues no quiero que la tengan otras generaciones y que se vaya complementando todo/ pues la curricula de las licenciaturas: en teatro, Y, EH: *para mi fortuna pues me encontré en el camino* pues a Juan Morán, no" [A. Mhjm] Que: afortunadamente: bueno yo lo considero/ y no es/ y no es, este: no es de ningún modo: eh: estar echando guayabazo ni, este: ni mucho menos, pero: pero yo considero que: Juan es (.) dentro de los directores jóvenes universitarios, creo que es así uno de los más lúcidos, de los más, este: que saben qué es lo que quieren, pero pues BUENO, o sea, este: si él se lo propusiera haría más cosas de lo que HA HECHO. [A. Mhjm] pero como no se lo propone ((rí)) y ojalá que esto lo oiga Juan ((rí más fuerte)) pues también como no se lo propone [A. Lo leerá, no te preocupes] Bueno pues eso es. Y con Juan Morán pues ya he trabajado en *varias puestas en escena con él, no" [A. Mhjm]* tanto: en: *La Gatomaquia* que estuvo aquí en las "Cárceles de la Perpetua" esto fue en el noventa y: bueno, en la segunda versión/ en la segunda temporada de *La Gatomaquia* porque una fue en el teatro/ en/ en: "La Gruta" aquí en el "Centro Cultural Helénico" que en ese/ por cierto, me llamó Juan y/ y ya nunca me, este: invitó a trabajar, pero ya no me confirmó y: y: me enojé mucho con él porque llamó a otra maestra de esgrima que bueno, eso ya se lo reclamé muchas veces, PERO en la segunda temporada [A. Ajá] de *La Gatomaquia* yo creo que recapacité y dijo "pues vamos a volver a llamarlo" y pues me llamó [A. Mhjm] y les monté las coreografías de: de/ de/ de/ pues que requería la obra, luego también, este: eh: pues me invitó a dar una charla con los alumnos/ con sus alumnos de cuarto semestre, eh: cuarto semestre, que entre los cuales estabas tú [A. Sí] Que no me acuerdo, pero bueno ((reímos)) ((Entre risa)) De veras, no me acuerdo de ti. [A. Es que no hice nada en tu clase ((rí)) A pues con razón [A. Nada más estuve viendo] A pues con razón, pues sí, sí, sí, sí. Bueno, como tu participación fue/ fue tan fabulosa ((rí)) pues muchas veces me quedé anonadado que se estropearon mis sentidos y no me fijé que estabas ahí ((reímos los dos)) Entonces ((seguimos riendo)) Este: pues sucedió eso, no" Este: que he participado con este Juan, también he participado

con el maestro José Luis Ibáñez en dos montajes con él, uno que: ha sido muy significativo para mí, creo que para todos los que estuvimos, aún los actores que tenían experiencia como es Emma Dib, Jorge Ávalos, este: Crestani/ Antonio Crestani [A. Mhjm] eh: Tere Guerra: Diego Jáuregui, Alejandro Peraza, todo los que tenían ya experiencia detrás (.) junto conmigo, CREO QUE fue muy significativo para todos nosotros ese montaje, eh: desde todos los puntos, tanto académico como/ como/ como/ como profesional y como: y como UN RECUERDO MUY: muy, este: padre de lo que fue ese montaje/ y bueno, pues he trabajado con/ con José Luis porque en este montaje de *La vida es sueño*, eh: pues a mí se me encomendó: Y A José Luis le dio mucho gusto de que yo me: me interesara en el trabajo, porque desde el primer momento cuando supe que estaban haciendo audiciones para *La vida es sueño* pues a mí me/ tuve terror porque yo nunca he hecho ninguna audición afortunadamente [A. Mhjm.((rí))]. Entonces, este: eh:: pues, cuando me interesé estaba Daniel López de asistente con Lorena Leija y Lupita Fuentes [A. Mhjm] ellos eran los asistentes en/ en diferentes, este: diferentes. Eh: eh: responsabilidades dentro de *La vida es sueño* Y A José Luis le dio mucho gusto cuando supo que yo me había interesado en trabajar con él, porque yo anteriormente ya había trabajado con/ con José Luis, pero fue muy por/ muy: muy pequeña en *La muerte y la doncella* que estuve ahí en el teatro "Diego Rivera", aunque no me pusieron créditos en el programa porque esto fue ya por/ por cosa de director de que me invitó a trabajar, más no la producción, entonces por lo tanto pues yo lo senti mucho de que no estuviera en los programas pero bueno/ pero fue un placer trabajar con José Luis y luego, este: aquí en *La vida es sueño* cuando José Luis se enteró de esto, eh: pues/ pues me dijo: "pues que él no haga audición, o sea, él ya entra porque ya lo conozco y ya lo conocen ustedes" que nada más al que conocía era: Tere Guerra y a: Daniel López y a: Peraza, que nada más eran los que conocía de todo el montaje, entonces/ y era una au/ una compañía de 40 personas y yo nada más conocía pues a ellos tres y cuando Daniel le comunicó esto dijo "pues que no haga audición y que se venga directamente porque lo vamos a necesitar mucho acá" Entonces cuando me dijo eso Daniel pues/ pues yo con más entusiasmo dije "ah, pues entonces vamos porque quizá me va a dar Segismundo" ((rí)) ((Entre risa)) PUES NO, sino que me llamó/ bueno, pues me invitó ya dentro pues me dijo "pues bueno, tú vas a estar en el coro (.) y también/" bueno que: José Luis le llamó coro a/ a: a todos los, este: los acompañamientos, soldados, gente del pueblo y todo esto, pero no llamarlos de otro modo/ MODO, que se oye muy bonito coro, muy elegante y muy diplomático ((rí)) por lo menos ((incomp.)) Bueno, pues entonces (.) me encomendó la tarea de ser, eh: el director de movimiento escénico, y que esto quería decir manejar todas las multitudes que había allí para se sincronizaran con/ junto a la: coreografía de Joan Mondellini, sí" [A. Mhjm] y, este: y estuvimos trabajando muy de cerca Joan Mondellini y yo, bueno, este: bajo la dirección de José Luis de lo que quería y todo esto y: pues yo le monté las batallas, no" todas las batallas de la tercera jornada de *La/ de La vida es sueño*, yo no sé si tú la viste [A. Sí, sí la vi] Bueno, pues yo monté todo eso, también la utilización de las armas (.) Y algo muy importante que le comenté a José Luis en ese momento cuando me invitó a trabajar fue lo que le dije "aunque en la obra no se vaya a manipular con espadas directamente, o que no vaya a haber choque de espadas, pero creo que es muy importante el entrenamiento físico de los actores" y él me dijo "tú haz lo que quieras con los actores, siempre y cuando lleves tú toda una metodología, todo un trabajo que se vaya encaminando a lo que yo quiero como mi concepción como director" entonces pues eso fue lo que hice y finalmente pues salió todo ese producto que fue pues el esfuerzo de toda la compañía y de las autoridades de la/ de la "UNAM" y de: y de todas partes, no" que participaron. Y pues también pues he trabajado en diferentes montajes, no" También he trabajado en: el montaje de *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* que fue dirección de: de Juliana Faesler que estuvo en el teatro "La Capilla" allá en Coyoacán, allá en "El hábito" de Jesusa Rodríguez, en los cuales estaba Diego Jáuregui y: Diego Jáuregui por ver mi trabajo acá y por ser compañero en/ en escena con él acá en/ acá en: en *La vida es sueño* acá en la "UNAM", él me recomendó con Juliana Faesler para que: yo les montara las coreografías para ese montaje de *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* entonces por medio de: de Diego Jáuregui pues seguí trabajando en ese del montaje de las coreografías, en ese montaje estaba: eh: Claudete Mayé, estaba, este: Diego Jáuregui (.) eh: Julieta Ortiz y no recuerdo quien era la otra actriz, pero, bueno, ya me disculpará, pero ahí estaba la otra actriz, bueno pues eran cuatro actores y allí también hice un trabajo muy padre con ellos, porque: este: porque creo que nos entendimos bien tanto la directora como los actores y como yo como/ como/ como el maestro de esgrima, pues montamos cosas muy padres allí (.) Luego, este: pues he trabajado en otros montajes con/ con Philippe Amand en su/ eh: con una obra de: de: Jaime Chabau, que se llama *El ajedrecista*, estuvo/ que se montó en el teatro, este: "Wilberto Cantón" de la "SOGEM"

[A. Ajá] Entonces/ Bueno pues ha sido así mi trayectoria, así muy: muy: pues MUY PADRE, NO" Porque yo he tratado de compaginar lo que es el teatro, lo que es la esgrima y/ y hasta el momento toda esa fórmula que he hecho pues me ha dado resultado, no" Y: no me puedo quejar, o sea, me ha dado bastantes sa/ satisfacciones y: y pues no me puedo quejar de lo que he hecho dentro del teatro, dentro de la esgrima, aunque yo quisiera/ bueno: pues aunque yo QUISE hacer MÁS con la esgrima pero ya tanto mis actividades como en el teatro y también pues la edad muchas veces, porque ya para la esgrima a los 20 años pues ya/ como que ya estás, este: ya no apto, entonces ((río)) au/ aun/ aunque si lo puedes hacer, si lo puedes hacer, pero como que: ahorita las generaciones de esgrimistas ya son: a: este: DE QUINCE, DIECIOCHO AÑOS y ya son campeones del mundo, no" Entonces como que si da pena, no" estar ahí, treinta años y: pues no ser campeón del mundo pues como que da pena, decir "ay, mira el mexicano ha de ser de treinta" pues no ((río)) Pues no, NO. Entonces, este: pues así ha sido mi carrera, no" Pues he trabajado en varios montajes, este: pues dentro de las mismas coreografías: han sido bastantes montajes, no" *Rosencrantz y Guildenstern han muerto, La muerte y la doncella*, este: *La vida es sueño, La Gatomaquia, La Cueva de Salamanca* recientemente ahora en el/ en este Encuentro de Escuelas Superiores de Teatro en el montaje de la Facultad de Filosofía y Letras, eh: en una pastorela MUSICAL, que fue: escrita: letra y música y también el texto de la pastorela por José María Cárdenas Marín, que es la sobrina de Guty Cárdenas y que un tiempo ella fue mi mecenas dentro de/ de los proyectos que yo tenía/ bueno, de las locuras que tenía, este: que era/ durante un año y medio fue mi mecenas y con ella pude montar ((incomp.)) este: dos espec/ tres espectáculos con ella, entre esos su pastorela, que estuvimos en el teatro "Reforma" en/ en una temporada de diciembre del: 92, si" si fue del 92 y luego en una PRESENTACIÓN de un disco de ella, porque ella también es compositora, este: ella escribe su letra y su música, también ella hace, este: En una presentación de un disco que ella, este: *presentó a los medios tanto de radio como de televisión y de prensa Y AHÍ me dedicó una: una canción que se llama El hombre del florete* y que está en francés, que: bueno, luego ya tú tendrás oportunidad de que te la/ de que te la preste para que la oigas, para presumirtela, no" ((río)) [A. Bueno, está bien] Porque pocas personas tenemos que nos dedican cosas. Bueno, entonces, este: pues me dedicó esa canción y precisamente pues me dedicó la canción NO por ningún otro motivo: este: como muchos se: se/ se imaginan, no" de que: este: de que estaba echando los perros o muchas veces/ NO, sino que simplemente esta señora tiene una calidad humana tremenda que aun viviendo en las Lomas de Chapultepec, este: a ella no le importa eso, no" sino que ella, este: da la amistad y te la da pero de corazón así realmente y/ y sin ningún: este: miramiento, sin ningún prejuicio de que "ah, tú no tienes nada, pues yo sí tengo mucho y pues ahí nos vemos" No, sino que/ sino que es muy abierta esa señora, pues ya es bastante grande, pues ya tendrá unos: 60, 65 años y aun sigue componiendo y sigue cantando y todo esto y me dedicó esa canción y yo me sentí muy agradecido con ella y, este: y pues bueno. Eh: y pues últimamente (.) de aquí: pues desde hace cuatro años, cuatro años que me estoy dedicando a lo que es la investigación teatral dentro del área de la formación teatral principalmente, no" porque es lo que a mi me interesa. A mi/ a mi me interesa: este: viendo TODAS las dificultades de infraestructura acá en la facultad, dentro de la misma carrera de Literatura Dramática y Teatro, tanto en las/ en la especialización de actuación y de dirección, viendo todas las deficiencias de infraestructura de la misma facultad que NO HAY ESPACIOS, pues dije "bueno, pues hay que contrarrestar eso, hay que: este: ver las posibilidades de/ pues de/ pues de ver cómo se pueden solucionar" y pues: lo único con lo que yo podía contribuir era, este: que yo sabía esgrima, pues era contribuir con eso, no" y: comencé a: conformar planes de trabajo, comencé a conformar, este: planes de cursos, talleres, este: conferencias y me fui metiendo así en la investigación, me fui involucrando, me fui empapando de lo que sería danza, expresión corporal, pantomima, acrobacia, biomecánica y/ y cosas así que/ que me pudieran ayudar para tener una concepción MÁS amplia de lo que serían las disciplinas corporales y los diseños corporales del cuerpo y/ y con eso, este: pues: finalmente es lo que me he: abocado dentro de la investigación teatral, no" conformar planes de trabajo y de: y de: y/ y pues de estudio por qué no decir, de lo que es la esgrima teatral dentro de la misma curricula de los estudiantes de teatro, no" Y: como siempre yo lo he dicho y: lo defenderé siempre, quizá ma/ vaya, más adelante cambiaré de parecer, pero/ o: de opinión, pero en este momento pienso que la: técnica de la esgrima teatral o esgrima deportiva/ no se debe de tomar la técnica como un fin, digamos, sino que se debe de tomar como una herramienta, como un: medio para el trabajo profesional corporal del actor [A. Mhjm.] si" y, este: y pues yo digo que no se debe de tomar la esgrima/ las técnicas de esgrima como un fin porque: realmente una técnica cualesquiera

((sic.)), si es de danza, si es de: si es de, este: de acrobacia o de esgrima, pues no te va a proveer de esos elementales que es la creación/ bueno pues de algo tan elemental que es la creación del actor en escena, no" y que/ y/ y que no para/ no para construir pues un personaje no vas a sacar así pues tus recetas de cocina y vas a decir "bueno para: para para comunicar esto tengo que: flexionar la rodilla y/ y/ y/ y levantar la cabeza, no" o sea, por decir así [A. Sí, sí te entiendo] sino que simplemente yo la técnica de la esgrima yo se la doy a los alumnos para que ellos se inicien y que yo mueva algo dentro de ellos para que ellos mismos busquen su propia: su/ sus propios medios o sus propias: eh; pues herramientas para que ellos puedan comunicar dentro de lo que: o probablemente se refieren, no" o sea: yo estoy peleado con eso de que se tienen que dar recetas de cocina, no" que "para caminar tienes que poner primero este pie y luego el otro y que para dar vuelta que a la derecha primero tienes que ir con el derecho y luego con el izquierdo" en fin, no" Pero: creo que/ que sí/ que sí el: el actor y el alumno de teatro hace consciente su cuerpo, hace una consciencia de su cuerpo, creo que con eso basta y con eso se inicia para que: para que:: tenga una consciencia de su cuerpo y por lo tanto se inicie dentro de una búsqueda de su expresión corporal, no" O sea, así muy: generalmente, pues así te lo explico, eh: porque aquí nos llevaríamos horas y horas, yo explicándote qué es para mí la esgrima y que: y qué es lo que busco con la esgrima, no" Y principalmente yo no busco que masivamente, este: de la noche a la mañana se instituya la clase de esgrima en todas las universidades porque pues finalmente yo no quiero acaparar, ni mucho menos, creo que no hay gente que/ que pueda ocupar todas esas plazas, no" sino que creo que si hacemos consciencia a los/ a los que diseñan esos planes de estudio, a las comisiones revisadoras de planes de estudio, como aquí pomposamente se dicen en la/ en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, este: bueno, pues eso no lo pongas ((reimos)) ((entre risa)) Sí, porque si no, nunca me voy a titular aunque yo quiera. Sí. [A. Ah, bueno] Entonces, eh: pues eso sucede, no" que/ que/ que/ que: pues moverles algo por allí adentro para que se apiaden de mí y que se apiaden de la esgrima y que se apiaden de sus alumnos que necesitan pues una gran variedad pues de disciplinas corporales, no digo que sean unos todólogos en disciplinas corporales, pero sí que se/ que se centren específicamente de lo que debe de ser, no" Y yo no digo de con modelos europeos de que "ah, si en Europa sí/ si se da esgrima ¿por qué en México no? O sea, que no digo eso, sino que simplemente es BUSCAR algo que se AJUSTE a lo que es nuestra: realidad mexicana, no" [A. Mhjm.] Y sobre todo aquí, universitaria. Si queremos formar actores, este: capaces tanto corporal como inter/ como interpretativamente pues CARAY, pues se deben de poner las pilas/ bueno, pues eso es lo que hago yo, porque [A. Sí] soy de esgrima, no" ((ríe)) pero los de actuación y los de análisis de texto pues abogarán por su materia, pero eso es lo que yo digo, no" [A. Mhjm.]

A. Entonces, digamos que para aplicar esto que tú piensas sobre la esgrima es para lo que Juan te llamó a: a trabajar en los talleres de *La Cueva*...

E. Sí, Sí, porque creo que me a: que me ajustaba mucho, porque cuando él me invitó, primero pues así me dijo como: como un rumor, me dijo "prepárate como para octubre o para: julio porque: porque voy a hacer esto" dijo "pues aunque ya sé que/ que dentro de *La Cueva de Salamanca* no hay movimientos de esgrima, pero quiero que: este: pues que prepares a los actores físicamente, tanto corporal como: pues sí, con su expresión corporal" entonces dijo "velo pensando y: ya después yo/ yo/ este: yo te concreto ya bien, ya te aviso si sí se va a hacer o no se va a hacer" Entonces, sí, principalmente por eso me llamó Juan, no" porque ya/ bueno pues él ya conocía mi trabajo anterior y por lo tanto pues él como conocía mi trabajo anterior de la/ del/ del/ de: *La vida es sueño*, lo de *La Gatomaquia*, lo de: *La bella y la bestia* NO, ESTE: ((ríe)) Lo de *La muerte y la doncella* ((reimos)) Sí. ((entre risa)) *La muerte y la doncella*, este: ((sigue riendo)) Entonces ((le gana la risa)) [A. Entonces:] Eh: pues él ya conocía bien mi trabajo y/ y: finalmente fue como me llamó, porque ya sabía hacia dónde iba todo mi objetivo de mi enseñanza y que se ajustaba bien a lo que él quería para los talleres y: y cursos que él que él implementó para los muchachos, Y ALGO MUY IMPORTANTE que tú tomas aquí, CREO QUE: (.) esos montajes no se deben tomar solamente como un requisito académico, sino que se deben de tomar todo como lo/ como o lo estructuró Juan, es como realmente se estructura un montaje profesional, o sea, con visas/ perspectivas para los actores, que se entrenen los actores para algo específico sobre lo que se va a usar y no sobre una: concepción pacheca como Antonio Algarra que dijo "bueno, es que yo me/ yo a la cuarta, este: lectura, pues este: [A. la de Bellas Artes] pues yo/ pues yo pensaba que me estaba, este: volviendo loco" Y todos "ay, no pues sí, pues es que pues es que pues viajas en pesero ((comienzo a reír recordando algunos comentarios al respecto, Octavio rie también y continúa)) pues todo el día te la pasas en pesero" Pero eso sucedió,

no" porque él oía salsa "[A. Si ((sigo riendo))] O sea, que no son concepciones pachecas de que "ah, pues hoy me estoy rascando aquí el ombligo como soy el ((no puedo controlar la risa y ahora comienza él)) Sí. Si, oye. O si no ves, este: pues no SÉ, una manifestación y dices "ah, mira, pues ahí va Pancracio y vamos a hacerlo que van como la porra de/ de allá de/ de la Escuela de Arte Teatral, no" casi iban a gritar "se ve y se siente, la: el teatro está presente" o una cosa así ((reímos recordando la porra de esos actores)) Entonces [A. Bueno. Voy a investigar qué gritaban] Si hombre, porque, yo le entendí [A. Teatro] "se ve y se siente, el teatro está presente" pues dije "ah, pues bravo" Pues sí ((reímos)) Entonces: eso fue lo que: eh: sucede con este montaje y como lo hizo Juan, no" de que: realmente que no se vea como una: como un compromiso ACADÉMICO, como lo tomaron las demás facultades, bueno, las demás escuelas, que es de los MÁS GRAVE que pueda haber, si ellos se jactan de que "ah, no es que nuestros actores son profesionales y se forman profesionalmente porque tenemos varios montajes durante su proceso y cosas así, no" y ahí se veía que realmente los chavos andaban/ y los directores andaban pero si perdidos y andaban en otra cosa, bueno, esa es mi a/ concepción de ESTE LADO [A. Si. Lo que tú viste] Ellos tendrán ya sus visiones, no" pero, este: pues así sucedió y lo importante es eso, no" de que CADA MONTAJE, dentro de la preparación de los actores, dentro de su formación académica como de su formación profesional eso es lo que les da (.) pautas y es como un: sensor o un: cómo se dice" una balanza de lo que realmente tú como/ como: como parte de una: de un grupo: revisador de planes de estudio esos son sobre lo que se tienen que estar dando cuenta y no estar criticando, no" Realmente de lo que necesitan los actores para que funcionen sus/ para que funcionen esos montajes, no" y no estar criticando que/ de grupitos para ganarse el puesto de la Coordinación, no" Sí, porque eso es muy/ muy: claro, no" Entonces, este: pues eso sería, no" Esa es mi preocupación porque los actores hagan consciencia de su cuerpo y que haya un movimiento generador que los haga buscar su propia expresión corporal. Yo con la técnica de esgrima yo no les pretendo dar/ decir "la técnica de esgrima/ si se paran bien en guardia verán que van a ser extraordinarios, este: ((ríe)) que van a dar machuco, este: machi: este: cómo" [A. Machincuepas. Bueno, eso] Bueno, sí, eso" Es que está en ruso, verdad" ((reímos)) Entonces, este: Yo no pretendo pues tampoco formar actores acróbatas, ni actores deportistas, eso ya será por su/ por su convicción y por su gusto, pero: sí que sean conscientes de su e/ de que/ que tienen cuerpo, porque los actores muchas veces cuando se lastiman un tobillo, cuando se tuercen un dedo, cuando se pegan en el codo dicen "ay, sí es cierto tengo codos, sí es cierto, tengo dedos, AY, que sí tengo un pie" ((ríe)) Pero si no, ni en cuenta y el actor debe pues sí/ el instrumento de su trabajo y la materia prima de su trabajo es su cuerpo pues CARAJO, o sea, que se/ que se hagan conscientes de su cuerpo y eso es siempre lo que les he dicho, no" Y yo PARTO desde la postura esencial de caminar rectos, no" de caminar erecto, derechos para hablar común, este: pues que simplemente caminen, caminen, caminen y que ellos vayan encontrando su ritmo y su manera de caminar, no" [A. Mhjm] Yo no les doy recetas, por eso muchas veces a mí me han criticado allá en el "Centro Cultural Virginia Fábregas", porque a mí me tienen como disidente allá, porque ((ante mi expresión de sorpresa comenta)) Sí, como/ pues sí, a mí me tienen como el maestro grillo ((ríe)) Sí, ya me etiquetaron así, pero pues a mí no me importa, yo teniendo mi: teniendo mi convicción y pues si soy grillo, pues muy: mi bronca, no" Pero es porque ellos les inculcan a los alumnitos de el "Centro Cultural Virginia Fábregas" pues que "ah, qué bonitos son" y este: y este: "y hágame usted el favor de: de leer este libro" y el cuate llega a la siguiente clase y: y: y no lo leyó y dijo/ y el maestro dice "ah, no, pues no se preocupe, como usted es tan, tan guapo y tan bello le pongo su MB" no" Digo, o/ o: cosas así [A. Sí] no" y:: yo soy/ o sea, los chavos, este: les digo "mi clase de esgrima no nada más es venir a agarrar el arma, hacer movimientos de esgrima y ahí nos vemos maestro hasta la próxima clase, no. Es labor de investigación para que ustedes sepan y es el error que siempre se tiene de la esgrima teatral que el esgrima solamente se utiliza para montar coreografías en un montaje determinado o para pasar el rato de los/ de los actores Y NO ES CIERTO, sino que la materia de esgrima teatral dentro de las escuelas de teatro fundamentalmente detrás trae to/ todo un trasfondo que es de movimiento corporal y como iniciativa para que el act/ para/ para/ para que el actor la tome y que él mismo busque su propia expresión corporal, no" que sea consciente de su cuerpo[A. Mhjm]

- A. Tú/ Tú dirías que esto que tú propones y que trabajaste con los muchachos se logró en La Cueva...
 E. En La Cueva de Salamanca" ((lo medita un poco)) En parte creo yo/ creo yo, mira, porque: porque siempre en cada montaje tú te encuentras que los actores vienen formados de distinta manera (.) Me llegó un rumor ((ríe)) que alguna vez ((entre risa)) Ya te estás riendo tú [A. Sí] Me llegó un rumor y no/ y no fue por Ronaldo que te imaginas, no, no, sino que fue de otra parte que ya hasta dije "ah, chingá,

y tú cómo lo sabes" este: pues sucedió de que me cont/ de que me comentó "no pues que ya los actores de *La Cueva de Salamanca* de la Facultad de Filosofía y Letras se están peleando por banalidades nada más: que porque yo soy alumno de José Luis, que/ que no, pues que tú eres alumno de/ de/ de/ de Mendoza, no pues que yo soy/ y/ y/ y: pues Eleazar que es: marguliano, no" que es Margules ((estoy riendo y él comienza a hablar entre risa)) y que por eso es/ bueno, pero, este: cosillas así" NO/ NO es que fue pelea, sino que nada más solamente se comentó: platicaron: porque se sentían: desubicadones los actores porque/ por sus: diferentes y tan trabajadas técnicas que tienen, verdad" entonces, este: ((se ríe y luego yo)) entonces: pues sucedió eso, no" que/ que/ que: en cada montaje es una diversidad total de/ en cuanto a la formación de los actores corporal y también de/ y de interpretación y eso es lo que creo que yo siempre me he topado y no he sabido así como que: este: (.) como/ Cómo se dice" eh: ((lo piensa)) PASAR no de largo, pero si poner atención, pero como que lo he ido LIBRANDO [A. Ah] todas estas/ estas, este: ((reímos)) estas: propuestas de los mismos actores en cuanto a su trabajo y creo que en *La Cueva de Salamanca* eh:: si se cumplió con mi objetivo, con mi/ con mi/ con mi trabajo, con mi plan de: trabajo y: por eso Juan, este: lo au/ este: lo autorizó, no" porque si no pues me hubiera dicho "oye, no, este: mejor vamos a hacerte así o/ o no muchas gracias porque no se ajusta a mi trabajo a tu concepción o lo que trabajas con ellos" Y lo que sucedió es que los/ la mitad de los actores sí tenía una preparación física adecuada ((se terminó la cinta. Continuamos)) la otra mitad/ Esa es la edición dos, es que ((reímos)) Este es para ti y sólo para ti ((me refiero a la cinta)) ((ríe)) Entonces, eh: eh: la otra mitad de los actores que no sé si se pueda decir nombres, sí" [A. Sí, sí. Por favor] Ah, bueno. Mira, Eleazar (.) marguliano él [A. Sí ((reímos))] Sí [A. Bueno, él lo dijo] Pues él lo dice y a/ y además de [A. Cuando uno abre la boca:] Y por/ y/ Exactamente, y además de Tlatelolco, este: ((reímos)) Ronaldo Monreal (.) de la Nueva Santa María y:: José Luis/ José Luisibañezco, igual "la paloma" Adriana Lizana [A. Mhm] Que en el bajo mundo es "la paloma" ((ríe)) y para los cuates ((entre risa)) entonces, este: ellos, principalmente, tenían esos problemas, no" También yo hubiera querido, este: de/ de/ con el "trío pronto" o con el "ballet pronto" [A. Ah, sí] no" ((ríe)) o sea/ o "jellow" o/ o: o no sé qué marca le pusieron [A. Sí, eran "pronto"] Bueno eran "pronto" que era Einer, de la Sansi, de la San Simón ((ríe y luego yo)) de la meritita calle del sol, ahí ((reímos y él sigue entre risa)) donde entras caminando y te vuelan los calcetines y no sabes ni a qué hora te los volaron, entonces, este: eh: ella, E/ bueno, Einer, Itzia, Isabel: creo que no tanto, pero: yo sí pensaría que ella también hubiera tomado este curso completo, también Edgar, el primer Compadre, luego el segundo: fue José Luis, verdad" [A. Luis Zamora] Luis Zamora" o el gordito, el que tenía un tipo [A. Sí. Fue el tercero de ellos] Ah, fíjate [A. El primero fue Marco] AH, BUENO. No, el compadre [A. Ah, el compadre primero fue este Eleazar] Eleazar" [A. Y lo ascendieron a:] Ah, sí, fíjate, pues: HOMBRE, pues las influencias de Margules siempre pegan, no" este: lo fueron: ascen/ bueno, se fue: recomiendo el/ el/ el reparto. Bueno. Pues ellos principalmente tenían problemas en cuanto a postura básica, caminar, este:: y muchos, este: pues no deficiencias, pero sí: cosillas que se le pudieron haber pasado desapercibidas al director, que muchas veces, bueno, pues el director pues está en su papel, no" o sea, él dirige, él pide y lo/ y lo/ y los actores hacen y platican y se/ y/ y/ y hacen las cosas juntos, pero muchas veces es esa preocupación de Juan, no" de/ en cuanto preparar a sus actores para que ese espectáculo sea lo m/ profesionalmente posible, no" y que haya una unidad, entonces: con esos cuatro: actores, con las/ y con las/ y con las bailarinas de *La Cueva de Salamanca* yo: sí:: necesitaba trabajar más con ellos y por lo tanto fue que le pedía a este Juan que nada más en los últimos ensayos que me/ que me/ que me dejara nada más con ellos estar, con: con Adriana Lizana y con: Ronaldo [A. Mhm] no" para que así mismo yo trabajara con ellos. Con este Ronaldo se tenía que trabajar mucho sobre la postura básica, junto con Eleazar, y más que nada en esta coordinación de los movimientos, en esta coordinación que ellos tienen, este: tanto que corresponda, este: lo que están hablando con/ con/ con lo/ que corresponda con su cuerpo, porque muchos de los actores dicen "ah, este: pues yo sí sé actuar y/ y todo esto", pero/ pero se mueven como: como osos o: o se mueven como tortugas, y este: y yo fue lo que trabajé con ellos, no" principalmente, este: haciéndoles ejercicios de coordinación, ejercicios bio/ biomecánicos, aunque, este: y:: ejercicios auditivos, digamos de que ellos ((chasquea los dedos)) real/ este: reaccionaran al/ al/ al: pues al sonido, que creo que tú estabas en uno de esos [A. Sí.] Cuando estábamos aplaudiendo y todo esto, eh: y principalmente eso, porque: porque yo veía realmente en ellos cuatro y en las bailarinas que se movían en un sólo bloque, o sea, que no se movían articulando/ bueno, no se trataba como: como robots, no" ((ríe)) pero/ pero sí, este: pues que articularan su cuerpo, pues tenemos articulaciones, o sea, por qué todo manejarlo pues en un sólo [A. Completo]

bloque, no" *al/ o/ o* en dos bloques, entonces, eso fue lo que yo le comenté a Juan y Juan pues lo autorizó y dijo "pues o.k. o sea, tú pide los actores que quieras para que se trabaje y que sea en beneficio de la obra" Y yo trabajé con ellos, no" principalmente con Eleazar, con: con Ronaldo y con Adriana. Ellos fueron los que: yo vi más problema en cuanto a su corpora/ corporalidad, si" entonces, eh: pues trabajé mucho con ellos creo yo, MUCHO NO: no de trabajar físicamente, sino que de platicar con ellos y que ellos se hicieran consciente su: su cuerpo, no" porque yo con/ con/ con Julio Escartín, con Adriana Lizana, con Ronaldo Monreal, con Marco Antonio Díaz trabajé casi durante un año en un proyecto que estuvieron ellos conmigo que se llamó *o/ o*: que se llama más bien, todavía estoy en este proyecto que se llama *La e/ La esgrima, acondicionamiento físico y técnica de movimiento corporal para actores* y principalmente yo en este/ en este proyecto tengo esta propuesta concreta, no" de: bueno ya lo que te he platicado, ya es mucho redundar (.) la consciencia del cuerpo, no" [A. Mhjm] y principalmente se trabajó con/ con estos cuatro actores, no" *la/ la/ la/ la/ la/* pues la expresión corporal biomecánicamente, auditivamente, este: psicomotriz casi, casi, eh: y por las condiciones de: de los espacios que teníamos en el salón de ensayos *de/ de/ de la/ del* teatro "Diego Rivera" pues no podíamos: hacer más cosas/ Yo lo que les quería dar era ACROBACIA y cosas así, pero las condiciones no *lo/ no/ no* lo permitían. Yo lo que comencé con este grupo de *La Cueva de Salamanca* primero integrar al grupo, porque muchos no nos conocíamos [A. Mhjm] y creo que la vía primera y lo que me ha dado mucho resultado durante casi diez años que he estado dando es primero comenzar las primeras sesiones con juegos y con ejercicios así muy básicos, donde se comiencen a interrelacionar, este: los actores y las personas que no se conocen, eh: y principalmente pues *el/ en el/ en* la llamada cascarita, no" en el: fútbol, aunque era mucho pues el relajo *yl/ yl/ y* todo esto que de ahí surgieron muchos apodos [A. Sí] ((entre risa)) de muchas personas, pero bueno. O sea, pues ese era *el/ era esa/ nunca/ sin faltarse al respeto*. Claro. Pero dentro *de/ de/ del* mismo trabajo, no" Y:: y eso no sé si contribuyó o no contribuyó, o ya se conocían todos, o no sé, pero: creo que: eso pues sí funciona no" que hasta el mismo director, Juan Morán, también le entraba a las cascaritas [A. Mhjm] no" Entonces: pues por ahí va, no" este: *mi/ mi/ mi*: eh: pues mi trabajo, no" Y eso fue muy importante en *La Cueva de Salamanca*, esa integración para que finalmente se viera el resultado final, no" En cuanto al trabajo físico creo que sí se cumplieron los objetivos tanto de Juan como de: míos, en cuestión de lo que: la atención que puso Juan en cuanto a mi curso, no" [A. Mhjm] que le di a los actores y que yo, quizá fui de los afortunados de los que dieron los cursos, que tuve más horas, quizá, no" bueno, afortunado: en cuanto a la convocatoria y dar todo esto, pero desafortunado en los dineros ((ríe y luego él)) [A. Fue por amor] Sí, pues sí, sí, o sea, porque tú bien sabes qué es a lo que te tiras, cómo va a estar el planteamiento de los/ del proyecto y pues bueno, o sea. Muchas veces en estos trabajos es por la amistad y por: y por el amor al teatro que le tienes, no" y no es mucho por-el din/ bueno, que también el dinero, como dice el comercial de: de Banco Santander "pensaba que: qué" que la vida, este: que el dinero no vale [A. No valía] Oh, hasta que abrió su supercuenta" ((ríe a carcajadas)) Eso ya es comercial.

A. Bueno, pues creo que con esto es suficiente [E. Sí] No, no me cortes ((ríe)) Quieres seguir hablando" ((reimos)) [E. ((entre risa)) No, así.]

ENTREVISTA CON EINER ANDUAGA: BAILARINA
METRO, LÍNEA 3
24 de octubre de 1997

- A. Platicame, cómo fue que entraste al teatro.
- E. Cómo fue que entré al teatro" A la carrera de teatro"
- A. A ti, cómo te llamó la atención. Sí.
- E. AH. Pues por/ todo empezó por la danza, me gustaba mucho estar en los foros bailando y ahí me nació la curiosidad por saber qué era el teatro (.): y tuve clases de teatro en la academia de danza y me gustó mucho y sentí que era lo que tenía que/ hacia donde tenía que dirigirme, por eso estoy aquí.
- A. Luego ya en la facultad, qué dirías tú que aprendiste"
- E. En la facultad qué aprendí" ((lo medita mucho)) Eh:: HÍJOLE
- A. No sabes:
- E. No, pues es que aprendí muchas cosas. Aprendí a perderle el miedo a/ al escenario, no en su totalidad, pero sí lo aprendí, eh:
- A. Te dio bases"
- E. Me dio bases, claro que sí, me dio muchas bases de teatro.
- A. Por ejemplo, ahora. Para *La Cueva de Salamanca*, cómo fue que tú entraste"
- E. AH, por medio de una audición que hizo Juan Morán. Eh:
- A. Tu audicionaste por cuál papel"
- E. Yo audicioné por el papel de Cristina. Y: me quedé entre los preseleccionados y: después nos volvió a citar en el mismo lugar, cómo se llama el lugar" Se me fue.
- A. Eh:: "La Gruta".
- E. En "La Gruta". Bueno, nos citó en "La Gruta" y volvió a hacer audición y ya después no sabía a quién escoger y ya se decidió por/ por Adriana, pero dijo que iban a haber cursos de los de *La Cueva de Salamanca*/ iban a haber cursos y que nos invitaba. Entonces ya, empezamos a tomar todos los cursos, que eran de esgrima, de voz, de historia del arte/ sí, historia del arte" Sí.
- A. De aquella época, no"
- E. AJÁ. De aquella época. Historia del teatro de esa época y: y qué más nos daban" AH. Y me quedaba a veces a las lecturas. Muy de vez en cuando ((risa)) A las lecturas de *La Cueva*...
- A. Y cómo surgió la propuesta de meterle baile, o cómo te lo avisaron a ti"
- E. A mí, una ocasión me habló Juan y me dijo que iba a haber música, que le iban a poner música a *La Cueva de Salamanca*, entonces/ AH, porque también hubo clases de música, llegamos a las clases de música: y nos iba a poner a tocar algún instrumento este Armando (.): y de ahí/ HÍJOLE, no recuerdo bien cómo surgió. El hecho es que, este: una ocasión nos preguntó Juan Morán que si bailábamos. Le dijimos que sí. Primero estábamos Itzia y yo. Dijimos que sí, que sí bailábamos. AH. Ya me acordé. Surgió de que iba a ir no sé quien a vamos ensayar, iba a ver el/ el ensayo y dijo "oigan, que porque me gustaría que ustedes abrieran ahí como una fiesta bacanal, me gustaría que abrieran con el *Compadre*", que era antes Pina, "me gustaría que abrieran así, que lo rodearan y demás". "Bueno, está bien" y ya. Eso fue la primera vez. Después le surgió la idea, porque también nos daban clases de danza, se me había olvidado, nos daban clases de baile, surgió la idea de a ver si Paty Zuani nos ponía una coreografía y este: para que hiciéramos algo Itzia, Edgar (Pina) y: y yo, y ya. Surgió esa idea y el asistente de dirección, que es Alexandra, la puso Juan también ahí: a tocar algún instrumento. AH. Porque también bailábamos y tocábamos algún instrumento, en esa improvisación, entonces Alexandra: [A. Cómo estuvo:] AH. Porque Juan dijo "Ay, como que hace falta una persona más en esto de la fiesta bacanal" Entonces ya, nos puso a pensar en quién y ya: le dijimos que Isabel. Isabel fue a bailar, pero ya después (.): Es que me estoy confundiendo mucho. Estoy recordando más o menos cómo fue. AH. Llamamos a Isabel y Paty Zuani nos iba a poner una coreografía, la cual nunca pudo porque tenía mucho trabajo y después mandaron llamar a Dora:
- A. Laura Liquidano.
- E. Dora Laura Liquidano"
- A. Exacto.
- E. La mandaron llamar y ya nos puso la coreografía y ya.
- A. Cómo fue el proceso con Dora"

- E. El proceso con Dora" Fue muy rápido. Porque ya teníamos el tiempo un poquito (.) Pues, no, no tan encima. Habíamos ensayado algunas cosas, pero (.) AY. No importa que me tarde" ((le contesto con un gesto)) Pues el proceso fue rápido, eh: qué más: qué te podría decir del proceso:
- A. De: Crees tú que para lo que fue la coreografía te sirvieron lo que aprendiste tanto en danza como en la facultad"
- E. AH. Sí, claro que sí. Si me sirvió. Me sirvió, por ejemplo, ella utilizaba muchos tecnicismos, creo que me habían dado en danza, porque antes yo ya había bailado, me dieron algunas técnicas de danza clásica y técnicas de/ AH, y bueno, danza regional, que ella puso algunos pasos de/ de prehispánico, y yo bailé eso; entonces, si me/ me/ me sirvió. Sí, si me sirvió bastante y, este: me: a veces me/ como que me conflictuaba porque ponía, no/ no sé: nos decía "hagan tal paso", pero con el nombre en francés, entonces, no lo llevé tan profundo, era nada más técnica de clásico y ya yo lo que llevaba y no con nombres de pasos en francés, entonces, así, como que a veces me conflictuaba, pero bueno, nos los explicaba y lo hacíamos.
- A. Ya lo que fueron las presentaciones, cómo te sentiste tú y cómo sentiste que lo recibió el público"
- E. AH. Yo me sentí con mucha energía, con mucha, mucha energía. El público creo que lo sintió igual, que bueno, cuando lo alcanzaba a observar al público lo veía muy contento, lo veía: no sé, muy entusiasmado. A parte era algo novedoso, algo: espectacular, podría decir. Entonces, sentí que al público le gustó mucho, y a mí me encantó.
- A. Y qué, digamos, qué sacas de experiencia de lo que es *La Cueva de Salamanca* pensando que es lo que sería un trabajo profesional, después de haber terminado la facultad"
- E. Qué es lo que saco de experiencia"
- A. Qué aprendiste, o que reafirmaste, o:
- E. Qué aprendí" Bueno, aprendí a tomar (.) NO. A ver. Tomar un poco más en serio, aprendí lo que era ya un trabajo profesional, aprendí a sobrellevarme con la gente de la compañía, a: a tratar de entender a/ porque todos somos distintos, entonces, y tienen distintas técnicas de actuación, de baile y demás, pues aprendí a adaptarme un poquito a/ a cada gente (.) A/ a una disciplina, para la disciplina que llevaba Juan Morán, también la:
- A. Qué tipo de disciplina era"
- E. LA PUNTUALIDAD, que creo que eso siempre me ha fallado. ((risas)) No creo. Sí me falla. Yo era muy puntual, eh: a ensayar de determinada hora a determinada hora sin, bueno, si se tenía que aferrar, pues nos quedábamos, pero casi siempre fue la hora que decía Juan Morán. Aprendí: (.) Pues no sé qué. Aprendí muchos chistes de mis compañeros ((risas))
- A. Por cierto, cómo fue la relación entre los actores, incluyendo bailarines.
- E. AH. Muy buena, muy buena, muy chusca. Toda la vida se pasaban cotormeándonos, pero/ bueno, a veces sí nos apenaban, porque hubo un momento en que empezábamos a bailar y nos gritaban, pero creo que todo era en buena onda, nada para ofendernos y hubo muy buenas relaciones. Al menos conmigo, sí fue muy padre. Me gustó mucho.
- A. Algún comentario"
- E. Eh: que VIVA LA FAMILIA ((risas)) Qué comentario" ((lo piensa y se angustia))
- A. Einer, has hecho algún trabajo que haya salido de la facultad"
- E. Sí. Con Emilio Rebollar el de *La cantante calva* el la "Ollín Yoliztli" presentamos, y nada más.
- A. Y dentro de la facultad"
- E. Sí. He hecho/ hice: la obra de *Las relaciones peligrosas* que las dirigió Alexandra:
- A. La directriz:
- E. La directriz: También hice esa misma con Emilio, eh: fue *La marquesa de Larkpulsktion*, que estaba con Juan Morán, era el maestro, y la dirigió Esteban Rogel y trabajaba con Martha y Esteban, eh: hice *El gordo* con Emilio Rebollar, eh: qué más: qué otra cosa he hecho: Creo que nada más, no" Sí, nada más.
- A. Dirías, Einer, que lo que nos enseñan en la carrera sirve al momento de aplicarlo a la práctica"
- E. Sí.
- A. Porque nos critican mucho de que enseñan de todo y salen de todo y sales de nada, pero a fin de cuentas, tú crees que sí sirva"
- E. Claro que sí sirve. Lo que pasa es que para el teatro uno debe ser todólogo, no puede estar nada más en una sola cosa, porque debemos saber entender cada/ la función del director, y la función de los actores, debemos entenderla a la perfección. Y sí. Sí sirve todo lo que nos dan en la carrera. Lo que sí les falla es la danza. No nos dan muchos semestres de danza y sí son totalmente necesarios, son

muy necesarios y les falta danza. Bueno, expresión corporal, eso falta mucho, y: música, música también. Y: algún comentario, o qué" Sobre lo de La Cueva... (.) Que soy muy feliz: No. Que me dio mucho gusto haber trabajado en La Cueva..., que es el trabajo, el primer trabajo profesional, eh: y que aparte me dio mucho gusto porque representaba al Colegio, entonces por eso estoy feliz de estar aquí, o de/ o de que estuve ahí, no sé cómo decirte. Y que otro comentario respecto a qué o qué"

A. No. Lo que tú quieras.

E. *Que muchas gracias al director Juan por haberme seleccionado, o por haberme permitido estar en sus cursos. Gracias a los/ a los asistentes de dirección que siempre estuvieron "sobres" en todo, o sea, nunca nos hizo falta nada por ellos, en cuanto a avisos y demás, siempre estuvimos bien. Nunca fallaron y: gracias a mis compañeros bailarines, eh: No sé, como que aprendí más algunas técnicas, por ejemplo con Isabel, ella es bailarina de clásico, y aprendí mucho con ella. Con Itzia, en cuanto a/ lo que pasa es que a mi se me dificultaba mucho el/ el bailar y/ y tener alguna intención, Itzia estaba "sobres" con la intenciones, entonces aprendí a juntar intención y danza, entonces les agradezco mucho a ellas. A Miguel, porque entró: muy:, como te diré, puedo decir esto de que entró después Miguel"*

A. Si.

E. A Miguel porque entró después y captó todo lo de los bailes y lo hizo muy bien y me ayudó mucho también, y ya. Solamente quiero dar las gracias ((risa))

A. Bueno, gracias Einer.

E. Adiós.

ENTREVISTA CON CARMEN MASTACHE: MÚSICO
CENTRO CULTURAL UNIVERSITARIO
25 de octubre de 1997

A. Cómo te interesaste por el teatro.

E. (.) AY, HIJOLE ((risa)) Este: pues no sé" creo que tuvo mucho que ver que mi mamá estudió teatro, joven, y que de alguna manera estuvo más cerquita, MÁS que/ del medio teatral como del proceso y del fenómeno de hacer teatro: de actuar, de dirigir, de expresar tus ideas a partir de una puesta en escena más que un ((incomp.)) Yo creo que eso tuvo muchísimo que ver. No, no ubico claramente un DÍA en que yo decidí hacer teatro, no" O sea, creo que tiene que ver un poco por la influencia de mi mamá, mucho por la/ el ámbito cultural en que me moví de chica, fui como muy estimulada en ese sentido, entonces eso reforzó como el/ mi opinión con relación al teatro, o A LA ACTIVIDAD ESCÉNICA, yo diría, más bien.

A. Si porque tú bailas, no" cantas:

E. Sí. Sí, bueno, he bailado, he bailado, canto y este: estoy ahorita pues dándole más a la música. Entonces: sí es como más para mí/ más que el teatro es LA ESCENA, no" Cualquier actividad escénica, el ser intérprete, el ser performer.

A. Y cómo llegaste a la facultad"

E. A Filosofía y Letras" Bueno, era una opción que siempre estaba contemplada porque es la única escuela que te da Licenciatura, que te da: el título, pues. Que tú puedes ser Licenciada, aunque estás haciendo teatro; por otro lado, este: pues era una referencia inmediata también por, por mi familia que ha estado en la "UNAM", etcétera. Y finalmente me decidí por la facultad porque estuve/ fui a ver los, los planes de estudio del "CUT" y del "NET", antes: y había como muchas materias que yo ya había como cubierto: como por ejemplo Danza I, Música I, todo eso: de alguna manera yo me iba a aburrir y el plan de estudios de la facultad me representaba como muchísima mayor posibilidad de abrir expectativas. De entrada y tal cual por toda la/ la propuesta teórica de la facultad, no" que para muchos es/ es mala, no" Pero yo realmente entré a la facultad para leer. O sea, yo entré a la facultad con la idea de que ACTRIZ no iba a ser ahí, pero sí iba a tener un *background* de todo el ámbito teatral extraordinario, o sea, que no iba a tener en ninguna otra escuela, y por eso yo entré a la facultad.

A. Ya: acabaste tú"

E. Sí. Ya acabé todas las materias. Ahorita estoy haciendo mi tesis, que es mi informe académico sobre un proceso de creación de un monólogo que oscila entre teatro personal y teatro ambientalista, como nuestras referencias teóricas. Lo estoy haciendo junto con Sisu González, que ella se va a titular como directora.

A. QUE PADRE. Y, bueno, ya lo que es *La Cueva de Salamanca*, cómo es que entraste tú, por la audición"

E. Mhjm. Pues sí, yo creo que sí. Bueno, yo estoy en contacto con Juan desde el primer año, que él dio clases:

A. De qué te dio clases"

E. Sí. Me dio clases de expresión: verbal. Sí/ sí. Me dio un semestre, el siguiente ya no estuve con él. No me acuerdo bien. Pero fui alumna un tiempo de Juan Morán, entonces, pues bueno, estaba en contacto con él, me enteré de la audición como actriz y fui. Por cuestiones de horario y yo creo que también por acomodo del/ del equipo no me quedé. O sea, Juan, de alguna manera ((incomp.)) que fuera, entonces no participé en el taller las primeras/ los primeros meses ((risas)) y: y bueno, me entero de *La Cueva de Salamanca* por Ricardo, por los carteles, por Juan, voy a hacer la audición, como ((incomp.)) siempre en contacto con el equipo, pero no estoy tan cerca porque yo tengo otro trabajo fuera, finalmente Ricardo que me dice que a lo mejor sale lo de la música. Entonces Juan Morán habla conmigo, hablo yo con Óscar Armando y, este: y encuentro la manera de participar como saxofonista, con todo y que no había: no te estaba reeditando económicamente, no" Eso para mí es ahorita ya muy importante. Que mi trabajo: sea pagado, que tu oficio sea realmente un oficio, un oficio que, que te da dinero, no" Pero para mí estar en *La Cueva de Salamanca*, pues es: como un acto de gratitud a la "UNAM" no" y a tu escuela y a tu grupo y a tus compañeros de generación y, sobre todo, también abrirle brecha a los que vienen atrás, no" Y como no ser irresponsable con los/ con las generaciones de atrás, no"

- A. Cómo fue tu relación con los otros músicos" que sólo Óscar Armando y, digamos, Erika eran" de la Universidad.
- E. Espléndida. Silverio es un extraordinario músico y guitarrista. Creo que con él fue con quien más me conecté y (.) Sí, o sea, conecté/ Lograr hacer como equipo para entonces trabajar juntos. Sí, espléndida.
- A. Cómo fue que trabajaron" porque, según entendí yo, eh: Óscar Armando les presentó la música y cada quien sacó: eh: su partitura, lo unieron:
- E. El primer día que nos juntamos todos, Óscar Armando nos puso en un cassette la *mu/* la rola de *DEAD CAN DANCE* que se iba a sacar. Ese día yo la empecé a orejear, los músicos también la estaban orejeando. Yo empecé tal cual a sacar las notas ese día y: a empezar a definir la tonalidad para que las guitarras y el saxofón estuviéramos en lo mismo: Eso fue el primer día. Nos reunimos una segunda vez fuera del: del espacio en el que ensayaban, eh: YA: con/ ya todos orejeando bien la música conseguimos tener, este: todos cassettes y esto para que cada quien la orejeara, que fue de orejear ((risas)) Nos volvimos a reunir en mi casa un segundo ensayo. En ese ensayo nos ensamblamos. Yo todavía tenía toda la parte: de la partitura muy, muy, muy lenta (.) El siguiente ensayo ya fue, otra vez, para ensamblarnos con los bailarines, ver la coreografía, ver/ resonar un poco con lo que se estaba viendo y lo que se estaba oyendo. Nos volvimos a reunir una vez más en la Iglesia de Santo Domingo para volver a ensamblarnos, acoplar unas cosas, detallitos, ponemos de acuerdo porque algunos oímos una cosa que no era lo que oía el otro, no" Finalmente, pues ya, estuvimos unos tres/ dos ensayos más con la compañía y, bueno, sobre todo con los bailarines ajustando, no" Ajustando (.) AH. Espérame. Y bueno, se incluyó Erika: en el cuarto ensayo con/ junto con la percusión, o sea, Erika: con pandero, Óscar Armando con el tambor y el otro chico guitarrista tocando también algo de percusión.
- A. Fernando:
- E. Sí, Fernando.
- A. Eh: ya/ yo, por ejemplo, y perdonen que se los diga:
- E. A los de allá, amigos virtuales que nos oyen ((risas))
- A. Por ejemplo, yo en lo que fue danza y una cosa en los ensayos y ya cuando fue la presentación lo sentí diferente. Tú crees que eso haya afectado a la música o ayudó la música o: cómo estuvo.
- E. No sé. Diferente en qué sentido" De coreografía" o sea que se/ hicieron otra cosa o que había otro *feeling*"
- A. Sí: No: Bueno, yo lo que sentí es que no escuchaban la música.
- E. Ajá: Yo creo: en las tres funciones que dimos que hubo una en la que estábamos totalmente desfasados los músicos y los bailarines, pero no creo que sea culpa de los bailarines, o sea, creo que es un ajuste de ambas partes. NO" Por un lado, a veces la música tiene desfases así mínimos que afectan impresionantemente a nivel subliminal, obviamente, al ritmo que llevan los bailarines, no" (.) Entonces eso tiene que ver/ no, no creo que haya sido culpa de los bailarines. De hecho, yo diría que, más bien, era culpa nuestra, o sea, como de/ de cómo nos estábamos ensamblando y qué estábamos haciendo.
- A. O sería porque era la primera vez, no" ((Alguien saludó a Carmen y se interrumpió la entrevista))
- A. ((Retomamos)) Sería a lo mejor, por ejemplo, poner nuestro: ((nos trasladamos)) que era como el/ el ensayo general, podría decirse, en el espacio diferente y: todo mundo acoplándose a las condiciones"
- E. Sí. Yo creo que: totalmente. Y más en/ en cuestión dancística: o sea, en el ámbito dancístico el espacio te es fundamental. En la música también, pero no parece, no" O sea, como que (.) te salvas de muchas cosas.
- A. YA: (.) Y: tú, cómo/ cómo sentiste las tres funciones. Tú, como músico.
- E. Mhhh. Creo que la mejor: en cuanto a/ para mí, yo como/ lo que estaba haciendo/ fue la segunda:, fue donde más (.) me sentí: En la tercera había cosas que se lograban ya porque conocíamos PERFECTO la obra, pero ya estábamos cansados. Yo ya estaba cansada, o sea, yo, ya la boca y todo, yo ya estaba MUY cansada. Mhjm" Eh: (.) pues me daba cuenta de/ del (.) como de/ de/ de la influencia subliminal que tiene la música IMPRESIONANTE, no" O sea, cómo sube algo, cómo pone/ o sea, la entrada de/ empezar con música y en vivo ponía al público HACIA adentro, entonces hacía que/ que se hiciera como un, pues que se prestara atención, pues. Que estuvieran ya todos con nosotros para que entraran, no" Y no de, que los actores tuvieran que Luchar por que entrara el público en la ficción, NO. O sea, la música hizo así como "fuag", como que cerraba un círculo, no"

Entra un círculo que hacía que la atención YA estuviera de antemano ahí. Y creo que eso se debe también al tremendo poder del sonido, no"

A. Entonces, dirías que fue bien acogido por el público"

E. Lo de la música" Sí, o creo que sí. Creo que los efectos que había: no tanto musicales, sino sonoros: eran MUY agradecidos, porque siempre que te metan un sonido así y en teatro y como en/ fuera de contexto en el que están y todo y esos ruiditos que son caricaturas casi siempre, o/ o película y no te das cuenta, cuando lo estás viendo y ves que está siendo allí el efecto y que aquí está haciéndote referencia, no sé, a una puerta, lo que se hacía, eso siempre lo agradeces, porque es como enseñarte la magia y el truco, no" Yo creo que es eso.

A. Bueno, y parte de lo que va a ser mi informe se refiere a lo que debemos defender de nuestro Colegio, que para mí es la teoría, y de lo que nos falta: yo creo que nos falta educación musical y corporal, como música y: música" músico"

E. Músico, porque MÚSICA ((risas))

A. Y bailarina, cómo lo resientes"

E. Pues, no sé, Alexa. Yo creo que/ que es muy ambicioso querer que el Colegio sea un extraordinario Colegio en formación corporal y en formación musical también y en formación actoral, sin embargo: hay que ser ambiciosos a lo mejor. Pero yo, honestamente, creo que es muy difícil de lograr eso, porque no hay los recursos humanos, ni económicos todavía. CREO que se tendrían que concentrar las fuerzas en toda la propuesta teórica de la Facultad de Filosofía y Letras, y creo que es res/ en mi caso, en mi experiencia, es responsabilidad del alumno (.) eh: según tus expectativas, pues. Es tú responsabilidad, si tú quieres ser un extraordinario actor, pues entonces ponte en la realidad y vete al "CUT", porque el "CUT" no te va a poner a leer, pero te va a dar toda una gama de posibilidades físicas, sonoras y actorales entre comillas, no" O vete, entonces, a la "Casa del Teatro" y pide una beca, o sea, siempre hay opciones, pero hay que tener MUCHÍSIMA claridad de lo que quieres, o irte lo aclarando y ser muy honesto también con tus alcances, no" en ese sentido. Entonces, yo diría, que la facultad por su convivencia con otras carreras tiene mayores posibilidades de desarrollo y de proyección en el ámbito teórico, no" Creo que, por ejemplo, hablando de la dirección es el lugar IDÓNEO para formar directores. Yo conozco MUCHÍSIMOS actores que vienen del "CUT", del "NET" o de las escuelas particulares que nunca han podido dirigir y que se mueren de ganas por dirigir. En ese sentido, la facultad es maravillosa porque a TODOS nos dio la oportunidad de dirigir y de vivir la experiencia. Entonces, lo que yo veo en otros ámbitos y en otras escuelas es que sales actor, sales actor, sales actor, sales actor, y ya no tienes como la posibilidad de probarte a ti mismo y sentirte en otras áreas, y en ese sentido es ((incomp.)) como realidad, no" Entonces, obviamente, cuando llegan a dirigir estas otras personas, pues todavía están muy verdes. Que creo que la facultad te da la posibilidad de comenzar a experimentar mucho antes, mucho más joven. Eso sería lo que yo veo de/ de bueno, también de la facultad y de rescatable, pero creo que tiene mucho que ver con el fin teórico.

A. Sí: ((su respuesta me ha hecho meditar))

E. No sé qué más: No sé: (.) AHORA hay/ hay dos o tres maestros que para mí fueron muy importantes a nivel actoral, aunque yo sí creo que toda la formación musical y dancística, que me sustenta mucho mi actoralidad, pues fue de/ de otros lados y de MUCHÍSIMO antes, muchísimo más joven. Están, pues los maestros Mendoza, Ibáñez, Lech, yo creo que Gonzalo también, son cuatro personas, bueno de los que yo estuve, porque hay otros maestros, están Marcela y Fidel, pero yo no los pude constatar, no" Que sé que si hacen programas, pues, muy completos para sus alumnos. Sí. Yo diría eso, que habría que abocarse más a la cuestión teórica y asumirse, no" o sea, asumir que los que estamos ahí estamos en el privilegio de leer y de salir: quizá más potencializados, quizá, porque depende de ti, no" O sea, si tú te preocupas por prepararte actoralmente MUY bien; por otro lado, leer te va a potencializar de una manera extraordinaria (.) Pero hay que cambiar ahí, o sea, hay que darle una vuelta de tuerca, o sea, estar en la facultad vendría a ser un privilegio, no/ no un "pues ya ni modo" Pero sí, no esperar de la facultad salir y llegar a Broadway y triunfar, o salir y llegar al "Sor Juana" y que sea muy fácil entrar. NO. La verdad que es una chinga porque viene de otros lados (.) y tan, bueno/ Yo agregaría que lo que le hace falta a la facultad o a todas las escuelas es ponerte en contacto con el medio más a nivel práctico, o sea, a nivel práctico de que/ de repente tienes que ir a un estreno, porque si no vas a un estreno a hacer contacto y a que te vean no consigues trabajo: Por ejemplo, ese tipo de detalles que son parte de/ de/ de como fluye el MEDIO, o sea, son cofradías: son círculos en los que hay que entrar.

A. Precisamente, hablando de eso, cuál ha sido tu experiencia dentro del teatro, como curriculum.

E. Pues mira, como actriz he trabajado en tres obras nada más, como bailarina he tenido muchísima más experiencia, entré mucho más joven, además estuve en/ quieres que te diga las obras y todo"

A. Pues si tú quieres:

E. Pues, estuve en una obra infantil de danza para niños, que duró unos dos años, *Mañanita de juguete*, luego estuve en *Radio Danzas 42*, participé en el Premio Nacional de la Danza, este: varios *performance* como/ participando en materias interdisciplinarias. Con relación al teatro, pues he trabajado con "Bochinche" y con "Grupo 55" principalmente, además de lecturas de atril y algunos programitas que te salen ahí de ((entre risa)) aprende a actuar en tele, no" Eso, pero son mínimos. Como/ a nivel musical he tenido mucha más experiencia, porque desde niña entré al asunto, entonces, bueno, múltiples conciertos en provincia y aquí, varios lugares, y yo creo que, que ahorita estoy en un momento en el que tengo que concentrarme mucho más en mi actoralidad.

A. Tu estudiaste con Mendoza, verdad"

E. Mhm.

A. Todavía sigues"

E. No. Estuve dos años trabajando con Mendoza y, pues, yo creo que es: es una base importantísima en *todo mi trabajo actoral*.

A. Y de aquí para dónde"

E. Cómo" ((risas))

A. De ahorita:

E. Pues mira, me interesa acabar la tesis como final de ciclo, o sea, cerrar el ciclo con la facultad y ya despedirme de la facultad. Estoy en un proyecto ((ante mi gesto de apoyo hay risas y comenta:)) Sí, todos vámonos ya de ese lugar. Si:: Y eso también es por los que vienen atrás, o sea, un poco demostrarles que sí se puede. Que hay que acabar y ya, y cerrar ciclos, o sea, nada de medio aprender, o sea, aprender, acabar y vámonos, no" Porque si medio aprendes y medio acabas nunca te despides del lugar, en el fondo, pues. Bueno, entonces, la idea es acabar la tesis, eh: estoy en otro proyecto que es sobre la vida de Sor Juana, sobre el siglo XVI y, entonces, ahí, bueno, *es/ es un/ un reto actoral* para mí importante, entre personajes que hago y estoy en otro proyecto que es más *physical theatre*, pues más esto que viste, no" Tirándole a/ a jugar mucho más con el cuerpo, no tanto hacerlo realista, sino mucho más lúdico, no" Eh: y bueno, después de todo eso, si todavía tengo fuerzas y depende cómo me pinte la vida, yo creo que voy a retomar la música como una especie de maestría en relación al teatro.

A. O.K. Eh:: Bueno: Mientras, GRACIAS ((risa))

E. O.K.

ENTREVISTA CON RICARDO ESQUERRA
PERSONAJE: ESTUDIANTE CARRAOLANO
CENTRO CULTURAL UNIVERSITARIO
25 de octubre de 1997

- A. Ricardo, eh: cuéntame tú, cómo fue que te interesaste por el teatro.
- E. AH, CARAY (.) Pues, no sé. Realmente yo creo que, yo creo que son (.) son pequeñas cosas que te van llevando poco a poco, no" NO SÉ, a la mejor todo empezó en segundo de primaria, cuando: bueno lo que pa/ bueno para mí, segundo de primaria fue como que un año muy decisivo, este: sobre mi rumbo allá como de: DE VIDA. Este: (.) En segundo de primaria yo era un estudiante, pues, regular y: no de excelencia, pero con bastante: con buenas/ lo que es un/ un alumno normal, no" lba bien en mis calificaciones y todo, PERO en el colegio en el que yo estaba era un colegio muy, este: pues muy sectario, no" Los hijos del director o de la sociedad de padres de familia hacían/ tenían todos los privilegios y los otros, pues éramos los mortales, no" Entonces, a partir de ahí yo empecé a tener como que una actitud muy rebelde, yo me dediqué a partir de segundo de secunda/ de primaria a leer cosas que a lo mejor tenía que haber leído, no" Cosas como *El Príncipe* de Machiavello, o cosas así. Pero, MÁS QUE NADA, más que nada leía muchas cosas para hacer preguntas a los maestros que sabía que no me podían contestar, lo cual me trajo muchas broncas en primaria, pues obviamente, los maestros no me soportaban. Y este: y a partir de ahí, bueno, como que empiezo, empiezo, empiezo a leer mucho más por mi cuenta, empiezo a/ a: a: PUES NO SÉ, hasta que finalmente llego a la secundaria, ya en otra escuela, una escuela donde las actividades extraescolares eran/ eran bastante importantes, tenían mucho peso y: caí en el grupo de teatro: y: y no sé exactamente por qué escogí teatro, lo que te puedo decir es que no podría hacer otra cosa: o sea, que estoy seguro que estoy haciendo lo que quiero hacer, que no podría estar en ningún otro lado.
- A. Mhm. Ya lo que fue, de toda la gama de posibilidades que hay para estudiar teatro, por qué escogiste hacer la licenciatura en el/ en el/ la facultad.
- E. Bueno, yo tenía/ cuando estuve en sexto de prepa entré a lo que es Área 2, que es la químicobiológica, porque mi idea era/ era ser, este: ingeniero químico, y estaba muy seguro, no" Y: sí, el teatro. Estaba en el grupo de teatro y, pues estaba como una posibilidad bastante remota. Y de hecho, un poco en prepa mi actitud era "estoy haciendo teatro ahorita en este grupo porque no lo voy a hacer después, porque nunca más lo voy a hacer, porque voy a tener una vida normal siendo un ingeniero químico", pero: acabando la/ la: la preparatoria dejé un año, este: un año en el que no hice nada, bueno, este: estuve con unos cuates, hicimos un, un viaje, y: ahí fue como me di cuenta que me estaba haciendo tonto, que realmente no era la ingeniería química/ a mí me SIGUE encantando la química, aunque ya hace mucho que no veo nada, pero me sigue atrayendo bastante, pero YO SÉ que la decisión fue la correcta: hacer teatro, y entonces: pues, entre las opciones que estaban (.) pues estaban, las opciones de ese momento eran el "CUT", el "INBA", la misma facultad, eh: el "NET" y ya, el ((incorp.)) creo que no/ que todavía no/ todavía no empezaba. Y: el/ el "NET" me atraía, igual que el "CUT", aunque ((lo piensa un poco)) no sé, como que era importante el estar en la Universidad. O sea, el hecho de estar en la Universidad, de estar dentro del campus de la Universidad para mí era muy atractivo, estar con: con amigos, este: que también estaban /no sé/ a dos pasos estaban en Psicología o a tres estaban en Arquitectura y prácticamente todo mi grupo del/ de la preparatoria entró a/ a la/ a la/ a la Universidad. Y: y también era importante el hecho de la licenciatura, como que le daba otra validez" O ES lo que pensaba en ese momento. Y el "INBA" fui a ver el plan de estudios y: no: me: atrajo: TANTO, y además era en la tarde, solamente se/ solamente había en la tarde y: a mí no me convenía mucho, y: otra de las grandes posibilidades que tenía la facultad es que había muchas posibilidades de estarte formando por fuera a la vez de estar estudiando: estar haciendo cosas por fuera, cosa que en el "CUT" no podías hacer, tenías que estar ocho horas en el "CUT" y no podías hacer nada más, de hecho: hasta te corrían, no" (.) si entrabas a otro trabajo.
- A. Y por eso te decidiste:
- E. Y por eso entré a/ a al facultad.
- A. Tú dirías que lo que aprendiste en la facultad te ha servido en tu vida profesional"
- E. Sí. Claro que sí. Claro que sí, por supuesto.
- A. Cómo

E. Mira, (.) No sé: Yo creo que la facultad no es algo: Si un estudiante de preparatoria ahorita me preguntara a/ a dónde entrar, yo no creo que le recomendaría la facultad en primer lugar. Creo que: no es la/ la mejor opción ((lo duda un poco)) No la mejor opción, o sea, no creo que cualquier persona pueda entrar a la facultad y sacarle provecho a la facultad. Creo que la facultad tiene PROBLEMAS como los tiene toda la Universidad, en el que: están los MEJORES maestros de México en Medicina, no" están los mejores doctores, las mentes más brillantes están en Medicina, y también están los peores médicos, no" los que acabaron su carrera en/ en (.) no sé, 18 años y: y en su vida han operado a UN GATO, no" Y están dando y clases ahí y no tiene más que hacer que anotarte en la lista y tienes pasada esa materia con diez. Y es lo mismo que le pasa a/ al Colegio de Teatro. En la facultad: están los mejores maestros y están los peores también, entonces, por eso creo que no: no es la mejor opción para cualquiera, sino es: es una muy buena opción si tú decides cómo hacer tu carrera. Entonces, en ese sentido, no sería lo que YO recomendaría en primer lugar.

A. Y de lo que ha sido tu carrera, cuéntame un poquito de tus trabajos.

E. De: en la facultad"

A. Eh: y fuera de ella:

E. Ajá. ((Lo piensa)) Pues, no sé. Esté: a mí lo que me pasó un poco en la facultad es que, a mí me costó, de alguna manera, mucho trabajo decidir por teatro. En el momento que ya decidí que era teatro YA no había nada que me moviera. Y yo estaba muy ilusionado de entrar a la facultad, porque era: estar con la gente que le pasó lo mismo, no" que le costó muchísimo escoger eso y que no quieren hacer otra cosa mas que ESO. Y : el primer día de clases, la primera semana de clases fue muy desilusionante ver gente que, pues que entró a teatro, no sé si porque tenía el pase automático y (.) y fue lo primero que se le ocurrió" o porque no había matemáticas, o NO SÉ. Entonces, la gran mayoría NO QUERÍAN ESTRAR AHÍ, o había otra, a/ o/ o/ otra parte importante de la facultad, que entrando a la facultad se quejaba de que la facultad era muy teórica, cuando: pues sí, yo creo que la facultad es muy teórica, pero eso lo tenía que haber sabido uno antes, no" o sea, como que, lo mínimo que podía uno hacer es tomarse la molestia de investigar qué materias van a dar y no estando dentro decir "no, pues es que son dos materias prácticas y cinco teóricas". Y bueno, pues, afortunadamente en la facultad, en el segundo año me contacté, bueno, no me contacté, o sea, empecé a conocer gente que SÍ QUERÍA HACER TEATRO Y: a partir de la fa/ de/ de/ de gente que conocí en la facultad, pues empecé a trabajar por fuera. Cuando entré a la facultad, pues estaba así: estaba/ estaba trabajando con una: persona que estuvo en la facultad, pero ya, o sea fue/ que era mi maestro de la preparatoria, del grupo de teatro de la preparatoria, y entonces, bueno, el primer año estuve haciendo unas cosillas por ahí, estuve haciendo espectáculos sobre Lorca, pues ahora viéndolo de lejos: estaba bastante feón ((risas)) ((incomp.)) pues era, era como una muy buena opción. Tenía una pastoreta por ahí de/ de Emilio Carballido, y: y ya estando ahí me contacté con gente de "Bochinche", este: que estaba: bueno, con Carlos Corona, que estaba empezando a dirigir y yo estaba como que ya empezando a actuar, entonces como que fue/ fue muy rico, porque fue un crecimiento juntos. Y a partir de ahí pues empezaron a salir las opciones: Sigo trabajando con "Bochinche": entré a/ a un grupo que era "La liga latinoamericana de improvisación" que para mí fue muy importante porque fue un grupo MUY VARIADO. Había gente de todas las escuelas, de/ del "CUT" hasta la "Virginia Fábregas" y era entrar en contacto con otro tipo de trabajo y con otra/ con otra mentalidad, y también como había mucha gente de la facultad y eso me ha ayudado, creo que me ha ayudado muchísimo porque es gente que sigo viendo ahorita, es gente con la que me sigo llevando, con la que sigo teniendo relación (.) Y de repente, bueno, trabajo/ este trabajo de ahorita donde estoy, que es Servando, el director es Jorge Gidi, que es: una: persona que estuvo en el "CUT", no terminó el "CUT", pero estuvo un tiempo en el "CUT" y que yo lo contacté por "LA LIGA..." Y a "La liga..." entré por gente de la facultad que me contactó con "La liga..."

A. Bueno, ahora sí, ya hablemos de lo que es La Cueva... Cómo entraste tú a: a La Cueva de Salamanca.

E. Pues, yo creo que tiene mucho que ver con todo esto, con un poco la/ la camiseta también, este: (.) A mí se me hizo muy atractivo el proyecto de que iba a haber una muestra de/ de escuelas de teatro y que iba a entrar la facultad y que era una forma de decir (.) Porque, bueno, yo sé que la fama de la gente de la facultad es/ es bastante MALA, es/ o: o es gente demasiado retórica: o: o es gente demasiado huevona. Y entonces, de alguna manera decir "también hay gente de la facultad muy valiosa y que se pueden hacer cosas muy brillantes", este: que te digo, que es lo mismo que/ que pasa en cualquier carrera de la Universidad. Hay los médicos más brillantes, no sé: de diez" siete

- salen de/ de la Universidad, y también de los médicos/ de los peores médicos que hay en México de/ de diez, NUEVE han de salir de la Universidad también; pero hay gente muy valiosa y hay gente que también está trabajando y que hace cosas importantes.
- A. Ya lo que fue la propuesta de Juan, esto de: hacer talleres y después la: la puesta en escena. Cómo la resentiste tú, o cómo la recibiste, por no decir resentir.
- E. A mí me gustó mucho el proceso. Bueno, sobre todo, me gustó mucho el planteamiento de hacer talleres y de: empezarlo a/ a: entre los talleres empezar a hacer la obra. Yo: lo que: lo que definitivamente no/ no: no me, no me/ que no quedé satisfecho es: es que YA en el montaje se perdió mucho de esos talleres. Este: Creo que se habían logrado cosas muy padres, o sea, ALGO que fue muy interesante del proyecto es que no era "vamos a/ vamos a (.) ser el éxito de temporada, sino vamos/ tenemos nuestro objetivo de es presentamos en (.) en este encuentro de/ de: escuelas de teatro y es: cumplir ese proyecto y NADA MÁS. Si ya otras cosas salen, bueno, ¡bienvenidas!". Pero yo siento que se habían logrado cosas interesantes como que la misma/ los mismos actores habían hecho la música y creo que al final fueron cosas que se perdieron, creo que al final del proceso, este: hubo/ hubo cerrazón por parte del director de escuchar propuestas y de sentir, más que las propuestas, como ATAQUES a su propuesta, y creo que ahí: hubo roces. Finalmente la/ la: la obra funcionó en el/ en el objetivo que nos planteamos. Yo no sé, si la obra si la sacamos a/ a/ a: un teatro normal, cómo se llama: con una nómina y con boletos pagados, o sea, vendiendo boletos y todo, FUNCIONE exactamente igual. Creo que funcionó muy bien a nivel, este: escuelas de teatro, creo que faltaría: (.) faltaría, no sé si puñirlo más o QUÉ, pero: no sé si funcionaría igual. Creo que sí, creo que es otro paso, que a lo mejor, todavía no está dado en/ en el montaje que ya se vio.
- A. Mhjm. Hablando de esta: problemática que hubo que no podemos esconder, tú crees que tenga algo que ver con lo que muchos han mencionado" incluso gente que ni siquiera tuvo nada que ver, que unos/ parte de los actores eran alumnos de Mendoza y otros eran alumnos de Ibáñez. Crees que tuvo que ver con eso"
- E. No creo que tenga que ver, porque honestamente, o sea, un buen actor es un buen actor, con quien se haya formado. Por ejemplo Ronaldo que es un actor de Ibáñez, con toda la información de Ibáñez, yo creo que es así, de los que están en el grupo, yo creo que es de los que más, MÁS Ibáñez era, por decirlo de alguna manera y: bueno, yo tengo ahí la ventaja un poco de que yo estuve dos años con, con José Luis Ibáñez y estuve dos años con Mendoza, de alguna manera pude ver los dos procesos y sí son muy: diferentes, aunque a fin de cuentas es exactamente lo mismo, porque están haciendo actores, y Ronaldo que es un actor completamente de Ibáñez es un muy buen actor. Entonces, lo ves en escena y/ y (.) pues, no sé, a la mejor: como: como dato de trivía puedes saber que es de José Luis Ibáñez, pero eso no importa. ES UN ACTOR. Igual Aveлина, por ejemplo, es de Mendoza, NO IMPORTA, la ves ahí y te crees o no te crees. (.) Hace poco, este: saliendo de aquí, de una función de Servando un chavo dijo "bueno, es que yo no sé mucho de teatro, pero, pues me gustó" Entonces yo le dije "bueno, es que: qué tienes que saber de teatro" Hace poco hubo un comentario de Luis García, del futbolista, de que: acabando un partido que el Atlante ganó 1-0 todo el público lo abucheó y: el animal dijo que "bueno, lo que pasa es que la gente no sabe de fútbol". Entonces, yo dije eso "qué DEMONIOS tienes que saber de fútbol, a ti o te gusta tu equipo o no te gusta; no tienes que saber de estrategias, ni": Y es lo mismo, no" como espectador no tienes que saber cuál es la teoría/ la teoría que/ que: llevó a ese montaje. Tú te sientas y te gustó o no te gustó. Entonces no importa si eres de Ibáñez o si eres de Mendoza o/ o si eres de la calle. Te gusta o no te gusta y se acabó.
- A. Entonces, tú crees que eso no causó ningún conflicto en: entre los mismos actores"
- E. NO. No creo que hubiera habido conflicto entre los actores. Creo que hubo algunos momentos en los que de repente sí: se sacaba un poco de banderas de que "- Bueno, lo que pasa es que mi maestro dice..." "- No, pero lo que pasa es que mi maestro dice..." Pero: (.) Yo: o sea, NO DEBE de ser problema. Yo no siento que haya que/ que el problema haya sido ahí. Yo siento que cualquier director: no le llegan/ o sea es/ en MÉXICO no hay compañías, o sea, no hay compañías que hayan crecido juntos y se conozcan perfectamente. Entonces, cualquier director tiene una persona del "CUT", una persona de la facultad, una persona del "Virginia Fábregas" y hace lo que/ lo que esos actores pueden hacer. A/ A la mejor fue lo que faltó un poco: saber qué es lo que puede hacer cada actor y no tratar como que de repente "ah, bueno todos/ todos igual" no" "Todos tienen que hacer exactamente lo mismo".
- A. Ya lo: lo que fue la presentación, cómo te sentiste tú en relación con los otros actores y en relación con el público en las tres funciones.

E. Mhjm. Bueno, siento que la/ la primera función fue/ fue muy, muy ENERGÉTICA porque era un poco desconocido el qué/ qué iba a pasar (.). Por ejemplo yo, en mí, personalmente, yo/ yo, honestamente, yo no sabía cuál iba a ser el resultado. Yo no sabía si iba a gustar o si no iba a gustar, si la gente iba a decir "qué porquería" o si la gente iba a decir "¡ah!, extraordinario". Digo, no pasó ninguna de las dos cosas, pero creo que fue un buen resultado. Entonces, salimos como que con mucha energía de "vamos a darlo todo", de que, bueno, un incidente que a mí me pasó con/ con Adriana es que yo ponía mi brazo atrás en la espalda y Adriana me lo tomaba ((entre risa)) tenía tanta energía Adriana que casi me lo lleva al/ casi me pone el/ el codo en la nuca.

A. POR ESO GRITASTE.

E. Sí. ((risas)) Pero: pero era por la misma energía que traíamos, por lo mismo no me lastimé, no" Traía, te digo, que tanta adrenalina en el cuerpo que tampoco me lastimé. Y ya las otras dos como que se asentaron más, se pudieron probar cosas (.) en función que en ensayos no se pudieron probar, que no hubo chance de repente probarse/ de repente creo que" el ensayo era muy rígido, este: "lo que se tenía que hacer" y creo que las funciones nos dieron la chance de probar esas cosas, que en general, creo que funcionaron bastante bien.

A. Tú dirías que probaron, a lo mejor: Yo pienso que cuando eres actor haces esos trucos, por llamarlos de alguna manera, a tu director porque ya no puede CALLARTE en ese momento:

E. Ajá. AH, CLARO Sí (.). No sé: Digo, creo que sí se puede hacer, digo, pues en escena uno puede decir lo que se le dé la gana y el director no puede decir nada, pero no creo que haya ido por ahí. Yo creo que: las cosas que se probaron ni siquiera se probaron con una intención de "ah, hoy quiero que: hoy quiero que el pollo, este: aventarlo desde la tercera fila", sino: dentro de la obra había cosas que se permitían hacer distinto a como se estuvieron haciendo en/ O sea, en FUNCIÓN, la misma función permitía hacer cosa distintas que se hicieron en ensayo. No sé, a lo mejor, desplumar muchísimo más al capón, porque fue hasta finalmente, HASTA LA OBRA cuando/ la función, cuando pude ver cómo se quitaban las plumas. Entonces, no sé, por cosas que se pudieron hacer en ese momento y antes no.

A. Ajá. Y: una pregunta: Por qué la primera lo desplumaste tanto y las, las siguientes ya no tanto"

E. Si" Bueno, YO SENTÍ QUE EN LA TERCERA fue cuando más lo desplumé. De hecho agarré puños así de "AHH" y los empecé a aventar. Este: pero, te digo, a lo mejor puede ser por/ por, por el momento en el que se está/ que estabas viviendo ((Más para sí mismo y casi inaudible)) Bueno, cada función fue distinta. PERO EN LA PRIMERA andaba: bastante ner: pues inseguro de dónde: sentarme, no" Y entonces a lo mejor sí lo desplumé más, no" En la segunda que ya supe bien, bien cómo estaba el lugar no hubo tanta bronca, y en la tercera, bueno, ya tuve chance de tirar más plumas.

A. Y, por ejemplo, estaba planeado que tú tuvieras fruta: natural y: PAJA, y jamás se hizo, y la paja pues la improvisamos ahí con mecate desenredado y la fruta no estuvo. Cómo resentiste eso como: como actor.

E. Pues: ((lo piensa bastante)) Pues no sé. Yo creo que/ sobre todo lo de la fruta fue (.) pues fue cosa de adaptación porque: diez minutos antes me enteré que no iba a haber fruta y de alguna manera, pues a mí/ ya tenía pensado estar comiendo en escena y entonces, bueno, cuando YA LLEGÓ la escena fue: pues justificarme en ese momento porque no me comía nada, o sea, sentí que hubiera sido muy estúpido, te digo, tratar de comeme una/ una fruta de PAPEL ((risas)) no" Entonces, pues ya en un momento justificar el porqué no me lo comía, entonces nada más medio checaba: y como que toma una fruta y tomaba la otra. Pero bueno, pues creo que fue eso más bien: ADAPTARSE a es momento. Igual la PAJA. Este: por ejemplo/ la PAJA fue al contrario, fue un elemento muy rico que HASTA LA FUNCIÓN pude ver, o sea, me enteré que había paja y/ y fue como un elemento (.) NUEVO RICO, o sea, que lo hizo: de alguna forma más espontáneo o como más: este: en el/ utilizarlo/ o sea, en el momento de ver la paja decir "¡ah, claro! la puedo usar " ((incomp.)) y lo podía utilizar ((incomp.)) ficción.

A. Y al público, cómo lo sentiste"

E. (.). Pues MUY BIEN, este: ((lo está pensando)). Pues, en ese sentido, o sea, de/ de lo que platicábamos antes, o sea, o te guste o no le guste y creo que al público le gustó. Y: y no hay porqué: cuestionar por qué le gustó o por qué no le gustó, porque a la mejor decir "¿cómo le pudo gustar esta porquería?" pues es/ es pendejar al público y/ NO" Yo creo que al público le gusta o no le gusta. Y, este: No sé, algo por ejemplo ((me pregunta en voz bajísima si puede decirlo)) [A. Sí, claro que sí.] ((rio)) Por ejemplo, algo que yo le dije a: a: a Juan Morán fue un día si el Coordinador, este Néstor fue

a/ a ver cómo estaban las/ los ensayos y ya al final de un ensayo nos dijo algo así/ bueno dos actores: a Eleazar y a/ y a Ronakó, "hay que ponerse muy, muy LEONES" o algo así les dijo, "porque ESTÁN REPRESENTANDO A LA UNIVERSIDAD" y: lo que yo le dije a Juan Morán es: (.) "ESTO, de alguna manera, es muy nuestro, si es una porquería, si es/ si es una cacota o es un éxito, es nuestra caca o nuestro éxito" (.) No por/ por egoísmo de decir nadie puede (.) nadie puede entrar a esto, no" Pero si se me hace triste que de repente al final alguien llegue a ponerse medallas. Digo, ni siquiera tuvimos un espacio donde ensayar. Creo que ESO también implica mucho/ y platicando con Carmen era algo como que/ algo que me hizo notar Carmen/ era algo que también pudo haber afectado mucho al desarrollo del/ de los ensayos. Era un lugar bastante: deprimente, o sea, te sentabas y: tenías el polvo del/ de tres semanas [A. Tres años] era un lugar TERRIBLE para ensayar, pero era el mejor lugar que se pudo conseguir. Y ese lugar no lo/ no se consiguió por parte de la facultad, o por parte de la Universidad, sino por parte del DIRECTOR que tenía ese espacio y que se podía ensayar ahí y se usó: lo mejor que se pudo hacer. Entonces, creo que no se trata del/ de decir/ porque por ejemplo en el/ en el público, al final, en la tercera función cuando hubo un "goya" y/ y en general en las tres funciones hubo/ hubo mucha: mucha participación de la gente de la facultad, o sea, en ese sentido SÍ era un trabajo de la facultad, porque si estaban APOYANDO a la facultad, pero: pero de la gente, no de los directivos. Y por ejemplo, en el "goya" yo: si me hubieran dicho que/ que se estuviera planeando que iban a hacer un "goya" yo a la mejor no le hubiera entrado, o sea, NO SÉ, pero cuando salió me ser/ me sentí muy rico, fue/ fue muy padre decir "Sí. Aquí estoy, y soy parte de esto y: y sí".

A. Y sí"

E. Sí, y sí. ((risas))

A. Bueno, pues. Muchas gracias, Ricardo.

E. De nada. De qué"

ENTREVISTA CON AVELINA CORREA
PERSONAJE: LEONARDA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, CU
27 de octubre de 1997

- A. Bueno. A ver. Primero, cuéntame un poquito de cómo es que: que entraste al teatro. Cómo te llamó la atención?
- E. Pues, mira. Yo desde que: ahora sí que ((cambiando el tono de voz)) remontándonos en el tiempo: ((normalmente)) yo/ yo, pues desde la primaria empecé a hacer teatro y me/ me gustaba muchísimo, luego en la secundaria: no se podía porque no había taller, me: frustré muchísimo, hasta la Prepa: Y fue ahí cuando una compañera que, este: era mi muy amiga ME DIJO que había unas audiciones que habían salido así en el periódico que necesitaban actores. Y ahí te voy. Bueno, ha sido una de las grandes cosas terribles de mi vida ((entre risa)) pero en fin. Fui a hacer una audición para *El juego que todos jugamos* [A. UY] ((Pienso que casi entré a esa obra al principio de la carrera)) ¡UY! exactamente. Y me quedé y pues, fue así como entré, no" Pero: pero empecé a trabajar haciendo mil cosas y ya después que te veían te llamaban y "uy, la la la". Pero: pero realmente: un DÍA estaba: yo en una: en una obra infantil ensayándola y de/ Había muchos problemas en la obra, no" Yo hacía el personaje central y de pronto, este: un compañero: se enojó con el director, empezaron a discutir acerca de la obra y dijo un comentario que marcó mi vida, no" porque dijo "ES QUE VÉELA, O SEA, NI SIQUIERA SE SABE PARAR EN EL ESCENARIO" Y:: yo me sentí TAN MAL y yo dije "no puede ser" y en ese momento yo dije "No, yo tengo que estudiar". Entonces me metí a: una academia, pues privada, no" para estudiar y después dije "NO: o sea, yo realmente quiero hacer algo más. Yo/ yo me quiero preparar bien" y decidí entrar a la "UNAM" a estudiar. Entonces:: YO ANTES GANABA MUCHO DINERO, no" pero, pues he tenido que sacrificar ciertas cosas por estar, este: estudiando y realmente no creo que sea un sacrificio, sino todo lo contrario: porque ahora siento que puedo hacer cosas a otro nivel, que el tetro que quiero hacer es totalmente diferente al teatro que hacía. Lo que hacía era TERRIBLE y este: pues, así fue. ((risas))
- A. Entonces, tú dirías que: lo que has aprendido aquí sí te ha ayudado en tu trabajo profesional:
- E. Pero muchísimo. Yo: de verdad (.) Lo que pasa es que uno no: Este chavo tenía razón: uno no puede pararse en el escenario sin haber estudiado. Es un compromiso bien grande. Y conforme va pasando más el tiempo y sabes más cosas, y bueno, yo, después que estuve con Mendoza, o cuando estaba con Mendoza, realmente ASUMÍ LA DECISIÓN de hacer esto TODA MI VIDA, pero de una manera como muy profunda. Como de CREAR, eh: por medio de la actuación, porque antes, pues, lo hacía como por *hobbie*, después ya lo hacía más en serio y decía "SÍ, QUIERO HACER TODO ESTO DURANTE TODA MI VIDA" pero cuando REALMENTE fue un compromiso terrible fue a partir de eso y: pues, ahora estoy con ese compromiso. Y SÍ, claro, la Universidad es básica (.) básica.
- A. Y entre: los trabajos que has hecho, cuáles han sido importantes para ti"
- E. Cuáles" ((Lo piensa con una sonrisa)) Todos han sido importantes porque en todos he aprendido algo, por muy malos que sean los trabajos, pero/ por muy mal que esté yo también/ pero: los que (.) más ME HAN dejado creo que es *La Gatomaquia* (.) Juan/ *Penélope* con Nicolás Núñez y: (.) y ya/ y ya. Creo que hasta ahora/ o sea, los MÁS, MÁS, MÁS significativos son esos dos.
- A. Y por qué"
- E. Por qué" Porque creo que: yo ya estaba haciendo teatro con el compromiso de hacer teatro, con ese compromiso así profundo de/ de no ser una actriz de oficio, sino ser una/ una ACTRIZ CREATIVA, no" Que hay una gran diferencia entre uno y otro. (.) Y con *La Gatomaquia* pues es que el texto es TAN BUENO y la dirección estaba tan bien y el equipo era tan padre que era: salir y liberarse, no" Salir a escena y liberarse y hacer MIL COSAS. No sé, era como: (.) como UN REMOLINO. Entrabas al remolino hasta que acababa y salía y/ y: y era un gran desgaste, no" Yo a raíz de eso me fregué las rodillas y tengo las rótulas desviadas, no" Pues sí, porque era un trabajo físico y con el verso y a la una de la/ de la tarde y: el piso ESTABA CALIENTE. Entonces era terrible/ era terrible, era muchísimo esfuerzo, pero realmente era como DARSE, no" a la gente. Y *Penélope* porque: Nicolás/ Nicolás maneja un tipo de teatro que se llama ((cambiando su tono de voz)) "teatro antropocósmico" que es muy: como muy espiritual. A mí me dió muchas cosas. Es como el actor que siempre yo soñé ser: como el actor "chaman" por así decirlo, el sacerdote que hace una misa y SALE a hacer esa misa, no"

- Entonces, para mí eso era estar con Nicolás, porque el trabajo al final acababa en el bosque y: era maravilloso, no". Entonces, yo creo que es por el nivel de compromiso que yo he tenido con:
- A. Ya hablando de (.) de "lo nuestro" [E. DIRARIRÁ] ((nos reímos)) Cómo fue que llegaste tú a lo de *La Cueva...* y etcéteras
- E. Bueno, *La Cueva...*, *La Cueva...* también me dejó algo muy importante que yo creo que todavía no acabo de valorar bien, pero ya/ ya lo vi. Yo creo que va a ser uno de los trabajos importantes en mi vida por: bueno, te voy a decir después porqué. Este: Cómo llegué yo a *La Cueva...* Bueno, pues: Juanito: que ya llevamos trabajando un buen rato, me avisó, ((con una tonadilla)) me avisó que/ que había un montaje en la facultad, que era para una muestra de teatro, que a él le gustaría que yo estuviera ahí. Entonces, me platicó/ me platicó su idea, me pareció muy bien, fui a la audición ((cambiando su tono de voz)) hice una audición muy mala y ((risas)) pero pues me quedé, no" Entonces, este: empezamos a trabajar y pues, así fue. Más bien yo creo que fue porque lo conocía de antes y: y sabía: Yo siento que él/ que él quería que yo estuviera en ese personaje, que le iba a responder para ese personaje.
- A. Lo, lo que fue el: lo que fue el proceso, la propuesta de Juan de dar talleres, cómo la: sentiste tú. Te sirvió"
- E. Sí, sí me sirvió para muchas cosas pero: pero siento que de pronto se desperdició un poco el tiempo. Se desperdició un poco el tiempo porque:: luego nos faltó tiempo para el montaje, no" ((risas)) Porque era bastante complicado. Pero los talleres eran MUY PADRES, sobre todo el de historia, AY, CÓMO ME GUSTÓ. Todas esa cosa de "el agua va y:" *Me encantaban. Las primeras sesiones con Óscar Armando también me gustaban mucho, después sentía como que no iba a hacer mucho (.) y: bueno, Leo. Leo también me enseñó algo, no" ((entre risa)) A NO RESPIRAR POR LA BOCA ((risas)) QUE AÚN AHORA LO SIGO HACIENDO. Y: y Octavio, siento que: que como fue para integrar al grupo más que otra cosa; y me gustaba IR, hasta que se pasó una semana jugando cascaritas y, bueno, pues ya no era tan bello. Pero sí, sí, sí, sí, sí. Cómo no. Te ayuda a profundizar en los contenidos de la obra ((incomp.))*
- A. Ya lo que fue el proceso con/ con los actores:
- E. CON LOS ACTORES" (.) AY, QUE PREGUNTA TAN DIFÍCIL ((risas)) Pues había una discrepancia terrible porque la mitad de los actores veníamos de: Mendoza y la otra mitad venía de Ibañez. Entonces, ellos tienen otra manera de construir sobre la escena y pues de pronto chocábamos, no" Y pues ((entre risa)) yo estaba histórica porque decía "DIOS MÍO, TODOS ESTAMOS EN UN TONO DIFERENTE" Sí, porque ellos, de pronto los siento como muy, como ellos dicen, no" que hay que hacer llegar la línea al espectador, y nosotros pensamos EN QUE SUCEDAN LAS COSAS y el mensaje va a pasar clarísimo si es que la acción está sucediendo como debe de suceder, o sea, las que está/ si todo mundo está en situación y estamos reaccionando, y de pronto Ibañez tiene una dirección como muy:: de cine, no" Fulanito dice la línea, *close-up* a Fulanito, nadie reacciona; después está marcado que Perenganito reaccione y se PASA LA CÁMARA, la mirada del espectador a ver a Fula:/ a Perenganito y ya después regresamos con Fulanito, no" Y: y, pues yo reaccionaba todo el santo día, no" Todo el tiempo ahí. Y de pronto no los sentía. De pronto no sentía como que estuvieran ahí. Y de pronto yo tampoco me sentía y entonces AYYY. Pero bien. Creo que hubo bastante comunicación al final cuando pudimos ajustar todo y: y pues que estábamos ahí, eso era lo importante, no"
- A. Qué días tú: que fue lo que pasó: aquel histórico viernes: cuando se presentó el el Múltiple.
- E. EN EL MÚLTIPLE. HÍJOLE. Pues yo creo que: que fue destapar la coladera, no" YO: estaba muy angustiada porque no entendía lo que Juan me estaba pidiendo, O AL MENOS, creo que ahí hubo una inflexibilidad de mi parte muy grande porque: yo iba con una idea como preconcebida de lo que debía ser un entremés y creo que todos los actores íbamos con esa idea. Entonces, de pronto Juan quería hacer otra cosa y no entendíamos o NO QUERÍAMOS entender qué (.) qué requería de nosotros. Y ese: es viernes en el Múltiple (.) pues yo, personalmente, estaba en un proceso como de asumir/ tratar de asumir qué era lo que quería Juan e ir por ahí. Él me pedía un personaje MUY VIRTUOSO, este: cero risas, cero bromas, como: no sé, muy medido, quizá, no" Y yo no había aprendido a moverme en ese personaje que me estaba: dando EN COMEDIA, entonces yo hice pues REALISMO, pero realismo como serio, no" porque también la comedia es realismo, pero hice un realismo muy serio. Sobre todo la primera escena que me la pedía que NADIE SE DIERA CUENTA de que yo no SUFRÍA, no" Entonces yo ponía todo mi empeño en hacer que la gente viera que sufría. Y: y creo que cada quien llegó a ese ensayo: pues con todas sus reservas y con: todo el camino que

llevábamos, agarrándonos de lo que podíamos, no" Porque estábamos entre la idea del director y entre nuestra idea preconcebida, no" Y eso fue lo que pasó: que: ((con tonadilla)) en la sesión de las preguntas y las respuestas se destapó la coladera y todos empezamos a argumentar y yo me puse así: bueno, no es que/ estaba realmente preocupada porque sí me/ me preocupaba mucho que: o me preocupaba mucho EL RESULTADO de la obra, no" Y de pronto estaba ahí Gonzalo, que es una persona que yo admiro muchísimo, porque: Yo necesitaba como una guía en cuanto a actuación y él es maestro de actuación y es actor. Yo también respeto mucho, este: a Óscar Armando: a Marguit Frenk, a (.) a Aimée, no" pero de pronto, siento que se iba mucho al rollo literario y yo necesitaba como una respuesta: no de texto, sino de cómo hacerle para sacar el personaje (.) y traté de sacar conjeturas, y bueno, pues, que fue un desastre.

A. Pero después, qué fue lo que pasó" Ya pasado el momento.

E. Mira, después de eso yo dije "estoy pecando de soberbia": Yo ya había como asumido "órale, cada frase estaba el ERROR, porque yo seguía como una línea lógica de principio a fin de todas las reacciones y todo lo que le pasaba al PERSONAJE, no" en la situación. Y entonces nos quedamos Juan y yo de ver y le dije "por favor, vámonos frase por frase. Te voy a decir lo que yo pienso y siento en ese momento y tú me dices si está bien o si está mal" Y sí, efectivamente. Allí vamos a hacer lo que Juan quiere" no" pero, dije "bueno, está bien. Esto no se va a resolver A MENOS que YO me siento con Juan" porque yo pensaba que en la significación, el subtexto, estaba el meollo del asunto. Que yo pensaba una cosa, que por muy pequeña que fuera, determinaba el tono, el tono diferente del personaje; entonces, ya entendiéndolo eso yo ya me pude mover en comedia, pero era porque: porque quizá le estaba dando muchísimo peso (.) Estaba con otro subtexto el/ en las partes como claves, no" y ya una vez que sacamos esas partes claves, ya/ ya fue bastante más sencillo.

A. Me puedes explicar tú, qué era todo ese rollo de la ironía"

E. De la ironía. Lo que pasa es que: es lo que te digo, nosotros entramos con una idea preconcebida de lo que es un entremés, porque, bueno, es lo que te dicen, no" El entremés es una FARSA, NO ES UNA COMEDIA. Esto quiere decir que en la farsa es/ no es realismo, sino que es mucho menos creíble y la comedia es una situación ABSURDA, pero al fin y al cabo puede ser real, no" Entonces todos pensábamos que el entremés era una farsa y Juan quería hacer una comedia, entonces el tono variaba. En una comedia no: hay: bueno, dependiendo qué tan fina sea la comedia/ Juan la quería, de alguna manera, de grano como mucho más fino (.) porque era un texto de Cervantes que se prestaba para eso y eso era lo que él trataba de/ de explorar. Entonces, en una farsa las bromas son muy evidentes, lo que pasa es muy evidente, entonces la ironía es una sutileza, o sea, la ironía no es sólo una ambigüedad, sino muchas otras cosas más y eso era lo que quería. Quería cosas muy finas. Que de pronto, a mí me parecía muy raro porque si mi personaje era irónico y NINGUNO DE LOS DEMÁS era irónico, mi ironía no se iba a/ a/ a NOTAR, o sea, los chistes que yo pudiera hacer desde/ desde ese lugar, desde la ironía, no se iban a notar porque los demás estaban como en un grano muy grueso (.), pero bueno, acatamos la cosa y: y se acabó, no". ((risas)) Alguna duda"

A. No, ninguna. Bueno, ya: NO. Primero platicame un poquito de Leonarda.

E. De Leonarda. Qué quieres que te cuente" ((risa))

A. TODO. TODO DE ELLA.

E. Pues es una mujer muy inteligente/ muy inteligente y: (.) No sé: Es una dama, o al menos TRATA de ser una dama, por el vestuario y, bueno, todo lo que se me pedía ((cambia el tono de voz)) creo que era una dama, verdad" ((me río)) Y este: que se casa por conveniencia con un hombre mayor que la respeta y la quiere, y ella tiene la habilidad como para poder manejar a ese: a ese marido. Podría ser, de hecho es el poder real en esa/ en esa relación, o sea, ella es la que manda por debajo del agua, hace todo lo que quiere y él obedece creyendo que/ que está haciendo su voluntad: Ella pues, obviamente, como el marido es todo un dechado de virtudes y es muy moralino, supongo que en la cama pues no la ha de ((entre risa)) satisfacer mucho y ella es joven, no" Ella es joven y (.) pues tiene un amante, no" Que yo siento que/ que para la primera: bueno, para la obra, para el entremés, es la primera vez que se va a acostar con el Sacristán. Creo que ha habido una serie de coqueteos, así, ((cambia su tono de voz)) cartitas y "uh, trululú, tralalá". Han estado esperando esa noche MUCHÍSIMO, no" La han preparado. Ella se puso un buen vestido, no demasiado bueno como para que el marido sospeche, no" Y: y realmente creo que está enamorada o PIENSA que está enamorada del Sacristán porque, bueno, cuando uno es JOVEN ((me río, luego ambas y ella cambia su tono de voz)) cree que esas pequeñas calenturas son amor, no" Y este: pero, realmente, pues se puede enamorar, o sea, uno se puede llegar a enamorar por eso pero facilísimo y

cuando estás así de "OHH" Siento que lo tiene como: hasta cierto punto idealizado, al Sacristán, y pues se presenta la ocasión y pues ((incomp.)) Y pues llega el marido y, este: y eso era algo interesante del montaje, no" Cómo cambiaba ella. Tiene que entrar en dominio de la situación. Y: pues, no sé. Qué más"

A. Y qué: si lo hace"

E. Si lo hace" Pues se le va de las manos porque llega alguien mucho más listo que ella, no" Que es el: (.) el Estudiante, que era picaro, no" Entonces él como quiere sacar las cosas a su provecho, y ella, de alguna manera, está maniatada pues urde toda una trampa y ella cree que ya se va a morir y que allí la van a matar y, bueno, va a ser un desastre porque el marido se va a enterar y NO. Resulta que el Estudiante conoce un poco más (.) no es que conozca un poco más al marido, no" sino que: yo creo que tiene la sangre como más fría para poderlo manejar. Ella está: muy agitada/ está muy agitada, aunque es obvio que, aunque está/ puede estar enamorada o quiera con el Sacristán, pues también sabe que necesita al esposo, necesita el rango que tiene en esa sociedad, necesita el dinero: y: la credibilidad, no" el respeto que la gente siente hacia ella. Entonces, su mundo no lo va a abandonar para nada.

A. Ya lo que fue, dentro de la obra, cómo sientes tú que fueron las relaciones ENTRE los actores y todo el equipo.

E. Pues yo creo que fueron buenas. Había como una gran camaradería ((entre risas)) Eso a veces resultaba terrible porque uno no podía trabajar, no" NO IBAS A TRABAJAR, sino ibas a escuchar chistes y/ pero bueno, ya cuando entrábamos a trabajar, que era difícil entrar a hacerlo, ya era como más fácil, no" Era (.) pues era muy divertido, pero siento que sí había como un divorcio debido a que: no entendíamos bien lo que quería Juan, entonces cada quien se aislaba en su mundo a la hora de actuar y hacia lo que podía. Creo que ahí/ ahí:, pues no estuvo tan bien, no" Hasta el día de la presentación QUE ECHAMOS TODO POR LA BORDA ((risas)) Y como que nos MEDIO unificamos en el tono. Pero:: pero fue/ fue agradable. Yo/ yo me sentía muy bien con todos.

A. Hablando de la: presentación ya a público, cómo sentiste tú las tres"

E. Las tres. (.) Pues yo siento que: (.) que fueron (.) La primera fue un ensayo general con público. Estábamos muy tensos, la adrenalina estaba a flor de piel y cuando la adrenalina está así, pues no pueden salir bien las funciones porque no estamos justo donde tenemos que estar, sin embargo, fue/ fue buena función (.) fue muy: REVELADORA porque no esperábamos esa respuesta, realmente no la esperábamos porque: había muchas cosas en cuanto a la producción en las que, pues NO ESTÁBAMOS CONFIADOS, no" O sea, yo/ todo mi vestuario lo tuve hasta ese día, no" Y era así de ¿cómo me trepo al banco? No" ¿Cómo me muevo en este espacio? Porque ese mismo día fue el ensayo técnico. Entonces la primera función fue eso. La segunda creo que fue: fue muy buena/ fue muy buena. Creo que fue la mejor porque ya estábamos en el justo medio y/ e iban apareciendo un montón de cosas que: ESTABAN VELADAS para nosotros porque, a pesar de que hicimos ensayos con público, pues no era lo mismo no" YA TENER LAS LUCES, ESTAR EN EL TEATRO, CON TODO EL VESTUARIO, PUES YA ES OTRA COSA BIEN DIFERENTE, NO" CON EL BAILE Y TODO. Entonces, la segunda función yo siento que fue la mejor, porque la tercera estábamos como BASTANTE CANSADOS. Yo de pronto sí: es/ regresaba a pensar co/ que me dolían los pies en la tercera función por UN SEGUNDO y luego volvía a entrar en la situación, pero/ pero sí, ya estábamos bastante cansados, no"

A. Además que sólo fueron diez minutos, más o menos, no"

E. AY, SÍ. NO. FUE CAÓTICO ESO porque ni siquiera te habías acabado de retocar y "ya va tercera llamada" FUE UN CAOS porque la gente no podía entrar: y porque había muchísima cola: gente sentada/ yo les pasaba rozándoles con la falda, no"

A. Cómo sentiste tú al público"

E. AY, MARAVILLOSO. YO: yo no lo podía creer. Había cosas que dije "¿Se están riendo de esto?" cosas que yo decía, pues que ASI NORMAL, NO" ¿QUIÉN SE VA A REÍR DE ESTO? SE REÍAN. Yo no lo entendía, no" Era maravilloso. Estaban con nosotros todo el tiempo: Yo creo que se divirtieron mucho. Y eso fue padrisimo, no" Y yo también me divertí mucho. Todos nos divertimos mucho, no" Creo que fue: un buen día.

A. Ahora sí, dime por qué crees que La Cueva... también te dejó algo importante.

E. AH. Porque: (.) porque me enseñó a reaccionar de otra manera. Yo soy una persona muy emotiva, entonces puedo reaccionar de muchas maneras porque soy una persona compleja, no" Entonces desde ahí yo puedo entender a: a tal o cual personaje que yo esté haciendo porque yo soy así de

alguna manera, pero lo que me estaba pidiendo Juan era algo que no estaba en mí, que jamás había hecho; o sea, yo no soy de las personas que ((cambia su tono de voz)) se calla y el control de la situación, no" PARA NADA. Yo soy: de otra manera, no" Y me ayudó a salir de mí. Fue como una EXPANSIÓN del yo, por así decirlo. A salir de mí para/ para: entrar en la posibilidad de otra persona que reacciona de otra manera. No porque no haya hecho personajes que reaccionen de otra manera, pero por lo general los personajes que he hecho no son medidos, yo no sé porqué pero nunca me ha tocado uno que realmente sea medido. O son medidos en el sentido de: (.) de: pues de que se guardan la emoción, pero ahí está, no" SUPERCONTENIDA. Y esta mujer no es así. No es así. Ella es (.) no sé si no le importa tanto, que creo que sí le importa/ hay un sólo/ hay un momento en la obra: cuando ella dice "Ay, sin ventura. Aquí se descose. Aquí salen nuestras maldades a plaza" ahí realmente le está importando lo que está pasando y creo que ahí se va a otro tono, no" Pero: pero reacciona de otra manera totalmente diferente. Es como muy sutil, pero para mí es MUY significativo porque EN LA VIDA había hecho algo así. No sé si sea:: No sé qué sea. NO. No, todavía no sé que sea, pero: pero fue muy importante/ muy importante. Creo que es algo que no había logrado nunca hasta ahora.

A. Hay algo que tú quieras decir"

E. ((Cambiando el tono voz)) Un saludo a mi abuelita que se ((risas)) No: pues/ pues si esto va a salir en algún lugar pues agradecer a toda la gente que estuvo ahí, no" El apoyo y el esfuerzo. Porque, bueno, creo que lo hicimos y lo hicimos bien, y eso es importante.

A. Oye, te han/ te han dicho algo aquí los compañeros"

E. Pues que estuvo muy bien, que fue: que fue la mejor de todas. Y eso: me parece maravilloso porque creo que no es justo que digan que los de la facultad somos los malos, los que no nos po/ sabemos parar en el escenario. Que Sí, SABEMOS UN CHORRO IMPRESIONANTE EN CUANTO A TEORÍA, pero si nos paran en el escenario no sabemos ni hablar. Creo que (.) fue un buen precedente para demostrar que no es así/ que no es así.

A. Bueno, eso es padre. LISTO. GRACIAS, AVE.

**ENTREVISTA CON LEONARDO HERRERA:
ASESOR DE EXPRESIÓN VERBAL Y PANTOMIMA
CELE, CU
28 de octubre de 1997**

- A. Leo, platicame un poquito de porqué entraste al teatro.
- E. Por qué entré al teatro" (.) Fue por: ((carraspea)) por pura casualidad, porque: YO NO sabía de chico qué iba a ser, qué iba a estudiar. Me gustaba dibujar. Desde muy chico dibujaba muchísimo, habilidad que he perdido y, este: y pensaba, pues que tendría que ser una carrera en la que hubiera/ PUDIERA dibujar. Este: y luego, en una ocasión, eh: yendo a un deportivo, donde había actividades culturales también, vi a un amigo de la secundaria en una obra de teatro y me emocionó mucho. Entonces, como éramos muy amigos pues era una manera de estar más juntos, más tiempo juntos y: y pedí permiso en mi casa, todavía pedía permiso para, para entrar. Me: costó trabajo porque: me decían que iba a descuidar los estudios y que no sé qué. Finalmente, pues sí, ya me dieron permiso y ahí empecé desde LOS QUINCE AÑOS. A los quince años empecé a trabajar. Eh: trabajé cinco años como alumno y como actor también en teatro infantil con Karina Dupréz. Después, este: hice: dos años de pantomima con Rafael Pimentel, ahí conocí a Juan Morán, eh: fue el/ un año antes de entrar a la carrera de teatro y, finalmente, el segundo año de carrera de teatro. Eh: y me fui, me fui, me fui por la: por la actuación. La docencia también me ha ayuda: me ha, me ha ganado, ha ganado INTERÉS en los últimos diez años/ para mí/ me gusta mucho enseñar (.) aspectos relacionados con el teatro: principalmente los que atañen al desempeño vocal del actor.
- A. Y, en cuanto a tu currículum, qué/ en qué has trabajado.
- E. He trabajado en ((carraspea)) en montajes, eh: memorables y otros no tan memorables, que de esos mejor ni los ponemos en el currículum. De entre los que más recuerdo, por ejemplo, este: que más me gustaron, eh: *Media vita in morte sumus* con Gonzalo Blanco, de los: montajes: más:, eh:/ era una trilogía de Thornton Wilder, de los montajes menos pretensiosos y más, más RICOS, MÁS SATISFACTORIOS para mí como actor, como un profesional. Es un trabajo muy bonito, es/ es muy bonito trabajar con Gonzalo en esas circunstancias. Es de mis trabajos más, más, más, más, más queridos. Obviamente *Armas blancas*, algunas personas tal vez lo recuerden, de 1982 y 83 con Julio Castillo. Eh: teatro comercial, como te había dicho, con Karina Dupréz. Y, eh: eh: trabajo, eh: principalmente con las/ el teatro del Siglo de Oro español en la "Compañía Corral" de Juan Morán. Eh: a JUAN lo conozco, te digo, desde un año antes de entrar a la carrera y empezamos a hacer teatro desde 1981. Ya en el segundo año de la carrera ya estábamos trabajando DURO con el Siglo de Oro: empezamos con *Los pasos de Lope*, eh: después los *Entremeses* y después ya fueron viniendo las comedias: *La mujer por fuerza*, eh: *Palabras y plumas*, *Los locos de Valencia*, y ya el último montaje que tuvimos que fue *La Gatomaquia*, eh: entonces, con Juan tengo trabajando 16 años, 16 años ya. No nos podemos echar en cara muchas cosas ((risas)) Y aho/ actualmente estoy preparando un montaje, EH:, una obra inédita de Emilio Carballido, una comedia, eh: donde participa un/ un alum/ un EGRESADO de la Escuela de Arte Teatral: Marco Vinicio Estrella, y una gran actriz mexicana, MEMORABLE, toda una institución en el teatro mexicano que es Rosa María Moreno. Esta obra la escribió Emilio Carballido" eh: para ELLA, específicamente. Somos TRES, tres actores apenas, eh: de momento suspendimos porque Emilio Carballido se fue de VIAJE a recibir premios a España y a dar cursos en el Cairo, pero ya, en estos días estamos por/ por retomar el trabajo. Es una comedia.
- A. Y, cómo, ahora sí, yéndonos a *La Cueva*... cómo es tu llamado a/ a participar a/ en *La Cueva*...
- E. Primero, Juan me llamó para trabajar cuestiones de expresión corporal. Eh: ((carraspea)) Toda mi vida me he entrenado corporalmente, ya sea haciendo deporte: corriendo, el atletismo, que es mi pasión, o trabajando pantomima y danza, eh: Le dije que de momento me interesaba más el trabajo vocal, que me sentía más, eh: mi interés iba más por el/ por el trabajo vocal y entonces él aceptó de buen modo y: hacia allá encaminamos el/ el/ el trabajo, no" Hacia la/ hacia el entrenamiento vocal eh: de los actores, ENTRENAMIENTO y a la vez, este: CUIDADO/ cuidado durante la ejecución del texto. Este: fue de esa manera. Fue de esa manera. Me informó bien desde el principio que se trataba de un montaje en cual estarían exclusivamente ALUMNOS del Colegio, entonces/ y bueno, y hubo gente egresada y vinculada a la docencia, eh: de alguna manera también, este: podían colaborar con él.

- A. Y qué fue lo que hiciste en los talleres/ en TÚ taller"
- E. Bueno, ante todo ((carraspea)) trabajar con los al/ con los actores el est/ lo que yo llamo el ESTADO DE CONCIENCIA, eh: la herramienta vocal, es decir, de qué manera DESCUIDAMOS la voz y presuponemos que es nada más, este: lo que: se nos: alude directamente, no" "que se nos entienda, que se oiga, que esté MÁS O MENOS matizado el texto". NO. O sea, hay un/ hay muchas cosas por detrás, no" Hay manejo de imágenes, hay el valor de la pausa, el ENORME VALOR dramático que tiene un silencio, el JUEGO DE LAS IMÁGENES que el texto va dándole a los actores y: en esa medida, de qué: manera" eh: HAY posibilidades para JUGAR con las imágenes y vincularlas con la voz. No nada más matizar por matizar. La gente: en México VA AL TEATRO a ver a sus actores (.) YA preferidos para ver CÓMO dicen el texto, sí" Yo siento que nos falta mucho por educarnos como espectadores, como actores. Más que ver el cómo lo dice hay que ver/ hay que cuidar también QUÉ DICE. Yo creo que eso es lo importante: EL QUÉ DICE, qué/ qué ha querido decir Cervantes, no" Eh: eh: y en esa medida DARLE el valor y la actualidad al teatro y a LAS PALABRAS, al discurso de un hombre, eh: de/ de/ de/:: de la época de Cervantes, como es él mismo, no" Es un gran observador de/ del HABLA POPULAR ante todo. JUEGA CON EL LENGUAJE: hay alures, hay expresiones idiomáticas, hay: caracterización de los personajes a partir de su habla, eh: por ejemplo el Sacristán cuando está pretendiendo hablar como los filósofos o como los poetas, no" Este: esta idea el/ es algo peculiar porque Cervantes está observando a la gente de su época y se burla. Se burla, no de manera, eh: malsana. Se burla de buena forma, no" y lo pone en boca de sus personajes para divertir a los espectadores, pero todos ellos son TIPOS populares, bien vivos y bien presentes en la época de Cervantes. A mí me interesa bien la cuestión de: de: la cultura popular. Yo soy populachero cien por ciento. Este: y obviamente las cuestiones del discurso. Mi segunda opción, mi Posgrado ha sido en lingüística, entonces, hacia allá me interesa, no" el observar el habla popular, el discurso y la composición DEL SUJETO POR su discurso, por sus palabras. Entonces, yo creo que, eh: ESTO SE PUEDE proponer al actor también, sí" Que PONGA atención a esos elementos, ¿por qué habla así?, ¿qué actitud corporal hay también? No" O sea, que no sea una actitud/ yo creo que no se trata de una/ buscar una actitud fabricada, sino que VENGA de/ de la búsqueda, del relajamiento y, sobre todo, DEL DIVERTIMIENTO, del que el actor puede hacer con relación a su personaje.
- A. Y tú dirías que esto que buscaste DAR en el taller sí se logró"
- E. Sí. Definitivamente, definitivamente. OBIAMENTE, hay cosas que, este: que dejan por fuera, no" por ejemplo lo de este: ALGUNOS, no todos, seguían respirando por la boca y que les digo "por la boca NO, es por la nariz", o sea, nuestra respiración en el teatro es totalmente diferente. PERO:: HAY, HAY JUE/ en mayor o menor medida todos lo/ lo/ lo están/ lo están jugando, lo están aplicando; en algunos casos es más asertivo y hay esta posibilidad de/ de juego. Sí se logró.
- A. Estos, eh" llamados que te hizo después Juan para pantomima, en qué consistían"
- E. Consistieron en trabajar con ellos, eh: ciertos detalles que estuvieran también relacionados con la caracterización del personaje. Concretamente, era el manejo de una puerta, o sea, corporalmente jugar con una puerta. Vemos que a partir del manejo de los objetos también CABE la caracterización del personaje en una comedia o en una farsa. Eh: y en este caso algo tan coloquial, tan evidente, tan mecánico que ya: eh: tenemos los humanos como abrir una puerta, de repente adquiere unas dimensiones sensoriales en escena, no" El: jugar con la puerta, con su peso, con su volumen y: con los planos que tiene también.
- A. Dirías también que lo hicieron BIEN, o les faltó tiempo:
- E. Tal vez nos faltó un poquito más, un 10% más; pero: sí, se entendió la idea. Se entendió la idea por parte de los/ de los: actores ((carraspea)) Y: Sí, yo creo que sí, sí se logró. Tal vez un poquito más, no" Es curioso porque/ digo, tal vez faltó un poquito más/ ES CURIOSO ALGO, este: la gente no se da cuenta de, digo sólo los que estamos en escena o estamos a/ co/ colaborando en la escena sabemos de TODAS las horas que hay detrás, no" Todas las horas, este: que/ que se manejan para trabajar un sólo aspectito, un sólo puntito y que en el momento de que corre la obra "pum" pasó rápido y ya, y sigue otra y otra y otra y otra, no" Pero solamente los que colaboramos directamente sabemos todo el tiempo y toda la preparación y todas las dificultades que hubo para enfrentar, para abordar ese/ ese punto, ese aspecto.
- A. Tú, como parte del proceso creativo y como espectador qué viste en la obra"
- E. Ante todo ME DIVERTÍ. Me divertí: me reflejé: me recordó: este: mis impetus de/ de/ de adolescencia y las artimañas y: todo lo complejos y mañosos que somos los seres humanos para llevar a cabo nuestro: nuestro cometido. Las cosas que nos dan satisfacción o felicidad, el/ el lado gozoso de la vida,

no" Ahora, no quiere decir que estoy viejo, pero ya como adulto hago/ ya no hago lo mismo, o sea, las cosas han cambiado. Este: veo de repente a gente en la calle y los: escucho hablar o los veo accionar un poco como a los personajes y me recuerdo de aquellos tiempos, me acuerdo de los tiempos en que YO hacia esas cosas, no" y que incluso MENTÍA, usaba mentiras piadosas para/ para ser feliz unas horas, ¿por qué no? unas horas y, este: y: y/ y lo lograban, lo lograban. Y entonces en esa medida me he divertido. Yo creo que como espectador: y también/ No quiero decir que no le haya pasado igual a otras gentes, a los espectadores, está eso: el verse reflejado, si" O en algún lado NO CONFESO de nuestra vida se ve reflejado en/ en las acciones de los personajes.

A. Ahora, como maestro del Colegio, que nos has visto desde que entramos hasta lo que sería, digamos, este montaje, tú crees que nos han servido todo lo que nos han dado los maestros"

E. ((Carraspea)) Definitivamente. Definitivamente: eh: Yo creo que el/ una postura muy fácil es echarle tierra al Colegio como SIEMPRE se ha hecho, no" desde mis tiempos. Yo te estoy hablando de MÁS de veinte años en que: que: entré a la carrera y YA EXISTÍA eso. Eh: Ya existía el quejarse, ya existía el echarle tierra, ya existían las envidias, etcétera, pero lo más importante, yo creo que: que debe de tener en mente el actor es (.) la disciplina, la constancia, eh: cierto sacrificio también ¿por qué no? Eh: ahora yo noto, tal vez, un cierto relajamiento al tiempo en que estudiábamos nosotros. Nosotros veíamos hasta tres, cuatro, DE TRES A CINCO OBRAS por día para: el día siguiente y teníamos que ir al teatro y las tareas consistían en ir al teatro y consistían en: cosas muy raras como por ejemplo, este: jugar u observar durante horas y horas a un objeto, porque nosotros al día siguiente en la clase de actuación teníamos que animar el objeto o cosas MÁS arriesgadas, de mayor compromiso, como era la/ la elaboración de un personaje y las circunstancias del personaje. Estoy recordando específicamente el caso de *Armas blancas* donde Julio nos MANDÓ a observar cuerpos muertos, si" íbamos a la Facultad de Medicina, en la morgue de la Facultad de Medicina a ver los muertos, a ver la actitud de un muerto, si" el gesto, el rictus y todo eso para elaborar un ejercicio y en la noche estar en el: en el ensayo, eh: trabajando sobre la muerte. Porque él no quería que nos muriéramos como en la televisión, no" leadear la cabeza y la cara. No. "La/ la muerte es canija" él decía. Y siento que to/ algunas cosas se han perdido, eh: SIENTO, tal vez, porque en tal/ No, no paso todo mi tiempo en la carrera, pero AUN con mis alumnos, con TODO y la preparación didáctica que: ((entre risa)) que me he echado en los últimos años y: asistido a conferencias, congresos, eventos, etcétera, siento que: (.) que hay un: relajamiento por parte de los alumnos. TAMBIÉN es la crisis, no" Los alumnos TIENEN que trabajar, tienen que trasladarse a distancias muy largas, llegan cansados, digo, NO ESTAMOS EN CUALQUIER PARTE DEL MUNDO, estamos en la ciudad más grande del mundo y con problemas: mayúsculos también, no" Pero CREO QUE SÍ. Si les ha servido (.) eh: y es admirable. Eso es admirable en TODOS. Desde los que están en escena, los actores y actrices, hasta los que están detrás, los que son futuros/ NO, ya no futuros/ Esa cosas ya parafernalia de nuestro gobierno, no" que dice que somos un país de mexi/ el futuro de los jóvenes, no, no, no/ que YA son directores, que ya son directores con mayor o menor, eh: experiencia, pero ya son directores. Sí sirve. Definitivamente.

A. Hay algo importante que yo me haya saltado y quieras decir"

E. Mhhhhh. ((Lo piensa un poco)) Si: eh: ((Busca las palabras adecuadas antes de hablar)) La idea (.) de: COLABORACIÓN. La idea de colaboración. Eh: por ejemplo, yo siento que el director a mí me llamó NO porque seamos cuates desde hace muchos años, sino porque conoce mi trabajo. Conoce mi trabajo y: entonces, este: Para mí ha sido una oportunidad de colaborar, de constatar cosas que a mí me/ que/ que yo he observado como actor y como formador de actores también y: este: y creo que: yo sigo creyendo, definitivamente, aferradamente a que en estos momentos de crisis y desde hace tiempo sigue funcionando en MÉXICO el trabajo de equipo, el trabajo de equipo. Que es: más rico, definitivamente más fructífero, CONFLICTIVO, no voy a decir que no, es conflictivo, siempre hay conflictos hacia adentro, generalmente son: de los actores con el director o el director con los actores, pero: eso se observa en todas partes. Pero es mejor, desde mi punto de vista, para mí, que andar tocando puertas, no" Es preferible ser cola/ ser cabeza de ratón que cola de león.

A. Bueno: GRACIAS, Leo.

E. GRACIAS.

ENTREVISTA CON ÓSCAR ARMANDO GARCÍA:
MUSICALIZADOR Y ASESOR DE CANTO
TORRE DE HUMANIDADES, FFyL
28 de octubre de 1997

A. Cuéntame un poquito de por qué entraste al teatro.

E. AL TEATRO" Uy, bueno. Brevemente: la/ Yo siento que mi primer: influencia: para: para conocer el teatro, para estudiar el teatro, para HACER teatro, pues fue: mi: tercer año de *kinder*. El cual no: pude: no pude: cursar por otras anécdotas, pero: ese año, al no poder cursar el: el *kinder* mi padre me: se encargó casi, casi de mi educación, eh: porque me llevaba a sus trabajos. Mi padre es: músico y: en esa época él trabajaba en el "Ballet Folklórico del Seguro Social" y: pues se le ocurrió llevarme de llavero, no" en calidad de llavero a la/ a: a: los ensayos del "Ballet Folklórico del Seguro Social". Es/ es un: ballet muy: importante, poco conocido por lo que he visto, pero: eh: comandado por Guillermo Arriaga, él/ él era el coreógrafo. El: director de orquesta era Blas Galindo y:: el maestro de coro era el maestro Alba, el maestro de Alba/ Mi padre trabajaba en la orquesta. Él se/ era el encargado de la sección de marimba y: (.) Entonces, pues ya te imaginarás ir a: ensayos en el "Teatro Xola" en donde: pues se daban en/ en lo que eran como los: camerinos del "Teatro Xola", pues se daban clases de actuación. Y yo ahí conocí a: a: Claudio Brook: por ejemplo, que era maestro de actuación, a: Meche Pascual que era su esposa en ese momento (.) a Carlos Ancira/ Gente que ahí (.) rondaba los pasillos/ Por supuesto que yo no tenía la menor conciencia de quiénes eran. ((entre risa)) Hasta después tuve conciencia de ellos. PERO, eh: el: como era yo el único niño: extraño que estaba ahí en un ensayo en las mañanas, no" Mi papá además me sentaba junto al/ en el podium del director, del maestro Blas Galindo, y pues para mí era el tío Blas. Me daba mucha risa porque tenía: nombre de conejo. Este: (.) y: pues, de repente ver aquéllas cosas que pasaban en el escenario, la:: el diseño escenográfico de/ de Prieto. Y:: y bueno, pues eso fue definitivamente lo que más me: motivó muchos años después al/ a hacer teatro. Cuando mi padre me: reclamó el porqué había yo decidido hacer teatro, pues ya te imaginarás a quien fue/ a quien le reviré la/ la/ el reclamo, no" Entonces no tenía que extrañarse él, pues fue una cosa de/ de/ impregnación, no" que uno/ que bueno tuve, CREO YO, el privilegio de tener en ese momento. Y:: eh: pues ya: a nivel: estudios comencé: al a estudiar en/ cuando salí de la secundaria en el "Andrés Bóler". Estuve seis meses. Después entré al/ al "CADAC" de muy reciente: formación. Yo fui: segunda generación de "CADAC" en el 75, PORQUE EN EL CCH donde había yo entrado a estudiar no había teatro, entonces, pues, eh: (.) tuve una formación al/ alterna, no" de/ de/ de estudios teatrales, y: por supuesto ya estando en el "CADAC" pues, eh: decidí estudiar Literatura Dramática y Teatro. Entonces, ese fue, así, el arranque.

A. En cuanto a lo que es ((me detengo para revisar si alcanza la cinta y sigo)) tu currículum, en lo que has trabajado"

E. UY((risa)) Bueno. Pues: también trataré de ser breve, pero: ((A. No. No importa)) Como estudios tengo la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, tengo la Maestría en Historia en la Universidad de Lovaina, en Bélgica (.) y: actualmente estoy estudiando l/ el Doctorado en Historia del Arte, aquí en la facultad. Eh: digamos que junto con esta/ con estos estudios, bueno, doy clases: de: teatro: desde: 1980, o sea, estoy cumpliendo: ya catorce/ no qué catorce, DIECISIETE años, diecisiete años dando clases en: he de/ he de confesar que empecé muy, muy joven. Pues a los veinte años (.) eh: veí veintiún años a: dar clases. Eh: y creo que es/ mi vocación es esa, también se valora lo que se aprendió en la Universidad en (.) herencia paterna, no" Mi padre es profesor de música desde hace muchos años y eso, yo creo que también lo heredé. Eh: tengo estudios de música, de pintura, tengo estudios de/ especializados en pedagogía teatral, eh: sobre todo con/ con adolescentes. Y:: y: bueno he: he trabajado como ACTOR, como DIRECTOR, como: MUSICALIZADOR. Eh: curiosamente la musicalización siempre fue un *hobbie*, que de haber sabido, pues también hubiera sido una profesión prin/ principal, porque CREO que es la que más, ya a nivel económico, es la que más dinero me ha dado, eh: la musicalización/ y mucha satisfacción. Eh: y a últimas fechas, por circunstancias de la vida, pues, he: incursionado también en investigación teatral. En un principio yo no me creía capaz de hacer investigación, pero, bueno, pues en esas estamos y: claro que: Digamos que: que como buen

egresado de la carrera, pues he incursionado en varios/ en varios/ varias facetas. He tenido un grupo de teatro GUIÑOL, hoy me estaba acordando en clase de esto/ eh: He sido LOCUTOR, he sido GUIONISTA DE RADIO, en fin, pues a lo que nos lleva esta carrera: de todología, pero con muchísimo orgullo además, no" porque creo que en cada una de esas facetas pues he aprendido mucho, he: aplicado muchas cosas que aprendí en la Universidad. Es cuando más/ yo creo que cuando más se (.) valora lo que se estudió en la Universidad. Uno, a los dos o tres años de haber salido siempre está DESPOTRICANDO de los POCOS ESTUDIOS, de los estudios ELEMENTALÍSIMOS que uno tuvo en la Universidad. Pero mientras MÁS PASA el tiempo más/ más valoro, no" lo que: estudié, valoro MUCHÍSIMO a mis maestros (.) eh: y en fin. HE sido asistente de producción, de dirección, en fin (.) sería: ahondar muchísimo, no" pero/ pero SÍ ((tocan a la puerta, Óscar se levanta y abre sin dejar de hablar)) creo que he tenido esa ((entra un alumno y se sienta a un lado)) posibilidad de/ de/ de ver varias facetas del teatro.

A. Cómo conoces tú a/ a Juan Morán.

E. A JUAN. QUÉ BARBARIDAD. NO. QUÉ PREGUNTA. Juan: por supuesto, lo conocí en los pasillos de la facultad, este: pues era de los chavitos/ era de los chavitos que/ Claro, yo ya me sentía enormemente grandote, no" Pero, bueno, era de los de primer ingreso. Le llevaré dos o tres años de (.) de generación si no mal recuerdo, si no es que más. PERO, eh: cuando ya: a: lo/ No. COINCIDIMOS como compañeros de curso con José Luis Ibáñez. En un curso: bueno, José Luis todavía daba: clases de actuación. YO YA HABÍA TOMADO el primer curso de actuación, pero: con José Luis/ pero: yo tenía especial interés en estudiar dirección CON José Luis. Pues, como tú sabes perfectamente, pues llegué a su clase, me paré enfrente y pues le dije "José Luis, yo quiero estudiar dirección contigo (.) NO ACTUACIÓN". Entonces José Luis me dijo "Pues: adelante y: pues vamos a abrir esa faceta, no" dentro del curso y tú te vas a encargar de: ciertos elementos donde vas a aprender dirección" Y PUES lo aprendí, de qué manera, no" A punta de/ de regaños y de guamazos, y/ y Juan era compañero. En: esa generación estaba: Viridiana/ Viridiana: Alariste, eh:: En fin, pues para/ Si lo quieres tomar de referencia, porque ahorita no recuerdo bien LA FECHA, fue como en el OCHENTA ((incomp.)) Eh: sin embargo, bueno, ÉRAMOS COMPAÑEROS Y PUNTO, Y: ALGÚN DÍA SE ME ACERCÓ POR LA FAMA QUE YO YA TENÍA ENTRE LOS EXÁMENES DE DIRECCIÓN de: ponerle musiquita a todo. Este: él se acercó algún día y me dijo, este: "Oye, Armando, yo sé que tú musicalizas, quisiera que-tú me musicalizaras unos, eh: Pasos de Lope de Rueda" Y pues, yo:: me fui a buscar música: de la época. Le puse en un cassette como cinco picecitas y esa fue mi musicalización. Era EXTREMADAMENTE tímido, yo otro tanto, aunque no lo creas, pero yo era terriblemente tímido; entonces pues así como que "Ahí está el trabajo, punto y se acabó" (.) Y AÑOS DESPUÉS/ BUENO, me invitó a ver la obra. Creo que no pude verla, en fin, fue algo así muy, muy accidentado. Pero AÑOS DESPUÉS, realmente AÑOS DESPUÉS (.) yo: me fui a Michoacán a trabajar, regresé de Michoacán y: eh: me: reencontré con Juan YA cuando tenía el grupo "El Corral" y ME INVITÓ a pertenecer al grupo después del montaje de: *La mujer por fuerza*. O sea, yo fui a ver el montaje de *La mujer por fuerza*, realmente quedé (.) fascinado del montaje, montaje de una enorme: fresca, una enorme claridad, o sea, yo creo que desde entonces ya Juan empezaba a afilar cuchillos, no" Y: eh: sinceramente no recuerdo si también intervine en la musicalización de eso. No/ No estoy muy seguro. PERO, eh: a partir de eso y CREO que además (.) Ahorita me estoy acordando que le hice una crítica a su musicalización/ Fue que él me llamó entonces para participar en/ en: *Palabras y plumas*. Eh: DESDE ese trabajo, junto con Víctor Medina se: pues, se trató de hacer un trabajo: de talleres: Es decir, que el actor que participara en el grupo y que participara en los montajes, no tuviera una: (.) pues no tuviera un contacto con los asesores así nada más de que "ay, pues el musicalizador, ay, pues el que pone música y ya en el ensayo general; el de verso, pues, nada más trabaja dos días y ya"; sino que de veras integrar un taller CONJUNTO entre todos los: los asesores. Y claro que Juan tuvo el tino de llamar a profesores. O sea, realmente, pues YA, pues éramos profesores aquí de la facultad y eso enriqueció mucho el: pues como que el trabajo académico al/ al interior del/ del grupo. Se pretendía que fuera un grupo representativo de la facultad. LO FUE. Finalmente, afortunadamente además, lo fue. Eh: y entonces a partir de allí, ya: empezamos a trabajar juntos, a excepción, creo, del montaje que hizo de: (.) Ay, una cosa chicana. No recuerdo. *Johnny: / Johnny no se qué*, *Johnny machetes* o no se qué, pero, bueno. Este: eso yo no lo trabajé con él, pero de ahí todos sus trabajos los/ los hice con él, A EXCEPCIÓN TAMBIÉN, por circunstancias del destino, del:: *Los locos de Valencia*. Comencé el trabajo, incluso participé en las audiciones, pero YA: era inminente mi partida a Bélgica, este: y: en Bélgica me enteré en un periódico en la Embajada, en

una visita que hice a la Embajada, me enteré que habían triunfado (.) exitosamente en/ en/ en El Paso, Festival del Chamizal. Eh: al regreso de Bélgica, entonces ya retomamos trabajos, eh: y/ y bueno, pues, hasta/ hasta lo que hicimos con/ con La Cueva de Salamanca.

A. Y cómo fue tu llamado a La Cueva..."

E. A LA CUEVA... BUENO, pues: eh: como: lo ha sido siempre con Juan, no" este: Bueno, he de decirte que desde entonces ya tenemos una amistad muy/ muy/ muy intensa, no" Este: aunque no tengamos algún montaje es/ estamos siempre: en: constante comunicación. "Pues qué está haciendo él, en qué voy yo, etcétera", pero, eh: a: la convocatoria: que surgió de la Escuela de Arte Teatral y: a la organización misma y a la decisión de que fuera Juan el que hiciera el montaje de La Cueva de Salamanca, pues inmediatamente me llamó y: sobre todo, rescatando aquello que hicimos con Palabras y plumas, de que se hiciera un montaje-taller. Y pues, esa fue la manera en que me/ me integré al trabajo.

A. Y cuál era tu objetivo en el taller de música.

E. Eh: eran varios. El primer objetivo era, eh: proporcionar una información general sobre la: el concepto musical de la época del cervantino. Segundo, el: que los: actores fueran los creadores de la música. Ese era un objetivo IDEAL, no" TRES, por supuesto, eh: generar, eh: varias posibilidades de musicalización, es decir, que no fuera poner el disquito, sino: cómo: (.) la teatralidad misma de La Cueva de Salamanca podía generar su propia música. Eh: CREO QUE SE CUMPLIERON MUY BIEN los objetivos, a excepción del segundo, es decir, eh: (.) dentro del taller se: llegó a crear la/ LA CANCIÓN de La Cueva de Salamanca, y fue justamente la que crearon los muchachos. Ellos mismos crearon la MELODÍA y las ARMONÍAS y se pelearon entre todos, creo que eso lo tienes hasta: registrado (.) Fue un experimento muy interesante. Y DESGRACIADAMENTE ES/ JUSTO esa canción fue la que no apareció en el montaje final, mh: por razones: ((se ríe)) estético-musicales, porque quienes tenían que/ que interpretar eso son/ eran justamente los dos más desafinados del grupo. Pero: no quiere decir que haya sido un trabajo en balde, sino que creo que fue un trabajo que enriqueció a todos, porque: de to/ de/ de todas maneras se exploró en la musicalidad de: del texto cervantino, no" Entonces, este: creo que esos fueron los objetivos principales del taller.

A. Cómo te relacionaste tú con los actores"

E. ((Lo piensa un poco)) Híjole. Pues yo diría que: ya pasado el tiempo fueron dos tipos de relación. El primero muy académico. Yo creo que varios muchachos, pues era la primera vez que/ que me/ que trabajaban conmigo, que me tenían en este falso pedestal del maestro y de "AY, el Maestro Óscar Armando", etcétera, no" Y POR OTRO LADO los que ya me superconocían, no" con quienes había yo trabajado, no" este: y que, bueno, ya tenemos otro tipo de relación que no es tan respetuoso, no" TRATÉ entonces, justo a partir del taller, pues de: que: se rompiera este hielo con los muchachos que me tenían demasiado respeto y LOS QUE ya no me tenían tanto respeto, bueno, pues que se integraran al trabajo creativo, no" Eh: pero: finalmente creo que se logró una unidad muy/ muy interesante de trato, de: respeto, de: de: pues de mucho cariño, no" Y creo que eso se vio en escena, no" Ya/ ya al finalizar/ o sea, al ver el trabajo final, pues: siempre hubo un gran respeto a: al trabajo de la musicalización. Y:: pues como sucede en todos estos: trabajos, pues, creo que había un crecimiento muy sabroso de todos. De: de entender realmente cuál había sido la función, NO SÓLO MÍA, sino de todos los integrantes del grupo (.) Y CLARO, pues, eh: las: los/ los roces y los: broncas que siempre nos suceden en ensayos generales, pero, bueno, eso yo/ yo de plano lo/ lo: ELIMINARÍA, no" porque son circunstancias muy naturales del trabajo teatral. Pero de ahí en fuera, creo que el trato fue muy: (.) pues muy/ muy: muy interesante.

A. Cómo surge esta: propuesta de la orquesta"

E. AH. Bueno, desde el principio yo le había dicho a Juan/ Esto, mh: ya lo habíamos planeado para Los locos de Valencia. Ya: había sido un plan para Los locos... y que no se pudo lograr porque, pues yo me fui. Eh: yo siem/ yo le había insistido a Juan que: el: texto: de Siglo de Oro español siempre debería ir acompañado de una orquesta en vivo que enriquece/ enriquece muchísimo eh: la: pues, no sólo el concepto musical, sino también, eh: los efectos: Si leemos un poquitin, pues, eh: las representaciones de la época tenían su orquesta en vivo y esa orquesta se encargaba de los efectos, de muchos efectos que/ incluso como cosas ABIERTAMENTE MUSICALES se: eh: SERVÍAN para dar acento o dar apoyo a ciertas cosas, no" En: (.) en Palabras y plumas la musicalización fue muy difícil. Eh: se hizo toda con discos y con grabaciones, no" etcétera, pero era muy difícil, incluso hubo EFECTOS que nunca coincidían. Nos moríamos de la risa porque nunca coincidían porque pues te/ Estábamos a: expensas de la cinta, no" Entonces, la PRECISIÓN nunca te la va a dar una cinta tan

BIEN como una persona en vivo. Eh: cuando *Los locos...* entonces, que fue posterior, yo le dije a Juan "pues hay que hacer esto" y ya no se pudo hacer. Y AHORA EN LA CUEVA DE SALAMANCA pues yo insistí: le dije a Juan "pues vamos a hacer algo así, vamos a tratar, vamos a intentar hacer esto" incluso para la: para la: cómo se llama: la audición era uno de los criterios de selección, que los muchachos de preferencia tuvieran, pues ASÍ COMO QUE ciertas posibilidades musicales. Pues fue muy decepcionante porque nadie sabía tocar más que el "chuntata, chuntata" de las guitarras, no" Eh: PASADO YA EL TRABAJO/ YA YA: ENTRADOS EN EL TRABAJO vino el ofrecimiento de: eh" de RICARDO, si" de que, eh: bueno, Ricardo era el único que sabía tocar un instrumento que era el clarinete, eso lo empezamos a ensayar de que él pudiera acompañar *La Cueva de Salamanca*, en fin, pero, resultaba muy: COMPLICADO para él como ACTOR. Eh: lo veíamos muy tenso entre que tenía que tocar el clarinete o que tenía que actuar. Y vino el ofrecimiento de integrar a Carmen. Carmen desde el principio le dijo a Juan que ella estaba dispuestísima, nada más sería cosa de ponerse de acuerdo en el horario. Y afortunadamente coincidimos con Carmen, que es una muchacha verdaderamente talentosísima, con una capacidad musical increíble, alumna de esta carrera y: eh: además se: unieron dos integrantes extras del grupo, estos fueron nuestros cachirules en el Encuentro, pues se supone que todos teníamos que ser de la facultad. Este: son/ y dos muchachos músicos profesionales que saben leer y que: eh: pudimos sacar creo: muy bien, muy dignamente la idea musical de toda la obra. Se tuvo que cortar, como te dije, *La Cueva de Salamanca* por esas razones, PERO pudimos apoyar el/ los bailes y pudimos hacer lo que queríamos, esto/ esta cuestión de apoyo musical en momentos MUY PRECISOS, sin ningún tipo de virtuosismo ni nada, sino: ser/ ser coherentes con el montaje, no" Entonces, eh: con los músicos yo NO TUVE NINGÚN PROBLEMA. Con ellos ensayé, qué te puedo decir, cuatro veces" en cuatro/ EN CUATRO SESIONES sacamos toda la música. Entonces, eso me sigue sorprendiendo con respecto al: trabajo con los actores. Con los actores te tienes que llevar cuatro meses para que: saquen algo y los músicos en cuatro sesiones te sacan todo, o sea, ((incomp.)) y esa fue/ ese fue el resultado, o sea/ Y CREO, por lo que he escuchado, pues que fue, finalmente, algo muy, eh: (.) eh: pues algo que/ que que gustó mucho al público, que/ que verdaderamente se creó una musicalización teatral ya mucho más, eh: eh: cercana a la realidad que nuestros tracks. Y esto: fue muy interesante, por ejemplo el primer accidente que tuvimos en la primera función la pudimos superar justamente porque ESTÁBAMOS EN VIVO, PORQUE empezamos la/ la introducción y nunca entraron los bailarines. Los bailarines estaban comiendo chicle en la/ en el pasillo del/ de los camerinos, no" y nosotros ya llevábamos la tercera vuelta y éstos que no entraban. El público pues nunca se dio cuenta de que era un error, pero si hubiera sido una cinta, aquí hubiera sido DESASTROSO.

A. Mjhm. Bueno, como músico estabas arriba, no" [E. Mjhm] y lo pudiste ver [E. Si] Cómo lo viste y cómo te sentiste"

E. Pues como actor. No te puedo: dar una: Me dio mucha: pena no haber visto el espectáculo como público, eh: me hubiera encantado. Yo estaba tan nervioso como los actores. Tenía que ser muy preciso con los toquidos de la puerta, este: con los efectos, con: en fin, con muchas cosas. Entonces, cómo me sentí" Pues como parte del equipo por supuesto. O sea/ y: fue muy interesante sentirme como/ como ACTOR y: estar: transpirando como actor y, mira que yo nada más hacia "tun ta tun ta tun" con el tambor pero/ pero pues, me cansé igual que los actores y por la tensión por (.) por la responsabilidad, etcétera, no" Pero: ese fue el sentimiento y me sorprendió mucho, porque es primera vez que lo hago (.) NO, YA LO HABÍA HECHO ANTES en otro espectáculo, pero bueno, es, eh: como actitud es de/ absolutamente participativa.

A. Y como parte del grupo, cómo sentiste al público"

E. (.) Ehm:: maravilloso. Yo creo/ o sea, el público: Estábamos ante un público muy difícil. La MITAD era de la facultad y la otra mitad era: era gente que iba a ver en qué nos equivocábamos. Era gente, pues alumnos de otras escuelas que iban con los: cuchillos MUY BIEN AFILADOS, y que:: a la tercera carcajada pues: ese problema se ELIMINABA. Es decir, eh: yo sentí desde la: segunda o tercer reacción del público ya en general, pues que: pues las envidias pasaban a otro/ a otro lugar. LAS ENVIDIAS REGRESABAN YA CUANDO TERMINABA LA OBRA Y SALÍAN LOS COMENTARIOS. Era muy chistoso escuchar comentarios de muchachos de la Escuela de Arte Teatral por ejemplo, no" de que "así que chiste, ¿verdad? Con bailes y con canciones cualquiera hace una obra, tararata" en fin. Pero ellos hicieron lo mismo, no" Lo hicieron de otra manera, pero les hicieron exactamente lo mismo, también usaron bailes y usaron canciones. Eh: pero en el momento de la representación creo que fue un público ENTREGADÍSIMO, ENTREGADÍSIMO. Yo veía incluso a PROFESORES, a: gente

MUY, MUY exigente que tuvo que/ que entrar con nosotros, no" Entonces yo creo que/ que si funcionó muy bien/ los códigos. Creo que los códigos eran muy claros, no" De eso se encargó Juan, de que: NADA DEL TEXTO fuera: hermético, nada. Hasta las palabras más herméticas. Hasta eso/ de eso hizo chiste, o bueno, de eso hicimos chiste todos, no" Eh: no/ no quiero darle la exclusividad a Juan, no" porque: tampoco él lo permite, pero/ pero es evidente que/ que hubo (.) que hubo este trabajo y pues el público reaccionó ante esos códigos, no"

A. Ahora, tú como: nuestro maestro, que nos has visto desde que llegamos y ahora que salimos, Tú crees que lo que hemos aprendido si nos ha servido" Aquí en la facultad, verdad"

E. Hijole, Pues es muy difícil que yo te lo responda. Es como preguntarte eso yo a Mendoza, no" "Maestro, ¿usted cree que lo que usted me enseñó me ha servido?" ((Río)) No sé, no me lo puede responder. Mh: PERO (.) Eh: O sea, me es muy difícil responderte esto. Es una pregunta muy difícil. Cómo/ cómo poder medir si lo que yo te enseñé te sirvió o no te sirvió [A. No se ve"] No. Lo que/ NO. Lo que: te: podría contestar/ Ay: Esta muchacha ((risas)) O sea, lo que te podría contestar es Sí, YO LOS HE VISTO CRECER A USTEDES: POR SUPUESTO. Pero POR SUPUESTO. Eso es/ es in (.) eso es inevitable. Si: si: uno se precia de ser profesor uno debe tener la suficiente: capacidad crítica para observar que tus alumnos crecen y que te superan, afortunadamente. Sí, porque si ves que no te superan dices "gulp" no" Entonces, eh: ustedes como: Si me preguntas de tu generación: o del grupo [A. De:] o de los integrantes del grupo [A. Sí.] Que fueron mis alumnos (.) No, bueno. A algunas persona yo no las conocía del grupo, eh" nunca fueron mis alumnos, pero los que sí fueron mis alumnos, pues evidentemente que yo he visto un crecimiento de: digamos natural, una/ un crecimiento natural y evidente de/ de cuando comenzaron, de cuando llega/ fueron por primera vez mis alumnos. Ehm: y en algunos de ustedes he visto (.) incluso de montaje a otro montaje, en el caso por ejemplo de, qué te puedo decir, Avefina, de: mh: Adriana, de: de Ronaldo, en fin, gentes que he podido ver en otros montajes donde yo he estado, pues por supuesto que hay un claro/ claro avance, no" y que les falta TODAVÍA, o sea, no son las estrellas consagradas, no" pero claro que hay un proceso de/ de/ de evolución en su trabajo. Y, eh: (.) y ya. Pero: que si ha servido o no la educación, pues no, eso sí, cada quien. Yo creo/ Sí. Si los veo en escena pues yo veo si han funcionado cosas, no" Y yo creo que más de las que ustedes mismos piensan. Es lo que te decía en la otra respuesta, no" Uno siempre sale de la facultad, eh: remitiendo de todo y sobre todo un/ como una cuestión de: "no me enseñaron nada" no" de/ cómo de que (.) Y: y eso se/ se va/ se va/ se va eliminando al paso de los años. Yo llevo: dieciseis años que salí de la carrera y: y sigo valorando MUCHÍSIMO, MUCHÍSIMO todo lo que aprendí de los BUENOS y de los MALOS maestros. De los buenos: el modelo que tuve que seguir, de los malos: lo que no tengo que hacer en mi vida.

A. Bueno, hay/ hay algo importante que TÚ creas que debe mencionarse que yo no te haya preguntado"

E. Sobre el montaje"

A. Sí.

E. Mhm: [A. Sobre lo que quieras] ((risa)) Mira, a los tres tengo una comida [Alumno. La bolsa] La bolsa de valores ((risas)) No, mira, ehm: (.) Sí. Es/ es la: (.) es la capacidad primero de: la capacidad de/ de: de llamado que tiene Juan para con maestros y con alumnos y hasta productores, sí" y creativos. Yo eso lo admiro mucho de Juan, pero: a parte de que esto pueda ser admirable o no, creo que es una actitud que: debe prevalecer en el/ en el Colegio. Ahora que tanto se está peleando y se está cuestionando que si el nuevo plan de estudios, si el viejo plan de estudios, que si los egresados y que no y que si somos teatreros y somos todólogos, yo creo que justamente MUCHAS de esas discusiones se evitarían viendo *La Cueva de Sotomayor* en el contexto en que se presentó: FRENTE a las demás escuelas. Desgraciadamente creo que ninguno de los/ a excepción de la Maestra Wagner/ de los que están en la me/ en el: en el/ cómo se llama esta cosa" o sea, la comisión [A. La comisión] hubiera/ era yo crea el momento/ un momento PRIVILEGIADÍSIMO para entender en dónde estamos como carrera pero, sigue también este desdén, esta cuestión de/ de/ de/ de/ de/ de/ de/ de/ de/ de la actitud de avestruz, de no ver que realmente la gente está saliendo preparada, que la gente está ocupando puestos importantísimos dentro del/ de: la cultura teatral de México, que somos y seguimos siendo los RESPONSABLES/ Esto nos da un peso tremendo, sí" Los responsables de la formación teatral de CASI TODO EL PAÍS, sí" Pero siguen las discusiones bizantinas de que "si: la carrera debe ser de actores o que si debe ser de dramaturgos o que de investigadores" en fin. Yo/ yo: creo que/ insisto, el mejor ejemplo ha sido este/ este pequeño taller duró, hasta se me fue el/ no/ no tengo ya ni conciencia/ creo que duró cuatro meses [A. Sí] de trabajo. Pues en cuatro meses de trabajo pudimos demostrar (.) cuales son nuestros instrumentos de trabajo. Sorprendentemente (.) el: elemento de

trabajo más importante del actor, que es la dicción, lo tenemos mejor trabajado en esta escuela que en las demás que tienen cursos especializados en dicción Y NO LO ENTIENDEN. No entienden en donde está el SECRETO, pues no es ningún secreto, si" Es un/ es un tipo de formación del cual nosotros debemos estar verdaderamente orgullosos, no" y el/ y el lugar en donde/ en donde estudiamos que es la Facultad de Filosofía y Letras. La posibilidad además de que una Maestra Frenk venga y vea el ensayo, si" y que nos dé sus opiniones, o que: no sé, en algún dado/ en algún caso dado el Maestro Fernández o el Maestro/ la/ la Maestra Glantz, en fin, gente que se pueda acercar a nuestro trabajo y que nos dé una opinión, o asistir a una conferencia sobre Cervantes con el cervantino más prestigiado de España, bueno, esa es la vida académica de esta facultad, que también nos la pasamos negando, porque pues, insisto, traemos siempre el látigo en la mano, no" y siempre nos negamos ¿por qué? Quien sabe, pero ahí estamos "pas pas pas" no" Y bueno, creo que el trabajo en *La Cueva...* ha sido, eh: ha sido mu/ una plataforma para comenzar otro tipo de expresiones (.) y asentamos, no" y promover esta cuestión de la interdisciplina. También, y por último, eh: la importancia de la teoría en el trabajo teatral (.) punto, si" Se preguntaban los muchachos de la Escuela de Arte Teatral por qué nosotros habíamos tenido ese resultado y UN MUCHACHO de la Escuela de Arte Teatral lo respondió, fijate bien, dijo "Nosotros SIEMPRE HEMOS CRITICADO a los mu/ a: a los de la facultad por teóricos. Tengo la ligera impresión que es de lo menos que debemos criticarlos y: que es de lo que más nos hace falta trabajar en esta escuela" y tiene razón. Entonces ya se acabó aquel mito de que el actor debe de ser, este: pues como un ser mutante ahí, que va por el escenario y que en realidad el actor es un/ es un artista HUMANISTA, si" que no se le va a caer nada por conocer más, por tener/ tener en su trabajo creativo los elementos que le: que le proporcionan una mejor base para su creatividad. Entonces, eh: yo creo que este tipo de experiencias se deben/ se deben continuar. Sigo sin explicarme porqué el maestro Juan Morán no está contratado como maestro de actuación de facultad, yo no entiendo, no" Eh: lo entiendo: administrativamente, que no se ha recibido, entonces bueno, ya estamos en eso PERO: ha sido una gente que nos ha dado prestigio a nivel internacional y a nivel nacional como facultad. Entonces, bueno, ojalá que/ que esto de *La Cueva...* ayude al/ a que el maestro se integre YA definitivamente a nuestras filas [A. Ojalá] Sí ((me río)) Bueno.

A. Bueno, GRACIAS.

E. DE NADA.

ENTREVISTA CON JUAN FERNANDO HERNÁNDEZ REVELEZ:
MÚSICO
MUSEO UNIVERSITARIO DE CIENCIA Y ARTE, CU
28 de octubre de 1997

- A. Fer, cómo te inicias tú en la música"
- E. AH, pues, este: fui a un curso de música clásica/ de guitarra clásica en el "Centro Cultural de: Acatlán" (.) Estuve un año ahí y después como me/ me siguió gustando la música: este: entré a la Nacional de Música, donde estoy ahorita estudiando.
- A. En que:/ Van por semestre"
- E. Mhjm. ((Afirmando))
- A. En cual"
- E. Sí:: voy en el: sexto semestre:
- A. Y a qué te dedicas"
- E. Bueno. O sea (.) me/ me dedico a dar conciertos.
- A. Ajá"
- E. Tengo un trío de guitarras, el cual: vimos ahorita (.)
- A. Ajá. Mangoré"
- E. MANGORÉ.
- A. Mangoré"
- E. Mangoré. Sí. ES un compositor, este: uruguayo (.) y:: APARTE doy clases en una estudiantina (.) en la Universidad del Valle de México.
- A. Cómo es que: llegas a La Cueva de Salamanca/ quién te habló o qué pasó"
- E. Ah, pues/ Cuando yo entré a trabajar a la Universidad del Valle de México (.) conocí a una amiga que: estaba becada por una Asociación, donde también está becado Ronaldo, uno de los actores, entonces ahí conocí a Ronaldo y me dijo que: que luego necesitaban musicalizar algunas obras, entonces yo le di mi teléfono y me llamó para esta ocasión y, pues: sí. Se conjugó que yo también tenía el tiempo y ya. Y así fue como llegué.
- A. Te acuerdas más o menos por qué fecha fue que te integraste"
- E. [A. A: a La Cueva de Salamanca"] (.) MM:: No recuerdo la fecha, pero: fue cuando: (.) se llevó a cabo una (.) una presentación en/ ahí en la Facultad de Filosofía (.) No había todavía vestuarios, pero fue: una presentación:, yo creo, formal. No sé si: ya había habido antes. Fue en un/ en la sala de Usos Múltiples o" [A. Sí.] Sí. No sé qué fecha haya sido.
- A. Ahí, tú llegaste a: VER.
- E. Ajá. Nada más vi: la obra. Todavía no había música/ Me presentaron a Óscar, que él más o menos tenía una idea de lo que iba a ser la música, pero no sabía nada.
- A. Ya cuando empezó el proceso con: con los otros músicos, que fueron Carmen Mastache: Óscar Armando: Silverio: [E. Silverio] y Erika: Cómo fue el proceso/ Por cierto, conoces o conocías ya a Silverio"
- E. NO. No. A nadie.
- A. Lo conocis/ se conocieron ahí"
- E. Sí. A todos los conocí ahí. Sí.
- A. Cómo fue el proceso ahí"
- E. Ah, pues (.) Buena onda/ o sea (.) Llegamos y: no sabíamos/ ninguno de nosotros sabíamos qué hacer. De hecho, cada quien estaba por su lado (.) Entonces, este: lo primero (.) fue sacar una: unas melodías que cantaban/ los actores la de: ((cantando)) "linda noche, lindo rato" Sacarlas en la guitarra (.) y, este: lo curioso fue que (.) que pues, los actores eran desafinados y no íbamos a cantar nosotros, sino íbamos nada más a tocar, entonces íbamos a acompañar una ((en un tono de cierta diversión)) melodía desafinada. Sirve que/ que ayudó: Avelina se llama" [A. Sí.] Ah, bueno. Fue eso y después nos dieron un cassette donde: donde estaba la grabación de: que se iba a bailar.
- A. Sabes cómo se llama la:
- E. No. No sé cómo se llama, porque me la dieron así grabada pero sin título. Ajá. Entonces: esta: Carmen se llama" del sax [A. Mhjm] se echó así un (.) Así algo bien padre porque sacó bien/ muy bien la melodía. Entre todos nos echábamos la mano "¿a quién le falta esto? ¿a quién lo otro? y los tamborazos". Yo soy guitarrista y al final me tocó tocar un tambor: ((risas)) Y este: Pero BIEN, BIEN,

- o sea, la convivencia fue muy padre. Nos echá/ ayudamos entre todos y yo creo que el resultado, pues fue fruto de eso, no" de esa convivencia que tuvimos.
- A. A ti alguien te dijo específicamente qué tenías que hacer"
- E. NO.
- A. Fue surgiendo dentro"
- E. Ajá. O sea, de hecho el: el que era nuestro director de música era ÓSCAR. ((Baja mucho el volumen de su voz)) Ese: bueno, era ÓSCAR. Entonces, este: (.) él es una persona muy abierta que/ que: yo creo que si algo veía que estaba mal, pues nos decía, no" Pero/ pero no. Todos fuimos aportando lo que/ lo que estaba en nuestras manos, porque de antemano la/ la/ la/ Lo más difícil fue sacar la/ la música del baile/ Era/ Es música antigua. Con GAITAS. Entonces iba a ser tocada con saxofón y con guitarras, no" Entonces al principio como que yo dije "Ay, pues va a parecer un ROCK o algo así" no" En ese aspecto sí soy algo cerrado yo con la música antigua, como que me gusta más (.) Hacería más al/ como debe de ser: a su época (.) Entonces por eso no toqué la guitarra y dije "bueno, los tambores" y:: él: Al final el resultado fue muy, muy, muy padre. ME GUSTÓ MUCHO.
- A. Y cómo surgió lo de los efectos"
- E. (.) Ah, pues nos dijeron/ teníamos que hacer efectos aquí, allá. Entonces la parte que me correspondía a mí de la/ de la puerta/ a la hora del rechinido de la puerta (.) pues dije "bueno, con: las cuerdas" no" De hecho YA: un día ya lo había hecho, pero jugando, no" Nunca así, en una obra. Y pues resultó que/ que embonaba con lo que se tenía. Y algunas otras partes del: conjuro (.) pues fueron, este: de: algunas obras (.) ((se ríe como si hubiera hecho una travesura)) del/ de unos compositores del/ de/ de música clásica. Entonces, esas:/ esos efectos que hacen dentro de la pieza, pues se los/ los puse para el conjuro. De hecho las/ la: la pieza/ Quieres que/ escuchar lo que hago" más o menos.
- A. Sí. Sí, claro.
- E. Si quieres ponle pausa.
- A. O.K. ((Lo hago mientras él saca la guitarra de su estuche))
- E. Ah, mira. Este es el rechinido de la puerta ((toca)) Obviamente, tenía micrófono ((vuelve a tocar)) y era con una/ una espátula. Y: y los del conjuro, hacíamos/ hacia yo algo así ((toca)) Suena medio macabro ((vuelve a tocar)) y es de/ de unas obras de un autor que se llama: Tomás Marco: y que se llama *Los Tarots* ((toca)) y esta es la/ la ((toca mientras habla)) obra que se llama *La muerte*. Entonces suena medio macabro ((toca una melodía más complicada)) Ya le metemos variaciones ((sigue tocando)) o hacemos cosas así. De esta, no recuerdo que obra es pero si ((toca)) O algunas cosas que ahorita no tengo ((toca otras notas muy agudas)) para cuando corían o hacían eso. Pero eso fue surgiendo así, este, n: (.) Eh: empezamos viendo la obra y decíamos "bueno, como que SALE esto, sale, o no sale" y así:
- A. Hubo alguna vez algún: contacto directo con el director de la obra" o él les dio: carta libre.
- E. No: Sí. Nos dio carta libre, o sea/ YO, como te repito, o sea (.) Yo creo que todos: los que estábamos de músicos éramos muy imaginativos, entonces aportábamos lo que teníamos en nuestras manos, yo creo que si tuviéramos más, pues lo hubiéramos aportado. De igual forma, no, este: (.) *Afortunadamente: teníamos eso, que éramos muy imaginativos y ya tratábamos de hacer las cosas. Y:: NUNCA el director nos dijo "No, esto no" Ah, nos decía él/ él, a veces "Aquí traten de meterle una introducción musical": y era cuando Silverio tocaba ((toca la melodía)) algo así.*
- A. La escena de los compadres.
- E. Ajá. Nos daba ideas y entonces ya. Pero no nos decía específicamente "Hagan esto", sino nos daba la idea y ya nosotros buscábamos cómo resolver eso que nos pedía.
- A. Eh: Alguna vez: habías hecho: esto en teatro"
- E. Mh: No. (.) Mh: O sea, un día salí en una pastorela y era yo PASTOR ((risas))
- A. Y qué experiencia obtuviste"
- E. Bueno, este: En primera, así como (.) como persona común y corriente, pues una experiencia bien padre. Así de (.) Porque bueno, como yo también me dedico al arte, entonces es otra/ otra fuente, no" del arte. Entonces, para mí: el teatro y la música son cosa muy" muy padres porque es/ es ARTE QUE SE ESTÁ LLEVANDO A CABO EN EL MOMENTO, a diferencia de la pintura, que tú ya la ves *plasmada, o: la escultura. Entonces/ pues a mí/ Yo encantado de/ Una experiencia bien bonita. Y aparte, como profesional: pues otra FUENTE DE TRABAJO. Si, de/ de/ tanto musicalizar, este: obras de teatro: pero ahora con música original, pensando/ pensando en ello, eh: y bueno, eso/ ahora sí me tranquiliza, pero YA, pensando en otro rollo, que ahorita no me pienso dedicar, PERO YA. O sea, no había vislumbrado yo esa/ esa parte. Pero ha sido una experiencia muy, muy, muy padre.*

A. Y cómo te sentiste ya al momento de las presentaciones con: público"

E. Mh: Normal: Sí, o sea, como ya/ ya había tenido yo: experiencias con público en la música, este: pues de hecho lo/ las partes que: que no iba/ que iba a: intervenir pues no eran muy difíciles. El problema era en que: los actores, o sea, eran espléndidos, o sea, y estuvo la obra padrisima que: muchas veces por estar viendo la obra se me iban algunas cosas ((risas)) En "PREVENIDO" y "AHH" y a la hora del prevenido, pues ya tenía que hacerlo y: pero no, no, no. Fue una experiencia:

A. Y quién daba los "prevenidos"

E. Erika (.) Ajá.

A. Y cómo sentiste tú al público"

E. Ah, pues este: muy/ muy entregados, o sea, como con las cosas/ bien curioso de que/ y eso también pasa en la música, de que: o sea, una misma/ una misma obra, en este caso que fue el teatro, este: desprendes distintas cosas en cada una de las/ de las presentaciones, no" Por ejemplo ha/ había cosas en las que: tal vez aparentemente esperábamos que se riera la gente y no se reía y se reía de otra cosa, no" y en otras de otra cosa: y así, cada una de l/ de las/ de las obras, o sea, fue así (.) TUVO LO SUYO, NO" Entonces fueron/ A pesar de que era la misma obra fueron distintas cada una de ellas. El público se entregó a las tres (.) y no sé. Muy, muy padre el: público.

A. Y bueno, tú como: bueno, ya me lo dijiste: en parte eras: espectador, no" pero: en qué crees tú que: ENRIQUECIÓ la música o Si enriqueció la música A la obra/ después. VOY A PLANTEARLO BIEN. Tú, primero la viste, no" Y después la viste y escuchaste con música. Crees que la música le dio ALGO especial"

E. (.) Ajá (.) Sí. O sea, de antemano: o sea, la música viva es otro rollo, no", o sea, es este: Es otra cosa porque el: e/ tanto/ todos los músicos en ese momento también EXPRESAN sus sentimientos, sus/ lo que/ lo que quieren expresar en ese momento, lo que traen. Entonces, no es lo mismo agarrar un cassette y "chin" ponerle play y: que bailen, o tratar de estar ahí MOVIENDO MÁQUINAS. Es este: creo que: ayuda en mucho porque eras parte de lo mismo, parte de: de este: de lo que pueden hacer los/ los actores, también nosotros atrás de ellos estábamos atentos a lo que hacían, a lo que: teníamos que hacer nuestra parte. Y sen: nos sentíamos como si fuéramos también actores, como parte del/ del/ del/ Como si estuviéramos al frente, aunque está/ teníamos un lugar secundario atrás, sentíamos como que estábamos adentro; entonces el EFECTO no iba a sonar mecanizado, sino iba a sonar así como/ como si de verdad fuese. Entonces eso es un gran beneficio.

A. Te costó trabajo acoplarte a las bailarinas y a los actores"

E. No: (.) No.

A. Cómo fue tu relación con TODO el equipo"

E. Ah, pues como soy algo penoso, pues: más o menos, no" ((me río)) Pero: de antemano, o sea, son: muy buenas ondas todos, muy sociables. PADRE. Yo creo que fue buena onda.

A. Hay algo importante que tú quieras decir que yo me haya: brincado"

E. No. Yo creo que no.

A. Bueno, entonces: GRACIAS.

E. Ah, bueno. ((se rie))

JUAN MORÁN: DIRECTOR
(PRIMERA PARTE) CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES
28 de octubre de 1997

- A. Juanito, cuéntame cómo es que entraste tú al teatro
- E. ((Risa)) Este: por, por, por, pues porque siempre estaba: en la primaria y en la secundaria haciendo los numeritos festivos, entonces yo creo que de allí influyó a que a que en la prepa ya: a mí me URGÍA entrar en una clase, no sé si para actuar o no, pero sí que/ poder armar numeritos, no" Lo armado, pues era completamente escolar, pero: siempre había el maestro: de Literatura por lo regular que: disque checaba, pero finalmente yo me quedaba coordinando los numeritos, no" que no eran bailables, sino que tenía que ver que poesía: que mimica con canciones, en fin, ese tipo de rollos muy de escuela, entonces YA CUANDO HUBO ESE CHANCE EN LA PREPA en teoría supuestamente para actuar, pero más bien ya al paso del tiempo era como saber con cierta seguridad porque tenía que hacerse: que entrara alguien a cantar, a bailar, a actuar, a decir algo, entonces me faltaba esa información, cosa que tampoco encontré en la prepa, que ya tuve clases del/ de teatro, pero: TAMBIÉN EL MAESTRO nos dejó un poquito al/ al/ al ustedes propongan, ustedes hagan, ustedes ensayen Y DE ALGUNA MANERA HABÍA GENTE DE LOS llamados fósiles en la prepa, pues los cuales/ que: les gustaba el teatro y tenían como que ciertas habilidades y fueron como que nuestros GUÍAS, no" y/ y de eso que nos daban, finalmente también me quedaba al final de todo coordinando cosas, entonces: Ya después vino el decidir si es: qué, la facultad, este: qué hacer en la vida, QUE YO EN TEORÍA ME IBA A IR A DERECHO precisamente porque nunca había encontrado una: un guía más específico. Y finalmente ya a la hora de las decisiones pues fue Filosofía y Letras, la carrera de Teatro y ya ahí vi lo que es COORDINAR, no" tanto en la facultad como (.) De las cosas buenas que hay en la facultad que pues, que puedes estar en la carrera de teatro específicamente TRABAJANDO Entonces quizás si no hubiera trabajado al mismo tiempo que estaba estudiando: teatro, no hubiera tenido cierta: sensibilidad y conciencia y/ y/ y: para juntar lo que es lo práctico con lo teórico. Esto lo digo porque mucha gente que estuvo en ese inter conmigo estudiando, que no era de la misma generación, la generación mía se evaporó, pero este: y que me he/ hay alumnos que hoy me encontrado, bueno, que ahora son mis alumnos en: una materia de dirección y tuvieron la misma información pero no las mismas ventajas que yo en ese sentido, entonces: como que: hoy están más necesitados de ciertas bases que creo que si nos dieron en la facultad, pero que no hubo esa: esa: esa otra parte de trabajo fuera de la Universidad para cimentar ciertas bases, entonces: eso es: el resultado que yo me doy. No sé si imaginarme otro, pero ((risas)) pero creo que por eso estuve en/ en estos menesteres.
- A. Y en cuanto a tus trabajos, cuáles han sido los más importantes. [E. Trabajos personales o trabajos, este: eh: asistiendo, ayudando] Todos.
- E. Todos. "Au". Pues, todos ((risa)) Bueno, lo que pasa es que, eh: ahora por distin/ entre hacer mi trabajo DE TESIS, verdad" MI INFORME ACADÉMICO y: una cierta: madurez, cierta, porque no ha estado en todo, pero sí: al hacer un re/ una recapitulación de todo, pues finalmente ha sido importante. Te digo, yo no puedo: separar lo que es ya el/ el estudio, el: irte preparando con la continuidad de hacer cosas que, como te decía, desde la: DESDE CHIQUITO, desde la primaria y la secundaria, no" O sea, de alguna manera no sé qué motivó, pero: pero todos los trabajos fueron teniendo su/ su/ su razón, su proceso de trabajo. Por ejemplo ahorita que/ que para tu trabajo de lo de *La Cueva de Salamanca* cada vez recuerdo más el pasado con los *Entremeses* que lo llegué a mencionar en la ponencia cuan/ de los directores, porque: s: eso me gusta más porque finalmente ya fui como director oficial, cometí muchos pecados, pero también CIER/ descubrí CIERTAS habilidades todavía muy torpes, pero: ya habilidades del/ del de TRAZO, no" que allí influyó mucho Néstor López Aldeco, a pesar de muchas cosas, pero alguien que me dio una formación de trazo y/ y la práctica que en ese entonces me daba José Luis Ibáñez en los trabajos, entonces mis primeros trabajos de dirección se fueron/ como que se fueron sembrando, entonces/ y/ y/ y cada trabajo finalmente lo que veía con José Luis, este: eh: *El vestidor*: eh: *Shakespinto*, no" o sea, se hizo/ cual se hizo de él ((entre risa)) *La fierecilla domada*, *Tartufo* no" entonces como que todos fueron dando, alimentando, no" un gusto por el: texto clásico, un gusto por dirigir a pesar de todas las inconvenientes que: el estreno o: las mismas funciones yo las disfruto mucho, las que haya dirigido o no, o ayudado como asistente y hasta la fecha, ME SIGUE GUSTANDO ser asistente, no" que tengo muchas broncas con

mis amigos ya de tiempo, pero todo eso me ayuda a que/ Una de las cosas de *La Cueva de Salamanca* que también me ayudaron en los momentos de neurosis que fueron muchos FUE el trabajo que hice con Jacqueline Andere y con Roberto D'Amico, que aunque fue un trabajo "PAC" de rapidísimo, el: el trabajar con ellos dos me dio también más fuerza y creo que fue una llave y tú / y Emilio que está presente PARA INVOLUCRARLO EN ESTA GRABACIÓN ((risas)) este: fue una llave ver ese entusiasmo de ellos dos, que también han pasado por muchas broncas, Jacqueline aparte que es mi amiga, que estaba pasando/ que no tenía ni siquiera un mes de muerto el marido, no" o robo de camioneta ((entre risa)) mientras estaban ensayando, este: y no perdían ese gusto, no" y entonces yo estaba en un: nivel muy bajo en *La Cueva de Salamanca* en ese momento y: ese empuje de ellos dos ((entre risa)) en cuanto a su obra, pero a mí me sirvió para: VOLVER a canalizar *La Cueva...* y encontrarle eso que estábamos arrastrando que era la parte musical cantada del Sacristán: y que iba a haber todo un coro y estas cosas. Entonces ya vilo con ciertos ojos de que eso no iba a funcionar, no" pero como que retroalimentar, entonces: TODO, TODO por muy superficial que sean las cosas, pero de alguna manera he tenido la suerte de tener con gente muy: muy: MUY ARRIBA, no" y que pueden estar pasando por broncas: sentimentales, eh: como en este caso con Jacqueline de/ de muerte, el mismo José Luis Ibáñez, no" su mamá acabando de morir y: tenía que hacer un ensayo: y/ y/ y nunca pierde, no" Uno puede/ o ya a estas alturas ya me peleó/ aparte de pelearme con todo mundo, con estas gentes grandes y para mí también fue importante el tener mi bronca con José Luis, con el mismo Néstor en los movimientos, porque creo ya hay una seguridad, pero una seguridad que HE GANADO por todos los trabajos ((entre risa)) yo creo que he aprendido con ellos, no" entonces: todos/ todos, todos, todos han sido/ finalmente todos han sido importantes.

A. Y cómo surge la: "Compañía Corra"

E. Pues surge por: una aventura de tener este acercamiento CLÁSICO que: en ese tiempo todos los que participaban, pues más bien era por hacer teatro, no tanto por hacer un teatro: de equis género, sino por: la necesidad de/ de/ de abrirte a una posibilidad de/ que no fuera escolar. Entonces, supuestamente todos estábamos comprometidos, EMPEZAMOS con esos entremeses de Cervantes y: de ahí nos fue: bien, o sea, no/ no pagaban y nosotros trabajábamos gratis, lo único que pasaba era una camioneta por parte del Seguro que nos recogía y nos llevaba a los teatros de/ del Seguro, no" Y LA GENTE LLEGABA pues: no había publicidad como se acostumbra ((entre risa)) en este país a que no haya o haya muy poca o nada, pero se/ a donde íbamos teatro Santa Fe estábamos un mes y la primera semana pues era como muy terrible, pero la gente se interesaba y siempre terminábamos cada mes para mudarnos de traje, de traje, de teatro, este: con mucha gente, no" y sin pa/ pagar y los Entremeses funcionaron, que mi misma compañía tenía cierto miedo por/ aunque eran entremeses de que: pudieran ser aburridos, yo cometi el error en ese entonces de meterle mano al texto y creo que no lo necesitaba, de alguna manera no fue una mano terrible y, este: y de ahí ya en el siguiente paso influyeron también las clases de: de dirección con José Luis: sobre Tirso de Molina, que aunque ahí estábamos viendo un autor de alguna manera tocábamos TODO el Siglo de Oro, no" Me encontré con mujeres con mujeres de/ heroínas del texto, eso también despertó mi curiosidad, no" no por ser feminista, sino porque: hay una parte oculta del Siglo de Oro que no se ha dado, no" está todo el Don Juan, como ahorita que es el año de los Don Juanes por lo visto, este: el Segismundo: SIEMPRE HAY HÉROES, pero: heroínas" y hay mucho y sobre todo en Tirso. Entonces a mí me gustaron dos obras que sí pude hacer, que fue *La mujer por fuerza* y *Palabras y plumas*, entonces con este mismo grupo que se estaba/ que se formó con los Entremeses fue ya de: de estabilizarnos como tal y: BUSCAR este interés de/ de las heroínas. Primero iba a ser *Palabras y plumas*, PERO YA EN EL INTER mucha gente no podía, no/ no había el/ en la: en la fa/ había las clases en la facultad de Siglo de Oro, pero: pero había mucha dificultad para decir el verso, por uno para decirlo y por otro para entenderlo. De alguna manera en esos tiempos de felicidad, este: José Luis como que: José Luis Ibáñez agarró como que los hijitos que todo maestro tiene para: unos para la práctica y otros para la absoluta teoría y de cómo decir el verso. Entonces, ahí apareció Victor Manuel Medina, que: agotó: absorbió: todo ese: esa sensibilidad de José Luis para el verso y a mí me tocó la parte de dirección. No llevaba yo el taller práctico de dirección de Tirso de Molina, pero sí de alguna manera estar atento: escribiendo cosas que se hablaban en la clase sobre ya el modo de: actuarlo o el modo de/ de/ de traslado, de: de movimiento, no" Entonces, conjun/ con Víctor, pues lo invité a/ a/ a este grupo y entonces como que empezamos a funcionar bien, él abarcando toda la parte de versificación con/ con los muchachos, muchos no aguantaron el/ el/ el ritmo, no" tropezaban demasiado, en prosa no, pero en verso sí. Entonces, hubo como que una selección que causó bastante desajuste en varios de la compañía,

pero: tanto Víctor como yo en ese caso pues decidimos pues somos a/ desconocidos, alumnitos tratando de hacer Siglo de Oro, pero pues tenemos que encontrar gente que pudiera hablar verso, no" Inmediatamente vino la/ el interés también de yo cumplir un requisito universitario y en ese entonces quería hacer mi tesis inmediatamente, no" y con el mismo grupo y que a la par de hacer el: e/el/ este primer encuentro ya de una obra de tres jornadas, no" con esta: cosa interesante y atractiva y difícil del verso hacer mi tesis con ese montaje y buscarle una temporada. Entonces,afortunadamente los que estaban en el/ quedaron finalmente en esa compañía, aunque no era su trabajo de tesis, sí: hubo: pues: entre cariño y el interés del texto el/ el poder formamos para esa: no nada más para la tesis, sino buscar la/ la temporada. Ya en ese in/ en esas instancias, este: ahí lo que probamos fue primero montar la obra y después llegar a la preparación de versificación, aunque se había dado, digamos, de taller de: ver cómo leían y todo eso "ah, pues con esto nos quedamos" no" Entonces: eso te lo planteo ahorita porque: fue algo que funcionó mucho mejor que en otros obras de/ de Siglo de Oro que hicimos. Entonces, empezamos a trabajar Y se habló de un festival, del: festival del Paso, Texas, del Chamizal, acababa de ir un grupo de la facultad el año pasado, esto fue en 87 y les fue bien, habían ganado tres premios. Uno de esa: actores de esa compañía me dijo de ese festival y que ellos iban a volver a ir, yo le dije "ay, sería interesante" y me dijo "ay, pues por qué no llevas tu carta, yo tengo los datos y: a ver qué pasa, porque además esto que estás preparando para tu examen con posibilidades de poder formar una/ de hacer una temporada, puede funcionar" dice "porque yo lo siento mejor que lo que llevamos el año pasado" Yo no le creí bien en ese entonces porque el encargado era Héctor. Héctor: se me fue su nombre, pero es un maestro que no sé si todavía sigue dando en la facultad. Héctor, Héctor, Héctor, bueno. A ver si ahorita me acuerdo. [EMILIO. Tellez"] HÉCTOR TELLEZ.. ESE. Vale el Emilio ((ríe)) Entonces, pues uno en ese entonces todavía tenía miedo, no" de que dices "bueno, allá está apoyando un maestro, acá"" ((ríe)) más que Víctor y yo, no" entonces: ahí había muchas inseguridades y además de que estaba/ aunque estábamos haciendo un trabajo mh:: teórico-práctico con ciertas bases, pues no: de alguna manera se manejaba más por intuición, por ganas, pero más que/ que estabilizar bases que supuestamente en ese entonces creíamos. De todos modos mandé la carta y: llegó la respuesta de que sí y de ahí, pues me saltaré muchas broncas que hubo para ir, este: Nos fue bien allá en el Paso, en esa vez trajimos todos los premios que eran siete, de todos los rubros tanto como producción, en actuación en coactuación, este: TODOS, no" Ya a nuestro regreso, todas las broncas que habíamos tenido, que habían sido de todo tipo y/ y bastante fuertes, muchos más de lo que se pueden oír en/ de La Cueva de Salamanca, entonces, este: empezó a correr la voz y hubo/ y/ y uno de los buenos resultados es que tuvimos una temporada e/ en la Pinacoteca Virreinal y duramos un buen tiempo y con teatro lleno, este: y se pa/ se cobraba el boleto. La gente se divertía, que en: la Alameda pues eran pues todas las chicas que atienden: bueno había ahí de todo, no" pero iban más, sobre todo, más la gente pues de las: las: muchachas, no" chachas. Entonces, el poder atrapar su atención y que se divirtieran las/ gente de/ de todos los rubros, pero siempre era esa/ esa área la mayoría. Entonces, pues causó: primero gusto en nosotros, en la compañía y por otro lado por las gentes del "INBA" que fueron los que nos habían dado esa temporada y las gentes de "SOCICULTUR" De ahí, este: pedimos beca y la obtuvimos gracias a ese primer encuentro, no" de que fuimos, nos fue bien. Entonces era así como que: los/ los niños queridos del momento, entonces nos dejamos querer un rato y además tratar de afianzar. Solicitamos la beca, que era la primera beca que se daban del "FONCA" como grupos artísticos y: influyó yo creo que, a pesar del poco tiempo, que en menos de un año se habían logrado varias cosas. Obtuvimos beca del "FONCA" y eso también hizo con Víctor Medina y yo, LEONARDO, que también ha seguido ahí ((entre risa)) un poco intermitente, pero: forma parte, este: de/ de/ de dar pasos, PASOS MAYORES, de recapitular lo que estábamos trabajando: Víctor en su área teórica, yo en la práctica para tratar de amar más cosas, no" mucho más acercamiento con José Luis, que de alguna manera ya había, pero más enfocado e ese/ a ese rubro, porque ya talleres de: dirección con Tirso de Molina y esas cosas, pues ya no había, y es muy difícil encontrar, este: cursos sobre Siglo de Oro o un autor específico, o las hay en hispánicas pero: completamente teóricos. Entonces, este: AH, y aparte del de La mujer por fuerza pues también las invitaciones al Cervantino, entonces, fue un año asistiendo a distintos lugares, todos los festivales importantes tanto de aquí como afuera. Ya cuando tuvimos la beca y afianzar esta: experiencia y: y/ y/ y preparación, pues hubo otro divorcio con esa "Compañía Corral", no" aunque ma/ se mantuvieron más gente, este: digo, gente de las que estaban en el: La mujer por fuerza, sí, este: hubo que cor/ recortar. Se abrió a audiciones, este: costó también muchas broncas internas a pesar de los que se quedaron en las audiciones porque creían que

estábamos traicionando: lo conseguido por las gentes. Pero como: creo que hay que tener frialdad y afortunadamente Víctor Medina es un: en ese aspecto él es muy: muy terrible ((rie)) pero fue necesario. Que él era el que me decía "bueno, si queremos que esto funcione, si queremos saberlo hacer, o tratar de saberlo hacer con bases, pues tenemos que exigir un reparto: fuerte" Entonces, él nunca aflojó en los momentos de debilidades mías y, este: y pues todo mundo tuvo que ir/ fletarse a las audiciones y: eso fue el segundo montaje, no" Las mismas broncas que toda obra pasa. Funcionó también. Aquí la manera de trabajar fue primero: ver verso por verso de todas las estrofas de la/ de *Palabras y plumas* que era la obra y después el yo empezar a: a montarla. De las dos diferencias/ de los dos proyectos los actores se sintieron en los dos montajes se sintieron mejor primero haciendo el montaje y después toda la parte de versificación del texto y creo que sí, o por lo menos mh: faltó ahí un/ algo de cálculo de no imos tanto a la/ a la: absorción: metafísica de estrofas del/ de *Palabras y plumas* no" porque YA al tiempo algo pasó, la fluidez, la: envidia del: del/ de *La mujer por fuerza* ya no hubo tanto en *Palabras y plumas*. Creo que también el montaje era ya MÁS difícil, era del/ no era/ no había tanta risa, ya intervenían ya cosas más filosóficas, ya esas cosas normales del/ de la obra de Siglo de Oro. El honor: el, este: los engaños, no" Entonces, DE ALGUNA MANERA NOS FUE BIEN, que hasta tuvimos dos temporadas, una en la "UNAM" una en el Centro Cultural Helénico. Se: ganó dinero ((entre risa)) no mucho, pero sí hubo dinero para actores en los dos montajes, no" Entonces. Los creativos no tuvimos tanto éxito en ese rubro, pero: los actores sí, y este: y/ y/ y: HUBO LLENOS, hubo llenos y en: al final de año, porque el principio fue en la "UNAM" en "las Cárceles de la Perpetua", cuando apenas empezaba a florecer ese espacio, que otra vez está olvidado y: a finales de ese mismo año en el "Centro Cultural Helénico", que hacía un frío de la tostada y de todos modos iba la gente, y la gente aguantaba los tres actos, no" Y:: y nos fue bien. También fuimos al Paso, Texas. Seguía funcionando ahí en el/ en el extranjero lo que más les gustaba era que estos: estos: muchachillos hicieran la obra ((Termina el cassette. Continuamos)) De aquí del país ((risas)) de que las obras siempre: este: Bueno, cada quien es libre de montarla como se le pegue la gana, pero siempre la obra del siglo de oro es Héctor Mendoza y: Lope de Vega, Tavira en una: ((entre risa)) aproximación del texto de: Calderón, en fin, no" Nunca se ve (.) A mí me tocaron unos textos de: porque eran textos de Gracín, no" de Calderón que/ que no tenían nada que ver con el original, no" Entonces era algo que también, de las cosas que me llamaron de hacer el teatro del Siglo de Oro es que nunca se veía el texto: como es, aunque el director, el creativo te/ tuvieran el derecho de modificarlo y hacerlo como quisieran, no" pero, este: Al estar en/ afuera era un problema de todos los países, que siempre los autores, y sobre todo los del Siglo de Oro, nunca se veían, siempre les metían mano, no" o era éste y un 50% de algún autor clásico y otro 50 del director en turno o el dramaturgo en turno, no" Entonces nosotros / Lo que ayudaba a tener éxito, entre muchas cosas, era el presentarlo tal cual y lograr una: una: que el verso se oyera no: sí como verso pero no tan: como le dicen luego que RENGLONEADO, que/ todas estas cosas raras que se dicen, no" Entonces/ Y ayudaba yo creo que mucho la/ la/ la/ la inocencia con que nos acercáramos a texto, a parte del trabajo que hizo Víctor Medina que fue bastante importante. Este:: Seguimos teniendo de alguna forma: éxitos, si no con todo el público de México, sí a los lugares a donde íbamos (.) PERO Sí, faltaba como que más/ más estudio para todos los que estábamos ahí (.) Vinieron ciertas bronquillas, otros divorcios con el mismo reparto, luego la misma Compañía/ Algo que me habían dicho maestros de la facultad que "nunca es bueno tratar de mantener una compañía, no" que siempre hay que variarlo" y aunque aquí hubo esas variaciones que ca/ que al que debería de es/ que el que ESTABA en la obra se había ((entre risa)) ganado muchas audiciones para estar. Sí: llegó a mantenerse cierto número de gentes y ese número de gentes para la tercera obra querían el papel principal, querían el papel principal y no prepararse más de lo que nos estábamos dando cuenta Víctor y yo, de que/ de que las obras cada vez exigían MÁS y que no bastaba la/ el buen: gusto para acercarse a ese texto, ni/ ni/ ni/ ni/ NI LA SUERTE, no" que ya nos estábamos topando con/ con ladrillos, con/ con/ Aparte de mantener una temporada del Siglo de Oro. Entonces, las gentes que se iban manteniendo iban como que: ni/ ni/ ni queriéndose preparar más, no se exigían y ((entre risa)) sí exigían papeles principales, no" Entonces ahí hubo una ruptura porque ya no podíamos mantener nuestros talleres de preparación con los actores, pues más:: adelante de lo que queríamos, no" Hubo que buscar NUEVOS actores, invitar a MÁS GENTE, este: se ROMPIÓ el/ el/ el/ la preparación ACTORAL, quizá no tanto ni Víctor ni yo, pero sí se rompió esa parte, no" Entonces había que reelaborar nuevos actores, en cuanto a esa preparación. Y: De las cosa que también me decían los maestros "para hacer una obra de Siglo de Oro necesitas tener todo el apoyo de la "UNAM" ((entre

risa)) todo el apoyo del "INBA" o de una institución así porque es muy difícil man/ pon/ seguirla poniendo en pie, no" Milagrosamente habíamos hecho la primera, y en esta tercera pues sí hubo mucho: mucho conflicto. Y: el: la: *Los locos de Valencia*, seguimos con la suerte en cuanto a ganar becas, porque de alguna manera sí ha/ se veía que estábamos trabajando, entonces ya había mucha gente que nos apoyaba: No para decir "AY, yo les consigo la beca" sino que: se hablaba de nosotros, no" de alguna forma de la "Compañía Corral", y entonces/ Y ERAN LOS POCOS QUE hacíamos Siglo de Oro, no" los que es/ como grupos pues creo que ninguno, en realidad, o tocaban Siglo de Oro, pero como parte de un proceso de ((entre risa)) distintas obras, no" Entonces eso ayudó también a ganar becas, a ganar el teatro "Tepeyac"/ Bueno, nos habían dado el Cuauhtémoc y lo pudimos, este: este: como dice Chabelo, ¿qué es? [A. La cataficsia"] ÁNDALE, una catficsia, y nos dieron el "Tepeyac", y, este: y/ y/ y/ y en cuanto a esa parte burocrática siguieron los apoyos, ((entre risa)) no económicos de sueldo, pero sí para montar la obra. No fue la excepción *Los locos de Valencia*, e igual nos trajimos muchos premios, este: bien, bien, bien, bien. Pero ya: Víctor, que era mi brazo fuerte en la parte teórica, pues decidió ganar dinero y entonces dejar: ese barco ((entre risa)) ni hundido ((risas)) Entonces: [A. Chiste local] AH. Chiste local ((risas)) Este: al quedarme ya con el grupo (.) pues ya ahí ya fue: eh: de alguna manera había una organización y en ese sentido, de esa organización dependía mucho de mí, pero sí la parte teórica ya causó más estragos y eso fue lo más complicado en *Los locos de Valencia*, y ((entre risa)) como habían actores de todos lados ((risa)) entonces sí: no ayudó mucho: mucho eso, y que no tuvieron tampoco una preparación como las otras dos compañías, entonces, lo de afuera todo se veía bien, pero en lo de adentro había muchas grietas y, este: y/ y además también que la gente empieza a quererse quedar con pedazos del pastel. Yo trataba con los que: veía con más entusiasmo, seguir esto que habíamos iniciado de/ de/ desde el principio de/ de la preparación, no" Pero: se fueron yendo también los dineros de becas, los dineros de apoyos, y a pesar de que venía: gente, pues no era lo suficiente para mantener una/ una: unas compañías de 25 gentes, ese tipo/ Era bonito porque podías dirigir muchas gentes, no" y meterse en esas cosas del Siglo de Oro, pero era muy complicado. Y después pues ya hubo baches (.) Vino: la primera versión de *La Gatomaquia*, ya con menos gente, regresaron a la compañía gentes que habían estado desde el principio, este: Seguimos la preparación, no" Seguí necesitando esa parte teórica, pero ahora ya tenía el contacto, gracias a los festivales de afuera, por ejemplo Marguit Frenk, pues ella nos conoció afuera, el maestro Antonio López Mancera nos conoció afuera ((entre risa)) mucha gente de aquí del país nos conocimos fuera, no" Entonces ya tenía como que: papás y mamás y: con más: estudio, con más preparación que me ayudaban en esa parte teórica, no" Ya no con la compañía porque era muy difícil que todos tuvieran ese/ ese/ ese tiempo, que también hubo una distancia con José Luis fue una parte importante de la compañía, pero: también había que estar a los horarios de él, no" y/ y/ y/ y eso siempre era muy conflictivo. Finalmente yo ya trabajaba con: Marguit Frenk o: algún investigador, con José Luis ya por aparte, no" Y ya dar ciertas cosas, pues como embarraditas y eso fue lo que sucedió con *La Gatomaquia*, no" Lo que pasa es que en *La Gatomaquia* también me di cuenta ((entre risa)) que cada vez crecían las necesidades de las obras y no había los actores, no" O LOS HABÍA pero no:: Se necesitaba dinero, se necesitaba tiempo para: esos cursos, no" Esa preparación. (.) Eso desajustó esa compañía. Aparte de que quedaron deudas, sí quedé con el gusanito de la: del/ del/ del/ de más preparar, entonces: Seguí trabajando con Marguit, seguí Margarita Peña, que es otra investigadora, este: Se pudo hacer por segunda vez *La Gatomaquia*, la segunda versión, y esa segunda versión creo que ya fue hecha con más experiencia (.) Su/ Las primeras funciones, cuando estaba el o/ reparto original que era Gonzalo, que era Leonardo, que era Chris, que era Avelina, ya después hubo que hacer un cambio de actores y eso ya: mató al trabajo, no" Se cumplió la temporada pero: no: Esa experiencia que hubo, pero creo que en/ en/ en/ en cuanto a mí, ya hubo: con los descabros y las cosas a favor, sí ya otra: otra cosa, no" Hoy me siento más seguro, *La Cueva de Salamanca* creo que/ que a pesar de las neurosis, de los barcos, de las deficiencias, de los dineros, todo eso, a la mejor yo no pude trasladar a los actores más: seguridades, pero: o ser más claro de lo que yo tenía, pero de alguna manera creo que pude dar en el trabajo individual con ellos MÁS experiencia tanto teórica y práctica/ Aunque aquí no era un montaje en verso, pero sí/ sí hubo como que la madurez para poder transmitir ciertas cosas y lo que no pude ser claro, este: como que ya había una matemática. Cuando leí por primera vez *La Cueva de Sala/* Bueno, no la primera vez, pero para este montaje como que pude resolver varias cosas y esas varias cosas resueltas NUNCA se modificaron, se modificó vestuario, se modificaron varias cosas que ustedes estuvieron trabajando ahí conmigo y que Sí hubo sus variaciones pero EL SENTIR de la obra

nuca varió, y eso creo que lo sentí GRACIAS a la experiencia de todo lo demás, de los montajes, de las clases, este: ((entre risa)) individuales, con mis cuates investigadores, con José Luis, en fin, no" Entonces creo que eso/ YA me siento seguro en/ en/ en afocar hacia otro punto, no nada más es el movimiento por el movimiento, o: o trukear con la música o con el vestuario, ya hubo una madurez de: de/ de/ de/ de: de/ de/ de/ de/ de engaño, no" A MÍ ME GUSTÓ COMO QUEDÓ y lo sentí así desde el principio y/ y creo que ya tenía las bases desde hace tiempo y eso fue creo que una de las partes importantes de/ de haber cumplido con/ con esa instancia del Encuentro, no" NO EN EL ENCUENTRO, sino ya en el trabajo, del compromiso de representar al Colegio, el compromiso de tener actores universitarios, eh: Sí, creo que/ que/ que: que/ que hubo ya una madurez/ Ahora no sé qué tanto me estoy alejando ((entre risa)) de tu pregunta ((risa)) [A. No, está bien] Pero/ pero sí, a: Digamos que esos fueron los pininos, no" Y la/ la/ la/ el interés de hacer y el ver que era/ QUE ES muy difícil hacerlo y el estar solicitando más cosas, más cosas, más cosas, quizá se exageró en pedirle a los actores, pero sí había una necesidad, pues ya ahorita en estos casos pues ya personal, porque aunque sigue gente como Leonardo en/ en la Compañía, este: el mismo Cuauhtémoc, pero ya no apuntamos sobre lo mismo, no" Entonces de alguna manera si alguien quiere levantar algo de Siglo de Oro, pues llamo A MIS CUATES, a los que han tenido la experiencia conmigo, pero ya no como un: una compañía y ya no como un gusto personal, a lo mejor estoy hablando de más por/ por Leo, pero/ pero siento que no/ no (.) a pesar de que son apoyos, el mismo Óscar Armando, pero su tirada no es estar haciendo Siglo de Oro, no" Me apoyan, les gusta, no" y/ y/ y por eso siguen y por eso yo también los llamo, puedo descansar a pesar de las divergencias que tengamos de/ de montaje, no" Pero: pero ya al paso del tiempo NO HAY MUCHA GENTE que haga Siglo de Oro, José Luis Ibáñez creo que es una gente importantísima que sabe mucho y que a mí me pasó varias cosas, pero también busca otra cosa. A lo mejor eso tampoco tiene que ver con tu pregunta, pero/ pero lo comprobé con *La vida es sueño*, entonces creo que él es un buen maestro y un buen guía, pero ya para trabajar Siglo de Oro con él creo que él hace un desface de lo que te enseña a lo que finalmente crea en/ en/ en *La vida es sueño*. En *La vida es sueño* viste, o yo así lo percibi, todo un CONCEPTO de dirección que ningún actor, digo, ningún director lo he visto: en lo que tengo ya dedicándome al teatro en veinticinco años, este: tan así como José Luis en Siglo de Oro, pero ya lo que es el trabajo actoral, ahí dejó mucho que desear, no" Entonces, esto ((entre risa)) pues no sé si lo vayas a escribir ahí. Pero sí siento ya/ ya ahora que he tenido cierta: cierta madurez, porque creo que el pelearme con Néstor después de que fue a ver nuestro ensayo en cuanto a: en cuanto al TRAZO, no" Con el mismo José Luis, o sea, ya mis broncas ya con mis maestros ya son de/ de/ No de: DE NECIO, creo, sino ya de/ ya de una percepción, de conceptos, de: de/ de cierta teoría que ya los maestros, no porque se queden los maestros, todavía hay mucho que aprenderle a ellos dos, pero creo que ahorita ya siento mucha capacidad para decir "José Luis estuvo muy bien y que sigas enseñándome, pero ya vi que a la hora de captar, de hacerlo en escena, tampoco estás siendo: claro o: o/ o/ o no le está importando TODO lo que implica hacer una obra del Siglo de Oro, que es el cómo decir el verso, cómo actuarlo, aparte de una propuesta: de dirección, no" Claro que es un esfuerzo tremendo. A veces pienso que José Luis ahí fue porque ya tampoco/ El empujar un esfuerzo así, de esa índole pues dejó de lado varias cosas, no" que fue la actuación y el verso, que además él es el que sabe hacerlo MEJOR, MEJOR QUE NADIE, no" Ni Mendoza, ni: NADIE, nadie, nadie, nadie que se pueda nombrar de verso, no hay nadie mejor que José Luis. ¿Qué pasó ahí? Pues siento que/ que/ que/ que/ que/ que hay un desface y que es mejor maestro en Siglo de Oro que/ que/ que trabajar en dirección con él, y mira que yo he trabajado en dirección con él muchos años y/ y/ y los agujeros los percibi en *La vida es sueño* y no los otros montajes (.) Yo recuerdo algo que él me decía mucho, a parte de otros maestros, pero él lo repetía mucho lo de Stanislavski, lo de Brecht, que primero se meten a hacer todo tipo de teatro y ya después ellos dicen qué/ qué hacer, no" y/ y criticar a la sociedad o tal forma, no" Entonces con José Luis, pues eso aprendes con él, no" a hacer todo tipo de teatro y después hacer lo que le gusta, pero algo pasó en lo que le gusta a él, que es el Siglo de Oro, que no llegó a un: a un: florecer que mucha gente estábamos esperando que sucediera ese momento y sucedió y algo se atoró, no" y ese algo yo lo tomo también/ Pero esto no como crítica sino como que te/ si es complicado el verso y que no nada más el tener la compañía y el apoyo del escudo, no" y la experiencia, sino que es de una: dificultad que/ que/ que me llana/ llena más la atención y: y/ y que ojalá lo pueda seguir haciendo, pero SÍ LO HACE MÁS complicado. Tienes que tener cierta: prep/ una preparación fuerte y una intuición y una buena ((entre risa)) suerte y una buena voluntad que/ que/ que cuesta trabajo, no" y que no hay la preparación. Te digo, la tienes que encontrar no en la

Universidad, no en ningún lado/ Bueno, sí en la Universidad, pero: individual, individual, individual, individual, y mucho depende lo que tengas aquí ((señalando la cabeza)) cómo estés en la vida y lo que tengas en el corazón, lo que ((fincomp. Por la risa)) en el estómago, lo que tengas en la cabeza, no" Eso me quedó muy claro con José Luis, de que esa versificación, toda esta vida que le da: estos autores, llámese Lope, Tirso, Calderón, son/ son/ son/ son, aparte de una sensibilidad de/ de algo muy interno, y luego con lo razonado del verso si tienes que estar bien de esos tres lados y para hacerlo como actor, como director, como creativo, como director, este: pues te complica más las cosas y encontrar GENTE que se una a ti, o GENTE QUE PUEDA trasladar esa: esa seducción, NO LA HAY. No, está muy divorciada la teoría, está muy divorciada quien te puede dar la dirección. Yo insisto que la dirección te la da José Luis, pero también él/ él no comparte y tienes que ser demasiado amigo con él, pelearte mucho con él por esa misma amistad para que te: te pase cosas, no" Y fuera de ahí no creo, o sea, está Tavira, que son/ Margules, que también se acercan a ese tipo de texto, pero no, este: se alejan mucho, mucho de/ de esta vida: que tienen los versos y que/ que no lo puede uno describir con palabras, pero sí es una cosa que está corriendo, corriendo. La: Cueva... no es en verso, pero, este: pero tiene esa vida, esa parte: de encuentros, eso muy barroco, no" o/ o: Bueno, Cervantes no es tan barroco, porque le toca ese/ transición de tiempos de/ de género, de/ pero de alguna manera está participando de eso de lo/ de ese nacimiento del barroco, entonces todo es así enredado, es un fluir, fluir, fluir cosas, no" Entonces ese fluir lo tiene él y/ y que a mi me dieron/ me di cuenta con los versos, y no es nada más la separación de escenas por escenas, sino que hay cambio, no" de/ del: marido con las dos chicas, cuando están las dos chicas, entonces es un cambio, no hay la versificación pero tienen este ritmo, esta vivacidad, no" que/ que/ que: que es muy difícil manejarla. Esto del Encuentro, pues me sirvió para confirmar este tipo de cosas y que no hay esa preparación. Yo con mis alumnos el sábado tuvimos muchas discusiones/ Bueno, ((entre risa)) de hace tiempo. Pero, la última era eso, no" Que no hay una parte de Siglo de Oro enfocada a/ a/ a preguntarte esas sensibilidades, a crear/ No para que lo hagas toda la vida. Yo ya no sé si lo voy a hacer toda la vida, pero/ pero ese gus/ esa atención, y que esa atención te pueda ayudar a hacer otro tipo de teatro sea el que sea, el contemporáneo o: el francés, el: el que sé yo, no" Entonces como que cada vez está de lado, cada vez se olvida más el texto y: no fue una muestra de un descuido de: de cuatro directores, no" Sino fue un descuido de que está/ estamos alejados de/ de manejar el texto, que también lo/ lo técnico, el fax, el teléfono, la televisión, cada vez las/ nos aleja más de las palabras. Entonces es como que un sin fin de cosas y/ y/ y lo clásico se pierde y así igual lo del Shakespiriux, no" Claro que ahí como son traducciones pues uno no siente tanto las cosas pero/ pero lo clásico se va alejando, alejando, alejando, y ganan más las imágenes pero que no tienen que ver con lo dicho, no" con lo: auditivo, con lo escrito, entonces eso cada vez se va alejando, alejando, alejando, alejando y/ y/ y: y no hay la preparación para tener esas experiencias de Siglo de Oro MÁS O MENOS CONFIABLE, y: por otro lado el no pelar lo que uno dice. Hay una: es tal el cúmulo de imágenes que no le hacemos caso a la palabra. Bueno ya acabé, qué otra cosa. [A. Bueno, como ya son diez para las siete, ahí lo dejamos por ahora].

(SEGUNDA PARTE) MINITEATRO, CNA
29 de octubre de 1997

A. Pregunta. En qué consistía tu propuesta.

E. (.) Pues en varias cosas. LA ((Lo medita)) que comenzaban desde/ Aja/ Que comenzaban desde: desde la organización. Bueno esa no es una propuesta que se vea en la obra, pero: ((entre risa)) forma parte la propuesta de organización. La segunda, era el: tocar el punto que ayer/ o en la primera grabación, está [A. Ayer] el de la/ AYER, este: la: problemática de la forma de actuar cosas de/ de/ de/ de/ del Siglo de Oro, una de ellas era la mujer siguiendo los pasos de: LAS HEROÍNAS y tratar de modificar en ese paso de las heroínas el de: en la forma de actuarlas porque de lo que se ve: es poco, y de lo poco que se ve siempre son: o: en este caso se/ Cuando hay papeles de este tipo siempre son las descocadas, las, este: Y no se les conoce otras sensibilidades, entonces era atacar, tener una propuesta dentro de todo lo que: eh: se ha repasado de lo que viene atrás, de la formación de la compañía, el tocar este tipo de textos, etcétera, etcétera, entonces ese era uno de los/ de los puntos a tratar después de que volví a leer la obra para este compromiso, no" Entonces, en // en lugar de: de rehuirte, más bien afianzar ese tipo de/ de actuación por una lado, por otro la do LA COMEDIA. El jo/ el género de la obra que todos los investigadores siempre le pusieron o era farsa o era comedia o

era, este: eh: humor: en el que participaba la farsa y la comedia, no" Entonces, finalmente tratar el humor y, siguiendo unas tradiciones aristotélicas, no" eh: con comentarios del del del de Platón con comentarios del mismo Cervantes, del: y el/ y la transición que propone después Lope de Vega con su: su arte: arte poética, no" ((risa)) [A. Quién" Lope de Vega" Sí] Lope de Vega [A. No. *El nuevo arte de hacer comedias*] Ah, *El nuevo arte...* Ándale, esa: versillos. Entonces fue unir, más que desplazar, unir lo que decían unos, otros, no" para darle encuadre a este humor que de alguna manera también es/ es un ((incomp. Por la risa)) todo lo que viene atrás y: este: Ya entrados en la primer lectura a partir del compromiso pues fue también ya el: el/ el tener la importancia el/ al comudo, no" Que fuera otro/otro comudo, no el común y: este: Bueno, el manejo del humor en general en toda la obra, y el tratar de: el pícaro, representado, que para mí en el montaje son distintos/ distintas picardías, distintos pícaros, este: pero el/ el/ el principal, el Estudiante, no" El tratar de dar/ que estuve trabajando con Gui/ ((entre risa)) con Guillermo/ Ricardo, el que: los pícaros no fueran: como siempre los vemos, no" ERA, digo, retomar cosas que ya están estudiadas: sobre todo teóricamente, pero: visualmente muy perdidas, no" y en cuanto al Estudiante, en cuanto a ese pícaro pues el verlo: cochino, el verlo: este: Y no cochino por: simplemente porque se me ocurrió, sino porque finalmente es un personaje que viene pidiendo ayuda, entonces no tiene/ Y/ y: dentro de esta picardía y como se ve en todas las novelas de Marcos Obregón, *El Lazarillo...*, etcétera, etcétera, este: pues pasan estas penurias y no son una gente muy: muy arreglada, no" y que siempre los pícaros los vemos muy/ muy finos, muy finos, muy finos Y AUNQUE AQUÍ HABÍA LA/ la sutileza de que era un estudiante, pero también era un estudiante: venido a menos, entonces podía hablar en latín como lo dice el Sacristán que "ha de saber más latín que yo" Nunca lo sabemos EN LA OBRA, pero lo más seguro es que sí, no" Entonces sí no más que el Sacristán, sí que sabe latín, o se defiende, entonces sí verlo: cochínón y un humor, dentro de los distintos géneros que quise manejar ahí, este: que/ que/ que/ que/ que lo viéramos con otra: con otra perspectiva, primero humana, porque finalmente él concede que/ que/ que/ que todo mundo participe y todo mundo coma, cene, se enamore y demás, entonces no es el pícaro agresivo, como lo que yo siempre traté del/ de llevar como un: MÁS PARA MÍ QUE PARA LOS DEMÁS, del texto *Del Dragoncillo*, que ahí vemos un estudiante, eh: eh/ eh/ Un soldado, pero que está siempre agrediendo, entonces aquí había más rasgos humanos en este pícaro, pero que tuviera esta cosa hambruna, esta: este: el convivir en: en/ en/ en/ en lo que para nosotros serían ((entre risa)) colonias muy pobres, muy populares, no" y que: se una a esta mugre no porque lo quieran ((sic.)) sino porque la situación, la sociedad los obliga, entonces era verlo SUCIO, COCHINO y que se sacara los mocos, en fin, SIN CAER en lo que, por ejemplo Alejandro Aura cae, no" se escuda mucho luego en que sus/ todo los/ todos los personajes hacemos pipí y popó y Sor Juana también, no" [A. Alejandro"] Aura. Entonces, este: él propone en sus puestas y hablan los personajes, sean importantes o no y siempre en algún momento se van a un rincón y hacen pipí porque todos los humanos hacemos pipí, que eso es bueno ((entre risa)) pero se me hace completamente horrendo que uno no le preste atención a los versos por estar escuchando las pipis de los actores, no" bueno, de los personajes. EN ESTE CASO, PUES NO/ ERA: sí llegar a esas cosas sucias que se: que hiciera groserías, que: ví/ eh: visuales, no" Estas cosa que fue encontrando Ricardo y sin que perdiera su lado humano si darle una: un/ un/ una seriedad también dentro de esta comedia que se: dentro de esta propuesta, que fuera (.) Tampoco ni, eh: No entendible pero sí que hubiera esa suciedad, ese humor agrio, no" No toda esta felicidad con lo que siempre estamos acostumbados ver a los pícaros de esa estirpe, entonces, eh: esas eran como las/ Y darle/ darle importancia a ca/ a cada personaje que creo que se logró, y también dentro de todo lo que viene de atrás, no" En/ en el caso mio de dirección con todo lo relatado con la: con la "Compañía Corral", obstáculos, preparación, etcétera, etcétera, no" Entonces ERA un poqui/ ERA UN BASTANTE mantener eso, no" El/ el/ el manejo actoral de las actrices, el: el, bueno, la prosa, no" que se oyerá con/ con claridad, aunque no fuera verso pero finalmente tiene sus obstáculos, este: la picardía, el pícaro, el/ el/ el manejo del comudo. Esos eran como los principales elementos y el divertimento, que de alguna manera no se: perdiera que: te vas a divertir y que también tuvieron los entremeses que a los: actores les daba material de distintos entremeses, muy caóticos también, que hablaban mucho de la sociedad, del escándalo que despertaban, no" pero/ Y: lo reflexivo que es el entremés ya de Cervantes, pero que seguía manteniendo esta: esta algarabía, no" esta desfachatez del del del del del del del engaño, pero el engaño como un divertimento, no como una/ como algo que/ que te destruya y que puedan convivir el ingenuo, el/ el/ el/ el/ el/ este: el amante, los amantes, este: la comida y el vino y que no haya pleito y nadie pierda de alguna manera o que se vuelva irónico ese final, no" de que nadie perdió, todo mundo está o: o/ o sí, o: que

todos están: están perdiendo, en fin, no" El juego de la ironía que cada vez para mí es más importante, no" que se notara, que se notara como proceso de trabajo y si se llega a notar escénicamente pues ya también serán, pues logros, eh: en lo personal, pero eran/ eran distintas las/ las/ las concepciones para manejar en la obra, SIN DAR UN RESULTADO FINAL porque creo que la obra no lo propone, o sea, podem/ nadie que/ nadie se va, como esto que menciono, todo mundo se queda, pero no hay un final final a comparación de los otros mismos entremeses de Cervantes que hay una felicidad y "pun pun" o unos golpes y se acabó y todo mundo es contento, no" Aquí es algo irónico, un humor negro, finalmente todos conviven, no" ¿Qué pasará después? Quién sabe, pero/ pero finalmente todos están conviviendo en una ironía en un: varios sentidos puede uno ver ese/ ese final, no" A la mejor es un humor terrible, no" de que tengan que convivir los amantes con el miedo del esposo, el esposo con ((entre risa)) su inocencia y con su nigromancia y/ y todos estén, no" Entonces lo puede uno ver del lado positivo, del lado negativo, o del lado de en medio y es: interesante más que Cervantes como no lo termina este con un acento fijo, no" ((ríe ante el gesto de Juan)) Mas bien es enriquecedor y que a mí me despertaba más ese juego irónico, no" entonces eran todos esas/ esas premisas, no" El divertimento, el/ el/ el humor con esta seriedad, no" con/ con/ y: uniéndolo pues a las cosas como Bentley y otros, eh: teóricos, no" acerca del humor y: por: ex: eh: este mismo interés del manejo del humor también he topado, a pesar de estar metido en lo del Siglo de Oro, con Chaplin, no" que es otro de mis héroes para ejemplificar varias cosas, y él manejaba ese humor, no" con una escenas muy melodramáticas, pero HABÍA EL HUMOR, no" el final del/ del/ de, este: de *Noches de la ciudad* que es: ((Juan sopla)) para mí muy catártico después de todo lo que va desarrollándose en la obra sin perder la risa y este encontrarse como dirían los/ los legos, el reconocimiento, no" de la cigueta cuando ya ve y: y, este: la florecita, esos detallitos, esos ojos, esas miradas, no" Entonces hay un humor, hay una ironía, LA MISMA FIGURA DE/ de Chaplin, no" entonces/ QUE YO/ A MÍ ME GUSTA MUCHO porque bueno, es alguien ya más contemporáneo y que TODOS hemos visto alguna película de Chaplin y que: su forma del/ y su fo/ y como ser humano, cómo fue llegando a/ a: a: ser un rey dentro del cine, dentro del humor, pero que tenía esa experiencia pobretona, no" ((entre risa)) pobretona en el buen sentido de la palabra, del/ del/ de muchas necesidades, de sentir lo que ES el hambre, de sentir, este: la falta de, que de miles y miles de pobres en Inglaterra sólo uno haya logrado lo que logró Chaplin y/ y/ y/ y que jugara con ese género humorístico, entonces sus planteamientos tienen esa/ ese/ ese hay vida sin sabor, no" pero que te/ hay que tener un/ un/ un buen elemento ético y que las obras de Siglo de Oro de alguna manera, a pesar de que sean festivas, como los entremeses, pero Cervantes le da esa reflexión, esa ironía, ese: pues ser feliz pero como con una carga atrás muy desajustada, no" terrible. Las mismas mujeres que/ que tienen que sobrevivir obedeciendo un lazo: patriarcal y que se repite en el matrimonio y todo este tipo de cosas que tienen que ser muy inteligentes, muy sensibles ((entre risa)) para no sufrir, y no quedarse nada más como Penélope cosiendo mientras viene el marido, no" ((ríe)) Sino que, como esta mujer, LEONARDA. Y además encontrar las actrices, porque en la audición si necesitaba encontrar unas actrices que/ que dieran esa: no sé si: sensibilidad, no podría catalogarla, pero sí una sensibilidad, no nada más que dijeran bien el verso ((entre risa)) el verso, la prosa. Estoy como ((incomp.)) Este: la prosa, sino que: Porque de alguna manera Adriana tiene una preparación que habla con cierta claridad para los textos, Avelina ha tenido otro tipo de preparación pero también tiene claridad al texto, no" pero no era eso, y también el/ el/ el cómo desarrollaran en la audición el humor o/ o/ o que no fueran nada más que graciosas, porque de hecho hubo muchas compañeras que se quedaron dentro de la compañía cuando se acudió a esa posibilidad del/ de la comedia/ la ((hace una mueca)) de la coreografía, pero este: pero ahí manejaban un humor y eran muy graciosas pero no era lo que yo necesitaba, no" Necesitaba actrices que tuvieran esa dualidad, ese juego y/ y/ y que le/ y que le entraran, no" a/ a la aventura, porque costó mucho trabajo, sobre todo con: con/ con Avelina en el: buen sentido de lo que hubo: dificultad porque yo le estaba pidiendo cosas en el que por un lado, ella que es muy buena en la comedia, en todo/ en manejar el humor, de alguna manera siempre, y digo siempre porque para/ a mí me ha servido de ella como actriz esa habilidad que tiene cómica por ser graciosa, sí con bases pero sí explotar esa facilidad de comedia que tiene y aquí tenía que usar otra comedia, entonces, ya sea esa actriz u otra con la fuerza y la energía de Avelina tenían que perder muchas cosas ya de ella y desarrollar otras cosas, este: dentro de este humor serio que no es tan fácil y que sí da miedo, no" la sensibilidad te dice "AY, no, no le entremos por ahí" pero afortunadamente las dos, MÁS Avelina porque cargaba un pe/ carga, un peso enorme en la obra, este: bajo esta propuesta, pues sí, no tenían que ser graciosas, no" tenían que buscar otras

habilidades y/ y más ella, no" Avelina como actriz, sobre lo que yo descubría, quería decir de/ de Leonarda, entonces, pues finalmente son todas esas, todas esas cosas ((entre risa)) y cada una de ellas tiene distintos grados: paréntesis a, b y b, c y c. Y YA EN EL INTER, pues con: el interés mostrado de: de/ de nuestras otras actrices, Itzia, este: [A. Einer] Nuestra cuatacha Einer, este: entonces el perder y darle también e/ no perder estas habilidades musicales que tenían los entremeses, bueno, todo el aparato escénico del entremés, la obra grandota de tres jornadas, los bailes, no" era un poquito mantener ese juego, ese baile, no" esa música, no" que los tres músicos, o cuatro músicos ((entre risa)) según el investigador que uno lea, que había en ese momento, no" Entonces era retomar esas cosas y darle una forma/ claro que la música se fue dando también, tú lo escribirás en tu/ en tu investigación, cómo se fue transformando hasta llegar, no" pero se unió a lo que yo quería en cuanto al/ la música en vivo, en cuanto al bailable, sí tener ese: esa festividad, pero que esa festividad también implicara algo con la comedia, con el entremés, no" porque al principio pensé "algo MUY FESTIVO, a la la la la la" retomando cosas que también le gustaban a Cervantes y todo ese tipo de géneros eh: una cosa eh: báquica, no" "ah, ah" ver un sexo dibujado por ahí, las bailarinas y los bailarines bailando, en fin, todas esas cosas que uno piensa en la preparación, de que si hubiera un baile, de que si hubiera tal cosa, pero no, finalmente el baile si unió a otro/ a una cosa: retomando movimientos como lo hizo Dora, este: de es/ de un baile español y de ciertos acentos de/ de/ de bailecito, de algo mexicano con lo que en alguna vez planteó: Margui Frenk, que después hablé con ella para que me dijera cosa de eso, no" que/ que como rumor, pero que si se retomaron cosas de ese nuevo mundo que habían conquistado los españoles y que de ahí eso que tomaban de ese otro mundo pues era un baile prohibido porque venía de otro lado y quién sabe qué cosas negativas traía ese baile, no" en fin, todas esas cosas ((entre risa)) tan impresionantes de/ de/ de magia, de brujería, de asombro, de misterio, no" y que los bailables pecaminosos que se veían en las/ en las obras de teatro pues venían de ese otro la/ mundo y: propiciaban este tipo de/ de cosas atrayentes y aterradoras, no" Entonces Dora, afortunadamente, manejó esos dos tipos de cosas sin hacer mucho énfasis en "esto es mexicano, esto es baile español" no" y además un baile: sí que había sensualidad, sí que había cosas pero no era tampoco regalado el baile, no" y al final también cerrar "¿Son figuras salidas de la Cueva?" ((termina el cassette. Continuamos)) "¿Si son figuras mágicas?" Entonces dar/ jugar con lo que finalmente creo que tiene la obra, que era mi interés y este: creo que finalmente/ y se fue logrando, las cosas como eso del baile, cómo fue desarrollándose a como quedó, pues bueno, fue también durante el proceso, con todos los obstáculos y cambios de maestros de danza, pero finalmente se pudo llegar a hablar de una misma cosa, no" Entonces eran muchos los intereses y también el que hubiera una diferencia de lo que: de mis primeros intentos de entremeses, de mi primer acercamiento con este, no" ser un poquito: más leal con Cervantes y ya que uno de los: puntos a tratar en el Encuentro era: mantener el texto tal cual y todo eso, no" QUE SÍ HUBO SUS AGREGADOS, VERDAD" Pero bueno, eran a favor ((reimos)) [A. Cuéntame de eso] Los agregados. Pues bueno, ya en el estudio de la obra a mi me hizo falta el que: por ejemplo la entrada de/ de/ de: Bueno, me voy en orden. Cuando están hablando el picaro y las dos chicas necesitaba unas frases para dar una imagen un poquito más: física de/ de/ de/ de/ de: del Robin Hood, de este: [A. Roque] Roque Guinarde/ Guinarde, verdad" Entonces, de este Roque/ entonces me faltaba como afianzar una frase, no" No aumentar un monólogo total para Roque, este: pero sí ahí poder armar para según yo a la hora de trabajarlo, ya cuando tuviera los actores reaccionaran ellas, no" con más ahinco a esa: a lo que va relatando el mismo picaro y cómo las va él manejando para que lo dejen quedar, y/ y/ y esta figura, no" Entonces, sin agregarle veinte mil renglones, sí aumentarle la frase que ahorita no me acuerdo qué fue lo que puse. Creo que nada más [A. Es un ladrón] "es un ladrón" no" [A. Sí] "muy cortés y muy valiente [A. Es un bandolero] Bandolero. Para que quedara más claro eso al/ al oído del espectador y que de alguna manera son casi las frases que se dice en el capítulo, no" Cuando empieza a hablar y que el Quijote y Sancho se encuentran con él y que es un ladrón decente y todo eso, no" Entonces fue un agregado, pero de alguna manera cervantino ((ríe)) para yo apoyarme en las reacciones con mis actrices y con el público, que no: hubiera un ligero divorcio, que para mí sí me preocupaba, porque en esa parte larga de/ de Ricardo, bueno, del personaje PASABA POR MUCHAS COSAS, no" Ese juego de "ay, yo sufrí, fui a país extranjero, ah, estoy solo, ah, ah, oh, ah" no" Entonces como que ahí podía ser un riesgo y dije "eso va" no" PARA LA APARICIÓN DE LOS AMANTES, de alguna manera, aunque al: principio yo no tenía com: sí sabía que no quería elementos corporales como escenográficos, no" Y ya en el proceso se fue dando como finalmente también quedó, pero sí la imagen era NO tener puerta, PERO ante el inconveniente de que no tenía una puerta

física y que están hablando estas dos chicas con el estudiante necesitaba yo escon/ desaparecerlo en algún momento y que me diera tiempo de que hubiera ese: ese: "ay, ahí vienen, escondámoslo" Entonces, ese estribillo que n/ yo en el original de Cervantes, que más que decir "ay, es que Cervantes no pensó" más bien "vamos a entrarte con todo rigor con Cervantes y hacer un equipo" este: JUAGAR MÁS con ese estribillo que lo sentía un poquito: perdido. Como las viejas clases que nos dan en las escuelas de teatro ((entre risa)) por lo menos en la facultad, no sé si en otras, que ya en otras JA ((risas)) Este: de que: siempre un buen autor o una buena situación, o un gag cómico se repite varias veces, no" Una, dos y ya en la tercera "ja, ja, ja" y ya una cuarta "jo, jo, jo" ya después ya es un abuso, pero que como que esto se podía jugar como un GAG, como ahora se diría contemporáneamente, O cómo clásicamente una repetición de hechos para alimentar equis momento. Entonces ese me pareció un detalle que me podía salvar a mí, según como resolviera la entrada de los actores, este: pero ir jugando con eso, no" que vienen los amantes disfrutando de su buena cena, de su buena noche con las chicas, todo esto que dice este estribillo y que los oigamos cantar "oh, ah, ah" y como el texto tampoco dice "tocan la puerta" como: se dice con el estudiante, entonces dije "oh, esa puerta está abierta, nunca se cierra" Entonces si van a entrar luego luego y HASTA DESPUÉS le prestan atención al estudiante, entonces dije por todas esas razones que son muchas "tiene que entrar ese estribillo" Entonces ahí lo adelanté el estribillo ahí y: ese mismo estribillo cuando vuelven otra vez después de que: vemos al: al: al estudiante/ NO, al compadre y al marido, pues más bien como/ sí como repetición para apoyar el gag del estudiante, pero también como transición, no" Hubiera los elementos técnicos o no los hubiera, pero sí dejar de ver a los compadres y regresamos que ((siguiendo la melodía)) "ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta" no" y entra la parejita bailando, hace/ se hace más énfasis cuando dice "ay, ya dejen de bailar que no sé qué tanto" y otra vez ((siguiendo la melodía)) "buena noche, tararara y buena cena tarara" a la entrada del marido "tac, tac, tac, tac, tac, tac, tac" que haya "viene el peligro, el peligro" Y YA CUANDO Ricardo dice burlándose "oh, mala noche, no sé qué tanto" pues ya funciona más como gag, porque ya hubo, auditivamente ya quedó, ya quedó establecido y que es un momento que cuando se canta eso es que se promete la situación ((entre risa)) y que finalmente no sucede a:: hasta la aparición del marido y que viene la burla de Ricardo. Y:: pues creo que también funcionó eso, porque reaccionó la gente muy bien con Ricardo. Yo creo que si no hubiera una repetición de que ya sabemos que ese estribillo significa que si vamos a bailar, o previo al/ al amor, a la cena, entonces (.) hubieran reaccionado pero no tanto. Y ya que lo estamos hablando esto como investigación y no como un/ un resultado triunfalista priista o perredista ((ríe)) este: pues creo que se pudo apreciar, no" en las/ en todas las versiones, sin decir qué estuvo bien, cuál estuvo mal, pero en cuanto yo, lo quería hacer, ahí por ejemplo sí: funcionó con nosotros y en lo otro: casi no funcionó. Me atrevería a decir que ((entre risa)) no funcionó, o sea, sí estaba, o hubo sí risitas, no" en una: o en dos, no sé, pero/ pero no era/ no, no, no/ el público no estaba tan atento a eso, no" Entonces eso. Qué otro agregado hice o qué: repetí varias veces" Pues nada más, no" Son [A. Si, me parece que sí] Fueron los únicos. [A. Bueno, sería por ejemplo que: el estribillo en el texto dice "entran tarará y tarará DICIENDO" y lo que fue *La Cueva...* es cantando, que ahí fue todo lo contrario] Mhm. Ah, pues eso ((ríe)) [A. Y eso por qué] Por:: el que entraran cantando" pues porque es más bonito/ Se me hace mucho más interesante que cuando vez al/ al/ al amor, pues sientes como que n: a lo mejor estás muy serio, pero uno por dentro está como que bailando y cantando, que vuela [A. Ay, qué lindo. ((ríe))] y todo eso, no" Entonces, aunque fuera nada más para echártela al plato, pero, este: pero es COMO QUE UNA EMOCIÓN, no" Así de que, "ay, vas a ver" y son cosas que uno guarda, no" por muy contento que estés, o/ o vayas a tener una relación sexual, pero vas como muy propio, no" como muy, como "hola, linda" no" "hola" Entonces aquí era que sí se viera eso que no estamos acostumbrados a mostrar, ni ver en teatro, no" Entonces era como más interesante, más "ah ah ah" parte de lo que no podemos ver como humanos o que nos cerramos, no" y aparte porque a mí me alimentaba también este divertimento y romper un poquito el/ todo el drama de alguna forma que estaba planteando: este hombre, no" y que las dos chicas le dicen "no, bueno, sí quédate, nos vas a ayudar a esto, esto, y que no sé qué tanto" Entonces como CAMBIO DE RITMO, viene otra nueva vida, no" que también como lo hablaba de lo del: cuando hablábamos del: qué" ((entre risa)) Ah, de la "Compañía Corral". De los cambios, no" o sea, la versificación te lleva a esa viveza, no" cambia de estrofa porque hay vida y están pasando otras cosas. Entonces aquí no había ese/ ese ritmo de verso pero sí había un ritmo de prosa que había que aprovecharlo y enriquecerlo más, no" Entonces también eran distintos modismos, no" que vas a ver al amorcito "eh, eh, eh" y cambio y ahí viene otro cambio para que no entren tan sobrios, no"

A. Y: cómo es que eliges a tu: equipo creativo.

E. AM: Pues, este: Pues gente con la que me pueda pelear de alguna forma, o: que respete: no en el sentido dictatorial, este: eh/ eh/ eh/ eh/ eh/ de que tengan que obedecer mis indicaciones porque dice el señor director, no" o sea, de alguna manera que creo que eso también provocó ciertos: desajustes a la hora de/ de ir hivanando el/ el producto, el proyecto. DE QUE TRATO DE DAR LIBERTADES, no" a todos los que están, que se vuelva más de la gente. Porque de alguna manera ya se sabe quien es el director, quien los está reuniendo, etcétera, etcétera, no" Pero la manera de trabajar siempre es/ varía. Entonces creo que una de las cosas que participe más la gente, que el maestro del taller, que el creativo de/ ya de la puesta en escena, pues se siente un poquito más DENTRO, SE CORREN LOS RIESGOS que cada quien quiere jatar para su/ su/ su lado, no" Y eso también ya lo comprobé que no es un error, sino es un lado humano que/ que quieres ayudar o que: este: te gusta tanto el proyecto que se te pierde, no" que no tienes que ponerte ((incomp. Por la risa)) con el director, no" Pero finalmente es algo humano y aquí en estas cosas, de alguna manera tengo ese tipo de problemas por lo regular, no" pero finalmente: o con neurosis, o/ o/ o dignamente hablando, YA, se estabiliza la gente, pero/ pero es más fácil, no" con la gente conocida que te da esas habilidades o si no es una gente conocida como por ejemplo Dora, es alguien con la que estoy trabajando apenas, no" nos conocemos desde hace tiempo pero/ por trabajo, pero cada quien hacía lo suyo y punto, no" aunque había una buena relación hasta ahora últimamente. Por ejemplo, con Dora no es una gente que/ que le tenga que explicar toda una teoría acerca de lo que dice Cervantes, Aristóteles, etcétera, etcétera, no" "Necesito esto" y como es una gente adecuada a ese tipo de trabajo "esto, esto, esto" "Ah, o.k." "pun" No hay discusión, nada y "pac" y lo: lo: lo mejora, no" ((entre risa)) lo ideado, lo planeado. Entonces con esa gente yo me entiendo muy bien y con los que tengo que hablar como con Armando, con: Octavio, este: Leonardo, en fin, en su respectiva área, pues sí, no" pero hay este: estira y afloje a veces, este: cada quien de repente apunte para su lado, pero yo también lo necesito porque: me hace a mí también pensar qué tan seguro estoy, no" O HAY ALGO QUE NO HE VISTO y que ellos sí están viendo, entonces son gentes que de alguna manera, a final de cuentas puedo hablarlo y/ y con otro tipo de gente sale: se vuelve ya una competencia, no" como alguna vez en una plática personal entre tú y yo te decía de los: de los asistentes, por cierto ((se ríe, luego yo)) Sí, no" [A. Sí] Entonces/ De que siempre tenía bronca con los asistentes HOMBRES, este: de que siempre son como los más encaprichados en hacer lo que se tiene que hacer como lo ven ellos, no" Por eso sí, asistentes hombres casi no tengo, entonces, este: porque son los más bruscos y creo que también la parte de ser asistente es una parte muy importante en el teatro por ejemplo en la UNAM que se le da un poquito más de/ de/ de hecho, creo que la única carera que hay de/ de dirección, no" O sea, está "La casa del teatro", o "la casa no sé qué" pero, este: la de Margules y la Tavira pero finalmente (.) Hay una preparación de teatro pero: no tan abierta, no" para el director y aquí en nuestra facultad a la mejor debería de haber un planteamiento o un momento, un semestre, aunque no estaría mal, pero un momento que se dedicara al asistente de dirección que es un ((entre risa)) y tú ya lo viviste ((ríe)) Tú ya lo viviste con/ con/ con todo lo que te tocó pasar, que ((cambiando el tono de voz)) algún momento tendremos una plática, eso todavía no ha quedado ((ríe)) pero no para agredir sino para llegar a un acuerdo, porque creo que hay varias cosas que yo no te supe decir, no" Y: teniendo ya la ventaja de/ bueno, de estar todavía hasta la fecha, haciendo estos numeritos de asistente. Pero sí, el asistente tiene que ser alguien: Se tiene que preparar el director para ser asistente y/ y/ y no se ve ahí en la facultad en el área de dirección, entonces sí/ y es un elemento importantísimo, un elemento importantísimo dentro de todo el engranaje y además una mano izquierda, derecha o, en fin, del director, no" Entonces, ES DIFÍCIL, es difícil que no se enseñe en la escuela y luego uno aprende a/ a trancasos terriblemente, y en mi caso, aunque uno no quiera repetir el mismo esquema, pero es como los papás, no" "no quiero ser como mi papá, no quiero mi mamá" pero eso es lo que vivimos, no" y volvemos ((entre risa)) a repetirlo en consecuencia. Entonces, y con la prisa del trabajo, pues uno ya no: no alcanza a/ a planear, no" pero bueno. Este: Pero con esos compañeros finalmente peleo, no nos entendemos, pero hay arreglo y hay otros que no, O tienen la facilidad como Dora de/ de aunque no estemos trabajando de hace mucho tiempo y no esté metido en nuestro rollo de la: de lo clásico, este: hay esa: ecuanimidad, ese en/ encuentro, no" entonces/ Y que por lo regular casi todos los que están se han repetido, no" o:: o que no: son tan: mis amigos, ni tan: ni hemos seguido muy/ por ejemplo puedo nombrar a Eduardo Sair, que es una gente de la facultad, has cuenta como lo que relataba ayer de Víctor Medina, no" entonces él entendió muchas cosas del aspecto ya de versificación, entonces en la segunda versión de *La Gatomaquia* él ve el teatro de una manera

distinta, el verso de una manera distinta, pero ya a la jora de hacerlo práctico, no" pero ya a la hora del estudio tiene muy buena cabeza, AUNQUE no nos entendemos a la hora de trabajar ya una obra de teatro, pero esa vez sí llegamos a un acuerdo misterioso de lo que él tenía que hacer como que quedó muy claro "tú haces acá, los preparas con el verso, chun, chun, chun, chun, y adiós" no" Todo fue muy claro y todo eso, no" entonces (.) Con lo que no me llevo, con lo que es importante de lo que saben hacer y me sirve y, este: y con los que me llevo si hay más chance de/ de/ de ((entre risa)) enboletamos, o de hacemos bolas, o sea, ya "relax, relax, relax".

A. L: A ti se te pidió/ te pidió Néstor que hicieras el, eh: dirigeras el montaje. Cuéntame brevemente de eso y después dime: [E. A ver ((Señala que haga una pausa))] Sí. Primero [E. Sí. Brevemente, qué?] Y después dime sí/ qué tan difícil fue trabajar con los alumnos exclusivamente de la facultad, como actores o asistentes, bailarines. [E. A ver, me perdí un poquito ((entre risa)) en la primera pregunta. Perdón. Este: La primera, cómo fue que me dijo Néstor, o cómo?] Exacto. Cuál fue el planteamiento de Néstor.

E. A, bueno, que él, este: que él: me había seleccionado para/ para representar al Colegio en este Encuentro, enton/ que yo dije "ay, qué buena onda" claro que después me dijo "pues porque como maestro Ibáñez y ((entre risa)) maestro Mendoza ya dijeron que no..." pues dije "bueno" ((reimos)) como lo mencioné en la ponencia, pues el tercer lugar ((rie)) no es malo ((vuelve a reír)) me sentiría mal si me ponen ((vuelve a reír)) a otros maestros y después yo ((reimos)) Pero de alguna manera pues salí muy agradecido, Sí CON MUCHAS DUDAS porque hacer un proyecto de estos, este:: "ay" pues tienes que lidiar con muchas cosas y cuando finalmente dije que sí, y además tuvimos una entrevista tú y yo cuando/ cuando tenía eso de que me había/ esa propuesta de Néstor, porque te lo comenté pues porque, a la mejor no te lo dije con claridad, pero sí: sí: ya me esperaba de alguna manera obstáculos como los que pasamos, no" el dinero: el, este: el que te dicen "tú representanos" pero no te dicen ((entre risa)) "tú tienes que pedir el dinero", tú tienes que estar atrás de cosas que se supone que si tú vas a representar DEBERÍA DE haber como un: como un productor ejecutivo, ejecutando lo que necesite el montaje, no" y no que los asistentes y el director tengan que estar al tanto de a qué horas sale el dinero, recordar que hay que pedir ese dinero, no" Por/ por experiencias propias de lo que se había hecho antes y además VIENDO, no" otras gentes que también "tú eres el seleccionado" no" y/ y más que una selección/ Hasta las mismas becas, no" a veces más parece un castigo por todo lo que tiene que hacer uno que una premiación, no" Entonces mucha gente se enoja que "ay, tú fuiste el elegido" pero, a veces el que/ ser elegido luego, te digo, más bien parece un castigo, no" Entonces yo más bien tenía ese/ ese: el volver a aguantar todas esas cosas que ya me las sé de distinto matiz, pero que estaban, no" Finalmente, pues sí, todo se confirmó y/ porque: gana el/ el/ el/ pues el representar a tu propio Colegio y que uno no puede decir "ay, no puedo" quizás si hubiera sido otro tipo de obra, a lo mejor sí dudo más, pero era dentro de lo que: me gusta hacer. Como te decía en lo que/ cuando me preguntaste qué era lo que/ el concepto, el tipo de cosas, no" Entonces eran ya cosas que traigo, no" y que sí urgen que ((entre risa)) salgan, de alguna forma daries/ dar cuerpo, escenario, entonces así fue la propuesta, el temor y finalmente aceptarlo, no" De lo otro era/ qué" qué tanto trabajo" [A. Mhjm ((Afirmando))] Pues, este: MH:: Fue difícil un poquito encontrar a las gentes, no" y sorprenderme. De alguna manera, eh: llamé gentes que no faltaban a la audición porque sí necesitaba ver que con/ que tuviera experiencia por un lado, no para yo sentirme a gusto, sino porque puedes AFINAR cosas de lo que yo quería manejar con el texto, pero que también fuera gente a la audición de primer año porque nunca sabe uno dónde salen, no" Entonces, fue interesante que se apuntara mucha gente, aunque no fueran todos y: todos los anotados, pero/ pero/ pero hubo gente que me sorprendió, por ejemplo Ronaldo es una gente que yo no había pensado para esta obra y cuando él me dijo que tenía interés, pues yo dije que sí, que qué bueno que se había anotado y todo eso, no" pero yo entre mí dije ((entre risa)) "qué mala onda porque no lo tengo/ NO TENGO PLANEADO CARAS, no" pero creo que lo que él puede dar, que puede dar muchas cosas no creo que ahí funcione" y en la función pues fue el/ él, desde que entró el primer día ya entró con cara de Pancraccio y ya no hubo, no" otro actor que/ que diera esa/ eso que finalmente se trabajó, no" Entonces, este: (.) Fue difícil la decisión en cuanto a las actrices ya para decidir esta sería la compañía, no" porque hubo/ no sabía a quién escoger. Finalmente tuve que: yo pensar mucho lo que de alguna manera, eh: te había contestado preguntas atrás, no" de/ de lo que me podía dar cada actriz. Ya la hora de trabajar, trabajar, trabajar (.) pues: digamos que los/ los normales, no" este: de, eh: De alguna manera todos tuvieron buena disposición y las broncas que tuvimos de que si decían esto, nuestro tan comentado: ensayo allí en la facultad, no" De alguna manera ya venían cosas

((entre risa)) enredadas de atrás, no" Ya lo de/ dicho ahí en esos comentarios, pues simplemente afloraron lo que ya estaban sembrados, esos desajustes, no" ese no entendemos, pero de todos modos fue bueno, creo que todos ellos aguantaron: el esfuerzo yo: también hubo libertad, a veces se pecó de esa libertad de que en las clases ((entre risa)) echaban mucho relajo ((rie)) Yo me divertí/ Yo, la verdad, me divertí mucho echan/ cuando estaban echando relajo, en realidad cuando me enojé eran por otras cosas, pero no por el/ el/ el desmoder ((rie)) Y además, pues yo a los a/ a los maestros de/ sobre todo los talleres sí les dije que fueran más flexibles, no" porque acababan de terminar clases, iban a empezar clases para el otro año escolar que iba a iniciar, entonces sí se me hacía muy pesado (.) estar ensayando en vacaciones y estar con CLASES, no" y otra vez y en tu pupitre, que no sé qué tanto, entonces yo les pedí a todos los maestros flexibilidad, no" que no fueran/ Y ASÍ TAMBIÉN LO TOMARON, claro que los excesos, pues aparecieron y también pues los excesos de los maestros, que eso creo que a ti o a Emilio le dije "bueno, ((entre risa)) menos porque se dejan" no" Entonces/ Pero bueno, creo que finalmente no/ no pasó a: a mayores, no" se pudo conciliar, entonces, este: porque no era tampoco el objetivo el que se sintieran en una clase, clase, clase, Y QUE NO SE PERDIERA EL DIVERTIMIENTO porque de alguna manera lo que yo iba a pedir, sobre todo para los principales y para Leonarda, no" porque pues sí: a pesar de que ahí todos tienen su importancia y además tenían la disposición de adquirir importancia Y PASARON COMO TODOS LOS ACTORES, no" queriendo hacer lo que ellos querían ((rie)) dirigirla también, no" pero eso es NORMAL, TODOS LO HACEN, pero bueno, nada más dos, tres naigadas y ya, no" se vuelve a retomar o el clásico "¿quieres estar dentro de este proyecto o no?" ((rie)) "ah, sí, sí, sí" y ya otra vez ya y otra vez amigos, o si no amigos ya OBEDECIENDO con/ con canfiño y todas estas cosas, no" Entonces lo difícil fue el poder comunicarme en esta comedia, pero creo que: cualquier actor de cualquier escuela: hubiera tenido ese conflicto, no" Y la ventaja de tener a esos actores universitarios es que: finalmente hay un respeto creo que para conmigo, no" y hay credibilidad, aunque se perdía, pero: que se pierde en todo: todo actor le pierde la credibilidad al actor/ al director en mayor o menor grado, pero finalmente hasta para hacer yo mis OSOS y/ o regaños y ese tipo de trucos, finalmente uno aprende más a trukear que a ((entre risa)) sentirlo de a de veras. Este: Sí HABÍA EL/ EL/ el interés, no" y te digo, obviamente sí hubo mayor dificultad con/ con: con la actriz, con Avelina, porque era la que tenía que hacer OTRA COSA de lo que estaba acostumbrada y: PERDER LAS RISAS que uno está acostumbrado a que "ay, debería de ser, ¿por qué no eres tan graciosa? No" ¿qué te pasa?" O el mismo: Ronaldo, no" también de que "ay, estás muy serio" Que se decían: entre ellos mismos o: la poca gente que iba a los ensayos, este: lo comentaba. Entonces siempre crea conflictos e inseguridades al actor que siempre está, no en el sentido total de la palabra, pero siempre está desnudo en el escenario, no" Entonces, ÉL ES AL QUE VEN, es el que se lleva todo, no" No pode/ en balde es la frase de "yo soy el que doy la cara" no" Porque ES CIERTO. Ellos son los que están ahí, uno está atrás, no" escondido, pero los que se llevan la/ o dan la cara pues son ellos, entonces sí fue/ fue difícil y con: como a ti te consta, pues con Avelina hubo mucha cosa brusca, sin llegar a una agresión terrible, brusca de trabajo, de/ de: de/ de/ de/ de lo que se quería/ yo: encontrar y que lo encontramos ya hasta ((entre risa)) unas semanitas antes del numerito, no" ((rie)) Entonces/ Y ya que ella misma pasó por todos los desajustes (.) terribles, emocionales, no" y que no dormía y etcétera, etcétera, etcétera, etcétera, yo pienso, y no creo que me gane el: canfiño, porque de alguna manera tengo canfiño con todos, finalmente de una manera distinta pero todos ((entre risa)) son distintos, y: y con unos he trabajado: pues creo que con la única con la que he trabajado más ha sido con Avelina, un tanto porque fue alumna directa o indirecta y ya habíamos hecho otros dos montajes, no" Entonces sabía de lo/ SÉ LO QUE PUEDE DAR y sin: menospreciar a las demás actrices de la facultad, creo que es de la que tiene una: sensibilidad BASTANTE: este: interesante, bastante desarrollada, a la que se le puede exigir cosas y esto no/ digo no/ no ha/ hablo un rato por canfiño, pero canfiño lo sentía por todos, pero: pero uno siente cuando uno hace, en mi caso teatro en verso, a ella le tocaban unos versos muy complicados en *La Gatomaquia* que, aunque uno lo explicara maravilloso, el que de un verso a otro, o a mitad de un verso hubiera un cambio de/ de/ de medida, de/ de/ de SUJETOS, de lo que se está hablando, entonces ella tuvo esa habilidad para encontrarte "tac, tac, tac, tac, tac" Y mira que he escuchado a Jacqueline Andere ((entre risa)) diciendo unos versos: a las dos primeras actrices que tuve en el primer montaje de *La Gatomaquia*, no" más oyendo los/ los/ los los rollos filosóficos de José Luis con ese verso que algo/ esos versos que algo les decía de *La Gatomaquia*, no" entonces, y que ella lo haya encontrado así ((chasquea los dedos)) y: quizás un poco por suerte, pero: pero es una suerte de actriz habilidosa, no" entonces, este: era muy difícil lo que tenía que hacer. De hecho

ayer, hablando con Nacho Escárcega, el director de la Escuela de Teatro del "INBA", hablaba un poco del trabajo de los hombres y de los/ y de las mujeres, no" Él estaba un poquito, eh: más entusiasmado por lo de los hombres. Yo lo atiendo que también él ve las cosas siempre más del lado masculino, entonces hay esa parte que es: es uno de mis propuestas en general de/ del/ de/ de darle otra luz a la mujer, a los personajes femeninos, entonces él como director ((entre risa)) ya no de la Escuela de Teatro. Como director, siempre ve a las mujeres muy escondidas, no" y cuando ve que hay una mujer, no que sea bonita, sino que tenga una importancia de actriz, entonces él lo oculta y ayer lo comprobé en nuestra plática, entonces hablando de esto de ((incomp.)) sino lo que dice fulano y sutano y mengano, entonces dijo "ay, pues con razón funcionaba el trabajo de los hombres" Pues sí, porque hay una mujer inteligente y la otra también, la/ la criadita, no" la doncella, bueno, criada de crianza ((ríe)) [A. Sí, es criada] Entonces, este: eh/ eh: era difícil, no" Sí, lo que he repetido varias veces, se iban a perder muchas risas, hasta el desajuste este de cuando se enoja la/ la doncella y de: ((incomp.)) pero que era importante pasar por ahí para que después alojaran, en el buen sentido de la palabra, y era OTRA situación, no" pero no de entrada todo mundo ya quisiera seducir las dos o: una de ellas al/ al estudiante, no" Era mu: muy soso REBAJARLAS, no" para la inteligencia que creo que tienen esos dos personajes y aparte las actrices, no" Se hubiera caído en lo mismo, no hubiera sido inteligente en NADA, no" ni los talleristas, NADIE, ni los asistentes ((ríe y luego él)) NI EL DIRECTOR, no" ((ríe)) Entonces no hubiera sido importante haber caído de esa manera, entonces había que dar todo este juego, no" y la seducción que hace, no en el sentido de acostarse con ellas el personaje de Ricardo, pues tenía que fluctuar por varias cosas, no" si no ya nada más ahí "como le traigo ganas, pues ya que se quede" Entonces para qué hay todos los textos que hay antes de que le digan que se quede. Entonces sí: sí: fue difícil más bien no con ellos, de hecho las últimas experiencias me han tocado actores muy complicados, no" ven otra cosa menos la obra, aquí aunque ellos ((entre risa)) también en momentos vieron otra cosa y no la obra, este: era más fácil, no" No sé si porque hay una preparación universitaria, pero que desafortunadamente no todos los de la facultad tienen esa preparación que han tenido, porque unos han tenido SÍ LA EXPERIENCIA clásica como puede ser/ como alguna vez se chocaron las familias sicilianas de mendocinos y: ibañuelas, este: pero eso a mí nunca me causó conflicto, les causó conflicto a ellos, pero a mí no. Lo interesante es que eran distintos (.) y, este: que además era el haber pasado por Mendoza e Ibañez es muy bueno, pero también tiene sus cosas BASTANTE caóticas que para ((Se termina el cassette. Continuamos)) [A. Que te pareció que iba a ser bastante caótico:] Ajá, pero qué ((Ríe)) [A. El trabajo con los actores] AH. Sí. Este: que de algo/ este: que ellos/ La/ la ventaja de ellos es que son gente que está trabajando desde que entraron en la facultad, no" AH, Sí. Y que aunque hayan pasado por: el maestro Mendoza y por el maestro Ibañez, que/ que/ digo, generalmente es muy bueno, pero sí tiene sus pros, pero eso era de esta cosa no de esto, eh: este: no habían perdido su esencia como la mayoría que vi llegar en sus primeras clases, no" A Ricardo, Ricardo ha cambiado mucho, pero sí mantiene cierta esencia que/ ya de él como persona, que eso ayuda mucho, no" y que han tenido toda una actividad, creo que desde antes que estaban en la carrera ya estaban haciendo teatro, no" o al entrar a la carrera empezaron a hacer teatro, entonces eso siempre da una apertura. Hay/ hay, desafortunadamente, mucha gente en la fac que no tiene esa circunstancia, o se quedan/ o no estudian, o estudian pero no ven un poquito más allá, no les da por ver otro tipo de experiencias y que, de las cosas buenas que sí tiene la facultad, es eso, puedes estudiar y puedes trabajar en otro lado [A. Sí, es cierto] no" Y eso no te lo da ninguna carrera y es una ventaja ENORME, no" Entonces, pero hay/ y hay mucha gente que no lo aprovecha, creo que el 90% de/ de la facultad, y además que se hagan clanes, no" al paso del tiempo el que estén haciendo siempre teatro con los cuates es malo, porque lo hacen con los cuates, lo hacen DENTRO de la "UNAM" y/ y/ y/ y/ y eso te: apapachas muchas brocas, no" Entonces, ellos han tenido la habilidad de hacer teatro (.) improvisación, de distintos géneros, entonces ya llevaban como que una mentalidad más abierta y/ y de alguna manera nos conocíamos, hasta los que no nos conocíamos mucho, este: sabíamos, no" uno de otros y de los que yo no sabía ni/ el caso como: ((entre risa)) cómo se llama nuestro barbero" Eleazar, este: pero bueno, ya nada más una pregunta y ((hace un sonido imitando el de computadora)) como computadora ((sigue el sonido)) No" de informes, informes, "oh, ah, oh, ah" no" entonces era todo muy: ayudaba mucho pues la calidad de ellos, tanto humana como la profesional y: los que no tenían esa: experiencia, pues de alguna manera se unían, no" o sea, como Einer. Einer, pues ha hecho cosas pero no al/ al/ al/ a lo que han hecho ellos y de alguna manera el convivir, el: aguantó, no" convirtiéndose en una tía Einer ((ríe)) ya de la familia, entonces, este: Finalmente no hubo/ volvería

otra vez, no" al problema normal del trabajo y que ayudaba que eran gente de trabajo, con las neurosis de todos, etcéteras, etcéteras, pero/ pero ayudó y que desafortunadamente de ese/ cómo ese núcleo que hicimos con *La Cueva de Salamanca* no hay muchos, en la facultad hay: hay menos, hay muy poquitos, hay muy poquitos, hay muy poquitos, y la prueba también está con las mismas audiciones, no" La gente que no quería llegar temprano ((ríe)) que la audición temprano y no tan tarde o: o los miedos que: oímos, no" de/ de/ de que "ay, pues que ya está el reparto dado" y esas cosas. ESAS SON ARAÑAS que tienen en la cabeza y que (.) y de hecho las gentes que fueron, no sé si todas, pero: el congreso, la plática que hubo en Oaxtepec y que también iban a llegar y no llegaron, no" y hubiera sido importante que las gentes que están peleando por un/ bueno, no peleando, pero que están motivando un cambio de estructuras de las materias que se den, pues no se hayan acercado ACÁ, no" se hayan quedado o no se hayan quedado en el montaje, NI SIQUIERA FUERON. Entonces, este: y eso es algo que siempre he tratado de/ de decir allá en la facultad, que nunca ha pasado nada ni pasará, pero/ pero sí es importante que si uno propone cambios tengas un ojo en lo que se está haciendo afuera y/ y nunca hay eso, o: se estudia o se está queriendo cambiar cosas ((entre risa)) pero: un cambio cuando ni siquiera han trabajado en otra cosa, no" dentro del teatro. Entonces, digo, YO CONTENTO CON ELLOS y desafortunadamente no hay de esa calidad en toda la facultad. Y esa es una gran desventaja que era lo que se hablaba en: el curso del sábado con los directores de las otras escuelas de/ escuelas [A. Que participaron, no"] Ajá/ No, del curso que doy con los maestros que dan clases en las prepas, no" De que fue muy: que no se podía de/ que finalmente la calidad había sido: muy descuidada, este: muy descuidada y que tampoco se podía hablar de que qué bueno que fue un triunfo, porque casi todos son de la facultad, todos los maestros, contentos de que haya funcionado, pero que tampoco el/ el/ el/ el gusto de que se haya llegado con esa distancia a diferencia de las otras escuelas, de todos modos sabemos que dentro de la facultad no hay un cuidado, no hay una organización para: hacer teatro de Siglo de Oro, entonces, este: esa también es una realidad y que no hay los actores ((entre risa)) al 100% preparados como esos ((ríe)) en la facultad, no" Entonces al hablar de realidades y de no perder, no" que por un entusiasmo no perdamos nuestra realidad que no son así todos, aunque no fuera de Siglo de Oro, de otro tipo de género de teatro, NO HAY, porque encontrar esas gentes y estar trabajando esos tres meses, cuatro meses, los que hayan sido, habla de una buena calidad, y que nada más se ha/ si hayan cambiado gentes, pero finalmente siempre luego llegas a cambiar muchos y aquí nada más fue el compadre, no" que se fue/ bueno, el Barbero y el compadre, pero: pero fue poco y/ y sin tanto pleito, no" (.) En cuanto a eso, eso.

A. Bueno, ya te dejo porque ya es la/ la hora. Gracias.

E. De nada.

ENTREVISTA CON JULIO ESCARTÍN
PERSONAJE: SACRISTÁN REPONCE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, CU
29 de octubre de 1997

A. Julio, cómo es que te enamoraste del teatro.

E. Ay, quién te dijo que estaba enamorado ((ríe))

A. Pues para estar aquí hay que estar enamorado.

E. No, bueno yo no creo que se necesite estar enamorado de algo para estar con él.

A. Chale. Bueno, cómo es que entraste al teatro.

E. Bueno. Estaba yo en: Desde la secundaria viví deseando hacer algo: artístico, entonces en la secundaria yo estaba en los talleres de danza regional y me gustaba mucho ese ambiente, no" presentarte a un público. Yo quería entrar a estudiar dibujo, diseño técnico industrial, porque me llamaba mucho la atención la pintura y esas cosas, no" me/ me gustaba mucho dibujar, pero no me/ no/ no/ no pude entrar a dibujar, entonces me dieron el taller de contabilidad por lo que decidía mejor no entrar a la escuela y me iba de pinta, no entraba a la secundaria porque no me gustaba/ a veces me salía del taller de contabilidad y me iba al de dibujo y allí me quedaba, no" pero bueno, con muchos problemas terminé la secundaria por eso, porque no entraba a todas mis clases porque no entraba al taller, y luego después para entrar a la: al: "CCH", porque estuve en el "CCH Vallejo", ahí decidí que yo quería estudiar algo que no tuviera nada que ver con las matemáticas, porque las odiaba, o sea, el de ese taller me hizo odiar las matemáticas. Después conocí un maestro que me iba a las matemáticas, este: y por eso te digo, ahí sí me enamoré de las matemáticas, por eso: me gustan las matemáticas después de él (.) la cosa es que pasé el bachillerato con esa/ con ese deseo y entré a talleres de redacción, a talleres de actuación, estuve un tiempo con un maestro ahí en el taller de actuación y como que se empezaba a perfilar algo acerca del teatro, entonces un día llegué a terminar esa/ esa: etapa de educación y me encontré con que tenía que escoger una carrera. "¿Qué escojo?" ((golpea con los dedos la mesa)) "Pues actuación. ¿Qué hay?" Entonces fui a ver un plan de estudios y estaba ahí la carrera de Literatura Dramática y Teatro. Dije "¡Ay! A lo mejor aquí me puedo preparar para ser comunicólogo, voy a ser como Jacobo Zabłudowski" y entonces consulté un maestro y él me dijo "No. Estás pero si bien mal. Ahí no te van a enseñar eso. Ahí lo que puedes aprender es a hacer teatro, a dedicarte al teatro, a estudiar el teatro/ dedicarte a estudiar el teatro" me dijo y dije/ pues siempre mis papás me habían llevado al teatro/ A mi papá le gusta mucho el teatro y desde niño me llevé a/ al teatro, no" entonces/ íbamos a los musicales, a los de Manolo Fábregas, íbamos a ver/ a obras que yo en ese entonces no sabía, pero que las dirigía José Luis Ibáñez. Y fue más bien a ese tipo de teatro al que me acercaba/ No/ no/ no visitábamos mucho la Universidad en cuanto a teatro, no" Era más bien de cartelera comercial al que le gustaba ir a mi papá y pues por ende me llevaba a mi y por eso sabía algo del teatro, no" y me gustaba y dije "pues, órale. Voy a entrar aquí" Llené mi solicitud, llegaron mis papeles, resultó que estaba yo en Literatura Dramática y Teatro en el turno de la tarde, me cambié al de la mañana y empecé a tomar mis clases aquí con/ con los maestros, con Mario Lage, Gonzalo, con: con los maestros, no" de aquí. Y pues el primer año fue de así, completamente desubicado, en la/ en una nebulosa muy rara porque yo venía a tomar mis clases pues era la escuela, no" Entonces estaba yendo a la escuela a aprender, venía a que me enseñaran, hasta que un día conocí al maestro Ibáñez en tercer semestre, creo que a partir de que conocí al maestro Ibáñez se orientó todo lo que yo deseaba hacer en el teatro, me enseñó cuáles son las partes que integran la labor teatral, me enseñó las responsabilidades que/ que tiene el actor, no" no nada más con el público, ni con la escena, sino las responsabilidades con el país, tienes que pagar tus impuestos, todo lo que no te enseñan en la carrera me lo enseñó el Maestro, no" O sea, ver el teatro como un TRABAJO, me/ me/ me enseñó a que yo venía aquí no a la escuela, sino a aprender a vivir, no era para que me enseñaran el abc, sino que tenía que fincar ya a este nivel, a nivel de licenciatura un instituto, no" Mi trabajo, al que me iba a dedicar en mi vida. Con él pues sucedió el trabajo de *La vida es sueño* que yo *cr/* yo creo que fue la mayor enseñanza que me pudo haber dejado, no" metome a un trabajo profesional en el que tienes la responsabilidad de un sueldo, tienes la responsabilidad/ Digo responsabilidad porque: *es/* parte de ese sueldo tienes que declararlo a Hacienda y pagar tus impuestos, por eso se vuelve una responsabilidad percibir un sueldo, no" Aunque es un derecho por tu trabajo, vino la responsabilidad de tu vestuario, la responsabilidad de caminar en escena, de decir

unas líneas, o sea, se vino la responsabilidad del teatro, no" Una experiencia ahí me enseñó que el tiempo que yo usara en una escena determinaba a la velocidad a la que se tenía que cambiar la escena anterior, atrás en/ en la tramoya y entonces me di cuenta que NO ERA YO SOLO en el escenario, no" que te metes a actuar y das lo mejor de ti, pero atrás de ti, a partir de esa vez aprendí que hay OCHENTA personas más moviéndose cuando te va/ cuando te va mal y cuando te va bien hay QUINIENTAS personas atrás de ti que esperando que tú salgas y digas tu parlamento y así con el público. Aprendí con el maestro Ibáñez lo que es el oficio del teatro, además me: orientó a: a aprender la teoría del teatro, no" Porque son dos cosas distintas que/ que yo creo que se confunde mucho aquí en la facultad, la teoría y el oficio, una cosa es tener oficio de actor y otra cosa es tener la teoría de/ de un: estudioso de la actuación, yo creo que ahí, con el maestro Ibáñez, bueno, aprendí esas dos cosas. NO ME ENAMORÉ DEL TEATRO, no, yo no me siento enamorado del teatro, si estuviera enamorado del teatro estaría: completamente loco porque bueno, un tipo como yo enamorado se vuelve loco y hace cualquier barrabasada. Yo creo que un momento estuve enamorado del teatro y era capaz de hacer cualquier cosa, pero ahora me doy cuenta que O.K. ahí está el amor que se le puede tener, pero que además hay otras cosas por hacer, no" en el teatro, que sí te exige dedicación, tiempo, todo, pero/ pero no te ciega, no" el amor te ciega [A. No necesariamente] Yo no estoy ciego por el teatro, lo quiero mucho. [A. Ay! Bueno, yo creo ahí está el amor de enamorado primero, donde no ves los errores y un amor maduro] Así es, yo creo que sí, en ese sentido sí correspondería lo que te estoy diciendo, que sí siento amor por el teatro pero no estoy enamorado de él. O sea, es difícil/ yo creo que es difícil para cualquier persona mantenerse enamorado de alguien AÑOS, no" Y yo: yo sé que si me mantengo enamorado del teatro me voy a aburrir, prefiero quererlo.

- A. Ya, cuéntame un poquito de: en qué has trabajado además de *La vida es sueño*
- E. Ha sido muy poco, la verdad mi/ mi "carrera artística" si se puede llamar artística, más bien mi carrera en la actuación ha sido poca. He tenido la oportunidad de trabajar en televisión, nada grande, no" no es ninguna cosa espectacular, pero he tenido contactos con la televisión, he tenido contactos con el doblaje, he tenido: la oportunidad en mayor medida de hacer teatro, de actuar en teatro. Hice/ lo primero que hice fue un espectáculo con Mario Lage, una creación de él que se llamaba *A qué hora sales por el pan, A qué hora SALES AL PAN*, ahí fue cuando empecé a percibir dinero por hacer lo que hacía, no" porque me empezaron a pagar. YA después de eso otra vez volví a que nadie me diera un centavo por lo que hacía, pero lo hacía con mucho gusto. Hice/ Trabajé con Rubén Paguaga en una obra que presentó en el "Universum", una creación colectiva, eh: ha tenido oportunidad de trabajar con directores de mi generación, directores jóvenes como Emilio Uríostegui, con él trabajamos en un montaje que se llama *Con-fusión*, tuvo su origen en una obra de teatro llamada *La gallina*, que ese espectáculo se promueve actualmente en las facultades de la Universidad sin percibir ningún centavo, no" sino simplemente por el afán y el deseo de que la gente vea nuestro trabajo, con él mismo trabajamos en *El mercader de Venecia* que se está presentando de la misma manera con una ambición un poco más grande, con mi/ con muchas necesidades de producción, pero con una ambición más grande que la de *Con-fusión*. He trabajado en eso, he trabajado: pues creo que nada más, sí. Seguramente me estoy olvidando de algo porque siento que me estoy olvidando de algo pero/ pero, así, de las cosas que más me acuerdo son esas, en las que he trabajado.
- A. Ya lo que fue, o lo que ES tu trabajo profesional tú crees que lo que aprendiste aquí en la Universidad, además de lo que te enseñó el maestro Ibáñez, te ha servido"
- E. Sí. Sí. Yo creo que sí. Quizá no sean las herramientas básicas, pero de alguna manera te orientan, no" las cosas que tenemos aquí te orientan. Conocer la teoría del teatro, lo que ha sido el teatro/ la historia del teatro como/ como ha influido en una sociedad, como ha cambiado a la sociedad, todos los recovecos que puede tener el teatro con respecto a la sociedad. Yo creo que aquí en la facultad te tos/ te los dan, te los hacen ver muy bien, es muy claro. Te lo digo porque yo me considero un mal estudiante y: pese a lo mal estudiante que puedo ser hay maestros que han podido enseñarme cosas, de los que he aprendido cosas, entonces, ver al teatro como un fenómeno revolucionario, o sea, es lo que creo que más he aprendido aquí en esta facultad. No por hacer una revolución simplemente, no" por querer revolucionar el teatro, sino porque así ha sido. El teatro ha venido haciendo revoluciones desde que/ desde que tiene su origen, y yo creo que eso es lo importante de la teoría, ubicarte en el momento en que estás haciendo teatro para que tú tengas la capacidad de cambiarlo, de que quieras hacer TÚ tus cosas, tus ideas, que las llesves a la práctica, pero sin desconocer lo que ya se hizo antes, no" Que no llegues a creer que estás descubriendo el agua tibia, porque puede suceder, no" que alguien que no tiene un conocimiento de la historia de lo que ha sucedido. Puede creer que está

descubriendo el hilo negro y a la mera hora se da cuenta que eso lo hizo: una persona antes, no" que ya/ que esas cosas que él cree que son nuevas ya las están haciendo, entonces yo creo que sí, la facultad te da la posibilidad a través de los libros de abrir tu panorama y darte cuenta de quién eres y dónde estás con respecto al teatro.

A. Ahora sí, cuéntame cómo entraste tú a *La Cueva de Salamanca*.

E. Estaba yo estudiando con el maestro Ibáñez y un día llegó a nuestro salón un ente llamado Juan Morán. Se metió y ni hizo nada ahí adentro, no" nada, se metió y ya, se salió, yo dije "Ay, Juan Morán está medio loco" y cuando sali me alcanzó y me dijo "Oye, vamos a preparar un montaje de la facultad, me interesa que tú hagas una audición" yo dije "Ah pues, pues sí, pero ¿por qué mejor no me ofreces un papel estelar? ¿para qué audición?" No se lo dije, pero lo pensé y dije "Sí, sí, cómo no" lo que dije fue "yo hago la audición y todo" Entonces me enteré que se hizo una lista para que nosotros audicionáramos y yo me anoté en la lista, era el número setenta en la lista y dije "Ay, pues va a estar muy fuerte la competencia aquí, no" Va a ser muy duro quedarse con un papel en este/ en este: montaje, pero en fin, yo le voy a echar las ganas" Me puse a leer *La Cueva de Salamanca* cuando me enteré que era *La Cueva de Salamanca* la lei, la revisé, dije "Ay, esto se acerca mucho a lo que yo he estudiado últimamente, está muy próximo a lo que he estado estudiando, yo creo que tengo alguna ventaja sobre otros: compañeros/ NO POR VANAGLORIARME, no, no es vanagloria, sino/ sino que pues yo me sentía cerca, no" en ese momento. Dije "pues bueno, sea lo que Juan Morán quiera" ((ríe)) Bueno [A. Sí] Sí, no" Y entonces llegó el día de la audición, fue en el Centro Cultural San Ángel ((fue en el Helénico, pero ambos pasamos por alto la equivocación)) llegué muy temprano y fui el número dos en audicionar, creo que sí, no" fui el número dos o el primero, una cosa así. Después de ser el setenta fui de los primeros que pasó. Ya ahí Juan Morán me puso a leer, me: pidió que leyera al Estudiante, me pidió que leyera al Sacristán, me pidió que leyera al Compadre, etcétera, no" lei a los personajes y como en/ como en una audición que se digna de serlo dijo "nosotros te llamamos, muchas gracias" Entonces después de esas tres fatidicas palabras "nosotros te llamamos" me fui y dije "pues a ver qué pasa, ojalá y me quede" y resultó que Sí, QUE ME LLAMARON y me presenté y al presentarme yo nos presentamos todos, no" o sea, se presentó toda la compañía y me di cuenta que iba a trabajar con Avelina Correa, compañera de mi generación, que yo la conocía pero que nunca había trabajado con ella, con Ricardo Esquerza, que era el mismo caso que nos conocíamos, habíamos tomado clases juntos, pero nunca habíamos trabajado, no" a Eleazar del Valle, que yo lo conocía de mucho antes de entrar a la facultad por algún montaje que/ que hicimos en una escuela, donde nos apoyó él; con Ronaldo Monreal que era el más cercano a mi trabajo, no" con él he pasado gran parte del trabajo, he trabajado muchas cosas junto a él y bueno, encontrarlo ahí fue una satisfacción; con Adriana Lizana que también estaba muy cerca, de hecho sigue cerca, muy de cerca con lo que estoy haciendo yo y: bueno, el equipo que estaba detrás, no" este: Alexandra, Emilio, Juan Morán, el maestro, este: Óscar Amando García, toda esta gente pues yo dije "Ay, que buen equipo, no" es un equipo de la Facultad de Filosofía y Letras" [A. Claro] Entonces me/ me gustó/ me gustó ver que se iba a tomar muy en serio un entremés, no" me imagino que va a resultar algo interesante de aquí" Y de esa manera, de pronto, sin pensarlo y sin/ sin premeditarlo mucho ya estábamos ahí trabajando en *La Cueva de Salamanca*. Siento que esa fue la manera en la que yo llegué al montaje.

A. Ya lo/ lo que fueron los talleres, tú crees que te sirvieron.

E. Sí. Sí: siempre yo estoy a favor de/ del actor informado. Yo creo que es: es muy bueno contar con actores informados, como en una república, un Presidente o un grupo de poder prefiere que su pueblo esté desinformado para manejarlo, yo creo que así sucede en el teatro, no" que: un director tirano que prefiere que su gente esté desinformada para manejarla no tiene un: buenos frutos, ni buenas consecuencias, no" como sucede con los países. Yo creo que: un actor informado tiene la capacidad de decidir, de pensar, de actuar por sí mismo, no" que no necesita tanto al director para que sea el monarca, ni para que sea el/ el guía y el líder, no" Es el/ es la persona que está trabajando contigo y que te orienta, te orienta tus deseos y que tus deseos deben estar fundamentados en la teoría, en un conocimiento. Entonces enriquecer el trabajo con talleres para mí es muy benéfico, entonces tomar el taller de esgrima con Octavio te lleva al reconocimiento de tu cuerpo, no" de las capacidades de tu cuerpo, el taller de música con Óscar Armando García te lleva a ver tus carencias, tus: aciertos, lo que puedas tener, no" con respecto de la música, el taller de: esta Bernarda me: me sitúa en un marco histórico, no" para saber/ saber reconocer a qué me he estado enfrentando y de qué manera lo iba a modificar, no" o sea, así bien/ Me dio una teoría al respecto de lo que es un entremés para yo poder decidir a partir de esa teoría y de lo que se hacía con los entremeses, saber qué quería hacer con un

entremés que ahora lo tenía en mis manos. Qué más talleres hubo" Pues creo que fueron todos [A. El de danza] El taller de danza/ El taller de danza igual como el de esgrima te lleva a la conciencia de tu cuerpo, no" a las capacidades de tu cuerpo. A fin de cuentas todos los talleres creo que te enriquecen tu conocimiento sobre/ sobre las cosas que vas a modificar o sobre las cosas que vas a trabajar, no" para modificarlas después. A mí me parece muy bien. Me gustó mucho que/ que se trabajara de esta manera.

A. Ya lo que fueron los ensayos del montaje de/ del entremés, cuál fue tu experiencia.

E. En el/ en los ensayos siempre me: me inquietó el hecho de decir "la mitad de la compañía viene de la escuela de: de Héctor Mendoza y la mitad/ la otra mitad de la compañía viene de la escuela de José Luis Ibáñez. ENTENDIENDO ESCUELA no como: centro educativo, no" sino el: la rama de la educación de la que veníamos. Entonces, eso me inquietaba a mí, yo decía "bueno, pues es que yo no veo ninguna diferencia, somos actores, no" qué/ qué caso tiene discutir si/ si somos de uno o si somos de otro" entonces mencionaba simplemente "bueno, es que unos son de unos y otros son de otros" y entonces ya llegó un día en el que dije "bueno, pues qué caso tiene decirlo, no" vamos a enfrentarlo. Sí, O.K. USTEDES SON DE Mendoza, nosotros somos de Ibáñez, pero ¿qué tiene? Si hay algo que nos vaya a molestar, pues que salga, no" y que/ y hablémoslo. Podemos enriquecer las dos cosas, ustedes con lo nuestro, nosotros con lo de ustedes y creo que tiene mucha ventaja sobre/ sobre cualquier otra cosa, no" a estar discutiendo, pues mejor sacar algo provechoso de las dos cosas" Esa fue una inquietud que siempre tuve. En: en cuanto al trabajo de: propiamente ya del personaje y de: la relación del personaje con los demás personajes (.) tengo mucha confianza a Juan Morán, aún sin conocerlo, por el hecho de decirme, eh: que él es el: colaborador del trabajo que va a guiar los esfuerzos, en ese/ en ese momento yo adquiero la confianza en él y me dejo llevar/ me dejo llevar lo que/ lo que para él es la: dejo llevar mis/ mis impulsos hacia lo que él cree que es lo más conveniente para el montaje y de esta manera él me pide, yo le doy y suceden cosas, no" No, en: ningún sentido, este: erótico, pero sí ((se ríe y luego yo)) en el sentido creativo, no" Aunque el erotismo puede ser muy creativo, es de hecho. Pero bueno, en el sentido creativo así es, así creo que es, no" es una relación de colaboración, lo encontré siempre así, una relación de colaboración, nada de imposiciones, nada de tiranías y lo normal, no" Siento que en teatro, pues en el teatro no: no vamos a hacer cuates, no/ no es el objetivo del teatro que nos juntemos para ser amigos, creo que el objetivo del teatro es otro, no" el contar historias, el de a través de contar una historia hacer que el público, que es el último, es/ es al que van enfocados todos los/ los esfuerzos/ que el público reflexione acerca de su propia historia, ver en una historia lo que le está pasando a la historia de mi vida, si se puede se modifica sí/ con el/ con ese objetivo, no" de posiblemente modificarlo o si no, por lo menos de enriquecerla, la historia de la vida de cada uno, pero: por qué te estaba diciendo todo esto" [A. Estábamos hablando de/ del trabajo en el montaje, sobre Juan, sobre que no es un tirano, que no sentiste tú tiranía] Sí, te digo, fue muy: FUE gustosa la experiencia desde mi punto de vista al respecto del trabajo y no sólo con Juan Morán, con todos los colaboradores, con todas las personas que ya mencioné, no" Octavio, Bernarda, Óscar Armando, Cuauhtémoc, toda la gente que estuvo detrás, no" Creo que se hizo un equipo muy: muy padre, muy interesante, de trabajo.

A. Ya lo que fueron las: presentaciones, cómo te sentiste.

E. Cansado. Fueron tres. Bueno, después de un pequeño incidente que sucedió ahí [A. Cuenta, cuenta] Pues casi me degollé/ me degüello/ no sé cómo se diga, casi me corto la cabeza con un cable por andar de: maromero, es que yo quería igualarme a los del "CUT" ((ríe)) haciendo acrobacias, pero bueno, ese cable me hizo ver la realidad, no" ((ríe)) No soy actor del "CUT" soy de la facultad. Bueno, pues después de eso decayó un poco mi ánimo, no" me sentí mal porque: en mi persona no/ no/ no soy muy afecto a permitirme errores de ese tipo, no" Entonces cuando vienen, "Ay" me hacen decaer en mi ánimo, pero/ pero me he encontrado con la capacidad de que además de estar decaído puedo hacer otras cosas, o sea, puedo estar muy decaído pero a la hora de salir al escenario tienes que hacer lo que te están pidiendo en ese momento. Entonces la primera función pues los nervios normales, es la primera vez. No sabemos qué va a decir el monstruo, no" Pese a que ya hemos tenido ensayos con público, que te orientan no era lo mismo, no" ya teníamos, ahora sí, nuestro vestuario, nuestra iluminación, un público que no eran nuestros amigos, que no iban a ver, que no nada más nos iban a ver, porque además querían juzgar, porque no es un público normal, es un público (.) que está enseñado en: trabajo teatral, no" era gente que se dedicaba al/ al teatro, gente que estaba estudiando teatro, entonces yo lo sentía como un reto especial y me sentía nervioso. Te he de confesar que cada función de cualquier cosa, de la que sea, así haya sido la función número

299 me sigue poniendo nervioso y no sé por qué, antes de entrar al escenario todavía me sudan las manos, me/ me cuesta trabajo controlar mi respiración, pero a la hora de entrar al escenario se me olvida todo y sucede un acto de magia muy/ muy peculiar/ muy peculiar y muy frecuente en el trabajo del teatro, no" que entras al escenario y por un: artilugio mágico de quién sabe quién sales y funcionan las cosas, no" Yo: yo me sentía así con ese/ con ese temor "ay, ojalá que funcione todo lo que hemos hecho" no" es una buena base y tenía confianza en ello, pero siempre te queda el temor, no" "¿y si no?" Entonces bueno, llegó el momento, viene el pie de entrada del Sacristán Reponce y pues adelante, no" A hacer que este espectáculo valga la pena. Salí: se recibió: creo que se recibió bien el trabajo. Todos mis compañeros dieron su máximo esfuerzo. Creo que es lo más/ lo más bonito que puedes encontrar en una persona que se dedica a trabajar contigo, no" que dé su máximo esfuerzo siempre. Y así sucedió con todos/ Todos salieron a esforzarse al máximo, a brindar lo mejor de ellos y creo que hubo muy buen resultado, no" con respecto al público. El público siguió muy bien la historia que queríamos contar. Se rió mucho, eso era muy/ muy gratificante, no" ver que/ que los tenías y que les podías hacer reír, que les estabas comunicando alegría, no" eso era muy bonito. Sucedió en las tres funciones lo mismo, el público estuvo muy conectado con/ con mucha energía, respondiendo a la energía de los actores, no" Yo creo que es como un ping-pong. El actor manda una energía y el público se la regresa y se retroalimentan, y si esa retroalimentación la mantienes del principio al final, cuando terminas te dan un aplauso que no se te olvida nunca, no" La primera función salió de una manera, con mucha muy buena energía/ la siguiente función se cargó de la energía de la anterior y se sumó a más, no" y para la tercera función fue un estallido de energía, no" que terminó en la famosa "goya" de la Universidad, no" Creo que es un sentir general el que tuvimos en ese momento/ Fue un sentir general que tuvimos en ese momento, en el que terminando la tercera función (.) regresamos los actores al escenario y aún con el aplauso del público vino la porra famosa de la Universidad, no" Fue muy bonito, fue/ fue muy gratificante, fue: fue especial, no" Había sucedido antes con *La vida es sueño* pero: de esta manera NO, no había sido tan especial. ESPERO QUE VENGAS MUCHAS MÁS, que no sea la única, no" y espero que siga siendo con la misma gente, que/ que ese grupo que conozco, que ese grupo de gente que/ que está interesado de una manera especial en el teatro, que quiere hacer algo de teatro importante en México, que no flaqueen, que se mantenga unido, que si hay gente que quiere integrarse a ese grupo, pues que es bienvenida, no" Que siempre van a estar las puertas abiertas para la gente que quiera trabajar, que quiera hacer algo con/ con lo que es su vida, que quiera entregarte parte de su vida a una labor en pro de la Universidad, en pro de una sociedad, en pro de un país.

- A. Eh: Bueno, ya sabemos que la producción es lo último que llega a las obras, qué conflictos te causó tener tu vestuario y TODO apenas un poquito antes.
- E. "Na": es: Ya me estoy acostumbrando ((ríe)) Al principio era/ Bueno, yo creo que las primeras veces que trabajé en teatro me desesperé porque no tenía qué ponerme, pero después aprendí que: que pues, NO SÉ POR QUÉ siempre llega al final, entonces es algo de las cosas que me gustaría modificar, que la producción no fuera lo último que llegara, pero: no me voy a poner a: a batallar el último día con: mi compañía porque no me han llegado mis zapatos, no" Yo creo que habrá tiempo de modificarlo, pero más adelante, no" Ahorita estoy viviendo en ello, estoy aprendiendo a vivir en esa situación para después cambiarla, conocerla bien para después cambiarla. Sí, pues en el último momento llegó la/ la sotana del Sacristán Reponce, su vestuario, sus zapatos , que en un principio no me gustaron porque parecían de luchador ((Río porque yo me encargué de ellos)) Después aprendí a querer mis botines, porque así pasa, no" Entonces con/con/ con todo, cuando llegas a una obra de teatro y todo es ajeno a ti y de lo que se trata es que todo se haga tuyo, el texto, el personaje, los colaboradores, que todos se hagan uno, no" que todo se vuelva una unidad y así pasa con el vestuario, al principio es ajeno, no" llega algo que no es tuyo, tienes que hacerlo tuyo, porque si no es tuyo no es de tu personaje, si no es de tu personaje no es de tu obra, si no es de tu obra no sirve, entonces creo que así fue con el vestuario. Llegó, me lo probé, lo empecé a medir, QUIZÁ por la premura en la entrega del vestuario tuve unos accidentes en la escena, no" pisé dos veces la capa/ la: sotana del Sacristán, pero: pese a eso pues yo creo que fueron dos puntitos, no" solamente dentro de todo lo que fue la/ la producción de la obra (.) Siento que si hubiera llegado antes al vestuario se hubiera maltratado mucho, qué bueno que llegaron al final las cosas para que no salgan mugrosas a la escena.
- A. Y cuando: se acopló la música, los efectos, te costó algún trabajo"

- E. Cantar* [A. Y: la puerta y la música y todo eso] No, no, no. Lo/ lo qu/ mayor reto que yo encontré en esta obra fue cantar. Terminé sin cantar, al principio yo era el que iba a cantar todo y terminé cantando nada ((reimos)) Todos tuvieron que cantar menos yo, no" Pero bueno, es parte de mis carencias [A. Tampoco Ronaldo, tampoco Ronaldo] Pero: son cosas a las que te ubicas, dices "yo no sé cantar, para la próxima tengo que empezar a tomar clases de canto y: si no ser un tenor pero por lo menos mo/ saber modular mi voz, no" y saber controlarla" que es de las herramientas del actor, eso con respecto a/ a la música. Los efectos y todo esto PUES YO CREO QUE SIEMPRE apoyan mucho al trabajo del actor, la música. Es una de las cosas de las que se vale el actor además de la iluminación y vestuario para: para hacer que brille más su personaje, no" ME GUSTÓ, me gustó mucho el tener la música en vivo, creo que te alimenta mucho como actor saber que/ que no estás sólo en la escena, no" con tus demás compañeros actuando, no" sino que hay ADEMÁS allá arriba unos que están tocando y que te están influyendo a través de un instrumento, con su melodía, te están infundiendo otra/ más energía todavía para tu actuación. NO FUE DIFÍCIL hacer los movimientos y coordinarlos con la música. Óscar Armando estuvo siempre muy pendiente. En los ensayos falló mucho. También en las funciones, pero no era difícil, no" Creo que el público lo aceptó muy bien. A lo mejor si el público se hubiera puesto exigente mi punto de vista sería distinto, no" estaría reprochándome el porqué nunca trabajamos en forma eso, pero el público lo aceptó bien y creo que en ese sentido no hubo tanta dificultad por hacer nuestro, no" el trabajo con la música, apoderamos del/ de los elementos que nos estaba dando la música.
- A. Bueno, hay por ahí algo importante que no te haya preguntado y que quieras decir"
- E. Pues/ pues yo creo importancia en muchas cosas, que no me las hayas preguntado también creo que hay muchas. Y qué quiero decir" Pues yo/ Pues que te mando un saludo a mi mamá, a mi abuelita, a mi abuelito, que me acuerdo mucho de ellos, este: que siempre quise que me entrevistara alguien y eres la primera ((reimos)) Y sobre el montaje, pues no, nada más, nada más, yo creo que/ Si hay muchas cosas por decir, muchas anécdotas que contar pero esas: eh: no son, eh: historias que se cuenten en una plática así, no" sino que van saliendo a lo largo de la vida y más adelante me acordaré de una anécdota y se la contaré a ciertas personas que se reirán mucho pero, por ahora, pues bueno, sí si esto que te he dicho sirve para tu trabajo ((incomp.)) AQUÍ ESTÁ, no" como un testimonio de hoy, de este momento y del sentir de este momento. Gracias.
- A. Gracias.

ENTREVISTA CON ADRIANA LIZANA
PERSONAJE: CRISTINA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, CU
29 de octubre de 1997

A. Adriana, cómo es que te interesó el teatro.

E. No me acuerdo. No tengo ni la menor idea. Yo empecé a hacer obras de teatro desde la primaria. Siempre estuve metida en eso. Y no sé cómo me llegó la idea. O sea, no sé. Cuando me di cuenta ya estaba haciéndolo. En realidad fue algo muy raro. Mi primer personaje fue el de un papá en una obra de teatro y: ahí tengo el video/ ahí tengo el video y fotos y todo ((cuenta una anécdota)) Luego en la secundaria también seguí en esas ondas extrañas. AHÍ estuve a punto de decir "ya, a la fregada" pero: pero no sé porqué me quedé/ Me llevaba muy mal con la maestras de teatro de la secundaria ((dice su impresión sobre aquella relación)) Este: y luego ya en la prepa: también estuve a punto de ser médico pero: pero mejor decidí estudiar área cuatro en un volado y: y en vez de irme a Área dos me fui a Área cuatro y entré aquí a la facultad/ Yo estuve un año estudiando cine del/ del dirección de cine, no aprendí nada pero/ Bueno, a lo mejor sí aprendí pero no me di cuenta. Y ya/ y regresé aquí a México, porque estaba en Puebla estudiando eso y entré aquí a la facultad. iba a entrar yo al "CUT" también pero ya cuando vi que me quedé/ como ya llevaba un año de inútil [A. Sí] Dije "NO, YA. Para que ir a hacer panchos al "CUT", no, ya me quedo en la facultad" Y me quedé aquí y estoy muy contenta. Y así, o sea, te digo, no sé cómo fue que empecé todo, o sea, solamente sé que cuando ya me di cuenta ya estaba en esta facultad. Me acuerdo muy bien del primer día de clases aquí. De hecho hace: recién estrenamos *La Cueva*... escribí algunas cosas de que a mí me daba mucho miedo/ porque es que hubo una cosa que me dio mucha emoción, casi me pongo a llorar, de verdad. Ese día de *La Cueva*... fue así como todo colapsado de "HAY, ES UN DÍA QUE: NO, NO, NO" o sea, NO CREE UNO QUE HAYA PASADO, O SEA, PASARON TANTAS COSAS que no/ no cree uno que hayan pasado tantas cosas, no" Este: porque me acuerdo muy bien, yo llegué al Múltiple/ PRIMERO andaba perdida por aquí, por el tercer piso buscando el Espacio Múltiple, ya una buena alma samaritana que estaba enfrente del 306 me llevó hasta el Espacio Múltiple. Me dio mucho miedo y yo dije "Hay ¿qué es esto? ¡qué lugar tan horroroso!" no" Mis primeros maestros fueron Marcela y Fidel y entonces yo dije "Ah, no pues, son buena onda" El problema fue cuando llegué a la clase de Néstor (.) Porque pues sí se vio bien gandalla, la verdad, pero está bien/ está bien, porque nos empezó a cuestionar por qué estudiábamos teatro y había un muchacho gordo, que no voy a decir su nombre pero que es de mi generación, un muchacho gordo, alto, muy moreno él y muy feo/ bueno, no es una persona estética, digo, con la estética griega, no" Tiene su corazón y es muy buena onda y todo pero no es un hombre GUAPO, no" y entonces Néstor, el cabrón te dijo "Bueno, qué cree que usted/ ¿Qué cree usted, que se filma a la familia Monster todos los días?" Entonces de ahí, Isabel Bazán y yo estábamos así de que "ay, qué es esto, ¿dónde nos fuimos a meter? Este maestro es muy mala onda" y a mí me dio mucho/ o sea, me infundió como mucho: como una línea. Y a después me hice amiga de Néstor y/ y todo ((Platica un poco de su relación amistosa con Néstor)) Y: BUENO, PASÓ EL TIEMPO Y YO DESPUÉS YA ENTRÉ CON Ibáñez, estuve tres años y pico con él y me olvidé de Néstor, pero yo í a lo que voy es que el día de la función de *La Cueva de Salamanca* A MÍ A MÍ ESA/ esa situación de porqué estudian teatro que nos preguntó Néstor y que nos estaba diciendo "Bueno, usted ni sabe hablar ¿qué hace aquí? A ver, en qué preparatoria estudió usted. Es muy mala escuela" Así nos traía, no" Y el día de *La Cueva de Salamanca* después de la función que vio Néstor se acercó a los camarinos a saludarnos y me al me dio un abrazo y me dijo "Estoy muy orgulloso de ti" Y yo no supe qué hacer, o sea, me ganó la emoción y: nada más supe abrazarlo, no" Y: AY ((reímos las dos porque le gana la emoción al recordar)) Y/ y yo sé que también se los dijo por ejemplo a Julio, no" que también yo vi la primera clase de Julio con Néstor en dirección y se lo puso como chancla, NO LO VOY A BALCONEAR pero dijo una paparucha y Néstor se lo cagoteó, no" Bueno, no se lo cagoteó, lo/ lo hizo quedar en ridículo delante de todos, no" Ya ves cómo es Néstor [A. Sí] Pero después Néstor les dijo/ les dijo a ellos cosas similares, no" Entonces para mí eso fue muy importante, muy importante, o sea, fue como muy significativo. Y te digo, yo no sé cómo ha llegado hasta aquí, simplemente he estado como caminando para un lado y de repente ya llegué a algo, no" E/ Eso fue como llegué al teatro.

A. Y entre tus trabajos, además de *La vida es sueño* qué más ha habido.

E. Ay, mira, hay uno que nadie conoce mucho pero que a mí me encanta y te voy a decir también por qué. Es el primer trabajo que yo cobré como actriz ACTIZ. Fue con Sisu González, ella estaba haciendo un examen para Rubén Paguaga, su examen final y estaba trabajando con tres actores, con la Pollo ((engolando la voz)) con la esposa de Eleazar del Valle, este: ((reímos)) con Alejandra, con un chavo que se llama Toño y con otra chava que yo nunca conocí y era tres personajes. La obra se/ se llama *La ruptura*, es: e: está basada en un cuento de Elena Poniatowska, la adaptó Omar Cortés, entonces el chiste es que es Manuela, que es una maestra ya grande, muy: prejuiciosa, muy: cerrada, muy: fríjida en cierto aspecto, no" y/ y le da por/ e/ ella colecciona cosas y se enamora de uno de sus alumnos y entonces decide que va a coleccionar al tigre, porque lo ve como un tigre, no" Y al final el tigre se acaba convirtiendo en un gato. La cosa es que Manuela, eh: tiene como u/ un: como un Yo, como su inconsciente, su personaje infantil que es la otra chava, no" como dos Manuel/ es Manuela, Mani y/ y el tigre, no" este: y entonces me llamó para trabajar ahí porque se le fue la actriz que hace a Manuela, entonces Alejandra pasó a ser Manuela y yo entré a hacer a Mani. Alejandra a la mera hora no pudo y entonces llamó a Guadalupe Fuentes porque yo ya estaba haciendo a Mani y yo creo le gustaba cómo estaba haciendo a Mani o dijo "ésta no puede hacer a Manuela" No, pues la verdad es que sí me veo más chica, no daba el personaje. Y entonces llamó a Lupe y entonces vio que Lupe, pues Lupe mide casi 1.80, no" y pues Toñito mide como 1.60. Entonces decía "no, pues no puede ser, o sea, no es lógico que esto pase" Entonces le dio las gracias a Toño y entonces llamó a un chavo que era muy inútil, que me caía muy mal que se llama Julio Escartín ((río)) Para no hacerte el cuento más largo yo acabé ((entre risa)) con Julio Escartín y hasta ahora somos novios, verdad" Pero la/ lo in/ Para mí fue muy importante fue que a raíz de eso, a parte de que surgió mi relación con Julio y una GRAN amistad con Lupita y con Sisu, yo no las conocía, fue el primer trabajo en el que ya cobré y en el que tuvimos una temporada NO FUE UNA GRAN TRABAJO, MUY FAMOSO pero tuvimos aquí en la facultad una temporada de cierto número de funciones y cobrábamos cooperación voluntaria, entonces me pagó Sisu, fue la primera vez que yo cobré por ser actriz y eso fue muy importante para mí. Y: además que una vez después de este trabajo/ Hubo una cosa que se llamó "Teatro por asalto" en el "Carlos Lazo" y ahí la presentamos y después de muchos años en casa de un amigo, el Pato ((engolando la voz)) Daniel "el Pato" Muciño. Estaba yo platicando con, este: Esteban Rogel y en eso se me quedó viendo y me dijo "Ya sé dónde te había visto antes. Tú salías en una obra donde había un gato y unos girasoles" y entonces yo dije "Además hay gente que reconoce ese trabajo" no" Dice "es que me gustó mucho y yo dije si así hacen las cosas en esta facultad yo me quiero quedar a estudiar aquí" y pues yo dije "Y además de esa obra des/ o sea, de/ te hizo a alguien decidirse por estudiar en la carrera" no" Entonces yo me sentí muy padre. Para mí eso fue más importante que haberme ido a cualquier lado, o sea, ese trabajo para mí es superimportante, el trabajo de *La ruptura*, no" por lo que me ha ido dejando al paso/ o sea, cuando crees tú que un trabajo ya te dejó de dar satisfacciones, de repente te encuentras con que NO, con que hay gente que sigue reconociendo tu trabajo, no" Y eso fue muy padre. Es ese, *La vida es sueño*, el eterno *Divino Narciso*, que pues aprendí mucho con el maestro Ibáñez y: pues creo que han sido de las cosas más importantes que yo creo/ Y AH, Y UNA PELÍCULA, MI PELÍCULA ((río)) He hecho mi primera película. Es un corto que acabó siendo medio, pero que tuvieron que recortar y para el "CUEC" que se llama *Benigna* y yo soy *Benigna* y fue muy padre porque yo nunca había hecho cine en mi vida y: ((engolando la voz)) voy a ser famosa un día en el cine yo ((reímos)) Y lo conocí y vi que me/ que me gustó mucho el cine, también es muy padre. Ya, es todo.

A. Tú dirías ya que estás acabando la: la carrera que lo que has aprendido aquí te ha servido afuera.

E. Sí. Sí lo que yo he aprendido sobre todo con José Luis. Fue con el que yo más cosas he aprendido. A lo mejor él está sentido porque lo abandoné pero: pero yo creo que es/ para mí José Luis fue como un papá y: y él me enseñó muchas cosas que yo he aplicado afuera. Por ejemplo yo/ yo/ yo con José Luis aprendí a: a quereme a mí, a ser/ a/ a ver quién soy, a saber que no está mal que no sepas cosas PORQUE ANTES YO ERA ASÍ, porque no es por nada pero acá entre nos ((reímos)) Néstor se enojaba mucho porque antes de José Luis era como/ mi figura era Néstor, no" Néstor se enojaba mucho cuando no sabías algo, cuando no tenías unas buenas bases de cultura general. Yo sé que eso es muy importante y que no puede haber gente que haga teatro si no tiene unas bases de cultura general, si no sabe lo que está haciendo. Yo lo entiendo, o sea, yo/ yo lo sé, pero para mí era muy: que" estresante" o sea, muy determinante" saberlo todo, o sea, no poder estar mal, o sea tener que saberlo todo y eso no/ no viene con Néstor, viene desde que yo era niña, o sea, un trauma psicológico: ((río y ella habla entre risa)) impuesto por los padres de uno que: le exigen que uno sea el

mejor, no" Pero: con José Luis yo aprendí que: Bueno, con Néstor mi ego se hizo grande, no" pero José Luis me lo ponchó y me hizo ver que yo: no siempre tengo porqué tener la razón, que los demás pueden tener otras opiniones diferentes a la mía, que: una vez me preguntó que qué quería ser yo, estrella de televisión como Thalía o actriz porque no sé qué estaba yo/ es/ que papa/ o sea es que tú no te das cuenta de lo que haces en el escenario, tiene que decirte alguien y entonces me di cuenta de que estaba yo haciendo paparruchas, no" entonces dije "No, pues quiero ser actriz, díganme cómo por favor, se los pido" Y entonces, este: Cosas así, también me enseñó a: respetar el trabajo de los demás y también me enseñó a lo mejor/ y eso que uno puede también si uno quiere ser muy mamón pero: siempre constructivamente. Algo que hacíamos en sus clases era: cuando no entendíamos o no seguíamos lo que pasaba en escena era interrumpir y decir "no sigo, alguien pásame la línea porque no entiendo nada, no sé nada de lo que está pasando" Y eso en tu vida, muchas veces cuando estás en otras clases o en otros trabajos o con tu familia o con tus amigos de otros lados, de repente los paras y le dices "¿sabes qué? No te entiendo nada, dime de qué estás hablando" se enojan, se ofenden, te dicen que eres una mamona, una payasa pero: sirve en la vida, de verdad que esas cosas sirven y me enseñó muchas cosas/ muchas otras cosas que: a lo mejor no me he dado cuenta y a lo mejor ahorita no me acuerdo pero muchísimas cosas me enseñó. A/ A decir qué es lo que quiero, a distinguir lo que yo quiero: de lo que quieren los demás, si conviene más lo que yo quiero o lo que quieren los demás y ya después de hacer todo ese análisis mental que puede durar segundos hacer lo que yo quiero o decidir por no hacerlo y someterme un poco a los demás, no" Eso es lo que yo creo que más me ha ayudado. Y bueno, en cultura general lo que ME HA DADO LA CARRERA bueno: yo a veces he dejado mudos ((engola la voz)) a gentes que se las quieren dar de muy duchos, verdad" Y/ y/ y no es tanto por lo que te enseñen aquí, o sea, si aprendes mucho aquí todo, no" pero también aprendes a manejar mucho las situaciones, no" por ejemplo: una vez en una fiesta/ Yo soy una persona un poco desaliñada, yo tengo una amiga que es de las que se pasan tres horas frente al espejo y que no les puede quedar un ojo diferente del otro en el maquillaje, no" Y entonces, este: me dijo que por qué yo no me arreglaba: que yo estaba muy bonita como para no arreglarme nunca, entonces volteé muy seria y le dije "¿Tú crees que una persona que se dedica al trabajo en el teatro, que necesito a veces tres o cuatro veces lo que tú te pones de pintura en un sólo día, puedo maquillarme diario? No. Yo acabaría como viejita a los tres meses. No puedo maquillarme todos los días por eso ando así" La dejé como idiota porque no me supo contestar y/ y, o sea, cosas así, y luego que "ay, clásico, clásico" los chavos mamones que te quieren ligar, no" ((ríe)) Hijos, esos cómo me caen gordos y entonces te empiezan a salir con unos choros por acá y entonces yo saco así a mi Sor Juana que es mi pañuelo así de "AH" ((hace la mímica de sacar un pañuelo)) y entonces saco a Sor Juana que la he estudiado mucho y entonces los dejo idiotas y digo "Ah, no sabes quién es, no sabes esto, no sabes/ no sabes nada: Ay, qué lástima ¿no? Discúlpame, pero bueno. Me voy a: platicar con mi amiga. Gracias ¿eh?" Y entonces e: manejar así las situaciones, o sea, encontrar salidas, no" E/ e/ en lo que/ en cuanto a la cultura general, no" Y: bueno, eso es lo que yo: lo que ahorita se me ocurre ((En un tono agudo)) Yo soy muy mamona pero: es de broma ((reímos))

A. Y bueno, ahora sí, cuéntame cómo es que entraste a: a La Cueva...

E. ((Carraopea)) Mira, yo te voy a confesar algo. Esto no se lo vayas a decir a Juan ((ríe)) Yo no iba a ir a La Cueva de Salamanca porque: entré en un periodo de crisis existencial y no quería saber nada de Julio en el trabajo, o sea, no quería ya trabajar con él porque ya hemos trabajado mucho juntos. Y eso estaba como muy claro, no" Entonces yo no me apunté a la lista de: de audiciones ((engrosa la voz)) AH:: eso que no lo sepan mis compañeritos ((reímos)) Entonces, este: no me apunté a la lista pero el mero día de la audición, bueno dos días antes Julio estaba con que dónde era la audición, con quién iba a ir, que no sé qué, que no sé cuánto, total que ya nos comunicamos con Ronaldo y yo creo que Julio presupuso que yo sí estaba en la lista pero no creo/ bueno, yo creo que en sus nervios, porque él sí se apuntó/ en sus nervios como que confundió su deseo con el mío, SUELE PASAR en las parejas cuando trabajan juntos. Entonces, este: me convenció de cierta manera a que lo acompañara, o sea, yo cuando me di cuenta ya estaba en el Teatro Helénico media hora antes de la audición. No/ no sé/ Te digo, es que yo no sé cómo llego a las cosas, de verdad no sé, y entonces ya estábamos/ AH porque aparte/ Ah, el problema creo que fueron sus fotos, que no/ no tenía fotos de él, entonces me convenció de que yo también llevara mis fotos "por si las dudas" me dijo "ay, acompáñame, no seas payasa y sirve de que si puedes hacer la audición la haces, si te dicen algo por no estar en la lista, pues ya no la haces y ya, pero si puedes hacerla la haces" no" Dije "bueno, está bien, léete la obra" porque ya la había yo leído ((nos interrumpen y continuamos después)) y entonces, este: me dijo/ yo

la había leído para la: clase de: de: de Sara Ríos en/ en Siglo de Oro, leímos ahí todos los entremeses, todos los pasos pero/ pero: no me acordaba bien de cuál era. Me dijo "léetela y / y lleva tus fotos y ya a ver si es chicle y pega" No le vayas a decir a Juan. Bueno, yo sé que Juan va a oír esto, verdad" [A. No, no lo va a oír] Ah, bueno. Entonces, este: Bueno si lo lee que bueno para que lo sepa ((reímos)) Y entonces, este: lei la obra y llegué al día siguiente con mis fotos y todo, yo dije "bueno, si ya me mandan a la goma pues que me manden. No será la primera vez que me mandan a volar" Y entonces llegué y todo y pues de/ creo que de la lista: había diez gentes, todos los demás éramos colados, otros ni siquiera iban a hacer la audición. Bueno, no sé qué líos pasó ahí. La cosa es que yo dije "bueno, pues me voy a apuntar" Yo entré y Juan me dijo que si no quería hacer mejor a Leonarda y yo le dije que no, que yo quería hacer a Cristina. Y yo soy así, terca, no" Entonces me dijo "bueno, ni importa. Lee a Leonarda" y yo dije ((apretando los dientes)) "pero si yo quiero hacer a Cristina" ((reímos)) Y entonces ya, este: hice a Leonarda y me dijo "bueno, ahora has a Cristina" no" Y entonces ya audicioné (.) y bueno, y entonces vi que también estaban ahí Einer y Carmen Mastache y esta: ITZIA y que iban para Cristina. Entonces a mí Juan me dijo "es que tengo ya muchas Cristinas, ¿no quieres para Leonarda?" Dije "AH, YO QUIERO CRISTINA" ((reímos)) Y entonces, o sea, yo/ eso me lo decía yo a mí misma porque veía así a Leo con una cara muy seria y además yo a Leo no lo conocía, lo conocía de vista pero no así: y siempre se me había hecho así una persona muy seria, no" Y entonces yo dije "no, no. Yo quiero a Cristina" Y entonces total, yo no sé cuál haya sido el criterio de Juan, nos llamó a una segunda audición, igual a Einer, a Itzia y a mí, ya Carmen ya no fue a esa audición y yo dije "Bueno, Carmen ya se fue, ya nada más me quedan estas dos pequeñas" y entonces, este, eh: preparé la escena con Marco, varias veces la pasamos allí en casa de Óscar Amando, eh: Porque aparte yo no quería hacer a Leonarda por otra razón, porque yo sabía que Julio iba o para Estudiante, o sea, que él quería ser el Estudiante o el Sacristán, entonces yo dije "yo no quiero nada que tenga que ver con ese señor" y entonces/ o sea, no porque no lo quiera, yo lo adoro pero: pero porque yo dije es sano que hagamos algo diferente en escena [A. Si] Y entonces, este: era eso de que Julio quería ser el Estudiante o el Sacristán y Juan le pidió que hiciera el Sacristán y entonces yo dije "No, yo quiero ser Cristina, no quiero ser Leonarda" Y entonces, este: ahí fue donde me decidí. Y yo no sé cuál haya sido el criterio de Juan pero a mí me escogió de: de: Cristina. De hecho me había dicho que si no me quedaba yo de Cristina o de Leonarda podía asistir a los: a los cursos que/ que iban a darse, no" y/ y por si las dudas quedar ahí de, pues de suplente de Leonarda o de Cristina o/ o de lo que fuera, no" Yo dije "Ah, bueno. Si" Y/ pero a la mera hora si me llamó y me dijo que yo tenía el personaje y yo dije "Ah, bueno. Muy bien. Está perfecto" ((reímos)) Y entonces así fue como llegué a *La Cueva de Salamanca* realmente. Por una casualidad/ No sé cómo fue que llegué" No fue com/ No sé cómo fue que/ que hice la audición" Estaba yo muy nerviosa. No sé cómo fue que Juan me escogió a mí" No sé cómo fue que pude ir a los ensayos PORQUE era un tiempo en el que yo le daba prioridad siempre a lo que me decían los demás todavía, entonces estaba el hacer otras cosas primero y entonces empezó a ganar peso lo de *La Cueva de Salamanca* A mí me gustaban mucho las clases de Bernarda, así era de "ah" Si así hubiera sido mi maestro de Siglo de Oro, ah" Porque éramos tantos en la clase de Siglos de Oro que nunca pudimos ver algo así a fondo, no" Y por ejemplo con José Luis pues más bien veíamos lo que era el texto, no lo que era el contexto del texto. Y entonces, este: me gustaron mucho las clases con Bernarda, me gustó mucho la compañía que se formó, me gustó mucho porque éramos los de Ibáñez contra los de Mendoza, entonces: ((hace un sonido gutural)) Pero a fin de cuentas yo creo que salió algo muy padre, muy padre. YO rescaté muchas cosas que ya había olvidado y yo creo que/ que los otros chavos también aprendieron muchas de/ de/ de nosotros, de Ibáñez, no" De/ de la carga tan pesada que significa el gordito en nuestras vidas [A. ((entre risa)) Si] Y bueno, así fue que llegue a *La Cueva de Salamanca*.

A. Ya lo que fueron los talleres, que ya los mencionaste, cómo fue el proceso y/ y tú crees que sí sirvió al momento de montar.

E. AH. Si. Si porque: Ricardo no bailaba ((reímos)) Y bailó en la presentación. No. A mí me sirvió mucho en cuanto a lo que fue/ las clases con Bernarda me encantaron, me encantaron también las clases con Leo, los juegos que hacíamos, porque me solté mucho, como actriz yo estaba/ estaba además en la etapa de divorcio de José Luis, o sea, yo me estaba divorciando del maestro Ibáñez, entonces era/ yo estaba muy viciada, tenía yo muchos vicios que/ que se estaban dando en la clase, entonces las clases con Leo me sirvieron para soltarme mucho, mucho, yo siento que/ Aunque Juan crea que soy un palo como actriz, no, no es cierto, nunca me lo ha dicho. Pero: yo creo que sí me solté mucho con las clases de Leo. Con las clases de danza/ fueron muy inconstantes yo siento porque pues bueno,

con Paty tuvimos algunos problemas de tiempos y ya cuando llegó Dora que/ que fue cuando trabajaron así sabroso, pues ya nos dio clase a nosotros Dora, ya estábamos nosotros ya en otra cosa, pero a mí BUENO sí me sirvió lo de Paty Zuani para/ para soltarme el cuerpo más que nada. Porque Cristina no le gusta el baile en nuestra versión de *La Cueva*... no baila Cristina. Entonces, este: pero sí me sirvieron mucho, mucho las clases. Con el tío Tavo, este: Octavio Moreno, el maestro Octavio, bueno, yo con él ya llevaba un proceso de: de trabajo de esgrima, de hecho fue lo que dejé para estar en *La Cueva*.... fue lo que hacía yo con Octavio. Y sí me sirvió mucho, sobre todo a la hora de que ya me di cuenta de que había veces en/ cuando eran movimientos muy impulsivos, muy: bruscos, de voltear rápido o de correr rápido tenía yo muy: dis: disonante mi cuerpo, por decirlo de alguna manera, o sea, no era/ no era: un movimiento controlado, sino era más bien como el Borrás. Entonces, este: me sirvió para/ para manejar/ para hacer consciente más cosas, no" Y creo que fue una BUENA preparación tanto teórica como física para/ para lo que hicimos. Bueno, con Paty yo por ejemplo lo que sí aprendí fue lo de: poner los brazos así en los huesos de la cadera, que no sé cómo se llama eso, lo que fue la posición, o sea, cómo moverse de Cristina, o sea, qué/ qué/ qué se le permitía a Cristina y qué no se permitía. Cristina no se puede permitir ser elegante como Leonarda, no" no se puede permitir ser la señora, ni verse MÁS que Leonarda, al contrario, sí me puedo ver mucho pero ni más elegante, no" o sea, más bien a lo guarro pues [A. Sí] A lo guarro, y entonces bueno, eso sí: sí me ayudó mucho Paty, en cómo pararme, cómo mover/ cómo caminar, me ayudó a encontrar una manera de caminar. No me dijo "tiene que caminar así" pero me dijo "Mira, esta es la idea" y yo la encontré, no" Cómo caminar.

A. Lo que fue ya el proceso de/ de ensayos y marcaje, lo que mencionabas de que unos eran de Mendoza y otros de Ibáñez, crees que causó conflicto"

E. NO. Eso fueron papamuchas de no sé quién diablos, bueno sí sé de quién, pero no lo voy a decir ((Tose)) No. Yo lo que creo es que hubo: diferencias, sí, claro porque de repente a mí me sacaban de onda algunas cosas a las que no estaba acostumbrada y a otros les sacaban de onda otras cosas a las que no estaban acostumbrados, no" Unos empezaron a trabajar por un camino y otros empezamos a trabajar por otro. Pero yo creo que ahí es cuando se ve si un director es director o NO. Porque cuando no es director los actores acaban haciendo la obra que se les da la gana y cuando un director es director sabe cómo hacer que los dos caminos se junten en un punto y salga algo, no" Yo creo que eso fue lo que pasó en *La Cueva*.... Yo creo que los que los que eran alumnos de Mendoza o de: Margules ((ríe)) no importa ((reímos)) Este: empezaron por buscar al personaje de un modo más: con la emoción, no" lo emotivo, qué/ qué pasaría, no" Qué pasaría si yo: Qué pasará, más bien, si Leonarda: pensara esto, no" Qué pasaría si (.) Y yo creo que los que somos de Ibáñez lo empezamos a agarrar por "qué carajos estoy diciendo" pero al fin de cuentas los que son alumnos del maestro Mendoza o del maestro Margules acabaron siendo coherentes sus acciones y sus emociones con lo que estaban diciendo y nosotros acabamos con lo que estábamos diciendo desarrollando una emoción y una intención, o sea, LLEGAMOS A LO MISMO pues, o sea, JUAN HIZO UN BUEN TRABAJO. Entonces pues sí. La verdad/ porque yo he estado en otros lugares donde no más nos compaginamos porque unos dicen una cosa y otros dicen otra y el director no tiene ni idea. Pero yo creo que Juan sabía a donde quería llegar y nos llevó a cada uno por separado por el camino que cada uno tuvo/ porque esa es otra, yo creo que un director tiene que saber cómo dirigir a cada uno de sus actores, porque no somos iguales y yo me refiero en cuanto a nuestra psicología, o sea, habrá unos que/ que necesiten algo del director y habrá unos que necesiten otras cosas. Yo creo que un director va llevando de la mano a cada uno de sus actores de manera diferente a un/ al punto que él quiere. O si no al punto que él se imagina, o si no al punto en el que todos estén en algo lógico o un/ u/ u/ un espectáculo, una obra que tenga un sentido y un mensaje, un objetivo, no" ya puede ser dirección, o sea/ o creación colectiva, este: pero: o sea, ese es el trabajo del director, no" Y yo creo que Juan nos supo llevar a todos muy bien, a Avelina por un camino, a mi por otro, a Julio por otro, a Ronnie por otro, a Eleazar que él se imagina, o si no al punto en el que todos estén en algo lógico o un/ u/ u/ un espectáculo, una obra que tenga un sentido y un mensaje, un objetivo, no" ya puede ser dirección, o sea/ o creación colectiva, este: pero: o sea, ese es el trabajo del director, no" Y yo creo que Juan nos supo llevar a todos muy bien, a Avelina por un camino, a mi por otro, a Julio por otro, a Ronnie por otro, a Eleazar por otro y digo Eleazar porque él es de Margules, no" A Eleazar por otro, este: a Ricardo por o/ o sea, cada uno y llegamos todos al mismo punto y tan fue así que ((engolando la voz)) bueno, no es que yo lo diga pero el éxito que tuvimos fue evidente, verdad" [A. Mhm, sí] Y entonces, o sea, yo creo que ((reímos)) fue trabajo de Juan más bien eso. Eso fue trabajo de Juan y lo hizo yo creo que muy bien.

A. Cómo: sentiste tú, o cómo te sentiste tú en las presentaciones y a la vez cómo sentiste al público.

E. Qué pregunta, eh" [A. Ay] Me dio pánico escénico, yo no quería salir a la mera hora, cuando oí la música YO/ YO me fui a hacer pipí a la segunda llamada, eso no se hace (.) Porque no quería salir, o

sea, fue algo como inconsciente, o sea, era como mucho miedo/ Yo tenía mucho miedo porque nunca/ Cuando fue *La vida es sueño* yo era coro, o sea, yo no tenía un personaje, o sea, en vez de mí podía salir cualquiera, o sea, yo salía en vez de cualquiera, o sea, yo llegué a *La vida es sueño* supliendo gente, así de un momento "oye, vente porque Fulanita no puede venir" o "oye, a Perenganita ya le dio varicela" "Oye, vente"/ O sea, yo así entré a *La vida es sueño* y/ y los demás me decían, así, un minuto antes "tienes que hacer esto y esto y esto. Sígueme" "O.K." Nos fuimos a/ a Colombia y yo: estaba en otro canal, o sea, yo no: sabía qué estaba haciendo ahí, yo estaba en mis rollos, este: siendo coro no te das cuenta de: de lo que es tener un personaje y llevar una obra, tú estás ahora sí que de adorno. Nunca fui consciente de eso y cuando fue *La Cueva de Salamanca* (.) no estaba yo consciente tampoco ((reímos)) porque/ porque sí sabía que era un encuentro de teatro y que bien o mal también era un concursillo, verdad" ahí de honores, verdad" entre escuelas de teatro. A ver quién le daba más duro a quién. Esa era la imagen que yo tenía, pero: como el vestuario llegó hasta el último momento, como yo no vi cuánta gente iba a entrar yo creí que nadie nos iba a ir a ver ((reímos)) Yo de veras creía/ dije "A nadie le importa un concurso de teatro" ((seguiamos riendo)) Entonces yo llegué un día antes a: al auditorio a ver la obra, la del Estado de México y no me dejaron entrar porque estaba lleno el teatro y yo dije "ah bueno, pero eso es porque, ay, es el primer día. Mañana ya nadie va a acordarse y nadie nos va a venir a ver" ((reímos)) Y entonces yo llegué muy confiada/ Yo ese/ a ese del: Estado de México me intenté meter por atrás, por donde meten la escenografía [A. Sí] Pero estaba cerrada la última puerta. Me/ me infiltré y entonces ya no pude entrar pero: yo/ yo no tenía como que la conciencia de que de verdad podía pasar algo extraordinario. No/ no tenía esa noción de qué era lo que estaba yo haciendo. Cuando llegué el mero día/ O sea, vi el vestuario, sí en el "Diego Rivera" pero estaba sin acabar. Mi vestido siempre fue un costal de papas, mis chancas no estaban terminadas, este: yo estaba viendo mi vestuario, decía "bueno, este vestuario está fatal" Yo veía que el de Avelina tampoco estaba terminado: ni el de Eleazar: ni el de Julio: que les faltaban cosas: el de Ronnie seguí siendo el osito Montes: y entonces como que dices "ay no, o sea, no hay ningún problema, no, ay, es como cualquier cosa que he hecho en la vida" Pero cuando llegué ese día/ Yo iba muy emocionada, iba yo muy nerviosa, yo iba ya con miedo, inconscientemente yo ya iba con mucho miedo porque de hecho salimos tarde de mi casa. Julio y yo fuimos a comer a mi casa y salimos tarde, pero yo me atrasé. Julio estaba "Ya vámonos Paloma, no vamos a llegar. Ándale Paloma" Yo tuvimos que tomar un taxi para llegar a tiempo porque yo estaba "Ay, no, no, no, es que se me olvida no sé qué, ay es que mi delineador, ay es que no sé qué, ay" de esas "ay, es/ me voy a poner pestañas postizas" ((Entra al salón un amigo de Adriana y sale)) Estaba yo muy nerviosa, muy así pero/ pero yo en el estado de NO QUERER IR. Como no quieres ir a algo porque te da MIEDO, mucho miedo, tenía yo mucho miedo y ese miedo me empezó a entrar no sé cuando. Fue un miedo realmente muy profundo. Nunca había sentido yo tanto miedo antes de salir en una obra de teatro, de verdad. Y: y yo no sé porqué, yo creo que fue la primera vez que actué en mi vida, parte de Maní, no" de la otra obra, pero: era la primera vez que yo después de muchos años no estaba con Ibáñez, la primera vez que después de mucho tiempo no era pareja de Julio en la obra, la primera vez que no iba a ser yo la linda y la bonita y la: guapa y la: chida de la obra porque un/ es muy fácil acomodarse en la pose de la glamorosa y ya con ponerte así y creerte que eres glamorosa pues ya, lo demás te vale queso, no" pero ahí yo era la guarra, era la Cristinica, era la/ la chistosa, yo nunca había hecho la chistosa y es muy DIFÍCIL y/ y fue muy difícil y yo realmente estaba muerta del miedo. Y ya llegué y vi el vestuario y vi mis medias ya y vi mis calzones ya terminados y vi mis zapatillas ya terminadas y yo dije "en la madre" y vi costal de papas, que seguía siendo un costal de papas y dije "vamos a arreglar esto" y entonces fue muy raro, en lo que todo mundo se arreglaba yo estaba cosiendo mi vestido, estaba yo ensimismada en mi vestido y no tenía cómo consciencia de que me tenía que arreglar. O sea, yo me acabé pintando tardísimo. A la primera llamada yo me estaba maquillando el busto, no, no estaba yo terminada a la hora que tenía que estar. A la segunda llamada dije "Ay, tengo ganas de hacer pipi" Ah, porque para esto yo fui a no sé qué cosa al baño, vi la cantidad de gente que había y yo dije "No puede ser. No/ no puede ser" Y yo dije "no, no. Regrésate al camerino, es/ No, no" Y seguí/ y seguía yo cosiéndome el vestido a la ropa, que además, o sea, encontraba yo una aranguita en la ropa y me la cosía, o sea, era: una obse/ una cosa obsesiva, enferma, pero era una negación del/ el estar ahí donde tenía que estar. En la segunda llamada/ dan segunda llamada y yo me voy al baño. Y hasta pensé "a ver si no rompo las medias" y otr/ mi otra/ mi otro Yo dijo "no mames, no vayas a romper las medias, eh" por favor" ((reímos)) Dan tercera llamada y empiezo a oír "Einer, dónde está Einer. Einer" Yo dije "aquí estoy" Dije "Yo/ yo también estoy

perdida, no sé dónde estoy" ((reimos)) Y me estaba subiendo las medias en la tercera llamada, Alexandra, o sea, era una cosa loquisima. Total que ya veo que están bailando. Veo que a Carmen se le va el aire y yo digo "Ya, esto ya valió madre" Pero no, siguió tocando Carmen y yo dije "no hay problema" Y en eso veo que sale Avelina y veo a la gente, que está atascado y veo patitas colgando de arriba, no" ((río)) AH, PARA ESTO también en el ensayo técnico cuando Julio se cayó yo estaba privada, o sea, porque yo en otro estado normal hubiera corrido a sobarlo y a ver qué tenía, yo soy así, sobreprotectora. Un día voy a apachurrar a mis hijos como las gallinas. Pero: me quedé parada y dije "ya se mató" pero además como/ como cuando vez algo que no puedes creer, como si todo estuviera en una pantalla de televisión o de cine y yo estuviera en una butaca viendo, o sea: yo estaba en otra realidad. Y entonces yo dije "ya se mató" Y vi que no tenía nada y que se había jalado muy bien del hombro y no sé qué y yo dije "ah, no le pasó nada" Pero ya nos quedamos sin luces, o sea, así como/ como IDO, como ido, horrible. Y ya cuando vi a Ronaldo que entró y/ y a Avelina y vi a la GENTE, yo/ yo estaba repitiéndome "No, no puedo. No soy capaz de hacerlo" Yo ya le había comentado a Julio que tenía muchos nervios, en mi casa, me dijo que no fuera payasa. Después yo supe que él estaba: igual que yo y que de hecho él todavía no cree que hayan pasado las cosas como pasaron, pero bueno, me lo dijo en la casa, no" "No seas PAYASA. Cómo crees. Que paya/ porque yo le dije "no quiero salir" "No seas payasa, cómo crees. Apúrate" Y entonces seguí metiendo mis pestañas y regresando a mi cuarto por el delineador y regresando por él: por la sombra, o sea, inca/ así como loco, como todo loco. Entonces yo me dije a la hora de entrar y me más mi/ mi angustia de antes "yo no soy capaz de representar a la escuela" (.) yo no soy actriz, ¿qué estoy haciendo aquí? Ay Juan, perdóname pero yo no puedo salir" y en eso oigo mi pie, o sea, esto que te digo, o sea, fue algo así de: instantes. Son instantes Y hasta pensé "si no salgo Juan me va a odiar por el resto de mi vida" y me acordé de una vez que me encontré a Juan en un pasillo, y otra vez/ nunca había trabajado con Juan hasta La Cueva... y se sorprendió así de chiste y dijo "ay, una actriz" y entonces me acordé y dije "No Juan, yo no soy actriz" ((ríe)) O sea, todo eso pasó por mi mente. "Poner pausa a vuestros suspiros" yo ahí tengo que salir y en eso oigo "Poner pausa a vuestros suspiros" Y ALGO ASÍ, UNA FUERZA DE: DE MI ÁNGEL DE LA GUARDA, no sé de dónde, de dónde tú quieras, de repente estaba yo ahí en medio, o sea, ya estaba donde tenía que estar (.) y/ y empecé a hacer todo, o sea, como que la inseguridad se borró y empecé a actuar. Y fue como muy mágico, muy padre, no" Y cuando oí el aplauso de la gente, yo estaba que lloraba, de verdad yo tenía ganas de llorar. Y ya salimos hechos la ((chasquea los dedos)) porque las señoras de/ de ahí "Sálganse" porque ya estaba aquello para la segunda función. Según esto iba a ser un ensayo general con público, fue una función, la verdad fue una función. Para la segunda función yo vi la gente y vi que estaban algunos compañeros míos, amigos y eso que no podían entrar, o sea, no los dejaban entrar. Y yo dije "qué onda, oiga señora déjelos entrar, ya están aquí" "No, no, no, es que la fila está hasta allá afuera" Y les dije "pues váyanse a formar cuates" Y ya para la segunda llegué al camerino y estaba yo muy cansada, estaba muy cansada. Yo le dije a Avelina "Ay Avelina, ya estoy muy cansada, no sé si me va a salir bien la que sigue" Para esto Juan no sé porqué/ fue en el momento en el que me cayó el veinte de que si yo ponía mal el banco a la hora de volverlo a acomodar cuando llega Pancracio la escena de: de la: del conjuro vale madre, porque allí es donde Ricardo pone sus cosas, entonces me entró la angustia, o sea, en la primera lo hice bien y nadie me había dicho nada, pero la segunda yo dije "Ay Dios mío y si me equivoco en el banco, ay qué voy/ qué/ ¿qué va a pasar? Qué horror! Ay qué horror, qué horror, qué horror, qué horror. No/ no me puedo equivocar, no se me puede ir una línea. No te pongas nerviosa" o sea, porque ya me había caído el veinte de qué es lo que estaba pasando pero entonces me empecé a poner nerviosa de no equivocarme en la siguiente función. Entramos a la siguiente función, todo entró bien, ahora sí entraron las del bailable a tiempo y a la hora de poner el banco/ creo que fue la única vez que me equivoqué en las tres funciones que fue a la hora de poner el banco en vez de irme, o sea, en vez de regresarme a la esquina donde estaba me jalé para la puerta, o sea, en vez de irme a la esquina de la carbonera [A. Si] me jalé para la puerta y Avelina me buscó con la vista y no me encontró y volteó y ya me encontró, ya no hubo ningún problema, pero todo fue por estar pensando en que la luz cayera bien en el banco, o sea, fijaciones de uno. Y ya en la tercera ya salió perfecto, o sea, no volvió a pa/ o sea, no/ o sea, fue una cosa de momento. Y ya, y para la tercera estábamos retocándonos el maquillaje Avelina y yo y en eso oigo que el Coqueto me dice "Oye, mete a tu hermana porque no/ no, este: no la dejan entrar" y entonces me entró el amor a mi hermana y dije "AY NO, A MI HERMANA LA DEJAN ENTRAR, CÓMO NO" La saqué y ya ves que la metí por atrás y te la encargué [A. Ajá] Pero estaba como desquiciada, como loca desquiciada, yo no

soy así. Estaba yo/ así, acabando la segunda me entró el acelere, o sea, AHÍ me entró el acelere. El que me debió de haber entrado en la primera me entró en la tercera ((río)) Entonces estaba yo aceleradísima. Avelina me dijo que estaba más cansada todavía y entonces yo volteé y le dije "Ay Avelina, es la última y nos vamos" "Ja, ja, ja, ja, ja" Se relajó el ambiente y entonces, este: me entró el acelere de maquillate rápido, haz esto rápido, entra rápido y todo rápido, además de que estaba ahí Néstor. Aparte yo/ antes d empezar las funciones yo le dije a Avelina si viene el maestro Ibáñez yo me hago caca en los calzones pero con el, por adentro, "Ay, ojalá que venga mi maestro Ibáñez" El que no haya ido José Luis a mi me dolió mucho, mucho, de verdad porque yo lo invité, yo sé que Juan lo ha de haber invitado y yo sé que el Colegio lo invitó porque el Colegio invitó a todos los maestros y lo/ tan lo sé que mandó a Peraza y a Jesús Hernández y a Lorena Leija, o sea, tan/ tan lo sabía. A Lorena yo la invité aparte porque es mi amiga pero Jesús y Peraza no te/ ¿qué estaban haciendo ahí? O sea, no entiendo. O sea, los mandó el gordo estoy segura y no es que sea paranoica pero: me dolió mucho que no/ que no fuera José Luis. Entonces cuando vi a Néstor ahí, o sea, fue como un reto de hacerlo otra vez bien y entonces salió/ yo creo que fue/ para mí fue la que más me gustó, la última, la última fun/ las tres me encantaron, pero la última fue la que más me gustó. Y, este: salió: perfecta. No entiendo, o sea, cómo ((reímos)) Salió perfecta. Al final nos/ Ronnie y yo nos dimos un supercoco y yo al final del tercer aplauso sí lloré porque ya no podía más, ya no/ ni/ ya no po/ en la "goya" porque además fue una "goya" muy/ muy: sincera de todos, muy espontánea del público también y me emocioné y me puse a llorar, y me puse a llorar como pendeja, a llorar así como loca. Y ya después me fui a mi casa pero iba yo: así como dormida, como/ como/ como cuando llegué ((río)) que no pasó nada, o sea, en realidad no ocurrió nada, todo está bien, ¿la obra? ¿cuál obra" no, yo no. O sea, una negación psicológica. Y ya ahorita ya que me puse a escribir, te digo: algunas cosas que: que tenía que escribirlas me: me cayeron muchos veintes y dije "es que realmente hicimos algo muy importante, o sea, a lo mejor no tenemos idea de cuán importante fue lo que hicimos porque Araceli, una amiga que no está en La Cueva..., la Chela me dijo un día "es que mira, si yo fuera estudiante, o sea, aspirante a estudiante de teatro este encuentro me serviría a mí para elegir a qué escuela me voy a meter" O sea, el/ el/ el reflej/ y no/ mira, la verdad. Si fueron reflejos de lo que se hace en cada escuela [A. Pero por supuesto] La verdad, ¿por qué? Porque según mi criterio es cómo tomó cada escuela esa responsabilidad y: cuando tú tienes una responsabilidad respondes o no respondes por ella, no" Y ya sea la responsabilidad de formar un alumno para que sea un profesionista o de un montaje para que salga muy bien, o de tener un hijo y educarlo para que sepa vivir, o sea, es una responsabilidad, no" Entonces ahí es cómo respondió la escuela ante la responsabilidad. A mí la verdad, me causó una gran conmoción, me molestó mucho ver la falta de seriedad de las otras escuelas, no" Y sobre todo de la misma escuela que convocó a las demás (.) Porque se me hizo muy responsa/ muy irresponsable porque no/ porque aunque haya buenos maestros que dan clases allá y que dan clases acá, a pesar de todo eso a mí se me ha/ se me haría muy dudosos/ me/ me faltaría mucha confianza para acercarme a ese tipo de escuelas para cualquier cosa. ¿Cómo me va a responder a mí esa escuela? No" Y yo ya acabé mi carrera, bueno, me faltan unas materias ahí pero: pero yo ya aquí la hice en la facultad, mi carrera, no" Ahora, si yo fuera un estudiante de teatro qué es lo que me enseñan las otras escuelas/ o sea, qué es lo que me están enseñando que hacen en las otras escuelas. La/ lo que hizo la de Jalapa" [A. Uyy] A ver, Alexandra, a ver, si tú no/ si tú fueras un chavo, no" que tiene todas las ganas de estudiar, que no sabe qué onda, o sea, que/ tú a lo mejor aquí ya sabes qué onda/ hasta hay chistes y todo pero si tú no supieras nada/ Tú estás saliendo de la prepa, de la que tú quieras y dices "voy a ir al encuentro de escuelas de teatro para ver a qué escuela de teatro me meto" ¿Qué pasa si ves lo que hicieron los de Jalapa? [A. Pues jamás voy allí] O sea, que vez además los cinco montajes [A. Sí, yo los vi. Los cinco] Y muchos chavos en el/ en el plan que te digo. ¿Qué/ qué pasaría con esa escuela? [A. Están fregados] ¿Qué pasaría si ves [A. Pues cualquiera de las que vi, La Cueva... la nuestra ((reímos))] Este: pues la verdad, sí. Porque la del "CUT" estaba chistosa pero la línea la tenían superdesatendida, le daban prioridad a otras cosas antes de que a lo que estaba pasando en el entremés, o sea, eso de los ruidos/ YO, MIRA, si hay algo que yo le dije a Juan desde un principio que yo veía y Juan siempre estuvo de acuerdo conmigo y a mí se me hace que es de lo más importante para mantener una atención dramática en el entremés es que no le ponen hasta el final, porque si le ponen antes PUES SE VAN POR LA VENTANA Y LISTO, YA. CUÁL ES EL PROBLEMA QUE LLEGUE PANCRACIO, NO" A mí eso fue/ Creo que fue un error del "CUT" que le hayan puesto cuando están los compadres porque primero no dejaban oír la línea de los compadres y segundo, pues ya qué chiste tenía, o sea, ya cuál era el reto de ellas de: según yo era

de que cada que yo le iba a poner, algo pasaba. Primero llega el maldito Estudiante "y mucho que pelar" luego a los otros les da por ponerse a bailar, ya la otra agarra la guitarra y se anima, no" y entonces Cristina dice "ashh, ya van a empezar, vamos a ponerle" no" o sea, yo creo que por eso Cristina no baila. Y en eso llega el marido, o sea, MENOS, o sea, que ya ni siquiera, NADA, nada y el otro se va a quedar sin comer, o sea, es el impedimento tras impedimento, tras impedimento para que haya que/ haya una lógica, no" de por qué pasan las cosas. Eso fue el problema que yo le vi al "CUT", el mayor problema. Que no siguieron una línea de atención dramática de que el público dijera "Ora sí. Ay no, ora sí, ay no" no" O sea, ese es mi punto de vista y/ y yo creo que eso fue/ eso, el desatender la línea, porque la tuvieron muy desatendida, metían música encima de los textos, Cristina y/ y Leonarda todo el tiempo fueron iguales las dos, o sea, no iguales de que la/ la actuación haya sido pareja, sino que eran igual Cristina y Leonarda, o sea, pudo haber sido cualquiera de las dos la señora y se mantuvieron en el rol de putas todo el tiempo, todo el tiempo y no había un contraste y a mí me dolió mucho/ Es que cuando tú le pones a algo mucho corazón y ves que alguien no lo hace con el mismo corazón que tú le has puesto, sientes muy feo porque dices "es que, cómo pueden hacer esto con una joya que yo quiero tanto" Y cuando lo/ pasó la de Jalapa yo no tuve palabras para expresar la conmoción ((reimos)) causada en mis entrañas. A mí ya me habían dicho que estaba muy fea pero yo no quise creerlo. Una compañera de la otra obra me dijo que había visto un ensayo y me dijo que estaba horrible, yo dije "bueno, a lo mejor es algo novedoso como el nuevo *Romeo y Julieta* del cine que fue grandioso, no" o el nuevo *Ricardo III* que era nazi, no" Oye, puede ser algo muy bueno: traspolar una época de este siglo si quiero o de esta/ de/ de hoy" "No, no, pero está horrible, créeme" Dije "no, tiene que ser algo interesante no" porqué negarse a esas cosas" Y CUÁL. Vaya sorpresita. Si y: y ya la de/ la del "INBA" no la vi, ni la del Estado de México pero/ pero me contaron que el "INBA" era: pues una salsa, no" que ra/ hubo alguien que me dijo que eran como sketches de "Puro loco" (-) Y yo dije "oh, wow" y luego otra chava de/ de la/ de la/ del Colegio me comentó que en las conferencias de los directores el director dijo que él se había basado para montar el entremés en la salsa de "Devórame otra vez" entonces yo dije "¿por qué mejor no se basó en la obra?" ((reimos)) No" Hubiera sido más lógico. Y a mí algo que se me hizo muy acertado de Juan, muy, muy acertado que: Gonzalo le criticó mucho pero a mí se me hizo muy acertado fue que Pancracio no fuera un pendejo, porque todos eran pendejos, ¿qué chiste tiene hacer pendejo a un pendejo? Pues no tiene. Cualquiera lo puede hacer. Y en cambio, sí: Pancracio es un señor íntegro, recto, con valores, virtuoso, inteligente, tiene su talón de Aquiles que es la/ la/ la: esoterismo y la magia y: [A. Nigromancia] la NIGROMANCIA pero: pero es un hombre virtuoso, respetable y que estas dos cabronas se lo hayan hecho pendejo y el Estudiante, o sea, es que quiere decir que esos tres son más inteligentes, no" [A. Exacto] Pues sí. Yo creo que fue un acierto porque eso le dio a muchos momentos de las otras obras que/ que/ Las otras versiones de *La Cueva*... muchas líneas se perdían porque no tenían sentido, o sea, no tenía sentido que engañaran a un tonto y que él dijera/ y que dijeran eso, o sea, no/ era como incoherente. Y con la obra de Juan, la visión de Juan, yo creo que tenía mucho sentido y le dio mucho valor a muchas frases que en otras obras se perdieron y que aquí tuvieron mucho peso y mucha lógica y yo creo que el público todo el tiempo estuvo atendiendo la obra, todo el tiempo estuvo adentro y eso a mí me pareció muy, muy valioso, no" Y eso es lo que fue para mí y es ((fingiendo llorar)) *La Cueva de Salamanca*.

A. Hay algo más, importante, que yo haya olvidado y que quieras decir.

E. Pues: quiero agradecer al Colegio de teatro por brindarnos la oportunidad de montar esta obra. NO, QUE A MÍ ME PARECIÓ MUY GACHO, la verdad, muy gacho que maestros del mismo Colegio como ya dije uno hace rato y hubo otra maestra por ahí ((hace un sonido gutural)) este: que desprestigiaron mucho a Juan, sin siquiera haber visto su trabajo, no" Me pareció muy mala onda que esta maestra desprestigiara a Juan si siquiera ver un ensayo, ni siquiera se presentó en la función. (-) no" Que Gonzalo, la verdad, haya tenido, en cierta manera a mi punto de vista, ganas de haberla dirigido él, porque yo conozco a mi amigo Gonzalo, entonces yo sé que cuando algo le hubiera gustado hacerlo él está mal porque no lo hizo él, y no es su punto de vista, no" Y él es así y yo lo quiero igual pero, él es así. Me pareció muy mala onda que le haya dicho a algunos alumnos que era una porquería lo que estábamos haciendo, y que NO HAYA IDO A VER LA OBRA AL FINAL (-) Al final de cuentas no se apareció por la función, no" que: yo no sé por qué José Luis no va a verla, yo/ yo/ BUENO SÍ SÉ PORQUÉ. Es orgulloso mi profesor, no" Pero como, bueno, él siquiera no habló mal de la obra, ni del montaje, ni de Juan, no" Eso se me hizo muy feo y también se me hizo muy feo que después hayan ido alumnos que fueron a protestarle a Néstor que por qué habíamos sido nosotros y no ellos los que

hicieron la obra. (.) Wow. O sea, que/ que hayan dicho "¿y por qué nosotros no?" Y pues que Néstor con todo el derecho y con toda la inteligencia y con todo lo bueno que se puede decir de él les dijo "Chinguen a su madre, no me vengan a molestar con eso" O sea, "POR DIOS, ¿QUÉ ESTÁN HACIENDO?" no" Oye, son/ fueron gentes que se apuntaron y no fueron a la audición. O sea, ¿con qué cara va a reclamarle a la gente? No" Que además son gentes que en su vida han hecho teatro, o sea, que hacen GRILLA en el Colegio, es todo lo que saben hacer y que yo nunca los he visto en una obra. O sea, yo hay gente de esa gente que jamás los he visto hacer nada. No/ no me digas tú ser bufo 32 como yo en la vida es sueño, NO, NADA, NADA, me entiendes" nada. ¿Con qué cara van y/ y le echan/ o sea si los del "INBA" se pusieran flamencos por lo que hicimos nosotros, VAMOS, PASA, SE PUEDE HACER, o sea, son ((incomp.)) entre escuelas, no" pero en la misma escuela" tus mismos compañeros que hablen así de tí" y de tu trabajo" O sea, es como para decir "¿Sabes qué? Tú nunca vas a hacer nada que valga la pena. Rímero quitate tus complejos, tus envidias y luego ponte a ver quién eres y qué es lo que puedes hacer y hazlo en vez de estar criticando a los demás" Eso yo creo que es/ es muy feo y que fueron las cosas feas que/ o sea, todo tiene su lado bueno y su lado malo, no" Yo creo que La Cueva de Salamanca, el lado bueno pesa cinco toneladas más que el/ estos idiotas, no" Pero bueno, también hay que señalarlas porque tienen su mérito, no" No todo puede ser bonito. Y yo creo que eso fue lo que si sería bueno que/ que pusieramos a pensar, no" Que/ que pues si eligieron a Juan para dirigir la obra fue por algo. Si nos escogió Juan a nosotros para hacer la obra fue por algo y que aunque yo todavía no crea que soy actriz y la gente/ yof Ay. Eso es algo que también voy a decir que es muy bonito, que mi hermana por primera vez: "te vi actuar y me gustó mucho y ya eres actriz. Me da mucho gusto". Yo dije "Ay. Me cae que sí, eh" Gracias, gracias camala" ((reimos)) Y/ y el éxito que tuvimos y el reconocimiento de la gente, lo que yo quería decirte era que en las otras obras no me reconocían las gentes, o sea, yo estaba entre el público sentada y eso y no me reconocían, o sea, si cambiamos en el escenario ((ríe)) No somos nosotros mismos. No me reconocían las gentes y se ponían a platicar de las obras, a compararlás y siempre salíamos ganando nosotros [A. Qué bonito] Y no me veían, o sea, y yo estaba ahí oyendo, así y no me reconocían, así no sabían que yo era Cristina. Y entonces yo sí/ a una chava sí/ íbamos ya de salida en una de las funciones e iban diciendo "No, no/ Fue la del "CUT" saliendo del "CUT"/ "No, no, pues la verdad sí, (esta estuvo bien pero como que le faltó algo, estaba muy aburrida, de repente se hace aburrida" "No, pues que sí" "No, la del lunes también estuvo chistosa pero pues NO: no" "No, pues la verdad, la mejor fue la de ayer" "Sí, la verdad la de ayer sí, porque yo me rei todo el tiempo" "No y aparte estaban chistosísimos" "No y aparte yo les entendí todo. Había cosas que ahorita ni entendía y ya/ ya había sabido qué eran en la otra obra, o sea, yo les entendí todo. Aparte eran muy buenos actores" "No y aparte muy guapos ellos" y yo así ((ríe ante el gesto de suficiencia de Adriana)) Oh, mi novio "Y no, y el Estudiante, chistosísimo" "No, no, y la muchacha esta la que los esconde y" "Sí, Cristina y no sé qué" Y en eso si ya no me aguanté las ganas Alexandra y le toqué el hombro a una de ellas. Me voltearon así a ver las tres, le digo "Muchas gracias" Se me quedaban viendo como ésta de dónde es o qué, no" Les digo "muchas gracias, de veras" Y les cayó el veinte de quién era hasta después, no" "Ay, eres tú. Muchas felicidades" "Gracias, gracias" o sea, eso es: bonito, no" que hablen de eso así y que no te reconozcan y que tú digas "ay, sí hice bien mi trabajo" Eso es muy padre, muy, muy padre y que/ y que los mismos chavos/ A mí eso sí me molestó porque luego esas gentes que te digo, grillera, hasta te ven feo. O SEA, NO necesité que Néstor o Juan me dijeran quiénes fueron para yo saberlo. Porque pasas en el área o en las clases y se te quedan viendo muy feo (.) O sea, si [A. Sí] Y ya por ejemplo los maestros ya te reconocen como actriz, no" Por ejemplo el otro día Alejandro Ortiz en su clase me dijo "a ver usted que es muy ducha en el teatro en verso, venga, venga, el teatro de Siglo de Oro, venga, venga" ((incomp.)) unos Coloquios Espirituales de González de Eslava, un personajillo, no" en la clase que leyéramos y yo "Ah sí, claro" Y el otro día también "a ver tú eres muy ducha en esto de los Autos Sacramentales y eso, ven, ven acá, ¿cómo es un corral?" "Ah pues mira, el corral es así y así" no" Yo aquí dándome mi taco, pues ya, quedo contenta, no" Dices "bueno, de algo me sirvieron tantos esfuerzos" porque eso sí, yo creo que siempre pasa en todos los trabajos, llega un punto en el que dices "vale madre, no vamos a ningún lado, esto está de la chingada. No vale la pena vivir. Qué flojera ir" pero hay algo que te hace que vayas, que vayas, que vayas y acabas yendo, no" Y: o sea, es más fuerte el tener/ V LA FE QUE LO: que pueda venir aparte, no" Yo creo que es/ eso es lo que sería aparte [A. Bueno] Bueno.

A. Gracias, Adriana.

E. Gracias, Alexandra. Yo me arreglé porque creí que iba a ser con la video cámara ((reimos))

ENTREVISTA CON ELEAZAR DEL VALLE
PERSONAJE: BARBERO
WOOLWORTH, CUAUHTÉMOC Y XOLA
3 de noviembre de 1997

A. Eh: cómo es que entraste al teatro"

E. Bueno hice: un examen con tú/ no, no es cierto (.) a/ a la Universidad"

A. No, no, no, al teatro.

E. Cuando empecé. Cuando estaba en la primaria se: tomó: bueno/ se formó un grupo especial de sexto año. Eran los alumnos que iban a correr de la escuela ((risas)) éramos: trece alumnos y este: (.) eh: teníamos un: sistema bicultural, llevábamos francés y español/ llevábamos mayoría de español porque: como nos iban a sacar de la escuela para que pudiéramos ingresar a: a otra escuela, ésta era el Liceo Franco-mexicano, entonces, pues llevábamos la primaria en francés y todo/ Ya estando ahí, pues (.) la maestra: de español quiso montar un/ una obra de teatro y este: y todo mundo llevó sugerencias y todo y llevaron una obra que (.) a mí, en lo personal, ni/ eh/ ni/ ni/ a/ ni ahorita ni en ese momento me ((risa)) gustaba mucho. Me dijeron que iba a hacer el personaje de la piedra ((me río y él comenta divertido)) Creo que eso influyó para que no me gustara ((tose)) El caso es que estuvimos ensayando y se iba a montar y todo y nunca se montó y lo que más coraje me dio es que ((Llega una mesera y pregunta: "más café" y él contesta "por favor")) mi hermana: cuando estaba: dos años antes/ dos años antes había montado un/ una obra de teatro con/ con su grupo, que lo presentaron en el teatro de la escuela, que a propósito era un teatro, no era un forito pues, era un teatro, teatro (.) y este: y a mí me impresionó mucho/ creo que fue de los primeros acercamientos que tuve con el/ con el teatro (.) Y esto, bueno/ esto que te hablo fue: en sexto de primaria, entonces, ya entrando a la secundaria, al año/ al año siguiente, este: de pura casualidad descubrí en/ en: la unidad habitacional donde vivía que: que había un grupo de teatro en el forito que: que estaba ahí, no" (.) y me acerqué y estuve viendo que estaban ensayando/ ERA de estos grupos que: normalmente: montaban obras ya conocidas musicales, no" *Evita*, que *Superestrella*, *El diluvio que viene* (.) pero a mí me llamó la atención porque era un grupo de teatro que estaba ahí. Entonces me acerqué y me in/ este: me dijeron que si me gustaba el teatro, les dije que sí: que si quería entrar, le dije "pues órale". Entonces este/ el muchacho que dirigía este grupo, porque estaba bastante joven, este: también le gustaba escribir y escribió:: varias obras de teatro, pero todas históricas: escribió una sobre Moctezuma, escribió otra sobre Akhenaton, un: faraón egipcio, varias cosas y entonces, este: se montaban las obras, íbamos a: las Delegaciones/ normalmente en festivales/ o sea, uno no, a lo mejor no está enterado de estas cosas pero SIEMPRE hay festivales de teatro en las Delegaciones, siempre hay grupos *amateur* que están presentando obras en todos lados. Y bueno, pues yo empecé formando parte de un grupo así, no" (.) Y estuve: pues varios años. Presentamos varias cosas, nos dieron muchos reconocimientos en muchas partes (.) hasta que bueno, llegó un momento en que salí de eso. Después cuando entré a la prepa entré al/ al grupo de teatro, y este: me involucré con más gente que también le interesaba el teatro y este muchacho que había dirigido: años atrás este grupo, este: pues, lo volví a encontrar y tenía otra obra que había escrito (.) En aquél entonces yo tenía unos dineritos ahorrados y no encontraba quién le produjera, y pues me aventé y en/ a escasos/ yo creo que fue más o menos una manera ABSURDA y brusca del/ de entrar a: un ambiente: teatral: SEMIPROFESIONAL, no". Digo, hubiera sido profesional si/ si realmente hubiéramos ganado dinero, si ((entre risas)) hubiéramos recuperado la inversión y si/ y si la gente se hubiera enterado de que esa obra se presentó ((risas)) pero:/ Bueno, dimos varias funciones en varios lugares, nos atendieron muy bien en el Centro: cómo se llama" *Centro Deportivo Israelita* nos compararon varias funciones y nos FUE más o menos con el trabajo, no" Y después de eso: Precisamente por haberme dedicado al teatro tuve algunos problemas con (.) con la preparatoria porque no asistía a clases por asistir al teatro. Y entonces, este: presentaba: normalmente pasaba los años yo en extraordinarios (.) pero ya el último año me di cuenta que me queda a del/ que estaba quedando yo a deber una materia, que era química, entonces, este: Tenía yo un maestro en la/ en la prepa de: filosofía que me dijo que iba a montar una obra/ que iba a producir una obra, y que: si me interesaba, le dije "claro que sí". Me:: me llamó para audiciones y todo, me quedé, se hizo el montaje/ *La vera y neta historia de la conquista* una obra muy POPULAR ((ríe)) pero, este: YA prácticamente fue el/ el primer trabajo que tuve: ya pagado, no" bien pagado. Y este: y esa fue como más o menos así ya al entrada/ la entrada fuerte, porque ya estando

ahí en este trabajo, pues me empecé a relacionar con mucha gente también de teatro, conocer a: conocer más gente, entrar a distintos proyectos, y todavía no entraba yo a la facultad. Para entrar a la facultad todavía iban a pasar:: CUATRO AÑOS, porque: cuando quedé a deber esta materia de química presenté exámenes para: especiales para esa materia: dos años, tres años y/ dos años, y NO LA PASABA (.) Al tercer año que la presenté y la pasé dije "ah, al fin ya voy a entrar a la facultad" pero como fue en examen especial ya no había cupo en teatro y me ((entre risas)) mandaron a estudios latinoamericanos ((risas y él tose)) Estando ahí, pues a la única materia que asistía era: (.) cuento, era literatura ibero/ este: latinoamericana, pero llevábamos cuento, era la única materia que/ que tomé. Que no la pasé porque tampoco me presenté ya a los exámenes, pues me veías en el teatro, hasta el año: siguiente que hice el examen de cambio de carrera y ya por fin pude entrar a: a la carrera, no" Pero ya, mientras tanto, es decir, del: 91 que te hablo que ya empecé a contactarme con gente de teatro al noventa y: cinco que entré formalmente a la carrera, pues ya había yo estado participando en varios exámenes y ejercicios de: de la carrera, no" Ya a: varios maestros ya los conocía, ya me conocían, ya la:/ Afortunadamente ya no tuve tantos problemas de/ de asistencia a clases ((ríe)) porque pues ya, también muchos maestros conocían mi/ mi trabajo y, este: el año pasado/ no, este mismo año fue (.) eh:/ Bueno, yo me casé hace casi dos años, entonces, de:: este: como que empecé a tener, bueno, no empecé a tener/ Cuando entré a la carrera me casé, entonces, eh; ya casi no asistía yo a la escuela. En segundo semestre se me pasó el periodo de in/ de inscripciones ((se ríe apenado y yo me río de él)) En el tercer semestre que ya me inscribí bien estuve asistiendo a clases y todo bien, y ya estando en: en: el cuarto semestre/ terminando el cuarto semestre vi el: un cartel que decía que había audiciones para un montaje universitario. Yo tenía la esperanza de que fuera: algo remunerar/ remunerado, no" ((ríe)) porque ya estaba yo buscando MÁS trabajo y sobre todo pagado, por/ por las necesidades maritales, no" independiente mente de LA CONSUMACIÓN ((me río)) [A. Ajá.] ((reimos)) y, este: entonces, pues ya estando en esas fui a hacer la: mentada audición. Para esto el cartel apareció como ((entre risas)) tres meses antes de la audición (.) me fui a anotar en una lista, resulta que en la condenada lista había como ochenta personas y el día de la audición, pues llegamos treinta y cinco" cuarenta, no sé/ la mitad, creo. Pero pues lógico, si ponen un cartel ((entre risa)) con tanto tiempo de anticipación. Yo de pura casualidad me acordé que era ese día ((me río)) porque volví a ver el cartel. Sí, porque mucha gente ni/ ni cuenta, no" Por eso no/ no fueron. Entonces, pues: me preparé un poco para la audición, porque era para lo de La Cueva de Salamanca, pues, o sea, ya era para La Cueva... Entonces, yo había: me habían invitado con otro grupo a montar La Cueva de Salamanca para dar funciones a/ a escuelas y entonces, este: pues yo le había entrado a eso, estaba haciendo el Estudiante ahí/ Fue un montaje muy rápido (.) La verdad yo entré 15 días antes del estreno, no" ((ríe)) entonces nada más llegué a que me dieran el vestuario y el libreto y órale "fun fun fun" y este: la cosa fue que: nada más dimos una función de estreno/ Comes naftalina" ((Me pregunta por unas pequeñas pastillas que tomo y le respondo "mhjm". Reimos)) Nada más dimos una función de estreno y ya no/ no hubo más funciones y APENAS y me alcancé a aprender el texto. Entonces el día de la audición pues ya, más o menos recordaba el texto y lo estuve: chequeando e hice audición con/ con eso, no" Que creo que fue lo que: me ayudó un poco a que: Juan Morán decidiera LLAMARME, porque yo creo que si no hubiera preparado nada y nada más a leer, igual y no me llama. Yo tengo una suerte pésima en las audiciones, me pongo muy nervioso y/ y no soy bueno para hacer audiciones (.) Bueno, aunque hice una A FÁBREGAS EN EL AÑO DE 1990, no" Si, ya por ahí de 1991 fue la primera audición que hice. CORRÍ con la suerte de que me llamaran y afortunadamente fue para una película, no" Fue un costelar y me fue tan bien en esa película que me llamaron para otra después. Esa fue la primera audición que hice, pero después de esa ya todas las demás que/ que hice ya no. Nunca me llamaron para/ ni siquiera para decirme "NO ME SIRVES IDIOTA" ((risas)) [A. No pues obviamente no te van a llamar para eso.] Pues bueno sería, no" porque así ya no está uno con la tensión: seré un idiota o no seré" ((risas)) Y bueno.

A. Bueno, cuéntame antes de que nos sigamos en eso, en qué has trabajado.

E. En qué he trabajado. Bueno, yo empecé/ mi primer trabajo fue vendiendo becas para una escuela [A. Mjhm] ((ríe)) después estuve vendiendo pescado en el mercado de La Viga, estuve un rato haciendo zapatos en una fábrica, vendiéndolos también [A. Y ya en teatro"] Ah, ya en teatro, pues, este: también hacía zapatos/ En teatro mi primer/ mi primer trabajo/ mi primera/ primera obra que/ en la que participé fue uno de estos montajes que te digo de/ de teatro amateur con Jesucristo Superestrella, después fue una obra que se llamaba Moctezuma, donde hacía yo a: a: Alvarado, después Akhenatón, haciendo al faraón, después una obra que se llamó Aushwitz, nunca jamás que fue la que/

que produce/ Te voy diciendo más o menos así lo que me acuerde y más [A. Sí] importante, no" Esa/ En esa obra hacia yo: el Doctor Joseph Menguele, que a propósito esta es/ era una adaptación de un libro, el libro *Nunca jamás* de la Señora Dunia Wachstertun, una judía que vivía aquí en México, que falleció: precisamente fue en el 91, y ella fue también la que apoyó mucho el proyecto, no" Bueno, después de eso, ya estando en la prepa/ En la prepa: fijate, eso fue algo muy chistoso, hubo un problema/ bueno, había fricciones entre el maestro de teatro y el director, el director decía que el teatro musical no era teatro, que no sé qué, entonces el/ el maestro de teatro se/ se: EMPENÓ en montar una obra musical, y decidió montar *Jesucristo Superestrella*, no" Para mí fue algo así como decepcionante, porque dije ya estoy ((entre risa)) en la Universidad, pues. Parte de la Universidad, en la preparatoria, voy a mon/ voy a hacer un/ voy a hacer teatro y "chin" *Jesucristo Superestrella*. Y más decepcionante ((entre risa)) fue cuando/ cuando: empezaron a ver quién podía ser Jesucristo y yo era el único flaco altote, barbón ((me río)) bueno, no quedaba de otra, no" Total que pues ya se presentó eso: (.) *La vera y neta historia de la conquista* donde hice a Hernán Cortés, eh: pues en varios exámenes y ejercicios del/ en facultad, este: una obra que se llamó: *Sueños de culpa* que realmente eran dos obras: *El sueño del ángel* y *Mea culpa* de: del Maestro: Solórzano, donde hacia yo al Juez en *Mea culpa*. Estuvimos una temporada en "La Gruta", MUY BONITO POR CIERTO, MUCHA GENTE IBA/ No, eso fue: esa fue: una: la: obra/ antes se hacia/ Bueno, creo que. Bueno, creo que todavía están haciendo ese: festivales de nuevos directores en la facultad y esta obra participó en ese festival y, este: bueno, esto es cuando Soledad era Coordinadora, no" Y esta obra participó en el festival: y en "La Gruta": les gustó y nos dieron una temporada, no" (.) Luego: después de eso: entré: a una escueilla: PERDÓN, A UNA ((carraspea)) UN COLEGIO DE TEATRO/ Una escuela de teatro, que ni era escuela, más bien era un "Centro de Capacitación Artística de la Televisión Mexicana, A. C." donde:/ donde, también estuvo Julio, aquí lo estoy quemando ((me río)) también estuvo Julio ahí, donde también presentamos algunas cosas interesantes, no" Mientras estuve ahí fue que: me invitaron a hacer una audición para un programa de "Televisión Azteca". Me dijeron/ bueno, era/ todavía era/ No, era "TV Trece", bueno, "Televisión Azteca"/ Entonces yo fui, hice la audición, era la primera audí/ el primer casting que hacia, no sabía ni cómo se hacían y pues cuando llegué ahí, pues ya sabrás, los fortachones, galanes, caritas, lampiños, antes estábamos de moda los peludos, pero ((me río)) ahora son los lampiños, y este: entonces estuve a punto de irme, pues dije "qué estoy haciendo aquí". Total que pasé a hacer la audición y todo y no pensé que me llamaran y sí, me llamaron, pues, fue para una película. Dije "ay, qué padre, una película" Y es pues que yo iba a hacer el personaje del raterillo, el malo del barrio, el feo ((risas)) por eso me llamaron, y este: (.) Pero esa fue una: fue una experiencia: muy: satisfactoria porque pues la/ la primera película que hacia y además con un coestelar. Y terminando esa película, luego/ bueno, participé en una de: de la Ibero, que hicieron como un examen o una/ bueno, no me acuerdo/ que nunca vi. Después me llamaron para hacer otra película con los mismos productores que/ que ESTÁ NOMINADA A UN ARIEL. Qué padre, no" Para el/ no sé para qué Ariel esté nominada, no" ((entre risa)) pero está nominada. Es que, como tú sabrás, ahora se inscriben las películas a los Arieles, no las selecciona nadie, no" y también con un coestelar/ Perdón, qué, estas viendo el reloj" Me apuro" [A. No, no, no, no] Ah, te estás depilando ((se ríe))/ Este: después hice: Qué más he hecho (.) Me he dedicado mucho a hacer teatro: escolar, pero no teatro de escuela, sino teatro para escuela. Una obra en la que estuve: Tuvimos mucho éxito/ fue *Sor Juana sin nombres*. Estuvimos en el teatro "Félix Azuela" De ahí nos pasamos al teatro "Estudio Galerías" Y PUES, NOS IBA MUY BIEN. Después de eso, eh: pues he hecho, hijole, varias cosas, he hecho teatro infantil, eh: nunca había hecho/ Bueno, la primera vez que lo hice me/ me gustó mucho (.) fue también para/ es que eran luego funciones vendidas para/ para kinder o para, por ejemplo en Culhuacán/ Fue un/ fue un trabajo que me encantó porque, bueno, eh: yo había estado trabajando teatro como de carpas, donde hay una interrelación con el público, pero ya medio pesadona, no" entre albuces y ((entre risa)) y mentadas (.) Y: descubrí que el teatro infantil era muy similar, pero: pero: ahora sí que muy capulinesco, no" ((se ríe)) Muy blanco, pero: ((me río)) pero es más divertido porque juegas de veras con/ puedes jugar con los niños a diferencia de los de secundaria o prepa que/ que no se dejan, no" Que más bien buscan la manera de (.) estropear el trabajo. Entonces, bueno, tuve esa experiencia con el teatro infantil y me/ me gustó mucho, después me invitaron a hacer más y yo encantado. Este: realmente pues no, lo que es teatral no es muy (.) pues no es muy amplia, pero creo que sí ha sido muy satisfactoria.

A. Esta obra que hiciste con Rubén, cómo se llamaba"

E. *Criaturas*. [A. *Criaturas*] *Criaturas* fue una/ PUES FUE UNA EXPERIENCIA MUY EH: Fue algo muy raro, eh: Rubén Rodríguez y Eduardo Alcántara querían hacer un montaje para venderlo a escuelas, entonces, este: encontraron este texto. Dijo Rubén que él dirigía y; dijo: le propuso a Eduardo que lo produjera, entonces en una borrachera me invitaron a trabajar en el proyecto, dijeron/ hasta me dieron a escoger con quién. Me ofrecieron ((entre risa)) dos, tres compañeros en escena y este: resultó que pues estuvimos trabajando/ eso fue un montaje de un mes/ no fue mayor. Trabajamos entre improvisaciones y lo poco que había de texto y surgió la obra / Bueno, estuvimos ahí Hermes Damián, tu servilleta, yo, tu servilleta también la usaba ((incomp. por la risa que le dio)) Este: y empezamos dando funciones en el "Isabel/ en el "Isabelino". Se vendieron dos funciones a escuelas, algo así y: fueron a vemos ahí/ Mira, la cosa es esta: mi papá tenía una compañía productora, estaba produciendo en aquel entonces *Orinoco/ no Orinoco* ((risas)) PERDÓN. *Orinica* ((más risas)) Es que me acabo de acordar que ahorita están montando *Orinoco*. No, es *Orinica* y estaba preparando un espectáculo sobre Juan Gabriel, y entonces fue a ver el/ el/ el trabajo/ Mira, yo pensé que mi padre jamás me iba a apoyar en/ en esto, no" porque inclusive cuando le dije que me iba a casar me dijo "No hombre, y luego con la carrera que escogiste ¿de qué vas a vivir?" le dije "pues sí, quién sabe ((entre risa)) de qué vaya yo a vivir", pero bueno. El chiste es con lo que se pueda vivir bien y contento. Entonces, este: él fue a ver el trabajo y/ y le gustó mucho y decidió incluirlo en el repertorio de su compañía productora, entonces nos programaron una temporada ahí en el "Isabelino" que, bastante curioso, pues eran los miércoles en la noche que no es/ de por sí en México no hay ni siquiera una verdadera tradición teatral, de que la gente vaya al teatro y mucho menos entre semana. Y afortunadamente pues nos fue: no nos fue mal, no te voy a decir que nos fue bien, pero tampoco nos fue mal, no" Y para estar dando funciones el miércoles en la noche, creo que la respuesta fue muy satisfactoria, y este: pues con este trabajo mucha gente nos fue a ver (.) y tuve: ahora sí que tuve la suerte de/ Lo que pasa es que antes de este trabajo tenía rato que no estaba haciendo nada, no" Entonces, mucha gente me conocía, pero decía "y este qué, quien es o qué hace" no" y afortunadamente, con este trabajo mucha gente que me vio, pues como que: creyó en mí o: confió en mí, no" como para llamarme como para trabajar, y este: (.) estuvimos cuatro meses en ese teatro. Cuando terminamos con eso, pues terminó el contrato con la productora de mi papá y luego, este: pues ya hubo mucho/ hubo problemas en el GRUPO, sobre todo entre Rubén y Eduardo, que bueno, YA LEERÁN USTEDES EN SUS LIBROS DE TEATRO DEL 2000/ Se pelearon/ 2025, claro, cuando se hable de la historia del teatro en México ((me río)) No pues tuvieron discusiones, se pelearon y pues el trabajo se fue: a la alcantarilla, no" No que se haya quedado Eduardo Alcántara con él, no, después se fue a la alcantarilla. Valió gorro. [A. Ajá] y este: o valió garro, porque Rubén ((incomp. por la risa)) Y total que, desgraciadamente terminamos con eso. Después, este: pues ahí: Hermes y yo, después de estar trabajando mucho tiempo/ casi no nos conocíamos, más bien nos fuimos conociendo durante el trabajo, y pues nos hicimos bastante amigos y me invitó: el año pasado a participar en algo que estaba él dirigiendo para exámenes también, que se llama *Dos viejos pánicos* y trabajando con eso/ bueno, pasó sus exámenes y todo y después se le ocurrió meterlo al: Festival: de Teatro Universitario y fue una obra: seleccionada, dimos una función en el Foro "Sor Juana Inés de la Cruz" y si todo va bien, puede ser que este jueves, que es jueves seis" [A. Si] el jueves seis se decide y: creo podríamos correr con la fortuna de ser GANADORES, yo creo que sí. YO CONFÍO, CLARO, EN EL PUEBLO DE MÉXICO ((me río)) Sí. [A. BUENO, YO VÍ ESE TRABAJO Y DÉJENME DECIRLES...] O NO, A MÍ ME ENCANTÓ ((risas)) Si usted quiere reír como esta muchacha ((risas)) vea *Dos viejos pánicos* / Si: si realmente, lo que pasa es que está/ está por ejemplo ahí participando una obra dirigida por José Ramón Enriquez que sería el colmo que/ que ganara, siendo que ya es una persona: maestro consagrado de ahí/ del teatro, pues ya sería el colmo, no" Hay otra obra que está dirigiendo una compañera que se llama Viviana Aguirre, que a/ yo la vi y a mí me gustó mucho, el problema con ese trabajo es que dura aproximadamente 20 minutos, algo así y es como para presentarse en lobbies de teatros, no" entonces, este: / El trabajo/ digo, no es por tampoco hacer menos el trabajo de Hermes, pues realmente me parece que está bien hecho, pero pues es, digamos que más completo en cuanto a (.) Es decir, están ofreciendo como premio una temporada, pero creo que cubre los requisitos como para poder dar una temporada/ En fin, eso se verá el jueves, no" y este: YA PODEMOS HABLAR DE LA CUEVA..."

A. Ahora sí, ahora sí. Ya pasaste la audición, te llamó Juan:

E. Sí. Hice la audición. Me/ me llamó Juan. Seleccionó cinco hombres y: tenía: una, dos, tres, A CUATRO mujeres (.) o sea, cinco mujeres, una era Avelina, pero la llamó directamente, no" pero de

las cuatro otras mujeres tenía para escoger una, no" entonces, este: nos comentó a todos que de los cinco hombres que ya tenía, pues iba a repartir los personajes y que todavía no sabía cual iba a ser cuál, entonces, este: a todos nos comentó que a uno le iba tocar hacer el: personaje del Compadre, que: BUENO, SI YA LEYERON LA OBRA [A. Sí, ya la leyeron] ((risas)) este: Compadre tiene una pequeña escenita, no" Entonces todos, claro/ quién iba a decir si me das el Compadre yo no te entro, no" Todos dijimos "Sí, BUENO. No hay problema" Nadie se imaginaba que le fueran a dar el Compadre ((me río)) MUCHO MENOS YO ((risas. Él sigue hablando entre risas)) y este: Cuando me habló Juan por teléfono para decirme "Oye, te ofrezco el del Compadre" me ref, no" "ja, ja, ja. Oh, no seas payaso" -"No, en serio" -"¿En serio? Ya, ya, si me estas coloreando" -"No, de veras, es que" -"Ah, bueno, pues está bien" "O.K. Pues nos vemos tal día para el primer ensayo" -"Sí" Y no, pues sufrí como una depresión TREMENDA, no" Dije "¿Pero por qué, POR QUÉ ese personaje? ¿De qué me han valido mis estudios en Harvard, en la Sorbona? ¿Para esto?" No, pues piensa uno muchas cosas, no" y dije "bueno, ¿qué es lo que estubo mal? ¿qué hice en la audición? o qué fue lo que le hizo llamarme para después decirme "te dejo este personajito" Porque, bueno, no es que/ el personaje no tiene la culpa, pues, pero ya cuando estás: este: interesado en otras cosas pues hay personajes que los ves/ cuando tienes un rato haciendo teatro o/ o leyendo teatro ya catalogas a los personajes, no" y a mí este me parecía un personajito/ claro que era muy importante como cualquier personaje, porque: marcaba muchas cosas dentro del texto en general, no" Hacía/ o sea, como ya había explicado Juan, no sé si ya lo entrevistaste, pero el personaje, este: servía para mostrarte al público la opinión general que tenía el pueblo sobre: sobre la/ la mujer, esta: Leonarda y este:: EN FIN, bueno, varias cosas, no" pero: de todas maneras a mí me parecía como que/ pues un personaje muy pequeño y/ y dije O.K. este: "hice una audición, ya sé que este trabajo no se va a pagar, pero sé que va a representar a la Universidad" (.) Te juro que estubo a punto de decir "sabes que Juan, con toda la pena del mundo, pero: pero, pues no, no me conviene" no" porque pues era/ iba a hacer un personaje muy pequeño para lo que yo ya tenía en mente en cuanto a/ a: a mi relación con/ con mi esposa, pues, lo que necesitábamos, no" Entonces, este: pues el día que nos juntamos todos ahí en el "Diego Rivera" este: Juan tuvo la curiosa puntada de ((entre risa)) agradecerme públicamente el que haya aceptado hacer ese personaje y quedarme ahí ((también yo río)) Y yo "CLARO, JUAN, POR FAVOR, NO ES NADA" Entonces ya no pude decir "sabes que, pues me voy" Entonces, pues me sentí ya muy comprometido ((hemos seguido riendo)) Y este: pero de todas maneras dije "no, pues algo tengo que hacer, tengo que pensarle de alguna manera" (.) Total, este: por ahí, este: MARCO andaba teniendo problemas con/ con Ibáñez, que este: lo iba a dejar, que no lo iba a dejar. Un día tuvimos ensayo en casa de: de Óscar Armando y llegó Marco/ Bueno, yo llegué temprano, estaba/ yo llegué: con Julio, estaba platicando con él, en eso llegaron Adriana y Marco que venían de clase de Ibáñez y venía Marco muy entusiasmado platicando que ya lo había mandado a la goma y que ya había decidido que lo iba a dejar y que lo dijo ahí y que Ibáñez le había dicho "no, pues sabes qué, este: pues piénsalo y mañana vienes y nos lo dices a todos" y Marco dijo "no, pues qué caso tiene que venga mañana, si quieres te hablo por teléfono y te digo lo mismo" "no, no, no, ven aquí y dínoslo a: todos" dijo "Pues O.K. Mañana vengo y se los repito, no" pues yo ya me voy" y que no se qué ((incomp.)) Si, ya estaba decidido, no" Dije yo "ah, pues que/ que bien" Y eso fue un jueves, porque el viernes me/ me enfermé (.) de lo que siempre padezco que es las vías respiratorias y, este: ya en la noche, o sea, no fui a ensayar, pues. Y en la noche me habló Juan y yo "oye Juan, pues discúlpame, estoy bien malo, me siento bien mal y no pude ir a ensayar" dice "ah, O.K. no te preocupes, pero pues este: este: cómo sigues" que no sé qué "no, pues que bien" "oye, te interesaría ser el Barbero" dije "ah, caray, déjame/ WAIT A MINUTE, WAIT A MINUTE, PUES SÍ, por qué Primero que nada dije que sí, no" dije ((risas)) cualquier cosa con tal de no hacer el personajillo ((nos carcajamos y él tose)) Dije "sí, por qué" "NO, pues es que Marco ya no va a estar con nosotros" (.) "Qué raro" Dije "bueno, pues sí" dije "bueno, él ya lo sabe" ((se ríe)) "Sí, pues es que tenía broncas con Ibáñez y que a fin de cuentas se quedó" dije "te cae" Si ayer estaba diciendo que YA definitivamente no iba a regresar con él, y es más, que ya había iniciado la demanda de divorcio y que se iba a quedar con los niños, no" Sí. Ya iba la cosa en serio" no" "Pues no, siempre no. Se quedó con Ibáñez y entonces por broncas de horario pues ya no" Pues no me la creía, pero dije "pues órale" Entonces el lunes ya llegué sonriendo al ensayo, no" ((risas)) Y ya este: pues empezamos a trabajar sobre esto/ Lo que pasa es que, mira, muchas veces uno cree que/ o sea, porque uno no demuestra cómo le afectan estas cosas, no" pero pues los primeros días de ensayo siempre me coloreaban con que "ay, ahora va a salir el Compadre", "ay, la gran escena del Compadre" o este: o "que Eleazar lo haga, pues total no más va a

hacer el Compadre" de broma, no" ((me río)) y sí, pues sí me reía, pero la verdad era una cosa que sí me molestaba mucho, no" BOLA DE INSENSIBLES, NI PARECEN ARTISTAS ((reimos)) Y ya con el Barbero, entonces ya: fue cuando llegó Edgar a hacer el/ el Compadre y ya ahí sí me desquité "no, pues que lo haga Edgar, total que Edgar tiene la gran escena del Compadre" ((reimos)) Sí: pues así somos todos, la verdad ((me río)) Y este: [A. Insensible] ((asiente con la cabeza)) Durante el proceso de trabajo, pues ya a partir de: de tener ya el: ahora sí que el personaje fijo, pues ya fue más, pues más gratificante todo, no" FUE UN pro/ un proceso pues bastante interesante. AGOTADOR, diría yo, la verdad. Fueron cuatro meses. Ensayar cuatro meses para tres funciones y en el mismo día, pues sí resultó agotador. Entre las clases y (.) y los ensayos, sobretudo la INDEFINICIÓN de cómo iba a ser el/ el cómo se iba a enfocar el proyecto casi hasta un mes antes del estreno, no" Lo que primero iba a ser a la italiana y después/ después decidió Juan cambiarlo todo a isabelino o teatro de arena, más bien de arena, y este: pues: creo que la mayoría de los que estábamos ahí estábamos también inseguros con lo que estaba pasando, no" por lo mismo (.) No sé, yo nunca había trabajado con Juan y había oído comentarios de mucha gente que había trabajado con él que me decían "pues no te preocupes, mira, a fin de cuentas TODO lo resuelve a lo mejor el mismo día de la función, te dice sabes qué, mejor en vez de hacer este gesto haz otro, en vez de decir tal cosa de esta manera, mejor dilo de tal otra y funciona, no me preguntes por qué, pero funciona ((se ríe)) Y/ y yo no lo creía ((ante su gesto me río)) y de veras que no lo/ hasta el momento/ hasta la fecha no lo puedo creer, pero pues, así fue, no" Así fue. Y este: y en los ensayos/ había varios ensayos en los que salía así de que "pero qué/ qué estoy haciendo" No entendía exactamente qué era lo que me pedía o qué era lo que quería que hiciera, no" Había momentos en que me decía "pues expláyate" y: y exageraba yo más las cosas y me decía "Sí, por ahí va" Y yo dije "pero cómo, entonces ya me estoy botando demasiado a lo/ a lo que se está manejando en general y todo" Y CREO QUE Sí a fin de cuentas sí se llegó a notar una: diferencia entre otros personajes, pero (.) pero creo que estuvieron bien marcadas. Es decir, creo que fueron intencionales a fin de cuentas. (.) Y a lo que estábamos acostumbrados todos los actores que estábamos ahí era:: a una unificación en cuanto a tono: y este: y era precisamente lo que nos desconcertaba, pero que a fin de cuentas pues resolvió el trabajo y lo resolvió muy bien. Eso es todo, no dejes de veros la próxima semana ((me río))

A. Y: los talleres. Tú crees que lo que se vio en los talleres se aplicó y sirvió a la puesta.

E. Mande" ((risas)) Eh:: a: Sí:: Siguiente pregunta ((me río)) No, sí. Claro que sí. Bueno, eh: fíjate que eh: sobre todo el del de Bernarda a mí me confundió más porque/ pero no porque estuviera mal el taller, al contrario, porque estaba muy bien, pues. Yo ya tenía una: idea que CREÍA yo clara de lo que era un entremés, cómo funcionaba en aquél entonces y dónde se presentaban y qué tono manejaban y qué cosas, no" Yo me lo imaginaba como/ como: como dentro de un/ como un sketch en el teatro "Blanquita" pues, no" Que eso para mí es lo que entiendo como un entremés, donde meten un espectáculo PEQUEÑO pues, una situación cómica, este: a nivel: del pueblo pues, e: e: la/ las palabras pues, todo esto del lenguaje, del albur y todo esto para/ para: para relajar al público en lo que meten otra cosa o preparan lo que sigue. Eso era lo que yo entendía como un entremés. A fin de cuentas lo que Juan manejó con el entremés, más bien fue un ESPECTÁCULO sobre un entremés, no" No/ na/ no exactamente un entremés, y entonces eso era lo que nos estuvo conflictuando mucho tiempo durante los ensayos, inclusive llegamos a tener varias discusiones ahí en/ en ensayo con Juan por esto, no" Este: todos lo de los demás talleres PARA MÍ fueron bastante: productivos. Este: sobretudo todos los que estuvimos jugando fútbol ((me río)) No, bueno, lo que pasa es que no soy una persona muy: más bien, olvida el "muy" deportista, nada deportista. No: normalmente no me ejercito y/ y esa fue como una terapia de ejercicios, todo como para que entráramos/ no sé bien cuál era la intención exactamente, pero creo que sí entramos todos dentro de un mismo, este: nivel de energía y donde surgió más el compañerismo pues, creo que ahí fue donde se integró más el/ el grupo, que creo que es lo que: diferenció también (.) a todos los: a todos los demás es/ Cuevas/ a todas las otras Cuevas, no" La cueva de la Virgen, la cueva de ((me río)) No, a todas las otras Cuevas de Salamanca que: que creo que porque ya teníamos más tiempo trabajando y el tipo de trabajo que hacíamos integró más al equipo y creo que eso a fin de cuentas se nota en/ SE NOTA SIEMPRE en una puesta en escena. Cuando hay fricciones, cuando no hay confianza entre los actores se nota siempre en una puesta en escena. Y este: Sí creo que fueron todos muy productivos, aunque el de Bernarda me conflictuó, creo que fue el más productivo para mí, porque había muchas cosas que: que:: yo desconocía y que imaginaba pues del teatro en aquella época que me quedaron bastante claras. Sí, sí creo que fueron bastante productivos todos los talleres.

- A. Ya lo que fue la/ las tres veces que se presentó, cómo te sentiste tú contigo mismo, con los otros y con el público.
- E. Ah, O.K. Ahí te va con el público. La primera función la sentí muy bien con el público, me sorprendió. La segunda función la sentí: sentí al público un poco más frío, pero creo que también les gustó y la tercera función creo que fue la mejor, fue la que el público estuvo mejor, lo disfruté más y, este: *sobretudo yo creo que como ya habíamos tenido las dos funciones anteriores ya sabíamos en qué momento hacer qué o decir qué pues con el público, entonces funcionó mucho mejor. Ahora, este: conmigo mismo (.) Mira, yo/ Te voy a decir una cosa, no sé por qué, pero sí es cierto/ Otra vez este cuate, pues qué tantas vueltas se está dando ((dice ante una persona que con frecuencia está en la Facultad de Filosofía y Letras y a quien vimos al llegar. Reimos)) Bueno, este: siempre había oído que la segunda función era la peor, no^m en todos los montajes. Y curiosamente en todos los montajes en que he estado de veras que la segunda función siempre ha sido la peor y no es que en *La Cueva de Salamanca* haya sido peor, porque las demás no estuvieron mal pues, pero sí fue la más fría. Y creo que se debe a que como en la primera función siempre los nervios te/ te provocan una/ un cierto: nivel de energía, ya la segunda función ya entras relajado y como que más/ más frío, no^m Por eso se/ se: se apacigua un poco la/ la segunda función, creo yo. Entonces, esto creo que es en general pues. Sí/ sí pasa de/ Lógico que si pasa con los actores PASA con el público, porque el público lo percibe también, o sea, es la primera vez que lo ve y lo percibe pues como viene, no^m frío. Entonces, yo: eh: me sentí: BIEN en la primera función (.) Me sentí MUY BIEN en la primera función, me sentí BIEN en la segunda y me sentía cansadísimo en la tercera, no^m Ya hasta tenía calambres en ((entre risa)) los pies ((ríe con él)) Ya no podía arrodillarme porque ya sentía que/ que estaba chueco porque prácticamente tenía que agarrar las babuchas pues, las/ los zapatos esos, cómo se llaman^m "alpargatas" con los DEDOS DE LOS PIES ((entre risa)) porque se me estaban cayendo a cada rato, entonces estaba ejercitando demasiado los tendones de los pies y ahí es donde se me estaba acalambando. Estaba cansado, pero me sentí muy bien. La verdad esta/ salí yo muy satisfecho con el trabajo, sobretudo por la respuesta del público porque para mí fue algo inesperado, y sobretudo el resultado de/ de las/ de los cinco montajes, para mí fue inesperado que el de la facultad fuera el/ el mejor montaje. Y no es que no/ Mira, lo había comentado Juan (.) que no confiábamos en él (.) y creo que aquí va más allá de la persona. No es que uno no confíe en la persona que está dirigiendo (.) porque: yo había visto trabajos de él, pues YO CONFIABA el/ en él como director, en lo que no me estaba yo confiando era en la propuesta que se estaba haciendo acerca de *La Cueva de Salamanca* y esa era la desconfianza que tenía pues. Presentar *La Cueva de Salamanca* como un espectáculo y no como un entremés y:: ahora sí que: la cachetada con guante blanco que nos dio Juan a todos pues fue la respuesta del público, no^m que fue excelente. Y cómo sentí a los demás en relación conmigo: en el trabajo en general^m pues muy bien. La primera función sí sentí que hubo un poco: hubo muchos tropiezos porque pues (.) pero no tropiezos malos, eran tropiezos buenos pues, porque pues ya era la primera vez que lo confiábamos con ahora sí que con sala llena, entonces, este: pues muchas pausas que nunca habíamos hecho de: pausas sobre las risas o: pausas de meditación, todas las pausas que quieras, que no se habían hecho AHÍ las entendimos, pero fue algo general, porque todos lo hicimos. En la segunda función ya estaban mejor pre/ estábamos un poco más relajados pues, este: creo que no funcionó tan bien como la tercera. La tercera función a mí me pareció EXCELENTE la comprensión y la relación que había entre todos los actores en escena, porque este: ya: nos es/ ya estábamos reaccionando a lo/ vi/ eh: a lo que estaba haciendo el compañero, no^m de la manera correcta, pues. Era algo que habíamos estado haciendo en los ensayos, pero: y ni siquiera por marcaje pues, sino por intuición actoral, pero que: este: que al momento de probarlo con el público te das cuenta que pues necesitas darte pausas, tiempo, pensar las acciones también, y en la tercera función me parece que funcionaron perfectamente también. Así es, sí. [A. Sí] Bueno.*
- A. Tú, que ya habías trabajado antes en teatro, antes de entrar a la facultad, crees que lo que has aprendido/ Vas en quinto semestre^m [E. Quinto] lo que has aprendido te ha servido^m
- E. Claro que sí (.) Es que (.) Lo que he aprendido en donde^m [A. En la facultad] En la facultad. Sí ((entre risa)) Dije a lo mejor lo que he aprendido antes de entrar a la facultad, bueno, pero las dos cosas eh^m O sea, definitivamente sí aprendí muchísimas cosas en to/ con todo el teatro que es/ que estuve haciendo antes de entrar a la facultad y he aprendido muchas otras en el teatro que he hecho a partir de la facultad. Sobretudo porque mi intención en la facultad ha sido dedicarme a la dirección, entonces me he abocado más a las clases de dirección y este: y afortunadamente me ha, pues me ha ido bien y he aprendido muchas cosas. Creo/ Sí creo que a la escuela le falta de veras hacer un

replanteamiento/ Ahora sí que un replanteamiento del plan de estudios, porque: más parece que es una escuela de teatro intelectual y no de teatro práctico, no" es decir, creo que muchos alumnos pueden salir de ahí conociendo: teóricamente todo lo que es el teatro, pero en la práctica: salí saldríamos muy flojos. Creo que sí le hace: falta al plan de estudios del/ de la facultad, pues un: reajuste para: para esto, no" porque, bueno, mucha gente o: la mayoría de los que entramos a la facultad con la idea de estudiar teatro no lo hacemos con la intención de salir teóricos de ahí o de salir a dar clases nada más, o salir a/ a investigar, sino mucha gente entra ahí con la idea de salir a buscar trabajo EN ESCENA, no" ya sea, bueno escribiendo pues, pero que se monten sus trabajos o dirigiendo o actuando y: desgraciadamente no creo que salga uno: tan bien preparado en ese aspecto como podrá salir uno como para investigador o teórico o maestro o/ o lo que tú quieras, pero: mira, cualquier enseñanza es buena, hasta las cosas malas son buenas, porque eso es algo que siempre he pensado, todo depende del alumno, si el alumno, este: si el alumno sabe cómo tomar lo que le están enseñando, pues de ahí el provecho que le saque a la enseñanza, no" ((ríe)) Creo yo. Sí, de veras. Y es que/ pero es/ el/ el/ El problema de la educación no es de la facultad pues, o no viene de ahí, es un problema que viene desde el/ un problema cultural que hay en México desde la guardería, no" el *kinder garden* o cómo le llaman" preescolar, donde este: donde no hay una educación artística apropiada o cultural apropiada o fomentada pues, que debería existir, donde también el niño o el individuo como vaya creciendo vaya aprendiendo a valorar esas cosas y a: y a decidirse por qué es lo que más le conviene o qué es lo que más le interesa, no" o qué es lo que le sirve, qué es lo que no. Porque buenos y maestros/ buenos y malos maestros siempre va a haber/ Buenos y maestros no por decir ((entre risa)) que los maestro sean malos. No. BUENOS Y MALOS MAESTROS siempre va a haber, pero depende siempre del alumno que es lo que va a adquirir de ellos, no" Eso creo yo.

A. Bueno, gracias.

E. Eso es todo"

A. Sí, señor.

E. Nos sobra mucha cinta. Podemos decir porquerillitas" ((risas))

A. No.

ENTREVISTA CON CUAUHTÉMOC SALAS:
ILUMINADOR DEL MONTAJE
ESCUELA DE ARTE TEATRAL, CNA
3 de noviembre de 1997

A. Cómo es que entraste al teatro.

B. BUENO yo: lo decidí en la preparatoria. A mí me gustaba hacer teatro desde la secundaria, estuve haciendo teatro en la preparatoria. Tuve la fortuna de (.) de entrar a las clases de Marcela Ruiz Lugo, porque el maestro que había ahí o sea, había dos/ otro maestro en la Preparatoria, yo estaba en la Preparatoria 5 y estaba en el trance de decidirme por la carrera, entonces yo "qué, biología" o no se que/ o psicología" o no se qué, o teatro". Pero a mí me caía muy mal el maestro que estaba dando clases ahí de teatro/ No, no me caía bien ((incomp.)) grupo Y coincidió con la entrada del Marcela Ruiz Lugo que empezó a dar clases ahí en la prepa, abrió un grupo, dije "aquí sí me meto" y me metí, pero duramos como: dos o tres meses sin: sin más alumnos, entonces estuve tomando clases particulares de teatro con Marcela y pues me: mostró lo que era la facultad y decidí, no" Además tenía el pase de la Preparatoria a la "UNAM" era/ y además era la carrera, no" En la casa no/ yo tenía ninguna bronca en ese sentido, pero aceptaron más todavía se/ que estudiara teatro porque era la carrera, no" una licenciatura. Entonces, bueno, ya fue fácil la decisión en ese momento, no" Además con las clases que había tomado con Marcela había como un buen adelanto de la facultad. Entonces ya ingresé a la facultad y empecé a llevar la carrera y al mismo tiempo/ CASI al mismo tiempo, al año siguiente empecé a trabajar también en teatro. Empecé: Bueno, había estado en grupos así: antes de teatro, de AFICIONADOS, no" de amateurs, no" [A. Mhjm.] y: pero sucedió que unos compañeros del: grupo/ de mi grupo conocían a Karina Duprés y: ella estaba llamando gente, entonces fuimos varios de mi grupo y entonces empecé a trabajar con Karina/ Todos querían ser actores, no" yo quería ser director y ella se había quedado sin asistente de dirección y:: preguntó que quién quería ser asistente y nadie quiso más que yo, entonces ((entre risas)) me quedé inmediatamente y empecé a trabajar con ella de asistente en: una obra de teatro infantil y después inmediatamente terminando esa obra empecé a ser asistente también de Carlos Ancira, que era su pareja, su esposo; entonces empecé a trabar con los dos, con Karina en teatro infantil y con Carlos Ancira en: teatro: no infantil, digamos, no" Y ahí/ Bueno/ Y ahí iba llevando la carrera al mismo tiempo, entonces, con la facilidad/ lo que yo te comentaba, no" con la facilidad de/ en la carrera de poder TRABAJAR y poder estudiar al mismo tiempo, pues: me fue FACIL, no" Además yo tomaba clases en la facultad y ((entre risa)) tomaba clases con Carlos, no" entonces, era como bastante buen complemento. Después, este: o sea, yo es/ yo es/ me/ me: chuté toda la carrera dobleteando clases incluso, que es otra de las ventajas que yo encontré en la facultad, no" por ejemplo de tomar actuación en la mañana con Ibáñez y: tomar actuación en la tarde con Héctor Mendoza, no" o sea/ y no había bronca, o sea, con los dos las cursabas aunque no valieran los créditos, pero la experiencia ya la tenías, no" de haber cursado con los dos y/ y así al ser tan disímbolos como ellos, o: como con Néstor tomar dirección, con Gabriel también/ Gabriel Weisz tomar dirección y así, no" o sea, con TODO MUNDO me metí a clases. Todavía vivía Ruelas, me metí a sus clases de actuación, o sea, esa fue la gran ventaja de la facultad y aparte estar trabajando con Ancira fue fenomenal. Después, bueno, yo tenía muy claro que era mi idea ser director Y: la asistencia con Carlos me ayudó muchísimo, pero después también me/ me gustó mucho la cuestión de la iluminación. Yo quería aprender iluminación y como en la carrera carecíamos/ en ese entonces no teníamos/ teníamos como cuatro reflectorcitos de los babies, que parecen fresneles, era como que muy pobre Y: yo me fui a trabajar al Juan Ruiz de Alarcón de: porque hubo un: una serie de/ hice una conexión ahí con los técnicos cuando: el e:: hicimos/ se hicieron unos exámenes de dirección en el foro "Sor Juana Inés de la Cruz", nos lo prestaron para ahí hacer los exámenes/ una como muestra de los exámenes de dirección de la carrera, entonces ahí conocí a los técnicos y empecé/ bueno, le dije "oye, yo quiero aprender a iluminar" a uno de los técnicos y me dijo "órale, yo te doy clases, júntate varios" Total que terminé ((entre risa)) yendo yo solo/ empezaron como cinco y ya después ya nada más iba yo y me daba clases, otra vez, particulares de iluminación y aparte se nos vino encima un Cervantino, que todavía lo traían a la Universidad, y nos aventamos todos los montajes de iluminación de/ del Cervantino y: otros montajes de otras obras/ Estaba/ en esa estaba La Orestíada y había otra de Mendoza/ de Héctor Mendoza, no me acuerdo cuál era el nombre, no tuvo mucho ÉXITO que digamos la obra, ahí en el Juan Ruiz.

Entonces AHÍ FUE DONDE YO aprendía realmente, o sea, TENÍA LA TEORÍA con Marce/ con Marcela Zorilla. Me dio muy bien las bases, pero: donde desarrollé la/ la/ la aptitud para conocer los aparatos y para poder/ poder iluminar y poder diseñar fue ahí trabajando en el teatro con: unos chavos/ los técnicos de ahí. Y ya, qué mas: ((risas))

A. Cuéntame un poquito de otros trabajos en los que has participado como director, iluminador:

E. Bueno, eh:: Yo empecé/ empezamos e:: en la carrera, pues bueno, empezamos a hacer los/ nuestros exámenes y esto, y: eh: luego/ bueno, aquí fue cuando después nos conocimos Juan y yo. También estaba/ estaba en la carrera/ estaba/ estábamos con/ trabajábamos con Ancira, y aparte pues era hacer el grupo: de: de: empezamos a montar los *Entremeses* de Cer/ de Lope, digo PERDÓN. Los PASOS de Lope de Rueda y luego los *Entremeses* con Juan. Ahí, pues/ o sea, lo conocí en la carrera, en las clases y eso también, y empezamos a llevamos bien, y a: y empezar a trabar juntos.

A. Es de tu generación"

E. No, él es como: creo que una: antes de mí, una o dos, no me acuerdo. Este: y empezamos a trabajar, pero como siempre nos mezclábamos/ Es otra de las ventajas de la facultad, que siempre tenías clases con todas las generaciones, no" o sea, los chavos de tercero, cuarto/ ya no sé, ya no me acuerdo ((me río)) agarraban a los chavos de primero para sus exámenes, y entonces así nos empezábamos a conocer todos, porque todos empezaban a jalara alguien para/ para que actuara en sus exámenes y TAMBIÉN uno andaba buscando así a ver dónde se metía a que lo llamaran también, estaban en esa disposición/ Y empezamos a/ no me acuerdo ya exactamente cómo fue, creo que fue en las clases de José Luis (.) Ibáñez que también ya andaba, te digo, yo andaba de metiche en todos lados y creo que empecé ahí a conocer a Juan y luego empezamos a trabajar juntos. Con él empecé actuando, y luego cuando estuve con lo del: aprendiendo iluminación en el teatro Juan Ruiz de Alarcón, bueno, ahí en el Centro Cultural, empecé a iluminarle, porque ya/ ya había aprendido, digamos/ Lo que había aprendido en el Juan Ruiz lo estaba aplicando con Juan y empezamos a: y empecé también a iluminarle y:: empezamos con/ esto ya fue creo que con *La mujer por fuerza*/ Cuando empezó con lo de *La mujer por fuerza* y yo empecé a iluminarle, de repente yo también actuaba, pero/ pero con Juan casi siempre me dedicaba a [A. a iluminar] a iluminar, no" Y aparte, bueno yo hacía mis pinitos por mi parte, y:: después, bueno, empecé a montar mis obritas, no" las: ora sí que clásicas que montas en la facultad. Y trabajando con/ con Ancira, seguí trabajando con Ancira asistiéndolo, fue una parte muy importante, o sea, fue/ fue mucho tiempo hasta/ ya había terminado la carrera, ya estaba saliendo/ hasta que murió él y: hasta entonces dejé de trabajar con él, hasta que murió. Ya después ya me: salí: Todavía trabajé un poquito con Karina, pero ya no era lo mismo y me salí, incluso estuve haciendo televisión y esto, pero ya, ya, ya después ya no (.) Pero pues ya había/ ora sí que yo también ya había aprendido más y me había conectado con más gente con Ancira. Después ya de los últimos montajes, así ya con gente más o menos conocida fue después de que estuve asistiendo a Juan en: *El vestidor* que montó con Guillermo Zarur, primero estaba Claudio Brook y luego Roberto Sen y: ahí, bueno, Con Guillermo Zarur me ofreció un: una obra para que se la dirigiera, se la dirigi a él y a Alicia Montoya, que después se cambió por Virginia Gutiérrez y empezamos a hacer esta obra que se llama *El prestamista*. Luego ya no ((entre risa)) me acuerdo qué tanto hice, pero terminé haciendo: después/ Ah, y también mi relación con/ ahí en esa misma obra con Roberto Sen en: eh: Tenía una obra que quería montar y: se la ofrecí a Roberto y a su productor de Roberto y después contratamos a Ana Bertha Espín, entonces fue la de *Solos en el parque*, una obra que yo tenía de un autor ruso y empezé/ y hicimos la de *Solos en el parque* con Ana Bertha Espín y Roberto Sen. Después:: Hijole, hubiera traído la lista porque ya no me acuerdo ((risas)) Bueno, fueron un montón de obras, pero: son las más importantes, digamos. Después ya no me acuerdo cuál fue. Ay: Bueno estuve con lo de: con Ana Bertha también, después con eh: ella empezó a dirigir una versión de *Rosa de dos aromas* con Patricia Rivera y Manizta: Olivares, y creo que iba primero esta Roxana Chávez, pero ya finalmente no estuvo, y: terminé dirigiendo finalmente yo porque ella se fue a hacer una telenovela a Miami, pues ya me quedé yo con la dirección de *Rosa de dos aromas* y se hizo ((Recuerdo haberla visto cuando iba a la preparatoria y le pregunto)) [A. Eso como por qué año fue"] Esto fue por el: noventa y: cuatro, me parece. Y nos fuimos a una gira al norte de la república. Sí, creo que sí más o menos, porque yo [A. Dónde se presentó"] Todo el Estado de Coahuila y otra parte del norte de la república, Tijuana, hasta Tijuana, llegamos hasta Tijuana, y luego también nos regresamos a Quintana Roo, a Cancún. Estuvimos así, de la seca a la Meca [A. No se presentó aquí en el D.F.""] Aquí en el D.F." N:: En el Fondo de Cultura nada más, se compró, en temporada abierta, no. Luego, bueno, y después/ aho/ últimamente no tiene mucho que también hice otra versión de/ de:

Rosa de dos aromas, pero ahora Ana Berf actuando Ana Bertha Espin e Hilda Aguirre, que Hilda Aguirre se había salido de con Roxana Chávez y: la habían suplido por Patricia Tono y se le hizo muy fácil decir a Roxana que ella había dirigido, entonces le quitó los derechos Carballido, se los dio a Hilda y entonces Hilda le habló a Ana Bertha que quería montar la obra y Ana Bertha me habló a mí para que las dirigiera, no más que aquí cambió Ana Bertha de papel, antes ella era la intelectual y ahora hacia a la peluquera. Y también, esa también nada más la presentamos en giras, no la explotamos aquí en México, también/ es que también una/ por ejemplo *El prestamista* también, o sea, no la explotamos aquí en México, la explotamos en giras, entonces así me ((comienza a reír y después yo)) Sí, me han gustado mucho las giras, de hecho desde que empecé con Ancira también empezamos a hacer muchas giras, no" entonces me gustó, me encantó hacer giras y/ y era gira y órale, no" Era padrísimo andar en todos lados, es padrísimo, no encuentro otra ((se ríe)) mayor satisfacción que andar saliendo. No, es padrísimo. Por eso también con Juan, no" cuando hemos ido al Chamizal, pues fascinado de estar saliendo. Ya me acos/ además, bueno, de hecho la primera obra que hice yo en la Preparatoria que era *¿Cuánto cuesta el acero?*, que era así como que estábamos bien chavos y la Universidad, en esa época, era como el setenta y: como 79 por ahí, nos dio un camión, nos dio un itinerario, creo que nos dieron como (.) de los, qué eran" 4,500 pesos, algo así, que era una BAFE, no, no era nada, o sea, te alcanzaba para un día una comida y: y:: regresarte, o sea, pero/ o sea, no te alcanzaba/ no nos alcanzaba para nada, pero nos dieron un itinerario donde íbamos recomendando desde: empezamos desde Pachuca, así no" de aquí a Pachuca y de Pachuca ir subiendo todo el norte de la república y llegábamos hasta Saltillo y nos regresamos, y nos dieron/ nos mandaron con nuestro camión y pues ahí pues a hacer giras, entonces ya me encanta hacer giras ((se ríe)) ((incomp.)) Después, bueno, las últimas que he dirigido, ahorita (.) fue: un Tenorio (.) eh: un: qué más"/ Ah. *El Velorio del candidato*, de José López Fandos, estuvo en Sogem/ qué más, eh: lo de: Bueno, recientemente esto de *¿Qué crees? Se vale copiar* de Virgilio Ariel Rivera y lo del Teatro Bar, que también/ Bueno, me he metido también a/ Me he metido y me ha caído también a dirigir de todo, no" porque: muchas veces como que tiene uno su proyecto ((incomp.)) el mío que fue hacer *Solos en el parque*, que era más como una pieza que: que comedia, pero: pues me ha caído: así del de que: me ponen a dirigir comedia y:: es lo que más he hecho hasta ahorita, comedia ((se ríe)) no" Sí. [A. Te ven cara de chiste] Me ven cara de chiste" ((risas)) No sé porqué. Pero sí, no" pues es que te caen, te va cayendo la chamba, no"

A. Y cómo entras a *La Cueva de Salamanca*"

E. Bueno, ya los antecedentes con Juan de: todas las obras nos/ o sea de todo/ de: *La mujer por fuerza*, de *Palabras y plumas*, de *Los locos de Valencia*, todas estas obras, bueno yo las iluminé y por supuesto cuando Juan le dijeron de: de montar *La Cueva de Salamanca* me col inmediatamente me habló para hacerle la iluminación. El me/ me/ me preguntó si podía y le dije que "PERO CÓMO NO" Más siendo para la facultad. Entonces, sí, nos aventamos a hacer la iluminación de *La Cueva*...

A. Qué fue lo que te pidió Juan para iluminar"

E. Bueno, ya conozco yo ((entre risa)) ya no/ bien a Juan, entonces, este: me había comentado que eran dos, este: que estaba dividida la obra, bueno pues, en la cuestión del baile y la obra y el remate del baile. Ya sabía yo que no iba a poder hacer muchas luces especiales, pero dije "bueno, por lo menos a ver si me desquito de alguna" porque Juan tiene la tendencia a usar TODO el escenario TODO el tiempo, o sea, no se va por zonas, no, sino lo empieza a usar todo completo, o sea: Y BUENO, y también por falta de presupuesto por ejemplo no hemos podido usar, este: niveles y cosas de esas, porque son/ es com/ es hacer escenografía de plataformas que, pues no hay nunca, no/ no, nunca hay dinero, entonces siempre es plana toda la: la escena pues, o sea, todo el escenario es plano y: Juan aprovecha todo, o sea, no/ no se va a partes del escenario o escenas así por partes, sino que siempre aprovecha todo, no" y pone a dialogar a un actor de un extremo a otro, no" los pone a dialogar/ Entonces ya sé que con él no voy a poder ((ríe)) hacerme chiquito, no" o sea, hacer líneas y las iluminaciones muy especiales, sino que pues tienes que iluminar prácticamente todo el escenario Y: este: y bueno, lo que yo traté de hacer acá es crear distintos ambientes, no" Un ambiente para el baile y otro ambiente para la escena, que fueran distintos, pero que se vieran bien, al fin ya sabía que/ que lo más importante era: estaba basado en las actuaciones como siempre a hac/ a/ se ha hecho, entonces, bueno, dije "bueno, lo importante va a ser aquí el/ el manejo de: de la actuación y el vestuario, entonces hay/ tienes que iluminar bien" no" O sea, no/ no: o sea "puedes hacer uno que otro efecto, bueno de: lo: Le sugerí lo de la cueva esta, de como: [A. Lo de la carbonera"] De la carbonera. Lo de la carbonera le sugerí que lo podíamos hacer una luz ahí especial y en el baile hacer

una luz completamente distinta a la de la escena, con otro tipo de ambientación. Yo quería/ aquí no lo logré mucho porque las torres estaban ocupadas con lo del Encuentro, como pusieron gradas sobre el escenario usaron las torres que tenían ahí, y no pude hacer una iluminación más de danza para: PARA ESTO tenía que iluminar de arriba porque no había forma de colocar aparatos abajo.

A. Cómo es una iluminación de danza?"

E. La: iluminación de danza se diferencia del/ de/ de: la luz teatral que no es tan importante ver los rostros de los bailarines, incluso los tienes que proteger un poco para que no se vea el gesto: el rictus de: del esfuerzo, es más: más velado, más cruzado/ o sea, en este teatro era muy difícil, no" o sea, normalmente en el teatro italiano usas las: calles, las torres en calles y vas iluminando en colores y ya de atrás hacia adelante y/ pero por calles, refuerzas un poco del/ con ambiente, pero no es la luz principal, o sea es muy tenue, iluminas casi siempre el ciclorama, o sea, en el teatro italiano iluminas ciclorama, calles, calles, calles, calles, calles. Calles que van desde: los pies, o sea, es muy importante la iluminación que/ que está en la parte baja de los pies y: a media/ y a la cabeza, pero: casi nunca pasas al/ o si te pasas/ si llegas a la cabeza, pues sí, llegas pero no con la luz de frente sino esta lateral que disimula mucho el gesto, no" y: te digo un poquito [A. Cómo:] Acá, lo que quería hacer era cruzar/ como era teatro arena no podía hacer calles, la/ bueno, la única posibilidad de calles que podía hacer era: en cruz, en equis, y era lo que quería hacer, pero: todas las tuve que tirar de arriba, de la parrilla, no pu/ porque no había torres para tirarlas de abajo y además de que: no estaba medido el/ los espacios para los bailarines, aunque siempre/ bueno, ya cuando se las pones, ya lo miden bien, no" para que no se golpeen contra los aparatos, pero había posibilidades, no, o sea, no, no se podía y: dejarlos en el piso era más riesgoso, así era más peligroso para/ para los a/ para los bailarines más que los actores. Entonces los/ le hice la cruz, eh: pero: la tuve que hacer de parrilla y ambienté con las diablas, en cambio la escena la ambienté con aparatos, o sea, con todos los fresneles y pares que había en el teatro y: y no usé las diablas, una combinación de: de luces cálidas y fría, mh: la/ la dificultad/ bueno, la idea con esta iluminación era de que bueno, es una obra de época, no es una comedia como: pues actual, muy ligera en sentido de que bueno, casi siempre las iluminas en unos rosas muy pálidos que no pinten pero que se vean muy bien, muy brillantes. Eh: y: a mí me gusta más darle tono de época y entonces/ por ejemplo a mí el chocolate me da los: tonos chocolates de las micas chocolate me dan más ese tono de: de sepías que te pueden remitir un poco más a otro/ a otra época, no, no, actual, no" que lo que te dan los rosas, para mí, no" se discute. Entonces iluminé con esos chocolates y azules porque: estos/ la obra sucedía en la noche, pero como no podías tampoco/ o sea, dejarlo a oscuras con puros azules, bueno, la luz interior también chocolate te da más idea, más idea de una luz interior y una luz interior no de lámpara, de foco, de, de: actual, sino como del/ como si fuera de vela por lo ambarino, pero no se usa el ámbar porque se/ el ámbar mancha mucho el maquillaje y ensucia los trajes, el vestuario, entonces aunque es el color que más o menos requieres, el chocolate es el que te: queda, como que queda a la mitad de entre el rosa y el ámbar, no" te da una idea de una luz interior de vela, de antorcha y te da: y no te ensucia como el ámbar, no" los maquillajes y el vestuario, entonces por eso la elección del chocolate Y EL AZUL, bueno, para/ para que en un momento dado se sintiera un poco como si fuera la luz de/ la luz de luna que está iluminando la noche, entonces era hacer un poco esta idea, no" A VECES/ NO SÉ/ o sea, a veces no se entiende, a veces no/ pero sí: si se siente, o sea, no es tanto que lo: que lo capte la gente, que están de noche y está adentro, que se den cuenta, sino que se sienta ese ambiente, que es distinto que si iluminas con rosas y muy clara la luz, no" No, no sientes lo mismo, más que entender que están en un interior que es la época y esto, que no se siente: es más o menos lo que dijimos y bueno, los bailes eran las diablas, las diablas cruzadas en ámbar, esas sí en ámbar y en rojo, nada más reforzando para los/ las calles cruzadas, en realidad la iluminación más fuerte, y las diablas nada más reforzaban un poco y también reforcé un poco con eso una parte para que no se/ para que se viera completo el escenario porque también era la bronca con el baile, que estaba ocupando todo, todo, todo el espacio. En un teatro italiano era más fácil porque bueno, iluminas todas las calles y donde se paren hay luz, pero aquí no, entonces como tenías que cruzar y no podías meter más aparatos porque también está muy complicado la colocación en arena para no lastimar al público con estos cruces así, de danza, entonces tenía que usar pocos, o sea, nada más una equis y reforzar un poquito con la otra luz. Entonces la primera ((incomp.)) fue en ámbar y la segunda ya más, o sea, ya más presencia/ o sea, más presencia/ eran ámbar y rojo las dos veces, pero en la primera/ en el primer baile era: más presencia de ámbar y en la segunda más presencia de rojo, eh: en este sentido como que más: más fogoso digamos, no" ya este: símbolo de la pasión digamos, no" y el ámbar

incita/ aunque en la primera parte también estaba combinado, no" no estaba uno u otro, sino los dos un poco combinados nada más que con más presencia o menos presencia, esa fue la idea digamos (.) en general la iluminación, no" alguna especial por ahí de: del centro en donde quedaba la canasta de las fiambres y donde se desarrollaban varias escenas, que se sentaban en el centro, entonces ahí también había una especial, el especial de la carbonera que, bueno, ahí nos salíamos un poco de: de la luz real, pero era para reforzar un poco lo que estaba pasando en/ en la obra, no" aunque se saliera un poco de: de la realidad, que era iluminar con un back muy fuerte dentro del cuarto que hacia de carbonera y salía una luz muy brillante y que dejaba en silueta a los actores y sobre todo a los dia/ a los demonios que iban entrando, no" para también poco a poco ir regresando la luz ya cuando están adentro los demonios y la gente descubrirá que están todos maquillados y que están todos ya, este: disfrazados y nada más descubrir a ellos en/ en/ en/ cuando están en la carbonera en pura silueta, que no/ o sea, no venderlo tan rápido [A. Sí] sino ya que estuvieran adentro del escenario ya dejarlos ver, no" entonces era así como ((entre risa)) que el efecto que pude hacer, pero poquito, no" Fueron poquitos efectos en realidad. No había muchos cambios.

A. Y las funciones, las tres que se dieron, cómo las recibiste tú como espectador y parte del equipo creativo.

E. Pues, este: Bueno, la primera, pues fue una inquietud porque salieran a tiempo las cosas, eh: Ya ves que hubo un accidente con este, cómo se llama" Julio [A. Sí] que se enredó con el cable, un cable: y no pudimos terminar nuestro ensayo técnico porque de hecho estábamos haciendo el ensayo técnico, se sube, eh: Julio, se atora con el cable y se lo lleva y este cable era el que salía de la consola y mandaba la señal a todos los aparatos, entonces, este: ya no podíamos mandar cambios, eh: de luz desde la consola, estaba estropeado, entonces en lo que: llegaba la función arreglaban el cable pero ya no pudimos terminar de ensayar. Entonces la primera fue la expectación de: de que saliera bien, o sea, de cuidar mucho de que salieran bien los cambios, de que estuvieran en orden, de que no nos fuéramos a saltar/ AH, bueno, también/ y: y la iluminación de los músicos se me olvidaba, también fue importante y fue complicada porque estaban arriba en una zona muy oscura (.) que tenía que tener una cierta-presencia pero no robar cámara, digamos, abajo, pero que sí se viera bien, entonces ahí se resolvió con una luz, una directa en color durazno hacia ellos y otra indirecta en color azul que era/ le daba de rebote, entonces cuando el baile se iluminaba con el color durazno y el azul y durante la obra nada más con el azul para que no robara atención y este: y ellos estuvieran iluminados y además tuvieran/ que hubiera esta/ la luz indirecta que no era directa porque si no los cegaba, porque la tenían muy, muy de frente, entonces lo tuve que rebotar al techo para que no los cegara y pudieran ver la acción porque estaban coordinados, entonces hay que cuidar todo eso, no" y pero ¿qué te estaba contando antes de esto?

A. De la: del accidente de Julio [E. Ah, del accidente de Julio] que se llevó la:

E. Entonces, bueno. Se corrió la primera función, yo con más nervios de que salieran todos los cambios de luces a que cómo estaba funcionando la obra, aunque bueno, aún así pude disfrutar bien la obra, no" Creo que ya, eh: se lograban muchas cosas, eh: ciertos momentos/ ya no me acuerdo de cuáles, pero hubo ciertos momentos que se lograban unas cosas que no se habían logrado en los ensayos. La segunda función, bueno ya fue más relajada, ya había visto que si estaba pudiendo el técnico: hacer los cambios adecuadamente, entrar a tiempo, entonces ya pude ver/ ya disfrutar un poco más la obra y sucedían cosas chistosas porque eran/ eran/ había otros cambios de los actores, aprovechaban otras cosas y otras cosas las perdieron, no" así/ o sea, bueno las obras/ las tres funciones fueron distintas en cuestión actoral en el sentido de que encontraron unas cosas y perdieron otras, pero luego retomaron y encontraron otras y abandonaron otras. Fueron distintas las funciones, además distintas reacciones del público, aunque en general reaccionaron muy padre, pero sí hubo una diferencia entre el público/ público de/ a qué reaccionaban y a qué no, otros que captaban más otras cosa y otros que no captaban eso, pero captaban otra cosa completamente distinta, eso fue lo/ fue lo interesante digamos, de ver las funciones, así tres funciones distintas tan seguido de: Además hubo una dis coordinación en la primera, fenomenal, porque bajé [A. Risa] ((He recordado el momento y me involucra directamente)) dije que ya se había dado segunda llamada y que se prepararan porque ya íbamos a dar tercer y ya no vi a nadie, este: pero como ya le había dicho que ya iba a dar tercera dije "pues ya han de estar ahí" porque/ O sea, pasó un buen tiempo de que fui al camerino les dije "se dio segunda, prevenidos para tercera" y me subí, entonces es un recorrido muy largo y además no lo hice rápido, me fui lento y además estaba entrando gente, entonces pasó un buen tiempo, no vi a nadie, no había nadie, como que ya estaba cerrado todo, ya estaba acomodado el público dije "bueno,

ya deben de estar en su lugar" y mandé tercera [A. Tercera] Mandé tercera. Empezaron a tocar los músicos ((entre risa)) los bailarines nunca salían, no" Se la echaron como dos veces toda la canción hasta que se les ocurrió salir ((estamos riendo los dos)) pero ya. Se dieron cuenta creo bastante tarde de que ya se había empezado [A. Fue el asistente el que se dio cuenta ((E. Rie)) no yo, sino Emilio] Emilio. Entonces dije "qué onda, dónde está eso, yo dije ya" [A. Bueno, pero para la segunda y la tercera ((río))] Para que me crean cuando digo tercera es que va tercera ((reimos)) [A. Tú me amenazaste] Como que no me creyó, dijo "no, está vacilando" Así ya se les quita la costumbre [A. Qué lección] Así es.

A. Hay algún detalle importante para ti que yo haya olvidado: [E. De:] preguntar. Que tú quieras comentar.

E. Mh: No sé. Eh: No sé ahora, a lo mejor después se me ocurre algo pero como hoy ya/ No pues, este: esta bien, no"

A. Qué fue para ti trabajar con sólo estudiantes del Colegio de Literatura Dramática y Teatro.

E. Este: no es no es nada novedoso, o sea, lo he hecho, no" desde que estábamos en la carrera, o sea, es/ ya se/ ya/ ya sé quiénes son pues, o sea, no porque sean los mismos, sino, eh: estoy acostumbrado a trabajar/ con la mayoría de las obras de Juan pues bueno, prácticamente han sido de la facultad, o sea, que no era novedad en ese sentido, no" Este: son otras gentes, pero es del mismo origen, no" entonces como que hay algo que sí es en común de nosotros, entonces [A. Qué] De la carrera, no sé, es una cierta forma de: abordar lo: no sé, no lo puedo explicar pero: como que es distinto, no" La: gente de la facultad como que no está tan: maleada en el sentido de que "yo soy estreña y a mí no me molesten y no hago nada hasta que den tercera llamada" sino que siempre están como que todos preocupados y atentos a lo que está pasando y a lo que se necesita hacer o no hacer y es más relajado el ambiente, Sí HAY gentes que son pesadas pero: pero la mayoría de la gente es así como que más tranquila: más: este: acomodada dijera mi abuelita, no" para, este: para hacer las cosas, para ver qué se necesita, qué hace falta, estar atento y no estar de estrella pues, no" aunque se dan casos pues, no" pero es gente más aplicada y como que lo agarra con más gusto el: TODO, no el nada más actuar, no" sino que le agarra el gusto a todas las partes del proceso, desde el acomodo del escenario, de: dónde están los músicos, de qué es lo que está pasando con la iluminación, dónde está la escenografía, cómo se están organizando las cosas, entonces es, este: es otro tipo de ambiente, no" que es, para mí, es padre ((reimos)) no" Que le entran a todo [A. El qué"] El que le entren a todo, no" Revisar su vestuario, revisar su utilería, revisar, en fin, muchas cosas, no nada más estar esperando decir su texto, no"

A. Alguna otra cosa.

E. ((Rie))

A. Bueno, creo que no.

E. No, creo que no. No sé, ya no se me ocurre.

A. Bueno. Gracias Cuauhtémoc.

E. Vientos.

ENTREVISTA CON BERNARDA MARTÍN:
ASESORA DE TEORÍA
ESCUELA DE ARTE TEATRAL, CNA
5 de noviembre de 1997

- A. Cuéntame Bernarda, cómo es que te interesas tú por la teoría, por la danza y etc.
- E. Bueno, desde la carrera siempre me ha interesado mucho el Siglo de Oro, de hecho mi tesis es sobre una obra de Lope de Vega y, este: la danza también ha sido mi segunda carrera, siempre la he estudiado paralela. Soy egresada de Letras Hispánicas de la "UNAM" y desde: no sé, desde segundo año de la carrera el Siglo de Oro me atrajo mucho y ya, creo que ya me quedé ahí, me estancué ahí.
- Y LA: pues la danza/ he estudiado flamenco, danza regional, danza afroantillana, danza clásica, entonces he estado siempre con las dos carreras de la mano.
- A. Y siempre quisiste dedicarte a eso"
- E. Sí, desde que era bebé, ya yo creo que ya sabía que iba a estudiar Letras, me gustan muchísimo y si me muriera la volvería a estudiar otra vez, si volviera a nacer.
- A. Y cómo/ cómo ha sido tu trabajo ya profesionalmente, a qué te has dedicado.
- E. Pues a: dar clases de español para extranjeros que fue la especialidad que tomé, he hecho investigación de Siglos de Oro para Juan Morán y alguna que otra para el "CNA" eh: también he hecho mucha corrección de estilo en editoriales y traducciones porque manejo otros idiomas, entonces [A. Qué otros idiomas] Inglés, alemán, tantito portugués y tantito francés [A. Ah, qué bonita] ((rio y ella hace gestos))
- A. Y bueno, cómo conoces a Juan Morán.
- E. En la carrera precisamente, en tercer año cuando tomamos teatro de Siglo de Oro con Margarita Peña, desde ahí tuvimos la suerte de conocernos, entonces fuimos compañeros durante un año con la Maestra Peña y después yo seguí trabajando con ella como asistente editorial y cosas así y después Juan, este: me lo encontraba yo de vez en cuando en la facultad siempre, este: teníamos la inquietud de: de trabajar juntos o de ver qué hacíamos juntos, yo como teórica o asesora y él como director.
- A. En/ en qué puestas trabajaste con él.
- E. Empecé con *Los locos de Valencia*, ahí fue cuando ya entré de lleno al teatro. Trabajé ocho meses en esa puesta en escena. Sí, se trabajó mucho, fue muy padre, teníamos clase: dos o tres veces por semana y los domingos era una mesa donde se discutía todo entre actores, director, asistentes y todos discutíamos lo que se había visto en teoría. Entonces te digo que el trabajo fue mucho y desde entonces Juan se enamoró del trabajo que hice, quiso seguir conmigo como/ así, juntos [A. Su asesora de cabecera] Exacto, y él el director.
- A. Y cómo es que llegas tú a *La Cueva de Salamanca*.
- E. Por lo mismo, porque ya teníamos el vicio de conocernos ((reímos)) Yo vi por ahí en las/ en la facultad lo de la convocatoria y, este: y yo fui la que le hablé en este caso, yo le hablé y le dije que me encantaría trabajar con él y afortunadamente aceptó, entonces fue lo mismo otra vez, ver la obra desde el vocabulario y después, este: ahora sí que hoja por hoja hasta que quedara todo el texto claro y después vimos contexto histórico en España en el siglo XVI, vida de Cervantes, contexto social, vida de las mujeres, etcétera, no" Entonces fueron varias clases, no recuerdo cuántas, seis o algo así.
- A. Cómo fue tu relación con los actores.
- E. Pues bien, de hecho siempre ha sido así como que llego, doy la clase, comparto con ellos sus inquietudes, trato de disipar sus dudas en lo más posible y, este: y me gusta mucho porque veo la obra desde que se lee hasta que ya está en el escenario, entonces sí se/ y creo que sí se ve el trabajo porque la comprensión del texto se ve en los actores en la forma de actuar y hablar se ve mucho bueno, por lo menos en *La Cueva de Salamanca* así lo sentí.
- A. Y: te costó algún trabajo trabajar con alumnos del Colegio de Teatro exclusivamente.
- E. N: no, ninguno porque afortunadamente tienen un nivel cultural bastante aceptable ((reímos)) digamos, entonces sí, sus preguntas son/ son pues inteligentes, no son preguntas así, obvias, casi siempre están basadas en otros textos o me las preguntan porque ya saben o tienen relación con otra cosa, no" entonces todo se va hilvanando y resultan ser pláticas bastantes ricas, no"
- A. Cómo cuánto duraban tus clases.

- E. Duraban dos horas/ creo que di ocho, más o menos. Duraban dos horas, dos veces por semana y entonces estaba/ estaba arreglado por capítulos, un día era España, nada más contexto histórico, otro día era contexto social, otro día eran las mujeres, otro día era la vida de Cervantes, otro día era el teatro, lo del teatro me gustó mucho porque es desde cómo se sientan las personas, cómo se vestían, qué comían, todo eso, no" y la bibliografía es bastante extensa.
- A. Tienes alguna en mente ahorita.
- E. Pues tenemos *La historia del teatro* de Francisco Rico, tenemos también *la/ El teatro español en el siglo XVI* de Díez Borque, *Teatro y fiesta en el barroco* de Díez Borque, *El barroco* de José Antonio Maraval, *La vida social en España en el Siglo de Oro* que es de Michael Designaud. Así varios, también una *Vidas de pícaros* que es de Alianza Editorial, entonces hay bastante bibliografía. Esos son los textos que más manejo, no" para/ para estos casos.
- A. Y me puedes platicar un poquito de más o menos todas estas clases que diste de: resumirlas, de cómo era la vida, las mujeres, etcétera.
- E. Mh. Sería muy largo ((risas)) Sería larguísimo, por ejemplo la de España que se habla que de la/ del contraste que es lo que más se maneja, el contraste entre la España que salía al exterior que era toda oropeles y arte y todas esas cosas maravillosas, cuando el país detrás de esa escenografía se estaba derrumbando, estaba completamente podrido, entonces se/ se tocan mucho las clases sociales desde el rey hasta los pícaros, cómo los pícaros y todos los pobres sostenían esa pirámide donde el rey era el "manda más" y, este: y él era el que supuestamente lo tenía todo, pero tenía las arcas vacías, entonces todo el pueblo español lo/ lo mantenía, no" desde el pícaro más pobre hasta el que le limpiaba los botines, entonces era/ Eso es muy interesante, los contrastes, eso se maneja mucho en la clase de contexto histórico y las guerras que sostenía España con países de Europa. Después en el contexto social vemos cómo era la vida de cada una de estas personas. Cómo vivía el rey, desde cómo se levantaba y quién lo ayudaba, sus ayudas de cámara, dónde dormía, dónde dormía la reina, todas esas cosas, el puro chisme, hasta también, este: se pasa por todas las clases sociales hasta llegar a las vidas de los pícaros, de los pobres, de los limosneros, de los ciegos, de toda esta gente, de los soldados que llegaban sin un brazo, sin una pierna, no" a pedir limosna, cómo se regulaban estas/ se regulaban las/ las/ los limosneros tenían su credencial de limosnero y: todo eso, entonces eso es también muy interesante. Y después en la vida de las mujeres vemos las cuatro divisiones que había en la vida de las mujeres que era la casada, la soltera, la: viuda y la monja, después cómo vivían cada una de ellas y la reina también, cómo el modelo de la reina se copiaba en todos los niveles, cómo vivía la reina con sus damas y estas damiselas que eran las solteras RICAS y después cómo vivían las muchachas en los conventos, las prostitutas, las curanderas, todo ese tipo de cosas, no" Y: qué más/ Bueno, si es *Lope de Vega se su/ su vida*, no" desde que nace hasta que muere y porque pasa y cómo lo vemos moviéndose en esta España llena de contrastes, cómo viaja, lo destierran, regresa, cuántas mujeres tuvo, los hijos, todo eso, no" y también con Cervantes igual o con el autor que Juan me diga que va a trabajar. Y, este: se ve en una o dos clases se ve toda su/ su biografía relacionada con los temas que tocamos, no" sus obras más importantes y todo eso lo llevamos ha/ lo canalizamos hacia la obra en cuestión y: qué más vemos, NADA. El vocabulario. ((Bernarda hace una seña y reimos)) El vocabulario de la obra también lo analizamos desde varios puntos de vista, desde el punto de vista actual nos vamos hacia atrás y llegamos al *Diccionario de Autoridades* de 1535 o el *Diccionario etimológico* de Corominas y se ve todo el origen de la palabra y cómo es que ha evolucionado hasta ahora y por qué en el siglo XVI, por ejemplo mermar era crecen las cosas y ahorita se considera como mermar, este: que decrecen, no" que son/ que es menos y ese tipo de cosa se analizan, también según el verso y según, este: la palabra, el contexto, la obra, todo eso, no" Entonces ya llegan los actores con una preparación un poco más amplia y ya no hacen el cliché del personaje de Siglo de Oro que se conoce ((ríe)) los movimientos del cliché, sino que ya los/ los contextualizan en su época y ya saben cómo hablaban sin necesidad de hacer el cliché, ni nada fuera de lo natural.
- A. Tú dirías que el trabajo que hiciste en *La Cueva de Salamanca* lo viste en la representación.
- E. Sí. Sí, por lo bien que tenían entendido el texto los actores y por comentarios que me dijo la gente ((se ríe)) (A. A ver, cuenta) Me dijeron que/ que en esa obra sí se vio que los muchachos habían entendido el texto, que no lo repetían como peñcos o que no lo repetían una frase con/ entendiendo una frase y no entendiendo las tres que seguían, no" Ni dónde estaba el sujeto, ya ves que en ese tipo de textos el sujeto está lejísimos del predicado: o del verbo, no" Entonces, que estaba muy bien entendido, eso me dio mucho gusto.

- A. Hay/ por ejemplo también en la propuesta de las mujeres, qué te pareció a ti.
- E. Muy: bien. Me pareció muy: me divertí mucho y me pareció como una relación muy padre, muy como de/ no sé, cuando están una completamente adentrada en la otra, casi una piensa lo que piensa la otra, muy cómplices, no" las dos. Me gustó mucho y que a pesar de la diferencia social/ se respeta la diferencia social pero en el fondo son pues, lo que son, criadas, porque las criadas son como hermanas, no" Entonces la criada en este caso viene siendo casi la hermana menor de la/ de la ama de casa, de la señora. Entonces, sí me gustó la relación entre las dos, entre las mujeres.
- A. Por ejemplo en: también lo que es el Estudiante, alguien llegó a comentar que los estudiantes eran "huy, huy, huy", "muy acá" y los más inteligentes, etcétera, y aquí se maneja como el/ el pícaro. Cómo lo ves tú desde la teoría.
- E. Pues bien, además porque el texto lo dice, no" "Bien se ve que sois estudiante..." por lo pobre y por lo pícaro. Entonces en esa época se supone que/ que no: no solamente los ricos iban a las Universidades, sino que se les daba también oportunidad a jóvenes que vivían en conventos y que eran recogidos de los conventos y que podían entrar a la Universidad, entonces sí había todas las clases sociales en las Universidades, entonces no está tan disparado el caso de que el Estudiante sea pícaro, además de que es una obra que trata de eso, de lo que/ para que se divierta el público y para que vean que es posible lo que está sucediendo en la obra, no" Es lo que/ lo que no se debe hacer ((reímos)) pero se hace, no" [A. Y hay] Además la actuación del Estudiante me encantó, muy, muy buena [A. De Ricardo] me divertí [A. Te hizo sufrir"] Me hizo reír muchísimo [A. Ah, bueno] Me hizo reír muchísimo y me gustaba mucho cómo manejaba las caras sobre todo, las expresiones de las caras, sus caras eran maravillosas, nada más con ver la cara se reía uno, era muy bueno ((ríe)) Pues sí.
- A. Y hay algún comentario importante que ha/ o: lo que sea que yo haya pasado por alto y que quieras decir.
- E. Pues: no/ no sé si cabe aquí decir lo que no me gustó [A. Sí, claro que cabe] Que Juan no me mate. El: ((hace una seña con la mano)) [A. Ah, sí, el: Ronaldo, Pancracio] Ronaldo, este (.) Viéndolo desde la perspectiva del director tal vez fue una buena actuación porque pues tenía que ser así todo duro y: y: DURO en el sentido del cuerpo duro, así como inamovible ((ríe)) pero: pero no me acababa de gustar su: su actuación por eso precisamente, porque lo veía como demasiado: no tenía un entrenamiento corporal bueno, entonces eso me/ me conflictuaba mucho de repente, pero si lo mete uno dentro del contexto de la obra, donde todos son así como movidísimos y se van para todos lados y él es el único duro, entonces se ve muy contrastante y se ve bien ((ríe)) Es una cosa chistosa que no le gusta a uno, sin embargo, se ve bien, se ve bien su dureza dentro de esa, este: de ese contexto de que los chicos se mueven a todos lados en el teatro y él tan/ tan duro, tan así. Era como/ como un arbolote o como una montaña y, sin embargo, no/ lo que me gustó fue que no aparece como/ como el idiota, sino como el enamorado de su mujer y que tal vez le perdona el que sea amante de este: [A. Del Sacristán] del Sacristán sin, este: y lo pasa por/ por alto tal vez porque la ama demasiado, no" entonces/ No sé, eso sí me gustó. Te digo, no me gustó la actitud corporal del chavo (.) en cambio los otros casi hacían malabarısmos en escena, no" Eso fue lo único que: pues rompí.
- A. Alguna otra cosa.
- E. Pues no. Que no se tarde tanto Juan en montar otra cosa ((risas)) porque me encantaría volver a trabajar con él. Nada más.
- A. Bueno, gracias, Bernarda.
- E. Al contrario.

ENTREVISTA CON SILVERIO VELASCO:
GUITARRISTA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, CU
7 de noviembre de 1997

- A. Silverio, cuéntame cómo te iniciaste tú en la música.
- E. Yo me inicié en la música desde: desde chico, desde que tenía como seis años. Mis tías ponían unos discos de: de música clásica y yo me acercaba a escucharlos y ya después, este: con: en la secundaria fue cuando empecé a tomar clases de música, de la misma secundaria, no" las clases de música, ya de ahí me: me inicié también en: en lo que es la música de Iglesia con, este: estudiantinas y coros para la Iglesia, ya después de ahí entré al Conservatorio/ Primero/ No! Perdón! Primero entré a la Nacional Superior de Música, este: dos años, después me sali: y pasé al Conservatorio, puede decirse que todavía sigo ahí solamente que tengo una baja, una baja temporal.
- A. Qué es una baja temporal?"
- E. Eh: permiso para faltar a la escuela. Ahorita ya se va a cumplir mi ciclo, este: pedí permiso un año y: pues sí me lo otorgaron, nada más que voy a tener que hacer unos exámenes para empezar otra vez con mi: en el año que me quedé, me quedé en segundo, entonces a ver si sigo en segundo o me regresan a primer año ((reimos))
- A. Cuántos años son?"
- E. Este: son diez años de carrera, son diez años de carrera/ Bueno, mi carrera, este: lleva un poco de guitarra, pero mi carrera en sí es la de canto, eso es lo que/ lo que yo estoy estudiando en el Conservatorio, canto. Pero tengo varias/ varias materias, entre ellas es la de guitarra.
- A. Y cómo es que llegas tú a lo que fue el montaje de *La Cueva de Salamanca*?"
- E. Pues: yo llegué porque me llamó un amigo que me comentó sobre: sobre la obra de teatro, este amigo: eh: había sido invitado por uno de los integrantes de: de *La Cueva...* se llama Ronaldo, por Ronaldo, este: Ronaldo es amigo del amigo que me llamó [A. Cómo se llama tu amigo?] Mi amigo se llama Rodrigo. Rodrigo fue el que me llamó y, este: y él fue que me dijo que había la posibilidad de participar en la obra de teatro como guitarrista, eh: ya que él tiene problemas de trabajo, problemas de horario sobre todo y que él posiblemente no iba a poder, entonces pues me llamó a mí para ver si me interesaba y: yo quedarme en su lugar/ en lugar de él y pues así fue como/ como llegué a *La Cueva...*
- A. Te acuerdas más o menos por qué fecha fue?"
- E. Mhm (-) No, no, la verdad no me acuerdo. Fue en octubre yo creo, o en septiembre. No, no. No me acuerdo, Sí, no, no. No me acuerdo. No recuerdo las fechas.
- A. Ya que llegaste tú, estaba el equipo formado por Óscar Armando García, estaba: Carmen Mastache y todavía no estaba [E. Sí, ya estaban ellos]
- E. Bueno, este: sí, yo fui el/ el/ creo que el último o no sé si el antepenúltimo porque llegó/ después llegó otra muchacha que no recuerdo su nombre [A. La del panderero?] La del panderero, sí [A. Erika] Erika, entonces ella estuvo ya al final porque faltó o: yo fui el último que llegué. Sí. No recuerdo bien eso.
- A. Y en qué consistía tu trabajo dentro de los ensayos, cómo ensayaron?"
- E. Los ensayos ((tose)) Perdón. Este: pues estuvimos trabajando primero oyendo un cassette, oyendo/ oyendo la música que se iba a emplear para: para la obra, eh: también escuchando a dos de los integrantes que iban a cantar una canción. No sé sus nombres de ellos, no los conozco [A. Eleazar y Julio] Ellos dos, entonces, también los escuchamos a ellos, eh: la canción cómo la iban a cantar, ya nosotros, este: escuchándolos, sacando la canción/ Bueno, entre los guitarristas, otro muchacho que se llama Fernando y yo, este: sacamos la/ la canción escuchando a esos muchachos, eh: y con el cassette, nos dieron un cassette también para/ ese mismo cassette que escuchamos todos juntos también nos lo dieron para que lo escucháramos individualmente y de ahí poder sacar cada quien la canción. Nada más que mi trabajo consistió en que como: más bien yo/ yo saqué la canción y revisé notas y de ahí ya nos basamos casi todos, ya después nos juntamos todos, ya checamos qué notas si estaban bien o qué notas estaban mal, quién estaba de acuerdo en un/ en ciertos tramos, quién no, o: cuáles quedarían mejor, pisadas, todas esas cosas, todo el trabajo lo hicimos.
- A. Y ya, este: sólo tú tocabas la guitarra o también Fernando.
- E. También Fernando, sí. Eh: lo que pasa es que Fernando también tocaba un: un panderero, pero lo usaba como tambor, entonces, este: más que nada gui/ la guitarra la usaba para los efectos, hacer

- rechinidos o pegarle a la guitarra, cosas así y en algunos si empleaba acordes, pero: casi era el trabajo de él, el mio era más que nada el ritmo y este: un poco de arpeggio que hubo en una parte de la/ de la obra. Eso fue más que nada mi trabajo.
- A. Fue: difícil acoplarse a: bueno, dentro del equipo de músicos"
- E. No, no. Para nada, no, nada. Nada difícil, al contrario, porque, eh: es que si yo llegaba con una idea, o sea, de trabajo, por decir uno, o sea "pues yo traje tal cosa" por ejemplo de la obertura de la entrada y "ah, no, pues está bien" y sobre todo Carmen, Carmen que también fue la que hizo, pero ella se apoyaba más en mí, ella me decía "pues, sabes qué, este: tú me das las entradas, nada más vamos a checar las notas tú y yo y a ver qué tal salen, qué tal quedan en los pasajes" y así fue como/ como trabajamos, o sea, no hubo problemas de ningún tipo.
- A. Y al acoplarse ya los músicos CON los actores:
- E. Pues yo pienso que sí, este: pues como que sí faltó un poco más de: de: ensayo, no" o: cómo le podríamos decir" Sí, de ensayo porque, eh: en algunas partes, por ejemplo al principio en la obertura con los bailarines como que era un poco lento. Ya después un poco más rápido y luego ya después un poco más lento, y así como que/ total yo no quedé conforme con/ con la obertura. No, no quedé conforme porque sentía que era otra cosa, o sea, no/ La música que sacamos entre todos, este: si estuvo bien, si nos pusimos de acuerdo, por lo mismo, no" Si uno llega y dice "pues va a ser esto" y empieza a mandar pues empiezan los problemas, no" pero como/ pero no estuve de acu/ conforme por: eh: la música no es lo que nosotros tocamos/ Lo que yo escuché al menos no es lo que: lo que tocamos, o sea, como que es otra cosa.
- A. Eh: en dónde hallarías la diferencia.
- E. Pues en el estilo, la música sonaba como/ como: música: qué será, árabe" algo así, no" algo así me sonaba y lo que nosotros tocamos sonaba más occidental. Más/ Más, más, no sé, más romántico, un poco, cómo decirte. No sonaba/ No sonaba a ese/ a esa música/ a ese tipo de música/ o sea, nosotros hicimos un acoplamiento de esa m/ de ese tipo de música a: música como la usamos nosotros, no" o sea, con acordes y/ y: ese tipo de cosas, no" acordes, una armonía más: más occidental por decirlo así.
- A. Y: lo que fueron las funciones, cómo sentiste tu trabajo y el de los músicos.
- E. Pues el trabajo estuvo (,) pues, eh: de alguna manera bien, no" porque la/ sinceramente yo nunca había estado en una así/ participado en una obra de teatro de esa manera, no" y, eh: se sentía un poco de tensión entre nosotros, yo pienso que es natural, no" tensión de que (,) pues los nervios de que se vaya a hacer el trabajo o se iba a hacer, porque creo que algo así había, entonces había un poco de nervios y sentía mucha tensión. Por ejemplo si uno/ uno iba relajado, tranquilo, pues llegabas ahí y ya se sentía la presión de que/ de que pues sí había/ bueno, más bien de que no/ había tensión, no" y pues no: Estábamos además en un lugar muy incómodo, ahí no me acomodé yo/ y, este: ((tose)) y pues mi trabajo: o sea, me equivoqué por ahí en algunas partes, sí, sí, la: la verdad, pero: pero pues en general sí: me sentí/ me sentí bien con mi trabajo, sí.
- A. Ya, tú como parte del mismo espectáculo, del equipo, cómo viste las representaciones, las tres funciones"
- E. Pues la verdad la primera función me gustó más, muchísimo más que/ que la segunda y que la tercera, no" Como que en la primera función había: más/ más naturalidad, más/ más desenvolvimiento en los actores, no" como que: en las partes chuscas, pues realmente yo sentía que era chusco, ya la segunda como que bajó un poco y la tercera ya de piano ya no/ ya no me gustó mucho. Pues sí, la primera fue la que me: sí me gustó mucho, no" sobre todo por las situaciones chuscas, no" La verdad yo sí sentía que ellos las estaban viviendo muy/ realmente, no" Te digo, ya las demás ya no, como que ya se les pasó el ánimo ((ríe)) No sé qué pasaría, pero sí eso es la/ eso es lo que yo pienso de la obra de teatro.
- A. Y: qué pasó en la primera función que entró la música y no entraron los bailarines"
- E. Ah: lo que pasó es que nos dijeron que: iban a entrar los: que íbamos a empezar nosotros, que íbamos a tocar toda completa la: la obertura/ más bien la íbamos a tocar dos veces, una vez solos nosotros, la segunda vez ya iban a entrar los bailarines, que no me acuerdo si entraron a tiempo o no, pero: eso fue por lo que entramos/ por lo que no entraron los bailarines, porque se nos dijo que se iba a tocar una vez y des/ más bien se iba a tocar dos veces, la primera solos, la segunda vez ya con los bailarines. Eso fue que se/ se vio así medio raro [A. Bueno, el público no se dio cuenta] Bueno, eso sí, eso sí.
- A. Bueno, hay algún comentario especial que haya yo olvidado y que tú quieras mencionar"

E. (.) Mhm: Personal" [A. Ajá] Lo que sea" [A. Sí] Este: pues que (.) que en sí, o sea, los/ las gentes que trabajaron ahí/ Bueno, más bien que/ que me dieron la oportunidad de trabajar con ellas, tanto los actores como los músicos, pues son: este: no sé, yo nunca había trabajado en una obra de teatro ni: ni nada parecido, no" Siempre estoy metido en la Iglesia y: es otra cosa distinta, no" Entonces, yo en lo personal me sentí/ me sentí muy bien, incluso, este: creo que hice buenos amigos/ buenas amistades con los muchachos, con los MÚSICOS más que nada, no" porque con ellos son los que/ con los que conviví un poco más, pero unas/ unas personas excelentes, o sea, no: De verdad, este: yo/ yo pensé que iba a allegar e iba a encontrar gente así, este: pues sangrona, no" ((Con un tono diferente)) que son actores y que se sienten soñados y cosas así. Pero no, no: al contrario, me/ me/ Todo lo contrario a eso, yo me sentí MUY BIEN y, este: incluso, este: no sé si me pidieran que volviera a trabajar con ellos, yo: encantadísimo, en lo que fuese/ unas personas muy/ muy excelentes y sobre la obra de teatro, pues también es, este: los chavos, gente, este: de alguna manera sencilla (.) eh, eh: buena onda si quieres/ lo vemos de esa forma, pero yo si me sentí muy, muy, muy bien, o sea, me/ me gustó. Me gustó la forma de trabajo que se llevó a cabo y pues, en general pues TODO ME GUSTÓ, TODO ME GUSTÓ, o sea, quedé/ quedé muy contento, eh" Experiencia muy bonita que/ que me pasó, que me dieron la oportunidad de estar ahí, o sea, no sé. Quedé/ quedé/ quedé, no sé, este: encantado así por la gente/ la obra de teatro, te digo, o sea, me gustó mucho, no" Nunca la/ nunca la había visto/ Yo: casi no veo teatro/ Me/ me encantó la obra de teatro, o sea, divertida, amena, alegre y se te va el tiempo rápido, pero sobre todo de las gentes que participaron me sentí muy bien, me sentí muy/ muy cómodo, me sentí a gusto. No/ no había presiones, no había nada. Había tensiones de la obra/ de trabajo, no" pero: ninguna tensión, nada, todo perfecto. Sí.

A. Gracias, Silverio.

E. De qué. A ti. Gracias.

ENTREVISTA CON TERESA PATLÁN:
ESCENOGRAFÍA Y REALIZACIÓN
LORETO FAVELA 140
4 de diciembre de 1997

- A. Platicame Tere cómo: cómo es que te interesaste por el teatro.
- E. Ah, bueno. Yo estuve en el taller de la Escuela Nacional Preparatoria: Yo estaba en: Prepa 7, que está ubicada en Calzada de la Viga, entonces yo empecé haciendo teatro en lo que serían los talleres a nivel: este: actividad estética, pero en ese entonces todavía no era obligatoria la actividad estética. Simplemente, estaban ahí los que querían y ya de ahí se desencadenó todo.
- A. Y: entraste después a estudiar a la facultad?
- E. Sí: Eh: eso también fue por accidente, porque una vez, este: me encontré un folletito de Lit/ DE LA CARRERA de Literatura Dramática y Teatro y dije "Ay, existe esa carrera" ((reímos)) Porque de hecho yo no iba a estudiar teatro, yo iba estudiar/ primero iba a estudiar Física: no, Químico-farmacéutico y entonces/ pero nunca la hice en las matemáticas y entonces dije "no, ese no/ no es mi destino" no" Luego me enfoqué por lo que es la historia, pero después, este: acabé pues en Literatura Dramática y Teatro.
- A. Y ya, este: acabaste la carrera ahí.
- E. Sí.
- A. Lo que estás haciendo ahorita es la tesis.
- E. Estoy: Sí, bueno, quesque ((reímos)) No, sí estoy ((reímos)) Empecé haciendo la tesis, lo que pasa es de que mi tesis es bastante complicada y entonces todo este tiempo que no he hecho: en apariencia nada, pues lo he dedicado más que nada a una: aprendizaje mucho más didáctico, no" mucho más enfocado a lo que quiero que sea mi tesis, entonces todos estos trabajos han sido por ese objetivo más que nada, no"
- A. Y de ahí, de la facultad a dónde seguiste o:
- E. TERMINÉ LA CARRERA y me fui a la Escuela de Arte Teatral a estudiar Escenografía, entonces ahí estuve estudiando año y medio la carrera de Escenografía, no me gustó: por el hecho de que era: la misma situación de la facultad, los mis/ el mismo programa en sí, no" Y la gente era muy apática, o sea, como que no se veía un entusiasmo para hacer las cosas, la gente era muy desidiosa en lo que hacía: no tenía: una actitud ante la: investigación, querían que todo se los dieran digiendo: entonces, este: era: como que volver a bajar, no" Y yo/ yo quería de alguna forma estar encarrerada, no" y más porque cuando yo entré a la Escuela de Arte Teatral, eh: anteriormente yo ya había trabajado a nivel producción para la Compañía de Ópera de, este: el Palacio de Bellas Artes, entonces estuve trabajando como asistente de producción en una ópera que se llamó *La Traviata*, entonces pues dije "no, pues esto no es lo mío, o sea, yo necesito seguir en/ ya trabajando mucho más en serio y no estar así como que lidiando con compañeros que: de alguna forma: en su mayoría tienen quince a/ bueno sí, quince años, dieciocho" no" es cuando sales de la prepa. Entonces, este: yo ya tenía veintitrés en ese entonces y pues dices como que las edades no eran lo mismo, no" la mentalidad no era la misma, no" no es/ no es en realidad lo que yo quiero, no"
- A. Y desde cuándo te decidiste tú por producción.
- E. AH: Eso también fue puro golpe de suerte ((risa)) Lo que pasa es que: bueno la carrera: Al principio yo quería estudiar actuación y de pronto a mí los maestros me decían que yo no servía para eso, entonces dije "bueno, han de tener toda la razón" ((risa)) Ya después me fui a estudiar dirección y ya: de ahí pues en las: materias obligatorias de Producción y Escenografía, ya fue cuando conocí a Marcela Zornilla y: pues: de ahí pues ella me empezó a: introducir en todo lo que es la escenografía y la producción, entonces/ de hecho: yo quería más que nada vincular mi carrera a lo que era la escenografía, no tanto a: la producción ejecutiva, pero: por: intervención de Marcela fue que yo entré a trabajar con Ángeles Mo/ Moreno de asistente y entonces ya de ahí pues me di cuenta de la posibilidad de la producción, no" y que: si uno no es: sabe en realidad ser BUEN productor ejecutivo uno no puede ser buen escenógrafo, porque hay que saber pedir las cosas, eh: a nivel también de/ DE TODO LO QUE ES PRODUCCIÓN, utilería, escenografía, dirección, actuación, uno tiene que estar consciente de todos los elementos que están rodeando a un trabajo o a/ o a un hecho teatral, no" Entonces yo lo vi como: un primer acercamiento y una primera preparación a lo que en realidad yo quería hacer, no" QUE DE HECHO, pues ya: me quedé aquí estacionada, no" pero pues yo no

- piendo la esperanza de dedicarme a hacer lo que siempre he querido, que es dirigir en realidad. Mi meta es dirigir, no" Y: la escenografía. Pero esto lo estoy tomando como un paso para.
- A. Ya lo que fueron tus trabajos, ya me mencionaste dos, además de esos, cuéntame de los otros.
- E. Hijoles. Es que: ES HABLAR DE UNA HISTORIA MUY LARGA ((risas))
- A. Más o menos. Los más importantes.
- E. Bueno, los más importantes, pues fue para la Compañía de Bellas Artes, este: lo de *La Traviata* y luego vinieron trabajos de producción que esos fueron *Los locos de Valencia*, *La Gatomaquia*, eh: *Chaplín* y otros trabajos pero: MÍOS y/ y bueno, también he trabajado con Lidia, ((incomp.)) en: ((incomp.)) y en otros proyectos anteriores y: bueno lo que me sale al paso. También he trabajado con Iván Olivares para lo que fue la ópera de *Così fan tutte* y yo he dirigido algunos numeritos para mis alumnos, que de hecho estuvimos en un concurso de teatro preparatorio en la Universidad de las Américas en Cholula, Puebla. Entonces han sa/ han sido trabajos mezclados entre dirección, producción, escenografía, pero los más importantes podrían ser éstos, no" Y bueno, también asistí a nivel de iluminación con el maestro: Plata, eh: pero eso eran eventos de canto, canto folklórico, canto: mucho más, este: mexicano, no" Entonces estuve ahí también viendo lo que es iluminación.
- A. Ya. Y en/ por ejemplo: ahora que me mencionas que das clases, hace cuánto que das clases.
- E. Clases doy desde hace/ ay, Dios mío/ desde hace cinco años doy clases. Empecé dando clases de: lectura y redacción: métodos de investigación: ESPAÑOL A SECUNDARIA, pero no me gustó dar clases de Español a secundaria ((reimos)) No me gustó ese/ la secur/ chavos de secundaria es otro rollo totalmente distinto, mucho más de: AY de disciplina, mucho más de hacerlos conscientes de muchas cosas y yo no pude en ese sentido, no" Y YA DE AHÍ pues, este: empecé ya a dar clases ya de teatro después en otra escuela, de/ de teatro, de redacción, de métodos de investigación y después ya entró lo que es la filosofía y pues también ((rie)) Y es/ desde hace cinco años yo doy clases. Ya ahorita estoy dando clases nada más en concreto de teatro en la Universidad Motolinía.
- A. Ahora sí, cuéntame cómo conociste a Juan Morán.
- E. AY. MARCELA ME LO PRESENTÓ. Marcela Zorrilla, porque para esto cuando yo empecé a trabajar con Ángeles Moreno como asistente, eh: objetivo de que yo trabajara con ella y el compromiso era sacar dos montajes, lo que era la ópera, lo que era *Los locos de Valencia*, entonces, este: era un/ dos trabajos que se estaban dando simultáneamente. Después Ángeles tuvo otro compromiso, eh: otro compromiso de trabajo y casi me dejó la producción en mis manos, la producción de *Los locos de Valencia*, de hecho ella nada más dio órdenes de que es lo que se tenía que hacer y yo ya nada más concluí algunos detalles de esa producción. Entonces a partir de ahí yo conozco a Juan Morán, que estamos hablando del: 92: [A. Cinco años] Desde hace cinco años y con ese trabajo pues nos fuimos al Paso, Texas, y en ese año fue cuando Juan obtuvo el premio para: se obtuvo premios a los mejores actores, no sé, creo que fue principal y/ y coprotagonista y el otro es el de al mejor vestuario y a la mejor producción, se obtuvieron estos premios. Y ya de ahí se encadenaron otra serie de trabajos con Juan. Pero dijéramos, mi trabajo con Juan al principio fue bastante: de accidente, no" por accidente/ de hecho él no conocía mi trabajo, yo apenas me estaba iniciando, entonces hubieron muchos accidentes en ese trabajo, eh: yo: no era consciente de muchas cosas, sinceramente, cuando me dijeron vas a ir al Paso, Texas, dije "pues me voy, no hay bronca" pero nunca pensé en la magnitud del trabajo, no" ni en la responsabilidad del trabajo, porque para eso, eh: de hecho yo no me iba a ir al Paso, Texas, se tenía que ir Ángeles Moreno, porque ella era la encargada de la producción. Entonces por intervención de Marcela ((entre risa)) Zorrilla, Marcela convenció a Ángeles Moreno de que no se fuera y que me fuera yo en su lugar, entonces realmente todo lo que ha estado sucediendo en mi vida, en realidad yo se lo debo mucho a Marcela Zorrilla, porque ella fue la que: me introdujo en esto, no" Y fue también por accidente, porque yo un día le comenté de que no tenía trabajo y de que ya había salido de la carrera y no sabía qué hacer con mi vida, no" Entonces yo/ de inicio yo le: propuse a Marcela trabajar con los chicos de la Escuela de Arte Teatral en sus producciones, porque yo lo veía así como, pues todavía seguir jugando a la escolita, no" y entonces fue cuando me dijo "pues ¿sabes qué? No te vas a ir a la Escuela de Arte Teatral, te vas a ir con Ángeles Moreno a trabajar" Y no, pues fue una responsabilidad muy grande, porque producir ÓPERA es otra dimensión, no" Más por el hecho de que nada más estábamos produciendo Ángeles y yo, o sea, se le soltó en ese entonces como 250 millones de pesos, en ese entonces y tuvimos que: producir todo, desde la escenografía, vestuario, utilería, eh: mobiliario, fue una producción así grandísima que se tuvo que hacer de diciembre a marzo, entonces/ no de diciembre a febrero, que febrero fue cuando ya más o menos se tenía que montar para [A. Para estrenar en marzo] ((asiente con la cabeza)) Entonces fue

en ese entonces ((entre risa)) porque era todavía muy: [A. Estabas aprendiendo] Estaba dormida en muchos aspectos, no" y: fue un aprendizaje muy duro porque Ángeles Moreno es una gente muy profesionalista y muy: a veces neurótica de su trabajo, no" a veces perfeccionista de su trabajo, entonces me traía pero: con muchas exigencias, ASÍ, eh; con muchas presiones, con muchas angustias, se enojaba mucho conmigo porque yo no cumplía las cosas dentro de los objetivos. Lo que pasa es que ella es muy organizada en su trabajo, entonces decía "en un día/ en este día tenemos que hacer diez cosas" no" y si eran las seis de la tarde y esas diez cosas se cumplían se hacían otras diez del día siguiente y entonces yo no podía con ese ritmo de trabajo, yo era mucho más tranquila/ de hecho todavía lo soy, no" Yo soy mucho más lenta [A. Es cosa de personalidad] Si. Y nunca pude con su personalidad, no" desde el hecho de caminar en la calle. Ella iba cinco pasos adelante de mí, no" y yo estaba tratando de seguirle el paso y entonces era muy feo, pero: no quedamos mal, de hecho, no" Pero supí/ nos dimos cuenta que juntas no íbamos a poder trabajar jamás ((reimos)) [A. Ya nunca más] Y de ahí se desencadenó todo.

A. Y cómo es tu llamado a/ a *La Cueva de Salamanca*.

E. Ay: porque bueno, de hecho el antecedente de *La: del/ Los locos de Valencia*, de *La Gatomaquia*, de *Chaplin*, yo: ya tenía dijéramos esos trabajos con Juan, no" y él ya conocía mi trabajo en sí. Lo que a mí me gusta con/ en el traba/ con el hecho de trabajar con Juan es de que él siempre me ha dejado: trabajar libremente, no" Entonces con *Chaplin* me dio una lista de utilería, me puso en antecedente del/ del/ del/ histórico: del au/ del autor, de quién fue Chaplin y todo eso, y entonces ya dándome la lista yo lo hice, no" y entonces yo creo que a partir de ahí a él le gustó que yo/ cómo lo realizaba, no" Entonces por eso fue que me mandó llamar para *La Cueva de Salamanca*. Porque/ bueno, yo empecé con Juan desde/ al principio yo vestía a sus actrices, eh" ((reimos)) Soy sincera. Acomodaba la utilería y vestía a sus actrices, ya de ahí pues me empezó a: dar más responsabilidades en el trabajo y ya fue con *Chaplin* que me dio la responsabilidad de asistirlo en la dirección y de: hacer las cosas de: hacerle cosas de utilería, ya de ahí, pues ya en *La Cueva*... pues yo estuve a cargo de todo lo que fue la realización de utilería. Entonces yo creo que con él ha sido un: mucho el hecho de que me deja en libertad del/ de acción y de que siempre como que hemos tenido el mismo lenguaje y la misma comunicación y eso es bueno, no" Encontrarte con directores que te dicen qué es lo que quieren y que tú se los haces y quedan conformes con lo que tú les haces, no"

A. Y qué fue lo que él te pidió.

E. Ah. Principalmente UNA CANASTA ((reimos)) una canasta con: cosas de utilería que eran fiambreras: este: frutas, este: todo lo que es carnes frías: un po/ dos pollos con plumas ((ríe)) que fue lo que más ODIÉ ((reimos)) un ban/ una banquita, o sea, de escenografía/ AY, algo que no me gusta de Juan y se lo mandas decir de mi parte, él ya lo sabe [A. Sí ya/ ya lo he oído] Y me fastidia que ponga los famosos cubitos [A. Cubitos] de 40 x 40. Entonces es que él dijo "bueno, vamos para esta escenografía a utilizar los cubitos" entonces yo dije "pues ¿sabes qué Juan? Si tu utilizas los cubitos yo no voy a trabajar contigo. Te propongo dos banquitos" o sea, quizás la escenografía no fue un: una grandiosidad de escenografía pero cumplía el requisito. Entonces yo le dije "pues con dos banquitos, este: con otro diseño ya le vas a dar otra visión a la cosa" no" o sea, no nada más el mugroso cubo, no" Y seguía de aferrado, porque primero era una banca y luego que "bueno, es que me falta un banquito chiquito donde se sube Avelina y además bueno, entonces vamos a poner el cubo" y SEGUÍA DE AFERRADO con el mugroso ((entre risa)) cubo. Yo dije "no, no, no, no" Y fue cuando ya le propuse otro banquito chiquito, no" Eh: al aba/ los aba/ a/ los abanicos: mh: qué otra cosa" (.) No pues, en sí eran/ AH, este: el cencerro: el libro: un libro de época, eh: un cirio, un crucifijo, un: ay cómo se llama (.) [A. El:] látigo, las lámparas [A. Te las pidió con algún acabado especial o:] No: es que eso lo interesante con/ con el hecho de trabajar con Juan, a veces él no sabe: o más bien tiene una noción en su cabeza, pero dijéramos todo tu/ es razón de tu investigación, no" O sea, Juan da las herramientas y Juan te dice cómo lo quiere pero: todo lo demás en cuanto a investigación histórica depende de ti si quieres que las cosas salgan BIEN, entonces esas lamparitas salieron por el hecho de que: bueno, son lámparas que yo conseguí en un tianguis, que eran bastante modernas, entonces era el hecho de crearle otra textura y otra forma mucho más barroca y que dieran la/ la apariencia de la época, entonces es el hecho de: quizás transformar las cosas que se tienen, no" y por lo general pues como: con Juan pues nunca se ha contado con una gran infraestructura económica para hacer las cosas, no" Entonces muchas cosas son conseguidas de tianguis, de: muchas veces PRESTADAS, este: y ya de: ah, bueno, no se dice. Ya ((reimos)) [A. No se dice] No, pero bueno, no lo estoy diciendo en un/ un 100%, todo el/ ESO ya nadie lo DESCONOCE ((entre risa))

no" de que se tiene que conseguir de tianguis las cosas, no" [A. Sí. O te agarras el sombrero de tu mamá] Exactamente ((reimos)) No pero, con Juan, es que es muy chistoso. A veces muchos me dicen "¿cómo lo vas a hacer?" Y no me gusta que me pregunten cómo lo voy a hacer antes de que lo haga, porque todo es a base de intuición, o sea, a mí se me dice "has esto" y a partir de que yo veo el objeto pues analizo CÓMO se podría hacer y ya de ahí intervienen el hecho de los materiales, el hecho de la pintura, todos los demás factores, no" Pero: para mí es difícil decir antes de que lo haga cómo lo voy a hacer, porque es algo que te lleva la intuición o:: el problema al cual te enfrentas, no"

A. Y hablando de problemas, cómo hiciste para resolver esto de/ del DINERO que salió hasta/ hasta SEPTIEMBRE, no" fue que salió el dinero.

E. AY, ahí pues sí fue cosa de preocupación, no" ((entre risa)) pero: Bueno, de hecho Marcela me dijo "pues te envió a un ayudante" Yo no quería que fuera alguien/ alguien de su grupo, sinceramente, porque yo he entrado a sus clases y dices/ los chavos son muy/ todavía no tienen el concepto de la disciplina y del/ de la responsabilidad del trabajo, entonces fue cuando tú te ofreciste a ayudarme y yo dije "ah, pues órale" ((reimos)) Lo vi más viable, sinceramente, no" POR QUÉ porque tú ya estabas inmersa en el trabajo y tú sabías muy bien lo que quería Juan, no" Entonces pues tú/ el hecho de que tú me hayas ayudado pues resultó bastante benéfico para el trabajo porque se ahoró el tiempo a la mitad, no" Si, pero: sí fue mucho trabajo. Lo que pasa es que con esa utilería era mucho: la labor artesanal, no" No tanto de comprar cosas, entonces ahí viene un problema cuando te lo mandan realizar en específico para la obra, porque tú lo tienes que hacer y cómo, pues te la ingenias pero lo haces, no" Entonces, pues en su mayoría eran cosas que se tenían que hacer, no que comprar, y entonces ahí estaba el problema del TIEMPO, y yo se lo decía a JUAN "y es que se nos estaba viniendo el tiempo encima, este: mira yo tengo dinero de mis vacaciones/ de lo que me dan de vacaciones, si quieres lo invierto en esto" y el problema era con Contabilidad, no" porque no se podían presentar facturas que no estuvieran dentro de la fecha en que se dio el dinero, que a final de cuentas sí se hubiera podido hacer por el hecho de que no se pidió una: justificación de los gastos, entonces se hubiera podido hacer, pero pues uno qué iba a saber de qué es lo que harían también los contadores. Que era posible pedirles honorarios ((incomp.)) y demás, no" Entonces, de hecho, creo que el dinero todavía no ha salido ((reimos)) [A. No. Salió de la beca de Juan] El DINERO SALIÓ DE LA BECA DE JUAN y eso fue porque el tiempo se venía encima, porque si no todavía no saldría y entonces estaríamos ((entre risa)) como que cruzados de brazos "¿A qué horas va a salir el dinero?" ((reimos)) Si, esos son los problemas también a los cuales uno se enfrenta, no" que te den el dinero tres días antes de que sea el estreno y te tienes que echar el trabajo a como de lugar. Ese es el problema de la crisis económica ((rie)) social y político que viví sufrimos en la Ciudad de México ((reimos))

A. Y bueno, ya superado el problema, cómo te parecieron a ti las/ las funciones que se dieron, y la: manera en que se utilizó la utilería que tú realizaste.

E. Hijoles. Mira, las funciones fueron/ yo creo que logramos un objetivo muy claro que es la comunicación entre todos los integrantes, eso fue muy bueno, de que de pronto TODOS los elementos tenían una razón de ser y de por qué estaban ahí, entonces/ AH, hubieron muchas cosas que yo todavía no entendía, que las fui entendiendo hasta el día del estreno, no" el día de la función principal. Entonces en cuanto a la utilería, pues, mh: no sé, ha/ hay/ una de las cosas que a veces no me: parecen de Juan quizá es el hecho de que pide mucha utilería y hay: veces en que toda esa utilería elementos que a veces salen por cosa de segundos ((chasquea los dedos)) que el público no las digiere totalmente, entonces yo creo que hubo elementos dentro de este montaje que también el público no los digi/ no los digirió como debieron de ser, entonces, este: quizás es uno de los errores de Juan, y otro de los errores, bueno la: quizás como actor que no se le da valor a lo que tienes AL REDEDOR, no" eh: que también, bueno, es justificable porque si te dan un elemento un día antes, OBVIO que nunca le vas a dar el valor, lo único que nece/ que tú quieres es sacar tu trabajo como actor adelante, no" Entonces, este: quizás es un hecho de formación de actor un poco y otro tanto de/ de director que no: le ayudaba a su: actor a que le dé valor a las cosas, no" Entonces pues hubieron elementos, por ejemplo: qué sería, el libro, que no se le dio el valor adecuado, no" que bueno, fue un libro que pasó así desapercibido y que fue un libro que en realidad ((rie)) a mí: no me costó trabajo, sino que yo le quise dar el valor de la época, porque era un libro hecho de piel y tenía grabados en letras góticas y que además en el momento que lo abrí estaba texturizado y eso jamás el público se va a dar cuenta de qué fue el: o cómo estaba hecho ese libro, no" O.K. estaba como un elemento, si se le dio un valor, pero se le hubiera podido rescatar más cosas, porque la canasta en sí tenía muchos elementos

dentro desde la fruta, los pescados, el queso: [A. Chorizos] los chorizos y que no se les dio el valor adecuado, entonces yo creo que es un error quizás de Juan como director, y eso sucedió también en *Chaplin*, o sea, en *Chaplin* era una lista casi de veinte o treinta elementos de utilería y que cosas ((chasquea los dedos)) así que pasan/ pasaban, pasaban y pasaban y pasaban y pasaban, no" Cosa que, por ejemplo, yo: puedo decir que Iván, Iván Olivares, que él también en su ópera también hubo una listota de casi cuarenta elementos de utilería y creo que para el público todos fueron perceptibles, todos se dieron cuenta. Hasta el mínimo elemento el actor le daba valor y el cantante le daba el valor, entonces yo siento que eso es cosa de director, no" Y todo el público se dio cuenta de TODOS los elementos de utilería, de TODOS, no" [A. Sí, un trabajo además muy pesado como para pasar desapercibido] Exactamente ((reímos)) Yo creo que también el asun/ por ejemplo el de realización de vestuario, es: mucho trabajo también artesanal y que de pronto el actor no le da el valor al vestuario y lo utiliza así como trazo así como que "ay, tengo esto" y que debería de ser de formación eso, no" actoral.

A. Y cómo/ cómo sentiste tú el trabajo como parte de representación de la Facultad de Filosofía y Letras.

E. Pues: yo siento que: la facultad ya quedó otra vez su nombre y su dignidad otra vez por los cielos, no" Eso era lo importante, rescatar a la facultad como institución y como escuela de teatro, no" Entonces a mí me gustó mucho el hecho de: que: haya sido casi la/ o no sé, la mejor de las obras para mí de todo el ciclo que hubo, no" Eh: me gustó por todo el trabajo el trabajo que llevó como proceso. Hubo un trabajo de investigación, hubo un trabajo actoral, hubo un trabajo de dirección, y hubo esa/ eso que estaba yo diciendo, la comunicación, que yo creo que si no existe comunicación no se logra nada, no" pero: creo que: todo tuvo una razón de ser y todo estaba bien encajado, a no ser por la coreografía, verdad" pero pues nosotros sabíamos de antemano que esa coreografía sería/ sería como que introducción, no como un objetivo, como un: algo/ algo concreto dentro de la obra, no" Simplemente introducir al público, que el público se divirtiera con los bailes, que en realidad fueron MUY BUENOS, o sea, a mí me gustó mucho la coreografía y pues, pues yo creo que: como: por lo que quería Juan de la coreografía se cumplió el objetivo, no" Y pues nos sirvió a todos de mucho, no" para darnos cuenta de realmente estamos preparados para enfrentar problemas y ser [A. Salir] Sí, o sea, como que ir al mundo, salir al mundo que no es nada fácil, no" Entonces, yo creo que sí se cumplió el objetivo, que fue buen trabajo.

A. Hay/ hay algo importante que tú quieras mencionar y que no te haya yo preguntado.

E. Ay ((reímos)) Mh: Ay no, ay. Pues qué será ((reímos)) NO, pues (.) es que, fíjate, cuando tú eres realizador algo que siempre me ha disgustado a veces del trabajo es de que la gente no valore tu trabajo, no" o sea, de que al final de cuentas el principal elemento se/ siempre se ha pensado que el principal elemento en un hecho teatral son los actores, NO LO NIEGO, O.K. ellos te dan vida a una obra de teatro, no" pero yo creo que sin los elementos EXTERNOS ellos no podrían cumplir en un 100% su labor como actores, no" y que de pronto los actores le echan a uno la culpa, o el director cuando algo sale mal siempre se van a los realizadores "es que tú entregaste/ no lo pintaste bien, es que tú lo entregaste mal, es que tú, es que tú" no" Y pues uno también tiene sus cosas que decir respecto del trabajo, el hecho de que no salga el dinero a tiempo a nosotros también nos angustia, no" y uno: no tiene la culpa de entregar un día antes un elemento de utilería porque NO ESTUVO EL DINERO A TIEMPO, no" entonces eso ya es una cadena consecutiva, no" y es eso lo único, no" de que nunca se ha valorado el trabajo de la producción, no" como que un se/ como una vez dijo Marcela y es muy cierto "somos las homiguitas, no" que trabajamos y que trabajamos para que los actores sean bien aplaudidos" ((rie)) Y que de pronto "Ay, ¿quién realizó eso?" "Pues quién sabe, ni lo conozco:" Por el último que preguntas es por el realizador, siempre estarán los actores, si salen las cosas bien saldrá a relucir el director, si salen más o/ bueno, si las cosas salen excelentes de vez en cuando se acordarán del escenógrafo ((rie)) no" Y de los demás no/ no vale la pena mencionarlos, no" y entonces eso, en ese sentido es muy injusto a veces, no" porque uno se queda así con esa sensación de que "ay" son buenas funciones y llegan con las florecitas para la actriz ((reímos)) Sí, y uno está allá atrás de bambalinas así como que "chale" no" [A. Sí] Entonces/ pero, bueno algo: que siempre me ha gustado de Juan es de que cuando son funciones de estreno presenta a todo su equipo y eso es muy bueno, no" que de pronto salgas y digas "Si, sí, yo lo realicé, ven" Jitomatazos o aplausos" ((reímos)) Sí, no" Entonces pues ya eso es lo único, pero pues se está viviendo siempre, no" o sea, ya es el pan nuestro de cada día de que uno sabe que trabaja mucho y que de pronto nadie lo sepa y la única recompensa que queda es cuando: va tu familia y dice "ay, qué bien estuvo" ((reímos)) [A. Sí. Ellos sí se dan cuenta todo lo que trabajaste] Exactamente, sí es cierto, o sea, eh:

mi mamá va a las funciones de mis trabajos y siempre dice "ay qué bien estuvo esto", o "ya entendí por qué lo hiciste" y demás, no" y eso es lo único que me sirve para consolarme, mi único premio, no" porque de pronto ya después/ Luego con/ con las prisas o con la emoción del estreno ni los directores se acuerdan de ti ((reímos)) Y eso es todo.

A. Bueno Tere, gracias. Hemos acabado.

ENTREVISTA CON MARCELA ZORRILLA:
DISEÑADORA DE VESTUARIO
AV. DEL PARQUE 34 A
5 de enero de 1998

- A. Marce, cuéntame un poquito de/ de tu curriculum y tu experiencia.
- E. Bueno, mira, ah: desde que se acuerdan de mí el teatro y el: dibujo ha sido algo muy importante, no" desde cuando escuincia traviesa hasta empezar cada vez más seria con esta inquietud por el arte. Eh: bueno, inicialmente me mandaron a la preparatoria y yo dibujaba todas las orillas de mis cuadernitos y me regañaban, etcétera, entonces descubrí que existía un lugar que se llamaba San Carlos y empecé a molestar para ir a estudiar allá, nada más que mi papá dijo que era más conveniente hacer la secundaria y la preparatoria y luego lo hiciera en serio, entonces pasó todo esto, por fin llegué a Artes Plásticas y este: empecé a estudiar la carrera de/ se llamaba en ese momento Maestro en Artes Plásticas, no se exigía como ahora: secundaria y preparatoria, sino que podían entrar las gentes desde la primaria y terminaban: a manera de: en la Escuela Normal, este: con la carrera de Maestro en Artes Plásticas. Entonces me inicié y estaba: hice toda mi carrera con todas las materias necesarias y todo, pero tenía yo un gusanito teatral que se acentuó profundamente cuando mi hermano empezó a hacer teatro en la ópera con Héctor Azar en teatro en Coapa, con este Héctor Azar y con otra amiga, también querida, que, este: hicimos teatro griego en la preparatoria. Entonces esto pues abrió TODA una serie de puertas y mundos que crear, etcétera, etcétera y empecé a trabajar. Hicimos lo de teatro griego, según todos los papás era muy bonito, este: y luego ya Héctor Azar inició el teatro de Coapa que inicia con, este: diez poemas publicados de alumnos de la prepa, eh: y vendidos y con ese dinero empezar la producción de *El periquillo sarniento*, entonces ahí realmente me inicio como escenógrafa y como vestuarista. Después ya siguieron varios años en los que trabajamos teatro en Coapa ((interrumpen a Marcela. Retomamos)) Teatro en Coapa fue una experiencia muy bonita porque era una colaboración muy interesante de maestros, alumnos, por primera vez en México veíamos la asistencia de público- público, que llenaba nuestro teatro de "El Caballito", pero a hacer cosas de cuadras y de cosas, no" Entonces fue un momento muy bello del teatro universitario donde a parte del teatro en Coapa que instituyó Héctor Azar, este: teatro de las facultades. Entonces cada facultad tenía su grupo de teatro y en el '81 se hicieron las funciones de teatro de preparatoria que se presentaron 18 preparatorias, cada una con su grupo. Ah: las, este: que otro/ en la de/ el teatro de las facultades que se llamaba "Siete nuevos directores", siete jóvenes directores en los que estaban gentes como Margules: este: Ignacio Sotelo: otras personas que ya murieron, en fin, eran siete jóvenes promesas que se fueron instituyendo no: todos hacia la actuación o hacia la dirección, pero que son y han sido gentes importantes en el teatro en México, en la enseñanza, con eso empiezo a aprender todo el teatro de la Universidad, no" En la facultad siempre había un grupo de teatro, cosa que ahora no sucede, que siempre había un teatro que REPRESENTABA a la facultad, un grupo. Después se fue ampliando esto: aun: por un lado se abrió el "CUT", empezamos a tener estudios serios de teatro (.) con las gentes más importantes en el teatro de ese momento, tuvimos cursos con Margo Glantz, con Ricardo Guerra, con/ a propósito del tema que se seguía por un semestre o por un año/ fue aniversario de Shakespeare entonces todo un año hicimos estudios sobre Shakespeare desde diferentes ángulos, o sea, eran programas muy interesantes y que nos COMPLEMENTABAN a nosotros, además de materias prácticas como esgrima: y, este: actuación. Estuvimos trabajando y la culminación de esto iba a ser *Divinas palabras* en que: ganamos el primer premio en ((incomp.)) hubiera sido que en ese momento se abriera más toda esa posibilidad y ese resurgimiento de un GRAN teatro estudiantil PERO la política es otra cosa, sí" Entonces, en lugar de que nos apoyaran más profundamente se deshicieron de nosotros más fácilmente [A. Suele suceder] Por cuestiones políticas salió de teatro universitario Héctor Azar: para entrar al "INBA": ya hay POCAS cosas que se pueda decir de/ El teatro universitario se fue diluyendo, en eso surge el "CUT" pero: el "CUT" ya en otra forma, manejado de otra manera, no como una escuela de estudios sino como una escuela práctica y entonces por mucho tiempo este teatro se hace un teatro profesional, serio, pero en el que no incluyen jamás a alumnos en las facultades, sí" Ya se hace un teatro con gente FUERA de la facultad, con gente que va surgiendo de diferentes/ aunque ha sido muy respetable el movimiento la queja es que ¿por qué no se dio la oportunidad a fraguarse a toda esta nueva gente que salía de la facultad? Si" Los alumnos de la facultad por tradición hacen

solitos sus cosas, hacen sus producciones como Dios los ayuda y nunca hay un apoyo. Puede ser una arma de dos filos, si" porque: cuando uno no tiene recursos la imaginación se abre forzosamente se hacen cosas, afortunadamente no se dejan de hacer, quizá no se hacen con la proyección y la importancia que deben tener muchas, pero sí esto hace que nuestros alumnos tengan la FUERZA y las agallas para seguir peleando y ustedes saben que siempre hay un grupo de teatro, siempre hay compañeros suyos trabajando: en el teatro, etcétera, etcétera, o sea, las armas tienen que salir de cualquier lado para tener fuerza, si" En aquel momento fue muy bello, muy importante, pero he sentido que toda la vida sigue siendo así, si" Ahora a través del recuerdo ¿qué cosas se ven tan maravillosas? ¿qué sería a nuestros ojos aquellas *Divinas palabras*? En el recuerdo SON MUY BELLAS, si" Son muy IMPORTANTES ¡Hasta qué momento cuántos actores valían la pena de esos repartos? Realmente nuestra puesta en escena en ese momento fue terriblemente llamativa, pero yo creo que los mayores honores se los llevaba Valle Inclán, si" que es tan fuerte, tan maravilloso en el lenguaje como POCAS gentes han manejado el lenguaje español. Entonces, te digo (.) desgraciadamente no era/ no había todavía el momento del recurso del vídeo y guardar y de todos modos el teatro es algo tan palpable cuando es vivo, pero solamente los que lo VEMOS tenemos esa MEMORIA, si" Y ya allí lo exaltamos o lo achicamos o hacemos muchas cosas de él/ de ellos. En fin, la Universidad tiene bastante tiempo siendo activa, trabajando: A RATOS con menos posibilidades, a ratos nadie le hace caso, de repente le vuelve a hacer caso el mundo, pero tenemos otra gran garantía, en nuestra facultad si quieres ser una gente de estudio cultural tienes todas las posibilidades. Diario hay conferencias: proyecciones cinematográficas: eventos diferentes: en que uno se va fraguando y formando constantemente, a pesar de que ya no haya un núcleo especial para hacer teatro estudiantil, teatro profesional, teatro/ sino que esté como (.) disperso. Entonces pues eso a grandes rasgos son las memorias que tengo, este: de teatro universitario. Si quieres te puedo dar más datos precisos, este: [A. Si: quieres algunas obras en las que hayas trabajado] Bueno: son muchísimas como te decía ((ríe)) ((Marcela busca entre algunos documentos que tiene cerca)) En varios ganamos premios, en otras tantas, este: tuvimos premios de grupo: ((incomp.)) por la Asociación de Crítica Teatral, entonces ((ya se ha organizado)) Bueno, de los estudios como te digo los he ido haciendo poco a poco parcialmente, este: cuando DECIDÍ empezar a hacer teatro entré en la Escuela de Arte Dramático de Seki Sano, estuve dos años con él, en que fueron unas experiencias muy interesantes. Siempre he pensado que el escenógrafo TIENE que aprender actuación y dirección NO para que él lo haga prácticamente sino para que PUEDA comunicarse directamente CON su director y con sus actores, si" y se haga este equipo sólido como platicaremos más tarde de este equipo con Juan Morán del cual vas a hacer tu trabajo. Después estudié: otros dos años en la Escuela de Arte Teatral del "INBA" con el maestro Prieto, fui a la facultad a tomar Producción Teatral con el maestro Mancera y allí hice una experiencia: dos experiencias teatrales con el maestro Wagner que me sirvieron mucho, no" Ya él lo trabajaba en el terreno profesional: ya era otra forma de tea/ de TRATO escenógrafo-director, entonces pues tengo muy bellos recuerdos. Después entré el "CUT" fueron tres años del/ del "CUT" en que fue: el estudio de la comedia, la tragedia, Brecht, Shakespeare, la crítica teatral, teatro mexicano, Siglo de Oro español, neoclásico francés y producción teatral. Entonces como ves esto se iba complementando poco a poco, realmente un/ una carrera del teatro, si" en el que yo siempre procuraba quedar del/ en el lado como le llamo del cuarto oscuro, finalmente lo que me interesa y me ha interesado siempre es la escenografía: la producción, al rededor, ese mundo mágico que vamos creando AL REDEDOR de una puesta en escena, si" en el que somos partícipes de la actuación en el momento en que vemos cómo nuestros compañeros actores VAN logrando y van trabajando y de repente DESENBARCAN en un personaje; para mí es una de las emociones más grandes ver al actor desde ese proceso, desde fuera observarlo, si" Como el director va encontrando cada camino, cada movimiento se nos va redondeando la obra y va adquiriendo todo su cuerpo. Es uno de los más grandes de ser el del cuarto oscuro ((ríe))

A. Ahorita que mencionabas a Juan, Marce, cómo es que conoces tú a Juan Morán.

E. Desde chiquito en la facultad ((reímos)) Fue, este: creo que es la tercera o cuarta generación que yo empecé a dar clases en la Universidad hace 17 años, mi primer grupo fue Fiallega: Gonzalo Blanco: Leo: todas las gentes que ustedes ahora conocen COMO sus maestros, como sus compañeros, como directores de teatro, unos en Televisa: otros en diferentes partes, pero curiosamente esas generaciones han sido muy importantes, si" SIEMPRE puedes rescatar tú un alto porcentaje de esas generaciones desde hace 17 años para acá. Afortunadamente he conservado a muchos de ustedes, se vuelven mis amigos y colegas, entonces Juan siempre fue un gran estudiante con una

PREOCUPACIÓN por ese clasicismo que no sé si le nace de influencia de/ del maestro Ibáñez o de dónde surge en él esa curiosidad, ese conocer su lengua y su Siglo de Oro y cómo pasa a nosotros y cómo nos llega, y esa seriedad y respeto que ha tenido SIEMPRE para sus trabajos, además del esfuerzo. No es fácil como independiente conciliar/ cuántos son, siete años" más o menos siete, ocho años de trabajo EN QUE forma el grupo, a veces se salen unos, otros entran, etcétera, pero siempre el grupo se ha caracterizado por el BUEN DECIR, SABE ENSEÑAR. Todos los actores de Juan Morán hablan bien el español, lo dicen/ con sabor, lo saborean, lo disfrutan. Yo creo que es una de las cosas que CADA VEZ son más difíciles en el lenguaje. El lenguaje trata/ teatral de hoy es más plástico que de palabra, si" Y él conserva la virtud de la palabra, además de que tiene un manejo interesante plásticamente, un sentido plástico en la dirección. Entonces te digo, siempre quiero mucho a mis alumnos, los alumnos inteligentes, no puedo decir que tengo mis preferidos porque es muy feo ((reímos)) pero siempre hay una afinidad, siempre encuentras por cada grupo afinidades de carácter que te acercan a las gentes. Y en el momento en que ya no son tus alumnos la coladera teatral es tan pequeña que los que vamos quedando allí, pues nos conocemos unos a otros bien y SABEMOS cómo somos, si" Entonces, eso es a propósito de Juan.

A. Y ya/ ya habías trabajado con él"

E. Sí. Eh: trabajé: este: Bueno, una fue asistencia al maestro Mancera que ya estaba muy enfermo en *Palabras y plumas*, después ya hice *Los locos de Valencia* con él, en que ganamos varios premios en El Chamizal y El Chamizal era como una forma anual de presentar nuestro trabajo, de: saber que estábamos vigentes. Curiosamente LES INTERESA MÁS a los extranjeros que a nosotros (.) ese tipo de trabajo, si" La Universidad nos da un espacio, medio producción: y bueno tú ya sabes tanto como yo de eso, pero te digo, no creo NUNCA que han pensado en lo valioso y lo válido que sería de veras tener un grupo que estuviera representando ese teatro clásico, si" Era/ es nuestra lengua finalmente. NOSOTROS, y no el americano, somos los que debíamos estar procurando que existiera. Si tú quieres y ya no quieres que sea vigente en las formas modernas de teatro actual, que tendrían que explicarme muy bien cuáles son ((ríe)) este: digo como ejercicio: profesional: de universitario yo creo que sería muy importante, no sólo que existieran varias gentes y varios grupos. (.) Lo que hace falta finalmente somos los estudiosos del teatro. Por ejemplo, este ejercicio de (.) *La Cueva de Salamanca*: CINCO lecturas, CINCO visiones del teatro TODAS muy VÁLIDAS, TODAS interesantes que nos muestran a una serie de actores EN POTENCIA, de directores en potencia que son el futuro inmediato, si" De allí se pueden SACAR una serie de gentes que como les digo son muy buenos prospectos de un buen teatro, si" Entonces para mí eso es lo importante, y esta puesta en escena es importante por eso, porque: O.K. con nuestros recursos: con nuestras posibilidades: hacemos teatro y lo pretendemos en serio, aunque tengamos maravillosos detractores, estamos haciendo teatro en serio.

A. Y cómo es tu llamado a trabajar como vestuarista en *La Cueva*...

E. Bueno, te digo, desde hace tiempo conozco a Juan desde alumnos y siempre como que hubo esa: afinidad de contacto, de intereses, etcétera. Entonces yo me acerco al grupo, porque me interesa su trabajo: está TODA una serie de gentes que han sido mis alumnos como Angeles Moreno en la producción: como Armando García en la música: como Cuauhtémoc en la iluminación: o sea, todo el equipo técnico y la mayor parte de los actores han sido alumnos míos y nos tratamos desde hace tiempo, si" Entonces, trabajar con ellos es un placer constante, si" Y entonces me llama Juan para trabajar esta vez y por supuesto acepto con mucho gusto y nos lanzamos a trabajar: para una propuesta de producción: en este caso tenemos a Tere Pallán, que también es alumna mía, que podemos contactamos y trabajar muy a gusto, entonces Juan ya cuando te presenta un proyecto de trabajo ya lo trae totalmente claro, estudiado, PROPUESTO seriamente, pues tú ya no tienes más que preguntar la/ ¿lo quieres totalmente de época? ¿no tan de época? ¿qué colores te gustaría que maneje? Y te digo, y Juan es profundamente claro en lo que quiere siempre.

A. Qué/ qué fue lo que te pidió, Marce.

E. Entonces, me pidió: que fuera más o menos siguiendo determinada época. Lo único que le interesaba es que los colores fueran cálidos y ya lo demás fue una propuesta mía totalmente hecha en libertad. Tengo la costumbre de hacer una SERIE DE BOCETOS, de manera que el director cuando se le presentan tenga una lluvia de ideas de dónde pueda escoger la línea que más le agrada, si" y qué es a lo que/ a su manera de ver y/ y a sus necesidades como director se acerca más dentro de MI DISEÑO. Entonces esa es la forma de trabajar con Juan. Que para mí, pues es muy fácil ((reímos)) [A. Ya te conoce] Sí. Y cuando el director sabe lo que quiere todo eso se ve.

A. Ya cuando están aprobados tus diseños: eh: estaba: los col/ los comenzó de hecho Mary Paz Mata, no" [E. Si] Qué pasó después en el inter y con el dinero.

E. Bueno. Eso fue un lío de los demonios. Respecto al dinero SIEMPRE en la producción, yo creo que para toda la gente de teatro en México es lo más difícil, la producción se debía planear DESDE los inicios, no" Claro, los presupuestos no pueden ser muy exactos, porque de un día te cambian al otro/ te cambian los precios: no existen las cosas que tú buscas: a veces encuentras en un mercado SIN factura, las cosas necesarias, o a veces es al revés, tienes que comprar muy CARO porque te EXIGEN la factura. Entonces, desgraciadamente en este aspecto de la producción económica no entienden que el teatro no se hace de un momento a otro, sino que NECESITA todo un tiempo de proceso, de proceso de realización, de reflexión, de corrección, etcétera. Entonces, siempre te dan el dinero ((entre risa)) a centavo a centavo, si" con sus correspondientes facturas de esos tres centavos en lugar de CONFIAR EN TÍ, entregarte una cantidad y decirte "ESTO es con lo que ustedes cuentan. Ordénalo, distribúyanlo, trabajénlo" si" No, hay una especie de regateo muy desagradable, muy molesto. A ti te tocó correr por el cheque que ya nos entregaban y que corrí/ correr por las facturas que no nos entregaban, etcétera, etcétera, esto es muy desagradable, si" El mismo Néstor tuvo que ir a pedir prestado o prestamos de su BOLSILLO, no sé ni cómo estuvo, pero total que él sacó, este: a/ a lágrimas y carreras el presupuesto. Nos portamos bien, después de todo, de lo que nos habían dado quedamos abajo como tres pesos, pero ((reímos)) Salimos bien en el presupuesto. Te digo, desgraciadamente Mary Paz Mata es una mujercita col/ cercana al teatro, ella se inició hace MUCHÍSIMOS años como actriz, SABE de teatro, LEE las obras, te puede interpretar, pero esta vez desgraciadamente había dejado una enfermedad trágica, este: que brotó en el momento preciso que poníamos en sus manos las telas: se tuvo que ir al hospital y entonces, eh: entre el hijo: Emilio: como pudimos salió la realización. YA, como algo estaba cortado, POCO podía hacer Emilio para restaurar estas cosas, sin tener él/ estaba como asistente, COMO asistente de producción y MÉTELO de realizador, pues debe haber sido para él un fogeo muy terrible, eso te lo tendrá que platicar él personalmente, qué sintió cuando se le vino encima toda la producción y todo este trabajo. CLARO, no fueron los resultados de lo que esperábamos de la perfección que nosotros hubiéramos soñado, SINO que las cosas quedaron más o menos bien: otras muy bien: otras graciositas PERO no fueron, pues como lo hubiéramos hecho con todo el tiempo que teníamos enfrente para trabajar, pero yo sí culpo mucho a las gentes que atienden lo de la producción económica. Nada les cuesta. Tú no puedes saber el presupuesto cuando apenas estás pensando QUÉ vas a hacer. Si no has diseñado un traje no puedes saber cuánto te va a costar. Te digo, gracias a los bocetos y eso y ya con la experiencia y práctica que tenemos pues hicimos el presupuesto, pero: ya ves que SIEMPRE hay detalles, siempre hay cosas, este: Nuestro mercado no es estable, entonces no podemos saber si ((incomp.)) o no están las cosas. Pero te digo, fundamentalmente es el interés de todos llegar a un todo y si hubiera sido necesario todos metemos manitas y todos cosemos y todos pegamos y todos hacemos TODO LO QUE se necesite [A. Si] Tú estuviste ayudando a Tere a hacer utilería: CUANDO no era tu rubro, pero: te digo, para mí eso es el teatro. Una vez el maestro Mendoza ME VIO QUE DE REPENTE ME PARÉ Y COGÍ MIS BOTES DE PINTURA Y ME PUSE A MEZCLAR Y ME PUSE A PINTAR CON LOS REALIZADORES, ME DICE "No pierdes tu sentido artesanal" le dije "el día que lo pierda creo que estaré perdida para vivir". Me GUSTA meter las manos en mi trabajo, si" Además, si tú ves a las gentes ((se termina la cinta. Continuamos)) Entonces, te decía, fundamentalmente tenemos que entender que el teatro es una labor de equipo, que cuando todas las partes son armónicas va a tener un resultado de redondez y de unidad, cuando cada quien trabaja por su lado TODO tiene que ir por su lado. Entonces, me ENCANTA trabajar con equipos de gente que ya conozco, en que trabajamos en un clima: agradable, si" Siempre suceden pequeños problemas, pero eso es algo cotidiano [A. Si. Ya a la hora de la presión:] Sí. Lo importante es que a la hora que se ABRE el telón y estamos en el escenario es/ esa armonía se siente. [A. Tú/ tú la sentiste:] El público percibe claramente cuando hay una armonía entre sus miembros internos y cuando no lo hay, eso es definitivo, si" El público percibe qué hay o qué no hay. Y te digo, yo estoy muy acostumbrada a sentirlo, porque tantos años que trabajé con diferentes directores como: asistente de dirección, que es también otra práctica muy importante, entonces te foguea mucho, aprendes mucho. El ser asistente de quien sea es un aprendizaje que/ allí es donde se van a centrar TODAS las clases de que te hablaron TODO UN AÑO toda una serie de maestros: "PU" caen en ese momento y se colocan, si" Tú debes de haber sentido eso. No es lo mismo de que les hablen de la actuación y la producción hasta EL MOMENTO en que están allá adentro se enfrentan a ella.

A. De las, eh: funciones que se dieron, fueron tres, cuál/ cuál viste tú, Marce.

E. Bueno, yo vi el ensayo general: todavía en el teatro ((reímos)) el espacio aquél, este: ((entre risa)) frío e inhóspito que nos dan, pero bueno, tenemos un espacio. Este: luego ya: la/ y las tres ((entre risa)) funciones, este: en una o la una en tres. Este: que fue muy emotivo y muy bonito que: de veras, yo no pensaba que los teatros se iban a llenar en esa forma y que en lugar de una función íbamos a tener que dar tres y hubiéramos dado cuatro, aguantan cuatro. Nosotros somos los que ya no la aguantamos, pero: ((ríe)) Si hubiera habido más tiempo hubiera habido más gen/ más público, si" Pero como antecedente, como precedente de futuras cosas, se debe hacer, si" Esa semana cultural yo creo que enriquece a todas las escuelas, enriquece nuestro pequeño mundo estudiantil teatral y no estudiantil porque fueron muchas personas que no son ya estudiantes, si" ESO para mí es muy importante, pero sobre todo ese FOGUEO interescolar.

A. Cómo sentiste tú que fue nuestro papel como partícipes.

E. Serio. Ah: LECH dijo una cosa muy interesante, dice "por fin se ve un propósito ((incomp.))" Entonces eso me parece lo más dentro de un sistema artístico serio (.) Y si siento que la Universidad, A PESAR de TODOS los defectos que podemos tener estamos haciendo un papel serio en la educación artística ((incomp.)) PARA Mí eso es lo más importante. Me pareció, te digo, una propuesta SERIA, coherente: agradable, bien hecha, con sus pequeños defectitos, PERO: pero, te digo, me gustó mucho, sobre todo ver esas CINCO lecturas, esas CINCO propuestas de gente muy joven que está empezando como directores, pues tenemos cinco buenas propuestas. Digo, entonces eso es lo que me parece interesante y que NINGUNO de: de los alumnos/ Fuera de lo de Veracruz que estaba como PARCHADO allá adentro, si" De todos modos, puede ser interesante: quizás si hubieran tenido más interés o más tiempo, porque yo pienso que la convocatoria salió para todos al mismo tiempo. [A. Sí] Entonces: hubiera sido también otra propuesta MUY interesante, si" [A. Ahí fue algo muy: raro porque la directora dijo que lo estaban haciendo los alumnos del último año, pero que lo dejaron un mes antes, una cosa así, y eran alumnos de tercer semestre] Sí, entonces te digo, esos son problemas de administración académica en la que se DEBEN fijar las escuelas, si" Si vamos a aceptar la propuesta, la aceptamos y es un COMPROMISO académico serio. Y eso es lo que tiene que hacer CADA gente de un equipo.

A. Bueno, Marce, hay algo importante que quieras comentar que hayamos pasado.

E. Yo creo que no. MIRA, desde dentro de: del enjuague es muy DIFÍCIL que tú veas hacia afuera, habrá otras críticas en que te señalen mucho más algunos problemas, etcétera, etcétera, si" pero: te digo, para mí, estuvo muy bien DENTRO de ese terreno del que hablamos, dentro del teatro académico, si" Para mí es MUY profesional, igual que lo de la del "CUT", una propuesta seria: profesional: digna, lo mismo que la de la Escuela de Arte Teatral: Curiosamente: la del Estado de México se me hace MUY para los propósitos de una facultad que está en provincia, si" ELLA iba a llevar a los demás pueblitos/ iba a cumplir sus funciones de darle cultura jugando. Era un mundo gracioso en el que estaba, si" Que provoca la risa fácil, pero: muy bien planeado para/ para seguir con todo ese itinerario del/ de funciones al/ populares. Por eso, te digo, me parecen CINCO propuestas interesantes. Espero que los de Veracruz TOMEN más en serio esto y no sea para ellos un juego [A. Sí. Se veía como que nada más ahí, llegaron y ya como: dejar otra cosa, no"] Sí. Te digo, dentro de esos nuevos conceptos que todavía no está definido qué es el teatro actualmente, se presta a muchas cosas que no/ que parecen no serias. Probablemente se tenga que trabajar hasta MÁS, porque para que un actor hable, cante, brinque, este: de maromas, etcétera, etcétera, ahí necesitas un TODÓLOGO sensacional, que no sé cuántos sean los dotados para esas cosas ((ríe)) Sí, para hacer un teatro fundamentalmente: producto de una GRAN PRODUCCIÓN porque aquí sí se necesita. Es la tendencia del teatro actual, la vedette es la escenografía, pero ¿hasta dónde es válido que la escenografía se trague todo? El teatro es un CONJUNTO de artes, que cada uno ocupa su SITIO en/ PRECISO, en el momento PRECISO para hacer el conjunto. Y allí tenemos el teatro y allí está la ópera que complementa más todas las artes. Ahora (.) tendrían que ser cuestión de muchas mesas redondas y todo para definir ese gran espectáculo, qué pretende ser y qué pretende decir, y cómo lo va a conjuntar a que TODO en él sea si cantan y no brincan, etcétera, etcétera, etcétera, no" Entonces, esto no sé explicarlo muy bien pero/ pero te digo, sí hay/ Sí HAY una nueva estética que está funcionando en todos los renglones artísticos. Sí HAY una nueva propuesta, pero todavía no CUAJA bien. Y como comentaba yo con la Doctora Sten "esta cultura light la vamos a llevar a la/ hacia la Universidad, no. La Universidad tiene que seguir en ese plan SERIO de documentación, de información, de creación, y ya de allí en adelante CADA uno de ustedes será responsable de su manera de ser".

A. Yo creo que el montaje de *La Cueva...* vino a probarnos que la teoría es nuestra gran arma [E.Si] porque ni brincos, ni: grandes cosas.

E. No. Es de veras LA ESENCIA DE LO TEATRAL, si" Y eso es lo que tenemos que aprender en la facultad (.) Toda esa TEORÍA que va unida a una práctica, porque sin/ La teoría sin práctica no es, y una práctica sin técnica tampoco lo es. Está probado por *La Cueva de Salamanca* que las TRES COSAS funcionan en un TODO y eso es lo/ lo bueno. Nos hicimos un examen a nosotros mismos y creo que sí lo aprobamos. Tanto/ como estábamos maestros y alumnos ya sabemos que Sí es la forma [A. Exacto. Además ya trabajar juntos, que no es tan fácil] No, yo creo que lo más difícil es conjuntar un equipo que estudie, piense, actúe de una manera coordinada y que haya ((incomp.)) Y allí sí, pues el agradecimiento a TODITO EL EQUIPO completo, desde el más chiquito como el/ hasta el más grandote, como le digo a Tere, no hay más chiquitos [A. Están atrás, pero:] Sí. Sí, sí, pero estamos detrás de la cortina, si" [A. Pues sí. Fueron cinco actores y fuimos 24 personas] Pues sí. (.) Sí. Sí pero ese es el apoyo teatral, esa es la unidad teatral [A. Y no estoy contando a los técnicos, no" que eran un montón] Bueno, sí. Pero: te digo, eso/ eso es muy interesante como a un momento determinado treinta gentes funcionan para una sola cosa (.) Entonces espero que tu informe tenga TODOS estos contenidos, que paso por paso tú analices CÓMO es la producción, como FUE en este caso, cómo es el/ la unificación de ideas director y demás creativos, cómo esos creativos van a trabajar para un determinado equipo, si" TODOS a/ en esa/ en esa misma proporción de utilidad. Cómo CADA actor tiene que dar SU parte, su talento, ni más ni menos. [A. Unos atrás, otros adelante, pero:] Sí. Y te digo, yo bueno/ veo también buenos prospectos de actores, si" Los hábiles físicamente, los hábiles intelectualmente, los hábiles de todo tipo, no" Y cómo si fuéramos sensatos haríamos una reflexión en conjunto y nos diríamos qué sienten unos de otros, qué piensan unos de otros sin atacamos como juego de fútbol, porque eso es lo grave [A. Es lo que hacemos] Sí, las mordidas ((incomp.)) si" Sino una sería: reflexión de/ de QUÉ VEMOS del panorama teatral estudiantil (.) Qué aciertos vieron ellas en nosotros y por dónde podíamos crecer y ((incomp.)) las cosas. Para mí eso sería el resultado final. Tú tienes encima/ en tus conclusiones está esa necesidad de esa reflexión, si" El tratar de ver MUY abiertamente, muy, este: hábilmente qué productos válidos ((incomp.)) no sólo de tu puesta en escena, sino de las otras (.) Porque en conclusión creo que estamos haciendo teatro ((incomp.)) estudiantil, que el profesional se vuelva un sentido mercantil ((incomp.)) (.) pero en un momento determinado cuántos de ustedes van a trabajar para ese mercantilismo (.) Y cómo van a llegar y cómo van a ser las PROPUESTAS, no sólo la crítica amarga: sino una propuesta sería (.) para que ((incomp.)) S i no toda la vida vamos a hacer el/ EL TEATRO EN LAS ESCUELAS, EL TEATRO EN LAS FACULTADES, EL TEATRO COMERCIAL y el teatro quién sabe qué (.) si" Medir exactamente y para dónde estamos ((incomp.)) Ese es el chiste de tu tesis. ((rio))

A. Bueno, MARCE, TE AGRADEZCO.

E. Gracias, amor.

BIBLIOGRAFÍA

- ALWRIGHT, D. and Bailey K. (1991) Focus on the language classroom. An introduction to classroom research for language teachers, Cambridge: Cambridge University Press.
- ASENSIO, Eugenio, Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, Madrid, Gredos, 1965, 374 p.
- BARROSO LUNA, Norma, "Encuentro Nacional de Escuelas Superiores de Teatro en la Escuela de Arte Teatral", en la revista Teatro, Instituto Internacional de Teatro, UNESCO, México, semestral, Año VI, Número 8, 1997, pp. 82, 83.
- BENNASSAR, Bartolomé, La España del Siglo de Oro, tr. Pablo Bordonava, Barcelona, Grijalbo, 1983, (Serie general, temas históricos).
- BENTLEY, Eric, La vida del drama, tr. Autorizada por Albert Vanasco, México, Paidós, 1992, 326 p.
- BOGDAN, R. y S. J. Taylor, Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados, tr. Jorge Piatigorsky, Buenos Aires, Paidós, 1986, 343 p.
- CASALDUERO, Joaquín, Estudios sobre el teatro español (Lope de Vega, Guillén de Castro, Cervantes, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Calderón, Moratín, Larra, Dugue de Rivas, Valle Inclán, Buñuel), Madrid, Gredos, 1967, 303 p.
- CASALDUERO, Joaquín, Sentido y forma del teatro de Cervantes, Madrid, Gredos, 1966, 290 p.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, Entremeses, Edición y notas de Miguel Herrero García, Madrid, Espasa-Calpe, 1952, 243 p. (Clásicos castellanos).

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, Obras completas, recopilación, estudio preliminar, preámbulo y notas de Ángel Valbuena Prat, Tomo I, Madrid, Aguilar, 1980, 917 p.
- CONTRERAS SOTO, Eduardo, "Cinco escuelas en *La Cueva de Salamanca*", en la revista Tierra Adentro, CNCA, México, bimestral, Número 90, febrero-marzo de 1998, pp. 33-40.
- GARCÍA PELAYO Y GROSS, Ramón, "Literatura española", Enciclopedia metódica Larousse, México, SAMRA, 1989, 62 p. (Biblioteca temática escolar, 22).
- LACARTA, Manuel, Cervantes. Simbología de lo universal, España, Silex, 1988, 206 p. (Retratos de antaño).
- La novela picaresca española, estudio preliminar, selección, prólogo y notas de Ángel Valbuena Prat, Tomo I, España, Aguilar, 1974, 1368 p. (Obras eternas).
- "Léxico A-Z", Diccionario hispánico universal. Enciclopedia ilustrada en lengua española, Tomo primero, México, Jackson, 1961, 1463 p.
- LOPE DE RUEDA, Teatro completo, Intr. Arturo Souto Alabarce, México, Porrúa, 1985, 286 p. ("Sepan cuantos...", 265).
- MACGOWAN, Kenneth y William Melnitz, Las edades de oro del teatro, tr. Carlos Villegas, México, FCE, 1980, 375 p. (Popular, 54).
- OSTERC, Ludovik, Breve antología crítica del cervantismo, México, Coordinación de difusión cultural, Dirección de literatura/ UNAM, Ediciones del equilibrista, 1992, 247 p.
- Ramillete de entremeses y bailes. Siglo XVII, intr. y notas de Hannah E. Bergman, Madrid, Castalia, 1970, 471 p.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José, El teatro de Nueva España en el siglo XVI, México, SEP,

1973, 191 p. (SEP/Setentas).

RUIZ RAMÓN, Francisco, Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900),

Madrid, Cátedra, 1988, 391 p.

STANISLAVSKI, Constantin, La construcción del personaje, tr. Bernardo Fernández,

Madrid, Alianza Editorial, 1985, 345 p. (El libro de bolsillo, 573).

"Teatro", Poesía y Teatro, Notas y comp. Lucía Bernal Vázquez y Luz María Velázquez

Sosa, Vol. 1, México, 1983, pp. 53-222. (Taller de lectura autores modernos universales).

THOMPSON, Dorothy Lee, Actuación teatral, tr. N. H. Moreno, México, Pax, 1981, 199 p.

VALBUENA PRAT, Ángel, El teatro español en su Siglo de Oro, Barcelona, Planeta, 1969,

402 p.

WAGNER, Fernando, Teoría y técnica teatral, México, Editores Mexicanos Unidos, 1993,

375 p.

WOISEN, Marie-Gabrielle, "Sacred dance", La danza: Imagen de creación continua,

Antología, selección y comentarios Waldeen, México, UNAM, 1982, PP. 52,

53, (Textos de danza, 4).