



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PROCESO DE MONTAJE DE  
SOBRE LOS USOS DEL CUERPO EN EL GALANTEO AMOROSO

INFORME ACADÉMICO  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADA EN LITERATURA  
DRAMÁTICA Y TEATRO  
P R E S E N T A :  
MIRIAM SÁNCHEZ DOMÍNGUEZ

ASESOR:  
MTRO. LEONARDO HERRERA GONZÁLEZ

SINODALES:  
LIC. GONZALO BLANCO KISS  
PROF. GERMÁN CASTILLO MADRIGAL  
MTRA. E. YOALLI MALPICA LÓPEZ  
MTRA. AIMÉE WAGNER MESA



MÉXICO, D. F.



2005.

m.349375



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

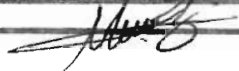
*A mis padres por su amor a la vida...*

*A la memoria de mi hermano Carlos...*

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: MIRIAM SANCHEZ DOMÍNGUEZ

FECHA: 05 DE OCTUBRE DE 2005

FIRMA: 

## AGRADECIMIENTOS

*A Dios:*

*Por darme salud y voluntad para concluir este ciclo.*

*A mi madre:*

*Por su inagotable fuerza y su infinito amor. Por haberme inculcado el valor de la disciplina y la perseverancia.*

*A mi padre:*

*Por encaminarme hacia el conocimiento, enseñarme los valores más humildes y profundos de la vida y por su enorme tolerancia a mis procesos.*

*A mis hermanos:*

*Con quienes disfruté mis primeros juegos y ahora comparten la conclusión de este proyecto.*

*A mis sobrinos, cuñadas y cuñados:*

*Por sus palabras de aliento, amor y solidaridad.*

*A Cristian y Doris:*

*Por prestarme su computadora y tolerar mi mal genio...*

*A mis amigos:*

*Por los consejos que me brindaron cuando intenté tirar la toalla, especialmente a Tolita, Maruca, Escalona y Leo.*

*A todos mis maestros:*

*Por su apoyo dentro y fuera de la carrera.*

*A Francisco Briseño y Leonardo Herrera por la tolerancia, ayuda y solidaridad que siempre me brindaron.*

*Gracias de nuevo...*

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	6
<b>CAPÍTULO 1. Contextualización del montaje en el ámbito del teatro universitario</b>	
1.1 Notas sobre el teatro universitario .....	9
1.2 Breve historia del Colegio de Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM .....	10
1.3 Las instancias que difunden y producen teatro en la UNAM .....	14
1.3.1 La Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM .....	14
1.3.2 La Dirección de Teatro y Danza .....	15
<b>CAPÍTULO 2. Metodología</b>	
2.1 Metodología cualitativa .....	17
2.2 Datos .....	18
2.2.1 Registro de notas de dirección .....	20
2.2.2 Las entrevistas .....	21
<b>CAPÍTULO 3. El montaje</b>	
3.1 Criterios de selección del grupo actoral y creativo.....	23
3.2 Plan organizador .....	24
3.2.1 Actividades y tareas asignadas a los integrantes de la Compañía .....	26
3.3 Sinopsis de la obra .....	27
3.4 Finalidad del montaje .....	28
3.5 Propuesta escénica para el montaje de <i>Sobre los usos del cuerpo en el galanteo amoroso</i> ...	28
3.6 Taller para actores .....	29
3.6.1 Selección de tareas escénicas .....	30
3.6.2 Proceso actoral en los ensayos de marcaje y corridas .....	31
3.7 Semblanza del proceso administrativo y de producción .....	31

3.7.1	Diseño de escenografía, utilería y vestuario .....	34
3.7.2	Escenografía, realización e instalación .....	36
3.7.3	Vestuario .....	38
3.8	La producción ejecutiva en <i>Sobre los usos del cuerpo en el galanteo amoroso</i> .....	38
3.9	Gestiones ante la administración del Foro Contigo América .....	39
3.10	Estrategias de promoción y publicidad .....	40
3.11	Bitácora de la primera etapa del proceso de escenificación .....	42
3.12	Bitácora de la segunda etapa del proceso de escenificación .....	56

#### **CAPÍTULO 4. Estreno y temporada en el Foro Contigo América**

4.1	Apreciación del grupo sobre el estreno .....	119
4.1.1	Comentario sobre los datos obtenidos .....	127
4.1.2	El Público .....	129
4.2	Cualidades de la producción .....	134

Discusión sobre los elementos que incidieron en los resultados del proceso .....	136
---	-----

Conclusiones .....	145
--------------------	-----

Bibliografía .....	151
--------------------	-----

## INTRODUCCIÓN

El propósito de elaborar un informe académico de la puesta en *escena Sobre los usos del cuerpo en el galanteo amoroso*, de Leonardo Herrera González,<sup>1</sup> obedece al interés personal de reflexionar y evaluar las circunstancias y condiciones en las que se llevó a cabo el montaje de una obra teatral. Este trabajo de investigación pretende observar y reportar la labor profesional de un grupo de actores y creativos egresados del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

La especialidad de mi formación dentro del Colegio de Teatro está enfocada a la actuación; no obstante la práctica profesional me ha llevado a realizar distintas funciones en diversos trabajos teatrales, como la asistencia de dirección en siete montajes comprendidos en un periodo de cinco años. Considero que desde la perspectiva de esta función, mi experiencia como actriz se ha complementado, pues acompañar de cerca el proceso creativo del director y la instrumentación del proyecto con los demás miembros del equipo me ha dado la oportunidad de conocer diferentes maneras de organizar y abordar la interpretación de un texto dramático, a partir de la relación taller-actor-director, los cuales, al estar en perfecta comunión, dan como resultado una efectiva creación escénica.

El montaje de *Sobre los usos del cuerpo en el galanteo amoroso*<sup>2</sup> constituye una oportunidad para reunir dicha experiencia y referirla en un informe académico, lo que nos lleva a plantear los siguientes objetivos:

---

<sup>1</sup> El autor prefiere poner su nombre completo por existir dos reporteros con el mismo nombre y apellido paterno en dos emisoras comerciales de la televisión en México.

<sup>2</sup> Que en lo sucesivo será referido como *Sobre los usos*.

1. Reportar una experiencia de trabajo teatral desde la perspectiva del asistente de dirección, señalando, al mismo tiempo, las funciones que corresponden a éste en el ámbito teatral universitario.

2. Acompañar de cerca el montaje para describir el desempeño profesional de un grupo de actores y creativos egresados de nuestro Colegio.

Con el objeto de reportar de manera sistemática y organizada este proceso teatral, en el primer capítulo haremos una breve descripción de las condiciones bajo las cuales se lleva a cabo una producción teatral en el ámbito universitario (UNAM, Ciudad de México), con la finalidad de contextualizar el montaje que nos ocupa.

Hablamos de contexto universitario porque en un principio el montaje estaba planteado: a) como un proyecto a ser patrocinado por la Universidad Nacional y b) porque los integrantes del equipo en su totalidad son egresados del Colegio ya referido. En el mismo capítulo manejaremos la información sobre las instancias que apoyan la producción de proyectos universitarios: la Coordinación de Difusión Cultural y la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM.

En el segundo capítulo hablaremos de la metodología a seguir —en este caso las características de la metodología empleada en una investigación cualitativa—, del tipo de datos requeridos, su colecta y control, así como de los medios y formas de registro empleados en el acopio de la información.

En el tercer capítulo abordaremos las condiciones en las que se conformó el equipo y la experiencia profesional de cada integrante, describiendo el trabajo emprendido por cada uno, de acuerdo con las funciones previstas o tareas originadas para el montaje. Nos ocuparemos de reportar el proceso del montaje desde una perspectiva múltiple compuesta por: la sinopsis de la obra, la propuesta escénica planteada por el director a los actores, los objetivos del montaje y los



talleres implementados para el mismo proceso: danza, voz, esgrima, observación cotidiana y tareas escénicas. Reportaremos la manera en que se fue desarrollando el trabajo interpretativo de los actores a partir de las discusiones y tareas escénicas durante las sesiones de taller y ensayo, así como la calendarización de las actividades. Haremos una semblanza del proceso administrativo: realización de la producción, estrategias de promoción y difusión previas al estreno, así como las que se implementaron durante la temporada de funciones.

El cuarto capítulo está dedicado a reseñar el estreno, en donde haremos la evaluación detallada de las metas alcanzadas y los problemas enfrentados durante los ensayos generales, así como la interacción con el público.

Consideramos que la finalidad de un informe académico no es exclusivamente la de reportar o describir el fenómeno observado, en este caso una puesta en escena. En la perspectiva de investigaciones sociales de carácter etnográfico, como es el caso de la investigación que llevamos a cabo, se contempla la interpretación de los datos recabados, apuntando a la elaboración de argumentaciones que, a su vez, habrán de apoyarse en la misma información colectada que aparece en el volumen de anexos. Esperamos que nuestra sustentación ofrezca información relevante sobre las condiciones en que se lleva a cabo un trabajo profesional por gente egresada del colegio.

# CAPÍTULO 1

## CONTEXTUALIZACIÓN DEL MONTAJE EN EL ÁMBITO DEL TEATRO UNIVERSITARIO

Inicialmente nuestro proyecto estaba planeado para buscar el patrocinio de la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Dirección de Teatro y Danza, en primera instancia, y porque los integrantes del equipo en su totalidad son profesionistas egresados del Colegio de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Por otra parte, para entender las condiciones en que se lleva a cabo una producción teatral en nuestra máxima casa de estudios, consideramos necesario hacer una breve reflexión sobre el concepto de teatro universitario.

### **1.1 Notas sobre el teatro universitario**

En la actualidad el teatro universitario tiene dos acepciones, la primera es con la que se denomina a toda escenificación creada por estudiantes de nivel medio y superior, cuya finalidad de hacer teatro no es la de conseguir un producto, sino conocer y poner en práctica la función social y cultural de esta disciplina artística. Tal es el caso del teatro que se hace por alumnos de las escuelas Preparatorias, Colegios de Ciencias y Humanidades y Facultades de la UNAM, donde se imparten materias optativas que buscan dar formación cultural al alumno y organizan talleres de teatro. Estos grupos se convierten en los representantes de cada plantel durante los Festivales Universitarios organizados por dependencias como la Dirección General de Apoyo y Servicios a la Comunidad y Difusión Cultural de los Colegios de Ciencias y Humanidades, en coordinación con la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM.

La segunda acepción que se tiene de teatro universitario es la que califica al teatro hecho por profesionistas e investigadores egresados de diferentes centros de estudios teatrales como actores, escenógrafos y coreógrafos del Instituto Nacional de Bellas Artes, actores del Centro Universitario de Teatro, dramaturgos, directores, actores e investigadores del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, entre otros. En esta segunda opción se inscribe nuestro proyecto.

Para sustentar algunos testimonios recabados en el proceso que nos ocupa en este informe, debemos tomar en cuenta la instrucción académica recibida por cada uno de los integrantes de “El suéter de Tirso”<sup>3</sup>, para lo cual, en el siguiente apartado mencionaremos algunos de los objetivos y características de los planes de estudio que se han aplicado en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro desde los inicios del mismo, así como algunas generalidades históricas y administrativas que han caracterizado la manera en que se hace teatro en la UNAM. Este trabajo hace referencia exclusivamente a los planes de estudio que estaban en vigor durante la puesta en escena de *Sobre los usos*.

## **1.2 Breve historia del Colegio de Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM**

La tradición teatral universitaria surge en la Escuela Nacional Preparatoria —ubicada en el antiguo Colegio de San Ildefonso, en el Centro Histórico del Distrito Federal—, fundada el 3 de febrero de 1868.

Siendo director Don Gabino Barreda se llevó a cabo la primera representación teatral preparatoriana. Más tarde, en 1903 se celebró “La fiesta estudiantil de la Preparatoria”, donde se

---

<sup>3</sup> Nombre que adoptó la compañía durante el proceso de montaje y temporada de la obra que aquí nos ocupa. El nombre era además de utilidad como referente para acciones de promoción y trámites.

escenificaron diversas piezas teatrales y en las que participaron numerosos alumnos de la escuela, noticia que fue publicada por el periódico *El imparcial* el día 1º de julio de 1903.

Se sabe que de 1936 a 1938, por acuerdo del Lic. Salvador Azuela, jefe del Departamento de Acción Social de la UNAM, el dramaturgo Rodolfo Usigli impartió un curso de técnica teatral a los estudiantes de la Universidad Nacional incluyendo a los preparatorianos. Entre ellos, Julio Bracho, director de escena, formó un grupo teatral en el que participó la actriz Isabela Corona. Cabe mencionar que entre los estudiantes participantes en este grupo se encontraban Carlos Riquelme y Tomás Perrín, quienes desde entonces se integraron a la vida teatral mexicana, siendo ambos en ese tiempo estudiantes de leyes. Entre las obras que presentaron se encontraban *Las Troyanas*, de Eurípides, y *Los caballeros* de Aristófanes.

Personalidades como Enrique Ruelas y Fernando Wagner impartieron clases de actuación teatral en la Escuela Nacional Preparatoria cuando su director era Samuel García, y representaron en 1942, en el Teatro del Palacio de Bellas Artes, la comedia *A ninguna de las tres*, de Fernando Calderón. Al año siguiente presentaron *Contigo Pan y Cebolla*, de Manuel Eduardo de Gorostiza. Pero “[...] habiéndose estimado que esa actividad no era compatible con el grupo de materias del ciclo preparatorio, fue transferida a la Facultad de Filosofía y Letras”<sup>4</sup>, en donde los maestros Ruelas y Wagner continuaron con su ya histórica labor.

En 1935, en la Facultad de Filosofía y Letras existía la asignatura Técnica Teatral, dentro del plan de estudios de Letras Españolas. Dicha asignatura era impartida por el maestro Fernando Wagner.

En 1949 el Dr. Samuel Ramos, Director de la Facultad de Filosofía, lanza una convocatoria en donde hace referencia a la necesidad de fundar un Teatro Universitario.

---

<sup>4</sup> Cf. Gómez Rogil, José. *Teatro Estudiantil Preparatoriano*. ENP, UNAM, México, (sf).

I. LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, guiada por la conciencia del lugar que ocupa el teatro dentro de la cultura de los pueblos y movida por el deseo de crear un Teatro Universitario en México, anuncia la creación de una SECCIÓN DE TEATRO, dependiente de su Departamento de Letras, con arreglo al siguiente programa:

Historia del Teatro Universal, desde sus orígenes hasta nuestros días.	Prof. Rodolfo Usigli
Teoría y Composición Dramática	Prof. Rodolfo Usigli
Técnica Teatral	Lic. Enrique Ruelas
Técnica Teatral Superior	Prof. Fernando Wagner. <sup>5</sup>

En la misma convocatoria se invita a toda la comunidad de las Facultades de la UNAM a participar en las pruebas requeridas para la formación de grupos teatrales que tomarían parte en las obras dramáticas presentadas en el curso escolar de ese año por el Teatro Universitario.

Hasta 1959 los estudios de arte dramático eran una especialización de la maestría en Letras Españolas.

En 1974 la Coordinación de Letras se dividió en dos coordinaciones: Letras Hispánicas y Letras Modernas y Departamento de Literatura Dramática y Teatro. De ser una especialización, los estudios teatrales se integraron como un departamento, el Departamento de Arte Dramático.

Numerosos profesores, dramaturgos, críticos, actores y directores teatrales tuvieron contacto directo o egresaron de dicho Departamento, que con el paso del tiempo tuvo nuevas necesidades académicas y administrativas, por lo cual hubo cambios en los planes de estudio.

A partir de 1979 se inicia un largo proceso que culmina en 1984 con un nuevo plan de estudios, siendo coordinador el Maestro Héctor Mendoza. En el periodo de 1985 a 1986, la dirección de la Facultad recibe la aprobación del Consejo Universitario para que entre en vigor el

nuevo plan de estudios de la carrera que, en 1988, teniendo como coordinadora a la Licenciada Aimée Wagner realiza un cambio de nombre. Pasa a constituirse de Departamento de Literatura Dramática y Teatro a Colegio de Literatura Dramática y Teatro.<sup>6</sup>

Originalmente el Colegio de teatro se constituyó con la finalidad de insertar una historia teatral en la cultura mexicana. Bajo tal concepto el teatro universitario debe ser considerado una de las bases académicas más importantes dentro de la investigación y la ejecución de la creación teatral.

Si bien en sus inicios en el colegio los profesores que impartían sus cátedras concluían con la presentación abierta de sus trabajos a un público, de alguna manera contribuían a la evolución del teatro universitario. Esta modalidad se conserva actualmente en la Escuela Nacional de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes y en el Centro Universitario de Teatro. Esto brinda la oportunidad de abrir un canal de confianza y comunicación entre profesor y alumno, a tal grado de fusionar la experiencia de aquellas figuras del teatro mexicano y la práctica de los nuevos profesionistas en la aventura creativa mediante trabajos preparados por los mismos alumnos durante los cursos. Desafortunadamente este fenómeno evolutivo del teatro universitario basado en la comunicación de experiencias profesionales y realidades culturales se ha fracturado debido no a la falta de artistas o compromiso de las nuevas generaciones, sino al difícil y burocrático acceso a los espacios, medios y dependencias que apoyan la producción y difusión del teatro universitario.

Actualmente en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro se forman profesionistas en el arte teatral que se desempeñan en las diversas áreas especializadas que lo componen. Como

---

<sup>5</sup> Tomado del cartel original, en posesión de la Licenciada Aimée Wagner, docente del Colegio.

<sup>6</sup> Actualmente responde a dicho nombre por su estructura orgánica y planes de estudio propios, además de contar con la asignación directa de recursos económicos por parte de la administración general de la UNAM.

egresados contamos con los conocimientos relativos a la teoría, a la composición dramática, a las técnicas de actuación y dirección, pero en nuestra corta experiencia laboral hemos descubierto que lo que distingue a nuestras producciones —también profesionales— del teatro comercial, son los aciertos en el concepto artístico, con buenos creativos, no tan malos actores, escasos medios de producción y falta de difusión.

Con el afán de entender si el apoyo al teatro universitario es cuestión de suerte, coyuntura o madurez profesional, en el siguiente apartado presentamos algunas apreciaciones sobre las dependencias que producen y difunden la creación artística de los profesionistas universitarios como nosotros.

### **1.3 Las instancias que difunden y producen el teatro en la UNAM**

*“A la UNAM le corresponde asumir el compromiso que tiene con la sociedad, de conservar, generar y transmitir el conocimiento científico, humanístico, artístico y tecnológico mediante la docencia, la investigación y la difusión de la cultura”.*<sup>7</sup>

#### **1.3.1 La Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM**

Tras el acuerdo que definió su estructura, expedido el 14 de septiembre de 1989, la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM quedó organizada en un sistema complejo integrado por cuatro direcciones de actividades artísticas: Actividades Musicales, Actividades Cinematográficas, Teatro y Danza, y Literatura; dos direcciones generales de comunicación: Radio UNAM y TV UNAM; cuatro centros de extensión: Centro de Enseñanza para Extranjeros, Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras, Centro Universitario de Teatro; un Centro de Investigación y

---

<sup>7</sup> Guía de carreras UNAM 2002, p.11.

Servicios Museológicos, y dos centros de difusión: Casa del Lago y Museo Universitario del Chopo.<sup>8</sup>

### **1.3.2 La Dirección de Teatro y Danza**

La Dirección de Teatro y Danza de la UNAM, tiene como objetivo apoyar las propuestas teatrales y dancísticas que surgen de la comunidad universitaria, atender a profesionales y estudiantes en los terrenos de la experimentación, la investigación y la búsqueda de lenguajes escénicos, equipar y dotar de los elementos técnicos necesarios a los distintos espacios que la comunidad teatral y dancística utiliza, con el objeto de lograr los mejores resultados en escena.

La Dirección de Teatro y Danza coordina la programación de 15 recintos universitarios, en Ciudad Universitaria: el teatro Juan Ruiz de Alarcón, el teatro Sor Juana Inés de la Cruz, la Sala Miguel Covarrubias y, fuera de ella, el teatro Santa Catarina, en Coyoacán y los auditorios de las Facultades de Estudios Superiores (FES) de los Campus Acatlán y Aragón. En estos espacios se programan alrededor de 35 obras de teatro, más 18 temporadas dancísticas y aproximadamente 60 trabajos experimentales.<sup>9</sup>

En lo que respecta al apoyo de las propuestas teatrales, éste consiste en coproducir con productores independientes o de otras instituciones privadas que apoyen la cultura, a través de recursos materiales, económicos o mano de obra en la realización, según sea el caso y las necesidades de la producción, así como la posibilidad de facilitarles lugar de ensayos y poner a su disposición salas de teatro o foros para sus representaciones de temporada. Sin embargo, lograr

---

<sup>8</sup> En las últimas administraciones la UNAM ha modificado paulatinamente algunas de estas coordinaciones y direcciones generales bajo las cuales se agrupan.

<sup>9</sup> Información proporcionada por la Coordinación de Teatro y Danza de la UNAM mediante un folleto de divulgación.



que un proyecto, sea considerado para la asignación de apoyos económicos y de la programación anual para una temporada resulta ser un proceso largo y complicado. Por una parte la demanda de apoyos es alta y los recursos son mínimos. Por la otra, el acceso a sus espacios teatrales se vuelve cada vez más difícil, burocrático y, en ocasiones, discriminatorio.

Actualmente la falta de recursos por parte de esta dependencia ha provocado que el teatro de los artistas universitarios busque otras instancias como son los productores independientes. Se puede solicitar también financiamiento a empresas particulares, cooperativas de difusión cultural, fundaciones culturales y, en el mejor de los casos, el proyecto es sometido a concurso en los programas de becas y coinversiones del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

En nuestro caso, la producción de *Sobre los usos* en un inicio pretendía contar con el apoyo de la Dirección de Teatro y Danza, pero debido a la negativa de ésta, se llevó a cabo con la inversión de dos productores independientes.

## CAPÍTULO 2 METODOLOGÍA

En este capítulo hablaremos del método de investigación empleado para la colecta y organización de los datos obtenidos. Igualmente mencionaremos el tipo de datos, los pasos seguidos para su colecta, su control, así como los medios y formas de registro empleados para su análisis.

### 2.1 Metodología cualitativa

Una metodología ayuda a definir el modo de enfocar los problemas, así como la forma de buscar las respuestas, es una manera de investigar causas y comprobar efectos. Decidimos adoptar la metodología cualitativa, porque permite obtener datos descriptivos del fenómeno teatral que nos ocupa.

La frase metodología cualitativa se refiere en su más amplio sentido a la investigación que produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y a la conducta observable [...] a semejanza de la metodología cuantitativa, consiste en más de un conjunto de técnicas para recoger datos.<sup>10</sup>

La característica principal de este modelo de investigación es la observación participante, que involucra la interacción social entre el investigador y los informantes. Por medio del seguimiento de sus acciones es posible conocer su significado, así como los problemas que van surgiendo durante el proceso común, en este caso una puesta en escena.

Así mismo, la flexibilidad que presenta este modelo en el proceso de aplicación nos permitirá desarrollar conceptos partiendo de las pautas que dan los datos fenomenológicos y no recogiendo éstos para evaluar modelos, hipótesis o teorías preconcebidas. Nuestro objetivo no es comprobar,

---

<sup>10</sup> Taylor J. J. y R. Bogdan, *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Paidós Básica 37, México 1987, pp. 19-20.

sino dejar testimonio de un fenómeno que involucra a un grupo determinado de profesionistas del teatro universitario, dependencias, artistas e incluso a un público definido. Así, ante esta perspectiva, la integración parte de una descripción exhaustiva o lo más detallada posible de todo el proceso de montaje desde sus inicios hasta la última representación. Tras esta descripción se procede a hacer una interpretación de los procesos en torno a la puesta en escena en donde destacan los diversos puntos de vista de los sujetos participantes.

## **2.2 Datos**

Denominaremos datos a toda información obtenida durante la exploración del fenómeno. Su colecta estuvo determinada por el desarrollo natural del fenómeno, no sujeta a una teoría preconcebida de cómo debe montarse una obra dramática. Desde mi participación como asistente de dirección registré no sólo las experiencias que resultaron de mi colaboración profesional, sino también cada una de las implicaciones y complicaciones derivadas de las tareas asignadas a cada uno de sus integrantes, llámense creativos, productores, realizadores, técnicos o actores, así como las que resultaron en su realización y los efectos que provocaron en cada una de sus áreas.

Es importante destacar que en la colecta de datos que requería nuestro modelo, a diferencia de los métodos cuantitativos, los escenarios y los grupos sociales involucrados en el fenómeno teatral se consideraron como un todo y no como variables que pudieran determinar los resultados. El contar con diversos tipos de datos nos permite tener también diversas apreciaciones del fenómeno que abordamos y, por lo tanto, una percepción más completa del mismo. Así, podemos hablar de una relación estrecha entre la información generada por cada uno de los participantes y la apreciación final del montaje, tanto en sus aspectos positivos como en los negativos.

El proceso de montaje nos permitió tener acceso a la información constituida por: entrevistas al equipo actoral y creativo, sobre sus procesos individuales y experiencias adquiridas desde el periodo de ensayos hasta el estreno; bitácora de ensayos, entrenamiento coreográfico y esgrima, avances en la producción, del estreno y funciones de temporada; video del estreno; impresos, como el programa de mano y recortes de carteleras; material fotográfico de maqueta, ensayos y estreno.

Como método de investigación analítico, la observación participante depende del registro inmediato de notas de campo completas, precisas y detalladas, por lo que el control de datos se llevó a cabo desde la perspectiva del asistente de dirección y las notas de campo, entrevistas, fotografías y videos fueron registrados o clasificados en el caso correspondiente después de cada encuentro.

Para obtener los datos con la espontaneidad requerida se tomaron las siguientes precauciones:

- a) Seleccionar cuidadosamente el medio de registro adecuado a la ocasión que se va a explorar (notas, grabaciones o fotografías, etcétera).
- b) Cuidar que estos dispositivos de registro no interrumpan el flujo natural de los acontecimientos.
- c) La claridad de las notas debe permitir la recuperación fácil de los datos y temas.
- d) No olvidar que se trata de registrar datos descriptivos no evaluativos.

Así, un ensayo previo a las sesiones donde se haría el registro fotográfico o de videocámara, se advirtió al equipo de trabajo de la presencia de la cámara o la grabadora. Cuando se trataba de una grabación de audio, se procuró mantener la grabadora en un lugar discreto que no intimidara tanto al entrevistador como al entrevistado. Las anotaciones se iban haciendo como parte de un registro natural, sin exaltar el hecho, como si se tratara de una simple acción de tomar notas. Al

salir de cada sesión los datos registrados en papel fueron desarrollados en su redacción y seleccionados primeramente por fecha de registro, y posteriormente se clasificó según la importancia del fenómeno en el desarrollo del proyecto. De esta manera se facilitaría en un futuro el análisis de los resultados del proceso.

### **2.2.1 Registro de notas de dirección**

Hemos decidido llamar notas de dirección a toda instrucción que el director de escena dirigía a su equipo (asistente, actores, realizadores, técnicos, entre otros), ya que éstas fueron indispensables en el desarrollo de nuestro proyecto. Las notas de dirección se fueron clasificando en:

- a) **Notas de actuación:** Nos referimos a las observaciones del director (quien en este caso es también el autor) sobre la construcción de cada personaje, así como las que buscaban estimular la óptima respuesta del actor en la escena.
- b) **Notas de trazo escénico:** en las que el director refiere instrucciones a los actores para la ubicación física del personaje en escena, sus desplazamientos en relación a la escenografía y el uso de la utilería en cada tarea escénica.
- c) **Notas de realización:** Así denominamos a las notas donde se registraban las correcciones o adaptaciones necesarias al diseño escenográfico, el vestuario o la utilería.
- d) **Notas de producción:** en ellas se registraron las necesidades económicas requeridas para el buen desarrollo de los ensayos generales de la obra, previas al estreno.

Todos los datos que se generaron a partir de las mencionadas instrucciones, decisiones, sugerencias y hasta de la relación del director con el grupo, se registraron literalmente con el fin de dar seguimiento a cada una y monitorear así las deficiencias o aciertos del proceso.

### **2.2.2 Las entrevistas**

Las entrevistas utilizadas para obtener los testimonios del proceso, por boca de cada una de las personas involucradas en el proyecto se llevaron a cabo bajo el modelo de la entrevista cualitativa, no directiva, no estructurada, a partir de preguntas abiertas formuladas de manera cotidiana. Esto permitió observar integralmente, entre otras cosas, los mensajes no verbales del entrevistado.

Conforme al carácter de nuestro reporte, el objetivo de las entrevistas es observar y registrar las actitudes del entrevistado, así como sus pensamientos más inmediatos y su forma de expresarlos en el momento. La entrevista cualitativa requiere de una técnica natural que permita formular preguntas que no inhiban o condicionen la actitud del entrevistado, esto es, entrevistar a través de una conversación normal y cotidiana.

Las entrevistas que reportamos literalmente incluyen los encuentros con el grupo de trabajo, desde la convocatoria de invitación, las reuniones de planeación y diseño del montaje, sesiones personalizadas con los actores, hasta las realizadas en visitas a determinadas dependencias.

Para organizar los datos obtenidos durante el proceso de observación nos dimos a la tarea de seleccionar notas, entrevistas, fotografías y testimonios, representativos de cada escenario, lo cual permitió ordenar objetivamente el informe de acuerdo a cómo sucedieron los hechos. Esto también nos facilitó identificar los puntos que incidieron tanto positiva como negativamente en el montaje.

Llamamos positivos a los puntos que contribuyeron a: la integración del grupo creativo y actoral; la comunión de los actores en la escena; la integración del actor con los elementos escenográficos; la adecuada integración de la utilería en las tareas escénicas del actor; la realización de los elementos escenográficos y el éxito del periodo de temporada. En consecuencia

serán considerados como negativos todos aquellos que obstaculizaron o modificaron los aspectos anteriores.

El proceso de análisis lo haremos al discutir e interpretar la incidencia de todos los elementos propiamente en el resultado final o puesta en escena.

## **CAPÍTULO 3**

### **EL MONTAJE**

La compañía “El suéter de Tirso” está integrada por profesionistas egresados del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con una sólida trayectoria profesional. En su mayoría han trabajado juntos por más de quince años, contando en su quehacer teatral con montajes del teatro clásico español en la “Compañía de Teatro Corral”, bajo la dirección de Juan Morán, y participando en múltiples festivales internacionales como el del Drama del Siglo de Oro en el Chamizal, Memorial del Paso Texas (1989, 1990, 1991, 1993); el Festival Internacional Cervantino (1989 y 1992) y el VI Festival Internacional de Teatro en Venezuela (1983). Han hecho además temporadas bajo los auspicios de la UNAM y el INBA. De igual modo, contando con apoyos institucionales o con sus propios medios, han podido participar en festivales de teatro en Perú, Chile y Colombia.

#### **3.1 Criterios de selección del grupo actoral y creativo**

El equipo actoral se integró con gente conocida por el director, con experiencia comprobada, creativos, disciplinados y comprometidos, todos egresados del Colegio de Teatro ya referido.

En el caso de los creativos se pensó en maestros y compañeros del colegio que comulgaran con el director y su propuesta escénica. Considerando que la afinidad de intereses y la comunicación humana son fundamentales en un equipo de trabajo, se decidió elegir un equipo homogéneo en su formación académica, capaces de anteponer su compromiso artístico sobre cualquier otro interés ajeno a los fines del proyecto.

Las personas que en un principio se contemplaron en el equipo creativo fueron: Teresa Patlán, diseño de escenografía y maqueta; Gustavo Montalbán, coreógrafo; Octavio Moreno,



coreógrafo de esgrima; Oscar Armando García, musicalizador; Liliana Lara, co-productora con Leonardo Herrera; Guillermo F. Soriano Escamilla en diseño de viñetas para cartel y programa de mano, y como asistente de dirección Miriam Sánchez Domínguez.

En la plantilla actoral figuraban: Avelina Correa o Aracelia Guerrero como Caroline Cake Baker; Mauricio Martínez como Fernando; Julio Escartín, Lorenzo; Sergio Armando Rodríguez, Miguel, y Gonzalo Blanco para interpretar a Jaime. La actriz que finalmente quedó en el único papel femenino fue Guadalupe Fuentes.

En los anexos de este reporte incluimos una semblanza curricular de cada uno de los participantes, actores y creativos, en esta puesta en escena.<sup>11</sup>

### **3.2 Plan organizador**

Iniciar un proyecto escénico implica una planeación previa a la convocatoria del equipo, pensar en el objetivo de la puesta en escena, su función social, características del montaje, cálculo de recursos materiales, humanos y financieros, así como una estrategia para solicitar apoyos; espacios para ensayo, teatro para temporada, difusión y promoción de temporada. Esto permite tener una visión general del proceso de montaje, y la localización de posibles contratiempos que en momentos reales, bajo las condiciones de producción, no siempre se resuelven satisfactoriamente y terminan por incidir en la idea o ideas originalmente planteadas.

Como responsables de proyecto, director y asistente consideramos necesario elaborar un plan organizador que contemplara tiempos de producción ejecutiva, laboratorio actoral, entrenamientos, trazo escénico, realización de escenografía, utilería, ensayos técnicos y

---

<sup>11</sup> Consultar sinopsis curricular en la carpeta de producción, anexo III.

generales, presentado a todo el grupo en la primera entrevista. Es así como queda elaborado un cronograma tentativo de trabajo.<sup>12</sup>

<b>PRIMER CRONOGRAMA GENERAL DE TRABAJO</b>	
OCTUBRE	Iniciar los talleres y prácticas de laboratorio: revisión de videos, prácticas de campo e improvisaciones.
NOVIEMBRE	Tareas escénicas, entrenamiento de esgrima, coreografía y retomar la lectura de la obra, análisis de texto.
ENERO (Segunda quincena del mes)	Ensayos de trazo escénico. Inicio de realización de producción, prioritariamente utilería.
FEBRERO	Ensayos de trazo y montaje. Realización completa: vestuario, escenografía, musicalización, diseño de iluminación.
MARZO (dos semanas)	Ensayos generales: acceso al espacio y realización de iluminación.
ABRIL	Estreno previsto.

Evidentemente la producción ejecutiva se llevaría a cabo paralelamente al proceso creativo que arrancaría en junio de 1998.

Como siguiente paso se elaboró una estrategia de realización, en la cual se planteaba la solicitud de un espacio para temporada a la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM. Se solicitó el teatro Sor Juana Inés de la Cruz como primera opción y el Foro Santa Catarina como segunda. Para tal petición era necesario contar con una carpeta de producción donde se incluyera

<sup>12</sup> Cronograma elaborado por el Maestro Leonardo Herrera, dos semanas antes de convocar al equipo actoral.

el texto dramático, los objetivos del montaje, requerimientos técnicos y las necesidades por solicitar para la temporada, como presupuesto para nómina y la publicidad. Se convocó entonces a la diseñadora de escenografía para calcular costos de producción y realización, así como el costo aproximado de nómina y post-producción de temporada.

### **3.2.1 Actividades y tareas asignadas a los integrantes de la Compañía**

Por su carácter multidisciplinario, el arte dramático requiere la unificación de ideas en su creación y de esfuerzos comunes en su realización, así denominamos al compromiso individual con un fin común: enriquecer la propuesta escénica del director sin alterar o perjudicar el proceso de montaje.

Aquí la asignación de actividades y tareas a cada uno de los integrantes son reguladas por el director y coordinadas por el asistente de dirección, encargado de proveer a éste y a todo el equipo de la información necesaria para la realización de su trabajo: desde llamados a ensayo, trámites para solicitar materiales o espacios, programación de actividades, registros de los avances del proceso, entre otros.

Las tareas son asignadas de acuerdo a la actividad artística de cada integrante y a las necesidades de la obra. Por ejemplo: la escenógrafa tuvo que conocer la obra y establecer con el director los espacios escénicos, de acuerdo al estilo de su concepción, el número de cambios escenográficos y las características de éstos. Con esta información ella pudo iniciar su actividad de diseño escenográfico y la realización de maqueta. El entrenador de esgrima se dio a la tarea de conocer al equipo actoral, solicitar al director un espacio donde entrenar y desarrollar uniformemente las habilidades de los actores en el manejo de la espada. El coreógrafo hizo una selección de música y pasos, según las necesidades expuestas por el director. Después de conocer

la obra completa para entender el concepto planteado, el musicalizador seleccionó las piezas necesarias para que el coreógrafo y el director definieran el estilo de la coreografía. El iluminador por su parte analizó las características del espacio escénico, de la escenografía y del estilo para realizar una plantilla de iluminación realizable según las cualidades del espacio de representación. A los actores por su parte se les fueron asignando tareas en cada ensayo, de acuerdo a las necesidades del montaje y del concepto de dirección. En el caso de los coproductores, éstos se encargan de proporcionar los recursos económicos para que el montaje se realice, serán los encargados de asegurar la temporada en un teatro adecuado a la idea de la puesta en escena, pago de nómina y gastos de post-producción.

En todas las actividades la asistente de dirección buscó encargarse de que todas las tareas se realizaran según los acuerdos con el director en cuanto a características, tiempos y condiciones establecidas, cuidando siempre los intereses del montaje.

### **3.3 Sinopsis de la obra**

Todo comienza con una conferencia ilustrada impartida por una psicóloga, formada en el extranjero, sobre la naturaleza de los recuerdos y sobre la manera en que los humanos nos comportamos durante el galanteo amoroso. Al mismo tiempo, un grupo de actores entra en crisis ante la solicitud del director de preparar una serie de ejercicios para apoyar su propuesta de montaje de una obra de Tirso de Molina.

Tanto la conferencia como los ensayos y discusiones en el teatro se llevan a cabo en medio de los espectadores. Al final, el público y los actores departen alegremente, escuchando los versos de Ovidio con los que la Doctora Caroline Cake Baker concluye su conferencia y sus recuerdos.

### **3.4 Finalidad del montaje**

Proyectar una comedia experimental, cuya finalidad es la de integrar al espectador a un hecho teatral y no dejarlo relegado como un elemento pasivo. Deseamos recrear una comedia que resulte divertida para actores y espectadores, basada técnicamente en la aplicación del lenguaje no verbal, cotidiano, empleado en las relaciones humanas en espacios públicos y privados.

### **3.5 Propuesta escénica para el montaje de *Sobre los usos del cuerpo en el galanteo amoroso***

La característica primordial que define a nuestro montaje es la de una comedia interactiva: comedia por el tratamiento simbólico que las historias originalmente referidas por los actores —y como resultado de sus observaciones— fueron conformando mediante un abordaje gozoso del texto, e interactiva porque requiere de ser escenificada entre los espectadores, como principales ejecutantes en los espacios colectivos, base de nuestras acciones.

El texto es tan sólo una parte del espectáculo o hecho teatral, pues el mayor peso del mismo radica en las tareas escénicas propuestas por los actores —a las que sólo se hace referencia en las acotaciones—, también resultado de la investigación sobre el papel de las acciones cotidianas en el desempeño del actor.

El espacio requerido de manera ideal es el de un teatro arena, pues el escenario tradicional a la italiana divide el ámbito correspondiente a actores y espectadores, lo que llevaría a una pérdida de las propuestas originales dadas por los primeros. El teatro arena ofrece la posibilidad de jugar simultáneamente con más de un foco de atención en escena. Diferentes áreas o “sets” en juego alternado permiten contar visualmente varias historias al mismo tiempo, marcadas por las líneas de acción de los personajes: la conferencia de la doctora, las historias personales de los tres jóvenes en el autobús, el repaso del texto, la batalla en la calle, el ensayo, la tarea que Jaime deja

a sus actores, la fantasía amorosa de Carolina y Miguel en la azotea, entre otras. Estas historias son comentadas por los personajes y al mismo tiempo consideradas por el espectador, quien es juez y parte en los espacios a los que se hace referencia en la historia general: viajero del autobús y del pesero, peatón en la calle, vecino del edificio y anfitrión en la reunión social con la que termina la obra, donde es presentado a otros espectadores-participantes, antes de que los actores den las gracias.

El cambio de una historia o episodio a otro es marcado, las más de las veces, por los juegos de iluminación o por el movimiento escenográfico hecho por los mismos actores.

El hilo conductor de la historia es la conferencia de la Doctora Caroline Cake Beker sobre la naturaleza del lenguaje verbal y no verbal y los recuerdos involuntarios con los que ilustra su ponencia. Los personajes son habitantes de su recuerdo e inevitablemente aparece ella misma como parte de una historia de amor. En la historia se recurre al ensayo de una obra del Siglo de Oro (*El amor médico*, de Tirso de Molina) pues es este tipo de experiencias con las que la mayoría de nosotros estamos más familiarizados, constituyendo una fuente de anécdotas y base de la experimentación actoral. Esto permite que nuestra propuesta recurra tanto a elementos brechtianos, al dividir la historia en diferentes episodios, como vivenciales, dados por la relación de los actores con los objetos necesarios para sus tareas escénicas y por la relación emotiva que se establece entre los personajes.

### **3.6 Taller para actores**

Debido a que *Sobre los usos* fue un proyecto que surgió de un laboratorio actoral en 1989,<sup>13</sup> el re-

---

<sup>13</sup> Obra ideada para el examen profesional de Licenciatura de Leonardo Herrera.

montaje requería ahora no de un laboratorio, sino de un taller previo donde el equipo actoral pudiera retomar los mismos principios técnicos basados en la observación de su propio lenguaje no verbal, cotidiano. “*Nuestro objetivo es el de instrumentar una situación de trabajo en la que los actores realicen observaciones sobre el papel del lenguaje corporal y verbal en la vida diaria y la manera en que lo adapta a su trabajo en la escena. Pensamos que estas premisas de trabajo son aplicables a un laboratorio de actuación o formulación actoral [...]*”.<sup>14</sup>

En este sentido el taller propuso un auto análisis kinético para que el actor:

- Reconociera las cualidades de sus movimientos corporales y gestuales.
- La naturaleza de sus gestos y ademanes: innatos, aprendidos e imitados del medio social.
- El significado que éstos generan en conjunto dependiendo de su regulación y determinación en una situación dada, en este caso *el galanteo amoroso*.

### **3.6.1 Selección de tareas escénicas**

Tomando en cuenta que la obra es una comedia que pretende interactuar de manera real con el espectador, se deberá buscar que el actor traslade concientemente el significado del lenguaje no verbal al escenario y, a través de él, integrar la reacción participante del público a la escena. Para tal efecto el taller propone:

- Que a partir del análisis del personaje y del auto conocimiento kinésico del actor, éste pueda experimentar en la búsqueda de tareas escénicas propias del personaje y acordes a las circunstancias dadas.

---

<sup>14</sup> Tesina “Elementos de comunicación no verbal en el quehacer actoral”, de Leonardo Herrera González para obtener el título de Licenciado en Literatura Dramática y Teatro. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1989, p.5.

- Entrenar la reproducción de acciones físicas cotidianas sin violar el principio de verosimilitud.
- Seleccionar las acciones cotidianas logradas, que identifiquen el carácter de cada personaje y que apoyen el desarrollo de la obra.

### **3.6.2 Proceso actoral en los ensayos de marcaje y corridas**

Después de encontrar los elementos de la técnica actoral aplicable al estilo del montaje, es necesario integrar a todos los personajes con sus diálogos, los elementos de utilería y escenográficos a la escena, a este proceso, en el que el actor aprende a moverse y a reaccionar de manera natural ante el conjunto de elementos que integran la escena; lo llamaremos ensayos de marcaje. Y al proceso donde, además de pertenecer a un todo, el actor debe habilitar la reproducción de acciones cotidianas y recreación de mensajes no verbales, lo llamaremos ensayos de corrida.

### **3.7 Semblanza del proceso administrativo y de producción**

Uno de los obstáculos más difíciles de cualquier proyecto escénico es encontrar con un productor, una persona que se responsabilice de la parte comercial y financiera del espectáculo teatral. Esta búsqueda se inició antes del proceso de montaje y fue encabezado por Leonardo Herrera González, director, y Miriam Sánchez Domínguez su asistente, encargada de coordinar el proceso administrativo.

Llamaremos proceso administrativo a las acciones realizadas para: gestionar apoyo financiero, obtener un teatro para temporada con la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM, y



de producción al financiamiento para la realización de los elementos escenográficos, de utilería y vestuario.

Con el fin de pertenecer al Teatro Profesional Universitario, el 28 de agosto de 1998,<sup>15</sup> la asistente de dirección de la compañía “El suéter de Tirso” gestionó una cita con el Lic. Antonio Crestani, Director de Teatro y Danza, para que Leonardo expusiera de manera personal el proyecto. La finalidad de la entrevista era tener una referencia más clara sobre las posibilidades de que nuestro proyecto cumpliera con las condiciones requeridas por esta dependencia y fuera considerada en la programación de temporadas del próximo año (1999).

Una semana después, el Licenciado Antonio Crestani nos envía una carta diciendo que ya no era posible considerar nuestro proyecto, debido a que “ya tienen compromisos y proyectos presupuestados, incluso hasta el primer trimestre de 1999”.<sup>16</sup> Sin embargo nos invitó a participar en la próxima convocatoria para elegir proyectos que se llevaría a cabo del segundo trimestre de 1999 en adelante.

Animado por la posibilidad de resultar favorecidos por la convocatoria en cualquier trimestre del año entrante, nuestro director decide preparar el material necesario para participar en la selección. Así, el día 12 de noviembre de 1998 se entregó al Departamento de Teatro de la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM una solicitud<sup>17</sup> de apoyo para producciones y coproducciones de teatro, en la que se solicitaba apoyo para la producción de la puesta en escena *Sobre los usos*. De igual modo se solicitaba la programación de una temporada en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz del Centro Cultural Universitario o en el Teatro Santa Catarina, en el próximo año (abril de 1999), así como el apoyo para el pago de nómina de los integrantes de la

---

<sup>15</sup> Consultar oficio No. 2 contenido en el anexo II.

<sup>16</sup> Consultar oficio No. 3 contenido en el anexo II.

<sup>17</sup> Consultar documento No. 1 incluido en la carpeta del nexo III.

compañía. También se anexaron dos carpetas con la descripción completa y detallada del proyecto.<sup>18</sup> El paro y la huelga de la UNAM por diez meses en ese año anula toda posibilidad de contar con el apoyo de esta dependencia.

En febrero de 1999 la compañía presenta el proyecto a la Coordinación Nacional de Desarrollo Cultural Regional del CONACULTA para participar en los itinerarios culturales al interior de la República. Un mes después se nos informa que por razones de reestructuración desaparece el área donde fue entregado el proyecto.

Debido a que la resolución de la convocatoria se vio afectada por el paro de labores en la UNAM, nuestro director decide hacerse cargo de la producción y comprar el vestuario y el pago a creativos.

El 2 de febrero del mismo año solicitamos al Lic. Luis Mario Moncada, Coordinador del Colegio de Literatura Dramática y Teatro,<sup>19</sup> su autorización para ensayar en algún espacio del área de teatros o bien el salón 306; la petición fue aceptada. Desde esta fecha al primer paro en el mes de marzo, este espacio fue utilizado para el proceso de talleres y acondicionamiento físico para actores.

Con el propósito de que la huelga en la UNAM no afectara el proceso de montaje, solicitamos un salón de la antigua Escuela de Arte Teatral del INBA para continuar el proceso de ensayos por un periodo de seis semanas, del 12 de julio al 28 de agosto, fecha tentativa de estreno. La petición fue aceptada por el Maestro Alberto Lomnitz, director de la Compañía Nacional de Teatro.<sup>20</sup> Posteriormente solicitamos la suspensión del espacio otorgado por dos

---

<sup>18</sup> Anexo III. Carpeta de producción entregada a la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM.

<sup>19</sup> Anexo II. Oficio No. 4, solicitud de espacio para talleres y ensayos al Colegio de Teatro, Facultad de Filosofía y Letras.

<sup>20</sup> Anexo II. Oficio No. 5, solicitud de espacio para ensayos en la antigua Escuela de Arte Teatral.

semanas, debido a que parte del elenco salía a una gira fuera del país. Los ensayos en este lugar se reanudaron a partir del 2 hasta el 28 de agosto del año en curso.

Finalmente Leonardo Herrera hace contacto con los integrantes de la compañía del Foro Contigo América (ubicado en Arizona 156, Col. Nápoles. D.F.), quienes ceden un espacio en su calendarización para que se lleve a cabo el estreno y temporada de la puesta en escena. Las fechas propuestas fueron todos los jueves de octubre y noviembre a las 20:00 hrs, iniciando con el estreno el jueves 7 de octubre de 1999. A partir de este momento, terminar la realización de escenografía, utilería y vestuario son la prioridad.

Cuatro meses después del estreno y la temporada del montaje, se manda un segundo oficio al Licenciado Antonio Crestani, Director de Teatro y Danza de la UNAM, para informarle que nuestra producción salió adelante exitosamente y que debido a ello insistíamos en ratificarle nuestro interés de presentar la puesta en escena en uno de los foros universitarios. El oficio nunca tuvo respuesta. Seis meses después se recogieron las carpetas que habíamos entregado.<sup>21</sup>

### **3.7.1 Diseño de escenografía, utilería y vestuario**

El diseño del concepto de una puesta en escena es parte del trabajo creativo del director teatral, en él recae la responsabilidad de que la obra cuente con todos los elementos concebidos para la representación. Es aquí donde la intervención de otros creativos sumada al trabajo del director toma forma.

Para que el concepto escénico fuera entendido por los actores, después del análisis del texto dramático, el director solicitó a la escenógrafa Teresa Patlán una propuesta de escenografía que contara con las siguientes cualidades: que los colores, formas y texturas evocaran la imagen de

---

<sup>21</sup> Anexo II. Oficio No. 6, solicitando temporada en foros de la UNAM.

una historieta; y que todos los elementos fueran bidimensionales, ligeros y fáciles de desplazar. El resultado de estas cualidades se concretó en una maqueta a escala, diseñada conforme a las dimensiones escénicas del Foro Sor Juana Inés de la Cruz.

A continuación presentamos los listados de los elementos de producción y lugares de acción que resultaron del análisis del texto, mismos que sirvieron de punto de partida para el diseño de la maqueta y presupuesto del montaje.<sup>22</sup>

<i>Sobre los usos del cuerpo en el galanteo amoroso</i> ELEMENTOS DE PRODUCCIÓN			
Vestuario	Utilería	Elementos técnicos	Alimentos
Escena 1: Vestido formal o bata de la doctora durante la conferencia.	Escena 1: Caja de Miguel.	Escena 1: Proyector de transparencias y transparencias ( <i>slides</i> ).	Escena 1: Pistaches o cacahuates de Miguel y la fruta que come Lorenzo.
Escena 2: Fernando entra a escena caracterizado como gracioso.			
Escenas 3, 4 y 5: Lorenzo y Miguel van abrigados para la lluvia.	Escenas 3, 4 y 5: Mochilas, monedas para pagar el pasaje.		
Escena 6: Vestido formal o bata de la doctora durante la conferencia.	Escena 6: Dinero para que Lorenzo pague el pesero.		
Escena 7: Traje para Fernando.	Escena 7: Dos espadas, dos escudos y dos cascos.		
Escena 8: Ropa casual para Jaime, vestuario clásico para Fernando y Lorenzo.	Escena 8: Mochila y libreta para bitácora de Jaime.		
Escena 9 y 10: Ropa casual de la vecina.	Escena 9 y 10: Teléfono.		
Escena 11:	Escena 11: Mochila de Miguel.		

<sup>22</sup> Ver fotografías de maqueta en el anexo III.

Vestuario	Utilería	Elementos técnicos	Alimentos
Escena 12: Vestido de noche para el baile de la vecina.			
Escena 13: Camisa de botones y tatuaje. Ella con traje del baile.	Escena 13: Llaves y bolsa de cervezas que compra Miguel.		Escena 13: Cervezas.
	Escena 14: Ramo de flores de Lorenzo.		Al final de la obra: Bocadillos y vino para el público.

*Sobre los usos del cuerpo en el galanteo amoroso*  
LUGARES DE ACCIÓN

1	Autobús: acción entre el público
2	Estudio de Miguel
3	Departamento o cuarto
4	Teatro
5	Calle
6	Microbús
7	Calle (Ponencia de la Doctora)
8	Batalla en la calle
9	Cuarto o habitación de vecina
10	Azotea o calle para coreografía de Miguel y vecina
11	Elevador

### 3.7.2 Escenografía, realización e instalación

Después de autorizar el diseño, se elaboraron los isométricos necesarios para presupuestar la realización.<sup>23</sup> Como en un principio se pretendía que Teresa Patlán fuera quien se encargara de la realización, el presupuesto inicial fue elaborado por ella e integrado en la carpeta de solicitud de co-producción entregada a Teatro y Danza.<sup>24</sup>

En tales circunstancias de desamparo financiero, el compromiso ético con el equipo creativo y actoral obligaron al director a optimizar su presupuesto como único productor y buscar

<sup>23</sup> Isométricos contenidos en anexo IV.

<sup>24</sup> Consultar isométricos y presupuesto de producción escenográfica en el anexo III.

alternativas para disminuir costos de realización sin afectar el concepto. Las opciones que se decidió tomar fueron: quitar elementos que no afectarían la construcción dramática de la obra ni el diseño escenográfico original (los edificios de la ciudad y el tinaco que apoyaban la convención de una azotea); acudir a compañeros que quisieran apoyar el proyecto, construyendo la escenografía a cambio de un crédito y un pago simbólico. Ronaldo Vales Monreal y Daniel Muciño, actores de profesión e iniciados en la construcción escenográfica, aceptaron esta tarea en apoyo a Leo como director.

Parte de la disminución de gastos fue el reciclaje de materiales (madera de uso particular) e improvisación de un taller en la casa del director. La adquisición de equipo apropiado se solucionó con algunas compras de herramienta y otras fueron prestadas por los realizadores. Respecto a la instalación de la escenografía, se llevó a cabo hasta los ensayos generales directamente en el teatro, sin costo extra por parte de los realizadores.

La inexperiencia en los terrenos de la producción por parte del director y la necesidad de rescatar su creación artística, lo llevaron a una crisis financiera, justo en la recta final del montaje, cuando se requería de manera indispensable del uso de la utilería definitiva y del vestuario.

La realidad era inminente: faltaba presupuesto para terminar la producción, pagar las rentas del teatro, la postproducción y pago de nómina de temporada. La única vía de solución fue solicitar el apoyo de un coproductor independiente, que conociera los riesgos de un montaje de corte experimental como el nuestro, y apoyara el compromiso de Leo. Así es como Liliana Lara se integra aportando la producción del vestuario, rentas del teatro, impresión de programas de mano, volantes de publicidad y algunos gastos de postproducción.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Ver anexo IV.

El financiamiento para materiales de primera necesidad como: papelería para libretos y carpetas, fotocopias, maqueta, películas y revelado de fotografías, transportes (entre otros gastos básicos), la realización de los elementos escenográficos y de utilería requeridos para el montaje, corrieron a cuenta de Leonardo Herrera, director y coproductor del montaje. La parte de vestuario y utilería fue producida por Liliana Lara, coproductora independiente. La nómina y los gastos de postproducción (vino, queso, aceitunas, requeridas en el montaje) fueron absorbidos por ambos.

Cabe mencionar que la conclusión exitosa de la producción se debió a que también estuvo apoyada por donaciones y prestamos de utilería y vestuario del equipo actoral y creativo.

### **3.7.3 Vestuario**

Inicialmente el vestuario concebido para la temporada en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, consistía en prendas finas; de la época actual, de vestir e informal para los cinco personajes; más tres de época para Lorenzo, Fernando y Carolina.

Por razones financieras todo el vestuario fue sustituido por prendas accesibles que se acercaran a la calidad del diseño original, algunas fueron proporcionadas por los actores.

### **3.8 La producción ejecutiva en *Sobre los usos***

Entre las necesidades básicas de una producción teatral, se encuentra la integración al equipo de dos personas importantes: un productor que se encargue exclusivamente de la parte financiera y comercial del espectáculo; y un productor ejecutivo que se encargue de diseñar y ejecutar las estrategias de publicidad y promoción necesarias para sostener una temporada.

En el caso específico del grupo “El suéter de Tirso”, la producción ejecutiva la llevaron a cabo el director y su asistente. Las actividades de este cargo, consistieron en ejecutar las

estrategias de publicidad planeadas, llevando la información necesaria sobre el espectáculo a los periódicos; armar las carpetas con los documentos requeridos para solicitar apoyos y distribuirlas para conseguir una gira al interior del país; además de elaborar los oficios necesarios para la solicitud de espacios para ensayos y temporada.

Encontrar teatro y hacer lo necesario para mantener la temporada, fueron el gran reto de la producción ejecutiva. Las rentas eran altísimas, y si se quería recuperar la producción se tenía que vender toda la taquilla del teatro por función, o contar con actores de cartel para que nuestro público no se limitara al escolar y al del medio teatral.

Cabe mencionar que tanto la labor de Leonardo Herrera como director del grupo y la mía como asistente de dirección, inició y terminó prácticamente con tareas de producción ejecutiva.

### **3.9 Gestiones ante la administración del Foro Contigo América**

Después de diseñar la puesta en escena para un escenario como el del Foro Sor Juana Inés de la Cruz, ya ningún escenario era funcional, sobre todo cuando se carece de un espacio para instalar la escenografía. Estas necesidades aumentaron la tensión y el agotamiento del director hasta que se encontró una opción viable para el montaje y para el estado financiero de los productores: el Foro Contigo América, con la desventaja de no ser un teatro tan bien ubicado, ni conocido por todo tipo de público.

Esto ocasionó otro impacto moral para el grupo, ya que hacer temporada con una comedia como la nuestra, sin un trabajo de promoción y publicidad agresivo, resultaría un acto heroico y de mucho amor al arte por parte de todo el grupo.

Otra desventaja del teatro fue que para la venta de ingresos en el foro se tenía que elevar el precio del boleto y así poder cubrir los gastos de tesorería. Esto era poner en riesgo la producción



en todos los sentidos, ya que la ausencia de público por el costo del boleto podía afectar el ingreso mínimo para cubrir los gastos de nómina y postproducción.

### 3.10 Estrategias de promoción y publicidad

Efectivamente, la falta de una persona que se encargara de la producción ejecutiva posiblemente contribuyó al fracaso financiero de esta producción, sin embargo esta labor nos permitió conocer en qué consiste el proceso de promoción teatral. La estrategia consistió en imprimir volantes, buscar la venta de algunas funciones a alumnos de secundaria, preparatoria y universidad, hacer llegar boletines de prensa a los periódicos que manejaran cartelera como *La Jornada*, *Reforma*, *Uno mas uno*, *Excélsior* y *Novedades*; la promoción en la revista semanal *Tiempo Libre*, a la cual en algún momento pretendimos comprar un espacio publicitario, inalcanzable para nosotros.<sup>26</sup>

De todas estas opciones, nos quedamos con la publicación del estreno en el periódico *La Jornada* y para la temporada: en la cartelera de la revista *Tiempo Libre*, ambos gratuitos; la distribución de volantes<sup>27</sup> en los programas de mano de cada función y en algunas escuelas preparatorias; y una función vendida en sábado para alumnos de nivel medio superior y superior. El resultado fue un público promedio de treinta personas por función con un donativo voluntario al final de la sesión.

Gracias al compromiso ético y profesional de Leonardo y al apoyo de su grupo “El suéter de Tirso”, llegamos al estreno. *Sobre los usos* inició su temporada en el Foro Contigo América el 7 de octubre de 1999, a las 20:00 horas, con un ingreso simbólico por donativo, insuficiente para los gastos de postproducción. Ahora la preocupación aumentaba en los productores, evidentemente el punto era cómo sacar el pago de nómina para todo el grupo. La postura de

---

<sup>26</sup> Consultar impresos de promoción y publicidad en el anexo VI.

Leonardo fue clara: el actor iba a cobrar cada función, entrara o no dinero a la taquilla. Afortunadamente nuestro público tuvo la iniciativa de donar al menos veinte pesos en los sobres, aunque esta suerte económica no se mantuvo en la temporada.

Pero el trabajo de producción no termina aquí, ahora hay que costear la postproducción, que consiste en pagar la renta del teatro, proveer cada función de alimentos para el *cóctel* de la última escena y refrescos, así como la reparación de cualquier elemento escénico o transportación de toda la producción, en caso de ser necesario.

Con esta breve semblanza general del proceso de producción y realización de una puesta en escena universitaria, podemos apreciar claramente el déficit económico que sufrió esta compañía, así como la capacidad de sobrevivencia que pueden tener producciones de artistas universitarios, sin apoyo de instituciones culturales oficiales.

---

<sup>27</sup> Consultar impresos de promoción y publicidad en el anexo IV.

### 3.11 Bitácora de la primera etapa del proceso de escenificación

En este apartado reportamos en forma de bitácora la primera etapa del proceso de escenificación, que consistió en diseñar el concepto escénico y la búsqueda de recursos para la producción.

#### **La invitación** (mayo de 1998)

La invitación para asistir en la dirección de *Sobre los usos* surgió a partir de encuentros casuales entre pasillos, las clases de acondicionamiento físico que impartía Gustavo Montalbán en el salón de ensayos del área de teatros, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y en la planeación de un proyecto anterior que no se realizó, pero que no obstante dejó la maravillosa experiencia de haber conocido a gente comprometida con el quehacer teatral como lo es Leonardo Herrera, conocido entre los amigos y alumnos allegados como “Leo”. La idea de trabajar con uno de mis profesores me pareció que sería una experiencia enriquecedora y bastante comprometedora, así que esperé que se formalizara la petición.

Una semana después me citó en su cubículo del Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras (CELE), para organizarnos e iniciar el llamado a los posibles integrantes del proyecto. En un principio me parecía que todo iba demasiado rápido, así que pregunté: —”¿De qué obra se trata Leo? Te veo muy entusiasmado”. Me dijo que se trataba de una obra que nueve años atrás le había dado el título de Licenciado en Literatura Dramática y Teatro. Y agregó: “Es una obra que me gusta mucho, es muy divertida... ¡Y tengo ganas de divertirme! Con esa obra yo me titulé”. No me habló de la anécdota, pero sí de las tareas escénicas en el proceso actoral, del número de personajes, y de su propuesta de reparto, de los cuales yo sólo conocía a dos: Gonzalo Blanco y Sergio Armando Rodríguez, del resto sólo tenía referencia. Después de escucharlo me embargó

una profunda emoción por encontrarme con un teatro hecho por alumnos y maestros egresados del mismo colegio, conjuntando esfuerzos para una sola causa: la puesta en escena.

Hasta el momento, la comunicación director – asistente ha sido muy básica y concreta. Me ha citado en su casa el próximo jueves 15 de junio para conocer la obra.

### **15 de junio de 1998**

17:00 hrs. en casa de Leonardo. Invitados para el posible elenco: Julio Escartín, Avelina Correa, Gonzalo Blanco, Sergio Armando Rodríguez, Mauricio García y del equipo creativo sólo Teresa Patlán como escenógrafa, y yo como asistente de dirección.

Después de casi dos años, mi reencuentro con el teatro universitario se da con una generación de jóvenes actores profesionales egresados del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, entre ellos dos profesores que han provocado en mí una gran admiración profesional y humana, mi profesor de actuación Gonzalo Blanco y Leonardo Herrera, profesor de teatro Iberoamericano. El encuentro entre ellos fue muy cálido, según me enteré han trabajado juntos por más de cinco años. Los recién integrados éramos Sergio y yo.

Como todo en el arte escénico es ritual, crear un ambiente propicio para conocer un texto dramático siempre es importante. Entre tazas de café y vasos de agua inicia por fin el momento esperado, Leo reparte los cuadernillos azules. Al abrirlo, el primer sorprendido es Gonzalo: el texto estaba dedicado “a Gonzalo Blanco Kiss, por todos estos años de trabajo...”. Todos dimos un gran aplauso. Siguiendo la lectura, el director da los generales de cada personaje, con base en esto los actores exploraban la obra como cuando un niño descubre las ventajas de un juguete nuevo. Se escuchaban carcajadas con los parlamentos de la Doctora Caroline Cake Baker, interpretados por Avelina Correa. Los comentarios achispados de Gonzalo y la disposición al

juego de Julio y Mauricio hicieron de esta tarea un momento divertido.

Para nuestro director era importante conocer las apreciaciones del grupo, así que al preguntar “¿Qué les pareció la obra?”, Checo fue el primero en confirmar que la obra era amena, y tan realista que tal vez habría algo que no se entendió en una primera lectura. Gonzalo comentó que agradecía la convocatoria, y que ciertamente era un texto divertido, pero que la presencia de algunas frases en el contexto no le eran claras, por ejemplo; “Tan cerca de Dios y tan lejos de Xochimilco”. No entiendo por qué el personaje de Jaime lo dice. O la otra de “Comí pipián y todavía no tengo sueño”, a lo que Leo respondió que eran simples expresiones cotidianas, muy casuales, y que solemos incluir cosas semejantes en nuestro habla. Explicó que el conflicto era la actitud o reacción de cada personaje en el galanteo amoroso, “—¿Qué hacemos cuando alguien nos corteja, cuando nosotros deseamos a alguien, cuando nos tortean en el metro, cuando nos vamos a encontrar con alguien que nos gusta? Se trata de reflexionar sobre el lenguaje no verbal en el galanteo amoroso e integrarlo al trabajo actoral”.

Aclaró que no era nada nuevo, nada innovador, era una obra para divertir al espectador haciéndolo participe del hecho teatral y no dejarlo como un elemento pasivo. Dijo que su deseo de remontar esta obra era para mostrar en temporada un trabajo que tiene como objetivo divertir a la gente y, como base técnica, la aplicación del lenguaje no verbal y cotidiano empleado en las relaciones del ser humano.

Ante este primer acercamiento a la propuesta del director todos quedamos entusiasmados, aceptando definitivamente la invitación.

El siguiente punto de la reunión fue conocer los planes de producción, fechas tentativas de estreno y sobre todo de temporada, a lo cual Leo sugirió que se tomaran el tiempo necesario pues el concepto estaba aún por revisarse con cada uno de los creativos.

En primera instancia nos informó que se pretendía buscar apoyo de la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM para la producción, nómina o teatro para temporada, y de esta manera asegurar una temporada con sueldo, punto importante para la práctica profesional de todos. La sesión se dio por terminada a las 20:45 hrs., quedando en que a partir de ese momento se convocaría al equipo creativo para concluir el concepto y planes de producción, para después iniciar el proceso de montaje.

Aquí dio inicio mi trabajo como asistente. Teresa y yo regresaríamos la próxima semana a trabajar con Leo sobre la concepción escénica del montaje para que Tere iniciara el diseño de la escenografía.

### **17 de junio de 1998**

Sesión con Tere Patlán para ver la grabación en video de un programa cómico de la televisión brasileña propuesto por Leo para clarificarnos cuál era el concepto plástico y el estilo que quería lograr. Revisamos la música que se utilizó en el primer montaje. Tere solicitó planos del lugar de representación, así que Leo me encomendó la tarea de solicitar los planos del teatro Sor Juana Inés de la Cruz y aprovechar la visita para recoger en la Dirección de Teatro y Danza la solicitud para espacios de temporada y apoyos de producción.

Hasta el momento la relación con Teresa es cordial y concreta. En cuanto a Leo, no sé si deba esperar a que él me encomiende las tareas o yo deba generarlas.

### **19 de junio de 1998**

En la coordinación de Teatro y Danza se me informó que debíamos entregar dos carpetas donde se mostraran las imágenes de la producción, en video o fotografías, y un presupuesto

perfectamente desglosado tanto de escenografía como de sueldos y publicidad que eran los puntos que más nos interesaba obtener.

Como en ese momento se estaba rediseñando el formato de solicitud, se me pidió que regresara una semana después. Por la tarde reporté a mi director tal información, así que planeamos una cita con Teresa Patlán para que entregara su primera propuesta de diseño y se realizara el presupuesto.

### **27 de junio de 1998**

17:30 hrs. en un café al norte de la ciudad. Leo nos entrega una hoja en donde se marcaba el número de escenas en secuencia para que Tere tuviera una referencia más clara de los espacios sugeridos y pensara en la movilidad de la escenografía. Ella sugería buscar un diseño económico pero sin descuidar la calidad de manufactura, y pensando en esto propuso a su papá como constructor. También sugirió pedir a la Dirección de Teatro y Danza madera reciclada o visitar la bodega para ver qué tipos de vestuarios nos podían servir. Al respecto Leo se mostró despreocupado, pues comentó que como el estilo era realista, se requería de un vestuario contemporáneo y de calle, a excepción del de época para la escena del Alcazar en *El amor médico*, de Tirso de Molina.

Finalmente Teresa nos habló de su forma de trabajo, de tener la libertad de decidir sobre la calidad de los materiales, obviamente considerando el presupuesto asignado y respetando sus tiempos de trabajo. Así, nos entregaría los diseños dos semanas después, ya que estaba por entregar los atrezos del *Mago de Oz*.

Teresa se retiró, Leonardo y yo nos quedamos a charlar un rato más, y fue entonces cuando descubrí que el investigador, profesor, director, actor y maestro, era también una excelente persona.

### **5 de julio de 1998**

Fui a recoger la solicitud a la Coordinación de Teatro y Danza, y la entregué a Leonardo en su cubículo de la universidad para que la revisara. Siempre que lo visitaba en su cubículo lo encontraba en sesión de asesoría o en junta. En esta ocasión despedía a una compañera de la facultad, que estaba en correcciones finales. Yo no sabía que asesoraba tesis, así que le externé mi admiración por la disciplina y el compromiso que tenía con su profesión. Él me decía que le gusta cooperar con la gente y le fascina la docencia, y bueno, la traducción le ha dado grandes experiencias, sobre todo la posibilidad de conocer otras culturas, otros horizontes. Antes de que yo dijera palabra alguna, me preguntó: —“¿Cuántas materias te faltan Miriam?”. Le dije que veintitrés, de las cuales estaba recursando siete y cuatro estaba por presentar en examen extraordinario. “—¡Ya titúlate!”. Mira, si quieres haz un informe académico con este proyecto—.” Me explicó que el valor académico de un informe, tesina y tesis es equivalente y que en cualquier modalidad de titulación lo que se busca es evaluar que el alumno tenga la capacidad de investigar y de ordenar de manera sistemática la información. Terminando de decir esto, sin esperar respuesta, me entregó unas copias sobre las modalidades de titulación y sobre los requisitos y concluyó diciendo: “—Revisa esto, y si quieres yo te asesoro”. Por supuesto que acepté. Así que ahí quedó nuestra sesión. Acordamos volvernos a hablar para discutir los contenidos de la solicitud.



### **7 de julio de 1998**

Me reuní con Leonardo para analizar la solicitud de Teatro y Danza. Él nunca fue negativo. Yo insistía en seguir todos y cada uno de los requisitos lo más apegado posible a la solicitud por el temor de que ni siquiera abrieran la carpeta y él siempre decía: —“Somos de la Universidad, no te preocupes, podemos cumplir, tenemos todo a nuestro favor, somos egresados del Colegio de Teatro... Vas a ver que sí llegamos, aunque no nos den todo”—. Subtexto: merecemos al menos ser considerados como candidatos a ocupar uno de los teatros del Centro Cultural Universitario. En esa ocasión aplazamos el trabajo de recabar documentos, en primera porque él había sido invitado a trabajar con Juan Morán en *El Villano en su Rincón*, de Lope de Vega, que tendría temporada en el Teatro Julio Castillo, sustituyendo a Alejandro Velis. Así que teníamos tiempo mientras Teresa nos entregaba los diseños o la maqueta. Él aprovecharía que estaba frecuentando a los actores, algunos de ellos en la misma obra, para recoger sus currícula.

### **21 de julio de 1988**

Cita con Teresa Patlán en un restaurante de Coyoacán. Ella venía de trabajar con Marcela Zorrilla. Se disculpaba porque aún no terminaba el presupuesto, así que aprovechamos la reunión para conocer un poco más de nuestras actividades teatrales. Evaluando un poco las condiciones reales de una producción universitaria, Leo hacía hincapié en que su prioridad era que la producción fuese cuidadosa y no dejara desvalido el sueldo de los actores y del equipo creativo. Tere nos comentó sobre sus experiencias, de los ingresos que tiene un escenógrafo egresado de la Facultad y de las dificultades a las que se enfrenta por no tener una solvencia constante para realizar sus propuestas, así como de la necesidad de buscar apoyo de amigos creativos que pudieran colaborar a bajo costo. Me pregunto si todos estaremos dispuestos a malbaratar nuestro

trabajo por la falta de recursos en el teatro universitario.

Hasta el momento, la planeación del proyecto estaba enfocada a recabar información como currícula, presupuestos y demás. La prioridad era conseguir un teatro y sueldos, la producción, como siempre sucede en el buen teatro universitario, es cuestión de creatividad para economizar medios y salvar obstáculos.

Leo se encargó de hacer los contactos pertinentes con actores y creativos para que yo me dedicara exclusivamente a la tarea de organizar y diseñar la carpeta de presentación del proyecto.

### **5 de agosto de 1998**

14:30 hrs. En el patio de la nueva biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, Teresa nos hace entrega de la maqueta a escala, respetando las dimensiones del Foro Sor Juana Inés de la Cruz del Centro Cultural Universitario. Leo tomó las fotografías en uno de sus descansos, pues tenía que regresar al CELE a continuar actividades. Así que salimos a uno de los jardines de la facultad para sacar las fotografías de la maqueta. Hasta ahora, el equipo creativo éramos Teresa, Leonardo y yo.

En este proceso de recabar información se les dio libertad a los actores para que concluyeran sus compromisos actuales: Gonzalo estaba en temporada con *Ojos y Oídos*, en el Museo del Carmen; Avelina y Julio acababan de ganar en el Festival de Escuelas Superiores de Teatro con la *Cueva de Salamanca*, dirigida por Juan Morán; Teresa estaba trabajando con Marcela Zorrilla y realizaba la utilería de *El Mago de Oz*, Leo estaba apurado con asesorías, ponencias y traducciones; y yo liberando mi servicio social, asistiendo la dirección de *El cuarto oscuro*, de Jorge Omar Cortés, con la dirección de Belem Magaña y la actuación de Gabriela Lozano.

El ritmo de trabajo del director es de completa calma. Esto en ocasiones me hace pensar que las cosas no avanzan como debieran. Sin embargo he observado que el director me está dando la pauta para que yo me asuma como una organizadora del trabajo: en la medida que él me va proporcionando la información, yo debo organizar y prever lo que hace falta, o al menos es la explicación que puedo dar al hecho de que en cada sesión él pregunta “—¿Qué hace falta Miri?... No te preocupes—”. Y me hacía propuestas de resolución para que yo las llevara a cabo, lo cual me parecía que su objetivo no era resolverme los problemas sino una invitación a compartir la responsabilidad de coordinar esfuerzos, mientras él terminaba de planificar el proceso creativo.

#### **7 de agosto de 1998**

En la Facultad nos encontramos con Teresa para revisar los isométricos y el presupuesto tentativo, pero no llegó, pues aún no los terminaba. De modo que aprovechamos el tiempo y nos dispusimos a organizar algunos requisitos necesarios para la solicitud de Teatro y Danza: Debíamos presentar dos cartas donde gente de renombre recomendara el proyecto o al director. De inmediato pensamos en Luis Mario Moncada como coordinador del Colegio de Teatro, pero él no conocía a Leo como director, eso era un problema. Finalmente Leo propuso solicitarlas a la Doctora Ilse Heckel Simón, Profesora Emérita del Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras, Dramaturga y Doctora en Arte Dramático por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y a la Directora del mismo centro, la Licenciada María Aurora Marrón Orozco.

#### **10 de agosto de 1998**

Me reúno con Leo para sintetizar las currícula e imprimir las cartas. Se acerca la fecha y Tere aún no entrega los presupuestos. Al llegar a casa le llamé, me confirma que nos vemos mañana 11 de

agosto a las 19:00 hrs. en un café del norte de la ciudad. Efectivamente me entrega un borrador del presupuesto para que lo pase a la computadora. Los isométricos me los entregaría en la semana, pues aún no los acaba. Quedamos de llamarnos el martes por la noche para recogerlos.

### **13 de agosto de 1998**

Leo revela las fotos. He tenido unas clases exhaustivas. Entre mis clases de danza, actuación, producción y la entrega de trabajos teóricos, se me ha ido la semana. Sin embargo he tratado de mantenerme al tanto de los avances de los presupuestos. En Teatro y Danza me informan que ya puedo pasar a recoger el nuevo formato de la solicitud.

### **14 de agosto de 1998**

Al recoger la solicitud en Teatro y Danza, me informan que el plazo para entregar la carpeta de nuestro proyecto es del 13 de octubre al 13 de noviembre, pero que ya no hay lugar en la programación de este semestre ni en el primero del siguiente año. En otras palabras hasta el segundo semestre de 1999. ¡Entonces el estreno se aplazaría seis meses!... en caso de ser favorecidos; de lo contrario, entraremos en la lista negra de proyectos abortados por la UNAM. Esto es lo que pensé al primer instante. Pero como siempre la esperanza la aviva mi director. Cada vez que nos vemos, asegura que por ser universitarios algún apoyo nos darán, lo cual en ocasiones me parece un poco ingenuo o tal vez yo sea la negativa. Al día siguiente recogí los isométricos y capturé el presupuesto en computadora.

### **21 de agosto de 1998**

Me reuní con Leo para seleccionar las fotografías de la maqueta que anexaremos en la carpeta.

Hasta el momento la comunicación con mi director me hace sentir integrada al trabajo de toma de decisiones. Es algo que caracteriza a Leonardo, no necesita ordenarte las cosas, provoca que te responsabilices de tus tareas, y eso me agrada muchísimo.

### **24 de agosto de 1998**

En el CELE, Leonardo me entrega las fotografías de la maqueta y las cartas de recomendación para que las anexe en la carpeta.<sup>28</sup> Le informé que, de ser favorecidos por la UNAM, sería en el segundo semestre del año entrante.

A Leo se le ocurre que si hablamos con Anabel Rodrigo, Coordinadora de Teatro, posiblemente nos pueda orientar respecto a las probabilidades de ser considerados en la programación del siguiente año —hay que decirle que no buscamos que nos asegure algo, pero sí saber hacia dónde podemos dirigir la producción de nuestro proyecto.

Así que hablé desde la oficina con el asistente de Anabel para concertar una cita, y me sugirió ir directamente con el Director de Teatro y Danza, ya que es él quien determina los criterios de selección. El mismo día por la tarde visité la oficina de Antonio Crestani para solicitar una entrevista, pero como su agenda está llena y se encuentra fuera de la ciudad, me pidieron que la solicitara por escrito, incluyendo el asunto.

### **28 de agosto de 1998**

Hoy entregué la carta para el Maestro Crestani, en ella solicitamos una entrevista para presentarle directamente nuestro proyecto y así medir las posibilidades de ser programados, de lo contrario estamos a tiempo de buscar otras opciones de espacios para la temporada.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Anexo III. Cartas de recomendación entregadas a la Dirección de Teatro y Danza.

#### **4 de septiembre de 1998**

Antonio Crestani Director de Teatro y Danza nos hace llegar un oficio en respuesta a la carta donde solicitamos una cita para presentarle nuestro proyecto, diciendo lo siguiente:<sup>30</sup>

[...] En relación a su solicitud dirigida a la Dirección a mi cargo, referente a la posibilidad de programar la obra Sobre los usos del cuerpo en el galanteo amoroso, me permito informarle que nuestra programación tiene contemplados compromisos y proyectos presupuestados, incluso hasta el primer trimestre de 1999.

Debido a ello, desafortunadamente, el proyecto que nos ofrece no tenemos condiciones ni de espacio ni de presupuesto para ser considerado por el momento.

Sin embargo, con gusto le informo que, en breve, la Dirección de Teatro y Danza emitirá una convocatoria para elegir los proyectos teatrales a realizarse el próximo año, y dentro de la cual su propuesta podrá ser ingresada y valorada por el Consejo Asesor de esta Dirección, único responsable de la selección de nuestra programación[...].

Con esta respuesta no nos queda más que contemplar la posibilidad de conseguir los apoyos necesarios por fuera. Existe la posibilidad de las becas del FONCA. Esto se contempló pero nunca se llevó a cabo.

#### **27 de octubre de 1998**

“El suéter de Tirso” hace gestiones ante la Coordinación de Descentralización del CONACULTA para una posible gira al Noroeste de la República.

A pesar de la negativa por parte de Teatro y Danza para participar en el primer semestre del próximo año, entregamos la carpeta solicitada el 12 de noviembre. Finalmente sólo tendríamos que estrenar en otro teatro.

---

<sup>29</sup> Anexo II. Consultar oficio No. 1.

<sup>30</sup> Anexo II. Oficio No. 2.

De aquí a diciembre el proceso se detiene debido a que Leonardo se ha cargado de trabajo. Durante este tiempo me dediqué a estudiar la tesis de licenciatura de Leo para entender e informarme de todos los fundamentos teóricos del primer montaje y a preparar la segunda carpeta, la cual entregaríamos en CONACULTA.

### 8 de enero de 1999

Reunión con Leonardo para calendarizar los ensayos del montaje:

Actividad	Enero	Febrero	Marzo	Tareas
Lectura y análisis de la obra.	15			Hacer una sesión con Óscar Armando para mostrar la música.
Películas "Mi tío de América"	18 a 22			Pedir disponibilidad de horarios a los actores.
Sesiones teóricas		25 a 29		Organizar sesiones grupales y por llamado.
Inicio de búsqueda de tareas escénicas		1 a 5 8 a 12		Organizar talleres en conjunto y por escenas. Llamar a CONACULTA para entregar carpeta.
Improvisaciones		15 a 19 22 a 26		Visitar a Luis Mario Moncada para solicitar espacios de ensayo en la Facultad.
Inicio de trazo escénico			1 a 5 8 a 12 15 a 19 22 a 26	

La próxima semana iniciaremos oficialmente el montaje. Pediremos a Luis Mario Moncada, Coordinador del Colegio de Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, un espacio para ensayar. Leo me notifica que la Licenciada Godínez le ha pedido que entregue la carpeta al CONACULTA en un plazo de dos semanas. La carpeta que había quedado inconclusa se convierte en prioridad para una posible gira al Noroeste de la República.

### 11 de enero de 1999

Después de coordinar los horarios de ensayo con el equipo actoral, se presentó en la Coordinación de Teatro de la Facultad, un oficio donde solicitamos tres ensayos por semana de

tres horas cada uno a partir del día 21 de enero, resultando favorecidos con el préstamo del salón de danza, en el área de teatros.

Confirmado el espacio se notifica a los actores y creativos sobre el arranque de ensayos. Se confirma la invitación del CONACULTA para el segundo semestre del año. Se percibe un ambiente de entusiasmo en todo el equipo.

### **18 de enero de 1999**

Visitamos a la Licenciada Godínez en las oficinas del CONACULTA para presentarle la carpeta de Teatro y Danza como modelo, para que nos especificara los puntos y términos que debíamos manejar en la de la gira. Nos pidió que anexáramos los siguientes puntos:

- Datos y procedencia de *El Suéter de Tirso* y sus integrantes.
- Sinopsis de la obra.
- Video o fotografías del montaje para constatar la calidad del mismo
- Concepción escénica del montaje.
- Ficha técnica en la que se considerara que por tratarse de una gira, algunos elementos de la escenografía pudieran sustituirse o prescindir de ellos.
- Y por último, anexar una hoja de costos y necesidades de contratación, especificando lo siguiente:
  - a) precio unitario.
  - b) precio por paquete de funciones.
  - c) tiempo requerido para la recuperación de los actores entre sedes de presentaciones.
  - d) gastos requeridos.
  - e) necesidades de alojamiento en cada sede.



### **3.12 Bitácora de la segunda etapa del proceso de escenificación**

En este apartado reportamos el proceso de tallero actoral, que consistió en la aplicación de un entrenamiento físico que ayudara a cubrir las necesidades del montaje como: unificar el nivel actoral en el uso consciente de tareas escénicas y acciones cotidianas características del galanteo amoroso, así como orientar la construcción de personajes y la comprensión de su desarrollo dentro de la estructura dramática de la obra.

Dentro de los reportes se incluyen los procesos de realización escenográfica, promoción y difusión del montaje, siguiendo el orden de los hechos.

#### **21 de enero de 1999**

Salón 306 en la Facultad de Filosofía. Asistentes: Julio Escartín, Mauricio Martínez, Sergio Rodríguez, Leonardo Herrera y Miriam Sánchez; Gonzalo Blanco llega después.

Primera sesión en la que Leo nos da una breve introducción a través de la historia del teatro para entender el lenguaje teatral que debemos manejar en su puesta en escena, a partir de los siguientes puntos generales.

1. Teatro griego: desplazamiento simbólico, uso de códigos y convenciones.
2. Edad Media: iconografía y simbolismo.
3. Siglo de Oro: peso primordial en el texto, gestualidad y métrica. Desarrollo del aparato escenográfico.
4. Clasicismo y Neoclasicismo: Pintura y escultura clásicas. Gestos grandilocuentes.
5. Teatro contemporáneo: Simbiosis entre personaje y ámbitos. Tragedia contemporánea y los realistas norteamericanos.

“A esta simbiosis entre personaje y ámbitos pertenece el fundamento de la técnica actoral que requiere nuestro montaje”.<sup>31</sup> Nos explicó que el lenguaje no verbal cotidiano se basa en la observación del espacio de trabajo, el manejo del mismo y los mensajes que se pueden percibir cuando éste se encuentra deshabitado. Hicimos una práctica.

Ejercicio 1: Observar el salón de trabajo cambiando de posición óptica, tratando de memorizar la colocación de cada objeto que había en el lugar. Posteriormente se comentaron los posibles mensajes e impresiones que cada actor logró percibir respecto a la posición de cada uno de los objetos (banca, mochilas, chamarras, etcétera). Lo interesante de todo esto es que la posición de una banca respecto a otra nos dan una idea de qué actividades realizaron las personas que se sentaron en ellas, incluso llegamos a suponer si se trataba de personas de distinto sexo.

Ejercicio 2: Cada uno de los actores debía hablar sobre sí mismo para entender el concepto de realismo cotidiano, respondiendo a las preguntas:

- a) ¿Quién soy? (cómo se concibe cada uno)
- b) ¿Cómo es mi cuerpo?
- c) ¿Cómo hablo?
- d) ¿Cómo me ven los otros?
- e) ¿Cómo está organizado mi espacio?
- f) ¿De dónde vienen mis gestos y mi habla?

En principio la reacción más inmediata del actor fue tratar de contestar naturalmente a la pregunta y ser lo más objetivos posibles, lo cual me causó en lo personal mucha curiosidad, y observando el ambiente me di cuenta de que esa franqueza era producto de la confianza que le teníamos al director como amigo y ser humano, así que era muy interesante ver que lo que

---

<sup>31</sup> Palabras textuales de Leonardo Herrera.

decíamos coincidía con la percepción de grupo. Entre los logros de observación destacaron las respuestas de Julio Escartín, cuando describió cómo tiene organizado su espacio íntimo, su recámara y de los aparatos electrónicos desarmados que guarda debajo de la cama; Gonzalo en cambio nos describió el origen de cada uno de sus gestos y de lo indispensable que son para él su recámara, sus discos y sus libros. Para el siguiente ensayo los actores deberán realizar acciones cotidianas en un espacio íntimo.

Al final de la sesión Avelina pide hablar con Leonardo para anunciarle su renuncia al proyecto debido a que iniciaría una temporada de teatro próximamente con Juan Morán. Una semana después Leo anuncia la llegada de Aracelia Guerrero.

## **26 de enero de 1999**

Segundo ensayo en el salón 306. Asistentes: Sergio Armando, Julio Escartín, Gonzalo Blanco, Mauricio Martínez, con el siguiente orden del día:

1. Círculo de interacción
2. Concepto de tarea escénica y práctica
3. Proxémica
4. Observación y manejo del espacio.

Leonardo llevó las historietas de Memín Pinguín. El primer ejercicio consistió en la observación del lenguaje del cómic clásico en México. Se trata de una historieta a partir de imágenes en donde los personajes cuentan una historia. Se observó cómo es que la actitud corporal y gestual de cada personaje nos dan signos de la condición social y emocional de cada uno, así como su forma de vestir dan una connotación de la época.

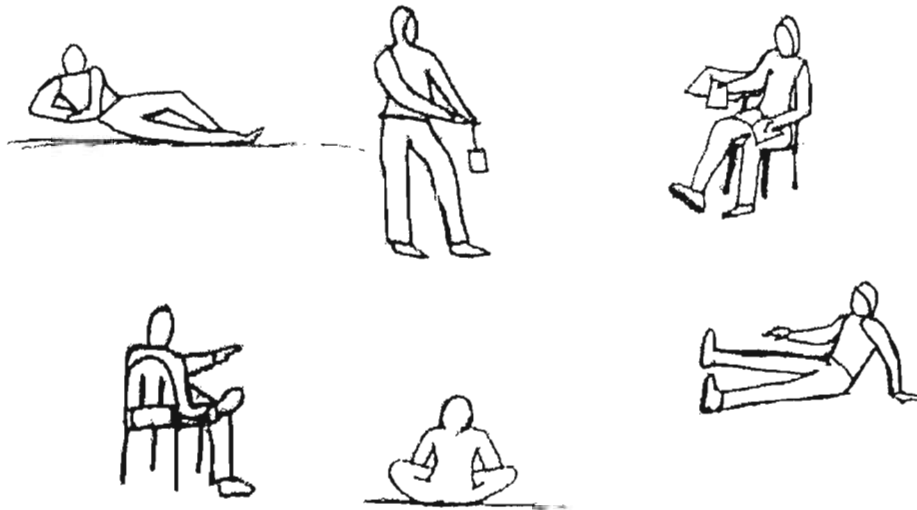
Cada uno leyó un número del cómic, y discutió sus impresiones con el grupo, concluyendo que lo que sucedía a los personajes en algún momento lo hemos vivido.

Como segundo ejercicio de la misma dinámica, cada uno de los actores tenía que contar una historia realizando una actividad que fuera parte de su cotidianidad en un espacio íntimo. El director propuso algunos temas para la historia:

- A Chuchita la bolsearon (Creación libre)
- La llorona
- Nacimiento de Huitzilopochtli
- Rapunzel y la bruja
- Caín y Abel
- El enano de Uxmal
- El gigante egoísta
- Tristán e Isolda
- Alí Baba y los cuarenta ladrones
- Jonás y la Ballena

Todos nos colocamos en un círculo para escuchar las historias, la instrucción constante de cada ejercicio era tener presente la intimidad de su espacio y la observación de las emisiones corporales del narrador, sus desplazamientos, la distancia que guarda cada uno con su interlocutor, el tiempo que tarda en relacionarse, las reacciones de los espectadores, entre otros. Es decir, observaremos su proxémica.

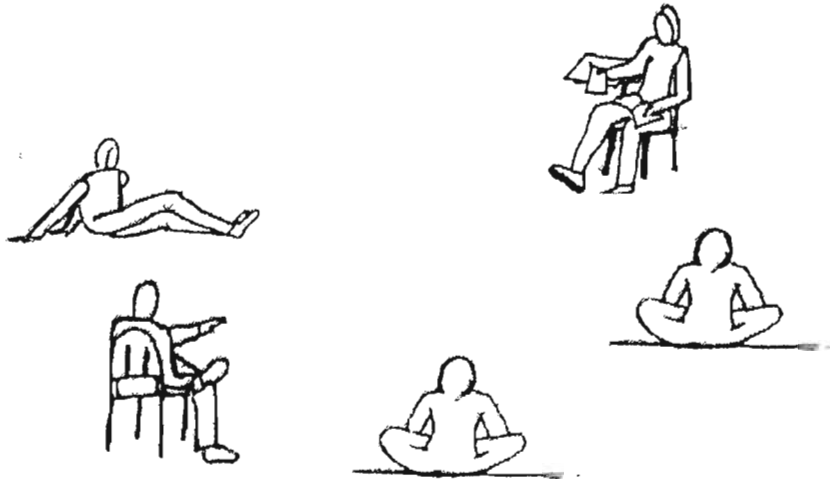
*“Sergio: Como si estuviera en cualquier lugar de su casa, juega con un balero y narra el cuento de Alí Baba y los cuarenta ladrones como si hablara de alguien conocido.”*



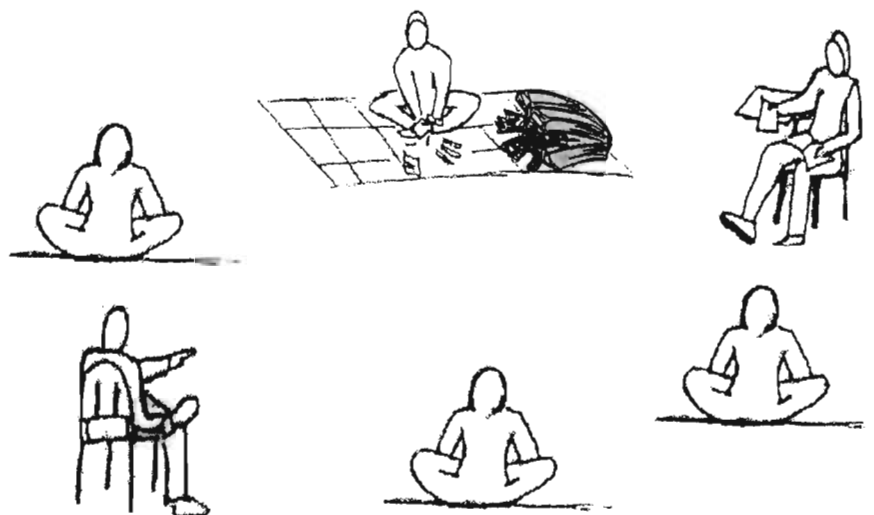
*“Julio: sentado en el suelo, con su gorra amarrada al pantalón cortaba en tiritas una lata de cocaola y narraba la historia de Caperucita roja y Chuchita la bolseada.”*



*“Mauricio: mientras selecciona fotografías y las coloca en el álbum cuenta la historia de Rapunzel y el Gigante egoísta.”*



*“Gonzalo: cambió su ropa de calle por ropa de trabajo; mientras forjaba un cigarro y comía manzana, contaba una versión de Jacob y Esau, y otra de Caín y Abel.”*



Como podemos observar, cada ejercicio provocaba una reacción peculiar entre los asistentes. A pesar de tener muchos movimientos corporales y desplazamientos bruscos, Sergio nos provocó cierta relajación muscular; Julio motivó un reacomodo físico y gestos de curiosidad, pues el actor hacía con tanto cuidado su tarea que parecía un niño mostrando sus habilidades manuales. Sus movimientos y sus gestos armonizaban plenamente con las palabras de su historia. Mauricio, por su parte, realizó la tarea desde su asiento usando un cuaderno y un paquete de fotografías, manteniendo siempre una barrera con el resto de los asistentes, como si tuviera miedo de involucrarnos. Gonzalo sin lugar a dudas atrapó al grupo entero. Desde que acomodó su maleta en el espacio proyectó una seguridad y una energía tan clara y fuerte, que inmediatamente buscamos la posición más cómoda para observar con atención la armonía de sus movimientos, toda su tarea estuvo llena de detalles tan cotidianos y tan ordenados lógicamente que nuestros rostros se llenaron de risas y aprobaciones.

Fue maravilloso cerrar con un ejercicio bien hecho. El director quedó satisfecho, al parecer se dio cuenta de nuestra admiración por el manejo de atención y control espacial de Gonzalo, porque al salir del salón nos dijo: “Estuvo muy bien, no se preocupen, seguiremos buscando...”.

También comentó que debíamos desarrollar más la observación y proyección de las acciones cotidianas, ya que van de la mano con el manejo consciente y natural del actor en su espacio escénico. La reflexión fue general, pues cada uno hizo anotaciones de sus propios avances.

Para el próximo ensayo se ha pedido a los actores que traigan los instrumentos necesarios para realizar una serie de acciones en el escenario (tareas escénicas para su personaje).

**28 de enero de 1999**

Aracelia se integra al equipo. El primero en mostrar su ejercicio es Julio: coloca un molde con

agua en el escenario, se quita las playeras y la cadena, saca de su mochila la espuma de rasurar, se la aplica con la mano, se quita el exceso, toma el rastrillo y comienza a rasurarse, al terminar aplica un poco de crema refrescante, enrolla la toalla y se refresca con aire. Toma un gel para cabello, toma un poco en sus manos y lo aplica en el cabello, limpia los residuos de sus manos con la toalla. Guarda metódicamente los utensilios en su bolsita de plástico, seca el agua regada como si estuviera listo para salir a una conquista. Durante esta tarea sus gestos eran reflexivos, como meditando, al final los contrastó con una sonrisa traviesa.

La tarea de Sergio Armando consistía en ponerse la ropa necesaria para salir. Primero se pone la camisa, se abotona con cierto nerviosismo y ensaya su discurso sobre Sor Juana. Su gestualidad es de inconformidad sobre lo que dice, se faja la camisa, toma su chamarra, se la pone apresurado, toma la gorra, la mochila, vuelve a hablar un poco de manera incoherente, mira el reloj, se pone la gorra, suspira y sale.

Gonzalo Blanco barre y trapea el lugar, mientras lo hace canta una canción en inglés, desconocida para mí. Su voz crece en volumen conforme avanzaba su ansiedad por terminar de barrer. Sus gestos eran de repulsión a la actividad, miraba alrededor como deseando terminar en cuestión de segundos, pone la jerga en la cubeta, trata de sacarla con la punta del jalador sin mojarse los dedos, la exprime con repulsión, se seca las manos en el pantalón, coloca los utensilios en un rincón.

Saca un rastrillo y comienza a rasurarse sin crema de afeitar, sigue cantando, aplica loción y crema a su rostro. Un hombre sencillamente natural, se viste, guarda su rastrillo, loción y crema, cuida hasta el último detalle para acicalarse tal y como lo hacemos en la intimidad. Como se alargaron los ejercicios, quedó pendiente la tarea escénica de Aracelia y Mauricio, ahora pasaremos a la lectura del texto.



## 2 de febrero de 1999

Me reúno con Leo para organizar la carpeta de gira media hora antes del ensayo. Los documentos ya están organizados, sólo falta la hoja de requerimientos técnicos.<sup>32</sup>

Tarea escénica de Leonardo: Un momento íntimo cotidiano en el que memoriza un texto, busca matices, come dulce, cambia su pantalón por un short y una playera para hacer ejercicio, saca unas planchas metálicas, cuelga una caja de calzoncillos vacía sobre la pared, es la foto de un hombre físico-culturista. Hace un poco de ejercicio y compara la postura de su cuerpo con la de la foto. Después de su rutina de ejercicio se cambia con ropa de calle y antes de salir dice una frase que le cuesta trabajo: “de esas que quitan el sueño”.

Tarea escénica de Mauricio: Escribe sus notas en la agenda, toma café, hace buchecillos con el líquido. Sus gestos y ademanes son de una persona ociosa. Algo se le antoja, se levanta y toma una naranja de su mochila, mira su cuaderno de notas, lo observa como analizando, escribe algo, deja la pluma y vuelve a pelar la naranja, escribe un poema, hace gestos de disgusto, acelera el movimiento de sus manos en la naranja, toma unos gajos y los come mientras se prepara para salir. Se cambia el suéter, se pone una chamarra, come naranja, guarda su libreta en una mochila y sale.

Tarea de Aracelia: Se trata de una mujer que mientras habla se pinta las uñas de los pies frente a una ventana, se quita sus zapatos de calle, las calcetas, coloca pedazos de algodón entre los dedos, saca su barniz y se pinta las uñas mientras habla por teléfono.

La segunda parte de la sesión consistió en problematizar el texto, es decir, leyeron tratando de hacer propio el lenguaje de los personajes. Al terminar la lectura los actores hicieron preguntas

---

<sup>32</sup> La carpeta para CONACULTA fue elaborada con documentos tomados de la que se entregó a Teatro y Danza, anexando la información sobre las necesidades de la compañía para salir a gira.

sobre sus personajes. Al final de la sesión fui a la Coordinación a recoger copia de la carta de solicitud de espacio con sello de recibido.<sup>33</sup>

### 9 de febrero de 1998

Primer ensayo para trazar. Se muestra la maqueta a los actores explicándoles las generalidades de las áreas de acción. Lo que se pretende es que a falta de la presencia física de la escenografía, el actor la tenga presente a partir de visualizar el espacio con apoyo de la maqueta.

A partir de ahora, registraré en el formato de *rating* de escenas, el número de veces que se ensaye cada una.

**RATING DE ESCENAS**  
*Sobre los usos del cuerpo en el galanteo amoroso*

Escena	Personajes	No. de llamados
1 la conferencia	La doctora, Fernando, Lorenzo y Miguel	
2 el repaso del libreto	Lorenzo y Fernando	
3 en la calle	Miguel y Lorenzo	
4 en la combi	Miguel y Lorenzo	
5 en la calle	Miguel y Lorenzo	
6 el ejemplo	La doctora, Fernando y Lorenzo	
7 el encuentro y las frases / coreografías	La doctora, Fernando, Lorenzo y Miguel	
8 el ensayo	Jaime, Lorenzo, Fernando, Miguel	
9 uno entra y otro sale	Doctora y Jaime	
10 al teléfono	Carolina	
11 Ovidio	Lorenzo y Miguel	
12 baile en la noche	Carolina y Miguel	
13 el elevador	Carolina y Miguel	
14 las escenas	Todos	

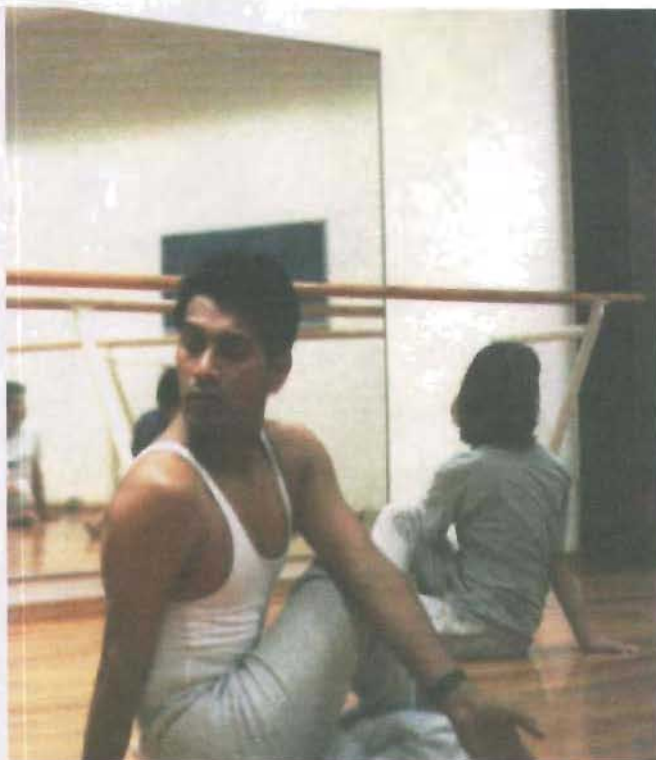
<sup>33</sup> Ver oficio No 4. Anexo II.

Iniciamos con el repaso de memoria de la primera escena, con las consignas de agregar una tarea escénica de libre elección y fraccionar las frases. Durante el ensayo se evaluó el avance en el dominio de la memoria Aracelia – 0%, Mauricio – 95%, Julio – 90%, Checo – 0%. En la mayoría de los actores hubo espontaneidad, Julio poniéndose los calcetines y los tenis, Mauricio comiendo chocolate, Sergio llevando su mochila en el autobús. A éste último actor se le hizo la observación de disminuir el tono dramático, a los demás se les pidió que agilizaran la memoria y trabajaran en la observación de la naturaleza de sus movimientos.

Llamado para el próximo ensayo: el día martes 16 de febrero de 7:00 a 9:00 p.m. 50 minutos de acondicionamiento. Trazo de las escenas de *El amor médico*, el elevador, principio en la combi y el ensayo con Jaime.

### **10 de febrero de 1999**

Primera sesión de acondicionamiento físico con Gustavo Montalbán.



Acondicionamiento físico para actores  
Gustavo Montalbán

Salón de danza en el área de teatros  
de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

Hoy iniciamos con 50 minutos de acondicionamiento físico en el que participamos todo el equipo.



Estiramiento muscular en piso con estiramiento y rotación de pies.

Calentamiento de cervicales, cabeza y cuello.





Contracciones y estiramientos de columna en barra.

Estiramiento muscular en barra y alargamientos verticales con *relevé*.



Se trazó la escena del amor médico. El director muestra a los actores la maqueta del escenario y los elementos escenográficos para facilitar la recreación de un espacio que aún no está construido físicamente; como apoyo físico se utilizaron mesas y bancas, marcas de cinta adhesiva

entre otros. Los personajes de Lorenzo y Fernando en la escena del ensayo y el amor médico parecen fluir en cuanto a acciones y manejo del espacio, pero el texto aún se siente mecánico, ahora se necesita fijar y pulir acciones. La escena del elevador con Carolina y Miguel fue trazada aún con libreto, lo cual impide una secuencia de acciones naturales. Esto incomoda un poco al director, sin embargo se logra terminar el marcaje.

### **16 de febrero de 1999**

Salón 306. Aracelia trabaja con la búsqueda de tareas escénicas para el personaje de Carolina Cake Baker, marca la escena 1 (la conferencia), y la 2 (repasso de libreto). Elementos aceptados para las tareas: botella de agua, tarjetas, lentes. Sergio Armando presenta sus tareas para la escena de Ovidio, juega con su chamarra, una mochila y su gorra. Leo sugiere que repasen el texto y lo analicen para después buscar tareas lógicas para el personaje.

### **13 de marzo de 1999**

Salón 306. Asisten al ensayo Gonzalo, Sergio, Julio, Mauricio, Leonardo y Miriam. Práctica de nuevas escenas que servirán de enlace para escenas 13 y 15: Jaime en la intimidad. Tercer ensayo sin Aracelia. Leo nos presenta parte del equipo creativo restante: Octavio Moreno, instructor de esgrima y Óscar Armando García, musicalizador. Se quedarán a ver el ensayo y la corrida de las escenas trazadas para darse una idea de la música que quiere el director. Octavio verá el marcaje de la escena de Fernando y Miguel en la calle para planear la coreografía de esgrima.

Periodo de receso para el montaje. Aracelia renuncia al proyecto, estrenará un montaje infantil y no puede seguir ensayando. La ausencia del personaje de Carolina Cake Baker, la tentativa de paro en la UNAM<sup>34</sup> y las cargas de trabajo del director detienen el proceso.

### **8 de abril de 1999**

Visita del instructor de esgrima Octavio Moreno, el objetivo de su presencia fue reconocer la agilidad de los actores y conocer las necesidades coreográficas del director, así que propuso un plan a seguir: empezar con un calentamiento, ver aspectos técnicos y finalmente trabajar en función de lo que serán las escenas de esgrima. Leo nos comunica que en esta sesión tomará algunas fotografías y nos solicita evitar distraernos.

Como muestra de lo que sería el calentamiento, todo el equipo realizamos, en series de 16, movimientos sobre tobillos y rodillas, levantamiento de rodillas al frente, de piernas atrás y adelante, extensión de brazos al frente, a los lados, arriba y abajo en laterales. Movimientos circulares al frente y atrás.

Esta etapa de la sesión transcurre en medio de comentarios sobre los incidentes ocurridos durante la gira de una compañía a los Estados Unidos. Continuamos con ejercicios de piso, sentados, piernas extendidas puntas y flex. Tocar las puntas con piernas abiertas, flexión al frente y al techo. Sentados en mariposa, para calentar ingles.

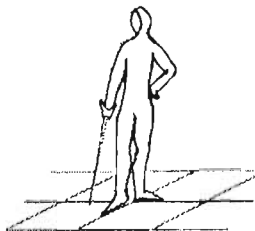
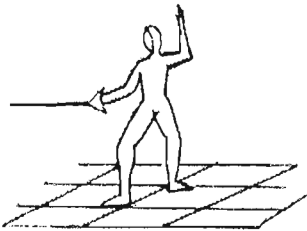
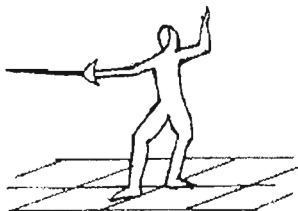
Al terminar el calentamiento, Octavio nos habla de la técnica, nos indica que en la esgrima teatral se combinan las técnicas de florete, esgrima y sable, así que su entrenamiento se basará en la técnica de Lavan.

---

<sup>34</sup> Primer paro de dos semanas, 11 de marzo de 1999, seguido de un periodo vacacional. Ya no hay regreso, se extiende el paro por diez meses, mientras se hacen ensayos en el "ensayódromo" del Instituto Nacional de Bellas Artes.

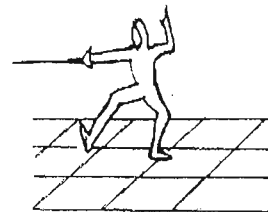
Iniciamos con la colocación de pies y brazos frente al espejo, así como nuestras áreas de toque y las del oponente. Nos explica que cada movimiento de esgrima es motivado por la necesidad de defender una parte del cuerpo.

A continuación presentaremos algunas imágenes que muestran las posiciones aprendidas en el entrenamiento para la esgrima teatral.

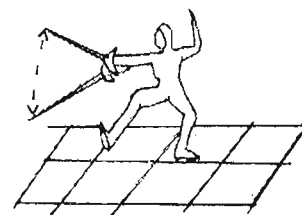
<p>1. <i>Posición neutra o cero:</i> Posición corporal básica. Consiste en colocar los talones en ángulo de 90°, el cuerpo alargado y firme, brazo izquierdo en la cintura.</p>	
<p>2. <i>Posición de guardia:</i> De posición cero, flexionar un poco las rodillas, colocar mano izquierda en escuadra hacia arriba y la derecha apuntando con el arma al contrincante.</p>	
<p>3. <i>Posición de ataque:</i> Extender el brazo que sostiene el arma amenazando en dirección al contrincante.</p>	



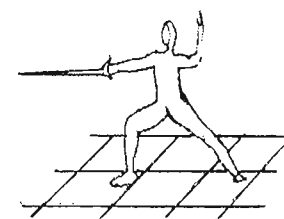
4. *Desplazamientos*: A la posición anterior se suma el desplazamiento manteniendo el nivel del cuerpo (sin muelleos) y la colocación de guardia.



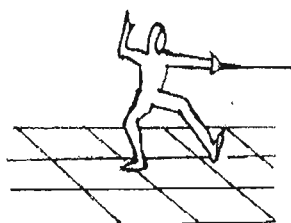
5. *Bat a main*: Moviendo el arma desde el hombro en diagonales, para intentar tocar al contrincante.



6. *Extensión*: Movimiento de ataque extendiendo el brazo del arma de manera frontal, amenazando para tocar al contrincante.



7. *Defensa*: Respuesta al movimiento del atacante pero debajo de la cintura. Su desplazamiento es hacia atrás, manteniendo el mismo nivel corporal (sin muelleo).



Evidentemente fue un entrenamiento novedoso y cansado, pues el trabajo muscular en el control corporal, sobre todo en el área de las piernas, es indispensable para la esgrima. El objetivo de hoy fue entender los principios de la colocación muscular, la secuencia del movimiento corporal para la posición de guardia y el regreso a la posición cero (que debe realizarse en 4 tiempos inicialmente, la práctica nos llevará a realizarlo en 2 y en 1), así como la observación de la condición física que se requiere.<sup>35</sup>

Sólo bastó practicar los desplazamientos (pasos hacia delante y hacia atrás) para cumplir con el objetivo. Su grado de dificultad radica en mantener la posición de guardia y el mismo nivel de cuerpo, trabajar con el centro energético, contraer el peso en abdomen y muslos, además de apoyar el desplazamiento en articulaciones de los pies.

Exhaustos y asombrados por el esfuerzo que implica coreografiar una escena de 2 minutos, pudimos evaluar las condiciones físicas de cada actor, quienes comentaron tomarían cartas en el asunto, sobre todo Sergio Armando y Mauricio, protagonistas de esta escena.

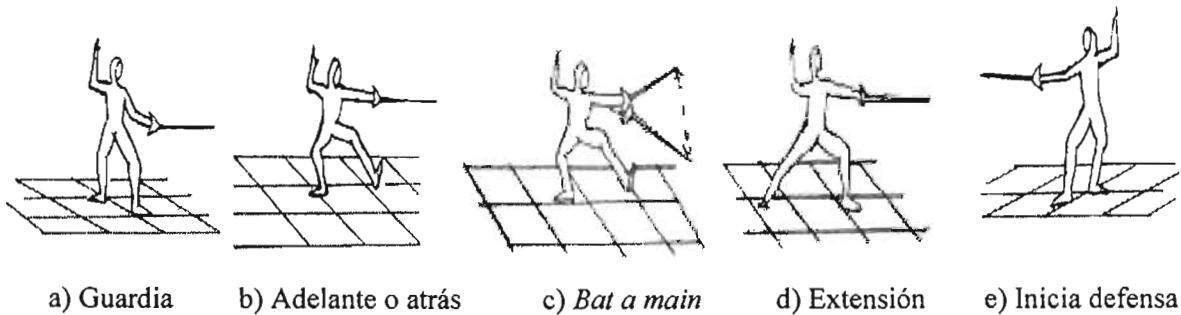
### **15 de abril de 1999**

Entrenamiento de esgrima con Octavio, Checo y Mauricio. Repetimos el calentamiento de la sesión anterior. Hoy conoceremos un poco del lenguaje usado en la esgrima, por ejemplo: “en guardia” (ponerse en posición de); “adelante” (avanzar hacia delante); “detente” (hacer alto); “extensión” (extender el brazo que manipula el arma para obligar al oponente a que se retire); “atrás” (avanzar hacia atrás, regularmente es para defensa), “*bat a main*” (mover el arma en diagonales para atacar); “fin” (ha terminado el combate, regresar a la posición cero).

---

<sup>35</sup> Ver fotografías de esgrima, pp. 81 - 82.

A continuación mostraremos una secuencia de entrenamiento: posición de guardia, adelante, *bat a main*, extensión y defensa:



En cuanto al uso del arma debemos cuidar que los dedos apunten hacia el pecho de una persona imaginaria al frente de nosotros, así como poner el brazo a la altura del pecho de la persona.

Nuestro instructor, interesado en que el actor conscientice en la importancia de sus acciones físicas, nos hace notar que aprender la técnica de esgrima teatral, en las coreografías de armas, es para que los actores comprendan la lógica de sus movimientos. En este caso, la que aprenderemos nosotros es la técnica Lavan, de la que a continuación presentamos los símbolos que identifican el movimiento de la persona que inicia el ataque.<sup>36</sup>

<i>Sobre los usos del cuerpo en el galanteo amoroso</i>		
Simbología de esgrima -Técnica Lavan		
Movimientos del que inicia el ataque dan como resultado los del contrincante		
Símbolo	Nombre	Uso
O	Posición neutra, cero o primera.	Posición corporal básica. Consiste en colocar los talones en ángulo de 90° y el cuerpo alargado y firme.

<sup>36</sup> Datos obtenidos directamente del instructor de esgrima Octavio Moreno durante los entrenamientos de esgrima en el “ensayódromo” de la antigua escuela de teatro del INBA.

∅	Posición de guardia.	De posición cero, flexionar un poco las rodillas para desplazarse, colocar mano izquierda en escuadra hacia arriba y la derecha apuntando con el arma al contrincante.
→	Pasos adelante	Desplazamientos hacia adelante manteniendo la colocación de guardia.
←	Pasos atrás	Desplazamiento hacia atrás manteniendo la corporalidad de guardia.
┌	Fondo	Llevar al contrincante hasta el fondo de su espacio.
—/	Extensión	Movimiento de ataque extendiendo el brazo del arma de manera frontal, amenazando el toque al contrincante.
—/	<i>Bat a main</i>	Atacar colocando el arma en diagonales para intentar tocar al contrincante.
/	Pausa	Mantener el arma en posición vertical para indicar que se detiene un momento el combate.
//	Fin	Fin del combate, ambos contrincantes colocan en posición vertical el arma, regresan a posición cero y bajan el arma.
×	Toque	Tocar el cuerpo del contrincante. Siempre en las zonas permitidas: plexo solar, pecho y hombros.
<	Movimiento continuo del arma de izquierda a derecha.	Se refiere al movimiento del brazo con el arma, partiendo de la cabeza.
^	<i>Dégagé</i>	Acción de defensa, izquierda a derecha pero debajo de la cintura.

Al finalizar el entrenamiento, pasamos a revisar los avances en la búsqueda de tareas escénicas. En un ejercicio de interrelación de personajes, Mauricio, Julio y Sergio Armando improvisan un encuentro casual con el fin de observar sus reacciones físicas y emocionales para después integrar las necesarias al carácter de sus personajes.

Lo que observamos en este ejercicio es la capacidad de recrear la espontaneidad necesaria para el encuentro. Claro que al tratarse de tres actores integrados por el trabajo, se evalúa la capacidad de respuesta al estímulo, resultando que Julio se lleva el primer lugar en espontaneidad

y respuesta, Mauricio el segundo y Sergio Armando el tercero. Por otra parte, pudimos reconocer el nivel de conciencia escénica en cada uno.<sup>37</sup>

Después de la reflexión del ejercicio, los actores muestran satisfacción. El director recomienda seguir observando el manejo del espacio que hacen en su vida cotidiana y les pide que eviten usar el cliché de sus propios movimientos en la construcción de sus personajes.

**Nota de producción:** Leonardo comenta al grupo la respuesta de Teatro y Danza respecto a la solicitud de teatro para temporada e informa que se ha contactado con los responsables de la segunda opción: el Foro Contigo América, y que en dado caso de que se optara por éste, se confirmaría buscaría el apoyo de un coproductor. La fecha de estreno que se negociará tentativamente será a mediados de septiembre, en horario estelar de sábado y domingo.

**Nota de dirección:** Debo informar a los creativos sobre la fecha tentativa de temporada y entregar las dimensiones del Foro Contigo América a quien las necesite. Aforo: 95 personas, Escenario: 8 x 11m. Altura 2.10m. Iluminación: leekos, diabras y pares 64.<sup>38</sup>

## **28 de mayo de 1999**

Después de un paro de labores de dos semanas y del periodo vacacional de Semana Santa, se inicia un paro indefinido en nuestra universidad. Ya no tenemos dónde ensayar. Leo considera conveniente esperar un poco a que se resuelvan las cosas en la UNAM, así ganaríamos tiempo para arrancar con la realización de escenografía y vestuario. También se aprovechó el tiempo para definir utilería, presupuestar y comprar materiales para su elaboración.

---

<sup>37</sup> Ver fotografía de la escena de frases sueltas, escena 7, p. 131.

## **De mayo a junio**

Lapso en el que el paro se ha convertido en huelga al confirmarse como indefinida. Leo decide no esperar más y reanudar junto con el proceso de ensayos la realización de escenografía, así que hicimos el llamado a Ronaldo Monreal y a Daniel Muciño. También me comenta que Liliana Lara aceptó la invitación para coproducir con el pago de nómina y la postproducción.

## **1° de Julio de 1999**

Reunión con Liliana Lara para evaluar los presupuestos de producción. Nos comenta que están muy elevados los precios y que ella sugiere colaborar con su *stock* para solucionar el problema de vestuario. Leo aceptó el ofrecimiento y quedó en que yo le haría llegar la lista de cambios de vestuario que se requieren. En cuanto a los materiales comenta que él ya cuenta con madera, y que va a preguntar si es posible limpiarla para reutilizarla, sólo habría que buscar dónde construirla, la mejor opción sería en su casa.

No sé si sea prudente hablar con Leo sobre mi preocupación por la calidad de la producción, pero creo que ajustar vestuarios de otras obras restará la calidad al estilo de la obra.

Creo que el proceso se está alentando demasiado, esto de la huelga y los compromisos del grupo disminuyen un poco el entusiasmo por este proyecto. Me pregunto si con la profesión de actor, en las circunstancias en que se produce el teatro universitario se pueda vivir, porque en lo que llevo de experiencia actoral nunca hay dinero suficiente para cumplir con las necesidades ideales del concepto.

Al salir de la reunión con Liliana, Leonardo me pide que busque un lugar donde podamos ensayar, ya que la fecha de estreno programada se está acercando.

---

<sup>38</sup> Ver plano del Foro Contigo América, anexo I.

## **6 de julio de 1999**

Notas de dirección: Consulta con los actores sobre la posibilidad de ensayar martes y jueves en algún jardín de la Facultad. Llamado para Octavio, Mauricio, Sergio y Julio. Entre comentarios con algunos compañeros de la escuela, me sugieren solicitar en el INBA un salón en el ensayódromo.

Al día siguiente, hice cita para entregar el oficio dirigido al Maestro Alberto Lomnitz, Director de la Compañía Nacional de Teatro, y a la Srita. Dora García, Coordinadora del ensayódromo del INBA, para que nos prestaran un espacio los martes y jueves de las 16:30 a las 19:00 hrs., a partir del 12 de julio, por un periodo de seis semanas.<sup>39</sup>

El mismo día me asignaron el salón 11 de la antigua Escuela de Arte Teatral en el horario solicitado.

## **9 de julio de 1999**

Junta con los actores para confirmarles que se reanuda el proceso. Se toman tallas de los actores para buscar el vestuario con Liliana. Se confirma que Guadalupe Fuentes se integra al equipo para interpretar el personaje de la Doctora Caroline Cake Beaker.

Se acuerdan ensayos los días martes y jueves de 16:30 a 19:00hrs. a partir del día 12. Cada sesión será dedicada a una escena en especial y por llamado. Se solicita puntualidad para agilizar el trabajo y evitar dispersiones. Mauricio anuncia que los días jueves tendrá que llegar a las cuatro y media por cuestiones de trabajo.

Tomando en cuenta la fecha planeada para el estreno, mediados de septiembre, tenemos el tiempo medido, así que nuestro director recomendó llegar con el 100% de memoria, repasar la

---

<sup>39</sup> Ver oficio No. 5, anexo II.

construcción de cada personaje y sobre todo tomar en cuenta la importancia de integrar las tareas escénicas elegidas. Por último se pidió a los actores sus tallas para el vestuario.

ACTOR	TALLAS
Julio Escartín	Pantalón - 32 Camisa - 38 Cuello - 16 1/2
Sergio Armando	Pantalón - 30 Camisa - 36/37 Cuello - 15
Gonzalo Blanco	Pantalón - 30/32 Camisa - 38/40
Mauricio Martínez	Pantalón - 32 Camisa - 38 Cuello - 16
Guadalupe Fuentes	36 o grande, según el corte

### 13 de julio de 1999

Sesión en el ensayódromo del INBA. Asisten al llamado Mauricio, Sergio, Julio, Leo, Miriam y Guadalupe. Parece que el trabajo tomará forma a partir de ahora. El ensayo se inició media hora tarde por el retraso de los actores. Arrancamos con la lectura el repaso de memoria para que Guadalupe identificara a los personajes. Era su primera lectura con el equipo actoral.

**Notas de dirección:** “Hay que hacer del texto un discurso propio, traten de jugar con los matices, no olviden que cada palabra es una imagen y apóyense en la presencia del otro.” Llamada de atención a Sergio, pues el texto aún no es fluido y pierde contacto con el resto de los personajes.



A pesar de que la instrucción del director fue clara, creo que se está quedando en eso: una instrucción no identificada en la práctica por los actores, pues en la segunda parte del repaso no hubo mucha mejoría, más bien se notaba el oficio y los vicios de los actores. Sergio mencionaba que no le queda muy clara la estructura del personaje de Miguel, que no lograba sentirse seguro en los cambios de circunstancias, que le hacía falta repasar en conjunto sus escenas, sobre todo los enlaces. Al respecto, Leo les anuncia la implementación de otras dos escenas en las que pretende resaltar el lenguaje no verbal previo al encuentro amoroso, escena de Jaime antes de salir a una cita amorosa, resultado del taller, y otra de Fernando justo antes de abordar a su objeto amoroso. El objetivo es que estas escenas exalten la línea temática de la obra.

Como segunda actividad de la sesión, Leo hizo un ejercicio para retomar el principio de lenguaje no verbal y su proyección en las acciones cotidianas. Éste consistió en preguntarle al actor: “¿En tu vida personal, qué buscas en tu mujer?” A lo que Sergio contestó: “Que sea necia, que me cuestione, que me comprenda. En lo físico que sea flaca, bonita y soberbia para joderla, que tenga un intelecto a fin... ¡que no llore!”. Esta respuesta fue utilizada por el director para que Sergio, el actor, y Miguel, el personaje, logran ver en Guadalupe a esa mujer en un elevador. Al discutir la respuesta del actor se le pidió que repasara, a manera de improvisación, con el personaje de la vecina (Lupita) estas sensaciones. El resultado fue una excelente fluidez en las reacciones orgánicas de ambos, aun cuando Lupita no tuviera la memoria. El problema es mantener la conciencia de los impulsos que dan origen a esas acciones.

A pesar de que ya es necesario unir las escenas, creo que los actores necesitan encontrar un antecedente claro entre ellas. Tal vez esto facilite el camino para encontrar la gama de matices propios de cada una. Guadalupe considera sencilla su labor dentro de la obra y hace algunas preguntas sobre su personaje.

Al terminar la sesión, se plantea la posibilidad de ensayar al día siguiente como una excepción para retomar el entrenamiento de esgrima, ya que es probable que se vuelvan a suspender los ensayos por dos semanas, pues varios integrantes del grupo, el director entre ellos, han sido invitados a participar en el Festival Nacional de Teatro en Lima, Perú.

### **15 de julio de 1999**

Acuden al llamado de las 4:00 p.m. Octavio Moreno (nuestro instructor de esgrima), Sergio, Mauricio, Miriam y Leonardo para marcar la coreografía de esgrima. Iniciamos con 60 minutos de calentamiento físico basado en ejercicios de elasticidad y fuerza muscular. Se percibe la mala condición física de los actores.

**Notas del instructor:** Recordar que la condición física, el alineamiento y el control corporal son la base de la esgrima.



Octavio Moreno  
Instructor de Esgrima



Salón de danza en el área de teatros  
de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

En la esgrima teatral se combinan movimientos para florete, espada y sable. El arma que nosotros usaremos serán espadas.



Los actores identifican la necesidad de coordinar el control corporal con el manejo del arma. Por hoy sólo se trabajó sobre el dominio del arma respetando las reglas de cada movimiento.

Después de 90 minutos en el marcaje exhaustivo de esgrima llega al ensayo Julio Escartín. Se da un receso de diez

minutos, en ese lapso me dedico a marcar con cinta adhesiva el espacio proporcional al que ocupará la escenografía verdadera.

En la segunda parte de la sesión se trabajó sobre el trazo de las escenas de la Doctora Caroline Cake Beaker: inicio de la conferencia con la presentación de los personajes de Lorenzo, Miguel y Fernando en los distintos espacios públicos.

**Notas de dirección:** El director insiste en que los actores no olviden que están en un lugar público, sala de conferencia, un microhús, la calle. Su preocupación radica en que no se ve la delimitación clara de los espacios por parte de los actores. Pero yo creo que hace falta sustituir, aunque sea con otros objetos, los elementos escenográficos, ya que mi experiencia actoral me ha enseñado que imaginar en el trazo la escenografía, cuando ya estoy en el proceso creativo, me dificulta lograr una verdadera integración al contexto.

Se nota el dominio del escenario y una clara ubicación de Lorenzo en las circunstancias dadas. En el caso de Fernando se ha logrado la fluidez de acciones pero flaquea en la ubicación

espacial, y Miguel necesita mantener la integración de su personaje en la escena, pues constantemente abandona la ficción y rompe con ella.

Se anuncia la cancelación de ensayos en agosto por un periodo de dos semanas, y al regresar se iniciará la construcción de la escenografía y la unión de toda la obra.

## **20 de Julio de 1999**

16:00 hrs. Llamado a Guadalupe para marcaje de escena de la recámara y del elevador con Miguel. 17:00 hrs. Sergio se integra al marcaje del elevador.

Las tardes parecen ser un poco pesadas para todos. Leo me recuerda marcar el *rating* de cada escena y hacer una lista de utilería para ver qué se tiene y qué hay que comprar, ya que hasta el momento cada actor ha traído la utilería que necesita, como las mochilas, agendas, cuadernos, etcétera.

**Notas de dirección a Lupita:** No debe olvidar la diferencia que existe entre estar en un espacio público y en uno privado, como la habitación de una chica que sale del baño y, mientras se viste, seduce a su vecino por la ventana.

Antes de trazar, hacemos repaso de memoria con ambos actores, lograda en un 70%. Con todo y que se trate de un texto sencillo y muy cotidiano, Leo exige que se eviten muletillas que ensucien el discurso. Después de dar instrucciones generales a los actores sobre lo que quiere ver en la escena del elevador, les pide que corran la escena siguiendo el contexto.

A pesar de que Guadalupe se está integrando apenas al montaje, su llegada le hace muy bien al equipo. Ella se ve un poco presionada porque está en temporada de exámenes.

## **22 de julio de 1999**

Previo al ensayo entregué la lista de utilería a Leo. Octavio comenta que podemos usar sus armas para la temporada y que no nos preocupemos, y sugiere que no se hagan los cascos pues los considera innecesarios.

16:30, Llamado de Mauricio y Sergio para integrar el texto a la coreografía de esgrima. Después del calentamiento y el repaso del manejo de armas, se integró el texto. La dificultad de la coreografía radica en que los actores pierden el control del arma por recordar el texto, o pierden el texto por manejar el arma.

A las 18:00 hrs. se integra Julio Escartín para repasar sus escenas con Mauricio. Leo se siente satisfecho por la frescura que lograron en el repaso de sus encuentros en el teatro. También queda trazada la escena del ensayo. Aquí el único inconveniente es que no está Gonzalo para concretar la escena.

## **27 de Julio de 1999**

Llamado a Guadalupe, Sergio, Mauricio y Julio. Gonzalo a la fecha no ha asistido porque está fuera de la ciudad.

**Notas de dirección:** En el repaso del inicio de la conferencia, Guadalupe muestra problemas de volumen y manejo de la energía, argumenta que le distrae no creer en las imágenes que se supone está mostrando en diapositivas.

En su monólogo, Julio sigue llevando la delantera en el dominio de la escena, aunque continúa predominando su personalidad y no la del personaje. Mauricio en cambio se ve un poco neurótico, aunque le sirve al personaje; ya domina el texto pero le entorpece no tener definido el uso de la utilería. En la escena del pesero, Checo y Julio logran fluir con el texto, pero el ritmo de

la escena sigue siendo lento. A pesar de dominar bien el texto, Guadalupe se pierde en el contexto de la escena, cosa que al director le preocupa. En la escena de la calle Checo y Julio no lograron visualizar el mismo espacio, por lo cual Leo pide a Sergio practicar la comunión con su compañero de escena y se exija la fijación de imágenes. Por último llegamos a la escena de la repetición en el pesero. Aquí es donde Leo pudo apreciar la exigencia y capacidad de integración de cada actor, lo cual a mí me lleva a pensar en la necesidad de hacer algo para que Sergio y Lupita rompan su introyección y exploten su verdadera presencia escénica.

En lo personal, estoy muy satisfecha por ser parte de un equipo de trabajo ameno, sereno, con experiencia en la escena, sobre todo en la actuación, pero me da la impresión de que extraño la exigencia neurótica de mis anteriores directores. Creo que a la dirección le hace falta mano dura ante el incumplimiento de las tareas de los actores.

### **29 de julio de 1999**

Hasta el momento mi trabajo como asistente ha consistido en organizar y agendar las actividades dentro de los ensayos. Me siento un poco frustrada porque, en una conversación con algunos compañeros directores, me di cuenta que un asistente de dirección no debe limitar sus actividades a la organización y coordinación de recursos, sino también apoyar las decisiones y a sugerir soluciones a los obstáculos que presentan los procesos actorales. Por lo tanto, el día de hoy me atreví a comentar con el director el problema que yo veo en el grupo, y es que no hay exigencia en la proyección vocal ni en la presencia escénica de los actores, él lo tomó en cuenta y se los comentó, pero la corrección duró sólo una escena.

Marcaje de las escenas de Carolina con Sergio, sobre todo la del elevador y las escenas de Lorenzo y Fernando.

### **3 de agosto de 1999**

Se inicia la unión de la segunda parte del montaje donde no aparece Jaime, el personaje de Gonzalo. Iniciamos con el repaso de la escena de Tirso con Fernando y Lorenzo en el teatro, lo único que no logró definirse es el lugar donde se desarrolla la acción.

Como segunda actividad se trabajó sobre el sentido del texto en la escena de esgrima, el avance fue mínimo, aún no dominan el texto. Caroline ya domina el texto pero aún no logra comunicarlo.

El enriquecimiento del día de hoy fue trabajar con las frases sueltas de la escena 7, ya que se demostró que una frase sólo necesita ser comprendida y contextualizada para ser proyectada correctamente y logre los efectos deseados. Esta es una de las escenas más cómicas, pero peligrosas si no se mantiene el tempo-ritmo adecuado.

Finalmente se trazó la escena de Lorenzo y Miguel hablando de Ovidio. Aquí los logros son en cuanto a rescatar la chispa de los dos actores, pero aún no dominan el texto para explotar adecuadamente esta habilidad.

Al terminar el ensayo, los muchachos comentan sus inquietudes sobre la necesidad de un ensayo sin interrupciones para que ellos puedan comprender la secuencia, a lo cual el director accede realizar en la próxima sesión.

Se confirma la salida de algunos actores a Perú, Leo me pide cancelar los ensayos del 17 al 26 de agosto y solicitar que se reanuden del 2 al 24 de septiembre.

### **5 de agosto de 1999**

Llamado para hacer una corrida en secuencia con todos hasta la escena 13, saltando la parte del danzón. Gonzalo se adapta fácilmente al marcaje con Julio y Mauricio, ya que sus escenas habían

surgido del taller. El armado ya está pero no se siente que corra el texto con fluidez. Se nota la preocupación de Leo pero también la confianza que les tiene como actores.

#### **Notas de dirección para Sergio:**

- Agilidad en el texto.
- Mantener su atención en la réplica y cuidar la articulación de sus palabras.
- Mirar el autobús cuando hayan bajado.
- Compartir el foco de atención con Lorenzo cuando hagan la parada, miren al mismo lugar, pisar el mismo escalón, marcar la misma calle con la mirada.

#### **Notas de dirección para Lupita:**

- Dirigir la mirada al público.
- No abandones el personaje cuando dejes de actuar.
- Elevar el volumen.
- Definir más las características del personaje.

#### **Notas de dirección para Mauricio:**

- Definir más tus cambios de situación.
- Acelerar el ritmo de tu monólogo en el teatro.
- Jugar más con el texto del encuentro con Miguel.

#### **Notas de dirección para Julio y Gonzalo:**

- Integren las reacciones del público al *timing* de la escena.
- Gonzalo debe fijar la secuencia de acciones en el baño, no engolosinarse con los *gags*.

Mi conclusión sobre lo ocurrido en este ensayo es que el nivel actoral del elenco se ve muy disparate.



Se suspenden ensayos debido a los preparativos del viaje que harán Leo, Sergio y Lupita a Perú con Ronaldo y Daniel, los realizadores. Leo me anuncia que al llegar de su gira nos dedicaremos a correr la obra y a terminar la producción.

La tarea para el resto de la compañía es trabajar la memoria completa para el 2 de septiembre. Óscar Armando deberá reeditar la música.

### **2 de septiembre de 1999**

Primera sesión al regreso del Perú. Los citados al llamado de hoy son Lupita y Sergio para correr todas sus escenas (aisladas), la del teléfono y la del elevador (conjuntas). En el teléfono Guadalupe domina las acciones pero no mantiene el ritmo necesario para relacionarse con las reacciones de Miguel. En el caso del elevador, es lograda la escena en cuanto a la memoria del texto pero no logran concentrarse en la situación.

Se integran a la sesión Mauricio y Julio para repasar las escenas del teatro. Lo que caracteriza a estas escenas es el dominio del verso y la comunión logrados por los actores. Hoy se pretendía limpiar las tareas escénicas de Lorenzo y Fernando pero no alcanzó el tiempo.

Antes de salir, los actores comentan al director su necesidad de repasar entre todos el texto y de esta manera agilizar el dominio de los parlamentos en la escena. Leo propone una reunión extra el próximo lunes 13 en su casa, yo les confirmaré el horario.

### **7 de septiembre de 1999**

Leonardo y yo nos reunimos en casa de Liliana Lara para definir las compras de material e iniciar la construcción de la escenografía. Al revisar el listado de elementos escenográficos diseñados para el montaje (edificios de ciudad, elevador, microbús, teatro, materiales propuesto en un

principio por Teresa Patlán), se decide quitar elementos y en consecuencia disminuir los materiales.

A continuación presentamos los presupuestos iniciales y los ajustes propuestos para disminuir los costos de la escenografía:<sup>40</sup>

<b>PRESUPUESTO DE PRODUCCIÓN ESCENOGRÁFICA</b>			
<b>Cantidad</b>	<b>Descripción</b>	<b>Precio unitario</b>	<b>Total</b>
<b>1. Ciudad</b>			
5	Tablas de madera de ¾ x 12 x 8 (30 tiras para estructura)	60 <sup>00</sup>	300 <sup>00</sup>
2 Kg.	Clavos de ½	8 <sup>00</sup>	16 <sup>00</sup>
<b>2. Elevador</b>			
4	Tablas de madera de ¾ x 12 x 8 (15 tiras para estructura y rectángulo)	60 <sup>00</sup>	240 <sup>00</sup>
1	Rectángulo de triplay de .50 x 1m.		
2	Hojas de triplay de 19mm. x 1.22m. x 2.44m. (Estructura de puertas y base)	290 <sup>00</sup>	580 <sup>00</sup>
1	Cuadrado de 1m.		
½ kg.	Clavos de 1/2	4 <sup>00</sup>	4 <sup>00</sup>
4	Ruedas locas o de bola para trasladar elevador	50 <sup>00</sup>	200 <sup>00</sup>
<b>3. Microbús</b>			
1 ½	Hoja de triplay de 12mm. x 1.22m. x 2.44mm. x 2.44m. (plataforma)		340 <sup>00</sup>
2	Tablas de ¾ x 12 x 8 (10 tiras para estructura)	60 <sup>00</sup>	120 <sup>00</sup>
½ kg.	Clavos de 1 ½		4 <sup>00</sup>
3	Ruedas locas o de bola	50 <sup>00</sup>	150 <sup>00</sup>
1	Bisagra de piano de 1.30m de altura		100 <sup>00</sup>
<b>4. Teatro</b>			
1 ½	Plataforma de 1.22m. x 2.44m. x .20 m. de altura Hoja de triplay de 12mm. x 1.22m. x 2.44m.		340 <sup>00</sup>
½ kg.	Clavos de 1 ½	4 <sup>00</sup>	4 <sup>00</sup>
<b>5. Lámpara de calle</b>			
1	Hoja de triplay de 19mm. x 1.22m. x 2.44m.	290 <sup>00</sup>	290 <sup>00</sup>
½ kg.	Clavos	4 <sup>00</sup>	4 <sup>00</sup>
4	Ruedas de bola	50 <sup>00</sup>	200 <sup>00</sup>

<sup>40</sup> Ver los constructivos contenidos en el anexo III, carpeta entregada a Teatro y Danza.

<b>6. Tres ventanas de 1.22m. x 2.44m.</b>			
3	Tablas de ¾ x 12 x 8 (18 tiras para estructuras)	60 <sup>00</sup>	180 <sup>00</sup>
4	Ruedas locas o de bola	50 <sup>00</sup>	200 <sup>00</sup>
1kg.	Clavos de 1 ½	8 <sup>00</sup>	8 <sup>00</sup>
2	Bisagras de piano	125 <sup>00</sup>	250 <sup>00</sup>
<b>7. Tinaco de .90m. x .90m.</b>			
1	Hoja de triplay de .19m. x 1.22m. x 2.44 m.	290 <sup>00</sup>	290 <sup>00</sup>
½ kg.	Clavos de 1 ½	4 <sup>00</sup>	4 <sup>00</sup>
4	Ruedas de bola	50 <sup>00</sup>	200 <sup>00</sup>
<b>MATERIALES PARA CONSTRUCCIÓN GENERAL</b>			
1	Galón de resistol 850	130 <sup>00</sup>	130 <sup>00</sup>
3	Litros de pintura fluorescente vinílica rosa	80 <sup>00</sup>	240 <sup>00</sup>
3	Litros de pintura fluorescente vinílica amarilla	80 <sup>00</sup>	240 <sup>00</sup>
3	Litros de pintura fluorescente vinílica naranja	80 <sup>00</sup>	240 <sup>00</sup>
3	Litros de pintura fluorescente vinílica roja	80 <sup>00</sup>	240 <sup>00</sup>
3	Litros de pintura fluorescente vinílica verde	80 <sup>00</sup>	240 <sup>00</sup>
3	Litros de pintura fluorescente vinílica azul	80 <sup>00</sup>	240 <sup>00</sup>
1	Galón de pintura vinílica color negro	80 <sup>00</sup>	80 <sup>00</sup>
2	Litros de pintura vinílica verde hoja	30 <sup>00</sup>	60 <sup>00</sup>
2	Litros de pintura vinílica roja	30 <sup>00</sup>	60 <sup>00</sup>
4	Brochas medianas	40 <sup>00</sup>	160 <sup>00</sup>
Subtotal			5,954 <sup>00</sup>
IVA			893.10
Costo total de material para escenografía			<b>\$ 6,847.10</b>
<b>COSTO DE MANO DE OBRA (POR CONSTRUCTIVO)</b>			
1	Ciudad		650 <sup>00</sup>
2	Plataforma		300 <sup>00</sup>
1	Microbús		500 <sup>00</sup>
1	Tinaco		250 <sup>00</sup>
1	Lámpara de calle		300 <sup>00</sup>
3	Ventanas		500 <sup>00</sup>
1	Elevador		500 <sup>00</sup>
Subtotal			3,000 <sup>00</sup>
IVA			450 <sup>00</sup>
Total de mano de obra			<b>\$ 3,450<sup>00</sup></b>
<b>COSTO TOTAL DE ESCENOGRAFÍA</b>			<b>\$ 10,297<sup>00</sup></b>

En la siguiente tabla mostramos las modificaciones que hizo Liliana Lara basándose en sus compras recientes:

**MODIFICACIONES**  
**AL PRESUPUESTO DE PRODUCCIÓN ESCENOGRÁFICA**

Cantidad	Descripción	Precio unitario	Total
	<b>1. Ciudad - eliminada</b>		
	<b>2. Elevador – sin piso</b>		
4	Tablas de madera de ¾ x 15 x 8 (15 tiras para estructura y rectángulo de piso)	28 <sup>00</sup>	112 <sup>00</sup>
2	Hojas de triplay de 19mm x 1.22m. x 2.44m. (para estructura de puertas y base de elevador)	150 <sup>00</sup>	300 <sup>00</sup>
1	Cuadrado de 1m.		
½ kg.	Clavos de 1/2	4 <sup>00</sup>	4 <sup>00</sup>
4	Ruedas locas o de bola para trasladar elevador	50 <sup>00</sup>	200 <sup>00</sup>
	<b>3. Microbús</b>		
1	<i>Plataforma eliminada</i>		
2	Tablas de ¾ x 12 x 8 (10 tiras para estructura)	28 <sup>00</sup>	56 <sup>00</sup>
½ kg.	Clavos de 1 ½		4 <sup>00</sup>
3	Ruedas locas o de bola - <i>eliminadas</i>		
1	Bisagra de piano de 1.30m de altura	100 <sup>00</sup>	100 <sup>00</sup>
	<b>4. Teatro - eliminado</b>		
	<b>5. Lámpara de calle - eliminada</b>		
	<b>6. Tres ventanas de 1.22 x 2.44m.</b>		
3	Tablas de ¾ x 12 x 8 (18 tiras para estructuras)	28 <sup>00</sup>	84 <sup>00</sup>
4	Ruedas locas o de bola	50 <sup>00</sup>	200 <sup>00</sup>
1kg.	Clavos de 1 ½	8 <sup>00</sup>	8 <sup>00</sup>
2	Bisagras de piano	100 <sup>00</sup>	200 <sup>00</sup>
	<b>7. Tinaco de .90 x .90 m. - eliminado</b>		
	<b>MATERIALES PARA CONSTRUCCIÓN GENERAL</b>		
1	Galón de resistol 850	130 <sup>00</sup>	130 <sup>00</sup>
3	Litros de pintura fluorescente vinílica rosa	30 <sup>00</sup>	90 <sup>00</sup>
3	Litros de pintura fluorescente vinílica amarilla	30 <sup>00</sup>	90 <sup>00</sup>
3	Litros de pintura fluorescente vinílica naranja	30 <sup>00</sup>	90 <sup>00</sup>
3	Litros de pintura fluorescente vinílica roja	30 <sup>00</sup>	90 <sup>00</sup>
3	Litros de pintura fluorescente vinílica verde	30 <sup>00</sup>	90 <sup>00</sup>
3	Litros de pintura fluorescente vinílica azul	30 <sup>00</sup>	90 <sup>00</sup>
1	Galón de pintura vinílica color negro	120 <sup>00</sup>	120 <sup>00</sup>
2	Litros de pintura vinílica verde hoja	30 <sup>00</sup>	60 <sup>00</sup>
2	Litros de pintura vinílica roja	30 <sup>00</sup>	60 <sup>00</sup>
4	Brochas medianas	40 <sup>00</sup>	100 <sup>00</sup>
	Subtotal		2,278 <sup>00</sup>

		IVA	341 <sup>00</sup>
		Costo total de material para escenografía	\$ 2,619 <sup>00</sup>
<b>COSTO DE MANO DE OBRA (POR CONSTRUCTIVO)</b>			
1	Ciudad - <i>eliminada</i>		
2	Plataformas - <i>prestadas</i>		
1	Microbús - <i>sólo estructura</i>		500 <sup>00</sup>
1	Tinaco - <i>eliminado</i>		
1	Lámpara de calle - <i>eliminada</i>		
3	Ventanas - <i>unidas en una estructura tipo biombo</i>		500 <sup>00</sup>
1	Elevador - <i>sólo estructura con ruedas sin piso</i>		500 <sup>00</sup>
	Subtotal		1,500 <sup>00</sup>
	Total de mano de obra		\$ 1,500 <sup>00</sup>
<b>COSTO TOTAL DE ESCENOGRAFÍA</b>			<b>\$ 4,119<sup>00</sup></b>

PRESUPUESTO IDEAL		\$ 10,297 <sup>00</sup>
PRESUPUESTO APLICADO		\$ 4,119 <sup>00</sup>
AHORRO		\$ 6,178 <sup>00</sup>

Después de analizar los recortes de elementos y ajustar el presupuesto de materiales se llegó a la conclusión de que valía la pena usar madera de tercera, o en dado caso se considera la posibilidad de usar las tablas usadas para una construcción de albañilería que Leo tiene en su casa. Aquí el problema radica en que hay que pagar en un taller de carpintería para que les quiten los residuos de mezcla.

Respecto a los elementos de utilería, se eligió del listado original lo más indispensable, quedando la siguiente propuesta:



4	Playeras	85 <sup>00</sup>	340 <sup>00</sup>	Compra en fabrica de ropa \$ 25 <sup>00</sup> c/u
4	Camisas de vestir	200 <sup>00</sup>	800 <sup>00</sup>	Compra en fabrica de ropa \$ 50 <sup>00</sup> c/u
1	Traje para hombre	1,000 <sup>00</sup>	1,000 <sup>00</sup>	Rack de vestuario de Liliana
2	Pares de zapatos para mujer	300 <sup>00</sup>	600 <sup>00</sup>	Compra de fábrica 100 <sup>00</sup> c/u
1	Bata de doctor	150 <sup>00</sup>	150 <sup>00</sup>	Rack de vestuario de Liliana
1	Vestido formal	700 <sup>00</sup>	700 <sup>00</sup>	Compra en fabrica de ropa \$ 120 <sup>00</sup> c/u
1	Vestido sport	500 <sup>00</sup>	500 <sup>00</sup>	Compra en fabrica de ropa \$ 120 <sup>00</sup> c/u
1	Vestido de noche	1,000 <sup>00</sup>	1,000 <sup>00</sup>	Compra en fabrica de ropa \$ 120 <sup>00</sup> c/u
2	Gabardinas	600 <sup>00</sup>	1,200 <sup>00</sup>	Compra en fabrica de ropa \$ 120 <sup>00</sup> c/u
1	Traje de gracioso de época	1,500 <sup>00</sup>	2,500 <sup>00</sup>	Rack de vestuario de Leo
	Subtotal		10,990 <sup>00</sup>	1,355.00
	IVA		1,648.50	203.25
	<b>Total</b>		<b>12,638.50</b>	<b>1,558.25</b>

En cuanto al pago de nómina, los dos productores propusieron negociar en su momento con los creativos y el grupo de actores. En este momento no tenían definida la cantidad de dinero con que contarían para la producción.

Hoy aprendí cómo optimizar recursos para realizar un objetivo en común, la puesta en escena. En los comentarios que hacían Leo y Liliana se percibía una clara necesidad de sacar el proyecto adelante adecuándose a las posibilidades económicas. Por experiencia propia sé que reciclar materiales implica tener dobles precauciones, ya que a veces aumentan los gastos por reparar lo irreparable.

**13 de septiembre de 1999**

Antes de la reunión en su casa, Leo se entrevista con un tercer productor, Ramón Flores, a quien se le propuso que cubriera la compra del vestuario. Esto debido a que la inversión de los actuales productores no logra cubrir el monto total de la producción.

Los actores preguntaron sobre la estrategia de publicidad a seguir, a lo que Leo nos contestó que el tercer productor tendría que encargarse de esto, ya que desearía poder comprar la portada de la revista semanal *Tiempo Libre*.

17:00 hrs. reunión en casa de Leonardo para hacer un repaso de memoria y, sobre todo, analizar el sentido de cada escena, así como para que el actor reflexione sobre la necesidad de enfatizar la línea de acción dramática en cada una. Cada actor toma las notas correspondientes, las preguntas a veces parecían ambiguas. Sobre el desarrollo del personaje de Miguel, el director le pide a Sergio que trate de mantener el personaje en cada situación y la atención en su corporalidad. A Mauricio, que siga trabajando en la precisión de su tarea escénica porque está un poco larga.

Al terminar el análisis, Leo pone a consenso las condiciones en que se llevaría a cabo la temporada. La propuesta es una temporada de dos meses en el *Foro Contigo América*. La fecha confirmada para estrenar es el 7 de octubre a las 8:00 de la noche y temporada durante los jueves de octubre y noviembre a la misma hora. El pago de nómina será de acuerdo con la tarifa establecida por la Asociación Nacional de Actores (ANDA) que, según Liliana, era de \$ 250.00 M.N. por función para actores, \$100.00 M.N. para asistentes. Con la promesa de que al terminar la huelga de la UNAM se harán funciones vendidas y, en consecuencia, se buscará aumentar los sueldos. Por el momento hay que considerar que el público deberá pagar un boleto de \$40.00 o



\$60.00 y que muchos de ellos serán invitados, así que no se asegura una entrada fuerte de dinero, y lo que entre será para los gastos de renta.

Evidentemente la preocupación más grande de Leo es el pago al equipo de trabajo, a lo que los compañeros respondieron con una actitud de profundo apoyo, sugiriendo que el estreno no se posponga más y que se pida una cooperación voluntaria. Mauricio por su parte comenta que si ya es contundente la negativa de Teatro y Danza, dejemos de pensar un poco en el dinero y hagamos un esfuerzo por que el proyecto tenga el fin planeado. A Julio y a Lupita no les agrada la idea pero están de acuerdo en que el montaje ya necesita definir el rumbo de su temporada.

Este punto de sacrificio, en lo personal, me parece un exceso, ya que en las clases constantemente se ve el desgaste emocional que sufre el artista de teatro cuando ve que el tiempo invertido en meses de trabajo no es remunerado equitativamente.

**Notas de producción:** Debo averiguar cuánto cuestan los espacios en la cartelera de PROTEA, *Tiempo Libre* y *La Jornada*. Confirmar reunión de producción el sábado 18 a las 17:00 hrs. Dar forma al libro de Ovidio y marcar las notas que necesita Miguel. Definir en la junta quién mandará a hacer los programas de mano. Hay que pedir a los actores una lista de utilería por personaje. Definir el vestuario. Llamar a Octavio para confirmar ensayo de mañana.

#### **14 de septiembre de 1999**

Llamado para Mauricio, Sergio y Julio para retomar entrenamiento de esgrima con Octavio y limpiar el texto de la coreografía. Iniciamos el ensayo con 30 minutos de retraso, entre saludos y recuento de datos pendientes se nos fue el tiempo.

Después del calentamiento físico, practicamos un poco las posiciones y los desplazamientos. Octavio se ve satisfecho al ver que sí pudimos mantener la secuencia, aunque falta más seguridad

en el dominio de las armas. Después, Leo dirige el ensayo hacia el repaso del texto de esta escena, pues esto ayudará a definir el marcaje coreográfico. El resultado fue bueno pero falta aún más integración para lograr el ritmo que requiere la escena.

La última actividad del día fue hacer un repaso de las escenas 3 y 5 con Miguel y Lorenzo en la calle; la escena 7 de las frases; parte de la escena 8 con Miguel, Lorenzo y Fernando; la 11 de Ovidio y la tarea escénica de Fernando, tomando en cuenta las notas de dirección de la reunión anterior.

<i>Sobre los usos del cuerpo en el galanteo amoroso</i> <b>Listado de utilería entregado por los actores</b>	
<b>ESCENOGRAFÍA</b>	<b>UTILERÍA</b>
<b>MESA</b>	<p><b>De Jaime / Gonzalo Blanco:</b> Teléfono Cd's Grabadora Espejo Cosas personales para la tarea escénica de Gonzalo</p> <p><b>De la Doctora / Guadalupe Fuentes:</b> Proyector de transparencias Transparencias Botella de agua chica Cuaderno o libreto de la Doctora</p>
<b>PARA ENTREGAR A:</b>	<p><b>A Julio Escartín:</b> Tabla de cocina Cuchillo Manzanas Ramo de flores Espadas</p> <p><b>Fernando /Mauricio Martínez:</b> Bolsa de cartón</p> <p><b>Jaime / Gonzalo Blanco:</b> Carta astral</p>

ESCENOGRAFÍA	UTILERÍA
<p><b>PARA ENTREGAR A:</b></p>	<p><b>Miguel / Sergio Rodríguez:</b>  Cervezas  Paquete de Botanas  Revistas eróticas masculinas  Libro de Ovidio</p> <p><b>Dra. Caroline Cake Baker /Guadalupe Fuentes:</b>  Estuche  Bolsa de mano  Abanico  Medias  Teléfono  Espejo  Revista erótica femenina</p>

**Notas de producción:** Confirmar cita con Liliana Lara el jueves 16 en Metro Chabacano a las 17:00hrs. para recoger pinturas y comprar algo de vestuario, entregar el original mecánico para que mande imprimir los programas de mano con los logotipos de ella y del foro.

### **16 de septiembre de 1999**

Con la finalidad de elaborar una estrategia de publicidad, el director me ha pedido hablar a todos los periódicos que manejan cartelera e investigar cómo podemos contratar el servicio y cuánto cuesta un espacio de publicidad. La prioridad de Leo está en contratar en la revista semanal de cartelera *Tiempo Libre* una hoja de portada, así como publicar las fechas de estreno y funciones en las cartelera de periódicos como *La Jornada*, *Reforma*, *Uno más uno*, *Excelsior* y *Novedades*.

### **Datos obtenidos:**

En *Tiempo Libre* hablé al Departamento de Cultura y me comunicaron al área de publicidad. Pregunté por los precios de los espacios publicitarios de espectáculos. La señorita que me atendió

me canalizo con el encargado de ventas, quien amablemente me explicó las características de cada espacio y me pidió que pasara a las oficinas por una cotización para aclarar mis dudas, así que mañana iré a recogerla.

También me explicó que hay un servicio gratuito en la sección de teatro, uno para estrenos y otro para funciones de temporada. Lo único que hay que hacer es entregar un boletín de prensa con una semana de anticipación a la primera fecha. Los martes son los días de corte para la publicación del jueves, lo mismo para el estreno.

En el Departamento de la sección de Cultura del diario *La Jornada* me dijeron que los espacios de cartelera eran gratuitos, que debía mandar un boletín de prensa, que contenga los datos generales de las funciones y una pequeña sinopsis del espectáculo. Lo mismo me dijeron en el *Reforma* y el *Uno mas uno*.

A las carteleras del *Excelsior* y *Novedades*, como son de PROTEA, ya no hablé, hasta que Liliana me confirmara si uno de sus amigos tiene membresía de algún espacio que nos pudiera prestar para ahorrar un poco de dinero.

### **17 de septiembre de 1999**

Fui a las oficinas de la revista *Tiempo Libre* ubicadas en Holbein 75 bis, Col. Nochebuena Mixcoac, D.F., a recoger la cotización. Precios demasiado elevados para el presupuesto de producción.

La hoja completa de portada que quiere Leo tiene un costo de \$16,420.00, de 4ª de forros \$12,316.52, de 2ª \$8,211.30 y de 3ª \$8,211.30 más IVA. Los interiores en blanco y negro oscilan entre los \$587.83 y los \$6,262.61 pesos.

Ésta es la cotización de espacios publicitarios de la revista *Tiempo Libre*:

**La Guía de Lectura**  
**tiempo libre**  
UNOMEX, S.A. DE C.V.

Mexico, D.F. Septiembre de 1999.

Caro cliente:

A continuación envío a usted tarifas vigentes de nuestros espacios publicitarios.

Le informo también que las facturas de dinero para pagos a cargo se hace con 30 días de anticipación, y para interiores en blanco y negro con 8 días de anticipación, previos a la fecha de publicación (cada jueves a las 15:00 horas).

F O R M A S    A    C O L O R

	SIN IVA	CON IVA
PORTADA	16,420.00	18,867.00
48 DE FONDOS	12,316.52	14,164.00
24 DE FONDOS	6,211.30	7,143.00

INTERRUMPCIONES EN BLANCO Y NEGRO

1 PLANA	6,262.61	7,207.00
1/2 PLANA	3,130.43	3,603.00
1/4 PLANA	1,565.22	1,800.00
1/6 PLANA	1,175.69	1,352.00
1/8 PLANA	782.61	900.00
1/12 PLANA	587.85	678.00

(1/12 de plana, únicamente en tamaño cartalera: reproducción, fotografías positivas, teatro, danza, niños, restaurantes, etc. tan).

	SIN IVA	CON IVA
ENCARTE A COLOR DE 4 PLANAS	40,000.00	46,000.00

\*NOTA IMPORTANTE: POSICION ESPECIAL 25% MAS DEL COSTO\*

hazbani 76, col. bochalekuma jalisco, mexico d.f.  
tels. 811-5981/611-4884/611-7882/611-7074/611-3005/611-4814/611-0192

**La Guía de Lectura**  
**tiempo libre**

1/4 a 1 columna  
Cms. 4.2 23.6

1/2 plana 3 columnas  
ancho alto  
Cms. 13.5 15.6

1/4 a 3 cols  
ancho alto  
Cms. 13.5 7.5

1/4 de plana 2 columnas  
ancho alto  
Cms. 8.9 11.6

1/2 plana 2 columnas  
ancho alto  
Cms. 8.9 23.6

2 cols 4.2 11.6

1.8 a 1 columna

1/8 4 cols.  
Cms. 18.1 2.5

1/8 2 cols.  
ancho alto  
Cms. 8.9 5.5

1/8 a 3 cols.  
ancho alto  
Cms. 13.5 3.6

1 plana  
ancho alto  
Cms. 18.1 23.6

1/12 cartalera  
ancho alto  
Cms. 8.9 3.0

Por comentarios entre compañeros que ya tienen experiencia en el teatro comercial, me enteré de que comprar una portada de estas garantiza un 80% de las entradas al teatro. Esto quiere decir que vale la pena el gasto. Mi pregunta aquí sería: ¿valdría la pena conseguir un préstamo económico para contratar el servicio publicitario? El teatro que conseguimos y la propuesta de nuestro montaje, así como el elenco, ¿cumplirán con el perfil necesario para atraer al público que consulta esta revista? Mañana lo consultaré con Leo.

18 de septiembre de 1999

Día de buenas noticias, reunión a la 15:00 hrs. en casa de Leo para entregar el material que me

dio Liliana. Hoy se inició la construcción de la escenografía y se habló con Ramón Flores. Éste quedó con Leo que, más que producir y buscar una ganancia, prefería prestarle el dinero y que se lo devolviera al término de la temporada.

Por la cara que puso Leo al ver la cotización, creo que coincide conmigo en que es un precio muy elevado, inalcanzable para esta producción, sin embargo su comentario sigue siendo de lucha: "Están muy elevados, pero no importa Miri, no hay problema. Vámonos con la cartelera gratuita, volanteo y funciones vendidas, sí, sí, todo va a salir bien, vas a ver...".

Como la opción fue la de los espacios de cartelera gratuita, yo me encargué de enviar los boletines semanales a la revista *TiempoLibre* y los boletines a los periódicos.

Como segundo punto tratamos el tema de los sueldos, me dijo que ya había hablado con Liliana y que establecieron lo siguiente: Nómina para actores será de \$250.00 por actor, \$100.00 para el asistente de cabina y \$250.00 para la asistente de dirección, por función. El pago a creativos será de \$1,500.00 para realizadores, \$1,000.00 para la asesoría de esgrima. El sueldo de los demás creativos aún está por confirmar, pero se calcula un gasto de \$1,500.00 más aproximadamente.

Como tercer punto me dio un listado de tareas como asistente: Confirmar en el ensayódromo ensayos para lunes, martes, y miércoles de la próxima semana de 16:00 a 19:00 hrs. El lunes tendrán llamado Guadalupe y Sergio; martes 16:00 hrs. Mauricio, Sergio y Octavio; a las 17:00 hrs. Gonzalo, Julio y Guadalupe.

A las 17:00 horas llega Sergio para trabajar con él la memoria del texto. Leo le aclaró sus dudas sobre el sentido del texto, y le señaló que el problema es que no logra fijar la secuencia de imágenes y que se pierde en los escenarios establecidos. El actor comentó que estaba pasando por un periodo emocional muy difícil que no lograba controlar del todo, así que muy atento tomó sus

notas y repasó el texto. Antes de salir de la casa de Leo, éste le recordó que la presión se debía a que faltaban sólo dos semanas para el estreno.

Daniel y Ronaldo, por su parte, trabajaron todo el día marcando las tablas que llevarán mañana a cortar y a escoplear (orificio donde embonan por el escoplo y la espiga dos piezas de madera), ya que no cuentan con toda la herramienta necesaria. Ronaldo sugiere a Leo que se le compre un taladro y un cepillo para avanzar en el trabajo. Daniel se quedará hasta tarde a limpiar y marcar las espigas de la madera que cortaron.

Antes de terminar con la reunión me di cuenta de algo: estamos a dos semanas del estreno y el actor aún no se relaciona con la escenografía, parte fundamental para lograr una integración completa de todos los elementos, esto debido a la falta de recursos para mandar a construir a tiempo y de un espacio de ensayo con bodega. Por cierto que mañana Leo irá al Foro Contigo América a verificar las medidas del escenario y los espacios asignados para armar la escenografía.

### **19 de septiembre 1999**

La dificultad para coincidir en horarios obliga a los realizadores a emplear toda clase de medios de comunicación. Además de las llamadas telefónicas, se usaron notas como esta:

*Leo y Ronnie:*

*Hagan las espigas de todas las maderas de 117.5, una se rompió, hay que medirla y cortarla, está separada con otras siete, con esas, la nueva y dos de 2 mts. Hagan el edificio que está en la hoja de atrás.<sup>41</sup>*

---

<sup>41</sup> Nota escrita por Daniel Muciño, al reverso de la hoja de especificaciones para cortes de madera, durante el proceso de construcción de la escenografía en casa de Leonardo Herrera. Curiosamente ninguno de los dos recordaba que la ciudad se había eliminado.



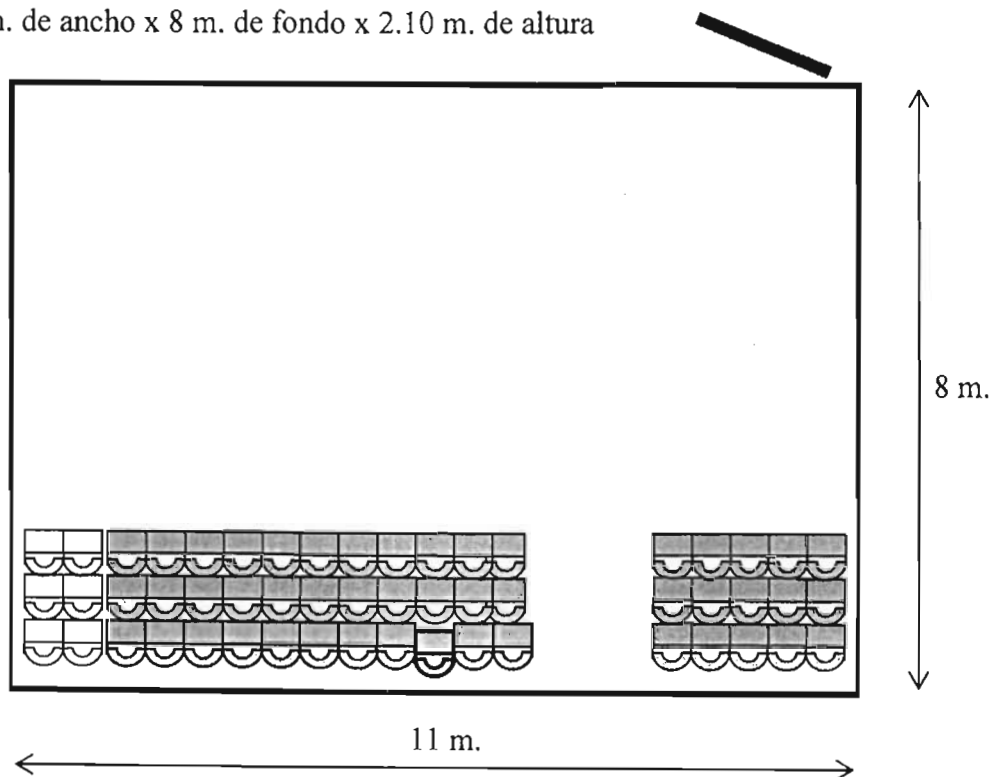


20 de septiembre de 1999

Debido a que las medidas del escenario del Foro Contigo América son más pequeñas que las del escenario para las que fue diseñada la escenografía, ésta sufrirá algunos ajustes tanto en el número de elementos, como en sus medidas. La distribución de la butaquería complica la distribución de las áreas de acción dramática, así como la isóptica. Por lo tanto Leo decide, una vez descubierta la equivocación entre director y realizador, eliminar la construcción del edificio y usar ese material para el ventanal tipo biombo de las habitaciones de Miguel y su vecina.

MEDIDAS DEL ESCENARIO  
EN EL *FORO CONTIGO AMÉRICA*

11 m. de ancho x 8 m. de fondo x 2.10 m. de altura



**Ajustes de los elementos escenográficos:** lo que originalmente era un microbús, se convertirá en una combi de 1.25 m. de ancho por 2.44 m. de largo, medidas que se ajustan a la plataforma proporcionada por el foro a nuestro montaje. La lámpara o arbotante de la calle se ha eliminado, sólo se marcará con iluminación, lo mismo se hará con la azotea, ya que los edificios y el tinaco se eliminaron.

Entre las compras que hoy se realizaron se encuentra una mesa de madera que Leonardo encontró en el tianguis, misma que usaremos como escritorio de la conferencia y repisa del vestidor en el baño de Jaime.

A las 16:00 horas Ronaldo y Daniel se reúnen en casa de Leonardo para ajustar medidas de la combi. El resto de la tarde la dedicaron a lijar y ajustar la madera cortada.

A la misma hora, Leo trabaja con Guadalupe y Sergio en el ensayódromo. Antes de iniciar la corrida de sus escenas los actores realizan su calentamiento físico, después el director les recuerda la importancia de la limpieza y concreción en sus acciones físicas, así como la relación erótica que debe existir entre Carolina y Miguel.

**Notas de dirección:** En la conferencia, escena 1, bien la fluidez del texto, bien la integración del público, bien la construcción del personaje pero falta energía y proyección de voz por parte de la actriz. En la relación con los personajes de los ejemplos hay que enfatizar textos relacionados con el lenguaje no verbal. Muy bien la escena de la vecina en su intimidad, la actriz logra divertir al director.

El encuentro en el elevador: bien la secuencia de acciones físicas de Miguel en el elevador, se le corrige la amplitud de sus movimientos corporales, excelente la construcción del nerviosismo que le provoca su objeto amoroso. Finalmente en la corrida para aplicar las notas los dos actores logran transmitir su seguridad en el escenario.

Nota general: ambos deben sostener la limpieza de los desplazamientos, hacerlos con seguridad, pero eso será hasta que se integren con los elementos escenográficos. La coreografía del danzón aún queda pendiente, Gustavo tiene saturados sus horarios y no ha podido venir a los ensayos.

### **21 de septiembre de 1999**

Hoy se armó el elevador y se inició el armado del ventanal, hasta el momento los únicos contratiempos para el armado han sido la falta de clavos y tornillos adecuados. Por razones de trabajo, la construcción se continuará hasta el fin de semana.

Leo me informa que él se encargará de conseguir prestado un proyector de diapositivas con un amigo, sólo falta enviar un documento. Nos reunimos a las 16:00 hrs. con Mauricio, Sergio y Octavio para correr la escena de esgrima con el texto. El objetivo es lograr que agarre ritmo, para ello repasaron su guión de acciones por palabras.<sup>43</sup> A las 17:00 hrs. se hace una sesión de fotos para las diapositivas que usará la Doctora Carolina durante su conferencia. Después se inicia la corrida de toda la obra con Gonzalo, Julio y Guadalupe.

**Notas de dirección:** Ya quedó asumida la secuencia de escenas por todos los personajes. Falta ritmo. Las escenas más logradas son las del pesero, los ejemplos de los mensajes no verbales y los ensayos en el teatro. Los actores comentan al director que aún no logran sostener la transición al final, creo que más bien no lo han entendido.

Se notifica que la falta de utilería definitiva afecta la memorización de acciones, así que se recomienda a los actores preparar sus elementos antes de correr la obra en el próximo ensayo.

---

<sup>43</sup> Ver notas de esgrima marcadas en el libreto de dirección, anexo I.

## **22 de septiembre de 1999**

Llamado para todos en el ensayódromo. Corrida con algunos elementos de utilería. En lo personal me preocupa que los actores no conozcan el escenario que van a utilizar y por supuesto la falta de escenografía real.

Hoy se marcaron los tiempos para los cambios de vestuario y se pulió el uso de cada elemento de utilería, sustituyendo los faltantes con otros elementos que simbolicen su uso. Normalmente cada actor ya tiene un objeto que sustituye el real. Entre los que ya existen se encuentran las mochilas, el ramo de flores, la tabla, el cuchillo y la manzana de Lorenzo. Las revistas, el libro de Ovidio, las espadas, la carta astral, los elementos de rasurar, la bolsa de papel, el estuche de cosméticos, la libreta de Jaime y la de la Doctora. Los cambios de vestuario se midieron cambiando prendas de la ropa de trabajo de cada actor, como chamarras, playeras, pantalones, mallas, zapatos, entre otros que en realidad usarán.

## **23 de septiembre de 1999**

Hoy el director quedó de ir con Óscar Armando para editar la música de la obra. Esta es la nota realizada por Leonardo:

La grabación de la música se hizo en un tiempo récord de hora y media, el musicalizador comprendió la idea de lo que yo iba exponiendo, además él ya había visto la obra. Su propuesta es genial.

También la producción (vestuario), aunque mínimo, comenzó a llegar hoy. Tenemos parte de las pinturas para la escenografía y también el primer borrador de los volantes para comenzar la difusión. La tensión apenas comienza.

La coreografía de esgrima corrió de manera más precisa. Octavio trabaja la relación entre el texto de los actores y las necesidades de la escena. Los actores ya aplican más el término *bate a main*, extensión, paso, guardia, etcétera, que ya habían sido entrenados. A su vez, el instructor de esgrima hace notas en su libreto sobre lo que va marcando.<sup>44</sup> Faltan en producción las repisas, el espejo y el miriñaque; las espadas las llevará Octavio.

Hacer llamado para corridas: lunes 27, 16:30 hrs.; martes 28, 16:00 hrs.; miércoles 29, 16:00hrs.; jueves 30, 16:00hrs. Montaje de coreografía los días 1, 2 y 3. lunes 4, 16:30hrs.; martes 5, 16:00hrs.; miércoles 6, 16:00hrs.; jueves 7, estreno a las 20:00 horas.

### **25 de septiembre de 1999**

En casa de Leonardo sigue la construcción de los ventanales y del microbús. La presión es más fuerte porque hay que aprovechar y llevar todas las estructuras desarmadas al teatro en un solo viaje, ya que se consiguió un transporte algo económico con un compañero de teatro (Gerardo Jiménez, “el Coqueto”). Aún se está pensando si convendrá pintar la estructura antes de llevarla al teatro.

Leo propone llevar terminado lo que se pueda, y en el foro se ensamblará y se retocará lo que sea necesario.

### **27 de septiembre de 1999**

Por la mañana veo a Leo. Me pide que vaya a comprar una grabadora para los ensayos, así que nos quedamos de ver en un metro y me fui al centro a comprarla.

---

<sup>44</sup> Ver marcaje de esgrima en libreto de dirección, anexo I.

Cita en el Foro: a las 16:00 hrs. llegó la camioneta con la escenografía. 16:30 hrs llegada de los actores para ensayo. Mientras Daniel y Ronaldo armaban el elevador, se entregó el vestuario completo a los actores y se revisó que estuviera completo.

<b>LISTA DE VESTUARIO DEFINITIVO</b>		
<b>PERSONAJE</b>	<b>No. DE ESCENA</b>	<b>PRENDA DE VESTUARIO</b>
Doctora Caroline Cake Baker	1 a 8 La conferencia.	Pantalón de vestir beige. Blusa de vestir. Saco sport café. Zapatillas café oscuro.
Carolina	9, 10 y 11 al teléfono.  12, 15 y 16 Baile en la noche, encuentro en el elevador, final.	Bata y toalla de baño. Pantuflas. Vestido negro formal. Sandalia de tacón color negro.
Fernando	1 y 2 Conferencia y repaso de libreto.  7 Encuentro y las frases.  8 El ensayo.  13 y 16 Tarea escénica, final en el teatro.	Playera azul. Pantalón de mezclilla azul claro. Tenis negros. Traje negro con tirantes. Camisa blanca de vestir. Zapatos negros. Playera blanca de manga larga. Pantalón de terciopelo del traje de gracioso. Mallas blancas. Zapatillas de jazz. Playera blanca de manga larga y pantalón de mezclilla azul claro, tenis blancos.
Lorenzo	1, 3, 4, 5 y 6  2 Repaso del libreto.  7 El encuentro y las frases. 8 El ensayo.  16 Final en el teatro.	Pantalón de mezclilla azul cielo. Playera negra. Chamarra caqui. Playera blanca de manga larga con pantalón de mezclilla y tenis blancos. Pantalón de mezclilla anterior con camisa negra sport y tenis negros. Traje azul de gracioso. Calcetines y tenis negros. Pantalón de mezclilla azul, playera y gabardina color negro.

Miguel	1, 2, 3, 4, 5 y 6  7 Encuentro y las frases. 11, 12 y 15 Ovidio.	Pantalón informal verde militar. Playera blanca. Chamarra informal verde militar. Zapatos negros. Chamarra y pantalón de mezclilla. Playera blanca. Pantalón negro de vestir. Camiseta interior blanca. Zapatos negros. Camisa a cuadros color azul.
Jaime	8 El ensayo.  14 y 16 Tarea escénica, final en el teatro.	Pantalón café de mezclilla. Camisa sport, color beige de manga corta. Botas sport color café. Toalla y calzoncillos. Pantalón de mezclilla café. Camisa beige, manga larga de vestir. Zapatos sport color rojo.

A las 18:00 hrs. se inicia el marcaje en el nuevo espacio. Se coloca la mesa que ocuparán la Doctora y Jaime, la plataforma de la combi con sillas del foro, se coloca el elevador, se definen las áreas de los monólogos de la escena 1 y se corre la obra para confirmar trazo.

Salimos a las ocho de la noche del teatro, caras de satisfacción en el equipo, se acerca el momento.

### **28 de septiembre de 1999**

Llegué a las cuatro de la tarde para abrir el teatro, enseguida llegó Daniel, me comentó que hoy trajo el material para conectar un timbre de teléfono a la consola de iluminación.

Ronaldo y Daniel terminan de ajustar los bastidores del elevador y los de la combi, me informan que todas las estructuras podrán desarmarse en cada función para embodegar.

Mientras los actores preparan sus elementos de utilería y repasan algunos trazos, se colocan los elementos escenográficos. Leo comenta que la iluminación se marcará hasta la próxima semana que pueda venir Cuauhtémoc Salas.

Durante la corrida, los actores fueron sacando dudas respecto a sus desplazamientos. En la segunda corrida Leo hizo notas sobre los errores de construcción de personajes, mismas que comentó al final del ensayo.

**Notas de producción:** Redactar los boletines de prensa basados en el machote proporcionado por Liliana y enviarlos mañana mismo. Acordar con ella cuándo hay que recoger los volantes y los programas de mano.

## **29 de septiembre de 1999**

Se repartieron los boletines de prensa a los periódicos *La Jornada* y *Uno más uno*, también se envió el fax a *Tiempo Libre* para la programación de la siguiente semana.<sup>45</sup>

Llamado para todos a las 16:00 hrs. en el teatro. Antes de iniciar el ensayo el director da la indicación de que procuren respetar la delimitación de las áreas de acción y busquen la precisión en sus tareas escénicas.

La obra sigue corriendo con baches de ritmo, sobre todo en el cambio de escenas. Falta integrar las diapositivas, el problema es que el proyector lo entregan hasta la próxima semana.

Las escenas 13 y 14 de las tareas escénicas de Gonzalo y Mauricio se están alargando, para mañana deberán proponer un ajuste para que se agilicen. Se repite la corrida de la escena de esgrima y se limpia la de las frases.

Hoy terminaron de armar los bastidores de los ventanales, la combi y el elevador.

---

<sup>45</sup> Boletines de prensa contenidos en el anexo IV.



### 30 de septiembre de 1999

Llegada a las 16:00 hrs. Se colocaron los ventanales y el elevador en el escenario para definir su ubicación y desplazamiento. El objetivo de este ensayo será agilizar los enlaces entre escenas.

**Nota de dirección:** Lupita, debe proyectar más la voz, sostener la atención del espectador y sostener el personaje en las escenas donde ejemplifica. Mauricio: agilizar la escena de tu tarea escénica y más dicción. Julio, cuidar los finales de palabra. Ponerse de acuerdo con Sergio sobre los puntos visuales de referencia en las escenas de la calle, ya que sólo se marcará con iluminación. Sergio, no perder concentración en la delimitación de espacios, agilizar las respuestas en la escena de esgrima. Gonzalo, debe colocar en la mesa todos los elementos que va a usar y cortar un poco la acción de la carta astral. En general, no olvidar que en algún momento de la obra todos tienen un objeto amoroso.

**Nota de producción:** Durante el fin de semana se recogieron de la imprenta programas de mano y volantes, se pintó parte de la escenografía, se compró la utilería que hacía falta y material de producción como lijas para madera, cinta de aislar, aceite para bisagras, extensiones, clavijas y apagadores para controlar el sonido del teléfono y focos *spots*.

### 3 de octubre de 1999

Ensayo técnico de luces. Todo el grupo llega a las 16:00 hrs. Mientras Leo y Cuauhtémoc revisan el equipo de iluminación, los actores repasan textos. Se confirman las áreas de acción entre el público, así como la secuencia de cambios. Se corre la obra para revisar las áreas iluminadas y marcar los pies de cambio en el libreto técnico.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Localizar guión de luces en el libreto de dirección, anexo I.

Es común que en este tipo de ensayos la obra no corra con la fluidez que requiere, sin embargo las interrupciones por escena han provocado que los actores retomen la secuencia con más naturalidad.

Al terminar la corrida se intercambiaron comentarios técnicos entre actores y director. Consideran que hace falta un seguidor. La realidad es que es difícil conseguir uno a estas alturas del proceso. Leo enfatiza a los actores que procuren no salirse de la luz.

**Notas de dirección:** Confirmado el ensayo general con público.

#### **4 de octubre de 1999**

Gustavo Montalbán asiste al ensayo para retomar coreografía de danzón. Por segunda vez, durante todo el proceso de montaje se reúne la mayoría de los integrantes del grupo, ya que Liliana y Cuauhtémoc no asistieron por cuestiones de trabajo.

Se definen actividades técnicas. Daniel manejará las luces; yo, Miriam, me encargaré de organizar la entrada a la sala, taquilla en funciones y *cóctel* de salida.

Se ensaya la entrada a sala:

- a) Los actores deberán estar en la sala de espera como cualquier persona que espera entrar al teatro.
- b) Se pedirá al público entre a la sala por grupos hasta que se llene el elevador.
- c) Cada personaje entrará con un grupo de espectadores, ya en el elevador deberá enfatizar la incomodidad del amontonamiento y provocar en el espectador la necesidad de ajustar su espacio corporal.

- d) Después de 20 segundos dentro del elevador, la Doctora Carolina Cake Baker quitará la cinta que marca la puerta del elevador para que el público pase a ocupar sus butacas, guiados obviamente por la Doctora y el personaje guía.<sup>47</sup>
- e) Al concluir la entrada del público, después del silencio musical y de un cambio de luces, la Doctora dará la bienvenida al público que asiste a su conferencia.

Los cambios de vestuario de Miguel y Lorenzo se realizarán en los baños del vestíbulo. Se coloca la manta para las proyecciones y se prueba la secuencia de diapositivas que usará la Doctora Carolina Cake Baker.

Debido a que el equipo de iluminación del foro no alcanza a cubrir las áreas que se necesitan entre el público, se colocan extensiones con focos que posteriormente se cubrirán con latas o lámparas que facilite el foro. Antes de correr la obra se marcan los pies de música.

Se nota la tensión del director, desde ayer ha cambiado el tono de las instrucciones, ya no es el Leo comprensivo y amigable, se ha convertido en el amigable director que exige a sus colegas cumplan con la precisión de su trabajo.

También los actores muestran su nerviosismo, Mauricio exige a sus compañeros de escena mayor concentración, Gonzalo canta y baila en el camerino mientras prepara sus cosas, Sergio trata de desaparecer sus tensiones musculares en el escenario, Julio repasa texto y juega con sus expresiones. Lupita prepara sus elementos y recorre de memoria el escenario.

Por primera vez se encuentran todos los elementos del montaje en el escenario, sólo falta darles vida con la creación del actor.

En general la obra corre bien, los actores logran integrar a la escena la música e iluminación. El director deja de sonreír durante la corrida, hace notas, me da instrucciones, ajusta cuestiones

---

<sup>47</sup> Consultar plantilla de la vista de planta, ubicado al final del anexo I.

técnicas con los coreógrafos. Al término del ensayo pregunta a los actores cómo se sienten y a partir de eso hace correcciones.

### **5 de octubre de 1999**

Se cubre el 100% de la producción. Por la mañana, Leo y yo hicimos las compras para el *cóctel*. En el camino hicimos un repaso de pendientes. Hasta el momento sólo falta hacer lista de invitados por integrante, doblar programas de mano y confirmar invitación al ensayo de mañana, sobre todo pedir a los creativos que inviten a alguien.

Llegada al teatro 16:00 hrs. Ensayo con maquillaje y vestuario. Daniel y Cuauhtémoc revisan instalación de luces. Leo resuelve dudas de maquillaje y vestuario a los actores mientras yo organizo el escenario.

17:00 hrs. Sergio y Lupita pelean con sus dos pies derechos mientras ensayan su coreografía. Mauricio y Julio repasan los tonos de la escena de las frases. Gonzalo observa el escenario desde las butacas: de vez en cuando murmura textos.

17:30 hrs. Inicia corrida completa sin interrupciones. Sobre la marcha, Leo hace correcciones de música e iluminación. Al terminar, los actores reciben notas de dirección y entregan sus listas de invitados al estreno.

Mañana la corrida con público se hará a las 18:00 hrs.

### **6 de octubre de 1999**

Ensayo con público. 16:00 hrs. Ronaldo da los últimos toques a la pintura de la escenografía.

Daniel me ayuda a organizar el foro. En medio de un ambiente de relajación, los actores se maquillan y preparan la utilería. No lo podemos creer, al fin nos acercamos al estreno.

Desde que llegamos a trabajar al foro, he confirmado la importancia de que el asistente de dirección se asuma como un integrante medular del equipo creativo. Gracias a eso, he podido colaborar con el director y con los actores, he aprendido a prevenir y solucionar problemas, sobre todo relacionados con la escena y con los procesos de cada artista. Esto se ha demostrado en la confianza que me tienen al pedirme ayuda, opinión o autorización para hacer algo dentro del foro cuando el director no está presente o está ocupado en otra cosa.

17:00 hrs. Empiezan a llegar al foro integrantes de la compañía del *Foro Contigo América*, Liliana, Octavio y algunos de sus alumnos. Se hace simulacro de la entrada con todos los invitados, incluyendo creativos y productor.

Antes de dar notas nuestro director escucha los comentarios de los actores:

#### **Notas de Leonardo después de la corrida:**

- La corrida tuvo una duración de 1:15 hrs.
- Guadalupe: No digas en este autobús, haz referencia al microbús o pesero.
- Sergio y Julio: Entren a luz en el texto... “¡Eh, menso!”
- Pato: Encender área de pesero hasta que suben los personajes.
- Sergio: Busca tu luz cuando dices: “Parece de derecho...”
- Julio: ponte el bigote.
- Pato: Reorientar la luz de Gonzalo. En la escena del ensayo meter la luz del área de Lupita.
- Sergio: poner en la mochila las cosas que no uses.
- Julio: más inquisitivo.
- Julio y Mauricio: Sostener las escenas con base en el texto, no se excedan en la improvisación de entrada al ensayo.

- Sergio: Ponte una camisa cuando salgas a comprar cerveza.
- Gonzalo: Hay que ver si conviene improvisar tantas frases.
- Mauricio: Subir energía en la escena final.
- Yo: Revisar posición de mamparas.
- Pato: Se mete a sala el sonido del *dimer*.
- Yo. Ver área para cambios de vestuario.
- Pato: *Track* de calle en cuanto haya bajado el primero, luego lluvia.
- Sergio: Silbido en lugar de escupir. No cambies los textos, "...maté un hombre y entré preso".
- Lupita: Hay que dominar el uso de transparencias. Cambiar el peinado.
- Lupita y Julio: Presenciar más de cerca la escena del duelo de espadas.
- Lupita: Se pronuncia Topo Gigio, separado, respira.
- Yo: Traer mañana los calzoncillos largos de Sergio.
- Yo: Cortar las hojas del libro de Ovidio.
- Sergio: "¿El amor es como la amistad pero sin sexo?" Sigue fallando esta frase. Controla tus manos.
- Julio: Saca del escenario la mampara, mangas arremangadas, sin gorra.
- Lupita: Quítale las cervezas a Sergio. Entrás con el teléfono.
- ·Fondear con el *track* de las percusiones.
- Acordar con Gonzalo las veces que debe sonar el teléfono.

Comentario de Leonardo para cerrar el ensayo:

"Me gusta, está muy divertida... yo los llamé porque confío en ustedes. Esta obra tiene 10 años que se estrenó, y mañana vendrán los actores de ese tiempo."... ¿Qué habrá querido decir?

## 7 de octubre de 1999

Publicación del estreno en las carteleras de *La Jornada* y *Tiempo Libre*.<sup>48</sup> 16:00 hrs. entrada al teatro. Los actores llegan emocionados, se instalan en el camerino, el director en aparente calma resuelve dudas del equipo.

De acuerdo a las instrucciones del director, el escenario quedó listo a las 19:00 hrs, los actores reportan haber alistado la utilería. En la hora restante, realizan un calentamiento grupal.

Se preparan los programas de mano, se les colocan los sellos con el logo del Foro Contigo América y el de la productora. A las 19:15 hrs. empieza a llegar el público.

19:45 hrs. se anuncia la primera llamada. A pesar de que se pretendía iniciar a tiempo, el exceso de llamadas al teatro por parte del público perdido por la dificultad de encontrar el domicilio obligó a retrasar 15 minutos la función. Así que a las 20:00 hrs. en punto se repite la primera llamada, la segunda fue el acceso a la sala pasando por el elevador, la tercera la dio la Doctora en cuanto terminó la entrada de la mayor parte del público, ya que durante la primera media hora de función llegaron los extraviados.

En total acudieron al estreno 160 personas, público conformado por gente de teatro, familiares y amigos.

Al terminar la función se invitó al público a compartir un vaso de vino y bocadillos para celebrar la función de estreno, así como a colaborar con una cuota voluntaria para la recuperación de la producción. Las risas prolongadas durante la función, el aplauso cálido del público, y el donativo de los sobres reflejaron el éxito de la obra.

---

<sup>48</sup> Ver recortes de cartelera en anexo IV.

## CAPÍTULO 4

### ESTRENO Y TEMPORADA EN EL FORO CONTIGO AMÉRICA

En este apartado reportamos los acontecimientos de la función de estreno e identificaremos en la escena algunos puntos que fueron determinantes para el cumplimiento de los objetivos perseguidos. Posteriormente hacemos algunos comentarios sobre los datos obtenidos en la bitácora del proceso de montaje y mostramos en imágenes el resultado final, la respuesta del público.

#### 4.1 Apreciaciones del grupo sobre el estreno:

Para Leonardo, sin lugar a dudas uno de los logros más importantes es haber llegado al estreno con un trabajo redondo, ganar experiencia como director y productor, sobre todo después de haberse encontrado con tantos obstáculos en el camino.

Para los actores ya era tiempo de estrenar. Confiesan que el proceso se les estaba haciendo demasiado largo, aunque ya están acostumbrados, pues reconocen la dificultad de producir teatro universitario.

Todos estaban sumamente emocionados. La expresión común en la sala era: —¡al fin entendí la escena!—. La gran experiencia actoral a estas alturas del proceso fue el contacto con el público dentro del espacio escénico. Gonzalo, sigue disfrutando las mieles de las carcajadas que provocó, comenta con Sergio y Mauricio algunos ajustes sobre las dinámicas de algunas escenas. Julio y Lupita proyectan un poco de nerviosismo mientras escuchan atentamente comentarios del público asistente.

También comentan al director sus descubrimientos durante la función, por ejemplo: Julio detectó que los jóvenes se identificaron con los personajes; Sergio logró percibir la disposición



del público al sentirse parte del juego; Mauricio descubrió reacciones del público que no esperaba, y que desea sostener en las funciones de temporada; Gonzalo encontró en el público mucho material para enriquecer sus escenas, sobre todo cuando está sólo en el teatro; y Lupita, la experiencia de tener tan cerca al espectador le ha creado la necesidad de dominar al 100% su escenario.

Octavio, Gustavo y Cuauhtémoc, los creativos, dieron sus comentarios a Leonardo de manera personal.

En lo que a mí respecta no pude ver la función completa ya que mi labor fue controlar la entrada a la sala, apoyar los cambios de vestuario y preparar el *cóctel*.

Finalmente, antes de retirarnos del foro, el grupo le hizo saber al director que cuenta con todo el apoyo profesional e incondicional para sacar adelante la temporada.

#### **Notas de dirección:**

- La función de estreno duró 1 hora 37 minutos y debe durar entre 1:20 hrs. mínimo y 1:30 hrs. máximo, a partir de la entrada a sala.
- Falta tono cómico en el personaje de la Doctora, tiene que jugar más con su papel de conferencista.
- Recordar a Gonzalo que no puede alargar tanto la escena del baño, los gags del argot teatral deben cambiarse por otros que identifique todo el público, de política por ejemplo.
- Que todos busquen su luz.
- Agilizar las coreografías, sobre todo el danzón, Se nota que están contando los pasos.
- En general cuidar la proyección de la voz y la dicción, sobre todo los finales de palabra.
- Daniel, no hables en cabina. Que no entren las luces de golpe.

- Escúchense más, sobre todo no cambien el texto, si lo hacen no tartamudeen ni repitan palabras en el mismo diálogo.

**Notas de producción para arrancar temporada:** Enviar todos los martes el boletín de prensa a la cartelera de *Tiempo Libre* durante la temporada. La botana para la escena final (papitas, aceitunas y queso) se comprarán el mismo día. Los paquetes de vasos y servilletas deberán dosificarse para toda la temporada.

Existe un talonario de boletos del foro, en caso de vender alguna función es necesario foliarlos. La venta será directamente en taquilla. El costo será de \$ 60.00 pesos entrada general y \$ 40.00 con descuento a estudiantes con credencial. Leonardo anuncia que existe la posibilidad de vender una función en sábado. Sergio y Ronaldo enviarán a sus alumnos.

Liliana Lara manifiesta su preocupación por lograr que salga de cada función al menos el pago para la renta del teatro y la nómina, por lo que sugiere repartir volantes durante la semana en la colonia donde se localiza el teatro.

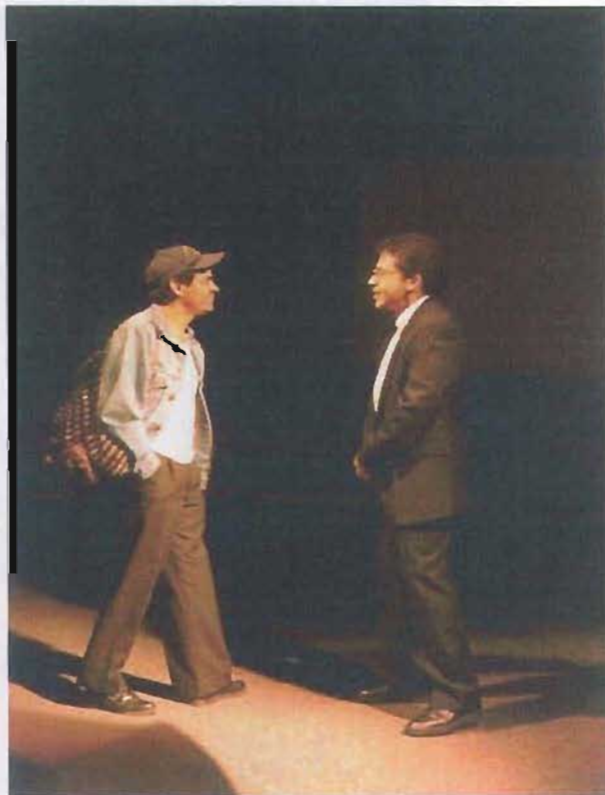
Los resultados de mi proceso como asistente de dirección se concretan en ésta última etapa del proyecto. Así me lo hizo entender la responsabilidad que me delegó el director durante el proceso de montaje y al anunciarme que se ausentaría en algunas funciones de la temporada por cuestiones de trabajo.

#### **14 de octubre de 1999.**

Entrada al foro, 18:00 hrs. Los actores llegan con más energía. Llamó un familiar del director para informar que éste tuvo un accidente en casa justo antes de salir al teatro. Por suerte no fue nada grave.

Afortunadamente mi relación con la productora, los técnicos y el equipo actoral facilitó mi tarea de coordinar la función en ausencia del director. Iniciamos puntualmente gracias a que cada integrante conocía sus responsabilidades.

En las funciones siguientes, de los días 21, 28 de octubre y 4 de noviembre, el ánimo de los actores continúa. A pesar de las recomendaciones del director a Lupita, las escenas de la conferencia no logran continuidad en el ritmo. La doctora necesita sostener la atención del espectador jugando con el texto y retroalimentándose con el público. En sus participaciones como la vecina de Miguel muestra mayor naturalidad en sus acciones físicas y en sus reacciones corporales, pero falta fuerza en su proyección física y vocal.



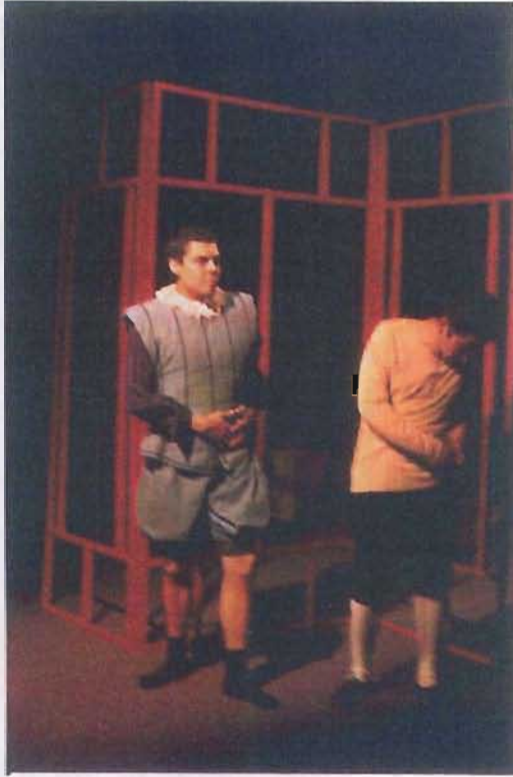
Sergio logra mantener el personaje desde la escena del pesero hasta el encuentro de las frases con Fernando, proyecta más naturalidad en el texto pero su dominio corporal en la coreografía de esgrima sigue incompleta. El danzón definitivamente no se le da, sin embargo la ejecución es más fluida.

En el monólogo de la primera escena, Mauricio logra una excelente naturalidad, lo cual no sucede en la escena de la silla donde se prepara para ir al encuentro de su objeto amoroso.

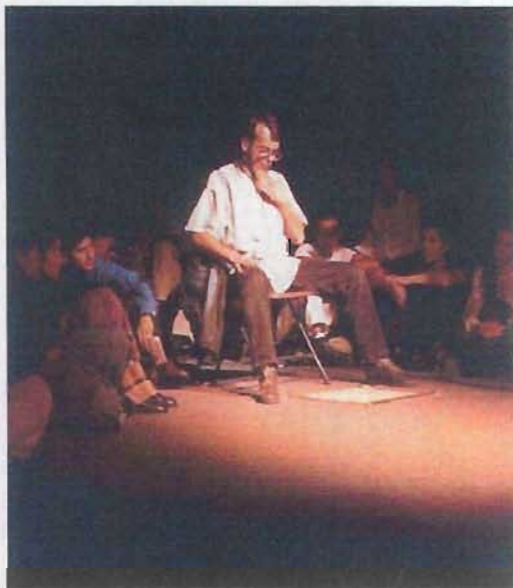


En sus participaciones con los demás personajes como en las escenas del teatro, de las frases en la calle con Miguel y sus contactos visuales con Lorenzo, ha desarrollado considerablemente su proyección gestual.





Julio, por su parte, en cada función acrecenta la empatía con el público, la espontaneidad y buen humor de su personalidad le permiten explotar las posibilidades de sus escenas. Constantemente reinventa acciones de su personaje y recrea circunstancias. Tanto él como Gonzalo, resultan dos elementos estimulantes para el resto de la escena, incluyendo al público.



Gonzalo logra disminuir el tiempo de sus escenas, en cada función experimenta con temas distintos para la escena del baño. El dominio del escenario y su capacidad histriónica le permiten hacer de Jaime un director de teatro muy peculiar, con características reconocibles en directores conocidos.

En cada función se adquiere mayor fluidez en la interacción con el público.

### **Antes de cada representación:**

Pato y Ronaldo, entre bromas y mentadas aforan el espacio, colocan lámparas, montan escenografía. Pato acomoda los cables de la consola de iluminación.

Entre el camerino y el foro, se percibe la camaradería entre los actores, cada uno busca su espacio, prepara la utilería, ensayando frases en doble sentido. Gonzalo tararea canciones en inglés. Mauricio en batalla con su resfriado, repasa textos, busca tonos y practica algunos movimientos de esgrima, mientras Lupita y Sergio insisten en corregir sus dos pies izquierdos.

En el vestíbulo del foro, Julio, con la simpatía que lo caracteriza, prepara su vestuario, mientras Liliana, Leo y yo, organizamos los programas de mano y los boletos.

La llegada del público al foro, en promedio, fue entre las 7:15 y 8:00 de la noche. La entrada a la sala siempre se dio entre quince o diez minutos antes de las ocho. Durante estas funciones el público que asistió dijo haber acudido por recomendación personal y en algunos casos por la cartelera del tiempo libre.

Al término de cada función los actores agradecieron al público su asistencia y el director los invitó a depositar un donativo voluntario. Afortunadamente siempre salió para el pago de nómina. El director declara haber obtenido un mínimo pago, gracias a la cooperación voluntaria, de setenta pesos.

### **13 de noviembre, función vendida.**

El público asistente es de jóvenes entre 15 y 23 años de edad, son alumnos enviados por algunos actores y creativos. A pesar de que se repartieron volantes en los programas de mano no llegó público general, sólo algunos invitados de la compañía.

Tuvimos dificultades para mantener el orden en la entrada, los alumnos son demasiado inquietos. Hoy se cayó el ritmo de los monólogos otra vez. Al parecer la obra gustó, aunque no es el tipo de teatro que ellos han visto.

En las últimas funciones de los días 18 y 25 de noviembre tuvimos la sorpresa de recibir público que ya había visto la obra, entre ellos algunos compañeros de teatro.

A continuación presentamos un cuadro donde se puede apreciar el comportamiento del público durante la temporada:

<b>“Sobre los usos del cuerpo en el galanteo amoroso” Fechas de temporada en 1999</b>			
<b>No. Función</b>	<b>Fecha</b>	<b>No. Entradas</b>	<b>Tipo de público</b>
Estreno 1	7 de octubre de 1999	160 personas	Gente de teatro, amigos y familiares de los integrantes del grupo.
2	14 de octubre	35 personas	Invitados extraviados en el estreno y general.
3	21 de octubre	28 personas	Invitados y público general.
4	28 de octubre	40 personas	Invitados y público en general.
5	4 de noviembre	38 personas	Invitados y público general.
6 (sábado-vendida)	13 de noviembre	54 personas	Alumnos de nivel medio superior y superior.
7	18 de noviembre	31 personas	Invitados y público general.
8	25 de noviembre	33 personas	Invitados y público general.

Como se puede apreciar en el cuadro anterior, el número de entradas fue bastante heterogéneo y suficiente para dar una buena función, asegurando su participación en el espectáculo. No ocurría lo mismo con el monto de los donativos para cubrir el total de los gastos de postproducción.

#### 4.1.1 Comentario sobre los datos obtenidos

Observamos por ejemplo que una de las etapas más cuidadas durante todo el proceso fue el taller, en él se establecieron los lineamientos técnicos para abordar la temática de la obra. Se trabajó sobre la observación de las acciones físicas (lenguaje no verbal) propias del cortejo amoroso en la cotidianidad del actor, la selección de cada una de ellas en espacios públicos y privados, llegando así a la recreación consciente en la escena. Simultáneamente se llevó a cabo el entrenamiento físico para la ejecución coreográfica de *esgrima*.

La más sufrida fue la búsqueda de apoyos para el financiamiento de la temporada, y la más gratificante es haber conseguido una temporada con resultados favorables, no sólo por haber alcanzado los objetivos artísticos del montaje sino por conseguir la respuesta de un público heterogéneo.

Entre los objetivos técnicos alcanzados destaca el proceso de selección de tareas escénicas que aprovecha el director en la estructura del trazo escénico y como un medio para facilitar al actor la memorización secuencial entre escenas. Sin embargo existieron factores externos que fracturaron no sólo la correcta ejecución consciente del actor, la continuidad en la construcción de la obra, sino también avances en algunos procesos individuales.

La espera para conseguir otro espacio de ensayo en el periodo de huelga de la UNAM, la gira de una parte de la compañía al Perú, de alguna manera afectó la disposición en parte del equipo actoral en la integración de la obra. Recordemos que en algunos reportes de la bitácora se muestran las dificultades a las que se enfrentaron Sergio y Lupita en el dominio de sus parlamentos y su presencia escénica, los conflictos corporales que también Mauricio presentó en escenas de la conferencia y en la coreografías de *esgrima* por ejemplo, parecen acentuarse en esta



falta de continuidad. En el caso de Julio y Gonzalo sólo se vieron afectados en sus tiempos para ensayo, no así su disposición.

El *rating* de escenas que se elaboró desde los llamados para ensayar las corridas de la obra confirma las necesidades de repetición de cada escena.

**RATING DE ESCENAS**  
*Sobre los usos del cuerpo en el galanteo amoroso*

Escena	Personajes	No. de llamados
1 la conferencia	La doctora, Fernando, Lorenzo y Miguel	6
2 el repaso del libreto	Lorenzo y Fernando	5
3 en la calle	Miguel y Lorenzo	4
4 en la combi	Miguel y Lorenzo	5
5 en la calle	Miguel y Lorenzo	5
6 el ejemplo	La doctora, Fernando y Lorenzo	5
7 el encuentro y las frases / coreografías	La doctora, Fernando, Lorenzo y Miguel	8
8 el ensayo	Jaime, Lorenzo, Fernando, Miguel	5
9 uno entra y otro sale	Doctora y Jaime	3
10 al teléfono	Carolina	5
11 Ovidio	Lorenzo y Miguel	6
12 baile en la noche	Carolina y Miguel	4
13 el elevador	Carolina y Miguel	6
14 las escenas	Todos	4

Los resultados de una mediana disposición durante el proceso de montaje se vieron reflejados en las funciones de temporada, en la dificultad de proyectar una comunión sólida entre espacio escénico y actor. Los personajes de Jaime y Lorenzo lograron las expectativas del montaje en cuanto a desarrollo y evolución, en menor grado Miguel, Fernando y Carolina, esto debido a la asimilación de los factores mencionados y al dominio de sus habilidades escénicas.

En general los atractivos de la puesta en escena son la técnica actoral empleada, la participación del espectador en el espacio escénico, su interacción con los personajes y las situaciones.

Por las características del texto dramático, que contiene escenas con expresiones de uso frecuente en el galanteo amoroso así como el planteamiento de que la totalidad de la obra ocurre entre los espectadores, la reacción del público rayaba en la carcajada. Veamos algunas escenas:

#### 4.1.2 El público

Escena 1.



El público se sorprende al descubrir que es parte de la escena, no saben si contestar o no, al personaje.

Escena 4.



Diálogo entre un escritor exconvicto y un actor de teatro, en un pesero. Cuando el público se da cuenta que está sentado al lado de un criminal hace un silencio sepulcral.

Escena 6



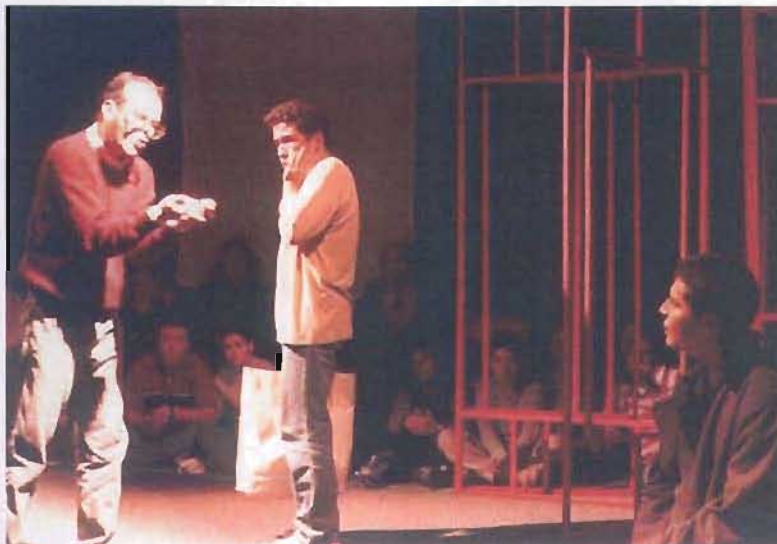
Repetición de hechos para que la Doctora ejemplifique las emisiones del lenguaje no verbal.

Escena 7.



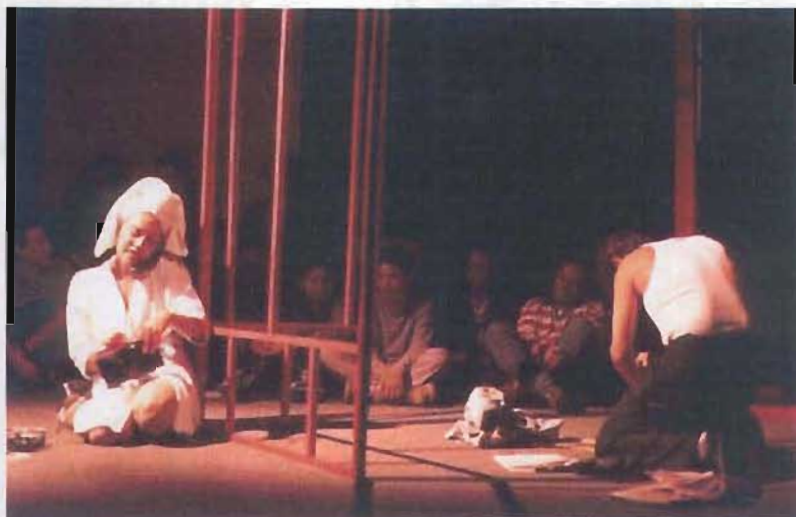
El público se identifica con los gestos y señales que ejemplifican los mensajes ocultos de una conversación.

Escena 8.



Jaime, director de teatro, escucha los motivos y dudas de sus actores durante el ensayo. El manejo del diálogo divierte al espectador.

Escena 9.



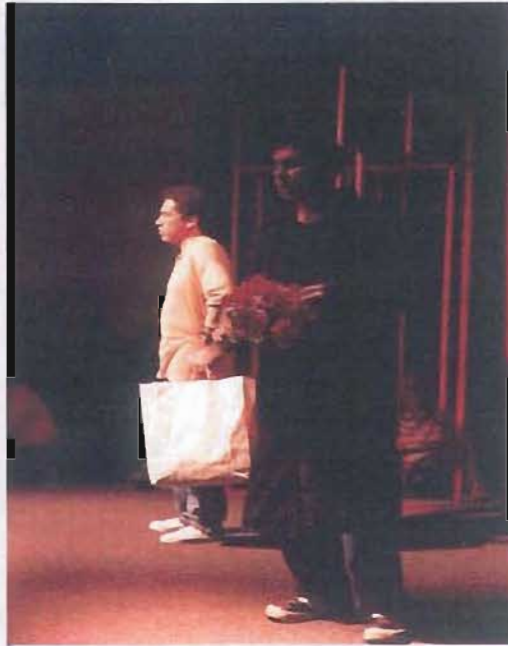
Tarea escénica de Carolina hablando intimidades por teléfono en su habitación. El diálogo y las acciones del personaje hacen reír al público femenino.

Escena 13.



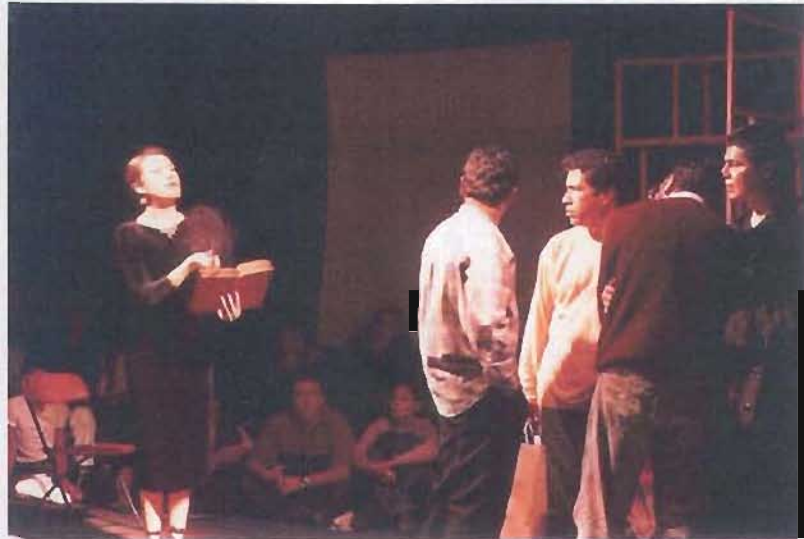
Jaime se prepara para salir al encuentro de su objeto amoroso. La naturalidad del actor hace que el público disfrute la escena.

Escena 16.



Miguel, Lorenzo y Fernando exponen a Jaime el resultado de su investigación sobre el amor. La escena logró proyectar al espectador la gama de emociones que invaden a un sujeto cuando enfrenta a su objeto amoroso.





La doctora entra a escena leyendo versos de Ovidio, rompiendo la barrera de tiempo y espacio con los demás personajes, objeto de su recuerdo y para ejemplo en la conferencia.

El resto de las escenas, a pesar de tener ciertos problemas de ritmo y atención retenida, permitían siempre el despliegue de experiencia escénica de los actores.<sup>49</sup> Esto habla de la acertada dirección de actores, y de las características de nuestro espectáculo: una comedia que integra al espectador al hecho teatral, convirtiéndolo en un elemento activo. En resumen, se cumplió la meta de recrear una comedia que resultara divertida para actores y espectadores, basada técnicamente en la aplicación del lenguaje no verbal, cotidiano, empleado entre las relaciones humanas en espacios públicos y privados.

#### **4.2 Cualidades de la producción**

Como se puede apreciar en las imágenes anteriores la calidad lograda en el diseño y construcción de los elementos escenográficos, así como su disposición espacial, corresponden a la propuesta original. Los colores vivos, un tanto llamativos si no sugieren la textura de un cómic, sí de un espacio que invita al juego, al rompimiento de roles entre personaje y espectador. La sensación de

amontonamiento con el público en algunas funciones fue bien aprovechado por los actores. Sin embargo el dominio escénico de la Doctora dejó mucho que desear en momentos claves de la conferencia.

La iluminación, a pesar de ser limitada, logró cubrir la necesidad básica de alumbrar, mas no de apoyar la creación de un nuevo espacio. Esto también tuvo que ver con las cuestiones de dinero, pues el foro no contaba con el tipo de iluminación que requería el diseño, ni con la disposición de gelatinas para las lámparas. Bajo la consigna de no cambiar la iluminación de la producción de la casa, nos fue permitido mover lámparas, lo cual duplicaba el trabajo técnico y la permanencia en el foro, sin pago extra. “Se pretendía llevar la obra a un público más heterogéneo, por eso se requería del cuidado del concepto, remontar con otra calidad para que este producto escénico fuera vendible”.<sup>50</sup>

*Sobre los usos* es una producción basada más que en la espectacularidad de la escenografía, en el trabajo interpretativo del actor y su constante interacción con el público, por lo tanto se puede representar en cualquier teatro arena y dirigirse a todo tipo de público.

---

<sup>49</sup> Caso de las escenas monologadas casi siempre representadas en una silla. Ver secuencia de fotos de escenas logradas, 1 y 13 respectivamente.

<sup>50</sup> Palabras textuales de Leonardo Herrera, tomados de la entrevista sobre sus comentarios de evaluación, refiriéndose al montaje que realizó para su examen de licenciatura, diez años atrás.



## DISCUSIÓN SOBRE LOS ELEMENTOS QUE INCIDIERON EN LOS RESULTADOS DEL PROCESO

En términos generales, podemos considerar que el proyecto escénico *Sobre los usos del cuerpo en el galanteo amoroso*, en la temporada del Foro Contigo América, cumplió con todas las expectativas del proceso creativo y profesional planteadas por Leonardo Herrera, desde la convocatoria de participación a cada uno de los integrantes hasta la conclusión de la temporada: llevar a escena un texto creado en un laboratorio teatral que sustenta el trabajo del actor en la observación y selección de acciones cotidianas, hacer que el público se divierta formando parte de la escena, representar la obra frente a un público heterogéneo e iniciarse en la producción teatral. No obstante existieron una serie de factores externos, ajenos a la experiencia artística, que determinaron la proyección de nuestra puesta en escena y, en consecuencia, la de los integrantes de la compañía como profesionistas del teatro. Entre los más determinantes se encuentran: la falta de recursos económicos para el financiamiento de la producción, y la ausencia de estrategias concretas para la promoción y publicidad, mismas que en un momento dado pudieron favorecer considerablemente la proyección de nuestro montaje.

Haber pensado en una producción originalmente planeada para el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, del Centro Cultural Universitario, de alguna manera afectó las expectativas de los integrantes de “El suéter de Tirso”, porque se trataba de un espacio que por sí mismo da cierto estatus profesional, y las del director por tener que prescindir de un apoyo de financiamiento por parte de la UNAM. Si bien no se trataba de una compañía con reconocimiento nacional, sí era un equipo profesional reconocido por su calidad y trayectoria individual<sup>51</sup> en el ámbito universitario.

---

<sup>51</sup> Consultar trayectoria de los integrantes de la compañía “El suéter de Tirso” en el anexo III.

A lo menos que podíamos aspirar en un principio era al apoyo de la Coordinación de Teatro y Danza para la difusión de nuestro proyecto a través de una temporada en alguno de sus foros y parte del pago de nómina. Se trataba de ofrecer a los integrantes de la compañía la oportunidad de proyectar su trabajo en escenarios apropiados, sin menospreciar por supuesto la disposición del Foro Contigo América.

La falta de dinero para el alquiler de un teatro bien ubicado, con una cobertura publicitaria mínima, hacía mella en el ánimo de los productores —y en consecuencia de los actores—, para continuar con las funciones. En mi opinión, la realidad era que el trabajo merecía una amplia inversión de tiempo, dinero y esfuerzo en la elaboración de carteles y carpetas para iniciar una estrategia de promoción y publicidad.

En opinión de la co-productora Liliana Lara, la razón para no continuar con esta labor era que consideraba que “el foro era inadecuado por su ubicación e incomodidad; segundo, el elenco era completamente desconocido para atraer al público por cartel y, tercero, la obra no era para todo público, ni para cualquier espacio[...]”.<sup>52</sup> Evidentemente se refería a su propuesta de cambiar de teatro y buscar más dinero y alquilar un espacio eficiente para la venta de funciones, un recurso frecuente para salvar producciones.

Las estrategias de volanteo y recomendación de persona a persona empleadas en nuestra temporada resultaron efectivas para una estancia corta de ocho funciones, pero no efectivas para asegurar la venta de boletos en taquilla. En consecuencia, era necesario invertir en impresos para la promoción. Había que recuperar la inversión por otros medios.

---

<sup>52</sup> Entrevista a Liliana Lara, anexo V.

Tratando de comprender en términos reales la inversión de este proyecto, veamos en el siguiente cuadro el presupuesto aplicado:

<b>COSTO APROXIMADO DE LA PRODUCCIÓN</b>	
Escenografía	4,119.00
Utilería	1,732.00
Vestuario	1,558.00
Pago a creativos	2,500.00
Gastos de flete	400.00
Impresos (programa de mano y volantes)	2000.00
<b>TOTAL</b>	<b>\$ 12,309.00</b>

<b>COSTOS DE TEMPORADA (8 funciones)</b>	
Nómina para actores y dos asistentes (dos técnicos y uno de dirección)	11,600.00
Renta del teatro con un ensayo general.	4,500.00
Reposición de material electrónico (proyector)	1,500.00
Bebidas, botanas y desechables para <i>cóctail</i>	700.00
<b>Total de temporada</b>	<b>\$ 19, 100.00</b>

El resultado fue una inversión total de \$ 31,409.00, incluyendo los gastos de temporada, de los cuales sólo la nómina fue cubierta gracias a los donativos del público, quedando por recuperar \$ 19,009.00.

Pretender recuperar el monto total de la producción en una temporada era muy arriesgado, o poco probable, así que Leonardo optó por buscar funciones en muestras de teatro, giras, festivales y en cualquier escenario que redituara de alguna manera nuestro trabajo.

Después del receso vacacional de diciembre, el nuevo milenio (año 2000) nos auguraba la posibilidad de continuar en funciones. Elaboramos una carpeta de promoción, que entregamos en la oficina de Descentralización Regional de CONACULTA, encargada de la programación de giras en la región norte del país. Al principio era casi un hecho salir de gira en marzo o abril de ese año, pero la confirmación de esta posibilidad se llevó el tiempo necesario para que la nueva

administración rechazara el proyecto, la causa: desintegración de ese departamento debido al cambio de gobierno. Esta notificación coincidió, por otra parte, con un viaje de dos meses (enero y febrero) del director a Portugal.

La aceptación que la obra había tenido devolvió a Leonardo la esperanza de encontrar un espacio en la programación de los foros de la UNAM, así que por segunda vez se solicitó a la Dirección de Teatro y Danza una temporada en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz o en el Teatro Santa Catarina.<sup>53</sup>

La petición incluía el apoyo para el pago de nómina (cinco actores, asistente y director) y difusión para la temporada. La solicitud fue denegada por segunda vez.

A pesar de la petición de los actores por continuar una segunda temporada, el desgaste de los productores fue inminente. No había presupuesto de respaldo para otra temporada y las posibilidades para obtener apoyos de la UNAM o alguna beca del FONCA eran mínimas si no se obtenía la carta de recomendación de algún administrador cultural o artista reconocido por el sistema de estas dependencias. Al menos esa es la apreciación general en este y en otros grupos cuando se trata de pedir apoyos.

Sin cerrarnos a toda posibilidad pretendimos entrar al programa de teatro itinerante de la UNAM, pero según la Coordinación de este programa, en aquel tiempo el presupuesto se reducía a un pago significativo de mil pesos por función; pago insuficiente para la nómina de siete integrantes (sacrificando sueldo del director), más gastos de transporte y postproducción.

En nuestra experiencia, proponer el montaje de un texto contemporáneo, desarrollado a partir

---

<sup>53</sup> Consultar oficio 6 contenido en el anexo II.

de un laboratorio teatral, con un tratamiento cómico y realista, un espectáculo interactivo que tuvo la aceptación de un público heterogéneo y participativo, necesario para la captación de un público teatral, no fueron condiciones suficientes para contraproponer alternativas que apoyaran al menos una parte de nuestra producción. Este tipo de aspectos solicitados tanto en las convocatorias de Teatro y Danza como de CONACULTA, y en la mayoría de las dependencias culturales, en el momento resultaron incoherentes bajo la respuesta aprendida de: “Lamentablemente nuestra programación está cubierta hasta el próximo año” o “desgraciadamente no contamos con el presupuesto necesario para cubrir sus necesidades”, “lo invitamos a participar en la próxima emisión...”. Y resulta que en la próxima emisión empezamos de cero, el proyecto es evaluado después de artistas ya reconocidos por cada dependencia, mismos que en el ciclo anterior ocuparon el presupuesto, en distintos espacios y con otras propuestas. Repito, ese es el sentir de este lado de la experiencia teatral.

Las condiciones de producción transformaron no sólo al grupo sino también la visión que yo tenía sobre la actividad teatral. Por ejemplo; nuestra compañía se ve en la necesidad de adoptar la figura de compañía independiente al buscar sus propios medios de producción y alquilar un espacio de representación alternativo, por lo que la remuneración económica se proyecta con limitaciones. Entonces el factor “recompensa a la inversión de tiempo” se vuelve determinante para mantener un equipo creativo y actoral dispuesto. Lo que nos lleva a una necesidad de explotar no sólo la calidad artística sino también en vigilar la administración de recursos con miras a la credibilidad y crecimiento de la compañía en la totalidad de su actividad escénica.

Por otro lado, pretender salir del ámbito teatral que pudiera ofrecer algún tipo de apoyo para competir con un mercado teatral generado por una ideología de modernidad y consumo, nos llevó a ubicar el mercado u oferta teatral actual en México y reconocer las funciones de los medios de

promoción y publicidad a seleccionar. Entre las más comunes e inmediatas, cuando no se tienen muchos recursos, encontramos la promoción en programas radiofónicos, carteleras gratuitas en diarios y revistas semanales como “tiempo libre”, el volanteo y la recomendación personalizada a las que nosotros recurrimos.

Descubrimos que los dos últimos, por ejemplo, nos hablan de una tradición publicitaria de nuestra ciudad (frecuentemente utilizada en Latinoamérica) de fácil aceptación en el público. Función tras función llegaba gente por recomendación a ver *Sobre los usos*, lo cual nos hace suponer que no sucedió lo mismo con la publicidad en *tiempo libre* y *La Jornada*, donde parece que la competencia se torna más difícil, posiblemente por no contar con sellos reconocidos de patrocinio o difusión publicitaria como: FONCA, CONACULTA, INBA, UNAM, Secretaría de Cultura del Distrito Federal o fundaciones y cooperativas culturales como TELMEX y PASCUAL, por mencionar algunas. El hecho es que en ese momento para *Sobre los usos* no funcionó, pero lo que sí pudimos constatar es que nuestra obra, experimental o no, conservaba de alguna manera el carácter popular que todo medio publicitario aprovecha para manipular la elección del espectador teatral.

En nuestro caso, y como se trataba de primeras experiencias en la producción a nivel independiente, las estrategias publicitarias correspondieron a una economía limitada. El alquiler del teatro contempló rescatar la funcionalidad del espacio para la puesta en escena, y el cartel de nuestro elenco captó un público del ámbito universitario en general con un nivel de cultura heterogéneo, que de alguna manera avaló la calidad de nuestro trabajo, aun cuando no tuvimos la evaluación de un crítico o un experto ajeno a nuestra formación que reconociera la existencia de nuestra compañía ante la comunidad teatral consolidada.

Esto me llevó a reflexionar sobre la función de la actividad teatral academizada y su proceso de profesionalización en el exterior. Regularmente se inicia en los programas itinerantes locales, en programas de cultura emergentes diseñados para mal cubrir proyectos educativos y gubernamentales. Aquí los montajes exprés<sup>54</sup> están a la orden del día y se vive el despilfarro del presupuesto cultural en espectáculos sin contenido, mientras que otros agotamos hasta el último peso para trascender en este aspecto. Aceptar la realidad de cada proceso y encontrar formas eficaces de actuar lleva tiempo pero creo que se puede lograr.

*Usos del cuerpo* fue reconocido por el medio teatral academizado del Colegio de Teatro y de la comunidad universitaria en general sin ser producto de una compañía de repertorio. “El suéter de Tirso” cumplió con satisfacer las necesidades de este montaje y cimentó una postura respecto a la producción teatral; considerándola como una empresa que requiere planeación, dirección, definición de una visión y una misión, así como de un control administrativo que optimice el recurso artístico y económico, que impulse la proyección de la compañía hacia medios teatrales que ratifiquen la evolución profesional en sus puestas en escena.

Los profesionistas del teatro —llámese actor, director, creativos, productores— requieren tener un perfil profesional específico: tener conciencia del compromiso artístico individual y colectivo, de su labor social y cultural; ser responsables de su sentido crítico; que considere el entrenamiento integral y la actualización constante de la información en torno a los factores que contribuyen en la profesión.

El ritmo de vida que nos impone el sistema también ha repercutido en la manera de ver el arte como una profesión mal remunerada. Los profesionistas del teatro seguiremos viviendo las

---

<sup>54</sup> Al hablar de montajes exprés nos referimos a puestas implementadas precipitadamente a fin de responder a los planteamientos solicitados en las convocatorias de los órganos oficiales.

consecuencias de una desvalorización profesional generalizada si seguimos empleándonos en actividades ajenas, o poco coherentes con nuestra formación creativa, con el fin de sobrevivir con un modesto nivel económico. Me refiero entre, otras cosas, a la venta de funciones de teatro a escuelas, donde lo importante no es el producto artístico sino el ingreso económico para promotores intermediarios y productores, sin considerar el proceso formativo del público al que se dirige.

La actividad del artista profesional debe alejarse de la mediocridad en la que nos ha sumergido la realidad socioeconómica en nuestro país, elevando no sólo el grado de conciencia sobre el momento cultural en el que vivimos, sino también el número de acciones en favor de las comunidades o público al que se dirigen, reivindicando la profesión del creador teatral.

Por todo lo anterior considero que es necesario asumir el arte teatral como una fuente de trabajo que ofrece, a quienes lo realizamos, la oportunidad de trascender desde la individualidad a una conciencia social, cualidades que no sólo reivindicarán la imagen del teatro experimental o universitario en el mercado teatral, sino también la del profesionista teatral ante su sociedad.

Aprender a hacer uso estratégico de los recursos más inmediatos y asumir que el compromiso profesional exige no sólo un conocimiento artístico, sino también de las políticas culturales y de mercado que rigen la producción teatral en nuestro país, hay que considerarlo como parte del proceso de profesionalización del director y los productores de *Sobre los usos*, así como de los que vivimos de cerca el montaje. Este conocimiento nos permitirá elaborar estrategias consistentes que lleven las producciones futuras de “El suéter de Tirso” a una evolución profesional.



Para cerrar nuestra discusión, me resta decir que la experiencia de haber observado el proceso de producción, y de estar en contacto con cada uno de los elementos que lo componen, me llevó a reconocer la experiencia escénica desde otras aristas, de las que se derivan las conclusiones que exponemos a continuación.

## CONCLUSIONES

La evaluación general de los datos registrados en la bitácora hasta el final de la temporada nos permitió identificar cuatro etapas del proceso de montaje: la primera se refiere a la concepción escénica y búsqueda de recursos para el financiamiento de la producción y pago de nómina durante la temporada; la segunda, entrenamiento físico, tallero, trazo y corridas en las que se cuidó la ejecución artística de actores en el dominio de su técnica para llevar acciones cotidianas al nivel interpretativo solicitado para la obra; la tercera, la realización de escenografía, y finalmente la correspondiente a una temporada de ocho funciones donde la compañía de teatro “El suéter de Tirso” muestra los resultados. En cada etapa identifiqué aspectos que en algunos casos enriquecieron y en otros definieron mi concepto sobre la producción del teatro independiente y el compromiso profesional que se adquiere como creador teatral. Por lo que mi participación como asistente de dirección resultó aleccionadora en mi desarrollo profesional como gente de teatro.

Desde mi perspectiva como actriz, pude identificar los efectos del compromiso personal en el hecho escénico, la necesidad de entrenar mis habilidades comunicativas de manera consciente a partir de la reflexión sobre la cotidianidad del actor, particularmente en convertir la observación de las acciones humanas en un entrenamiento necesariamente cotidiano. Reconstruir hechos y acciones con la premisa de llegar al placer de la conciencia; seguir las pautas del montaje no debe ser un acto mecánico y angustiante sino, por el contrario, conscientemente natural y placentero.

Ser espectador activo durante el proceso emprendido por cada uno de mis compañeros actores me permitió entender las etapas de observación, planeación, construcción de un personaje, revisión, ruptura y renovación de la partitura escénica del personaje por el actor. Entendí que proyección escénica no es necesariamente impresionar al espectador con una agilidad corporal

que raye en movimientos acrobáticos o en la capacidad de elevar la voz a volúmenes estridentes y matices grotescos, sino que es el resultado de un trabajo orgánico consciente y de un entrenamiento que integra el intelecto y la emotividad con las habilidades físicas y verbales; los recursos y capacidades actorales llevados a cabo en diferentes niveles y medidas por cada uno de los participantes. Cada uno de ellos con resultados de trabajo diferentes.

La manera en que se abordó el texto fue completamente nueva y enriquecedora para mí, ya que más que contar una historia se exponían situaciones cotidianas, que exigían al actor un trabajo exhaustivo de auto observación en espacios íntimos y abiertos, con el fin de ampliar el abanico de acciones a representar. El texto fue usado como un elemento más de la puesta en escena y no como guía en la construcción y trayectoria de los personajes. Éstos resultaron de la comprensión de las circunstancias planteadas por el autor a los actores y la reconstrucción de acciones físicas propias de una situación altamente significativa en la vida real, como puede ser el cortejo amoroso.

Para que esto fuera posible también tuvo que considerarse la uniformidad de criterios entre el equipo y así poder alcanzar un fin común. Unificar un grupo de creativos comprometidos con el teatro dependió mucho de la selección inicial del director y de la manera en que éste logró comunicarse con cada uno. En este caso, el haber compartido el escenario con el director en ocasiones anteriores aumentó la asertividad en la coordinación del grupo, propiciando un ambiente de respeto y compromiso con el trabajo, a diferentes escalas en cada uno de los integrantes, por supuesto.

Entre las aportaciones más destacadas pude apreciar cómo la experiencia artística y madurez de cada uno de los actores se reflejan en el temple y compromiso ético personal con los que

enfrentaron las desavenencias e imprevistos del proceso; desde actitudes en el escenario como: respeto a la ejecución técnica establecida para el montaje, disciplina para alcanzar los objetivos planteados por el director, hasta seguir las recomendaciones del director y ser prudentes y participativos ante las decisiones del mismo para sacar adelante la producción. Aprender a intercambiar experiencias en beneficio de un fin común: la puesta en escena.

Como se podrá constatar en las entrevistas de los actores, “El suéter de Tirso” nos aportó la experiencia de hacer uso consciente de la cotidianidad en el escenario y sus implicaciones: la libertad y espontaneidad en su ejecución. Así como el deseo de recrear un personaje y sus acciones función tras función, manteniendo siempre una disposición eficiente para la creación, ya que para la mayoría de nosotros basar la generalidad de una obra en el estudio y uso de las acciones cotidianas era una experiencia completamente nueva. El montaje requería de un trabajo de actuación espontáneo, de mucha exigencia en la observación de todo lo que ocurría en escena, el manejo del ritmo y de la respuesta inmediata ante las reacciones del público participante.

Participar en la construcción de una comedia interactiva me llevó a concientizar sobre la importancia de buscar la participación activa del espectador en el hecho teatral; a comprender el fenómeno comunicativo dentro de una sala, los beneficios de trabajar con lenguajes claros y divertidos, elementos que en la actualidad son necesarios para que una obra de teatro cautive al público acostumbrado a reaccionar ante otros lenguajes como el cine y la televisión. El teatro experimental está compitiendo contra estos medios que inducen a una sensibilización homogénea, por lo que las obras elegidas deben contener aspectos escénicos que contrarresten el letargo del espectador inactivo.

Respecto a la forma en que se llevó a cabo la producción de *Sobre los usos* creo que se resolvió de acuerdo a la experiencia profesional del director y su equipo, y al entorno teatral inmediato, el teatro escolarizado que nos formó. Al hablar de lo profesional me refiero a las experiencias escénicas adquiridas en el proceso de profesionalización individual y su influencia en el desempeño de la actividad actoral y docente que caracterizaba en ese momento a la mayoría de los integrantes de la compañía.

Como se mencionó en la discusión, las expectativas del director de iniciarse en la producción teatral con un texto propio, de una obra interactiva, sustentada técnica y plásticamente, dirigida a un público heterogéneo y popular, se cumplieron. No así el éxito en la recuperación económica, fundamental para sostener la iniciativa de volver a producir.

Entre las dificultades más acentuadas fue el hecho de no contar con gente que se dedicara a la elaboración de estrategias de promoción y publicidad diseñadas específicamente para las características de nuestro proyecto. El hecho de que los integrantes del equipo actoral no hayan considerado esta producción como una fuente de ingreso sólida y constante en una próxima temporada tuvo que ver con la continuidad en la producción escénica de “El suéter de Tirso” y de la proyección de esta obra en particular.

Al pretender producir un montaje, se debe tomar en cuenta el contexto cultural de nuestro medio profesional inmediato y reconocer las herramientas disponibles para enfrentar el mercado, pues si bien el teatro en México deriva de la tradición popular, es necesario retomar la idea de que la producción teatral, experimental o no, debe tener en mente los alcances de su función social sin perder de vista el reconocimiento artístico y económico, con el único fin de validar coherentemente la instrucción académica recibida.

En la actualidad percibo que el teatro experimental independiente no sólo se enfrenta a la competencia del teatro apoyado por el sistema (foros de las productoras estatales), sino que ha tenido que ceder, por otra parte, a la falta de compromiso con el propio desarrollo profesional, con la selección de textos dramáticos de baja calidad artística, a la necesidad de prescindir de especialistas en las disciplinas involucradas por falta de recursos para retribuir el trabajo.

Precisamente por la experiencia adquirida como participante de esta producción es que deduzco que el teatro independiente tiene que considerar la producción teatral como una empresa que requiere de una administración estratégica y probada de recursos materiales, artísticos y humanos, como si fuera una sociedad mercantil entre artistas que buscan proyectar su obra en la puesta en escena.

Existen estrategias de planeación, administración de recursos, de promoción y publicidad necesarias para toda empresa, —en este caso la producción teatral—, a las que se requiere acceder con apertura y disposición. Es necesario aprender a hacer uso de estrategias y asumir que el compromiso profesional y la calidad artística se adquieren en la práctica y por procesos, lo cual lleva su propio tiempo.

Por otro lado el conocer las políticas culturales que rigen en las dependencias que apoyan y promueven el teatro independiente, diseñar estrategias efectivas de promoción y publicidad, disponer de un fondo específico para financiar los imprevistos de una obra desde el proceso de montaje hasta la post-producción, son el camino que yo pude visualizar para que nuestro teatro salga del ámbito universitario y se establezca en la competencia comercial, así como para guiar el buen desarrollo del proceso de profesionalización de quien se dedique a esta labor.

Validando de antemano la existencia de las políticas culturales de cada dependencia en la selección de proyectos, me parece necesario puntualizar la falta de claridad en los parámetros de evaluación artística, la manera en que se aplican parece tener un peso más administrativo que artístico, sobre todo en el contexto teatral universitario al que pertenecemos.

Respecto a las opciones de co-producción de dependencias oficiales, las compañías independientes debemos considerar aspectos como: reconocer con claridad el tipo de teatro y calidad de producción que se está promoviendo, si la propuesta es compatible con el proyecto cultural de la dependencia a la que se está solicitando apoyo, si se cumple con los lineamientos artísticos y administrativos sujetos a evaluación, y sobre todo contemplar un rango de flexibilidad ante los requisitos de evaluación y espacios propuestos por dichos organismos<sup>55</sup>, todo con el único fin de facilitar el camino a una producción teatral continua.

Finalmente, como profesionista y mujer de teatro aprendí que la forma de hacer teatro en México es un reto a la creatividad, y aspirar a una proyección profesional sostenida un acto de resistencia y perseverancia

---

<sup>55</sup> “Para las políticas culturales que buscan una actuación sociocultural, una de las principales cuestiones suscitadas por la globalización es la del tratamiento cultural de los grandes espacios urbanos que ya no son públicos —en el sentido de espacios para todos, de los cuales todos podían usufructuar en armonía todo el tiempo— son ahora espacios expropiados... a través del recurso legal o ilegal [...]” Coelho Teixeira, *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario* CONACULTA, Secretaría de Cultura de Jalisco.

## BIBLIOGRAFÍA

1. Argudín, Yolanda. *Historia del teatro en México*. Desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días. Panorama Editorial, S.A. 1985.
2. Coelho, Teixeira. *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario* CONACULTA, Secretaría de Cultura. Gobierno de Jalisco, 2000.
3. Ceballos, Edgar. *Las técnicas de actuación en México*. Col. Escenología, escenología A.C., 1999.
4. Gómez Rogil, José. *Teatro Estudiantil Preparatoriano*. ENP, UNAM, México, (sf).
5. Guía de carreras UNAM 2002.
6. Herrera González, Leonardo. *Elementos de comunicación no verbal en el quehacer actoral*. Tesina para obtener el título de Licenciado en Literatura Dramática y Teatro. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1989.
7. Taylor J.J. y R., Bogdan. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Paidós Básica 37, México 1987.