

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

**LA PRODUCCIÓN EJECUTIVA DE LA PUESTA EN
ESCENA DE *ESPERANDO A GODOT***

INFORME ACADÉMICO

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

P R E S E N T A

DIANA LUÉVANO MUÑOZ

ASESOR

MTRO. RICARDO GARCÍA ARTEAGA AGUILAR

SINODALES

PROFA. MARCELA ZORRILA VELÁZQUEZ

LIC. FIDEL MONROY BAUTISTA

PROF. RUBÉN PAGUAGA SANDOVAL

DR. ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ-GOYRI

MÉXICO, D.F., 2006



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.

AGRADECIMIENTOS

A ti, Elba Muñoz, y a ti, Alfredo Luévano R. con todo lo que soy, porque indudablemente soy su creación para siempre y por siempre y como sea que esta les haya salido.

Agradezco a todos aquellos que ayudaron a la realización de *Esperando a Godot*: a Agustín Meza por el gran amor que tiene por el teatro, a Tere Garagarza Avilés por su gran empeño y amistad, a los actores Mario Balandra, Harif Ovalle, Cesar Estrada, Juan Antonio Ovalle, por su espléndido e inigualable trabajo y especialmente a ti, Gustavo Muñoz, donde quiera que te encuentres sé que estarás dándole a la actuación con todo.

A Sergio Santiago Madariaga, por su apoyo, compromiso y paciencia, durante todo este tiempo que ha incentivado esta tesis con su trabajo de corrección y edición.

A mis compañeros de carrera, a todos mis maestros, los que están y los que ya no están entre nosotros (Marcela Ruiz Lugo), gracias por todo. Gracias a Rodolfo Valencia, por estar, a Marisa de León y Teruca Matta por ser mis maestras de producción. A mi asesor el Mtro. Ricardo García Arteaga por su compromiso y a mis sinodales, Profa. Marcela Zorrilla V., Lic. Fidel Monroy Bautista, Prof. Rubén Paguaga Sandoval y Dr. Alejandro Ortiz Bullé-Goiry, quienes se tomaron el tiempo de ver y enriquecer mi trabajo.

A Miguel Ángel Reyna y los de la coordinación, por su apoyo en los trámites.

Y a todos ustedes por estar en el momento indicado, siendo parte de mi vida, es algo que apreciaré siempre.

Infinitas gracias, así sea.

Índice

	Pág.
Introducción	5
Capítulo I. La producción teatral y sus antecedentes	8
1.1. Definiciones de producción.....	8
1.2. Etapas de la producción: Preproducción, producción, posproducción.....	9
1.2.1. Preproducción.....	9
1.2.2. Producción.....	10
1.2.3. Temporada.....	10
1.2.4. Posproducción.....	11
1.3. Breve historia de la producción de teatro	11
1.3.1. Mundo antiguo: Grecia.....	12
1.3.2. Antigua Roma.....	14
1.3.3. Edad Media	16
1.3.4. Europa Renacentista.....	17
1.3.5. Italia, España e Inglaterra.....	18
1.3.6. Siglo XVIII.....	22
1.3.7. Modernidad (s. XIX y XX).....	23
1.3.8. México.....	24
Capítulo II. Preproducción de <i>Esperando a Godot</i>	30
2.1. Proyecto <i>Esperando a Godot</i>	30
2.1.1. Una breve biografía de Samuel Beckett.....	31
2.1.2. Montajes en la Ciudad de México de <i>Esperando a Godot</i>	35
2.2. Preproducción de <i>Esperando a Godot</i>	35
2.3. Planeación.....	37
2.4. Trámites.....	44
2.5. Finanzas.....	46
2.6. Equipos de trabajo	55
2.7. Diseño y realización de los elementos escénicos.....	60
2.8. Difusión.....	66

2.9. Producción para otras temporadas y giras.....	67
Capítulo III. Producción.....	70
3.1. Presupuesto de producción.....	70
3.2. Proceso de montaje.....	72
3.3. Ensayos.....	74
3.4. Prensa.....	77
3.5. Temporada.....	80
Capítulo IV. Posproducción.....	85
4.1. Presupuesto de posproducción.....	85
4.2. Desmontaje.....	86
4.3. Ubicación de producción.....	87
4.4. Cierre administrativo.....	90
Conclusiones.....	91
Anexos.....	93
Anexo 1. Relatos de Agustín Meza.....	94
Anexo 2. Calendario 2001-2002 proceso de producción.....	95
Anexo 3. Ruta Crítica.....	101
Anexo 4. Primer listado de producción.....	102
Anexo 5. Listado de producción definitivo.....	103
Anexo 6. Listado de producción por personaje.....	105
Anexo 7. Listado de producción para acto I.....	106
Anexo 8. Listado de producción para acto II.....	107
Anexo 9. Portada del programa de mano.....	108
Anexo 10. Fotografías de los personajes.....	109
Anexo 11. Placa conmemorativa por las 75 representaciones, 2003.....	110
Bibliografía.....	111

Introducción

El teatro tal y como lo conocemos tuvo sus orígenes en un rito dionisiaco, su formulación y razón de ser se gestó entre la liturgia y la celebración, entre la contemplación y la embriaguez. Los rigores del ejercicio religioso convivió en sus primeros siglos con la fiesta que los rodeaba, era como un respiro, un recordatorio de lo que el mundo es para el hombre, para entonces olvidarlo una vez más. La repetición dramática es sólo la impronta de las constantes en la vida humana, ciclos cuya resonancia gira entorno de cada vida y la abraza, haciéndola propia cada vez.

Así, hay una dualidad entre la disciplina y el juego, constante en el ejercicio teatral. Ésta dualidad no está tajantemente separada, sino que se entrelaza estrechamente. A través de los siglos, esta dicotomía quizás ha sido un poco atenuada pero sigue presente. El relato dramático se ha diversificado infinitamente, cada generación aporta sus propios símbolos y obsesiones al mismo proceso creativo. Los escenarios y los relatos cambian, pero inherentemente la liturgia y la bacanal aún están vivas, internalizadas. El teatro no es simulación ni ficción, sino su contrario: intenta una realidad depurada, despojada de la saturación de extras que rodean la vida cotidiana. Pero por encima de todo, el teatro es una de las mayores búsquedas de belleza que ha emprendido el hombre.

La historia ha demostrado que esta búsqueda no puede ser sencilla ni sostenerse en la nada, si quiere ser significativa. La complejidad detrás del espectáculo teatral es una plataforma donde se sostendrá toda la libertad creativa. Cada obra, por muy sencilla que luzca, tiene detrás un intrínseco ejército de talentos que deben trabajar disciplinadamente para llevar a cabo cada puesta en escena. Eso es la producción, una de las coyunturas donde se sostendrá fehacientemente la labor creativa. La producción intenta hacer de lo ideal algo real. Una producción organizada permitirá a cada uno de los artistas enfocarse exclusivamente en su labor expresiva. Será quien apoye la realización de todas las actividades inherentes de la labor teatral, está plenamente inscrita en la logística, planeación y gestión, que a primera vista pudieran parecer labores sencillas y poco relacionadas con los ámbitos creativos del teatro. El resultado de una producción organizada y enfocada es un objeto artístico que se alejará lo menos posible de las intenciones originales.

Esperando a Godot fue mi primer trabajo como productora ejecutiva en el que se enfrentaron y resolvieron retos realistas y profesionales, este proyecto, que contuvo los

elementos suficientes para poder ser considerado como propositivo, exitoso y acertado, contó con un equipo artístico y creativo que desde un principio compartió la misma visión y percepción estética del resultado, incluso tuvo una firme convicción acerca de cómo realizar este proyecto teatral. Todo esto permitió lograr su conclusión y evitar varios de los problemas más comunes durante el desarrollo de un proyecto escénico. Su representación no fue nada fácil y fue necesario desarrollar estrategias derivadas de las circunstancias particulares que enfrentamos.

A lo largo de este informe se espera proyectar una clara idea de lo que implica hacer producción ejecutiva y las características generales que debe cubrir quien la realice. En la producción se trabaja la planeación, diseño y realización de cada elemento que estará activo en escena, el productor también se encarga de la ardua tarea de obtención de recursos económicos para el proyecto teatral y en el caso de teatro independiente o grupos de teatro con pocos integrantes, se encarga de generar estrategias de difusión mediática y creación de perfiles atractivos a los distintos tipos de públicos. El productor ejecutivo es quien mantiene y establece la comunicación entre los elementos de la compañía, también tiene a su cargo la unificación y concreción de ideas. El productor es una de las partes activas del proceso de la puesta en escena y con el director comparte la labor de unificar al equipo creativo y artístico, conservando y sosteniendo la unidad conceptual del proyecto teatral. Esta perspectiva que hace énfasis en la noción creativa y activa de la producción está presente en el trabajo de directores tan importantes como Peter Brook, Tadeusz Kantor o Jerzy Grotowski, quienes incluso han destacado que la actividad del productor ejecutivo influye en el otro 50% de la evolución del acto teatral, es decir, los aspectos de logística, obtención de recursos, difusión, que también son parte de hacer teatro.

Ahora bien, con el fin de presentar una exposición más organizada, este informe académico está dividido en los siguientes puntos:

- 1.- Antecedentes y definiciones: Considero necesario realizar un primer acercamiento de lo que entendemos por producción ejecutiva, un breve repaso de su historia y funciones, la formulación de sus conceptos actuales más comunes, y lo que deduzco que es “producción” a través de esta experiencia.

2.- Preproducción: En este apartado se describirá el periodo de la creación de *Esperando a Godot* que comprendió desde el inicio del proyecto teatral y la primera reunión de los interesados en este trabajo, hasta el primer ensayo general. En esta etapa se planeó, determinó y construyó el proyecto escénico.

3.- Producción: Inició con el primer ensayo general y terminó con la última función de la temporada. En este tiempo se observó el funcionamiento de la producción en actividad continua y se realizaron los ajustes que necesitaran los objetos por el uso constante e intenso, así como el cambio de los elementos que no cubrieron las exigencias operativas, visuales, de textura, eficiencia, etc., para los actores, director y producción.

4.- Posproducción: Marcó el descanso de la puesta en escena entre una y otra temporada. En este lapso se realizó nuevamente un registro de todos los objetos, y se hicieron observaciones específicas sobre ellos para su renovación, también se hizo un recuento general de los aspectos financieros y la difusión de la obra, así como de experiencias ocurridas durante temporada, que nos ayudaran a mejorar el proceso de producción.

5.- Anexos: Muestro los calendarios de trabajo, inventarios, rutas críticas, listados de producción, fotografías, programa de mano, placa conmemorativa de las 75 representaciones y demás gráficos que me permitan mostrar parte mi trabajo en la producción ejecutiva de este montaje.

6.- Bibliografía: Hice un listado de los libros que fueron consultados durante el desarrollo de la producción, y que considero importantes para desarrollar la producción de un proyecto escénico.

Capítulo I. La producción teatral y sus antecedentes

1.1. Definiciones de producción

Inicio este informe con una serie de definiciones que nos permita una primera aproximación al concepto de producción, desde diferentes puntos de vista. El concepto de producción desde la perspectiva teatral nos servirá para ubicarnos técnicamente en sus diferentes connotaciones. La palabra producción, dentro de este contexto teatral se utiliza para denominar a los objetos que en conjunto conformarán la puesta en escena, pero también se utiliza para nombrar a todos los elementos y actividades que intervienen para hacer posible la puesta en escena, así como las tareas que llevará a cabo quien realice la producción. Sin embargo esta palabra también se utiliza para referimos al aspecto financiero de la puesta en escena. Así que cuando hablamos del término “producción” dentro del contexto teatral, es importante definir desde donde se aborda el término, ya sea la parte financiera, desde la planeación, diseño y realización de los elementos que integrarán la puesta en escena, o bien para mencionar a los objetos mismos.

Producción: Acto de producir. CIN. y TELEV. A) Etapa de la preparación de una película o programa. B) Película o programa ya realizado.¹

Producir: Hacer que algo exista. CIN. y TELEV., Realizar una producción.²

Producción: Se refiere al proceso generado por la actividad conjunta de los equipos de trabajo a través de procedimientos planificados para lograr un producto cultural que logre expresar ideas, valores, actividades y creatividad artística, y ofrezca entretenimiento, información o análisis; aspectos en los que la producción es la vía para que este producto alcance su máximo potencial y se revierta a la sociedad.³

¹ Diccionario, *El Pequeño Larousse Ilustrado*, México, Larousse, 2003, p. 830.

² Ídem, p. 831.

³ Marisa De León, *Espectáculos escénicos, producción y difusión*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección de Vinculación Cultural, FONCA, 2004. p. 21

Debido a que mi desempeño en este trabajo fue en el área de producción, considero necesario presentarles lo que para mi significa producción desde la perspectiva de la logística.

En nuestra vida cotidiana llevamos a cabo un plan o logística muy parecidos a lo que se hace cuando hacemos producción, es decir, seguimos un proceso que nos ayuda a concretar una idea determinada, el cual está dividido en diferentes etapas que, por ejemplo, podrían ser las siguientes: Idea, deseo, necesidad y convicción de llevar a cabo algo, definir y seleccionar los medios para realizar este deseo, selección de las herramientas para realizarlo, probar lo hecho, hacer ajustes y darlo por concluido. Y esta cadena de procesos, es uno de los algoritmos que se siguen comúnmente para realizar cualquier evento que requiera un mínimo de planeación. No siempre se inicia por el paso uno, pero a la larga se cubre cada aspecto. Entonces, producción significa buscar y seleccionar los elementos propicios para llevar a cabo un proyecto, ordenar las partes que lo integran, partir de lo general hacia lo particular. En esencia, la producción en una puesta en escena es el punto en donde converge todo lo relativo al aspecto material del proyecto escénico. Es importante destacar que trabajaremos a partir de un concepto, el cual tiene que ser sopesado en principio por quien lo concibe y después por el equipo convocado para participar alrededor de él. La evaluación consiste en saber si este concepto puede ser realizable o no, si puede volverse tangible o tangible-visible o tangible-visible-aplaudible.

1.2. Etapas de la producción⁴

1.2.1. Preproducción

Es la etapa donde se calcula la planeación, diseño, realización y gestión de todo lo que incluirá un proyecto teatral, así como de todos los objetos y el personal que estará involucrado escénicamente, incluyendo trámites y otros aspectos legales. Es también la etapa en la que se debe definir con la mayor exactitud posible el costo total de la producción y las estrategias de financiamiento disponibles. Aquí es donde se evalúa,

⁴ La disposición en las que están referidas las etapas de la producción, está basada en el orden utilizado por las productoras de espectáculos escénicos Marisa de León y Teruca Matta.

cuestiona y desmenuza el proyecto para atisbar su futuro más probable a corto, mediano y largo plazo.

En esta etapa se cuestionan todos los alcances y límites que implican la realización de un proyecto, por lo tanto es fundamental procurar en todo momento ser objetivos entre lo que se *desea* lograr y lo que se *puede* lograr. También se definen y generan convenios de trabajo, jerarquías y el organigrama del grupo. Asimismo, se precisan reglas, métodos de ejecución y contratos laborales, hasta llegar a la máxima fusión orgánica, funcional y óptima de todos estos elementos.

En la preproducción se determina cronológicamente el desarrollo de la obra, es decir, cuándo, cómo, dónde y qué va a ocurrir durante la producción, la temporada y la posproducción. La preproducción es sin duda la etapa de creación del proceso teatral.

1.2.2. Producción

La producción comprende desde el ingreso al espacio de representación hasta el inicio de temporada, que lo marca el día del estreno. Esta etapa inicia en el instante en que ya se integraron todos los elementos necesarios y se agrupan para ser probados en el espacio de representación, tal y como serán utilizados durante toda la temporada. Aquí se analiza la interacción de cada uno de éstos elementos y su función conjunta, los errores que surjan en esta etapa serán bienvenidos, puesto que tenemos un margen temporal para su oportuna corrección y/o modificación.

Durante la producción todos los equipos están reunidos por primera vez: El equipo creativo, artístico, de realización y los técnicos del foro. Se trata de concretar actividades y delimitar responsabilidades e integrar nuestro proceso de trabajo, así como comprobar la ejecución de los materiales que conforman la producción y su mecánica interna de funcionamiento. Es en un punto tardío de esta etapa donde por primera vez se tiene el material completo y se hará una corrida sin corte de toda la puesta en escena.

1.2.3. Temporada

Esta etapa inicia con el estreno, finaliza cuando el número de funciones determinadas en la preproducción se ha cumplido, así que el periodo de tiempo es variable. Durante la

temporada se necesitará reajustar o renovar la producción a fin de mantener la eficiencia, las exigencias operativas, visuales, etc. de la puesta en escena.

1.2.4. Posproducción

Es la etapa final de un proyecto escénico o bien el final de su primer temporada. Se realizan las siguientes actividades: Desmontaje de la producción, sacar la producción del teatro o espacio de representación, ubicación de todos los objetos en su sitio de origen (en el caso de los objetos prestados o alquilados) y ubicación definitiva del resto de la producción en el lugar destinado, asimismo es fundamental la realización de un inventario último, en donde quede asentada información general y específica de cada elemento de la producción (este último inventario estará basado en el contenido de los realizados durante la preproducción), cierre administrativo, liquidación total de pagos, recolección total de documentación que compruebe gastos realizados e información sobre la difusión de la puesta en escena.

Finalmente se realiza una última junta con todos aquellos que hicieron posible el proyecto de manera directa y cercana (equipo creativo, artístico, asistentes, apoyos, eventuales, equipo de foro (de ser posible), amigos, colaboradores, etc.), a manera de agradecimiento por su participación, en esta última junta también es importante proporcionar información sobre los planes futuros del proyecto, en caso de que los haya. También es la etapa en donde se evalúan las actividades de los integrantes de la obra y su desempeño general, se hace un recuento de aciertos y errores acerca de la capacidad de resolver problemas que se hayan presentado, a lo largo de proceso desde la preproducción y la producción. También es importante documentar las acciones y sucesos inesperados que hayan contribuido al desarrollo del proyecto.

1.3. Breve historia de la producción de teatro

El refinamiento y constitución de los procesos de producción han sido el resultado de muchos años de altibajos en la historia del arte dramático, en este punto quizás es necesario hacer un sucinto repaso de algunos puntos clave de su desarrollo, para dimensionar la amplitud y diversidad que estos procesos gozan en la actualidad, así como comprender las grandes deficiencias y elementos antagonistas que han limitado creativamente el desarrollo

de la producción desde los propios orígenes del espectáculo escénico. En este breve recorrido retomo citas de textos de historia del teatro universal, para ubicar la evolución en la producción del espectáculo escénico, a lo largo de poco más de 2 mil años.

Este recorrido es esencial para hacer notar las similitudes que aún existen entre el teatro del mundo antiguo y teatro del mundo actual, desde la perspectiva de la producción escénica, la empresa teatral, el financiamiento y apoyo Estatal.

1.3.1. Mundo antiguo: Grecia

Para la Antigua Grecia, el quehacer teatral inicia como un acto propiamente religioso, en el cual se realizaban representaciones ceremoniales para la exaltación de algunos dioses. Sólo los privilegiados tenían la oportunidad de ser parte de este evento. Al paso del tiempo se convirtió en un acto que involucraba al pueblo hasta el punto de convertirse, primero, en un festejo de la comunidad y después un festejo general que incluía a varias comunidades. El desarrollo que tuvieron estos eventos y la aceptación y disfrute por parte de los espectadores, logró en gran medida que el espectáculo teatral poseyese una connotación de entretenimiento para el pueblo; y llegó a un nivel de organización tal que se empezaron a realizar festivales teatrales por las ciudades más importantes de Grecia. En este punto inicia su comercialización, pues una de las finalidades será que el público asistente pague por ver el evento, y es así como se convierte en una actividad más de comercio entre la gente.

Cabe destacar que desde un inicio estas ceremonias religiosas festejaban un ritual alrededor de la fecundación y la procreación, así que el acontecimiento involucraba la utilización de una indumentaria especial que reafirmara el motivo del festejo. Quienes realizaban este culto, al paso del tiempo, se convirtieron en los actores del teatro griego. Este espectáculo estaba estructurado a partir de cánticos ejecutados por un coro que contaba una anécdota, danzaba y hacía mímica acompañados de música. Estas liturgias se realizaban ante de la estatua del dios Dionisos.

Esta estructura prevaleció durante todo el siglo VI antes de Cristo: coro, danzantes y el resto del público seguía el espectáculo. Entonces, uno de estos participantes actores, Tespis de Ícara, decide hacer un cambio en la estructura del festejo, se le ocurre que una persona posea un diálogo propio y que se aparte del coro. Así es como surge el “personaje” que describe o aparece para remarcar “el conflicto” de la trama. Debido a que esta innovación

no fue bien vista por sus colegas, Tespis decide huir de Atenas y desarrollar por sí mismo su propio estilo de representación. No se tiene documentado con exactitud cuáles fueron las primeras grandes compañías de teatro independientes del apoyo de un patrocinador o del Estado, en esta etapa del teatro, lo cierto es que Tespis fue quizás el primero en formar su propia compañía y realizar giras por las provincias de Grecia, “ya que transportó su compañía en un carro y realizó representaciones en otras ciudades.”⁵

Seguramente Tespis necesitó de una organización interna muy elaborada para llevar el mismo espectáculo de un lado a otro. Si bien no contaba con todos los recursos modernos, ni debió organizar los equipos de trabajo y todas las áreas que pueden integrar un montaje (como iluminación, efectos especiales, musicalización, maquillaje y peinados, utilería, vestuario, escenografía, recursos humanos, etc.), el hecho es que con toda certeza podría asegurarse que enfrentó la realización de su propia producción y financiamiento.

En cuanto el teatro empieza a ganar popularidad, surge la necesidad e inquietud por parte del público de asistir a todos los eventos; en un principio se acondicionaban espacios para la representación, hechos de hileras de madera que se utilizaban como asientos, y al frente un tablado muy rústico, con una pared de madera de la cual se descolgaban algunos adornos simulando la escenografía y tuvieron que esperar a Agartaco de Samos para tener telones de fondo en perspectiva que diesen la sensación de distancia⁶. Los griegos en realidad no tuvieron gran inquietud por la decoración de la escena, les bastaba con telones que brindaran esta visión en perspectiva. La noche la escenificaban con una tela negra, por ejemplo.

Conforme empieza a haber más demanda por parte del público, es necesario generar espacios mayores para la representación. En vez de fabricarlos de madera, deciden realizar una edificación más compleja y de mayor magnitud; asimismo, se empieza a solicitar remuneración económica a todos aquellos que quieran ver el espectáculo. Aunque había mucha gente que no podía asistir por falta de recursos económicos, el Estado se ve interesado en sufragar los pagos de las entradas de todos aquellos que no pueden pagar.

Debido a que los interesados en hacer teatro no contaban con los recursos financieros suficientes, solicitaban a algún ciudadano rico que patrocinara el gasto de la producción. En

⁵ V.V. Struve, *Historia de la antigua Grecia*. España, Akal Editor, 1979, p. 127

⁶ Ídem, p. 129.

el caso particular del coro, se designaba a un ciudadano que patrocinara el cuidado completo de los integrantes del coro: comidas, ropa, entrenamiento, hospedaje y la indumentaria completa para el día de la representación. A este patrocinador se le intitulaba corego⁷, porque tenía a su cuidado el coro. Esta labor era muy importante y ante la sociedad era uno de los actos de mayor honra que podían efectuarse.

Después Esquilo (525 a.C.- 456 a.C.) es quien brinda al teatro griego la oportunidad de ser enorme a nivel escénico, con sus innovadoras propuestas en escena se llegó a crear un asombroso y prodigioso teatro griego. Hay un diseño sobre la forma de los vestuarios que serán usados para la representación teatral, son largos y cubren todo el cuerpo del actor hasta el piso, una especie de zapatos-zancos “coturnos”, ayudan a hacer lucir más grande al actor, utilizan unas máscaras que eran una especie de caretas muy grandes con la posibilidad de proyectar el sonido. Esquilo prestaba un cuidado desmedido y puntilloso en sus producciones, por lo que podríamos decir que cumplió las funciones actuales de un productor ejecutivo.

Como se observa, el panorama de la producción teatral en Grecia tuvo un desarrollo particularmente importante, el Estado prestó atención de esta actividad, brindó apoyo a quienes la realizaban y llegó a ser una actividad que durante los eventos reunía un número importante de espectadores. El resultado fue que el teatro resultó muy fecundo e importante en esta época.

En cuanto a la producción escénica, el teatro griego es el pionero en la utilización de un espacio especial para el acto teatral, una construcción monumental diseñada exclusivamente para esta actividad; también procuró en cada escenificación la aparición de elementos que resaltaran la representación tales como: vestuario, escenografía, musicalización, el espacio teatral mismo, maquinaria que apoyaba los efectos especiales y la forma de financiamiento derivada del apoyo del Gobierno principalmente.

1.3.2. Antigua Roma

En Roma el teatro también inicia con esta significación religiosa, pero pierde esta connotación rápidamente y se convierte en un espectáculo totalmente comercial e ilimitado,

⁷ Ídem, p. 133

en donde el principal motivo era intimidar a los sectores sociales más vulnerables, para que permanecieran sometidos al poder del gobierno. Al igual que los griegos, hay un interés en construir un espacio de representación que albergara al mayor público posible y también tienen especial atención en realizar los espectáculos lo más grandilocuentes posible, aunque no todos eran espectáculos teatrales, la esencia tenía que ver con crear asombro y “miedo” entre los espectadores. “El motivo [lema] que alentaba los ludi -que siempre fueron gratuitos era semejante al de *panem et circenses* [pan y circo], con los cuales la clase dirigente divertía y aplacaba al proletariado”⁸

El teatro ve afectadas sus entradas debido al resto de los espectáculos que se presentaban en Roma: el circo romano y el anfiteatro, por lo que la labor de difusión del teatro tenía que ser ardua, así que se realizaban representaciones de texto dramáticos de todo tipo; con el tiempo se fue afianzando la postura del teatro dentro del gusto del público. En cuanto a la producción escénica, no hubo gran avance dentro del teatro en Roma, continuaron utilizando las propuestas de la forma de representación del teatro griego; utilizaban telas para aforar la escena y crear profundidad dentro del espacio escénico; en cuanto al vestuario fue menos espectacular que el utilizado por los griegos.

El Estado no apoyó mucho al teatro, ni en difusión, ni con dinero, el apoyo más fuerte fue hacia el circo romano.

Sin embargo, se logró crear inquietud entre la gente por asistir al teatro, volviéndose así en un buen negocio, como lo que llamamos hoy en día “teatro comercial”, esto propició que surgiera la figura del “empresario especializado”, persona que patrocinaba la producción de la puesta en escena, de un texto dramático de escritores reconocidos importantes. Primero auspiciaban la producción de un dramaturgo elegido y a partir de ahí decidían realizar el montaje de la obra de teatro; si el dramaturgo por alguna razón quedaba desprestigiado ante este comité de poderosos, se vetaba su obra y no podía ser representada por ningún motivo, esto les servía como candado de seguridad, los dramaturgos a quienes protegían siempre eran los de mejor calidad y esto les generaba de alguna manera el éxito seguro. Surge también la figura del “actor-empresario” quien era el único que tenía su propia compañía de teatro, aunque integrada por personal-esclavos, libretos comprados y

⁸ Jérôme Carcopino, *La vida cotidiana en Roma en el apogeo del imperio*, Buenos Aires, Librería Hachette S.A., 1984, p. 114.

actores extranjeros. No era del todo apoyado por el Estado, por lo tanto tenía que andar de un lugar a otro llevando sus representaciones. Este nuevo empresario compraba una obra directamente a su autor o adaptador, costeaba la producción y la representación, por ser independiente y por representar obras de autores no conocidos, tenían la incertidumbre de la reacción del público y de la aceptación que la obra llegara a tener. Pero si la obra obtenía aprobación de la gente, pues recibía una remuneración económica y en algunas ocasiones algún premio. Como siempre es importante conseguir el éxito, maliciosamente se intercalaba entre el público a gente pagada que apoyara determinada obra de teatro y que hicieran rechiflas cuando se presentara una obra diferente; esta gente eran lo que hoy conocemos como “paleros”, que en esa época se llamaban “claques”. Si hacemos una analogía a la época actual, digamos que los claques son los antecesores del periodismo de espectáculos.

1.3.3. Edad Media

La producción de teatro durante la Edad Media, fue mínima, sólo se realizaban representaciones teatrales de carácter religioso, y lo llevaban a cabo personal de la iglesia, utilizando la representación para adoctrinar a la gente. Se alzaban podios y tinglados de madera. Se realizaban procesiones en las que exhibían *tableaux vivant* [cuadros vivientes] que ilustraran la redención cristiana, los actores se detenían en determinados puntos del recorrido para hacer muestras escénicas, o bien si la representación se realizaba dentro del recinto de los templos, el altar era transformado en escenario, nunca faltaban el coro (que constantemente hacían de ángeles), las nubes, el sol, un haz de luz que se filtraba estratégicamente por algún ventanal, etc.

Ya casi a finales de la Edad Media se empiezan a realizar representaciones teatrales en plazas, atrios de iglesias y por las calles de diferentes ciudades de Europa, los temas que en un principio fueron de carácter religioso, al paso del tiempo se vuelven temas muy específicos del sector social y de la problemática cívica del momento. Esto provoca que se empiecen a integrar elementos que apoyen visualmente la representación: vestuarios máscaras, maquillaje, materiales escénicos, utilería y musicalización, esta última tiene un papel fundamental en la representación teatral, ya que la gente era analfabeta en un alto porcentaje y carecía del conocimiento de la escritura y la lectura, así que el único medio de

comunicación utilizado era verbal y después verbal-musicalizado; surgen los “juglares”, que eran una especie de músicos que andaban por las calles de las ciudades cantando sucesos acontecidos en determinados lugares y esto funcionaba como un medio para que los habitantes de un lugar supieran de noticias lejanas; la aparición de estos juglares y trovadores, dieron un nuevo giro a la representación teatral, ya que aparte de representar a partir de un texto dado, se representaba también con el canto y por la tonada musical la gente podía recordar la anécdota de la obra de teatro.

La comunidad era quien financiaba los gastos de producción y quien elaboraba en conjunto la logística y realización de producción. Mucho tenía que ver que eran montajes bajo pedido, por así decirlo, sí determinado sector tenía interés en hacer un evento que coincidiera con alguna fecha especial, se ponían de acuerdo y lo llevaban a cabo. Había festejos que duraban varios días, hasta un mes.

Pese a la época, las problemáticas y controversias de la misma, la utilización de recursos de producción escénica se mantuvo apoyado económicamente e ideológicamente por parte de la iglesia procuraron el manejo regular de utilería, escenografía y vestuarios ostentosos, sobre todo para los personajes “malos”, como el demonio, destacando así los horrores de este personaje.

1.3.4. Europa renacentista

En la Europa renacentista, junto con otras disciplinas artísticas y otras áreas, tales como la ciencia, la religión, la tecnología, la medicina, etc., sufrieron cambios radicales; el teatro en especial tiene un avance significativo en cuanto a la producción de textos dramáticos, así como de la producción de las puestas en escena. Pero lo más importante es que surge una necesidad de realizar de nueva cuenta construcciones y nuevos modelos arquitectónicos para llevar a cabo las actividades teatrales, así como la inclusión de nuevas técnicas escénicas, convirtiendo al teatro en un espectáculo preferido por el público. Esto ayudó al quehacer teatral a desarrollarse en áreas que desde este momento en adelante serán básicas para su realización.

La escenografía, tiene un avance significativo por la utilización de grandes telones pintados, usando una perspectiva físicamente correcta como mayor innovación. Pintores y escultores comienzan a interesarse en diseñar nuevos modelos escenográficos y a

especializarse en la parte estética de cada montaje, sobre todo en crear una forma específica de cómo escenificar cada puesta en escena con el apoyo de ciertos elementos que involucraran aún más al público en la trama, en este aspecto la utilería juega un papel destacado ya que los pequeños elementos dentro de la escena empiezan a ser importantes y relevantes, de aquí son los orígenes de la utilería; el vestuario y los accesorios se vuelven parte esencial para cualquier trabajo escénico, se realizan vestuarios fastuosos y muy elaborados, de tal manera que es uno de los elementos primordiales, se realizan los primeros avances en iluminación especial, si bien el teatro romano tuvo inquietud sobre ésta área, nunca se pudo desarrollar a más por las opciones limitadas de la tecnología de la época. Se puede decir que en este momento nace la profesión de escenógrafo y la producción como un equipo especializado.

1.3.5. Italia, España e Inglaterra

Italia es la cuna en donde se ve nacer al teatro moderno, con sus escenografías de tela y sus prodigiosas máquinas, en esta época en que los hombres pensaron que redescubrían y reconstruían el inmenso mundo del teatro “moderno”.

El teatro italiano, al igual que el del mundo antiguo, también cimentó los precedentes que relacionan inevitablemente al teatro con el poder, relaciones que lo acompañarían hasta muy avanzada la modernidad.⁹ A pesar de que el pueblo italiano al inicio de ésta época renacentista, no logra rápidamente consolidar una dramaturgia que fuera el punto de partida para llevar a cabo grandes puestas en escena, logra desarrollar al paso de los años estilos muy particulares de realizar una puesta en escena: la Pastoral, la Comedia dell'Arte, la Ópera, la Danza y el Ballet, en donde la producción se vuelve algo inherente para llevar a cabo la puesta en escena. Se requiere entonces de escenografías con bosques, chozas humildes, flores, en el caso de las obras pastorales. La dramaturgia utilizada muy a principios del 1400 son comedias latinas, las que habían sobrevivido entonces, eran obras de Séneca y Plauto; los eruditos de la época, no permitían se escenificara otra dramaturgia, que si bien no había dramaturgos contemporáneos, tampoco apoyaron mucho en el

⁹ John Addington Symond, *El Renacimiento en Italia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 228.

desarrollo de ésta área. Crean academias de arte teatral a las cuales acuden sólo hijos de la nobleza y difunden el interés en preservar el teatro y hacer nuevos conceptos en los estilos de representación, estas academias les permiten obtener ingresos para realizar los montajes. Las representaciones teatrales eran mutidisciplinarias, incluían teatro, danza, música, intermedios de desfiles, que por su variedad las denominaban *jigas*¹⁰. Pese a que el teatro tenía un gran soporte por parte de los intelectuales más importantes de la época, siguió manteniéndose a un nivel de mero pasatiempo de los cortesanos, por supuesto financiado también por ellos.

Es en Ferrara, provincia más importante de Italia entre los años 1400 y 1600, en donde los príncipes tenían gran simpatía por el teatro, florecían las artes, así como la crueldad y la corrupción dentro y fuera de la cultura. Asimismo, los sabios de la época tenían una extraordinaria afición al teatro. Un caso específico de esto fue cuando Pomponius Letus lanzó la Academia Romana en competencia contra el Duque de Ferrara para decidir quién había sido el primer productor de comedias romanas. Estas academias tenían un carácter formativo en las disciplinas de actuación y dramaturgia, áreas que no estaban del todo divididas y las representaciones se llevaban a cabo en los palacios y castillos dirigidas a un público erudito y cortesano.

En el s. XV ya existía la figura de un productor propiamente dicho, que combinaba esta función con la del mecenazgo, puesto que el teatro se convertía en un gran negocio, sobre todo por el impacto que se creaba con el uso de la escenografía, precisamente por que el público estaba necesitado de espectacularidad. Las obras estaban ya siendo producidas integral y ordenadamente, y podremos decir que Ecole d'Este es quien abre brecha, en llevar a cabo una producción ordenada, detallada y el uso de un procedimiento para agilizar los montajes.

¹⁰ K. Macgowan y W. Melnitz, *Las Edades de oro del teatro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 63.

Las máquinas y artificios que se empleaban para elevar las figuras, hacerlas descender o mantenerlas suspendidas, constituían uno de los atractivos principales de todo el espectáculo y fueron más usados por los italianos que por los demás pueblos.¹¹

En este momento es el pionero en la realización de un nuevo espacio destinado a la actividad teatral, originalmente utilizó los salones y patios de su castillo, los cuales fueron acondicionados con sillas y un escenario de madera al frente, con cortinas para el telón, utilizando sus candelabros con velas para la iluminación; y mandó a hacer gradas de madera para el caso de un espacio exterior y un escenario desmontable. Al contar con un espacio para la actividad teatral, ya no hubo problemas para desarrollar la producción en general, escenografía, utilería, vestuarios y efectos especiales con nubes que aparecen y desaparecen, soles, lunas, bosques, muy utilizados por el tipo de dramaturgia de la época. Se recuerda, por ejemplo, la *Favola de Orfeo*, que hizo representar fastuosamente Ecole d'Este, con un éxito sin precedentes, en 1471. En 1486, antes de que Ecole d'Este la hiciera representar por segunda vez en Ferrara, esta misma producción fue llevada a escena por los hermanos Plauto en 1486.¹²

La corte que más hizo por resucitar la comedia latina fue la de los Estensi en Ferrara. Con Ercole I, Italia tuvo la oportunidad de tener puestas en escena con toda la pompa del arte moderno, puesto que aparte de llevar a escena obras latinas, no escatimó en la producción de la misma.¹³

Aunque la Academia Olimpia, compuesta por un grupo de eruditos y aristócratas, ya habían realizado un intento por construir un teatro permanente siguiendo el modelo de los clásicos, reafirmando de esta manera la visión empresarial y de producción del quehacer teatral. Así, ya hacia 1550 los eruditos, los pintores y los poetas -con la bendición y el apoyo monetario de los príncipes, de la iglesia y del Estado- habían desarrollado un

¹¹ Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Barcelona, Obras Maestras, 1951, p. 357

¹² K. Macgowan y W. Melnitz, *Las edades de oro del teatro*, México, Fondo de Cultura Económica 1992, p. 236.

¹³ John Addington Symond, *El Renacimiento en Italia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

escenario espectacular para un drama banal insignificante, pero con grandes perspectivas comerciales.

Por otra parte la Comedia dell'Arte así como el teatro de tablas, que se representa en las plazas de los pueblos y que requirieron de un escenario ambulante con pequeños telones pintados, vestuario y máscaras que al paso del tiempo dieron vida a personajes muy específicos. Realizaban la producción con los elementos mínimos, la cual estría a cargo de los mismos actores que a la vez eran socios de la compañía y la estructura interna del funcionamiento de difusión y logística, se llevaba a cabo por los integrantes más antiguos de la compañía, también debemos tomar en cuenta que estas compañías estaban constituidas por una misma familia como base y después otros integrantes se iban adjuntando al trabajo. El público destinatario fue gente del pueblo únicamente, ya que las representaciones eran burlas a las clases sociales altas.

Sin embargo, a pesar de que las bellas artes quizás florecían bajo el patrocinio de los príncipes, el artista como tal trabajaba sólo y con los recursos mínimos.

España sigue en principio el patrón italiano, en primera instancia las representaciones son sobre tablados, el teatro para el vulgo y el teatro para la corte. No faltaban los efectos especiales de nubes y soles brillantes. Las representaciones tenían lugar en corrales y patios de casas. Los españoles acondicionaron los espacios libres de la parte posterior de las casas utilizándolos para escenificaciones; al paso del tiempo estas adaptaciones contribuyeron a formar una nueva clase de teatro: El teatro corral. Sobre el tablado se ponían sábanas o telas pintadas con las decoraciones más comunes de la época: cualquier exterior o bosques, y el interior de una casa.

En España, el Rey Felipe I se dedicó a importar actores italianos, que hasta el momento eran los más sobresalientes, así como comedias y todos los recursos escénicos necesarios, y su reina, quien fuera muy aficionada al teatro, lo indujo a instalar un teatro con todos los recursos que tenía a la mano, en el Alcázar de Madrid. Felipe IV (el último rey del Siglo de Oro), era un gran apasionado por el teatro, entre 1623 y 1654 ayudó a la representación de más de 300 comedias, contrató arquitectos italianos para construir los espacios donde representarlas y también produjo diversos espectáculos en sus jardines reales. Era tal su afición que llegó a gastar 500 mil reales en una sola representación. Este fue el más holgado patrocinador de la época y junto con su esposa dedicaban su tiempo a estar al pendiente de la realización de la producción.

El teatro independiente estuvo a cargo de los dramaturgos más destacados de la época, los que en un principio dieron prioridad a la escritura de textos dramáticos y después tuvieron un buen desempeño en llevarlas a la escena, utilizando el modelo de autofinanciamiento, desde Juan de la Encina, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Agustín de Moreto, quienes realizaron su propia producción.

En Inglaterra la situación fue más compleja, el teatro fue patrocinado por la Reina Isabel I quien dio prioridad a sus allegados, entre los cuales destacan las obras de Shakespeare. En este mismo reinado nace el Consejo Privado de la Reina que tenían como prioridad dar censura a todos aquellos que no estaban de acuerdo con ella y es así como se inicia la censura en el escenario inglés, que hasta el día de hoy está vigente, y surge también el monopolio teatral en 1598, reduciendo el número de compañías de teatro a dos: La del Almirante y la de Chamberlain. Esto provoca la clausura de teatros que no estaban bajo el patrocinio de la Familia Real. Lo cierto es que hubo una ocupación importante en patrocinar el teatro y llevar a cabo la construcción de nuevos modelos arquitectónicos que permitieron en gran medida las propuestas estéticas de la escena teatral. Así como la inclusión de elementos escénicos, aunque menos desarrollados que los utilizados en Italia. El avance en la dramaturgia fue enorme y esto debido también al apoyo del patrocinio.

1.3.6. Siglo XVIII

Durante este siglo, hay un importante avance en el nivel de producción de puestas en escena, se convierte en una profesión redituable, el Estado y la monarquía europea se ocupan por mantener el quehacer teatral, entonces el espectáculo Teatral a la par de la Ópera y el Ballet son los únicos medios de diversión y esparcimiento de la sociedad de la época. Hay productos escénicos para las diferentes clases sociales, desde teatro, ópera y ballet para la clase social económicamente poderosa, teatro independiente para el sector social clasemediero y teatro callejero para la gente pobre. Los temas utilizados en las representaciones se relacionan intrínsecamente con el tipo de público destinatario; la producción escénica iba desde el derroche abrumador y fastuoso de los elementos de la escena, hasta el uso de recursos mínimos que esbozaran apenas los espacios escénicos requeridos por la historia y tema de la obra. Es un teatro ilustrativo y hecho en ocasiones bajo pedido y para destacar las dotes artísticas de los actores.

En esta época, los modelos de producción utilizados son: Teatro subsidiado por el Estado y la monarquía de los países europeos, teatro independiente estructurado por grupos de artistas ya especializados en la profesión de actor y/o dramaturgo y subsidiado por algún mecenas y el teatro ambulante callejero subsidiado por los mismos integrantes, dependientes del donativo que el público aportaba al momento de la representación.

Ya durante este siglo es importante reunir diferentes elementos para llevar a cabo una puesta en escena, elementos que desde este momento en adelante tendrán un desarrollo importante y serán necesarios para cumplir los requisitos de hacer teatro: escenografía, utilería, vestuario, iluminación, efectos especiales y música. Es en este mismo siglo cuando se esboza la separación de los siguientes roles: actor, dramaturgo, director de escena y los primeros empresarios especializados en producir teatro, exclusivamente como espectáculo, teatro totalmente comercial.

1.3.7. Modernidad (s. XIX y XX)

Como bien sabemos durante estos siglos la humanidad tiene avances científicos y tecnológicos agigantados, y es en este lapso en donde ciertos oficios se vuelven materia de estudio y hay una especialización sobre estos; en el arte ocurre lo mismo, el teatro ya no es sólo un oficio más, sino que surge una necesidad de hacer un estudio minucioso sobre esta forma de arte, se cuestionan todos los aspectos que lo han integrado desde siempre y surgen academias especializadas para el estudio de la actuación y de literatura dramática. Es también en esta época, en la cual se reafirma que todos los estratos sociales tienen la posibilidad de acercarse al teatro, se produce teatro para todos, en las posibilidades financieras de cada nivel social y adaptado a sus necesidades. La forma estética de la escena adquiere un carácter particular, único, se realizan y se juega con interpretaciones individuales de lo que el dramaturgo propone en la obra, se incluyen en escena elementos descritos por el dramaturgo, tratando de cumplir con las exigencias del texto. Ya para el siglo XX, la escena requiere de interpretaciones no sólo individuales sino metáforas de lo que propone el dramaturgo, estas necesidades apoyan la separación y definición de ciertos roles y figuras que integran el organigrama para el trabajo teatral en equipo: el actor, el dramaturgo y el director, tienen espacios completamente diferentes, empiezan a surgir estudios especializados para profesiones como las de escenógrafos, vestuaristas,

iluminadores, musicalizadores, empresario-productores y dentro de este apartado, se deja ver la figura del productor ejecutivo, así como el asistente de dirección y la necesidad de un equipo especializado que apoye los cambios escénicos: el *staff*.

La aparición del cine en Norteamérica y Europa, apoyaron en la reafirmación de estos roles dentro de la producción, las características del cine, requieren de un equipo de producción más amplio y especializado en ciertos aspectos. Es en el cine en donde se destaca la figura del productor ejecutivo.

Las necesidades del teatro norteamericano principalmente hacen que se incluya esta figura al teatro, es una etapa competitiva entre el cine y el teatro y con frecuencia son comparados por el espectador, es entonces cuando los modelos de producción financiera y estética del cine se adaptan para el teatro, así como el modelo de mercadotecnia y difusión.

1.3.8. México

La historia de la producción del teatro mexicano se rigió por los patrones traídos de Europa, en América no se hacía teatro, o al momento no se han encontrado indicios de que se realizara teatro entre las comunidades prehispánicas. Sólo se tiene documentado la realización de festejos comunales y celebración de ritos, los que estaban conformados por danza, música melódica y acciones específicas que requería cada rito o festejo. Estas actividades eran subsidiadas por la comunidad y por el gobierno representante; sin embargo, el teatro como espectáculo no existió. Se conoce sólo un texto, *El Rabinal Achi*, que es una especie de libreto, incluye danza, música y algunos diálogos que exponen una historia de manera muy somera, cuenta el sacrificio de un guerrero de nombre Kavec a manos de los Rabinal y sorprende por sus técnicas narrativas, en cierta forma anticipatorios de las retrospectivas del teatro moderno.

Con la llegada de los Europeos a América, traen consigo entre muchas otras cosas, textos dramáticos y teatro, que al paso del tiempo utilizan como medio evangelizador entre los pueblos prehispánicos. La comunidad integra esta actividad como parte de su vida muy rápido y en poco tiempo adquieren y desarrollan la habilidad de hacer obras de teatro de carácter religioso, con un sistema de producción en verdad vasto y complejo, lleno de colorido y aparatos escenográficos que impactaron en su momento al espectador. Estas representaciones se llevaban a cabo en los atrios de las iglesias que se construyeron en la

Nueva España y terminaban con peregrinaciones, en algunas ocasiones en el altar dentro de la iglesia, la escenografía, el vestuario, la utilería y los efectos especiales, eran realizados por las mismas personas de la comunidad, guiados por los frailes, el costo de la producción fue subsidiado por los mismos habitantes y otra parte por la iglesia. Este modelo de producción en donde la iglesia y la comunidad en conjunto producen teatro se utilizó hasta finales del siglo XVIII.

En el siglo XVIII surgen compañías de teatro que son patrocinadas por los ricos de la Nueva España, que aparte de pagar el costo total de la producción, prestaban sus casas para llevar a cabo las representaciones, los temas utilizados por el teatro de esa época eran temas que no incomodaran la ética y moral de los apoderados adinerados del momento.

Ya en el siglo XIX hay espacios específicos de representación, construcciones para hacer teatro y compañías de teatro independiente, en donde el o los actores que las originan llevan a cabo los roles de productor, actor, director, en algunas ocasiones escriben textos dramáticos, realizan producción, difusión y se dan a la tarea de conseguir patrocinios de los adinerados de la época. A finales de este siglo y principios del siglo XX, el gobierno presta un poco de atención hacia determinados espectáculos teatrales, subsidiando los costos que se originan por la construcción y mantenimiento de los teatros que existían al momento.

A lo largo del siglo XX el teatro en México tiene su época de esplendor, se construyen edificaciones para teatro a lo largo de todo el país, se crea un instituto que resguarda y procura producir artes escénicas y no escénicas, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA), también se generan importantes academias que impulsan el conocimiento de las diferentes disciplinas artísticas y hay un importante auge en el quehacer teatral.

La producción de una puesta en escena, en México empezó siendo grande, colorida, impactante y al día de hoy conserva parte de este esplendor y creatividad. No existe un registro sobre los equipos de producción o un registro minuciosos de los artistas involucrados en cada etapa de la historia del teatro en México, lo cierto es que siempre ha estado integrado por un equipo importante de personas entre las que destaco la definición de la figura del productor ejecutivo, que de alguna manera ha estado presente a lo largo de la historia del teatro, y es precisamente durante el siglo XX cuando se establece y reafirma como actividad necesaria para llevar a cabo una puesta en escena.

Es aquí en donde detengo por el momento este brevísimo e incompleto recorrido por la historia de la producción escénica. Las épocas y países por los que hice este recorrido fueron escogidos y destacados porque, fundamentalmente, han sido los esenciales para ejemplificar el desarrollo de la producción teatral, tal y como la conocemos y ejercemos.

Como se expuso y en resumen, la figura del productor ejecutivo se asume como una especialización hasta mediados del siglo XIX. Se le define como aquella persona encargada de las actividades para generar y realizar una puesta en escena: Coordinar equipos de trabajo, organizar agendas, conseguir patrocinadores o gestionar la obtención de recursos (que en el caso de México proporciona principalmente el Estado), diseñar un modelo de trabajo y plan estratégico que apoye el desarrollo del proyecto escénico, calendarizar, conseguir espacios para la representación, la producción, así como el personal que crea y realiza todos los elementos que componen una obra. Se ha documentado también, sobre la existencia de dramaturgos, actores, directores y patrocinadores, que aparte de realizar esta función, también tuvieron que ejercer el cargo de productores ejecutivos, de lo contrario no hubiera sido posible la realización del teatro en los términos de logística y planeación, ya que estas actividades se han tenido que realizar desde que el teatro se vuelve disciplina artística, por supuesto con algunas variantes.

Como vimos, el teatro como empresa ha subsistido porque siempre ha tenido patrocinadores (productor económico) que lo mantienen vigente: reyes, importantes gobernantes, príncipes, ciudadanos poderosos y acaudalados, que han tenido cierta pasión por el arte, y en otros casos porque han utilizado este medio para ejercer un yugo en la sociedad (como fue el caso del teatro y circo romano). Y también sabemos que conforme ha pasado el tiempo los integrantes de una compañía se han tenido que especializar: Actor, director, dramaturgo, escenógrafo, vestuarista, iluminador, musicalizador, utilero, maquillistas, efectos especiales, administrador, promotor cultural y productor ejecutivo. Sin duda las necesidades actuales incentivan a que en un proyecto se involucre tanta gente especializada en determinada área como sea necesario. Tampoco se sabe bien el momento exacto en que el productor ejecutivo, como tal, se define y reconoce en los créditos de un programa de mano en México, lo cierto es que el productor ya es una figura bien delimitada en el quehacer teatral.

Pues bien de mi experiencia les puedo relatar, que a lo largo de mi carrera he participado en diferentes roles dentro de un proyecto escénico, entre los que destacan: actriz, directora

de escena, dramaturga, adaptadora textual, bailarina, coreógrafa, diseño y realización de vestuario, escenógrafa, utilera, en iluminación, musicalización, maquillaje, peinados, fotógrafa, videasta, administradora, gestora de trámites, transpunte, tramoya, técnica de foro, promotora cultural, relaciones públicas y productora ejecutiva. En la mayoría de los casos porque no he tenido otra opción que hacerlo yo misma; he trabajado en grupos de teatro amateur, independiente, profesionales y en instituciones, durante mis estudios en la carrera de Literatura Dramática y Teatro con los compañeros y profesores de la carrera. He tenido un horizonte un tanto amplio para definir mi camino a seguir, para exponer lo que creo y pienso a través del ejercicio teatral, en fin.

En el último año de la carrera en la materia de Taller de Dirección que impartía la Mtra. Iona Weissberg, como parte del proceso, tuvimos que montar una obra de teatro para el examen final; parte de los objetivos del curso era juntar equipos de trabajo en los que los alumnos participaran dirigiendo su propio montaje y apoyando el montaje de otro realizando diferentes actividades entre las siguientes: asistente de dirección, actor y producción ejecutiva; para esto último invitó a dos reconocidas productoras de teatro en México: Cristina King y Teruca Matta, para que nos dieran una clase de cómo realizar producción para una puesta profesional en escena.

El motivo de este ejercicio era acercarnos a una experiencia que fuera lo más parecido a hacer teatro independiente en México, sin el apoyo del Colegio de Teatro y enfrentarnos a una situación real en donde se pone en riesgo nuestro trabajo y el trabajo de nuestros compañeros, así como el proyecto mismo.

Las sesiones que tuvimos con las asesoras de producción fueron dos, que dieron un total de seis horas de curso intensivo de producción, en verdad sustanciosas, en las que aprendí sobre todo el valor de contar con un espacio de trabajo, tiempo y dinero, y el valor de un buen equipo de trabajo para poder concretar un proyecto cualquiera; también fue de suma importancia la información que me fue proporcionada en esos momentos, ya que no sabía nada de producción. Durante estas sesiones, se abordó un tema que para mí ha sido fundamental a destacar en mi vida profesional: Cómo desarrollar proyectos independientes, dentro de un sistema en donde la cultura y las actividades artísticas casi no tienen presencia o el apoyo del gobierno es muy disputado, un sistema donde el teatro independiente no atrae la atención del sector público, por no hablar de los resultados en la taquilla; en estas sesiones nos advertían de la importancia de saber producir nuestro propio trabajo y ser

totalmente autónomos, así como saber promoverlos y tener claras las estrategias para buscar nuevas fuentes que apoyaran nuestro trabajo. Asimismo, nos pedían la mayor atención y cuidado respecto al tiempo que nos llevaría producir un proyecto, así como todo lo que estábamos dispuestos a trabajar para lograr llevarlo a cabo. En nuestras juntas destacaba como tema la dificultad para obtener espacios de representación y los subsidios económicos tanto del gobierno como del sector privado, y más aún lo importante que sería tener una persona que realizara las actividades de productor ejecutivo y de promotor cultural o por lo menos conocer cómo podríamos dividir este trabajo entre el equipo, en el caso de quienes tuviéramos un grupo bien conformado. Todos estos elementos deben dar bases sólidas al trabajo escénico, la organización es la clave fundamental para la supervivencia de un proyecto escénico.

Pese a que los alumnos de la clase al principio fuimos muy escépticos ante esta situación, nos sembraron una semilla por este gusto y necesidad de hacer producción.

Las reglas de la clase para realizar nuestra puesta en escena fueron las siguientes:

- * Escoger una obra de teatro de autor contemporáneo, traducido al español, una buena traducción es indispensable.
- * Un máximo de cuatro personajes en escena.
- * Duración máxima de 1 hora 30 minutos.
- * Contar con asistente de dirección y productor ejecutivo.
- * Solicitar espacio de ensayo de preferencia en otro lugar que no fuera nuestra casa ni el Colegio de Teatro.
- * Solicitar apoyo financiero ya fuera en efectivo o en especie, para cubrir los costos de la producción.
- * Como parte del ejercicio, se realizó una especie de ensayo para solicitar apoyo financiero al FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes) en la modalidad de coinversión.
- * Tendríamos todo el semestre para revisar avances de la obra y del resto de la producción, pero la presentación de la obra sería el examen final.

Este fue para mí el punto de arranque de mi fascinación por la producción y el inicio del sueño de algún día realizar producción ejecutiva de manera profesional, así como promoción cultural. Surgió en mí el entusiasmo por crear una empresa productora de teatro y en todo momento realizar promoción cultural, tanto de mis proyectos como de los proyectos de mis compañeros y conocidos.

Cinco meses después, un grupo de amigos interesados en desarrollar una empresa productora de teatro me invitan a participar en su proyecto, para coordinar todo lo referente a producción y relaciones públicas. Así fue como me integro al equipo de Artillería S.C. Producciones en Arte. Al momento de hacer producción, me di a la tarea de documentarme e instruirme sobre la forma de realizar producción de manera profesional. Me encontré con la sorpresa de que no había muchos libros en español en los que se tratara el tema de producción o producción ejecutiva o promoción cultural. La enorme opción que tuvimos fue tomar un taller intensivo con la productora de teatro Teruca Matta, quien nos apoyó en la asesoría tanto para los proyectos de manera individual, como el proyecto general de la empresa productora, y ella nos facilitó algunos textos en inglés, que en adelante apoyarían enormemente nuestro aprendizaje de producción. Desde este momento en adelante hacer producción o estar involucrada en la parte de producción de algún proyecto escénico en el que esté participando será básico para mí.

A continuación les presento mi experiencia y desarrollo profesional en la puesta en escena *Esperando a Godot*.

Capítulo II. Preproducción de *Esperando a Godot*

2.1. Proyecto *Esperando a Godot*

Este capítulo estará dividido en tres partes, donde veremos la gestación del proyecto *Esperando a Godot*, planeación, diseño y realización de todos los elementos y recursos que se requieren para hacer posible el montaje. La preproducción fue la etapa más importante del proyecto y se realizó a través de dos formas de producir teatro en México: una como producción de teatro independiente y la otra como coproducción con el FONCA.

En esta producción se buscó una conciliación entre el desarrollo individual y el del equipo, esto se acentuó muy en particular para Agustín Meza, el director de escena. Montar *Esperando a Godot* implicaba un gran reto, trabajaríamos con un texto dramático complejo que durante el siglo XX se convierte en un texto clásico universal. Los actores, al igual que Agustín Meza, tenían una fuerte inquietud por trabajar los personajes de *Esperando a Godot*, que se convirtió al paso de los ensayos y de los años en verdadera obsesión. Cabe destacar que el equipo creativo y de producción se compenetraron y comprometieron en realizar lo necesario para llevar a cabo el planteamiento estético-escénico del director. El proyecto y los equipos de trabajo se permitieron unos a otros la libertad de sugerir, modificar, acentuar y fortalecer el trabajo de cada uno y el trabajo intergrupar, destacando en todo momento un apoyo verdadero que contribuyera al enriquecimiento de la puesta en escena.

La propuesta estética de Agustín Meza fue muy clara desde el principio, trabajaría en un espacio escénico con cuatro frentes, espacio casi vacío, minimalista; el género farsa, con toques de tragedia, comedia y circo, la época en la que estuvo situada la puesta en escena fue a principios del siglo XX, y destacaría como influencia fundamental el trabajo de grandes actores de comedia física como los Hermanos Marx, Los Tres Chiflados, El Gordo y el Flaco, Charles Chaplin, entre otros pioneros del cine mudo estadounidense, así como los grandes cineastas Federico Fellini, Andrei Tarkovski, Paul Buchanan y Albert Schweitzer. En resumen, lo que importaba a Agustín Meza, era utilizar todos estos recursos para recordar a través de *Esperando a Godot*, todo aquello que fuera fuente de inspiración para incentivarlo a hacer teatro.

Los actores tenían como objetivo obtener un desarrollo importante durante el proceso creativo y la temporada, poder concretar su trabajo y más aún lograr que el público pudiera disfrutar de éste, también poder integrarse como equipo e integrar el material de producción de tal forma que se lograra crear una comunión en escena con los elementos que estarían jugando, mostrar también el destino de esos objetos en relación a las circunstancias establecidas por los personajes, ya que el destino de los personajes es inmodificable, representación viva de lo repetitivo, de lo cíclico, de tomar una forma de vida y hacer un vicio de esta. Y para mí como productora ejecutiva, la idea era reflejar nuestra ideología a través de los objetos, crear el ambiente, la atmósfera exacta, saber cual sería el tiempo y el ritmo de cada uno por su estructura misma, definir sus voces, su participación, como serían transformados, definidos y la forma en que serían significados por los actores.

2.1.1. Una breve biografía de Samuel Beckett

Samuel Barclay Beckett, hijo segundo y menor de una familia protestante de clase media acomodada, nació en la casa de Cooldrinagh, en Foxrock, cerca de Dublín. Se suele datar su nacimiento el 13 de abril de 1906, pero según su partida de nacimiento éste se retrasa un mes, el 13 de mayo. Él mantuvo la primera fecha como la verdadera, afirmando su llegada al mundo en viernes Santo. Esto demuestra otro hilo de la tela juguetona de contradicciones encadenada a través de su vida y de su trabajo. En octubre de 1923 empezó la carrera universitaria en Trinity College, el Colegio Mayor protestante de Dublín, a la edad de diecisiete años, y allí estudió inglés, francés e italiano, sacando un título de primera clase de Bachelor of Arts en 1927. Tras recibir su título, Beckett enseñó durante dos trimestres en un colegio de Belfast y luego fue a París, donde estuvo dos años de *lecteur d'anglais* en la Ecole Normale Supérieure. En la biblioteca de esta institución francesa, Beckett estudió a Descartes y a otros filósofos e hizo un trabajo sobre los unanimistas. En el otoño de 1928, Beckett conoció a James Joyce con quien trabó una sincera amistad que duró hasta la muerte del autor de *Ulises*, en enero de 1941. Es cierto que ejercería gran influencia en su obra; sin embargo, no es verdad que Beckett fuese el secretario de Joyce, como tantas veces se ha dicho equivocadamente. Beckett asistió al banquete conmemorativo de la publicación de dicha novela en Francia y del “día de Bloom”. Este acontecimiento literario tuvo lugar en el Hotel Leopold, cerca de Versalles, el 27 de junio de 1929, aunque “el día de Bloom”,

como se recordará, fue el 16 de junio de 1904. La primera obra publicada de Samuel Beckett fue un ensayo sobre *Work in Progress*, la novela que entonces estaba escribiendo Joyce y que después se llamó *Finnegans Wake*. El estudio se titulaba *Dante...Bruno...Vico...Joyce* y fue incluido con otros ensayos sobre el mismo tema en *Our Examination*, publicado en París en 1929. En 1930 colaboró en la primera traducción al francés de “Anna Livia Plurabelle”, un pasaje de *Work in Progress*, y compuso *Whoroscope*: un largo poema en lengua inglesa, basado en la vida de Descartes, al que añadió una serie de notas aclaratorias de las innumerables alusiones crípticas del texto, meditando sobre el tema del tiempo y la fugacidad de la vida. Con este poema ganó una recompensa de 10 libras por ser el primero en una competición poética. Por encargo de una editorial de Londres escribió, también aquel año, un extenso ensayo sobre Proust, la más importante de sus obras críticas para la serie Dolphin Books. En septiembre regresó a Dublín y estuvo de catedrático auxiliar en Trinity College durante cuatro trimestres, dando conferencias sobre De Vigny, Balzac, Flaubert, De Musset, Bergson y Stendhal. En colaboración con un catedrático de francés escribió, como parodia del drama de Corneille, una pieza teatral breve, titulada *The Kid*, en cuya representación intervino personalmente, interpretando con un paraguas, el papel de Don Diego. Por entonces estudió a Schopenhauer, a Kant y leyó la *Ética* de Geulincx. Por fin, no pudiendo adaptarse a la vida de la capital de Inglaterra, partió de nuevo para Alemania en 1936 y se quedó allí varios meses, viajando por el país -a veces a pie- y visitando diversas ciudades, entre ellas Hamburgo, Lúneburg, Hannover, Berlín, Leipzig, Dresde, Würzburg, Nuremberg y Munich. Tras sus meses de “wanderer” los personajes beckettianos aluden más de una vez a lo que su autor vio entonces, Beckett decidió establecerse en París definitivamente, haciendo traducciones y notas críticas para ganarse la vida y viviendo una existencia “a lo Oblomov”, según la acertada comparación de Peggy Guggenheim. Empezó a escribir poemas en francés en 1937. El 7 de enero de 1938, al volver a casa tarde una noche con algunos amigos, Beckett fue apuñalado en plena calle por un desconocido que pedía limosna y la cual se negó a ofrecer. El escritor estuvo muy enfermo, puesto que la agresión le causó una perforación pulmonar. Con todo, el incidente tuvo, sin duda, bastante influencia sobre él (esto explica los arrebatos de violencia que sufren muchos de sus héroes). En hospital, Joyce se ocupó de su joven amigo, pagando sus costos. En la recuperación, Beckett también recibió la atención de una conocida francesa, Suzanne

Deschevaux-Dusmesnil, estudiante de piano, a la que pronto sintió como su compañera de vida y como esposa, aunque no hasta el 25 de marzo de 1961, en Inglaterra, mediante una ceremonia civil que se celebró en secreto. Cuando salió del hospital, Beckett fue a visitar a su agresor a la cárcel y le preguntó cuál había sido la razón del ataque: “*Je ne sais pas, Monsieur*” [“No lo sé, señor”], respondió éste, condensando en su lacónica réplica toda la filosofía y literatura del absurdo. Cuando estalló la Segunda Guerra Mundial, Beckett estaba en Irlanda, en una de las visitas que hacía regularmente a su madre. Aunque era “neutral”, por ser de nacionalidad irlandesa, regresó a París lo antes que pudo. (“Prefería a Francia en la guerra que a Irlanda en la paz”, aclaró Beckett más tarde). Se unió al movimiento clandestino y luchó por la resistencia hasta 1942, cuando varios miembros de este grupo fueron arrestados y fue obligado a huir con su mujer (que era francesa) a la zona no ocupada, huyendo del apartamento solamente horas antes de que llegara la Gestapo. Tomaron el refugio en Rousillion, en el sur de Francia, donde Beckett trabajó en una granja. Allí estuvo trabajando en el campo y, como Vladimir y Estragón (personajes de *Esperando a Godot*), vendimió las viñas de un tal Bonnelly. Durante las noches, “por terapéutica”, continuó el trabajo de una novela que había comenzado en París: *Watt*, su tercera novela en inglés. En 1945, después de la desocupación de los alemanes, volvió a París y comenzó su período más prolífico y fino como autor (1947-1950). Fue sólo entonces cuando comenzó a escribir las cosas que sentía escribiendo sobre todo en francés porque, al ser su segundo lenguaje, le permitía expresar las mayores posibilidades lingüísticas: cortar el exceso y concentrar el sonido y el ritmo de las palabras que encontraban en este lenguaje, que como acostumbraba decir, no tenía ningún estilo. En los siguientes cinco años, escribió *Eleutheria* (la cual no permitiría que se publicase durante toda su vida), *Waiting for Godot* (48-49 inspirado en una pintura de Caspar David Friedrich) y su famosa trilogía novelística formada por *Molloy*, *Malone Dies*, *The Unnamable*, y *Mercier et Camier*, terminada en 1946. Cabe destacar acerca de *Waiting for Godot*, que su extraña primera puesta en escena tuvo lugar en 1957 cuando una compañía de autores de San Francisco (*Actor's Workshop*) la presentó en la prisión de San Quentín para una audiencia de más de mil cuatrocientos convictos. La producción fue un gran éxito. Los prisioneros así como Vladimir y Estragón, entendieron que la vida significa esperar, matar el tiempo y aferrarse a la esperanza de que la liberación puede estar a la vuelta de la esquina. Así pues resulta importante señalar la recepción de una carta, el 3 de octubre de

1954, desde la prisión de Luttringhausen en Alemania. La carta estaba solamente firmada por “Prisionero”. Un breve resumen de la carta sería:

Usted se sorprenderá al recibir una carta acerca de su obra *Waiting for Godot* proveniente de una prisión donde residen muchos ladrones, locos y asesinos que viven una vida de espera... y de espera... y de esperar. ¿Esperar qué? ¿A Godot? quizás.

Se entiende, pues, que el efecto sobre los presos fue eléctrico; la obra teatral fue un triunfo. “Su Godot fue *nuestro* Godot”, escribió el preso a Beckett. Él explicó que cada interno se vio reflejado en los personajes que esperaban venir “algo” para dar sentido a sus vidas. Entre los años cincuenta y sesenta, Beckett continuó con una serie de las obras maestras, incluyendo *Endgame* (con la que logró consolidar nivel de maestro dramaturgo), estrenada el 3 de Abril de 1957 en francés en el Royal Court Theatre de Londres), así como las obras *Krapp's Last Tape* y *Happy Days*. También participó en varias producciones de sus obras por toda Europa y en los Estados Unidos, escribió para la radio y creó una ficción notable e innovadora en prosa, incluyendo la epopeya *How it is* (1961). El aprecio mundial de su trabajo crecía, y por ello recibió en 1969 el Premio Nobel. Sin embargo, este premio no le hizo feliz, sino más bien al contrario: le horrorizó la atención pública creciente que acompañó el premio. Sólo le causó vergüenza y por eso se recluyó en un pueblo secreto en Túnez para evitar la publicidad. Incluso cuando los reporteros lo encontraron Beckett acordó sólo verlos si no hacían preguntas. Los años setenta fueron los años menos prolíficos a pesar de que manejó nuevos proyectos, incluyendo obras en televisión para la BBC (porque Beckett además de escribir obras de difusión teatral, también compone para televisión, radio o cine. Es el caso de *Words and music* para la BBC y *Eh Joe*). En 1977 comenzó *Company* una obra marcadamente autobiográfica; y en los años ochenta hizo más composiciones de prosa, de las que destacan *Ill Seen Ill Said*, *Worstward Ho*, *Rockaby*, *Ohio Impromptu* y *Stirrings Still*, este último escrito en 1986 y que sería el último texto que publicaría en vida. En el mismo año la salud de Beckett declinó. Fue diagnosticado de efisema y por ello se trasladó a una pequeña clínica de reposo, Le Tiers Temps, donde vivió en un cuarto bien equipado, insistiendo en escribir hasta el final; ya que su salud, que se deterioraba rápidamente, lo alejaba de la escritura. Allí termina lo que sería su último texto,

el poema *What is the word*. Suzanne, su querida esposa, murió en 17 de julio de 1989. Beckett la siguió el 22 de diciembre de ese mismo año. Su cuerpo yace en el cementerio de Montparnasse, en París, ciudad a la que él bautizó como “mi ciudad hogar”.¹⁴

2.1.2. Montajes en la Ciudad de México de *Esperando a Godot*

Esperando a Godot es una obra compleja, no sólo por la destacada dramaturgia de Samuel Beckett, sino por toda la gama de sensaciones que se deben recrear en escena, partiendo de un espacio casi vacío, casi incoloro e insípido, un mundo silencioso, lento, perfectamente perverso. Las acotaciones son escasas, lo cual permite al creador escénico libertad absoluta para crear a su gusto y posibilidad. Samuel Beckett escribe *Esperando a Godot* en 1952, pero hasta el día de hoy sólo se tienen registrados dos montajes profesionales de la obra en la Ciudad de México. El primero fue en 1955 bajo la dirección de Salvador Novo en el Teatro Capilla, con la destacada actuación de Carlos Ancira.

El segundo montaje documentado por las instituciones culturales reconocidas en México es bajo la Dirección de Agustín Meza en el 2002, y se estrena el 17 de mayo en el teatro Salvador Novo, del Centro Nacional de las Artes (CENART), con las actuaciones de Gustavo Muñoz, Harif Ovalle, Mario Balandra, César Estrada y Juan Antonio Ovalle. Y es, precisamente, el que nos ocupa en este informe.

2.2. Preproducción de *Esperando a Godot*

La propuesta y objetivos de este montaje en tanto la producción, fueron cubrir las necesidades artísticas y creativas del director y del equipo artístico principalmente. Realizar un trabajo detallado y preciso de exploración y experimentación, primero con la materia prima del actor: *el cuerpo* y después experimentar, explorar e integrar los objetos escénicos de tal forma que dependieran uno del otro para exponer este discurso escénico. Crear una reciprocidad entre el trabajo actoral y la presencia del objeto. Esto significaba obtener los elementos que integrarían la producción a la brevedad posible. La propuesta también era

¹⁴ La biografía aquí expuesta, está basada en el libro: James Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, New York, Simon & Schuster, 1996.

lograr lo anterior no importando el tiempo que se tardarían en conseguirlo. Pasaron cuatro años antes que *Esperando a Godot* se presentara ante un público por primera vez.

Esta integración objeto-actor, en principio se tuvo que llevar a cabo trabajando con objetos de apoyo, en tanto el director definía las características materiales de cada objeto participante en el montaje. Las características de estos, tenían que cubrir no sólo lo que el director estaba pensando, concibiendo, ideando, imaginando, juzgando, creando, y de igual forma los actores, sino las características estéticas, así como de resistencia y tolerancia para soportar un trabajo real y arduo, como lo fue someterse a este proceso de exploración constante, por lo tanto estos objetos tenían que ser a prueba de actores. Este proyecto tuvo cambios y contratiempos en la primera etapa de preproducción, la cual se vio interrumpida por un imprevisto que no sólo dirigió hacia un nuevo rumbo la puesta en escena, sino que tuvimos que postergar un año el inicio de la temporada, situación que detendría nuestras metas, dentro de las cuales, la posibilidad de obtener recursos financieros para el pago del equipo artístico, equipo creativo, equipo de producción y realizadores, que ya habían iniciado su trabajo y que de principio habíamos acordado una remuneración económica de los ingresos que se generaran al vender funciones y tener temporada en algún teatro. Y por último el hecho mismo de encontrarse en esta disyuntiva de tomar una decisión compleja, que sólo el tiempo realmente nos pudo revelar que fue la acertada.

Después de este lapso Agustín Meza decide concursar para obtener la Beca de coinversión que ofrece el FONCA. Hicimos una pequeña posproducción, que fuera el recuento de todo lo sucedido y realizado desde el momento en que me integré al montaje y también ordenar determinada información que requeriríamos para la carpeta que se entregaría al FONCA.

La posproducción cubrió los siguientes aspectos, que en enlisto a continuación:

* Informar a la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) del CENART, que cancelaríamos la temporada programada para abril y mayo del 2001, en el Teatro Salvador Novo, así como las causas de la cancelación. Carta dirigida al Mtro. Ignacio Escárcega con copia a la Lic. Lucina Jiménez directora del CENART.

* Sacar de las instalaciones de la ENAT, los objetos de la producción que utilizaríamos en temporada, ya que nos permitieron guardar este material en sus instalaciones, debido a que tendríamos temporada en el teatro Salvador Novo.

* Realizar un informe administrativo en donde se especificaran los gastos realizados por compras y pagos durante un mes de trabajo, así como un desglose de los pagos por realizar a la gente del equipo creativo y realizadores que estaban haciendo parte de la producción.

* Por último Agustín Meza, nos reunió al equipo que decidimos quedarnos en el proyecto, para agradecer el apoyo a lo largo de este tiempo y para informarnos su decisión de concursar para obtener la Beca de coinversión del FONCA y saber si continuaríamos en el proyecto, definir y acordar las circunstancias de nuestra participación. Poco tiempo después se solicitó a todo el equipo una carta compromiso con el proyecto, esto para avalar al FONCA nuestra participación en *Esperando a Godot* y de alguna manera respaldar al Grupo de Teatro El Ghetto nuestra decisión.

Desde este momento en adelante les relataré todo lo que se tuvo que realizar para llevar a cabo esta puesta en escena, iniciaré describiendo la planeación del proyecto, las gestiones necesarias para concretarlo, todo lo relacionado con las finanzas y administración, la etapa de diseño y realización de los elementos escénicos, difusión y todo lo referente a la temporada la cual desarrollo en el capítulo III. En cada apartado no sólo destaco los aspectos importantes del proceso, sino los elementos y herramientas, que requerí como productora ejecutiva para mantener el orden y funcionamiento de la logística de este proyecto. Cabe destacar que hacer producción ejecutiva implica mantener orden, precisión, paciencia y cuidado en lo general y en los pequeños detalles, también es importante determinar a tiempo cual será el plan y la logística particular del montaje, y empezar a realizar estrategias funcionales para su desarrollo.

2.3. Planeación

Antes de iniciar la planeación es recomendable realizar un análisis DAFO, acrónimo de Debilidades, Amenazas, Fortalezas y Oportunidades, (equivalente al término en inglés SWOT acrónimo de Strengths, Weaknesses, Opportunities, Threats. Las Debilidades y Fortalezas pertenecen al funcionamiento interno, y las Amenazas y Oportunidades a las condiciones externas que pueden afectar de manera directa el producto o proceso)¹⁵.

¹⁵ Carlos Puig Martín, “Cómo se hace un auto-SWOT”, <http://www.latencia.com/archivos/SWOT.pdf>

Es un examen que nos brinda un panorama real del proyecto, y valora la disponibilidad de los integrantes para llevar a cabo dicho proyecto. Hacer esta evaluación al inicio del trabajo en equipo es de vital importancia ya que remarca con exactitud el presente y el futuro inmediato del proyecto, esclarece y define la ruta a seguir. El análisis DAFO sirve como filtro de todo lo que incluirá el nuevo proyecto, ya que se detecta que es lo positivo y negativo respecto a nuestro primer acercamiento a éste.

Al momento de realizar nuestro análisis DAFO, tuvimos muy claro el panorama real de nuestro proyecto y desde este momento en adelante iniciamos la reproducción desde el punto de la planeación.

En *Esperando a Godot*, la constante fueron las múltiples debilidades y amenazas, debido a que no había nada concreto ni seguridad de conseguir los recursos financieros, la producción en general, así como las condiciones óptimas del lugar de ensayo para nuestro equipo de actores. A grandes rasgos este fue nuestro panorama inicial:

1. ANÁLISIS DAFO 1, REALIZADO EN JUNIO 2001.

-Debilidades: Corto capital, poco uso de tecnología, poco presupuesto para gastos administrativos y/o de operación.

-Amenazas: No se definen fecha de estreno y teatro, no hay seguridad en conseguir la beca de coinversión del FONCA, hay posibilidad de competir con dos montajes más de *Esperando a Godot* en el Distrito Federal (D.F.), pocas posibilidades de conseguir patrocinios en poco tiempo, pocas posibilidades de conseguir facturas en caso de ganar la beca, un actor convaleciente, no se consigue otro actor que reemplace a Gustavo Muñoz.

-Fortalezas: Recurso humano excelente, disponibilidad de tiempo para trabajo en horarios extremos, capacidad de gestión, buena comunicación, buena relación entre los integrantes y buen actitud ante el proyecto, capacidad del equipo en general de solventar gastos que se generan durante ensayos, derechos de autor renovados.

-Oportunidades: Apoyo por personas reconocidas dentro del medio teatral, que avalan nuestro trabajo, apoyo de la comunidad teatral hacia Gustavo Muñoz, solidaridad de amigos, conocidos para lograr el proyecto.

Tuvimos que realizar un segundo análisis DAFO, en este las expectativas futuras del proyecto fueron realmente prometedoras. A continuación describo el resultado del análisis.

2. ANÁLISIS DAFO CON LA BECA DE COINVERSIÓN FONCA/PADID (Proyecto de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las Artes) 2002, REALIZADO EL 10 DE NOVIEMBRE DEL 2001

-Debilidades: La gran debilidad que presenta el grupo en este momento es contar con un actor convaleciente, requerimos de un espacio de ensayo que tenga las condiciones óptimas para que Gustavo Muñoz trabaje.

-Amenazas: En los lugares en donde conseguiremos la producción no expiden facturas, requisito solicitado por el FONCA.

-Fortalezas: Integración grupal, compañerismo, solidaridad por parte de la gente de teatro, 40% de la producción asegurada, derechos de autor renovados, disponibilidad de horarios de ensayo por parte de todo el equipo, capacidad de solventar gastos cada integrante del equipo durante el periodo de ensayos.

-Oportunidades: Público interesado en la propuesta escénica de Agustín Meza, y en el trabajo de los actores.

Los resultados futuros del análisis fueron los siguientes, las debilidades que en un principio podrían convertirse en amenazas si nuestro actor Gustavo Muñoz no se recuperaba pronto de sus lesiones, pues se convirtieron en fortaleza, puesto que poco a poco su salud mejoró; también pudimos conseguir un salón dentro de la ENAT para ensayos que en un principio se había solicitado utilizar las instalaciones los siete días de la semana en un horario vespertino que nos indicaran y lo conseguimos en horario de 19:00 a 23:00 hrs., todos los días.

Las fortalezas se reforzaron aún más al completar del todo la producción y lograr uno de los objetivos principales de Agustín Meza: trabajar simultáneamente con el actor y el objeto, para así poder desarrollar el planteamiento hasta sus máximas consecuencias.

La amenaza más fuerte para nosotros fue conseguir los objetos y las facturas, sobre todo porque el FONCA lo requería para los informes que se entregaban, cada tres meses y así nos pudieran dar la siguiente remesa de dinero.

En oportunidades siempre se mantuvo una gran expectativa por parte de la comunidad teatral sobre este proyecto y sobre el trabajo de los actores, la crítica fue amable y generosa con nosotros y sobre todo logramos llenos totales en temporada.

Pues bien, después del análisis DAFO iniciamos con la planeación, que es en sí, el análisis, definición y concreción de la forma de elaborar y ordenar las actividades

requeridas para un proyecto, tomando en cuenta lo siguiente: ¿qué es?, ¿quién o quiénes lo hacen?, ¿por qué?, ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿con qué?, ¿para quién va dirigido este proyecto?, estas son, en general, las pretensiones que se tienen sobre el proyecto y trabajo a realizar.

La planeación es única para cada proyecto, no existe una planeación estándar que funcione igual para todos, puede haber semejanzas, incluso repetirse el mismo tipo de procedimientos o pasos a seguir (como los formatos para tramitar el derecho de autor o una beca), pero aún en estos casos existen variaciones de forma y tiempo. La planeación se realiza a partir de la serie de sugerencias y decisiones que aporta el equipo de trabajo que quiere llevar a cabo este proyecto siendo el productor ejecutivo, quien ordena y encausa las decisiones finales. La planeación surge entonces después de que los integrantes han definido sus propias ideas, las cuales se van concretando en juntas o reuniones de trabajo o como lo llamamos los que hacemos teatro, “trabajo de mesa”. Para *Esperando a Godot*, Agustín Meza es quien decide realizar el montaje, convoca primero a su equipo artístico con quienes había trabajado ya en otras ocasiones, e inicia con una serie de juntas y sesiones de investigación que le ayudarán a obtener material para construir este proyecto escénico; se hace la revisión y adaptación del texto original de Samuel Beckett, a cargo de Alfredo Valero y Agustín Meza, y después se convoca al resto del equipo que se integrará en la parte de producción, quedando la producción ejecutiva a mi cargo. Pues bien, seguí el siguiente cuestionario, que realicé en base a las preguntas clave que se tienen que hacer justo en la etapa de planeación. ¿Qué?, ¿por qué?, ¿quién?, ¿cómo?, ¿cuándo?, ¿dónde?, ¿para quién?, que siempre sirven y aclaran el panorama real del proyecto. Debo dar crédito de esta información a la Lic. Teruca Matta, quien en un principio nos proporcionó a detalle los primeros pasos a seguir en la planeación de una puesta en escena.

Cuestionario de planeación:

- ¿Qué proyecto es?
- ¿Cuáles son las finalidades del proyecto?
- ¿Quiénes somos los integrantes?
- ¿Estamos en condiciones de aceptar la coproducción con una instancia gubernamental?

- ¿Estamos en condiciones de llevar a cabo el proyecto sin el apoyo de la beca de coinversión FONCA?
- ¿Disponemos del tiempo para llevar a cabo este trabajo?
- ¿Cómo trabajaremos?
- ¿Con cuánto tiempo contamos para realizar la producción?
- ¿Cómo comprobaremos gastos (facturas) en caso de contar con la beca de coinversión?
- ¿Cuáles son las condiciones para la coproducción?
- ¿Sabemos el público al que está dirigida la puesta en escena?
- ¿Modificaríamos algo de la propuesta original por conseguir temporada en un teatro que no cuente con el espacio requerido?
- ¿Contaremos con actor suplente para el personaje de Estragón?

En principio este cuestionario nos apoyó en identificar nuestras preocupaciones generales para continuar en este proyecto, así como el verdadero estado de ánimo de cada integrante con respecto a permanecer dentro del proyecto; para tratar a fondo esta serie de cuestiones tuvimos reuniones de trabajo, el director, los actores, la asistente y la producción ejecutiva, de tal manera que nos quedara claro el rumbo actual de este proyecto y el proceso a seguir, así como las expectativas a futuro.

En esta serie de juntas o reuniones es donde se reafirma y define el compromiso de los participantes, se evalúa la capacidad de cada integrante para realizar su trabajo, en mi caso sobre producción, se clarifican muchas ideas y comprensión de lo que es y será este proyecto. Es importante resaltar que las juntas se deben iniciar cuando todos los integrantes que participan en esta etapa estén reunidos, si falta algún integrante en la junta, podría restar importancia a las decisiones que se tomen ya que la planeación surgirá de la serie de ideas que aporte el equipo en general y de esta manera generar responsabilidades y obligaciones entre los integrantes con respecto a su función dentro del equipo y las actividades que van a realizar.

Las sesiones fueron punto clave del futuro de *Esperando a Godot*, ya que tuvimos la

gran oportunidad de desarrollar, diferir, acentuar, determinar, concluir, todas las nuevas ideas y estrategias que tendríamos que realizar; revisamos juntos los materiales bibliográficos, hemerográficos, videos, música, en fin toda esta serie de elementos que enriquecieron y aportaron claridad a la idea original de Agustín Meza, y de esta manera poner toda nuestra energía y empeño al servicio de la propuesta original.

Desde el momento en que se inicia la planeación será muy importante llevar un calendario en donde se especifique en qué tiempo se debe cubrir lo requerido para el montaje así como el listado de producción que se genere y lo que se requiera en la ruta crítica. El calendario es una tabla de nueve columnas que comprenden los siete días de la semana, una columna para especificar en qué número de semana estamos y una columna para observaciones y notas en general. Yo utilicé este modelo y aún lo sigo usando ya que me resultó bastante funcional y práctico, me ayuda a identificar los problemas de alguna parte de la producción y ver si afecta o no el resto de las actividades a cubrir. El conteo del calendario en la columna de número de semana es regresivo, la semana uno es la semana del estreno, en este caso la semana 26 fue donde empezamos la preproducción. No se puede trabajar sin este documento y sin una agenda de actividades por día. Para tomar decisiones sobre cualquier cambio o ajuste de los elementos de producción, el tiempo es lo más importante, incluso sobre el nivel financiero de la producción.

En el taller de producción de Teruca Matta, nos proponía tener en cuenta un calendario ideal y uno real, el primero comprendía el tiempo en el que nos gustaría cumplir con los objetivos del montaje y en el segundo a manera de bitácora describir realmente en cuanto tiempo habíamos logrado nuestros objetivos y si realmente habíamos llegado a las metas propuestas. Lo apliqué para la primera etapa de preproducción de *Esperando a Godot*, etapa antes del imprevisto, y la sorpresa que me llevé es que en todo íbamos con 10 días de retardo. Lo cierto es que siempre existirá un margen de tiempo en el cumplimiento de las cosas, de 2 a 3 días de tolerancia, pero créanme, si pasan más de este límite, lo conveniente será hacer una revisión en el trabajo efectivo de cada equipo, evaluar lo que está ocurriendo y platicarlo entre los responsables del proyecto a la brevedad posible. Si el punto es la falta de recursos económicos en ese momento, y por esto no se puede liquidar una deuda, tal vez tiene opciones de negociación, pero si el problema radica sólo en la eficacia del recurso humano es de extrema urgencia llamar a junta a todo el equipo y exponer la situación.

Para la etapa de preproducción con la beca de coinversión, logramos las metas y expectativas del grupo, ya que siempre tuvimos y estuvimos, el día y hora que tenía que ser, y en cuanto a la producción, nos dimos el lujo (porque lo es), de completarla con mucho tiempo de anticipación, de tal manera que se cumpliera uno de los puntos importantes para Agustín Meza, que era trabajar con los objetos y los actores en conjunto.

Dentro de la planeación del proyecto se establece una ruta de trabajo a seguir, la cual cubre las expectativas originales del proyecto. Ahora bien las rutas críticas son parte de la planeación, sin embargo el trabajo real de este documento es cuando se inicia en sí el trabajo desde gestiones en adelante. Esta ruta es un listado de actividades a realizar especificando a detalle, qué se hace, quien lo hace, cómo, cuándo y dónde se realiza esta actividad. La ruta crítica es una especie de mapa que irá describiendo las necesidades del montaje desde lo más abstracto y general, hasta lo más concreto y particular de cada área, objeto, momento y persona. La renovación de este listado tiene que ser permanente ya que por cada actividad resuelta o la aparición de un imprevisto, se requiere de una nueva versión de la ruta crítica. Esta tabla y el calendario son los documentos que ratifican si se están realizando en tiempo y forma los objetivos y metas de tiempo establecidas en un principio. La ruta crítica tiene que ser lo más minuciosa posible para cada área de trabajo.

Para esta primera etapa de *Esperando a Godot* mis rutas críticas eran sólo un listado de actividades en general, que no definían bien el área a donde pertenecía la actividad, quien era el responsable o responsables de resolver cada una, ni como, cuándo y dónde, así como el periodo pertinente de resolución de acciones. Para tener un control real de realización de actividades la ruta crítica debe ser un listado subdividido por columnas donde se especifique: acción, responsable, tiempo de inicio y tiempo de finiquitar la actividad, lugar, observaciones, estos datos fueron proporcionados por la productora Teruca Matta, y después Marisa de León, productora de teatro, nos pasó un *tip* importante: el documento se debe renovar cada semana, y renovarla cada día durante las semanas 3, 2 y 1 que son las semanas más importantes antes del estreno.

También parte elemental de este documento es que no debe ser tan ambiguo, evitar que sólo quien lo planea lo entienda, tómese en cuenta que la ruta crítica es una guía de acciones a seguir y que este documento se comparte con los asistentes de dirección y quien apoye a la producción ejecutiva, así que entre más definida y específica se encuentre, menos errores de comprensión al respecto existirán. También la ruta crítica es una especie

monitor, de tal manera que nos avisa que área tiene más problemas en la solución de acciones, en tiempo y forma.

2.4. Trámites

Para realizar una puesta en escena, se tienen que ejecutar una serie de gestiones como: solicitar derechos de autor en caso de que la dramaturgia no sea del director de la obra, y que este texto tenga menos de un siglo de haberse escrito, o bien realizar el registro de la obra en caso de que sea inédita, gestionar derechos de música si se requiere, solicitar teatro en instituciones gubernamentales o si es en convenio con algún teatro independiente. De igual forma se tienen que realizar gestiones si la producción requiere de elementos que no pueden ser comprados o adquiridos de manera directa, se realizarán trámites para solicitar préstamos a instituciones o donde se requiera.

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) a través del FONCA y PADID, convoca cada año a todos los artistas de México y extranjeros que tengan más de cinco años de residencia en el país a participar en los concursos para obtener una beca que apoye la realización de su trabajo creativo. La convocatoria se abrió en el mes de abril del 2001 y se publicó en todos los medios de comunicación posibles para toda la República Mexicana.

Los requisitos para inscribir un proyecto se pueden consultar en:

<http://www.conaculta.gob.mx>. Se decidió inscribirnos en la categoría coinversión.

Para cubrir los requisitos necesitamos reunir los siguientes documentos y entregarlos antes de junio del 2001:

- Carpeta del grupo de teatro El Ghetto: Portada, índice, presentación, carta de intención (motivos y justificación de realizar este proyecto), planteamiento del proyecto, objetivos generales, destinatarios, participantes (currículo de todos los integrantes), carta compromiso firmada por cada integrante, organigrama, calendario de trabajo, plan de difusión, otras formas de financiamiento, presupuesto general, materiales de apoyo (programas de mano, posters, video, fotografías, dossier de prensa, críticas y reseñas periodísticas) y carta que acredite a Agustín Meza como el director del grupo avalado con la firma de dos integrantes del grupo.

- Carta del Coordinador de la ENAT, apoyándonos en el préstamo del teatro para funciones de la puesta en escena.
- Carta de otros patrocinadores o coproductores del proyecto.
- Derechos de autor renovados.
- Plan de trabajo cuatrimestral dividido de la siguiente manera: Noviembre-febrero, marzo-junio y julio-octubre.
- Presupuesto general.
- Video del trabajo que se estaba realizando.
- Carta aval de dos especialistas en la materia, que avalen moralmente la propuesta.

Los resultados se publicarían el 23 de octubre del 2001. Así fuimos acreedores a obtener la beca de coinversión FONCA 2002. Sin embargo la beca fue sólo una parte de la serie de trámites que tuvimos que realizar para llevar a cabo este montaje; expongo a continuación los trámites que realizamos para concretar el proyecto:

- Renovar derechos de autor: Instancia correspondiente Sociedad General de Escritores de México (SOGEM).
- Inscripción para participar en la obtención de becas del FONCA.
- Solicitar espacio de ensayo en la ENAT. (Noviembre 2001 – mayo 2002).
- Solicitar préstamo de espacio en la ENAT para guardar la producción.
- Trámite ante Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales (SEMARNAT). Para incluir un búho victoriano en escena.
- Trámite en Delegación Benito Juárez: Desmontar un árbol, que está ubicado en las calles Concepción Beistegui y División del Norte.
- Trámite en la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM)- Derechos de autor de música para la obra de teatro.

- Para concretar la temporada: Solicitar el teatro Salvador Novo, definir periodo de temporada, requerimientos técnicos del montaje.
- Trámite para definir aspectos de difusión para la temporada del 17 al 26 de mayo del 2002.- Instancia: departamento de prensa del CENART.
- Entregar información para el programa de mano en la ENAT.
- Solicitar préstamo de gradería a la escuela de danza del CENART.
- Entregar informes de utilización de recursos financieros al FONCA (Febrero, junio, octubre).

Toda esta serie de trámites se realizó en el periodo de mayo del 2001 a mayo del 2002.

2.5. Finanzas

Este aspecto no siempre lo organiza el productor ejecutivo, en el teatro “comercial”, hay una persona que por lo general se hace cargo de todo lo relacionado con las finanzas y este es el administrador o el contador, sin embargo en nuestro caso como grupo de teatro independiente y de bajos recursos, el director y la producción ejecutiva tuvimos que responsabilizarnos de las finanzas.

Para generar y realizar una puesta en escena es necesario tomar en cuenta su costo total. Hacer teatro requiere no sólo de inversión económica, requiere además una inversión de tiempo. En todas y cada una de las obras de teatro que he participado, cada uno de los integrantes hacemos una inversión que no siempre se recupera; los ensayos requieren un gasto de dinero y tiempo que aunque la puesta en escena sea exitosa en la recuperación económica, no alcanzará para recuperar los gastos extras que genera a cada uno de sus integrantes, ni la inversión en tiempo que ellos han apartado. Hasta el día de hoy en México no se pagan los ensayos; las compañías de teatro independiente más importantes pagan una nómina significativa a todo el equipo artístico por día de ensayo general, pero lo común es no cobrar por ese tiempo de trabajo, sino a partir del estreno, o más bien al día siguiente después del estreno ya que este día es oficialmente para invitados y prensa y estos no pagan. Los gastos no sólo se aplican a los objetos y necesidades de la producción o las

nóminas; hay pequeños gastos que hace cada uno de los integrantes, como es el pago de transporte y comidas para antes o después de los ensayos. Teruca Matta productora de teatro, me decía que cuando hiciéramos la solicitudes de patrocinio, procuráramos solicitar patrocinio en especie de comida para después de ensayar. Tomemos en cuenta que en este trabajo casi siempre pagamos por hacerlo, muy pocas veces nos pagan después de trabajar o después de haber pagado por trabajar. Recomiendo a todos los que hacemos teatro, que nos dedicamos a este oficio, llevar una bitácora de gastos efectuados a lo largo de los ensayos y la temporada, esto con la finalidad de valorar no sólo el trabajo artístico, si no ver realmente la inversión que estamos haciendo. Esto para mí es una especie de incentivo, así cuando llego a los ensayos rindo tanto como me cuesta el estacionamiento y gasolina y exijo de mis compañeros hacer un trabajo mejor, no me veo como alguien que ha sido empleada para hacer un trabajo, sino como pequeño socio, ya que también estoy invirtiendo dinero y esfuerzo, inversión que he hecho para mantenerme en pie haciendo teatro durante estos últimos 10 años.

Conjunto a la revisión de ingresos, también será necesario realizar un presupuesto general para producción, que es un cálculo de los costos parciales y totales de la producción escénica y otros gastos, que se realizarán para el montaje escénico. Listado en el que se incluye el importe por cada objeto, elemento, pagos para cada persona y cosa, de manera individual y por sección. Realizar un presupuesto general, desglosado por partidas desde el inicio de la planeación del proyecto es de los aspectos más importantes, puesto que nos brinda un panorama general de lo que pudiera ser el costo real de toda la producción. Este presupuesto se realiza en base a la propuesta escénica planteada por el director y la obra de teatro que pretende escenificar. Desde ese momento se sabe si es un montaje con un despliegue de elementos escenográficos, importante o bien si es algo minimalista, también nos enteramos cuantos actores hay en escena, y si hay más elementos de otras disciplinas artísticas, en el planteamiento el director indicará su idea de la puesta en escena y esto es la base que necesitamos para cuestionar cada aspecto que se integrará en el presupuesto.

Primero se realiza un listado contemplando cada rubro de la producción y se le pregunta al director generalidades de cada cosa, esto con el fin de saber en concreto que elementos integrarán la producción y tener un acercamiento al costo, aunque todo esto es aún dentro de sus ideales.

A continuación hago un listado de la información que requerí por parte de Agustín Meza para iniciar con el presupuesto general:

Escenografía

- ¿Hay un diseñador de escenografía? Currículum y primer planteamiento de la escenografía, por escrito. Mantener contacto con el creativo para ir completando el listado de producción y el presupuesto. Así se definirá con cada integrante que se adjunte a la parte creativa del proyecto.
- Si el director es quien se encarga del diseño de cada área, entonces será muy bueno ya delimitar y especificar su idea:
- ¿Cómo es tu escenografía?
- ¿Cuántos elementos la integran?
- ¿Es una propuesta, churrigueresca, barroca, minimalista, ilustrativa?
- ¿Es un montaje ilustrativo de época?
- ¿Hay algún elemento que sea necesario y/o indispensable para tu propuesta estética?
- ¿Podrías proporcionarme un listado primario de los elementos que integran tu escenografía?

Vestuario

- ¿Cuántos personajes integran la obra de teatro?
- ¿Cuántos actores integran la obra de teatro, y qué personajes interpretan?
- ¿Son los actores definitivos?
- ¿Hay otros integrantes que requieran de vestuario especial para la obra de teatro?
- ¿Cómo es el estilo de tu propuesta de vestuario, por cada personaje?
- ¿Podrías proporcionarme un listado primario de los elementos que integran tu vestuario?

Utilería - (Attrezzzeria)¹⁶

- ¿Estilo de la obra?
- ¿Listado primario de los elementos que integran la utilería?
- ¿Qué elementos son necesarios y qué elementos son indispensables?
- ¿Requieres de la utilería para montar pequeñas acciones?

Iluminación

- ¿Es suficiente con el equipo de iluminación con el que cuenta el teatro?
- ¿Requieres de filtros, gobos, o algún otro elemento o aparato específico para iluminar?

Utilería de mano

- ¿Podrías proporcionarme un listado primario de los elementos que integran la utilería de mano?
- ¿Requieres de este elemento en etapa de ensayo?

Musicalización

- ¿Es música grabada o en vivo?
- ¿Es de un autor o varios autores?
- ¿Se requiere de un musicalizador?
- ¿Requieres de un músico?

¹⁶ Serie de elementos de toda escenografía, exige, los cuales contribuyen a crear el ambiente requerido y a vestir el decorado, completándolo. En forma genérica, todo el conjunto toma el nombre de atrezería (vocablo español proveniente del italiano attrezzzeria, de igual significado. En la práctica se dice atrezería o utilería, cuando se aplica a la totalidad de estos elementos; precisando se llama utilería a los muebles y objetos de mayor volumen, y accesorios a los útiles, adornos y piezas pequeñas, complementarias de la decoración y ambientación del escenario y del vestuario.

Marcela Ruiz Lugo y Ariel Contreras, *Glosario de términos del Arte Teatral*, México, Trillas, 1983.

- ¿Se necesita algún instrumento en específico?
- ¿Los actores ejecutan los instrumentos?

Efectos especiales

- ¿Hay efectos especiales en la obra?
- ¿Se pueden solucionar con los elementos que se enlistan en la ficha de foro?
- ¿Se requiere de cotizar aparatos específicos?

Difusión

- ¿Habrá diseñador de imagen?
- ¿A parte de volantes, carteles, mantas, invitaciones, boletín de prensa, se realizarán otros materiales de difusión que requieran diseño?
- ¿Requeriremos de souvenirs para la difusión?

Gastos administrativos y de gestiones

- ¿Sabes de algún otro trámite que se tenga que realizar para poder dar inicio al proyecto, aparte de los derechos de autor, derechos de música, registro de obra ante el Instituto Nacional del Derecho de Autor (INDAUTOR), solicitar derechos reservados, trámite para solicitar teatro en alguna institución, trámite para registrar proyecto a festivales o becas?

Nómina

- ¿Sabes cuántas personas integrarán tu equipo artístico?
- ¿Cuántas personas integrarán el equipo creativo y de diseño?
- ¿Cuántos realizadores?
- ¿Cuántos asistentes?
- ¿Cuántas personas extra?
- ¿Se realizará contrato?

- ¿Se realizará sólo convenio o acuerdo de trabajo?
- ¿Quién decide la cantidad de pago de nómina?

Video

- ¿Necesitaremos hacer video de la obra?
- ¿Requeriremos de grabar video en diferentes etapas del proceso de montaje y producción?
- ¿Requeriremos de otros formatos aparte de VHS y DVD?

Fotografía

- ¿Necesitaremos fotografías?
- ¿Necesitaremos de sesiones fotográficas a lo largo del proceso?
- ¿Qué formato de fotografía?
- ¿Requeriremos de elementos escenográficos y vestuario para estas sesiones, así como de un espacio alternativo o un ambiente específico?

Renta de teatro y/o espacio de ensayos

- ¿Se solicitará teatro de alguna institución o rentará teatro?
- ¿Contamos con espacio de ensayos o se rentará espacio para ensayos?

Otros

- ¿Contamos con papelería, teléfono, fax, internet, impresora, transporte, conocidos en instituciones, directorios de medios de comunicación, de instituciones, Guía Roji, botiquín de primeros auxilios, etc.?

Al tener en claro esta información, puede iniciar con un primer acercamiento para la realización del presupuesto general. Y de aquí en adelante será necesario cuestionar todos los aspectos y costos de cada cosa de la producción, así como cuestionar al director sobre las características del objeto y de los materiales, por muy pequeños que sean, ya que influirán en el recuento final de gastos. Y después de conocer y empezar a trabajar con los

diseñadores y/o creativos, ya se definirá con exactitud el costo de cada cosa, para esto será necesario hacer una tabla que nos indique el área de producción a la que pertenece el objeto, qué objeto es, número de unidades, precio por unidad, total y total con I.V.A. (Impuesto al Valor Agregado) incluido, así de cada área, y después se hace un archivo con el monto total por área, para obtener un total definitivo. Es importante tomar en cuenta, que siempre hay gastos extras o imprevistos, o bien gastos que en verdad no contemplamos desde un principio, porque dentro de las necesidades no se advertía de la aparición de estos, y porque cada montaje es único e irreplicable.

Pues bien en este caso para obtener la beca de coinversión fue necesario como parte del trámite realizar una revisión de ingresos que tiene como finalidad a parte de esclarecer el valor de nuestro proyecto, definir la forma de subsidiarlo, mantenerlo y renovarlo, ya sin recursos de la beca. Nos ayudó a determinar cómo sería el financiamiento para la puesta en escena, con qué cantidad contábamos y en cuánto tiempo, y dar prioridad a las cosas que fueran más urgentes del listado de la producción y de la ruta crítica. También nos ayudó a ser muy objetivos en cuanto a las decisiones que se tienen que tomar a corto plazo, no debemos pensar en comprar la tela del vestuario cuando ni siquiera tenemos los derechos de autor para el año en que pensamos realizar el montaje, por ejemplo.

Si bien este financiamiento de la beca apoyó mucho para la inversión de la producción, hubo otros gastos que debían solventarse y que no podrían ser válidos para contabilizar en el informe que se entregaría cuatrimestralmente al FONCA. Por supuesto nos dimos a la tarea de solicitar patrocinios y donativos o bien todo aquello que pudiera generar dinero para llevar a cabo el montaje como: rifas, venta o alquiler de la producción de otras obras, fiestas, etc. Tomemos en cuenta que solicitar patrocinio o donativo no siempre tiene respuesta inmediata, en el peor de los casos hay respuesta negativa en menos de 48 hrs., y respuesta positiva después de enviar la solicitud dos o tres veces, de cualquier manera esto se tiene que prever con varios meses de anticipación, antes de hacerse ilusiones. Tuvimos fundamentalmente dos formas de financiamiento.¹⁷

-
- ¹⁷ Directa: Capital del grupo de Teatral El Ghetto, que era el dinero de Agustín Meza
 - Indirecta: a) Patrocinios.- apoyo económico o en especie de parte de la iniciativa privada, a cambio de beneficios convenidos, que en nuestro caso no contábamos con recibos deducibles de impuestos, por lo tanto

En algunos montajes se requiere de un presupuesto para los ensayos y requerimientos extras, que surgen al momento de afinar detalles del montaje. Para el periodo de ensayos fue indispensable contar con la producción completa, así que desde la semana 20, se incluyeron los elementos del área de utilería de mano, para que los actores trabajaran con este material. Esto significaba realizar gastos por compra de utilería de mano, para 44 días, antes del día del estreno. Los elementos de utilería de mano que se renovaron día con día, fueron los siguientes: Zanahoria, nabos, refresco de uva, pieza de pollo rostizado, rábano negro, tabaco, fósforos. Y durante los primeros días se trabajó con una pieza de pan baguette, que durante el proceso no funcionó y se eliminó del listado. Aparte del gasto anterior, se realizó la compra de dos fustas más, ya que la que se compró en el transcurso de los ensayos quedó inservible. Se tuvieron que mandar los vestuarios dos veces a tintorería antes del estreno, reforzar calzado de dos de los actores, reforzar vestuario de todos (levitas y pantalones), reforzar en dos ocasiones el cesto de provisiones y el baúl. Esta serie de gastos no los teníamos contemplados para realizarse en la etapa de preproducción, sino hasta la etapa de producción que es cuando los objetos que están en temporada sufren el desgaste mayor, pues en este montaje sufrieron el desgaste más fuerte durante ensayos, más que en temporada.

Debido a que los recursos financieros de la beca se entregaron por etapas, de pronto el flujo de dinero no era muy rápido, tuve que calendarizar y negociar con algunas personas del equipo creativo la forma y tiempos de realizarles el pago. En más de una ocasión tuvimos que escoger entre comprar un objeto u otro, dejándole al azar decidir lo que haríamos, puesto que la necesidad de obtener los objetos era imperante y el dinero un tanto escaso. Si bien el calendario y listado de producción marcaban que se tenía que cubrir todo a la brevedad posible, el hecho de contar con pocas opciones para realizar las compras de la

el convenio sería a partir de proporcionar publicidad a cambio del patrocinio, esto es, insertar sus logos en los programas, volantes y colocar un logo grande en la rueda de prensa; b) La beca de coinversión del FONCA/PADID.

También recibimos objetos por patrocinio en especie:

- Sillas, de Grupo Lighting
- Mudanza, de Luis Enrique Rueda

producción, también coartaba nuestro trabajo. Contratar un diseñador, un realizador, los materiales para realizar el objeto salía mucho más caro, que visitar cada tercer día los mercados ambulantes “sobre ruedas” o “de pulgas”, que existen en la ciudad, o los maravillosos mercados de Tepito, Granaditas, Mixcalco, Del Oro, Portales, en la Ciudad de México. Definitivamente los centros comerciales no eran en ningún momento nuestra opción y los objetos no cubrían las expectativas estéticas del director. Al comprar un objeto debíamos tomar en cuenta lo siguiente:

- Por lo menos dos cotizaciones previas a la compra.
- Un precio que no afectara el presupuesto.
- Que cubriera el perfil requerido del director y que los ajustes no fueran tantos.
- Medidas requeridas.
- Estilo requerido.
- Y por último, que fueran objetos muy resistentes.

Y por último me es necesario comentar que al momento de realizar una puesta en escena, se tienen riesgos e imprevistos; como bien lo indica la palabra, los imprevistos son esta serie situaciones que surgen de manera repentina, en cualquier etapa o momento del trabajo dentro del montaje de una obra de teatro. Lo óptimo dentro de una producción es llegar a contar con una suma económica que quede como fondo de reserva para cubrir las cosas o situaciones que se presenten de manera intempestiva. Aunque los imprevistos no siempre son financieros, estos pueden presentarse en cualquier momento y circunstancia, incluso fuera del tiempo dedicado a la obra de teatro; no puede ser imprevisto el hecho de que se rompa el vestuario de un actor en escena, ya que esto se tiene que prever antes o durante los ensayos generales. Un imprevisto, insisto, es una situación que pone en jaque la puesta en escena y que la solución tiene mucho que ver con tomar decisiones contundentes en las que el equipo artístico y creativo debe tener conocimiento de estas decisiones. En mi experiencia como productora ejecutiva y actriz, he experimentado en más de una ocasión el disgusto de toparme con situaciones lamentables que ocurren durante el proceso del montaje, y en más de una ocasión, la producción del montaje, el o los responsables, no han

podido solucionar del todo los problemas, así que considero importante contemplar dentro del aspecto financiero un presupuesto específico para imprevistos.

2.6. Equipos de trabajo

El recurso humano es y será siempre la parte más importante de cualquier trabajo en general. El teatro es una de las representaciones artísticas donde el trabajo en equipo, la buena relación, comunicación y comprensión entre los integrantes definirá en gran medida el resultado final. Es bien sabido que el teatro es peculiar no sólo por el proceso que se lleva para llegar al final, también por el conjunto de personas que se reúne a participar en un proyecto teatral. En teatro se trabaja con un material muy frágil como son el cuerpo humano y sus emociones y sentimientos, el equipo de trabajo es y será la médula del proyecto teatral. Desde el momento que se establece cuál será el proyecto y quiénes participarán en él, se genera un ambiente muy emotivo, no sólo se trabajará para algo, sino que se pone en juego todas nuestras habilidades y cualidades. Esto provoca que las emociones estén a flor de piel. Sabemos que ser creativos es parte de estar sensibles y perceptivos al mundo exterior, se hace uso de lo que percibimos y recibimos para crear, desarrollar y construir. Ser demiurgo en estos días no es muy relajado que digamos. En el apartado de revisión de ingresos menciono que se invierte dinero y tiempo al hacer teatro, ahora agrego sentimientos y emociones, no sólo de los actores, director, dramaturgo, sino del equipo general de trabajo. Este tiene que integrarse lo más rápido posible, conocerse y generar una forma de comunicación que los apoye para entenderse. Recordemos que una producción por lo general trabaja a contratiempo.

Existen diferentes tipos de equipos de trabajo que se involucran en el trabajo teatral, y estos pueden ser, el equipo o los equipos que están fuera de la escena y el equipo que trabaja dentro de la escena. Una de las tareas del productor ejecutivo es coordinar a los equipos de trabajo, mantener la comunicación, definir actividades, informar los avances entre el trabajo de unos y otros, las propuestas o cambios de última hora. Por lo tanto le corresponde ser ese punto de convergencia del equipo en general.

Los equipos de trabajo estuvieron conformados de la siguiente manera: *El equipo creativo*, quienes lo integraron fueron las personas encargadas de planificar, diseñar y realizar todo lo que tiene que ver con los elementos que formarían la producción, así como

el director de escena y la asistente de dirección quienes también realizaron algunas de estas funciones. *El equipo artístico* integrado por quienes realizan el trabajo creativo-artístico dentro de la escena: los actores. *El equipo técnico*, integrado por quienes se encargarían de manejar los objetos de producción fuera de la escena que en este caso fueron el personal técnico del teatro Salvador Novo.

También me corresponde describirles nuestra situación de acuerdo de trabajo que hicimos en el grupo de teatro El Ghetto, pero también hacerles una atenta invitación a hacer de nuestro trabajo un trabajo en todos los aspectos profesional, serio y comprometido. Como bien sabemos entre la gente que hacemos teatro independiente en México, es poco común hacer contratos, acuerdos o convenios con la gente que trabajaremos dentro de un proyecto teatral. Lo común es ser invitado a trabajar, y ambas partes crean sólo un convenio o contrato de palabra, en el cual se puntualiza lo siguiente: Cuál es el proyecto, quiénes participarán, lugares, horarios y días de ensayo, fecha de estreno, teatro o espacio de representación, periodo de temporada, pago de honorarios, y si ya se cuenta con producción y las formas de financiamiento, el acuerdo o convenio queda hasta aquí, ambas partes confían en la buena disposición de cada quien. Si alguna de las partes no cumple este acuerdo de palabra no habrá manera de comprobar que alguna vez se comprometió con un equipo de trabajo y con un proyecto. Si ambas partes no cumplen el acuerdo, estaremos una vez más en el bache en el que caemos muchos grupos independientes de teatro y por lo tanto descartando la opción de ser profesionales.

Acuerdo realizado por el equipo definitivo que integraría a *Esperando a Godot*, para concursar en la beca de coinversión del FONCA 2002. (Agustín Meza, Gustavo Muñoz, Harif Ovalle, Mario Balandra, César Estrada, Juan Antonio Ovalle, Tere Garagarza y Diana Luévano)

- Apoyar a Agustín Meza, para inscribirnos al concurso de becas organizado por el FONCA, en la categoría coinversión con jóvenes creadores, en la disciplina artística teatro / puesta en escena.
- Realizar carta-compromiso personalizada, aceptando trabajar en el grupo de teatro El Ghetto específicamente para este montaje.

- El equipo artístico queda integrado por los actores: Harif Ovalle, Mario Balandra, Cesar Estrada, Juan Antonio Ovalle y Gustavo Muñoz, (de quien necesitaremos una constancia expedida por su médico en la cual apruebe y permita al actor desempeñar el trabajo)
- El equipo creativo queda definido de la siguiente manera: Dirección escénica: Agustín Meza; Producción ejecutiva: Diana Luévano y Asistente de dirección: María Teresa Garagarza, más los diseñadores y realizadores que se adjunten a lo largo del trabajo.
- Llevaremos a cabo el proceso de montaje, el tiempo que este lo requiera, o bien si llegásemos a contar con la beca de coinversión, hasta que se cumpla con la temporada requerida.
- La producción ejecutiva se compromete a cumplir y tener en tiempo y forma los elementos necesarios que el proceso de montaje requiera, así como el espacio de ensayos y las condiciones solicitadas por el actor Gustavo Muñoz.
- El director Agustín Meza, se compromete a cubrir el aspecto financiero que se necesita para diseñar, realizar, comprar, rentar lo requerido por la producción, y la producción ejecutiva se encarga de las gestiones necesarias para obtención de producción y trámites en general.
- Los actores se comprometen a realizar su trabajo de manera profesional y cubrir en la medida de lo posible lo requerido por el director de escena, así como de la producción ejecutiva.
- El equipo de diseño y realización de la producción será seleccionado por Agustín Meza.
- Los pagos de honorarios de cada integrante del equipo se cubrirán, hasta que se terminen las funciones de temporada que requiera el FONCA, en caso de obtener la beca de coinversión. O bien se efectuará un pago significativo al momento en que se tengan funciones vendidas o temporada. El pago de honorarios de los realizadores de producción se cubrirá en las siguientes partes, el 50% al momento de iniciar el trabajo y 50% restante después de las pruebas con los actores.
- La cifra de los pagos por honorarios a cada integrante del equipo, será designada por el director Agustín Meza.

- Los horarios de ensayo, dependen del préstamo de un salón en la ENAT, lo ideal es ensayar los 7 días de la semana, 5 horas por día.
- Cada integrante del equipo realizará únicamente el trabajo que le corresponde, en caso de necesitar su apoyo para ayudar en otras tareas, se le solicitará dando por enterado a todo el equipo, especificando en todo momento que no es una tarea que le corresponda o de la cual se tenga que hacer responsable.
- Cada quien se hará responsable de su área de trabajo, cualquier inconveniente, inquietud, preocupación o molestia, que tenga que ver absolutamente con el montaje o del trabajo en equipo, la tendrá que comunicar de inmediato a Agustín Meza.
- Quien requiera faltar a un ensayo, lo tendrá que comunicar al Dir. Agustín Meza y a la asistente María Teresa Garagarza.
- Los elementos, objetos, que integren la producción, serán responsabilidad de la producción ejecutiva, desde el momento que se integren al montaje hasta que termine la temporada y se resguarden en un lugar definitivo.
- Durante temporada, sólo se podrá contar con tres invitados por parte de El Gehetto, por función.

Este acuerdo fue firmado y aceptado por todo el equipo que en ese momento integrábamos aún el proyecto de *Esperando a Godot*, el cual se realizó antes de hacer la evaluación del análisis DAFO 2.

A continuación expongo una tabla con los organigramas de *Esperando a Godot*, el organigrama 1 de la primera etapa de trabajo y el organigrama 2 de la segunda etapa en la que se completó el equipo que integraría toda la producción:

ORGANIGRAMA 1

ORGANIGRAMA 2

Inicio del proyecto

Para temporada en el Salvador Novo

DIRECTOR	DIRECCIÓN y	ASESORÍA MUSICAL
Agustín Meza	DRAMATURGIA	Raúl Rodríguez
ACTORES	Agustín Meza	ASESOR DE VESTUARIO
Harif Ovalle	ACTORES	Raúl Gámez
Gustavo Muñoz	Harif Ovalle	DISEÑO GRÁFICO
Mario Blandra	Gustavo Muñoz	Kioko Tago diseño
César Estrada	Mario Blandra	FOTOGRAFÍA
Juan Antonio Ovalle	César Estrada	Roberto Blenda
ASISTENTE DE	Juan Antonio Ovalle	VIÑETA “EL SILENCIO”
DIRECCIÓN	ASISTENTE DE	Paulo Rique
María Teresa Garagarza	DIRECCIÓN	LOGOTIPO
PRODUCCIÓN	María Teresa Garagarza	Marco Delgadillo
EJECUTIVA	PRODUCCIÓN EJECUTIVA	RELACIONES PÚBLICAS ¹⁸
Diana Luévano	Diana Luévano	Regina Cárdenas
ILUMINACIÓN	ILUMINACIÓN	TRADUCCIÓN
Ángel Longoria	Ángel Longoria	Alfredo Valero
	PRODUCCIÓN DE AUDIO	
	Mario de la Vega	

Parte importante para mantener comunicación y control de los equipos de trabajo es tener un directorio, que es un listado sencillo, en donde se encuentra la siguiente información: Nombre de cada integrante y participante del montaje, teléfono, domicilio, fax, correo electrónico, teléfono celular, otras alternativas de comunicación. También teléfonos extras para cualquier emergencia y necesidad ajena al montaje, es importante contar también con los siguientes datos: Teléfonos de hospitales, ambulancias, seguridad pública, atención ciudadana, rescatel, bomberos, servicio a la comunidad, locatel, cruz roja, cruz verde, instituciones culturales, gubernamentales, ministerios públicos, delegaciones, de restaurantes, comida rápida, radio taxis, hoteles, etc. Este documento lo deben tener completo el productor ejecutivo y el asistente de dirección, el resto de los participantes con que cuenten con la información de cada participante, es suficiente.

Y para nosotros era básico el teléfono del médico terapeuta de Gustavo Muñoz y de sus familiares más cercanos, por cualquier incidente que se llegara a presentar.

2.7. Diseño y realización de elementos escénicos

¹⁸ Para las temporadas en los teatros La Gruta del Centro Cultural Helénico, El Granero de la Unidad del Bosque del INBA, las Relaciones Públicas estuvieron a cargo de María Teresa Garagarza Avilés.

Cuando se llega hasta esta etapa, es porque sin duda el proyecto ha iniciado de manera formal, subdividí este apartado en tres secciones ya que son los pasos que tendrán que realizar las personas del equipo creativo. El diseño, la realización y la o las pruebas, en algunas ocasiones es una sola persona quien las realiza, en otras ocasiones es una persona la encargada de crear el diseño, otra la realización del objeto y pruebas y tal vez un asistente o el mismo productor ejecutivo, son quienes se encarguen de tomar nota de los ajustes a realizar en el objeto. Cuando se pasa del diseño a la realización, es porque el director y los diseñadores han definido y conjuntado las ideas, de tal manera que ya se ha terminado la etapa de definir, crear, cuestionar, teorizar todo lo relacionado a la estética del montaje, y el presupuesto destinado para la realización de cada objeto. En este caso particular la etapa de diseño, realización y prueba no estuvieron separadas, los objetos que integraron la producción sólo fueron ajustados a las necesidades de los actores, y fue necesario tener la producción durante ensayos para realizar las pruebas.

Durante este periodo de realización el productor ejecutivo y el realizador deben estar en permanente comunicación. El realizador depende mucho del apoyo que le brinde el productor ejecutivo, y éste depende de la clara información que le proporcione el realizador sobre las características de los materiales, tiempo exacto en la realización del objeto y los imprevistos y cambios que pueda tener en la realización y/o adquisición del material para la construcción de los objetos.

Claramente el director Agustín Meza en la primera junta, en donde se definirían los aspectos de producción escénica, me presentó, de manera explícita, su propuesta estética para este montaje; utilizando libros, recortes y objetos para ejemplificar y puntualizar su idea. Sería una fusión entre la estética a la manera de Charles Chaplin, moda inglesa y estadounidense de los años 1900 a 1920, para el vestuario. Los objetos serían de la época actual, objetos naturales, auténticos, y resistentes para realizar un trabajo rudo, con un aspecto que diera la apariencia de muebles viejos y dañados por el paso del tiempo. El escenario tendría que verse casi vacío y con una constante neblina que diera una atmósfera de clima frío y lluvioso con neblina. Cuando se refería a cada objeto decía, por ejemplo: “la cuerda ya la vi (en una película), es una cuerda de 30 mts. de largo, de 9” de ancho, con la textura aceitosa y sucia por el uso, un tanto roída por el paso del tiempo, pero aún resistente, es muy parecida a las cuerdas que utilizan en los muelles para ayudar a anclar las lanchas de los marineros. Si, ya decidí que quiero esa, y con esa forma y textura”. Así me

fue explicando con cada objeto. En ese momento me di cuenta de la complejidad necesaria para conseguirlos. Eso implicaba muy pocas posibilidades en cuanto a los lugares donde se buscaría y compraría cada elemento, así como la obtención de estos en un tiempo tan limitado. Lo difícil aparte de conseguir la producción en sí, era convencer y demostrar al director del por qué tal objeto no podía conseguirse, y entonces tenía dos opciones, llevarle en concreto una solución o varias, o modificar esa idea, lo cual era complicado para el director, puesto que se había imaginado un árbol con hojas, las cuales tendrían que desaparecer casi a la vista de todos sin ser quitadas por alguien, en fin en este caso específico, los técnicos quitaban las hojas.

Así que la tarea diaria era buscar y encontrar de tres a cinco opciones que pudieran sustituir el objeto que se quería en un principio y que no podíamos comprar o encontrar. Era un tanto contradictoria la situación, yo había solicitado claridad y exactitud en la descripción de los objetos y al obtenerla por parte de A. Meza, se convirtió en un reto importante conseguir objetos tan específicos. Desde este momento en adelante mi tarea consistió en negociar en todo momento lo que realmente requería el montaje, con el tiempo, con el presupuesto, y en si con las expectativas que cada quien teníamos del montaje, con nuestra férrea convicción de hacer un trabajo que en verdad llegara a ser lo que se había planteado en un principio, un trabajo que hablara del compromiso, profesionalismo, organización y cumplimiento, pero también debo exponer que había gran preocupación y angustia por lograr llegar a tiempo y con los elementos reales, porque tampoco estábamos dispuestos a modificar la fecha de estreno por ningún motivo (claro salvo la muerte), y sí teníamos muy presente que nos someteríamos al juicio del público y al juicio de los doctos del teatro, investigadores, directores, actores, críticos y de los otros tres grupos de teatro que en ese momento querían llevar a la escena *Esperando a Godot*.

De inicio Agustín Meza me proporcionó un listado de producción, gracias a la claridad de su propuesta estética y de los fines reales, interés y necesidad de incluir determinado objeto en la producción, este listado no tuvo tantas modificaciones, desde la primera versión con la que conté hasta la última, los cambios fueron mínimos.

El listado de producción es un registro y enumeración de los objetos que se requiere en la producción de un montaje, el cual está dividido en los siguientes conceptos: Escenografía, utilería, vestuario, iluminación, musicalización, accesorios, maquillaje, peluquería, efectos especiales, otros. En estas subdivisiones se definirán cada uno de los

objetos requeridos, así como la cantidad, las características, momentos en los que aparecen en escena, actos, escenas, lugar de procedencia, dónde se guarda, observaciones (si se requiere hacerle algunos ajustes o modificaciones, por función o por acto o escena, los cuidados que necesita) y qué personaje lo utiliza. Entre más definido tengamos esto por cada objeto de la producción, mayor control tendremos de lo que ocurre con ellos y sobre todo podremos detectar a tiempo fallas y apoyaremos el trabajo de los actores y los técnicos, así cuidaremos el discurso estético del director y la seguridad de todos los que utilicen los objetos, en caso de que alguno de estos pueda crear problemas por su descuido. Lo cierto es que el público notará al menos que está siendo parte de un evento profesional y responsable. En este aspecto, el teatro “comercial” y de los espectáculos de *show bussiness*, son un claro ejemplo de cómo hacer y presentar producciones casi impecables al espectador. Aunque en el caso de teatro “experimental”, cito a grandes directores que se ocupan y preocupan, por mantener un estricto cuidado y control del uso de cada elemento de la producción, incluyendo el uso de los objetos por parte de los actores, de manera que no modifiquen o destruyan su discurso estético y escénico: Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Bob Wilson, Rodolfo Valencia, entre otros.

Para mí también existe el listado de producción no escénica, que son los elementos que se utilizan fuera del escenario, pero que de alguna manera apoyan a la producción durante función y/o en caso de algún imprevisto. Son herramientas de las que creo no se debe prescindir ni hacerlas menos, es importante incluir en el presupuesto un apartado para estos elementos, a continuación un breve listado: (papelería: hojas, bolígrafos, lápices, marcadores, engrapadoras, adhesivos, pegamentos, borradores, correctores, clips, tijeras, reglas, metros, navajas, cuters, diskettes 3½, CD, memorias USB, impresoras, folders, carpetas, archivero, directorios, números de emergencia, guías en caso de sismos, incendios, guía médica de primeros auxilios, botiquín de primeros auxilios (aspirinas, alcohol, gasas, vendas blancas y color carne, microporo, antiagrupas, dulces, chocolates, refresco, botella de agua mineral, botella de agua purificada, etc.), set de costura, lo más completo posible (agujas, hilos, alfileres, seguros, botones, pegamento Kola Loka y UHU), set de maquillaje (pasadores, peine, cepillo, espejo, maquillaje neutro, toallitas húmedas, guantes de latex), herramientas (pinzas, clavos, martillo, grapas, gaffer, cinta de aislar, guantes de trabajo, pedazo de soga, alambres), papel higiénico, toallas, lámpara, cerrillos, vela, pilas, reloj, etc. Habrá algunos elementos muy específicos que se utilizarán de acuerdo

a las necesidades de los objetos de la escena, pintura, algunos texturizadores, sobre todo para utilería de mano (utilería que requiere su renovación diaria, comida, flores, cigarrillos, cerillos, efectos especiales, etc.).

Ya después para poder iniciar las pruebas, el productor ejecutivo convoca al equipo artístico de manera individual, para hacer los ajustes necesarios de la producción a las necesidades personales de cada integrante, después se realiza la convocatoria con todo el equipo artístico para ajustar la producción a la estética y necesidades del montaje y del director y de esta manera cubrir las expectativas principales de la puesta en escena. El tiempo es un factor determinante para el montaje, como ya se los he mencionado, el productor ejecutivo y el director deben prestar atención al tiempo que van a decidir programar para esta etapa. Contar con suficiente tiempo de prueba siempre será un beneficio para el montaje, ya que el equipo artístico tendrá este periodo para ajustarse y familiarizarse con sus objetos, y pueden evitar situaciones verdaderamente incómodas e incluso un accidente, por el mal uso o el mal funcionamiento de los objetos o en caso de que algún objeto requiera un cuidado especial, el realizador deberá notificarlo al productor ejecutivo, y este al equipo técnico del teatro así como a los asistentes.

El director y yo desde siempre y también en la etapa de prueba y ajuste procurábamos proporcionar a los actores, el espacio, tiempo y los elementos de la producción definitivos y/o sustitutos que en forma, tamaño, peso y estructura, fueran lo más parecidos a lo que sería el objeto definitivo. Para cada ensayo A. Meza me informaba que elementos se requerirían para la sesión, de esta manera yo debía cubrir esta solicitud, cuando teníamos los objetos definitivos, se les proporcionaba de inmediato a los actores, para que experimentaran y se familiarizaran con el objeto, y así nosotros saber que ajustes se debían realizar, para comodidad del actor y por aspecto estético del montaje.

A continuación enlisto los objetos requeridos por el director, para cada ensayo:

- Sillas (5).
- Soga (49 mts.).
- Objeto que delimitara el espacio del árbol.
- Vestuarios (levitas, chalecos y pantalón).

- Zapatos (5 pares).
- Bombines (5).
- Fusta (1).
- Grabadora y tracks de música.
- Libretos (técnico y de apuntes).
- Baúl (1).
- Cesto de provisiones (1).
- Masking tape.
- Y objetos para el altar (El equipo de *Esperando a Godot*, desde siempre colocó un altar en el cual se ponían objetos que eran de carácter emotivo sentimental para nosotros).

Conjunto con la etapa de diseño, realización y ensayos, se realizaron inventarios de producción, que son un registro de cada uno de los objetos que se van adjuntando a la producción. Este listado determina las características del objeto: material del que está hecho, peso, medidas, talla, caducidad, cuidados, garantía, propietario, vigencia de préstamo, área de la producción a la que pertenece, el número de unidades, la ubicación y un número o clave que nos permita localizarlo rápidamente. Después se integraron documentos como la ficha de foro del Teatro Salvador Novo del CENART, que es un documento que enlista todos los implementos con los que cuenta el teatro o foro, este documento se debe conseguir desde la etapa de planeación del proyecto, ya que nos basaremos en esta información para saber con qué elementos contamos en el teatro y qué elementos serán necesarios conseguir. Se debe entregar copia a los creativos de las áreas de iluminación, escenografía y utilería, principalmente, ya que su trabajo depende mucho de las condiciones que ofrezca el espacio de representación definitivo.

A continuación enlisto la información que debe cubrir la ficha de foro:

- Personal administrativo y cargo de cada integrante.
- Personal técnico del teatro y cargo de cada integrante.
- Generalidades del teatro: número de butacas, pasillos, accesos y salidas de emergencia, sanitarios, lobby, camerinos (regaderas), mobiliario, cafetería, indicaciones en caso de siniestro, equipo de primeros auxilios, equipo de emergencia (extintores, lámparas), planta de iluminación.
- Medidas del escenario e implementos, con medidas y cantidades: parrilla de iluminación, varas, piernas, bambalinas, telón, telón de fondo, ciclorama, fosa, desahogos, modo de operación de cada elemento (manual o automático), condiciones del piso.
- Equipo de iluminación.
- Equipo de audio.
- Equipo de efectos especiales.

Y por último la ficha técnica de *Esperando a Godot*, en este documento se describen los requerimientos para presentar la puesta en escena en algún espacio teatral. Este documento se adjunta a la carpeta de presentación del proyecto, y cada vez que se requiera de un espacio nuevo para funciones este documento se debe entregar a la persona correspondiente que se encargue de revisar todo los aspectos técnicos del foro. En este caso se entregó copia al jefe de foro, días antes de ingresar al teatro, esto para asegurarnos de que el teatro cuenta con los elementos requeridos y que se pueden realizar ajustes en la disposición del escenario, accesos del público y utilizar otras áreas que no sean propiamente el escenario o la sala del teatro.

A continuación describo el listado de los requerimientos técnicos, de *Esperando a Godot*:

REQUERIMIENTOS

Escenografía

- Disposición del escenario: Cuadrilátero de 7 x 7 mts., delimitados con sogas.
- El público está acomodado en gradas, en el escenario, a los cuatro frentes del cuadrilátero.

- Árbol de 3.50 mts., de alto x copa del árbol 1.80 mts., de diámetro. Este árbol se cuelga de la parrilla de iluminación, tiene un peso aproximado de 450 kgs.
- Se cuelga una silla de la parrilla de iluminación. Peso 6 kgs.

Iluminación

- Hay iluminación en piso (4 diabras de 4 mts., con 12 focos cada una) a 1 mts., de distancia de la sog a que delimita el escenario y a 1 metro de distancia de la ubicación de las grad as de público.
- En parrilla, 6 lekos, 10 par 64, 4 fresneles. Nosotros llevamos los filtros de colores y gobos.

Vestuario

- 2 Racks para colgar vestuario y 10 ganchos para colgar la ropa.

Audio

- Consola de audio (reproductor de CD)

Efectos especiales

- Máquina de humo y enchufe disponible para máquina de humo cerca del escenario.

Bodega

- Para resguardar los siguientes elementos: árbol (de 3.50 mts., de alto x copa del árbol 1.80 mts), 4 diabras (4 diabras de 4 mts., con 12 focos cada una), 6 sillas (espacio de 1 mts x 1 mts x 1.70 mts de alto), 1 sog a (de 30 mts., y 1 sog a de 5 mts.), 3 baúles (de 1.50 mts x 50cm x 40cm)

Otros

- Camerinos (2) dobles: espejo con iluminación, contactos de luz, sanitario independiente, lavamanos, regadera (agua caliente).
- Equipo de staff que apoye en el montaje y desmontaje de la escenografía.

2.9. Difusión

Para esta primer temporada, la difusión que se realizó se llevó a cabo a través del departamento de difusión y prensa del CENART, quienes en un principio convocaron a los medios de difusión a una rueda de prensa y difundieron la publicidad a las escuelas que están dentro del CENART, en las escuelas de nivel medio superior del INBA/CADAC (Centro de Arte Dramático AC), y a otras oficinas de CONACULTA. Por parte de El Ghetto, se realizaron volantes, que se distribuyeron en diferentes instituciones, escuelas de nivel medio superior y superior, puntos estratégicos de la Ciudad de México, como Coyoacán, San Ángel, Centro de Tlalpan, Col. Roma, Col. Condesa, en cafés, restaurantes,

bares, espacios alternativos de teatro, etc., también se realizó una campaña enviando correos electrónicos a amistades, conocidos y gente en general del medio teatral, radio, TV, cine, etc.

También parte de la estrategia de difusión, fue utilizar este interés que muchos amigos del medio teatral presentaron, sobre el trabajo de A. Meza y de los actores, ya que desde el inicio del montaje prestaron en todo momento atención sobre el proceso de *Esperando a Godot* y esto nos sirvió mucho para hacer difusión. Lo que mejor nos funcionó fue la difusión de boca en boca, gente que asistió o supo del estreno, recomendó con mucho entusiasmo a más personas. Cabe destacar que la campaña de difusión no fue muy cara, a comparación de las campañas de difusión y publicidad que comúnmente se realizan para lograr obtener público.

A continuación enlisto los elementos utilizados para la difusión:

- Volantes
- Correo electrónico
- Boletines de prensa
- Invitaciones personalizadas.

2.9. Producción para otras temporadas y giras

Aparte de la temporada en el teatro Salvador Novo, tuvimos temporada en el Foro La Gruta del Centro Cultural Helénico y dos temporadas en el teatro El Granero del Centro Cultural del Bosque, una invitación al Festival de Toluca X Jornada Teatral 2002 y la invitación a participar en la Muestra Nacional de Teatro 2003, en Morelia.

Debido a que todos los compañeros de *Esperando a Godot* estábamos muy integrados y conocíamos a detalle todo con respecto a la obra y las necesidades de cada integrante, las siguientes temporadas fueron muy sencillas. El personal técnico de cada foro, siempre nos apoyaron y trabajaron muy puntuales y con mucha precisión y detalle. Los cambios que sufrió la producción en un teatro y otro fue mínima y los ajustes se resolvieron muy a tiempo. Para las giras nos quedó claro que sí supimos trabajar en equipo, además de haber desarrollado una especie de instinto hacia las necesidades del otro, o sería más bien que

estábamos tan acostumbrados a estar en constante comunicación, que ya era fácil saber lo que podía estar pasando o sintiendo cualquier compañero.

Para los otros teatros en los que tuvimos temporada, los cambios y ajustes que se realizaron fueron los siguientes:

Foro La Gruta

- **Árbol:** hacer una especie de calzas para que el árbol se asentara en el piso y todo su peso no recayera en la parrilla de iluminación del Foro, ya que esta estaba un tanto endeble.
- **Silla Pozzo:** Poner rueditas en la silla de Pozzo, ya que no resbala en el piso del foro.
- **Vestuario:** Colgar el vestuario en la bodega de los técnicos o en la parrilla de iluminación, para que se seque rápido. (Marisa de León, me pasó un excelente tip, para que los vestuarios no se apesten o huelan pronto, rociar con spray vodka. En breve lo hice con los vestuarios y me funcionó a la perfección; un día, el calzón que utilizaba el personaje de Gogo en el Acto II, de un día para otro no secó, el día anterior le había rociado vodka y el mal aroma desapareció, pero no estaba seco, así que se me hizo fácil, ponerlo a secar cerca de los focos del espejo del camerino, en efecto, el calzón se incendió. Recomendación, los vestuarios rociados con vodka son altamente flamables. Surte efecto porque quita cualquier olor, pero hay que tener precaución.

Teatro El Granero

- **Foro:** comprar tela para cubrir desperfectos del teatro y hacer escaleras para que el público subiera a uno de los frentes del teatro.
- **Producción:** de la producción en general se tuvo que reforzar y texturizar.

Para salidas o giras

Por lo general quienes invitan a un festival, solicitan la siguiente información, por parte de la producción ejecutiva de la obra de teatro:

- Carpeta de la obra de teatro
- ¿Cuántas personas integran el equipo artístico?, ¿Cuántos hombres y cuántas mujeres?
- Requerimientos técnicos de la obra

- Especificaciones de los embalajes de la producción, peso, medidas del elemento más grande, fragilidad, si incluyen aparatos para efectos especiales (características).

- Forma de transporte

La producción ejecutiva tiene que asegurarse de que los organizadores del evento cubran los siguientes requisitos. Solicitud para Muestra Nacional de Teatro, 2003.

- Transporte.- Se solicita transporte para la producción y transporte aparte para el equipo artístico, asistentes, producción y staff. Transporte para ciudad de origen- ciudad de destino-hotel-teatro y de regreso.
- Hospedaje y viáticos.- lugar para hospedarse con las condiciones requeridas en la hoja de requerimientos técnicos y el efectivo o vales para las comidas.
- Teatro.- que cubra los requisitos solicitados, espacio escénico, equipo técnico del foro, instrumentos requeridos en el foro, camerinos.
- Difusión.- Entrevistas en medios de difusión. Programa de mano que cubra los créditos solicitados.
- Pago de nómina antes de la función, en caso de que se haya convenido este pago.
- Producción que sustituya la producción que no se pueda transportar.

Festival en Toluca: X Jornada Teatral 2002, del 14 al 30 de noviembre

Fecha de presentación: 20 de noviembre

Lugar: Teatro Sor Juana Inés de la Cruz, Toluca, Estado de México.

- Árbol: no se pudo conseguir transporte para llevar el árbol, así que fue necesario conseguir un árbol en Toluca, que funcionara para la función.
- Transporte: Enviaron sólo un transporte para equipo de producción y personas. Pese que se enviaron las indicaciones solicitadas.

Capítulo III. Producción

Pues bien aquí iniciamos con la etapa de producción de *Esperando a Godot*, que cubre

desde el ingreso de la producción al teatro, montaje escénico de la producción, los ensayos técnicos, los ensayos generales y temporada. Aunque desde la etapa de preproducción esta puesta en escena tuvo en funcionamiento arduo y pesado a algunos objetos que ni siquiera llegaron al estreno, por lo que tuvieron que ser cambiados y comprar objetos nuevos. El inicio del verdadero trabajo de los elementos que integran la producción escénica, germina precisamente en la etapa de producción. Comenzaré con la parte financiera de la etapa de producción, describo el presupuesto y gastos que se realizaron en este momento, que si bien ya no fueron tantos, sí se realizaron compras, reparación, sustitución, tintorería y limpieza general de muchos.

3.1. Presupuesto de producción.

Como lo mencioné en el capítulo II, punto 2.5 Finanzas, es importante dividir el presupuesto de manera que alcance a cubrir los imprevistos y aspectos ya definidos para cada etapa. Nuestro presupuesto para la etapa de producción estuvo destinado y desglosado de la siguiente manera, aunque desde un principio se contemplaron todas las necesidades, al momento de llevar a cabo el proceso de montaje en esta ocasión se incrementaron algunos gastos, ya que surgieron imprevistos que no se tomaron en cuenta. Esto debido a que sólo cuando se lleva a cabo el proceso de montaje surgen estas inesperadas situaciones, que por lo pronto incrementaron los costos y nuestra reserva financiera destinada para imprevistos, no fue del todo sustanciosa. Teníamos un fondo de \$3,000.00 (tres mil pesos) para estos aspectos, se determinó esta cantidad, ya que en el presupuesto general los gastos frecuentes eran en la utilería de mano, reparación y tintorería del vestuario, texturización de sillas y vestuario también, el costo por realizar esto no rebasaría \$2,500.00 (dos mil quinientos pesos) por toda la temporada, ya que algunos elementos para realizar reparaciones los teníamos disponibles. Sin embargo, el gasto mayor se efectuó en el montaje de la escenografía, que era el árbol, y en la iluminación, ya que el director necesitó de iluminación extra, ya que se requirió incluir cuatro diablitas a ras de piso. También surgieron gastos, para una sesión extra de fotografía y video de ensayo general.

A continuación expongo una tabla con el presupuesto de producción del 8 al 26 de mayo del 2002. Versión 2 (definitiva).

Rubro	Precios con IVA
Mudanza y embalajes (ingreso al teatro)	\$400.00
Montaje de escenografía	\$300.00
Montaje de iluminación	\$1,500.00
Atrezzo y utilería (8 funciones)	\$200.00
Texturizar vestuarios	\$50.00
Maquillaje	\$400.00
Difusión (volantes, boletín de prensa, invitaciones, carpeta de presentación para prensa e invitados especiales)	\$1,000.00
Tintorería	\$400.00
Reparación y renovación de objetos	\$100.00
Fotos	\$1,000.00
Realización de video	\$1,250.00
Total	\$6,600.00

Como podemos darnos cuenta, el presupuesto de producción se incrementó más del 170% del presupuesto original. Sin embargo, haber realizado este gasto no significó más que apoyar la propuesta estética, y después de ver el resultado, ya no hubo arrepentimiento por haber gastado mucho más de lo previsto. También nos dimos cuenta de que las fotos y video, se utilizarían para las carpetas posteriores, así como las diablitas a ras de piso dieron mayor colorido y ambiente a la escena. El costo del maquillaje se incrementó, pero fueron materiales que se utilizaron a lo largo de tres temporadas más.

Para este momento, el FONCA, ya nos había solicitado un primer informe y nos había entregado la segunda remesa de dinero, así que teníamos aún la posibilidad de modificar el uso del presupuesto, sin que afectara otros rubros de la producción a los cuales estaba destinado determinado porcentaje. Pues bien, después de haber realizado las compras necesarias para llevar a cabo nuestra temporada, reacomodamos el presupuesto de posproducción, ya que en la mudanza contratada para llevar la producción al CENART para temporada, era de tamaño más pequeño que la que necesitaríamos para sacar la producción, debido a que se habían incrementado elementos.

3.2. Proceso de montaje

Es la etapa en la que la producción ingresa al teatro o lugar de representación, para dar

inicio a la temporada. Lo ideal es ingresar al teatro con un mínimo de cinco días de anticipación, o más de ser posible, y tener ensayos técnicos y generales con margen de tiempo para realizar cambios o ajustes necesarios. Para ingresar al teatro fue necesario tomar en cuenta lo siguiente:

- Producción ejecutiva solicita fecha y hora de ingreso al teatro (en la coordinación de la ENAT, con Jacqueline Espíritu).
- Producción ejecutiva solicita camerinos y requerimientos como: rack, ganchos para colgar ropa, focos completos, limpieza, cestos de basura, acceso a sanitarios, escenario limpio, horarios en los que el camerino debe estar disponible para que ingresen los actores, de igual forma el escenario.
- Definirá a la coordinación de la escuela de teatro, si será una o más mudanzas, las que trasladen la producción, entregar por escrito, las especificaciones del vehículo, placas, nombre de chofer, número de personas de staff para descargar.
- Producción ejecutiva llevará inventarios detallados y completos, divididos por actos, para cada aspecto de la producción, así como el estado en que se encuentran: escenografía, utilería, iluminación, vestuario, maquillaje, difusión, musicalización, varios (objetos de los actores, ropa, grabadora, cafetera, botiquín primeros auxilios, etc.), estos documentos se entregarán al jefe de foro y solicitar acuse de recibo del inventario general. El jefe de foro junto con la productora ejecutiva revisan, cada objeto que integra la producción y delega responsabilidad a cada técnico de área, sobre los objetos.
- La producción ejecutiva entrega al jefe de foro agenda de los días y horarios que cubre la temporada, para acceso al teatro y a camerinos, por parte del equipo artístico, asistentes y producción ejecutiva.

Para el proceso de montaje nos fue necesario hacer varios ajustes en el espacio escénico, esto por la propuesta de utilización del espacio escénico requerida por A. Meza, que era un cuadrilátero, con público en los cuatro frentes; el espacio de representación estaría delimitado por una cuerda y por las sillas de la escenografía, así que el primer ajuste que se tuvo que realizar fue solicitar a la ENAT, la posibilidad de tener a todo el público en el escenario, así como poder montar gradas para este fin. Al momento de contar con la

respuesta positiva por parte de la coordinación de la ENAT, el segundo paso a realizar fue definir los accesos y salidas de público y actores, delimitar el espacio de representación y solicitar las gradas a la Escuela de Danza, ya que son las únicas que se pueden utilizar dentro del CENART, si se requiere llevar gradería contratada, la solicitud se envía directamente a la dirección del CENART, con dos meses de anticipación a la fecha del evento. La Escuela de Danza nos pudo realizar el préstamo. La escenografía si bien no era mucha, fue complicado colgar el árbol con un peso de 400 a 500 kg., en la parrilla de iluminación y el proceso mismo de iluminación.

Contamos con un día completo para el ingreso al teatro, ubicación de los elementos de producción en bodegas y camerinos y llevar a cabo el proceso de montaje. Contaríamos con todo el staff del teatro Salvador Novo. Así que la ruta del día fue la siguiente, la cual se entregó al jefe de foro con dos días de anticipación a la fecha de ingreso:

Ruta crítica de: ingreso al teatro / montaje / ubicación de la producción en bodegas y camerinos 8 de mayo de 2002.

Hora	Actividad	Responsables
9:00 a 12:00 hrs	Llegada de mudanza al teatro, descarga de producción, acomodo de producción en bodegas y camerinos, entrega de inventarios a jefe de foro (acuse de recibido), entrega de libretos técnicos a cada área: tramoya, audio, iluminación, utilería, vestuario. Presentación del equipo del foro del Salvador Novo con equipo creativo, producción ejecutiva, asistente de dirección y director de <i>Esperando a Godot</i> .	Diana Luévano Agustín Meza Tere Garagarza y personal técnico del foro
12:00 a 13:00 hrs.	Solicitar listado de requisitos de parte del personal técnico del teatro para llevar acabo el montaje de la escenografía, iluminación, utilería y solicitar listado de material requerido para ajustes de vestuario.	Diana L.
13:00 a 14:00 hrs.	Corte a comer	TODOS
14:00 a 20:00 hrs.	Inicia montaje de escenografía (colgar árbol). Explicación a tramoya y utilería de cambios escénicos, por actos y personajes; explicación a personal de vestuario del cuidado y acomodo de cada vestuario por actor, personaje y actos. Hacer prueba de tracks de música con personal de audio. Ángel Longoria (iluminador) define aspectos generales de iluminación y listado para compras de filtros y gobos para acto I y II.	Diana L. y Tere G. Ángel Longoria Agustín M.
20:00 a 21:00 hrs.	Desmontar escenografía de <i>Esperando a Godot</i> y acomodar todo en bodegas y camerinos, en sus respectivos embalajes.	Personal técnico del foro y Diana

A continuación describo un listado de compras para llevar a cabo el montaje dentro del teatro Salvador Novo:

- Pernos.

- Mecate 50 mts.
- Pintura de spray negro mate.
- Mecate negro 10 mts.
- Filtros Roscolux (ámbar, rosa, azul, verde).
- Gobo de luna (4).
- Cinta gaffer negro mate (4).
- Masking tape (2 de 20 mts.).
- Focos para diabras (48) softon rosa, 100 watts.
- Focos de repuesto para diabras de piso (4) softon rosa, 100 watts.
- Cable blanco y negro para conexiones de iluminación en diabras, 50 mts. c/u.
- Cinta fluorescente para señalamientos en piso (1).

3.3. Ensayos

En el apartado del capítulo II, 2.7 Diseño y realización de los elementos escénicos, les comenté nuestra situación con respecto a los ensayos, y que nuestra producción en sí inició su trabajo desde el momento creativo, ya cuando ingresamos al teatro los ensayos que tuvimos fueron “tranquilos”, porque el trabajo estaba de alguna manera terminado, iniciamos con los ensayos técnicos, que son los ensayos con el personal del foro, para que ellos conozcan la obra de teatro, reciban indicaciones de los cambios escenográficos y practiquen el manejo y cambios escénicos, también se les entrega el libreto técnico en el cual se especifican los movimientos escénicos de la producción. Ya durante los ensayos generales, que son realmente funciones que deben correr con total y absoluta precisión, y que sirven para detallar y asegurar que todo el equipo general que estará en temporada, realice su trabajo y mejor aún, que tengan la capacidad de resolver e improvisar en caso de una contingencia. Durante los ensayos técnicos es necesario que estén presentes los actores, con su vestuario y maquillaje, sobre todo por el trabajo que realizará el equipo de

iluminación, lo ideal es correr un ensayo técnico con todos los elementos completos de la producción. Tuvimos la fortuna de contar con tres ensayos técnicos con todos los elementos escenográficos dentro del teatro Salvador Novo, así como el apoyo del equipo creativo, diseñadores y realizadores que estuvieron al pendiente y complementaron su trabajo ahora dentro del teatro.

Al jefe de foro se le entregó con un día de anticipación, la agenda, con horarios y actividades a realizar durante los días de ensayo técnico.

A continuación les expongo el calendario de ensayos generales programados para los días del 9-05-02 al 11-05-02.

Calendario de ensayos generales en el Teatro Salvador Novo

Día y hora		Actividad	Responsables
9-05-02	12 a 13	Montaje de escenografía, utilería y vestuarios listos	Personal técnico del foro y Diana Luévano
	14 a 15	Llegada de actores. Calentamiento	Tere Garagarza
	15 a 16	Vestuario y maquillaje	Diana L.
	16 a 19	Ensayo técnico de toda la obra	Agustín Meza,
	19 a 21:30	Ensayo general acto I Guardar producción	Ángel L., Tere G. y Diana L. Todos Personal técnico del foro
	21:40	Acomodo de producción	Personal técnico de foro, Diana y
10-05-02	9 a 9:45	Llegada de actores y calentamiento	Tere
	9:45 a 11:45	Ensayo técnico de iluminación acto II	Personal técnico de foro, Diana y Tere. Ángel Longoria y Agustín
	11:45 a 13	Corrida acto II, hasta donde lleguemos	Personal técnico de foro, Diana y Tere. Ángel Longoria y Agustín
11-05-02	17 a 23:00	Corre ensayo técnico los 2 actos sin cortes	Todos

El resto de los ensayos generales de la semana, tuvo que efectuarse en uno de los salones de la ENAT, con el resto de la producción faltando el árbol; todos corrieron satisfactoriamente, el equipo del foro tenía preciso su trabajo, así que estábamos listos para el estreno. El único detalle que surgió durante los ensayos fue en los vestuarios, debido al trabajo tan complejo de los actores, sudaban en exceso, así que el problema a resolver, consistía en buscar la manera de secar los vestuarios de un día para otro sin utilizar máquina secadora, ya que por el tipo de tela se maltratarían con facilidad.

Al jefe de foro del teatro se le entregó con un día de anticipación una hoja con las actividades y horarios que se llevarían a cabo para el día del ensayo general, documento

que expongo a continuación:

Actividades y horarios del ensayo general

Día y hora		Actividad	Responsables
12-05-02	9:30 a 10:30	Acomodo de producción	Personal del teatro y Diana
	10:30 a 13:00	Ensayo con técnicos	Agustín, Diana, Tere
	13:00 a 14:00	Corte a comer	Todos
	14:00 a 15:00	Llegada de actores calentamiento	Tere y Diana
	15:00 a 16:00	Vestuario y maquillaje	Tere y Diana
	16:00 a 19:00	Corrida de obra sin corte, ni intermedio	Agustín, Tere y Diana
	19:00 a 20:00	Retroalimentación, descanso y acomodo de producción para iniciar segunda corrida	Agustín, Diana, Tere
	20:00 a 23:0	Corrida de obra sin corte, ni intermedio	Agustín, Diana, Tere
14-05-02	19:00 a 20:00	Llegada de actores y calentamiento, vestuario y maquillaje, acomodo de producción. No viene Toto al ensayo	Actores, Agustín, Diana y Tere
	20:00 a 23:00	Corrida de obra sin cortes, ni intermedios	Agustín Diana, Tere
	23:00 a 23:30	Levantar la producción y guardar en bodegas	Tere y Diana
15-05-02	19:00 a 20:00	Llegada de actores y calentamiento, vestuario y maquillaje, acomodo de producción	Actores, Agustín, Diana y Tere
	20:00 a 23:00	Corrida de obra sin cortes, ni intermedios	Agustín Diana, Tere
	23:00 a 23:30	Levantar la producción y guardar en bodegas	Tere y Diana
16-05-02	19:00 a 20:00	Llegada de actores y calentamiento, vestuario y maquillaje, acomodo de producción. No viene Toto al ensayo	Actores, Agustín, Diana y Tere
	20:00 a 23:00	Corrida de obra sin cortes, ni intermedios	Agustín, Diana, Tere
	23:00 a 23:30	Levantar la producción y guardar en bodegas	Tere y Diana

Y por último nos dimos la oportunidad de contar con un ensayo general para prensa, público, e invitados especiales, como críticos de teatro o personajes reconocidos dentro de cualquier disciplina artística de quien nos interesaron sus observaciones, esta función fue previa al estreno, y sirvió también para que la prensa publicara la nota o crítica sobre la obra.¹⁹

3.4. Prensa

¹⁹ Ensayo general con público programado para el 14 de marzo del 2002, de 19:00 a 23:00 hrs. Salón 4 de la ENAT. Asistencia de Canal 22, amigos y conocidos de los actores.

Para los medios de comunicación, fue necesario entregar un boletín de prensa, que es un documento en el que se incluye información general para la difusión de la obra de teatro, en el que se describen algunas características del montaje, quienes participan, duración de temporada, lugar de representación y perfil de público; este documento se entregó al departamento de difusión del CENART para que realizaran la difusión necesaria del evento y a los medios de comunicación en general con una invitación para la rueda de prensa, esto se efectuó con 20 días de anticipación al estreno. El envío se puede realizar por correo independiente, correo electrónico, llamada telefónica, depende del presupuesto destinado para este aspecto. Se realizó una selección de los medios a quienes se les haría el envío, y se integró esta información en un listado subdividido para recopilar los siguientes datos: nombre completo, medio de comunicación, teléfono, fax, correo electrónico, sitio web, dirección para envíos. El listado se puede dividir por: prensa escrita, revistas, radio, televisión, medios en sitios web. El boletín de prensa incluyó la siguiente información:

- Nombre de la obra: *Esperando a Godot*.
- Nombre del autor: Samuel Beckett.
- Nombre del traductor y/o adaptador: Alfredo Valero.
- Dramaturgia: Agustín Meza.
- Nombre del director de escena: Agustín Meza.
- Nombre de los actores: Gustavo Muñoz (Estragón), Harif Ovalle (Vladimir), Mario Balandra (Pozzo), César Estrada (Lucky), Juan Antonio Ovalle (Muchacho).
- Personajes: 5.
- Intermedio: 1 de 10 minutos, al término del acto I.
- Duración: 3 horas.
- Actos: 2 actos.
- Organigrama completo: Producción ejecutiva: Diana Luévano; Asistente de dirección:

María Teresa Garagarza²⁰; Relaciones Públicas: Regina Cárdenas, Iluminador: Ángel Longoria; Asesoría de vestuario: Raúl Gámez; Diseño Gráfico: Kioko Tago; Logotipo: Marco Delgadillo; Asesoría Musical: Raúl Rodríguez; Producción de Audio: Mario de Vega; Fotografía: Roberto Blenda; Viñeta “El silencio” 15’ x 6’ acrílico: Paulo Riqué; Prólogo: Sergio Santiago Madariaga.

- Fecha de estreno, hora y lugar: 17 de mayo del 2001, teatro Salvador Novo de la Escuela Nacional de Arte Teatral, del Centro Nacional de las Artes, Río Churubusco Esq. Calzada de Tlalpan s/n, Metro General Anaya.
- Periodo de temporada: 17 al 26 de mayo de miércoles a domingo (17 de mayo, 20:00 hrs., 18 de mayo 19:00 hrs., 19 de mayo 18:00 hrs., 22 al 24 de mayo 20:00 hrs., 25 de mayo 19:00 hrs., 26 de mayo 18:00 hrs.).
- Costo y descuentos: entrada libre.
- Créditos institucionales: Este proyecto es auspiciado por el Programa de Apoyo a la Docencia Investigación y Difusión de las Artes, el Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y Grupo de Teatro El Ghetto.
- Logos institucionales.
- Agradecimientos y patrocinadores: Grupo Lighting Iluminación para profesionales y Compañía de Teatro El Ghetto.
- Sinopsis de la obra: Prólogo de Sergio Santiago Madariaga:

Las catástrofes, las guerras, los genocidios, los crímenes dispersos, las grandes injusticias, todos generan sus victimarios y sus víctimas. Sólo los escenarios cambian, lo histórico inmediato brilla unos cuantos segundos y se funde con el resto del pasado, a veces se pierde toda medida de las experiencias personales contra la visión de las grandes migraciones, de los conflictos de poder entre razas y naciones. Cada día se porta una coraza para proteger al yo de su fragilidad ante lo imprevisible, la coraza está ensamblada con las pocas o muchas posesiones personales, los pequeños triunfos, los secretos estratégicos, las convicciones, las adicciones: la memoria es una colección de manías refinadas flotando sobre espacios

²⁰ Para las temporadas y giras en los teatros La Gruta, El Granero, El Festival Nacional de Teatro, la asistencia de dirección quedó a cargo de Ileana Villarreal.

vacíos y silencio. En cada rostro asoma un abismo, la gesticulación del delirio. Sin todas las estructuras rituales aprendidas y practicadas socialmente queda un ser indigente, incapaz de gobernar un destino que ya no le pertenece. Pareciera que el destino depende de los otros, de sus actos, que podrían o no liberar al yo de la carga de sus necesidades. La alegría, o al menos la inconsciencia, parece posible sólo a través del sometimiento. Esta es la existencia que refleja *Esperando a Godot*, pero no es una lección de ética, su estreno en 1953 en el París de la posguerra fue recibido tanto por aplausos populares como desaprobaciones académicas, desde entonces se ha venido representando ante las más diversas circunstancias y públicos, la obra creada por Samuel Beckett ha adquirido una vida independiente más allá de su autor, resuena tanto en los escenarios de los festivales de teatro como en la sala improvisada de una prisión alemana, en las calles de la Checoslovaquia revolucionaria como en las trincheras de guerra argelinas. Después de un historial de constantes deformaciones, reducciones, conjuras, censura y malinterpretación, pareciera que la fuerza mítica de sus imágenes sobrevive a cualquier régimen. Cada vez que es representada la rodea un aura de identificación inmediata, es difícil no reír ante la sinceridad de su corrosivo humor, no verla sin sentir una nostalgia abstracta, no empaparse del abandono de sus figuras. Esperando a Godot luce más como una llaga que como una cicatriz, es terapia de choque y grito primario en su sentido más puro y vivencial, germina en la nada: allí donde toda deficiencia, decadencia, miseria, toda esperanza, finalmente se sintetiza y consume...

- Currículum del director y actores. En caso de que se requiera, y sea relevante, el currículum de los integrantes del equipo creativo o de algún invitado especial.
- Fotografías de la obra y de los integrantes.
- Directorio de contacto e informes: -Director: Agustín Meza: 55320178 y Producción Ejecutiva: Diana Luévano 53996319.
- Video o DVD.

Al momento que se realizó la rueda de prensa que en esta ocasión la convocó el CENART, con 20 días de anticipación, siendo la fecha tentativa 2 o 3 días antes del estreno, esto para que la publicación de la nota fuera 1 o 2 días antes del estreno, se requirió el siguiente material:

- Cita el 13 de Marzo del 2002 a las 11:00 hrs. En el Teatro Salvador Novo del CENART, asistencia de medios, personal administrativo del CENART, y personal representante de la puesta en escena, actores, director, creativos, etc.

- Boletines de prensa impresos.
- Hoja de registro de medios para la rueda de prensa, subdividida con los siguientes aspectos: Medio, Nombre, Tel., Fax., Correo electrónico, sitio web, dirección. Posible fecha de publicación de la nota.
- 20 Boletos que se entregarán a los medios, para ingresar a la función de estreno.
- Contactar citas para entrevistas durante temporada.

Durante temporada fue indispensable llevar el seguimiento de artículos, notas periodísticas, entrevistas, difusión en general. Al inicio de la temporada, se dio seguimiento de las notas periodísticas que se publicaron en la víspera del estreno, así como de los artículos de los medios que asistieron a la rueda de prensa y que publicaron el mismo día del estreno y al día siguiente, después seguimos invitando a los medios que no asistieron. En la hoja de registro que se llevó el día de la rueda de prensa, quedó asentado el día tentativo de publicación de la nota en cada medio, así que el día indicado, tuvimos que estar al tanto de su publicación, y en el medio que no nos publicaron, nos comunicamos con el reportero que asistió el día de la rueda de prensa, para saber la programación exacta de la publicación de la nota o artículo. A pesar de que no tuvimos muchas publicaciones en periódicos, se logró el cometido: llenar la sala de teatro. Se dio el seguimiento debido y se siguió invitando a los medios que no asistieron a la rueda de prensa.

3.5. Temporada

La temporada dio inicio con el estreno. Fue un día crucial, ya que el destino del montaje dependía mucho de la aceptación que tuviera del público en esta primera función, es importante lograr el lleno total o por lo menos que acudan todos los invitados especiales y medios de comunicación. Para el día del estreno se deben tomar en cuenta muchas actividades y la supervisión exhaustiva y minuciosa para que todos los elementos que integren el montaje estén en tiempo y forma correspondiente.

A continuación describo los aspectos que se tomaron en cuenta para el día del estreno:

- Fecha: 17 de marzo del 2002, a las 20:00 hrs.

- Llegada del equipo de foro a tiempo.
- Llegada de los actores, director, equipo creativo, asistentes, con puntualidad.
- Listado de invitados completo; entregar copia a personal de taquilla y/o vigilancia de la entrada al foro.
- Listado de medios de comunicación invitados; entregar copia a taquilla y/o vigilancia de la entrada al foro.
- Llevar un conteo de los pases entregados a público.
- Revisar todos los objetos que integran la producción.
- Revisar que toda la producción esté colocada en el lugar y posición correspondiente, dentro y fuera de la escena.
- Revisar camerinos: limpieza, vestuarios acomodados, focos completos y escenario limpio.
- Que los señalamientos estén a la vista para que el público identifique rápidamente el lugar.
- Revisar que haya marcas en el piso dentro de la sala de teatro, que indiquen desnivel o escalones.
- Explicar a los acomodadores o personal encargado de vigilar el ingreso de público, la hora de ingreso del público a la sala y horario de cerrar puertas para inicio de función, indicar hora de salida del público.
- Solicitar a los acomodadores realicen dos filas, una para el público en general y otra para medios de comunicación e invitados especiales. Tener listos señalamientos que indiquen para quién es cada fila.
- Dossier de prensa impresos.
- Iniciar la función con puntualidad.
- Ubicar al personal que servirá el cocktail en el sitio destinado.
- Al terminar solicitar a los actores, atiendan a sus familiares y conocidos hasta el momento

del cocktail.

- Solicitar a medios de comunicación que requieran de entrevista con los actores, esperen dentro de la sala de teatro, para llevar a cabo la entrevista.
- Revisar en que condiciones quedó la producción en esta primera función, que el personal del foro guarde y acomode cada objeto en los embalajes y sitios dispuestos.

Terminada la función de estreno, se inicia oficialmente la temporada. *Esperando a Godot* tuvo ocho funciones en el teatro Salvador Novo, parte de las funciones que requirió el FONCA, para concluir la coproducción.

La temporada comprendió los siguientes días y horarios:

- Viernes 17 y 24 de mayo del 2002, a las 20:00 hrs.
- Sábado 18 y 25 de mayo del 2002, a las 19:00 hrs.
- Domingo 19 y 26 de mayo del 2002, a las 18:00 hrs.
- Miércoles 22 de mayo del 2002, a las 20:00 hrs.
- Jueves 23 de mayo del 2002, a las 20:00 hrs.

En cuanto a la producción durante la temporada, no tuvimos mayor complicación con ninguno de los objetos. Al momento de estrenar, ya teníamos un trabajo previo con estos, así que ya sabíamos cómo utilizarlos, así como el momento en que necesitaban ser renovados o reparados, y de igual forma los actores sabían con exactitud en que momento algo requería atención y modificación, así que en verdad el hecho de haber tenido casi 40 días de trabajo con la producción casi completa, o por lo menos con los objetos más importantes, apoyó en gran medida a que en temporada no tuviéramos conflicto con los elementos de producción, salvo por el uso. Podría decir que las funciones corrieron sin mayor noticia, y los actores como el público realmente disfrutaban y en verdad tenían una convivencia auténtica durante la representación, disfrute que permaneció en temporada. Debo decir que contamos con el gran apoyo del personal técnico del teatro y respaldo por parte de la ENAT, que nos apoyaron no sólo durante temporada, sino desde el inicio de ensayos, y que tienen una peculiar manera de ver las cosas, los técnicos siempre dicen que

no puede haber teatro sin técnicos, ya que es más importante la asistencia de un técnico a función que la del mismo director, no lo creo, pero me encanta que se sientan parte indispensable de nuestro quehacer teatral y que realmente tomen tan en serio su trabajo, como muchos profesionales del teatro no lo hacen. He de destacar la necesidad de trabajar por lo menos un mes, previo al estreno, con la producción completa, esto en verdad generó gran seguridad a todo el equipo y evitó conflictos de entendimiento por parte de todos, así como malestar por no contar y trabajar a tiempo con el material requerido, que realmente esto no sería hacer teatro profesional

La difusión que se realizó durante la temporada, fue a partir de repartir volantes, de reenviar correos electrónicos, pero lo más importante, fue la difusión que realizó el propio público que asistió al estreno, ellos fueron nuestra mejor publicidad. Incluso, asistían a la función en más de una ocasión, lo cual hablaba de un buen trabajo por parte de todos.

Cuando se inicia la temporada lo más importante es lograr que llegue público a las funciones. Pues nuestra situación fue realmente conmovedora, después de haber trabajado a lo largo de tres años, para todo el equipo fue sorprendente haber logrado la aceptación del público. Si bien las funciones fueron gratuitas y podríamos decir que por eso función tras función el teatro estaba abarrotado, lo cierto es que en muchas ocasiones aunque las funciones sean gratis la gente no acude, no pudo haber mejor paga para nosotros que el ver el teatro completamente lleno. Teníamos capacidad para 200 personas, era entrada general y gratuita, así que desde una hora antes se repartían los pases para ingresar a la función.

Para cada función la gente llegaba con dos horas de anticipación a formarse y poder obtener el pase de ingreso; para las funciones correspondientes a los días 25 y 26 de mayo, la gente llegó desde las 12:00 hrs., para poder conseguir pase de ingreso, y en esta última función se quedaron aproximadamente 300 personas fuera del teatro.

A continuación expongo una tabla con el flujo de público asistente por cada función de *Esperando a Godot*:

Día y hora		Público general	Invitados	Prensa	Total
Función 1- 17-05-02	20:00 hrs.	180	12	8	200
Función 2- 18-05-02	19:00 hrs.	200	No	No	200
Función 3- 19-05-02	18:00 hrs.	200	5	No	200
Función 4- 22-05-02	20:00 hrs.	190	9	No	199
Función 5- 23-05-02	20:00 hrs.	190	10	No	200
Función 6- 24-05-02	20:00 hrs.	200	10	No	210
Función 7- 25-05-02	19:00 hrs.	210	No	No	210
Función 8- 26-05-02	18:00 hrs.	220	No	No	220

Capítulo IV. Posproducción

Como lo mencioné en el Capítulo I, la posproducción es la etapa final o intermedia de una temporada en algún teatro. *Esperando a Godot* había cumplido con el 70% de las funciones requeridas por el FONCA, con quienes se acordó en un principio un total de 12 funciones. Esta primer ronda había cubierto 8 funciones; no hubo manera de poder continuar con la temporada, debido a que el Teatro Salvador Novo ya tenía una programación definida y no había manera de que *Esperando a Godot* se integrara.

En vista de que tendríamos que salir rápido del teatro, el desmontaje de la producción se realizó al siguiente día de la última función, que fue el día 27 de mayo. Como pudieron darse cuenta no era mucha la producción. Sin embargo, esta etapa también contempla gastos importantes que describo en adelante, sobre todo para el mantenimiento futuro de la producción, así como una logística precisa y concreta que apoye en llevar a cabo los movimientos de posproducción lo mejor posible.

4.1. Presupuesto de posproducción

Concluir un proyecto también requiere de gastos, igual de importantes como los gastos realizados durante la preproducción y producción, así como una logística que nos defina lo que sucederá con los objetos de la producción y su destino definitivo. El dinero destinado para la posproducción fue de \$3,000.00 (tres mil pesos). Este presupuesto de posproducción estuvo basado un tanto en los gastos realizados durante la preproducción, ya que en esa etapa, tuvimos que mandar a tintorería y lavandería los vestuarios y también se realizaron reparaciones de otros objetos, así que con esa experiencia de base, el dinero destinado a la posproducción, cubrió todos estos gastos, hasta hubo un pequeño sobrante.

A continuación muestro una tabla con el presupuesto de posproducción realizado para la temporada en el Salvador Novo:

CONCEPTO	COSTO
Mudanza	\$600.00
Embalajes	\$200.00
Tintorería	\$750.00
lavandería	\$50.00
Reparación	\$800.00
transporte	\$150.00
compras	\$300.00
Total	\$2,850.00

4.2. Desmontaje

Para llevar a cabo el desmontaje, se realizó una solicitud para desmontar y sacar la producción del teatro. Al recibir respuesta por parte de la ENAT, se entregó una copia de este memorandum al jefe de foro y a la vigilancia del lugar. Por lo general la solicitud se realiza con una semana de anticipación a la fecha de salida. El desmontaje lo realizan el equipo de producción junto con los técnicos del foro, durante el desmontaje se supervisa las condiciones finales de cada elemento.

Para esta ocasión se tuvo que contratar una mudanza más grande que la contratada para llevar la producción al teatro, esto porque se incrementó la producción durante ensayos técnicos y generales. Para la salida tuvimos que llevarnos toda la producción que ingresamos durante noviembre 2001 a mayo 2002, a las instalaciones de la ENAT.

A continuación describo la información que tuvo el memorandum de salida de la producción de las instalaciones del CENART:

- Fecha de salida: 27 de mayo del 2002.
- Asunto: Desmontaje y salida de la producción de la puesta en escena *Esperando a Godot* que tuvo temporada del 17 al 26 de mayo del 2002, en el teatro Salvador Novo del CENART.
- Autoriza: Mtro. Ignacio Escárcega y Jacqueline Espíritu.
- Personal: Personal técnico del foro, Agustín, Tere y Diana, personas de mudanza (2).

- Hora de desmontaje y embalaje de la producción: 10:00 a 12:30 hrs.
- Llegada mudanza: 12:30 hrs.
- Cargar mudanza: 12:30 a 13:00 hrs.
- Salida: 13:00 hrs.

4.3. Ubicación de producción

El inventario final de producción, será un documento que nos indicará, el lugar definitivo de ubicación de cada elemento de la producción, así como las características y condiciones físicas del objeto, especificar si se le tienen que realizar reparaciones, en dónde se realizarán y fecha de entrega.

A continuación expongo el inventario de posproducción de *Esperando a Godot*:

ESCENOGRAFÍA	No.	CARACTERÍSTICAS	UBICACIÓN	REPARACIÓN	FECHA ENTREGA
Árbol	1	3.50 mts de alto , copa de 2.50 mts de ancho, tronco de 35 cm. de ancho	Llevar casa Abuelita Agustín, Garage		
Sillas	6	Madera estilo director de cine, Plegables, respaldo y asientos en tela negra gabardina.	Casa Abuelita Garage	Silla Pozzo Y silla Gogo	
Soga	29 mts	1.5" color natural	Casa abuelita garage,		
Soga	3 mts	1.5" color natural	Casa Abuelita garage, baúl oxidado		
Soga	1.5 mts	1.5" color natural	Casa Abuelita garage, baúl oxidado		
Baúl	1	Color amarillo oxidado, madera, y metal, 1 MT x 50cm x 25cm	Casa Agustín	Chapa	
Cofre, baúl	1	Café, madera, 80cm x 45cm x 40cm	Casa Agustín	Bisagras	29-05-02
Cesto de provisiones	1	Rattan café oscuro, 45cm x 40cm x 28cm, interior forro de hule espuma color café oscuro	Casa Agustín	Bisagras y asa	29-05-02
Hojas de árbol	10	Hojas verdes de árbol, plástico	Casa Agustín		
Maquina de niebla	1	Serie color azul, con control alambrito y cable para conexión	Casa Abuelita garage		
Cables	4	Acero medidas: 4 metros de largo y 8mm de grosor	Casa Abuelita garage		
Perros	8	Para sostener cables	Casa Agustín		
Diablas	4	Negras ,con instalación para 12 focos c/u, de 4 mts de largo	Casa Abuelita garage	Pintar negro	1-06-02
Focos	50	Color rosa marca softone en buenas condiciones	Casa Agustín		

Líquido para Máquina de niebla	1 lts	Color verde - marca roscó	Casa Abuelita garage		
VESTUARIO	No.	CARACTERÍSTICAS	UBICACIÓN	REPARACIÓN	FECHA ENTREGA
Bombines	6	Negros, de fieltro	Baúl negro/ Casa Agustín	Cintas, todos	
Levitas	5	Negras, largo hasta la rodilla	Baúl negro/ Casa Agustín	Gogo, Vladimir Tintorería	4-06-02
Pantalones	5	Estampado rayas y cuadrícula, color gris	Baúl negro/ Casa Agustín	Gogo, Lucky y Vladimir, Tintorería	4-06-02
Camisas	6	Blancas cuello de paloma	Baúl negro/ Casa Agustín	Gogo comprar nueva Lavandería todas	30-05-02
Chalecos	4	Negros y gris	Baúl negro/ Casa Agustín	Gogo y Pozzo Tintorería	4-06-02
Tirantes	3	Para pantalón	Baúl negro/ Casa Agustín		
Cinturón	1	Talla 28, negro	Baúl negro/ Casa Agustín		
Abrigo	1	Café, largo hasta la rodilla	Baúl negro/ Casa Agustín	Tintorería	4-06-02
Moños	5	Negros, satín	Baúl negro/ Casa Agustín	Comprar nuevo para Gogo, lavandería	
Zapatos	5 pares	Negros	Baúl oxidado/ Casa Abuelita garage	Gogo	
Pañuelo	2	Blancos	Baúl negro/ Casa Agustín	Lavandería	30-05-02
Guantes	2 pares	Negros algodón	Baúl negro/ Casa Agustín	Lavandería	30-05-02
Soga cinturón	50 cm	Color natural	Baúl negro/ Casa Agustín		
Calzón	1	Blanco	Baúl negro/ Casa Agustín	Lavandería	30-05-02
Calcetines	1 par	Negros	Baúl negro/ Casa Agustín	Lavandería	30-05-02
UTILERÍA	No.	CARACTERÍSTICAS	UBICACIÓN	REPARACIÓN	FECHA ENTREGA
Pipa	1	Negra	Cesto / Casa Agustín		
Fustas	2	Negras, 4 mts largo	Casa Agustín		
Pulverizador	1	Vidrio, chico (FRÁGIL)	Cesto/ Casa Agustín		
Reloj de tapa	1	Color plata (FRÁGIL)	Agustín		
Impertinentes con leontina	1	Color oro (FRÁGIL)	Agustín		
Botella	1	Verde oscuro, con corcho (FRÁGIL)	Cesto / Casa Agustín	Buscar nuevo corcho	
Tabaco	1 bolsa	150 gr	Cesto/ Casa Agustín	Comprar	
Tupperware	1	Negro con tapa	Cesto/ Casa Agustín	Lavar	

Fósforos	5 cajas	De madera	Cesto / Casa Agustín	Comprar	
OTROS	No.	CARACTERÍSTICAS	UBICACIÓN	REPARACIÓN	FECHA ENTREGA
Baúl	1	Negro, 1mts x 50 cm x 38cm, con candado y otros objetos dentro.	Casa Agustín		
Filtros para iluminación	10	Varios colores	Cofre baúl/ Casa Agustín		
Cinta gaffer	1	Negra	Cofre baúl/ Casa Agustín		
CD	1	Tracks de música de la obra	Cofre baúl/Agustín		

A continuación enlisto las reparaciones y compras que se realizaron en la etapa de posproducción con fecha del 28 al 5 de junio del 2002:

- Tintorería de levitas, pantalones y chalecos.
- Lavandería de todas las camisas, pañuelo, calzón, calcetines y guantes.
- Comprar nueva camisa para Gogo.
- Comprar nuevo moño para Gogo.
- Llevar a repara zapatos de Gogo.
- Arreglar cintas de los bombines de Gogo y Didi.
- Comprar otro corcho para botella.
- Reparar sillas de Pozzo y Gogo, forros y bisagras.
- Reparar bisagras de cesto y cofre baúl.
- Reparar chapa de baúl amarillo.
- Reparar asa de cesto.
- Lavar Tupperware.
- Repintar diablitas de negro.

Después del 6 de junio del 2002, terminamos la posproducción, ya cuando todos los elementos estaban guardados en los lugares correspondientes y en espera de una nueva temporada.

4.4. Cierre administrativo

El cierre administrativo consistió en realizar un recuento general de gastos, que se entregaría al FONCA para el segundo y tercer informe, así como un informe para grupo de teatro El Ghetto. Ya que el ingreso del público al teatro fue gratis, no tuvimos que realizar un recuento financiero de entradas.

Sin embargo, se realizó un listado general de gastos y se cotejó con el presupuesto planeado desde el inicio del proyecto. Nos dimos cuenta que no había existido mucha diferencia entre uno y otro, lo cierto es que algunos gastos se invirtieron, en principio habíamos contemplado más dinero para escenografía y vestuario, que para el resto de las áreas, y el resultado final nos mostró que el área de utilería resultó más caro, en proporción a lo gastado para el área de escenografía e iluminación juntas. De cualquier manera logramos equilibrar los gastos y cumplir las expectativas estéticas de la propuesta del director.

Es importante que al final de temporada se reúna a todo el equipo participante, para realizar una junta final, en la cual podamos intercambiar aspectos de nuestra experiencia durante el proceso de montaje y temporada, siempre será una gran aportación el compartir la experiencia personal, como escuchar las versiones de los compañeros que integraron el proyecto, de tal manera que podamos ver un panorama más amplio de lo que realmente sucedió. Nuestra junta se llevó a cabo el 2 de junio en casa de Agustín Meza y fue muy grato escuchar y darme cuenta que a pesar de que todos estuvimos en lo mismo, las experiencias y expectativas de cada uno fueron muy diferentes, así como saber de cada quien, sus molestias o angustias sobre aspectos determinados de toda la obra, de la producción, de la dirección, de las actuaciones de los actores y de la interrelación de todos nosotros como compañeros. Lo más importante es saber y tomar nota de estos detalles para mejorarlos y desarrollar otras estrategias que apoyen nuestro trabajo en general.

Agustín Meza había decidido, en conjunto con el equipo del El Ghetto, realizar las gestiones necesarias para conseguir el Foro La Gruta del Centro Cultural Helénico, así como el teatro El Granero del Centro Cultural del Bosque, para continuar la temporada, ya fuese en julio o agosto del 2002. Para el 3 de junio del 2002, tuvimos junta con Luis Mario Moncada director del Centro Cultural Helénico para presentarle nuestra carpeta. Y después se realizaron las gestiones pertinentes con el Coordinador de Teatro del INBA..

Conclusiones

Durante esta experiencia de realizar *Esperando a Godot*, noté un evidente vacío, desamparo y confusión con respecto a cuáles son las obligaciones y limitaciones que corresponden al área de producción ejecutiva, dudas que sólo su ejecución despejó a lo largo de realizar la producción de esta obra en las 4 temporadas que tuvo. Y me incentiva a insistir que es vital destacar la importancia del trabajo de un productor ejecutivo en una puesta en escena, asimismo, considero imprescindible que sea una sola persona la que se especialice en la realización de este trabajo, donde algunas de las tareas fue tramitar y gestar todo lo necesario para conseguir espacio, la organización interna de la producción, financiamiento, difusión y público para el teatro. En la propuesta del director de *Esperando a Godot*, la prioridad era trabajar y experimentar con el actor y el objeto, y considero que haber tenido los elementos a tiempo me dejan en claro que la experiencia de ensayo con los materiales reales es diametralmente distinta al ensayo con objetos simulados, o incluso con nada, pues esto no hubiera permitido al director meditar y experimentar estéticamente, ni al actor conocer, crear, desarrollar y ejercitar la precisión de su trabajo. Destacó también la claridad y lucidez del director en cuanto a cómo fueron integrados los elementos de la producción, esto ahorró tiempo y dinero a la compañía y ayudó a precisar los lugares de búsqueda de los materiales y objetos a conseguir.

El tiempo (uno de los factores más importantes y punto clave de cualquier proyecto), estuvo organizado de tal modo que nos permitió experimentar y agudizar en fondo y forma la idea original, así no se perdió de vista el planteamiento estético original, ni se hicieron sacrificios ni concesiones, tan comunes en una producción deficiente. El financiamiento escaso y la crisis que existe en cuanto al apoyo de los espectáculos teatrales, también nos obligó a desarrollar estrategias que permitiesen cumplir con los tiempos y objetivos requeridos por el proyecto, maximizando el aprovechamiento de nuestras fuentes de financiamiento, como los patrocinios, y la beca de coinversión a Jóvenes Creadores 2002 del FONCA y PADID. Dadas las características del montaje, las opciones de espacios teatrales que cubrían el perfil de nuestro proyecto fueron limitadas por lo que obtener un espacio se convirtió en una tarea ardua y complicada, pero esta necesidad también fue resuelta a través de una planeación cuidadosa y poca improvisación, elementos esenciales para este delicado proceso. Cabe destacar que esta puesta en escena logró prácticamente el

100% de lleno de audiencias durante las temporadas, una de las metas principales del grupo, ya que en esta época, aunque las funciones sean gratuitas, el público no asiste.

No quiero dejar fuera lo terriblemente lúdico que fue este ejercicio de producción. Si bien el orden de trabajo fue puntilloso y rigorista, cada día no sólo fue interesante sino muy divertido. Estoy segura que ese inmenso placer fue llevado a la escena y tocó a quienes pudieron compartir con nosotros nuestro espectáculo. Con esto no quiero decir que todos los días fueran una fiesta, sino que la proyección anticipada de los problemas de cada elemento y acción del espectáculo, nos permitió plantear varias soluciones simultáneas a cada problema. Y por ende, cada uno de estos fue un desafío constructivo. Así, no me parece una exageración afirmar que el ejercicio de la producción es también una labor creativa, incluso artística.

Una de las “críticas” hechas a *Esperando a Godot*, sostenía que el rigor con el que fue construida no reflejaba la voz individual ni de los actores, ni del director, estas observaciones también sostenían que “sólo se escuchaba la voz de Beckett”. Sin darse cuenta, este crítico estaba reafirmando uno de los objetivos fundamentales de la puesta en escena: Llevar a Samuel Beckett a escena, decir exactamente lo que el autor deseaba decir, traducir a la realidad nacional su experiencia, sus temores, sus obsesiones, sus sensaciones. Y, tengo suficientes razones para pensarlo así, eso se logró triunfalmente.

Finalmente, me queda reiterar lo importante que fue mi educación en la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), durante mi trabajo como productora tuve que echar mano constantemente de lo que ahí me fue enseñado. La universidad me dio las herramientas y la conciencia ética que me resultó y resultará invaluable para mi trabajo. Desde aquí expreso mi mayor gratitud a todos aquellos que hacen posible que nuestra universidad sea lo que es.

Muchas gracias.

ANEXOS

ANEXO 1. Relatos de Agustín Meza.....	94
ANEXO 2. Calendario 2001-2002, del proceso de producción.....	95
ANEXO 3. Ruta crítica durante el proceso de producción.....	101
ANEXO 4. Primer listado de producción.....	102
ANEXO 5. Listado de producción definitivo.....	103
ANEXO 6. Listado de producción por personaje.....	105
ANEXO 7. Listado de producción para acto I.....	106
ANEXO 8. Listado de producción para acto II.....	107
ANEXO 9. Portada del programa de mano.....	108
ANEXO 10. Fotografía de los personajes (Vladimir, Estragón, Pozzo, Lucky y Muchacho).....	109
ANEXO 11. Placa conmemorativa por las 75 representaciones, revelación en 2003.....	110

ANEXO 1

Relato de Agustín Meza

Los montajes que he realizado hasta el día de hoy han surgido de una necesidad de exponer teatralmente lo que creo y siento. Mi primer obra profesional *El pasatiempo de los derrotados*, la escribí y dirigí con la clara idea de que eso tenía que hacer y decir, con *Fe de erratas* ocurrió lo mismo. En *Esperando a Godot*, es un poco extraña la forma en que se fueron dando las cosas, surgieron pequeñas señales que me fueron acercando a Samuel Beckett y a su obra, hasta el momento que no tuve más opción que releer esta obra y a este autor. La primera de éstas fue en una gira que hicimos con la obra *Fe de erratas* a Rumania, al Festival de Teatro de Sibiu. En el camino para trasladarnos a Sibiu nos detuvimos en una tienda, como cualquier tienda de abarrotes en México, para comprar algo de comida, ya era un poco tarde como las 6 ó 7 pm, pero aún había luz, el lugar se hallaba en medio de un campo abierto, esta pequeña tienda estaba en medio de la nada. Al subimos de nuevo a la camioneta, vi a una persona en el acotamiento de la carretera, tal vez era un borrachín, porque estaba acostado, dormido en plena carretera. Su ropa no estaba limpia, parecía más bien indigente. Al fondo del campo vi un bellissimo árbol seco y sus ramas tenían una forma bastante peculiar, a la izquierda del árbol se levantaba una luna enorme, redonda y brillante, y más lejos el casco de un avión de guerra, todo esto ahí en pleno campo abandonado y solitario, esa imagen se quedó y quedará en mí por siempre. Después, un día me encontraba en mi casa y tuve un especie de sueño revelador; me vi en el Centro Nacional de las Artes en la Escuela de Teatro, en un lugar al que todos llamamos “la terraza”, me vi parado ahí mirando hacia Av. Tlalpan, pero en vez de Av. era un bosque, de repente alguien me tocó el hombro y al voltear vi la cara de Samuel Beckett, me impresionó mucho su cara, de inmediato me despabilé, y fui directamente al librero y empecé a buscar algo sobre Beckett, me encontré con el texto de *Esperando a Godot*, lo empecé a leer y no lo solté. Al siguiente día platiqué todo esto con el actor y amigo mío Mario Balandra, y le dije que si le gustaría actuar en ésta. Así empezó la historia y vía crucis de este montaje.

ANEXO 2

Calendario 2001- 2002 de la puesta en escena *Esperando a Godot*

S/ mes	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
Nov. 26		20 Junta en casa de Agustín, 18:00 h rs.	21 Inicio de ensayos <i>Esperando a Godot</i> , ENAT, salón 4 de 19:00 a 23:00 hrs.	22 19-23:00. Ensayo Llevar masking tape, para delimitar espacio, grabadora y música	23 19-23:00 Ensayo Llevar sillas a ENAT, y lo que hay de escenografía y vestuario	24 19-23:00. Realizar solicitud para guardar producción en la ENAT	25 Ir a tepito. 19-23:00. Ensayo
25	26 Entregar solicitud a Ignacio Escárcega CCP. Jacqueline Espíritu/ préstamo de bodega 19-23:00 hrs. Ensayo	27 9 a.m, A. Quiere búho vivo en escena 19-23 hrs. Ensayo	28 Investigar instancias para conseguir el búho 19-23 hrs. Ensayo	29 19-23 hrs. Ensayo Comprar fusta negra	30 Volver a llevar sillas y baúl a la ENAT, guardar en recepción. 19-23 hrs. Ensayo	1 19-23:00 hrs. Ensayo	2 Tepito 19-23 hrs. Ensayo
Dic. 24	3 19-23 hrs. Ensayo Enviar solicitud a SEMARNAT- búho	4 19-23 hrs. Ensayo Mercado del oro	5 19-23 hrs. Ensayo Listado de producción completa	6 19-23hrs. Ensayo Buscar árbol	7 19-23 hrs. Ensayo Compras centro	8 19-23:00 hrs. Ensayo Compras centro	9 19-23:00 hrs. Ensayo
23	10 19-23:00 hrs. Ensayo	11 19-23:00 hrs. Ensayo Mercado del oro	12 19-23:00 hrs. Ensayo Mercado de portales	13 19-23:00 hrs. Ensayo Buscar árbol	14 19-23:00 hrs. Ensayo	15 19-23:00 hrs. Ensayo Tepito	16 19-23:00 hrs. Ensayo
22	17 19-23:00 hrs. Ensayo Ensayo con texto	18 19-23:00 hrs. Ensayo Ensayo con texto	19 19-23:00 hrs. Ensayo Ensayo con texto	20 19-23:00 hrs. Ensayo Ensayo con texto	21 19-23:00 hrs. Ensayo Ensayo con texto	22 19-23:00 hrs. Ensayo Ensayo con texto	23 19-23:00 hrs. Ensayo Ensayo con texto
21	24 Vacaciones	25	26	27	28	29	30
Ene. 20	31	1	2	3	4	5	6 Vacaciones

19	7 19-23:00 hrs. Ensayo Hablar a SEMARNAT - búho	8 19-23:00 hrs. Ensayo Cocer respaldo de sillas	9 19-23:00 hrs. Ensayo	10 19-23:00 hrs. Ensayo	11 19-23:00 hrs. Ensayo Cita en SEMARNAT 16:00 hrs.	12 19-23:00 hrs. Ensayo Tepito compra Levita y chaleco	13 19-23:00 hrs. Ensayo
18	14 19-23:00 hrs. Ensayo Solicitar espacio de ensayo en el teatro de las artes	15 19-23:00 hrs. Ensayo Ver abrigo 15:00 hrs. Metro popotla	16 19-23:00 hrs. Ensayo	17 19-23:00 hrs. Ensayo Comprar 2 pantalones en tepito	18 19-23:00 hrs. Ensayo, respuesta Teatro de las Artes, ingreso 1-02-02	19 19-23:00 hrs. Ensayo Tepito / centro	20 19-23:00 hrs. E . Comprar camisa Gogo
17	21 19-23:00 hrs. Ensayo Comprar chaleco Pozzo y Gogo	22 19-23:00 hrs. Ensayo Llevar reforzar cesto y baúl, centro	23 19-23:00 hrs. Ensayo Comprar fusta blanca	24 19-23:00 hrs. Ensayo Recoger baúl y cesto	25 19-23:00 hrs. Ensayo Comprar cofre baúl / encontramos árbol	26 19-23:00 hrs. Ensayo Reforzar cinta de los bombines	27 19-23:00 hrs. Ensayo
Feb. 16	28 19-23:00 hrs. Ensayo Enviar solicitud desmontar árbol- Del. Benito Juárez	29 19-23:00 hrs. Ensayo Carta firmada por vecino de Concepción Beistegui y División del Norte, llevar a Benito Juárez.	30 19-23:00 hrs. Ensayo Revisar derechos de música SACM	31 19-23:00 hrs. Ensayo Último día en salón ENAT	1 19-23:00 hrs. Ensayo En salón del Teatro de las Artes, llevar producción y regresarla a la ENAT	2 19-23:00 hrs. Ensayo Renovar listado de producción. Reforzar vestuario, portales.	3 19-23:00 hrs. Ensayo Tepito
15	4 19-23:00 hrs. Ensayo Solicitud de guardar producción en camerinos del Teatro de las Artes	5 19-23:00 hrs. Ensayo Guardar producción en teatro de las artes. Comprar calzón para Gogo	6 19-23:00 hrs. Ensayo Recibir respuesta de Del. Benito Juárez - árbol	7 19-23:00 hrs. Ensayo Recoger vestuario en portales.	8 19-23:00 hrs. Ensayo Centro reforzar zapato de Gogo. Entrega de informe al FONCA	9 19-23:00 hrs. Ensayo	10 19-23:00 hrs. Ensayo Recoger zapato de Gogo
14	11 19-23:00 hrs. Ensayo 10:00 hrs., llega camión-neta, desmontar árbol, llevarlo a casa del tío	12 19-23:00 hrs. Ensayo Buscar hojas para árbol	13 19-23:00 hrs. Ensayo Probar hojas de árbol	14 19-23:00 hrs. Ensayo	15 19-23:00 hrs. Ensayo	16 19-23:00 hrs. Ensayo	17 19-23:00 hrs. Ensayo

13	18 19-23:00 hrs. Ensayo Comprar hojas de plástico- árbol	19 19-23:00 hrs. Ensayo	20 19-23:00 hrs. Ensayo	21 19-23:00 hrs. Ensayo	22 19-23:00 hrs. Ensayo	23 19-23:00 hrs. Ensayo	24 19-23:00 hrs. Ensayo
Mar. 12	25 19-23:00 hrs. Ensayo	26 19-23:00 hrs. Ensayo	27 19-23:00 hrs. Ensayo	28 19-23:00 hrs. Ensayo	1 19-23:00 hrs. Ensayo Gogo inicia clases de violín	2 19-23:00 hrs. Ensayo venda en soga de lucky	3 19-23:00 hrs. Ensayo
11	4 19-23:00 hrs. Ensayo Comprar texturizador para sillas y sogas	5 19-23:00 hrs. Ensayo Llevar baúl y cesto a reforzar Edna	6 19-23:00 hrs. Ensayo	7 19-23:00 hrs. Ensayo	8 19-23:00 hrs. Ensayo Comprar fusta café	9 19-23:00 hrs. Ensayo	10 19-23:00 hrs. Ensayo 16:00 hrs. Casa de Agustín, llevar sillas para texturizar
10	11 19-23:00 hrs. Ensayo Texturizar sillas	12 19-23:00 hrs. Ensayo	13 19-23:00 hrs. Ensayo	14 19-23:00 hrs. Ensayo	15 19-23:00 hrs. Ensayo	16 19-23:00 hrs. Ensayo	17 19-23:00 hrs. Ensayo
9	18 19-23:00 hrs. Ensayo	19 19-23:00 hrs. Ensayo Recoger baúl y cesto con Edna 16:00 hrs.	20 19-23:00 hrs. Ensayo	21 19-23:00 hrs. Ensayo	22 19-23:00 hrs. Ensayo	23 19-23:00 hrs. Ensayo	24 19-23:00 hrs. Ensayo Se va Harif
8	25 19-23:00 hrs. Ensayo Buscar atrezzo en Merced y Sonora	26 19-23:00 hrs. Ensayo Hacer hoyo a silla de Pozzo para fusta	27 19-23:00 hrs. Ensayo Poner lijas a silla de pozzo, centro buscar lentes y reloj	28 19-23:00 hrs. Ensayo Llevar tabaco, pipa, cerillos y botella de vino	29 19-23:00 hrs. Ensayo Comprar otro tabaco y cerillos resistentes	30 19-23:00 hrs. Ensayo Llevar camisas a lavar	31 19-23:00 hrs. Ensayo
Abr. 7	1 19-23:00 hrs. Ensayo Llevar atrezzo completo, comprar fusta negra. Recoger camisas	2 19-23:00 hrs. Ensayo corre acto I	3 19-23:00 hrs. Ensayo Corre acto II	4 19-23:00 hrs. Ensayo Recoger baúl Edna 18:00 hrs.	5 19-23:00 hrs. Ensayo Arreglar pulverizador	6 19-23:00 hrs. Ensayo Tepito, sustituto de pulverizador	7 19-23:00 hrs. Ensayo Texturizar soga grande

6	8 19-23:00 hrs. Ensayo Solicitud escuela de danza gradas. Kioko diseño de imagen. Recoger pulverizador	9 19-23:00 hrs. Ensayo Reforzar respaldos sillas	10 19-23:00 hrs. Ensayo Llega Harif, todo completos	11 19-23:00 hrs. Ensayo 18:00 Sergio y Agustín ven prólogo. Compra de reloj, anteojos y leontina en calle Palma	12 19-23:00 hrs. Ensayo Comprar moños, camisas y guantes. Regresar a ensayos a la ENAT, solicitud a Ignacio Escárcega	13 19-23:00 hrs. Ensayo marcaje	14 19-23:00 hrs. Ensayo
5	15 19-23:00 hrs. Ensayo Entregar solicitud a Escárcega de ensayos en ENAT. Ensayo general todos acto I, Teatro de las Artes	16 19-23:00 hrs. Ensayo Ajustes acto I	17 19-23:00 hrs. Ensayo Ensayo general acto II	18 19-23:00 hrs. Ensayo Ajustes acto II	19 19-23:00 hrs. Ensayo Ensayo acto I	20 19-23:00 hrs. Ensayo acto II	21 19-23:00 hrs. Ensayo Corrida toda la obra
4	22 19-23:00 hrs. Ensayo Edición de tracks con Mario Vega. Regreso ensayos en ENAT. Hacer volantes 1500	23 19-23:00 hrs. Ensayo Respuesta de gradas	24 19-23:00 hrs. Ensayo 14:00 hrs Kioko Tago diseño.,	25 19-23:00 hrs. Ensayo Comprar el gaffer, cigarros de Beckett	26 19-23:00 hrs. Ensayo Solicitar a Sergio y Kioko material para programa de mano y boletín de prensa. Recoger volantes 1500	27 19-23:00 hrs. Ensayo Terminan clases de violín. Repartir volantes a todo el equipo.	28 No hay ensayo. Terminar boletín de prensa y programa de mano Difusión
May. 3	29 19-23:00 hrs. Ensayo Entrega de boletín a Juan Carlos Jiménez y Salvador Salvador Cristerna 17:00 hrs., CNA, programa de mano a ENAT, Sandy Torres. Entregar solicitud para ingreso al teatro. Llevar volantes a relaciones públicas del CNA Difusión	30 19-23:00 hrs. Ensayo Gobo luna, comprar. Recoger memorand opara ingreso al teatro. Difusión	1 19-23:00 hrs. Ensayo Solicitar lista de invitados a actores. Difusión	2 19-23:00 hrs. Ensayo Mandar tintorería vestuarios. Difusión	3 19-23:00 hrs. Ensayo Envío invitaciones y reforzar sillas. Difusión	4 19-23:00 hrs. Ensayo Renovar listado de producción y hacer inventarios para Salvador Novo. Difusión	5 19-23:00 hrs. Ensayo Con toto, 17:00 hrs., recoger CD de tracks. Recoger vestuarios de tintorería llevarlos a ENAT. Difusión

2	6 19-23:00 hrs. Ensayo Hacer diablitas, comprar material, llamar invitados especiales, invitación ensayo del 14-05-02. Difusión	7 19-23:00 hrs. Ensayo No llegó Gus. Llegada de mudanza a casa de tío confirmar mudanza. Difusión	8 8:00 hrs. Casa tío para cargar mudanza, 9:00 hrs. Ingreso al teatro. Llevar inventarios y memorando de ingreso al teatro. Difusión	9 12:00 a 22:00 hrs trabajo con técnicos en teatro, montaje, ensayo técnico, 19:00 hrs. Llegada de actores. Difusión	10 Ensayo 9-13:00 hrs. Corroborar invitados a ensayo del 14-05-02. Difusión. Hacer más volantes	11 19-23 hrs. Ensayo Toto. Se hace video y fotografías. Difusión	12 Ensayo toto 9:00 a 13:00. Difusión
1	13 Rueda de prensa, 11:00 hrs. Salvador novo. Difusión	14 19-23:00 hrs. Ensayo Ensayo general con invitados. Recoger volantes. Difusión	15 23:00 hrs. Ensayo Ensayo toto. Difusión	16 19-23:00 hrs. Ensayo Ensayo toto. Cigarros de Beckett. Flores para el altar. Difusión	17 Estreno Llegada a las 16:00 hrs., Función 20:00 hrs., llegada de coctail a las 21:00 hrs., llegada de fotógrafo y video a las 19:00 hrs., termina función 23:00 hrs.	18 Función 2 llegada a las 17:00 hrs., revisar producción difusión	19 Función 3 llegada a las 16:00 hrs., revisar producción difusión
	20 Difusión	21 Difusión	22 Función 4 llegada a las 17:00 hrs., revisar producción, solicitar hoja de salida de producción a Jacqueline Espíritu, para 27-05-02. Difusión	23 Función 5 llegada a las 17:00 hrs., revisar producción, recoger hoja de salida de producción con Jacqueline Espíritu. Difusión	24 Función 6 llegada a las 18:00 hrs., revisar producción difusión	25 Función 7 llegada a las 17:00 hrs., revisar producción difusión	26 Función 8 llegada a las 15:00 hrs., revisar producción termina temporada

Jun.	27 Embalaje de producción de 10:00 a 12:00 hrs., revisar con inventario, llega mudanza a las 12:30 hrs. Llevar cosas a casa tío, y Agustín.	28 Gustavo al médico	29 Agradecimiento al personal técnico del teatro Salvador Novo, Diana y Agustín	30 Junta casa de Agustín 17:00 hrs.	31 Tentativo conseguir otro actor para el personaje de Gogo	1	2
	3 Entrega de carpeta para temporada en el foro La Gruta 11:00 hrs. Con Luis Mario Moncada	4	5	6	7	8	9

ANEXO 3

Ruta crítica del proceso de producción de *Esperando a Godot*

Sem.	Periodo	Actividad	Realización	Fecha de entrega	Supervisión
4	22-04-02 a 28-04-02	Realizar CD de Tracks de música, máximo 14 minutos, 59 segundos	Mario Vega	3 -05-02	Diana
		Hacer 1 500 volantes, otras cotizaciones	Imprenta Esfuerzo S.A. de C.V.	26-04-02	Diana y Agustín
		Regresar a ensayos en la ENAT, llevar producción del Teatro de las Artes a ENAT, en la mañana 10:00 hrs.	Diana, Agustín y Tere	22-04-02	Diana
		Ver gradas, respuesta	Diana	23-04-02	Diana
		Citar a Kioko Tago para el 24-04-02 a las 15:00 hrs. en casa Agustín	Diana	22-04-02	Diana y Agustín
		Solicitar a Sergio prólogo para programa de mano	Sergio	28-04-02	Diana
		Solicita a Kioko diseño de programa de mano y boletín de prensa	Kioko	28-04-02	Diana
		Terminan clases de violín de Gustavo.	Gustavo y Raúl Rodríguez	26-04-02	Diana
		Pago de honorarios a mtro. de violín	Diana	27-04-02	Diana
		Recoger volantes	Imprenta Esfuerzo S.A. de C.V.	26-04-02	Diana
		Repartir volantes a actores	Diana	27-04-02	Diana y Agustín
		Terminar boletín de prensa y programa de mano, para Juan Carlos Jiménez, Salvador Cristerna del CNA y Sandra Torres ENAT	Agustín, Diana y Tere	28-04-02	Diana, Tere y Agustín

ANEXO 4

Primer listado de producción de *Esperando a Godot*

ESCENOGRAFÍA	NÚMERO	CARACTERÍSTICAS
Árbol	1	3.50 mts de alto , copa de 2.50 mts de ancho, tronco de 35 cm de ancho
luna	1	efecto especial , iluminación o realizarla
Sillas	6	Madera estilo director de cine, Plegables, respaldo y asientos en tela negra gabardina.
Soga	29 mts	1.5" color natural
Soga	3 mts	1.5" color natural
Baúl	1	Color amarillo oxidado, madera, y metal, 1 MT x 50cm x 25cm
Cesto de provisiones	1	Rattan café oscuro, 45 cm. x 40 cm. x 28 cm., interior forro de hule espuma color café oscuro
caña de pescar	1	con hilo y anzuelo
lámpara oriental	1	de 50 cm. de diámetro, blanca, sin dibujo
máquina de niebla	1	para ambiente de niebla
búho virginiano	1	amaestrado,
VESTUARIO	NÚMERO	CARACTERÍSTICAS
Bombines	6	Negros, de fieltro
Levitas	5	Negras, largo hasta la rodilla
Pantalones	5	Estampado rayas y CUADRÍCULA, color gris
Camisas	5	Blancas cuello de paloma, buscar en mercado de ropa usada
Chalecos	4	Negros o gris, ropa usada, de lana
Tirantes	3	Para pantalones
Abrigo	1	CAFÉ o gris oxford, largo hasta la rodilla
Moños	5	Negros, satín
Zapatos	5 pares	Negros
Pañuelo	2	Blancos de seda
Soga cinturón	50 cm.	Color natural, mecate
UTILERÍA	NÚMERO	CARACTERÍSTICAS
Pipa	1	Negra, o color MARFIL
Fustas o látigos	2	Negras, 4 mts largo
Pulverizador	1	Vidrio, chico, con atomizador color oro
Botella	1	Verde oscuro, con corcho
Fósforos	10	De madera, resistentes al agua
UTILERÍA DE MANO	NÚMERO	CARACTERÍSTICAS
vino	250 mlt	padre quino o bebida de jugo de uva
pavo	1	1 kgr. , completo
zanahorias	2	tamaño de 20 cms.
nabos	2	tamaño de 20 cms.
pan baguette	1	tamaño de 50 cms.
rábano negro	1	grande de 100 grs.
tabaco	1 bolsa	para pipa, sabor vainilla

ANEXO 5

Listado definitivo de producción de *Esperando a Godot* Última versión antes de ingresar a teatro Salvador Novo

Dirección: Agustín Meza
Producción ejecutiva: Diana Luévano
Asistente de dirección: Teresa Garagarza
Teatro: Salvador Novo
Fecha: 4 de mayo del 2002

ESCENOGRAFÍA	NÚMERO	CARACTERÍSTICAS	UBICACIÓN
Árbol	1	3.50 mts de alto , copa de 2.50 mts de ancho, tronco de 35 cm de ancho	Casa tío / llevar a ENAT. Salvador Novo
Sillas	6	Madera estilo director de cine, Plegables, respaldo y asientos en tela negra gabardina.	ENAT/ recepción
Soga	29 mts	1.5" color natural	ENAT/ recepción
Soga	3 mts	1.5" color natural	ENAT/ recepción
Soga	1.5 mts	1.5" color natural	ENAT/ recepción
Baúl	1	Color amarillo oxidado, madera, y metal, 1 MT x 50cm x 25cm	ENAT/ recepción
Cofre, baúl	1	Café, madera, 80cm x 45cm x 40cm	ENAT/ recepción
Cesto de provisiones	1	Rattan café oscuro, 45cm x 40cm x 28cm, interior forro de hule espuma color café oscuro	ENAT/ recepción
Hojas de árbol	10	Hojas verdes de árbol, plástico	cesto de provisiones
Maquina de niebla	1	Serie color azul, con control alambrito y cable para conexión	Casa Agustín. llevar a Salvador Novo
Cables	4	Acero medidas: 4 metros de largo y 8mm de grosor	casa Agustín llevar a Salvador Novo
Perros	8	Para sostener cables	
Diablas	4	Negras ,con instalación para 12 focos c/u, de 4 mts de largo	Salvador Novo bodega
Focos	50	Color rosa marca softone en buenas condiciones	Salvador Novo Bodega
Líquido para máquina de niebla	1 Its	Color verde - marca rosco	casa Agustín, llevar al Salvador Novo
VESTUARIO	NÚMERO	CARACTERÍSTICAS	UBICACIÓN
Bombines	6	Negros, de fieltro	baúl negro
Levitas	5	Negras, largo hasta la rodilla	baúl negro
Pantalones	5	Estampado rayas y cuadrícula, color gris	baúl negro
Camisas	6	Blancas cuello de paloma	baúl negro
Chalecos	4	Negros y gris	baúl negro
Tirantes	3	Para pantalón	baúl negro
Cinturón	1	Talla 28, negro	baúl negro
Abrigo	1	CAFÉ, largo hasta la rodilla	baúl negro
Moños	5	Negros, satín	baúl negro
Zapatos	5 pares	Negros	baúl cofre
Pañuelo	2	Blancos	baúl negro
Guantes	2 pares	Negros algodón	baúl negro
Soga cinturón	50 cm	Color natural	baúl negro
Calzón	1	Blanco	baúl negro
Calcetines	1 par	negros	baúl negro

UTILERÍA	NÚMERO	CARACTERÍSTICAS	UBICACIÓN
Pipa	1	Negra	cesto ENAT / recepción
Fustas	2	Negras, 4 mts largo	cesto ENAT / recepción
Pulverizador	1	Vidrio, chico (FRÁGIL)	cesto ENAT / recepción
reloj de tapa	1	color plata (FRÁGIL)	agustín
impertinentes con leontina	1	color oro (FRÁGIL)	agustín
Botella	1	Verde oscuro, con corcho (FRÁGIL)	cesto ENAT / recepción
Tabaco	1 bolsa	150 gr	cesto ENAT recepción
Tuperweare	1	Negro con tapa	cesto ENAT / recepción
Fósforos	5 cajas	De madera	cesto ENAT / recepción
UTILERÍA DE MANO	NÚMERO	CARACTERÍSTICAS	ubicación
refresco- uva	250 mlt	refresco DELAWARE PUNCH	compra diaria
pieza de pollo	1	con pellejo/ de pollos río	compra diaria
zanahoria	1	tamaño de 20 cms	compra diaria
nabo	1	tamaño de 20 cms	compra diaria
rábano negro	1	grande de 100 grs.	compra diaria
tabaco	1 bolsa	para pipa, sabor vainilla	cesto ENAT/ recepción
OTROS	NÚMERO	CARACTERÍSTICAS	UBICACIÓN
Baúl	1	Negro, 1mts x 50 cm x 38cm, con candado y otros objetos dentro.	ENAT /recepción
Filtros para iluminación	10	Varios colores	cofre baúl ENAT/ recepción
Cinta gaffer	1	Negra	cofre BAÚL ENAT /recepción
Cd	1	Tracks de música de la obra	cofre baúl ENAT /recepción

ANEXO 6

Listado de producción por personaje

PERSONAJE	VESTUARIO	ESCENOGRAFÍA	UTILERÍA	ATREZZO
ESTRAGÓN	Acto I Levita (1) Camisa (1) Chaleco (1) Cinturón de mecate (1) Zapatos viejos (1) Calzón (1) Bombín (1) Moño (1)	Actos I y II Silla Baúl con violín	Acto I y II Violín,	
VLADIMIR	Acto I Levita (1) Camisa (1) Chaleco (1) Tirantes (1) Zapatos viejos (1) Bombín (1) Moño (1)	Actos I y II Silla		Para Acto I Zanahoria Nabo Acto II Rábano negro
POZZO	Acto II Levita (1) Camisa (2) Chaleco (1) Cinturón (1) Zapatos de agujeta (1 par) Abrigo (1) Bombín (1) Moño (1) Pañuelo (1) Guantes (1 par) Calcetines (1 par) Acto II Levita (1) Camisa (2) Chaleco (1) Cinturón (1) Zapatos de agujeta (1 par) Bombín (1) Moño (1)	Actos I y II Silla con porta fusta y lijas para encender fósforos	Acto I Pipa Pulverizador Reloj de tapa Leontina Impertinentes Fusta Acto II Fusta	Acto I Pollo Vino Fósforos Tabaco
LUCKY	Acto I y Acto II Levita (1) Camisa (1) Tirantes (1) Zapatos con agujeta(1) Bombín (1) Moño (1)	Actos I y II Baúl Cesto de provisiones Acto I Tupperware Botella de vino	Acto I soga 3 mts. Acto II Soga de 1.5 mts.	
MUCHACHO	Actos I y II Levita (1) Camisa (1) Chaleco a cuadros(1) Cinturón negro (1) Zapatos con agujeta(1) Bombín (1) Moño (1)	/	/	/

ANEXO 7

Producción para acto I en el teatro Salvador Novo

ESCENOGRAFÍA	NÚMERO	CARACTERÍSTICAS	UBICACIÓN
Árbol	1	3.50 mts de alto , copa de 2.50 mts de ancho, tronco de 35 cm de ancho	Bodega del Salvador Novo
Sillas	6	Madera estilo director de cine, Plegables, respaldo y asientos en tela negra gabardina.	Bodega del Salvador Novo
Soga	29 mts	1.5" color natural	Bodega del Salvador Novo
Soga	3 mts	1.5" color natural	Bodega del Salvador Novo
Baúl	1	Color amarillo oxidado, madera, y metal, 1 MT x 50cm x 25cm	Bodega del Salvador Novo
Cofre, baúl	1	Café, madera, 80cm x 45cm x 40cm	Bodega del Salvador Novo
Cesto de provisiones	1	Rattan café oscuro, 45cm x 40cm x 28cm, interior forro de hule espuma color café oscuro	Bodega del Salvador Novo
Máquina de niebla	1	Serie color azul, con control alambrito y cable para conexión	Bodega del Salvador Novo
Cables	4	Acero medidas: 4 metros de largo y 8mm de grosor	Bodega del Salvador Novo
Perros	8	Para sostener cables	Bodega del Salvador Novo
Diablas	4	Negras ,con instalación para 12 focos c/u, de 4 mts de largo	Bodega del Salvador Novo
Focos	50	Color rosa marca softone en buenas condiciones	Bodega del Salvador Novo
Líquido para máquina de niebla	1 lts	Color verde - marca roscó	Bodega del Salvador Novo
UTILERÍA	NÚMERO	CARACTERÍSTICAS	UBICACIÓN
Violín	1	Violín con arco dentro del baúl	Gustavo Muñoz
Pipa	1	Negra	Caja 3 en camerino 2
Fusta	1	Negra, 4 mts largo	En camerino 2
Pulverizador	1	Chico de cristal con atomizador y menta refrescante de aliento.	Caja 3 en camerino 2
Botella DE VINO	1	Verde oscuro, con corcho y refresco Delaware punch 250 mlt.	Caja 3 en camerino 2
Tabaco	1 bolsa	Para pipa,	Caja 3 en camerino 2
Tuperware	1	Negro con tapa par a pollo	Caja 3 en camerino 2
Fósforos	5 cajas	De madera en chaleco	Caja 3 en camerino 2
UTILERÍA DE MANO	NÚMERO	CARACTERÍSTICAS	UBICACIÓN
Refresco	250 ml	Delaware Punch	Compra diaria
Pierna de pollo	1	1 kg., completo	Compra diaria
zanahoria	1	Tamaño de 20 cms	Compra diaria
nabo	1	Tamaño de 20 cms	Compra diaria
rábano negro	1	Grande de 100 grs.	Compra diaria
tabaco	1 bolsa	Para pipa, sabor vainilla	Caja 3 en camerino 2
Menta	30 mlt	Menta líquida para refrescar el aliento	Caja 3 en camerino 2
MAQUILLAJE	NÚMERO	CARACTERÍSTICAS	UBICACIÓN
Base	2	Marca cryolán	Caja 3 en camerino 2
Quesos	2 bolsas	Blancos	Caja 3 en camerino 2
Maquillaje polvo	2	Color negro, texturizar vestuarios	Caja 3 en camerino 2
OTROS	NÚMERO	CARACTERÍSTICAS	UBICACIÓN
Ropa	XX	Ropa de trabajo de actores	Caja 3 en camerino 2

Nota: cada actor trae su maquillaje

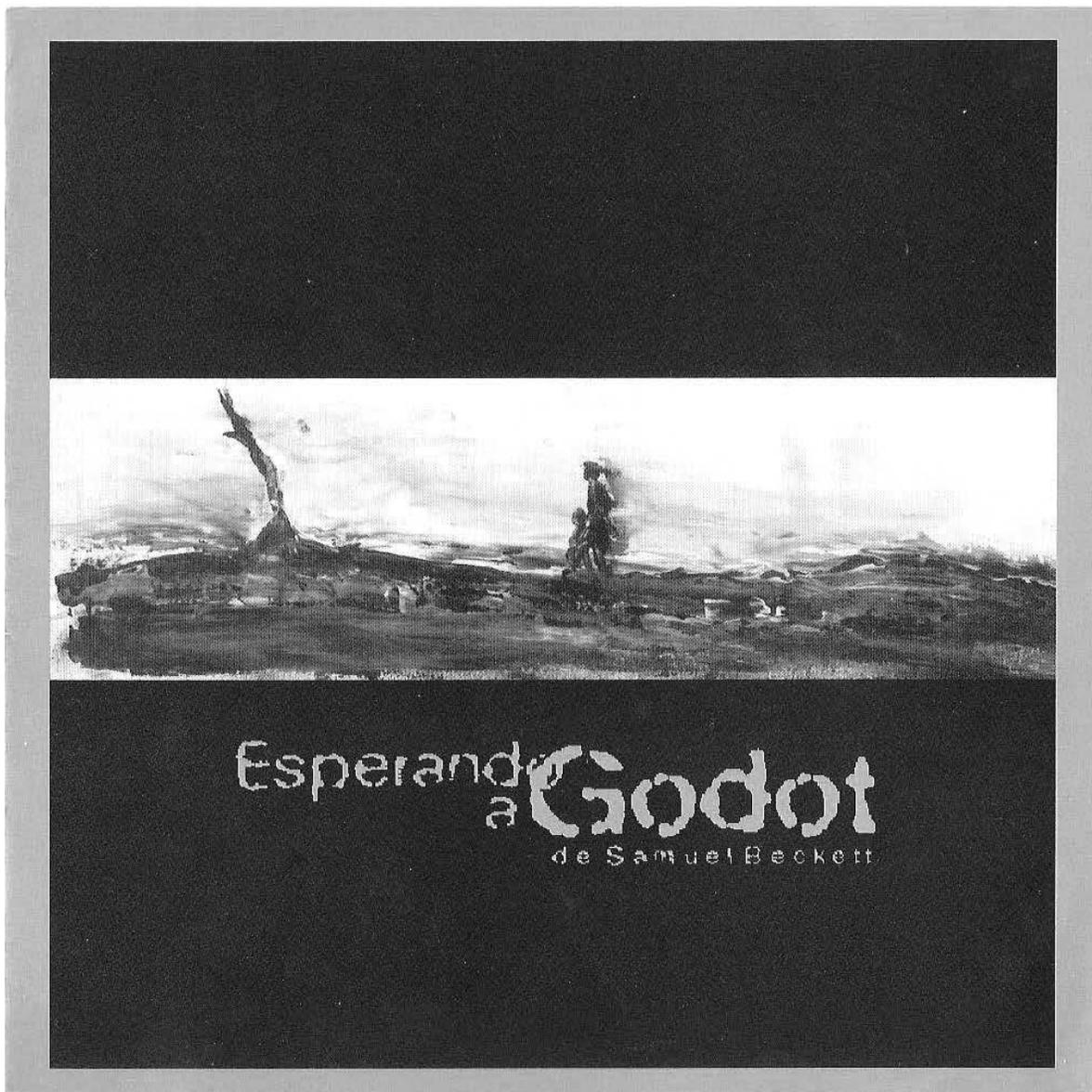
ANEXO 8

Producción para acto II en el teatro Salvador Novo

ESCENOGRAFÍA	NÚMERO	CARACTERÍSTICAS
Árbol	1	3.50 mts de alto , copa de 2.50 mts de ancho, tronco de 35 cm de ancho
Sillas	6	Madera estilo director de cine, Plegables, respaldo y asientos en tela negra gabardina.
Soga	29 mts	1.5" color natural
Soga	1.5 mts	1.5" color natural
Baúl	1	Color amarillo oxidado, madera, y metal, 1 MT x 50 cm x 25 cm
Cofre, baúl	1	Café, madera, 80cm x 45cm x 40cm
Cesto de provisiones	1	Rattan café oscuro, 45cm x 40cm x 28cm, interior forro de hule espuma color café oscuro
Hojas de árbol	10	Hojas verdes de árbol, plástico
Maquina de niebla	1	Serie color azul, con control alambrito y cable para conexión
Cables	4	Acero medidas: 4 metros de largo y 8mm de grosor
Perros	8	Para sostener cables
Diablas	4	Negras, con instalación para 12 focos c/u, de 4 mts de largo
Focos	50	Color rosa marca softone en buenas condiciones
Liquido para máquina de niebla	1 lt.	Color verde - marca rosco
UTILERÍA	NÚMERO	OBSERVACIONES
Violín	1	Violín con arco dentro del cofre
Fusta	1	Negra, 4 mts largo

ANEXO 9

Portada del programa de mano



ANEXO 10
Fotografías



Harif Ovalle, *Didi*



Gustavo Muñoz, *Gogo*



Mario Balandra, *Pozzo*



César Estrada, *Lucky*



Juan Antonio Ovalle, *Muchacho*

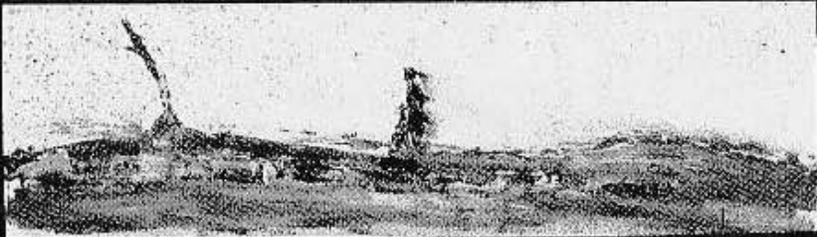
ANEXO 11

Placa conmemorativa por las 75 representaciones, 2003

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
a través del Instituto Nacional de Bellas Artes,
la Coordinación Nacional de Teatro
y la Compañía de Teatro El Ghetto
conmemoran las 75 REPRESENTACIONES de la obra

Esperando a Godot

De Samuel Beckett



Reparto

Estragón **Gustavo Muñoz**
Vladimir **Harif Ovalle**
Lucky **César Estrada**
Pozzo **Mario Balandra**
Un muchacho **Juan Antonio Ovalle**

Asistente de dirección
Ileana Villarreal

Producción ejecutiva
Diana Luévano Muñoz

Iluminación
Carolina Jiménez

Espacio escénico
Agustín Meza

Fotografía
Roberto Blenda

Concepto sonoro
Agustín Meza

Prólogo
Sergio Santiago Madariaga

Ilustración
"El Silencio" 15 X 6 acrílico
Paulo Riqué

Traducción
Alfredo Valero

Dramaturgia
Agustín Meza

The force will be with you
Enrique Urbiola

Dirección
Agustín Meza

También colaboraron María Teresa Garagarza Avilés y José Ángel Longoria
Agradecimiento especial a: Rosa Eguiza(SOGEM) y Cecilia Merelo (FONCA)

Tramoya: Joaquín Campos, Saturnina Bautista, Cristian Jesús Velázquez, Raúl Morales, Jesús Benjamín Mondragón. Iluminación: Rolando Raymundo, Luis David Herrera, Guillermo Sandoval. Uillería: Ismael Plata, Carmelo Luna. Traspunte: Adón Rosas. Sonido: José Luis Pérez. Vestuario: Aurora Bracamontes. Responsable del teatro: Joaquín Campos

Develaron esta placa
José Solé • Luz Emilia Aguilar Zinser • Arturo Ríos



eL granero
CASA DE LA CULTURA



CONACULTA - INBA
Coordinación Nacional de Teatro



FONCA

México, D.F., 17 de septiembre de 2003

BIBLIOGRAFÍA

Addington, Symond John, *El Renacimiento en Italia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Ander-Egg, Ezequiel, *Léxico de la promoción sociocultural*, México, Espacio Espiral A.C., 2002.

Arroniz, Othón, *Teatro Evangelizador en Nueva España*, México, UNAM, 1979.

Barriere, Pierre, *La vida intelectual en Francia, desde el siglo XVI hasta la época contemporánea*, México, Unión Tipográfica Hispano Americana, 1963.

Bettetini, Gianfranco, *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

Bronnirov, A., *Luminotecnia teatral*, Argentina, Quetzal, 1963.

Buendía, Juan Manuel, *Organización de reuniones, convenciones, congresos, seminarios*, México, Trillas, 2002.

Carcopino, Jérôme, *La vida cotidiana en Roma en el apogeo del Imperio*, Buenos Aires, Librería Hachette S.A., 1984.

Careter, Lázaro Fernando, *Teatro Medieval*, Madrid, Castalia Odres Nuevos, 1976.

Castillo, Cuevas María de la Luz, *El estilo Barroco en el espacio escénico*, México, Tesis profesional, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

Castro, Américo, *La realidad histórica en España*, México, Porrúa, 1966.

Ceballos, Edgar, *Principios de Dirección Escénica*, México, Col. Escenología, 1992.

Coelho, Teixeira, *Diccionario crítico de política cultural, cultura e imaginario*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, ITESO, 2002.

Corona, Candelaria Guadalupe, *¿Movimiento de Teatro Independiente o grupos en Movimiento?*, México, Tesis profesional, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de

Literatura Dramática y Teatro, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

De León, Marisa, *Espectáculos escénicos, producción y difusión*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección de Vinculación Cultural, FONCA, 2004.

—“Guía para la difusión de espectáculos escénicos”, México, en *Documenta CITRU*, nueva época, Núm. 4, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - INBA, 2001.

—“Manual básico de producción de espectáculos escénicos”, México, en *Documenta CITRU*, nueva época, Núm. 2, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes- INBA, 2000.

Diccionario, El pequeño Larousse Ilustrado, México, Larousse, 2003.

Duverger, Christian, *La conversión de los indios de Nueva España, texto de los coloquios de los doce de Bernardino de Sahagún*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Duvignaud, Jean, *Sociología del Teatro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

Eistentark, Rosalyn, *El desarrollo de un público. Un manual de técnicas para su planificación*, México, Fideicomiso para la Cultura, México-Estados Unidos, 2000.

Friendlaender, *La sociedad romana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Gerard, y Castell Ira, *Problemática de la producción y mercadotecnia teatral*, México, Tesis profesional, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

Gómez, Alonso Dora María y Mayagoitia Hill Alberto, *Manual fiscal y laboral para el egresado de Literatura Dramática y Teatro*, México, Tesis profesional, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

Goubet, Pierre, *Historia de Francia*, Barcelona, Editorial Grijalbo, 1984.

Jacob, Burckhardt, *La cultura del renacimiento en Italia*, Barcelona, Obras Maestras, 1951.

Jiménez, Lucina y Cristina King, “*Gestión cultural para profesionales y administradores de proyectos artísticos. Estrategias para recaudar fondos y desarrollar públicos (Cuaderno de trabajo)*”, México, Miranda Foundation, 2001.

Jiménez, Lucina, *Teatro y públicos. El lado oscuro de la sala*, México, Col. Escenología A.C., Núm. 37, 2000.

Knowlson, James, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, New York, Simon & Schuster, 1996.

Laguarta, Lorenzo Pablo, *España*, México, Patria, 1962.

Liuschitz, Ptemkin A., *Maquillaje teatral, pelucas*, Buenos Aires, Quetzal, 1963.

Macgowan, K. y Melnitz W., *Las Edades de oro del teatro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

María y Campos, Armando, *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España (Siglos XVI al XVIII)*, México, Costa-Amic, 1959.

Marín, Pavia Ana Rosa, *Análisis comparativo sobre la función del productor en la producción teatral y en la producción televisiva*, Tesis profesional, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

Menéndez, Pidal Ramón, *Historia de España*, Madrid, Espasa Calpe S.A., 1954.

Mignon, Paul, *Historia del teatro contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1973.

Montanelli, Indro, *Historia de los griegos, historia de amor*, España, Plaza y Janés, 1973.

Obón, León J. Ramón, *Derecho de los Artistas Intérpretes, actores, cantantes y músicos ejecutantes*, México, Trillas, 1996.

Ortenbach, Enrique, *Teatro Universal*, Barcelona, Ediciones Nauta S.A., 1974.

Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1984.

Peña de Sol, Pedro, “¿Cómo se produce teatro en México?”, México, *Paso de Gato, Revista Mexicana de Teatro*, Ediciones Anónimo Drama, Año 1, Núm. 2, mayo-junio 2002.

———“A quien le toca llenar la sala”, México, *Paso de Gato, Revista Mexicana de Teatro*, Ediciones Anónimo Drama, Año 1, Núm 5, noviembre-diciembre, 2002.

Peña, Casado Rafael, *Gestión de la producción en las artes escénicas*, México, Escenología A.C., 2002.

Prieto, Julio, *Los montajes teatrales en México durante los Últimos 50 años*, México, México en el arte, núms. 10-11, INBA, 1950.

Puig, Martín Carlos, “Como se hace un auto-SWOT”, Definición y aplicación del análisis DAFO (Debilidades, Amenazas, Fortalezas y Oportunidades), www.latencia.com/archivos/SWOT.pdf

Ruiz, Dueñas Jorge, *Cultura ¿para qué?, Un examen comparado*, México, Océano, 2000.

Ruiz, Lugo Marcela y Ariel Contreras, *Glosario de términos del Arte Teatral*, México, Trillas, 1983.

Sten, María, *Vida y muerte del teatro náhuatl, el olimpo sin Prometeo*, México, SEP, 1974.

Struve, V.V., *Historia de la antigua Grecia*, Barcelona, Akal Editor, 1979.

Torres, Cuevas Zeferina Catalina y Vargas Solís Marco Antonio, *Bases de Administración Teatral para la Formación de Profesionales del Teatro*, México, Tesis profesional, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

Uscatescu, George, *Teatro occidental contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1968.