



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Producción de la puesta en escena *Ágatha* de Marguerite Duras
(Dirigida por David Herce y estrenada el 8 de abril de 2002 en el
Teatro "La Capilla")

Informe Académico de Actividades Profesionales

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO
PRESENTA:

ISIS GARCÍA ESTRADA

ASESOR: Lic. Fidel Monroy Bautista

Sinodales:

Prof. Germán Castillo Macías
Prof. Otto Minera Ábrego
Mtro. Ricardo García-Arteaga Aguilar
Mtro. Tibor Bak-Geler Geler



MÉXICO D.F.

2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

-¿Quién cuida la olla del tesoro detrás del arcoiris?...

Blanca Forzán

Dedicatorias.

- Para mis papás como una muestra de amor y de agradecimiento y por creer en mí a pesar de todo.
- Para mis hermanas porque las dos son ángeles que me acompañan, una en el cielo y otra en la tierra, ¿qué más puedo pedir?
- Para mis primos porque los amo y porque sé que pueden lograr todo lo que se propongan.

Agradecimientos.

- A Enrique por ser un ejemplo y una constante compañía.
- Al Lic. Sandoval por su constante interés en éste proceso que por fin hoy está cumplido.
- A David porque nacimos y crecemos juntos.
- Muy especialmente a mis tías: Claudia, Isabel, Celia, Leticia, Patricia, Inés, Lourdes y Erika, como agradecimiento a sus sonrisas, su alegría, sus enseñanzas, su fortaleza y su apoyo. Por todos los ratos felices de la infancia y por su amor de siempre.
- A la UNAM, por ser mi casa, mi cobijo, mi principal maestra, mi compañera de aventuras, mi santa patrona, mi jefa, mi impulso, mi universo.

Informe Académico de Actividades Profesionales

Producción de la puesta en escena **Ágatha** de Marguerite Duras
(Dirigida por David Herce y estrenada el 8 de abril de 2002 en el
Teatro "La Capilla")

Introducción	5
Justificación	7
I.- Producción de Ágatha de Marguerite Duras (Primera temporada)	
I.1 Preproducción	
I.1.1.- Primer acercamiento y organización	9
I.1.2.- Presupuestos	12
I.1.3.- Elenco	14
I.1.4.- Ruta Crítica	15
I.1.5.- Carpetas de Presentación	18
I.2 Gestiones	
I.2.1.- Espacio Teatral	20
I.2.2.- Gestiones de patrocinios	22
I.2.3.- Gestión de donativos en especie	24
I.2.4.- Otras soluciones económicas	25
I.2.5.- Nómina de Actores	26
I.2.6.- SOGEM	27
I.3 Producción	
I.3.1.- Ensayos	28
I.3.2.- Realización	29
I.3.3.- Entrada al teatro	32
I.3.4.- Difusión	34
I.3.5.- Estreno	36
I.4 Temporada	
I.4.1.- La temporada	37
I.5 Postproducción	
I.5.1.- Fin de Temporada	39
II.- Producción en Gira	
II.1 Preproducción	40
II.2 Producción durante la gira	42

III.- Funciones del Productor Ejecutivo	44
III.1 Esquema de funciones	45
Conclusiones	47
Epílogo	48
Bibliografía	49
Anexos	51

INTRODUCCIÓN

a) Mi perspectiva

Egresada de la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México, con la especialidad de actuación, ingreso al medio de trabajo profesional con la puesta en escena *La muerte se va a Granada*, dirigida por José Luis Ibáñez, producida por CONACULTA y estrenada en el Teatro Helénico el 26 de julio del 1999. En esta puesta participé como actriz y, posteriormente, durante las giras realizadas a las ciudades de San Luis Potosí, Toluca y Colima, me integré como asistente de producción, impulsada por el deseo de aprender en qué consistían las funciones del productor. Mi trabajo en ese tiempo consistió en realizar inventarios, organizar y cuidar vestuario y escenografía, así como dar avisos o indicaciones a actores. En esta obra fue la primera vez que apareció ante mí la figura del productor, ya que durante mi formación académica y mi desempeño en el teatro estudiantil no había tenido cercanía con esta profesión. Mi clase de producción en la universidad tuvo dos vertientes: con mi primer maestro aprendí sobre la historia de la escenografía y el espacio escénico y con el segundo profesor el curso se centró en la realización de máscaras y maquillaje escénico. No cabe duda que dichos contenidos son áreas pertenecientes a la Producción, sin embargo el conocer sobre ellos no es suficiente para comprender lo que implica el proceso de Producción de una obra. En ninguno de esos cursos ni en algún otro durante los cuatro años de la carrera nadie se ocupó de analizar la Producción como la profesión de organizar, administrar y cuidar la creación y realización de un universo teatral.

b) La necesidad

Dentro del plan de estudios de mi Colegio, la atención hacia el tema de los procesos de Producción era mínima e insuficiente para desarrollar habilidades sobre ella, sin embargo, en la realidad de mi primer proyecto independiente y profesional (*De Sangre y de Honra*) alguien debía ocuparse de ese rubro. Con más inocencia y curiosidad que conciencia, asumí la responsabilidad del "departamento de la producción ejecutiva". Guiada por la referencia adquirida en el proceso de *La Muerte se va a Granada* consideré que mis nuevas responsabilidades serían conseguir los fondos para la realización de la obra, la administración de los mismos, la relación administrativa con actores y colaboradores, la supervisión de la realización de la escenografía, vestuario y demás trastos escénicos, la coordinación de fechas de entrega de materiales y egresos de fondos, la planeación de la publicidad, el enlace entre el director y el elenco, las gestiones con el teatro y demás instituciones necesarias, venta de funciones, la realización de trámites y negociaciones con las autoridades, etc. Afortunadamente mis compañeros creadores de dicho proyecto colaboraban con algunos de estos rubros y juntos tomábamos decisiones, ya que funcionábamos como una mesa directiva o consejo de producción, del cual yo asumía la conducción. Con el paso del tiempo puedo estar orgullosa de que la intuición y la audacia hicieron que el proyecto saliera a flote, sin embargo, puedo darme cuenta que esas dos características no son suficientes para considerarse un profesional.

Después de esa primera experiencia teatral, en la que descubrí que la producción además de ser una gran responsabilidad, era una experiencia excitante y gratificante, aunque todavía nebulosa y confusa para mí, decidí enfocar más de mis energías hacia esa área y así me hice cargo de coordinar la producción en otras puestas en escena. La experiencia y algún taller sobre el tema, han dado coherencia y orden a la confusión que tenía acerca de las funciones específicas del productor ejecutivo. En mi cotidiana convivencia y desempeño con otros hacedores de teatro en este país, me he dado cuenta de que la ignorancia sobre el tema es compartida y que es el trabajo día a día el que nos permite establecer la "metodología específica" que cada proyecto requiere, sin que esto signifique darle la espalda a normativas generales y operacionales en este campo de la producción.

c) Los objetivos

Intentando de algún modo colaborar en la disminución de la confusión, en el presente trabajo realizo una reflexión acerca de las funciones, características y tareas que abarca la producción ejecutiva, teniendo como premisa sustentarlo en mis experiencias y ejemplificándolo fundamentalmente con el trabajo realizado para la puesta en escena **Ágatha** de Marguerite Duras, dirigida por David Herce y estrenada en el teatro "La Capilla" el 8 de abril del 2002. Durante este trabajo analizaré cómo fue el proceso de producción de **Ágatha** y reflexionaré sobre otras alternativas para llevarse a cabo de mejor manera; todo esto con el propósito de que mis conclusiones sean funcionales al enfrentarlas con la realidad de los hacedores de teatro mexicanos. Así, este trabajo intenta ser un paso adelante en el camino hacia mi profesionalización dentro del campo de la producción.

A la vez, este trabajo es una llamada de atención sobre la importancia de mirar con respeto y cuidado la figura del productor ejecutivo para poder valorarla en toda su dimensión, ya que ello contribuirá a dar tranquilidad, fuerza y profesionalismo a nuestros espectáculos.

JUSTIFICACIÓN

El presente informe académico reportará y analizará mi labor como coordinadora de producción y productora ejecutiva de la puesta en escena **Ágatha** de Marguerite Duras, dirigida por David Herce, cuyo proceso comenzó en noviembre del año 2001 y que tuvo las siguientes etapas de trabajo:

Preproducción
Gestiones
Producción
Temporada
Producción en gira

En este informe haré un recuento de las actividades realizadas durante cada etapa, analizaré el proceso de la producción e integraré reflexiones sobre las decisiones y caminos tomados. Naturalmente para realizar este análisis retomaré los aprendizajes adquiridos durante de la producción de **Ágatha** y en otras producciones posteriores.

Como último capítulo presentaré un listado de las actividades a las que, según mi experiencia y perspectiva, debería enfocarse el productor ejecutivo que trabaja en las condiciones más favorables; ese capítulo es una propuesta que surgirá de la reflexión y retroalimentación realizadas durante el proceso de realización del informe.

A continuación presentaré los motivos por los que elegí realizar mi trabajo recepcional bajo la modalidad de informe, además de la manera en que éste se vincula con mi desempeño laboral actual.

En el momento en el que fue prioritario para mí cerrar el ciclo relativo a mi titulación de la licenciatura, mi vida profesional se había conducido hacia el ramo de la producción, principalmente ejecutiva. El trabajo en esta área se había vuelto para mí un reto y había generado una pasión que incluso me empujó a distanciarme por momentos de mi quehacer como actriz.

Las dudas sobre los procesos de producción de un espectáculo escénico, surgidas a través del ejercicio como productora ejecutiva, resultaban muy difíciles de aclarar debido a que el análisis que sobre esta área se ha hecho en nuestro país es en realidad poco profundo: existe muy poca bibliografía escrita en español, las escuelas superiores de Teatro se ocupan muy someramente del tema, son contados los productores profesionales y resulta difícil acceder a sus métodos y estrategias, además de que el productor ejecutivo es una figura de reciente creación. La escritura de este informe será una revisión sobre las metodologías y estrategias de producción empleadas en **Ágatha**, con la intención de aprender de la experiencia y mejorar cada vez el ejercicio de producción de obras de teatro.

Otro motivo que impulsa la realización de este informe es que he percibido a través de mi relación con estudiantes e incluso egresados del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, que la narración de la experiencia como

productora, resulta interesante e incluso una referencia para enriquecer/orientar su quehacer en el área de la producción. He percibido que existen muchas interrogantes en cuanto a procedimientos, metodologías, estrategias y soluciones y espero que mi informe pueda servir como referencia para aquellos que tengan dudas sobre la producción ejecutiva.

En ese aspecto me parece muy importante que el Colegio de Teatro de mi Facultad pudiera ofrecer algunas alternativas paralelas de orientación en cuanto a la realización de una producción escénica a sus alumnos. Tales podrían ser talleres, cursos, conferencias sobre los procesos y estrategias de producción, sobre la realidad del campo de trabajo y los espacios de creación en el teatro mexicano. Las escuelas superiores de teatro juegan un papel trascendental para lograr que los productores del presente sean considerados un punto central de la empresa teatral, dado que su participación tiene relevancia administrativa y logística pero también artística y creadora. Especializando y profesionalizando a los productores de teatro mexicano, facilitaríamos y enriqueceríamos en mucho la labor artística de los hacedores de teatro en México y daríamos una mayor calidad a la producción teatral.

I.- PRODUCCIÓN DE **ÁGATHA** (Primera Temporada)

I.1 Preproducción

I.1.1 Primer Acercamiento y Organización

El proyecto de **Ágatha** como puesta en escena surge por la iniciativa de David Herce quien se interesa en montar dicho texto de Marguerite Duras de una manera profesional. Para esta empresa, David Herce decide asumir la dirección escénica y también participar en la coordinación del proceso de producción.

Mi trabajo fue solicitado para coordinar el proceso de producción de manera conjunta con el director, así como para hacerme cargo de la producción ejecutiva.

Siendo mi objetivo ser una profesional de la producción y aprehender cada detalle del proceso, me es imprescindible sentirme involucrada de manera profunda con el proyecto. Como primer paso, necesité encontrar las particularidades de la propuesta escénica de **Ágatha** que me hicieran desear integrarme al equipo para crear ese universo.

Para lo anterior, me fue necesario conocer a fondo la propuesta artística, comprender que el propósito era montar una obra cuya acción pareciera estar siempre suspendida, detenida en el momento antes del suceso, decidida a que el espectador concentrara su atención para poder descubrir los sentimientos y hechos solo sugeridos por los intérpretes o por la lírica de la autora. Comprendí que se trataba de un trabajo realizado para hacer sentir y conmover, un trabajo que necesitaba de la mayor precisión en todos sus detalles. La sinopsis de la obra decía: *"... un texto más hermoso que nunca, que va a lo profundo, que va hacia la ambigüedad, uno de los elementos de la fascinación de Duras. Un muelle abandonado, la madera enmohecida, el sol del invierno, una playa desierta que nadie visita. Ella y Él, dos hermanos, lloran ante lo imposible, se reprochan uno al otro, una y otra vez, la violencia devastadora de su amor incestuoso, recordando, recordando..."* basándose en las palabras de Alain Duault, en "Les Nouvelles"

Otro aspecto importante para poder tomar la decisión de comprometerme, fue conocer las condiciones de realización de el espectáculo: la primera condición era generar el proyecto como una puesta en escena profesional, lo cual implicaba: conseguir recursos para realizar la producción escénica, conseguir una temporada en un teatro de nuestra ciudad debiendo pagar renta del espacio, así como conseguir un pago para todos los creativos, actores y realizadores.

La segunda condición resolvía que las características artísticas de la puesta exigían a un espectador no muy joven, con un cierto nivel cultural y dispuesto a poner en juego su sensibilidad. Estas características artísticas definen de manera directa los procesos de difusión y publicidad; a la vez que repercuten en los números de la taquilla y en la concreción de patrocinios.

Estas peculiaridades hablaban de un montaje con grandes pretensiones en su forma y en su contenido, lo que lo hacía seductor y además compatible con mi deseo de hacer teatro con una propuesta escénica original y honesta. Me interesaba la propuesta artística y aunque entrañaba ciertos riesgos monetarios y de convocatoria de público, valía la pena emprender la aventura, así que me integré a laborar en el proyecto.

En este punto es muy importante señalar que el productor ejecutivo debe ser consciente de todos estos detalles antes de tomar la decisión de trabajar para algún proyecto, ya que conociendo sus características se pueden medir los alcances y potencias de la obra y por lo tanto de su propio trabajo.

En mi experiencia, he descubierto que resulta saludable integrarse al proyecto teniendo como punto de partida que se obtendrá alguna ganancia ya sea económica, de prestigio, de conocimiento, o incluso de diversión; posteriormente el productor ejecutivo puede disponerse a "enamorarse" y comprometerse con la puesta en escena incluyendo los riesgos que ésta implica, de modo tal que le sea vital estar trabajando en ella y pueda defender el universo que está por crearse.

Teniendo claras las exigencias del proyecto y los riesgos que implica emprender determinada producción escénica, puedo tener más precaución en la toma de decisiones, comenzando por elegir comprometerse al trabajo o no. *Si el universo teatral está poblado por soñadores, el productor es el primero de ellos en abrir los ojos a la realidad para mantener el equilibrio que permita llegar a la meta.*

Habiendo decidido formar parte del trabajo, se realizó una junta con el resto del equipo que hasta en ese momento estaba formado por el asistente de dirección y el director de la obra. La organización comenzó estableciendo que la mecánica de trabajo sería a través de juntas semanales, se programaron las fechas tentativas de estreno así como un calendario de trabajo.

En lo que se refiere a la Coordinación de Producción, el trabajo se estableció como una responsabilidad compartida en la toma de decisiones y planeación, funcionando como un consejo en el que todas las resoluciones sobre producción pasarían por el análisis y aprobación del director y míos. Es importante aclarar que para este montaje era una prioridad hacer que el proceso de producción funcionara no solo como motor creador de un proyecto artístico, sino también como una empresa con todo lo que esto implica:

- Armonizar los esfuerzos de los miembros que integran la empresa, el acondicionamiento de las operaciones, su optimización y logro del ritmo adecuado.
- Formular la estructura adecuada a las actividades necesarias con el fin de alcanzar los objetivos para los cuales fue creada la empresa.
- Propiciar la comunicación de manera favorable, conciliando los propósitos de cada integrante con los de la empresa hasta donde sea factible.
- Reducir los costos y optimizar la calidad para competir adecuadamente

con las demás empresas y obtener un mercado firme y en constante ampliación.¹

En tanto a la producción ejecutiva mi labor se ocuparía de la realización de trámites, gestiones, asuntos administrativos y de coordinar la producción escénica. (Realización de: escenografía, utilería, objetos escénicos, vestuario, música, etc.)

¹Rafael Peña Casado, *Gestión de la Producción en las Artes Escénicas*, ESCENOLOGÍA, 2002, p.31

I.1.2 Presupuestos

Comenzamos por realizar un presupuesto tentativo de lo que serían los gastos de la puesta en escena. Para ello tuvimos que pensar en todo el equipo que era necesario reunir para encargarse de las diferentes áreas del espectáculo, reflexionar también en todos los egresos que implicarían los gastos de foro, producción y publicidad, así como investigar precios y cotizar materiales basándonos en los diseños escenográficos y de vestuario.

Al llegar al punto de la realización del presupuesto siempre me he enfrentado con la siguiente disyuntiva: ¿un presupuesto debe calcularse bajo los deseos más exigentes del director o debe hacerse tomando en cuenta las posibilidades monetarias reales de la producción? Creo, que desde la perspectiva de una producción independiente, que debe conseguir con sus propios esfuerzos los recursos para solventar su puesta en escena, es bueno hacer un presupuesto tomando en cuenta las necesidades del director en cuanto a los alcances de la producción, pero siempre desde una perspectiva realista. "Contar con un presupuesto claro y realista permite incrementar la capacidad de planificación, evaluar el progreso del proceso de la producción, determinar la realidad económica, establecer prioridades, evaluar la consecución de los objetivos y realizar un plan financiero viable y confiable"².

Es conveniente prever, al realizar el primer presupuesto, que las cantidades estimadas se modificarán al convertirse en hechos reales, sin embargo, siempre es preferible esforzarse porque esos cambios tiendan a disminuir y no a aumentar la cantidad total. Además de buscar financiamiento es aconsejable contemplar la posibilidad de conseguir patrocinadores en especie.

Nuestro primer presupuesto resultaba excesivo y consideramos que no estaría dentro de nuestras posibilidades hacerlo realidad, así que diseñamos otro más modesto, pero que respetara los niveles de calidad y propuesta artística que necesitaba la obra, nuestro presupuesto quedó así:

² Marisa de León, *Espectáculos Escénicos Producción y Difusión*, CONACULTA, FONCA, 2004, p.80.

PARTIDA	RUBRO	POR FUNCIÓN	COSTOS UNITARIOS
Nómina	Actores, músico y asistente	\$2,000.00	
Creativos	Diseñador de escenografía, iluminación y vestuario.		\$30,000.00
	Diseñador gráfico		\$ 3,000
	Coordinación de producción		\$20,000.00
Renta del Teatro		\$ 500.00	
Escenografía	Material para muelle (madera)		\$11,400.00
	Plafón		\$ 5,000.00
	Sillas		\$ 1,000.00
	Maletas		\$ 1,000.00
	Realización		\$ 9,500.00
Vestuario	Vestuario ella (vestido y saco)		\$ 400.00
	Vestuario él (traje)		\$ 700.00
	Sweater		\$ 600.00
	Zapatos (Ella y Él)		\$ 100.00
Difusión	Revista Tiempo libre	\$ 400.00	
	Fotografías		\$ 500.00
	Papelería		\$ 1,500.00
	Diseño de difusión		\$ 3,000.00
	Lona		\$ 1,500.00
	Papel		\$ 2,000.00
	Video		\$ 1,500.00
	Impresión de Carteles		\$20,000.00
Gestiones y otros			\$ 1,500
SUBTOTAL		\$ 2,900.00	\$ 114,200
POR 30 FUNCIONES		\$ 87,000.00	\$ 114,200
TOTAL			\$ 201,200.00

I.1.3 Elenco

La siguiente decisión importante fue determinar el elenco ideal para la puesta en escena. Decidimos llamar a actores profesionales, apasionados por el teatro, muy disciplinados y con gran presencia escénica, como lo son Nieves Rodríguez y Constantino Morán. Para involucrarlos en el proyecto se les ofreció una paga acorde con nuestras posibilidades pero que lograra corresponder con su profesionalismo.

Además de lo anterior era importante seducirlos también a través de la propuesta escénica, de ese modo compartiríamos todos la necesidad de llevar **Ágatha** a escena y ese sería el principal motor del trabajo. De este aspecto se encargó el director de la obra.

También se integró al trabajo un flautista que compondría música especial para la obra, el director le explicó el concepto artístico y él comenzó a trabajar de inmediato, teniendo acercamientos periódicos a los ensayos para cotejar los avances.

I.1.4 Ruta Crítica

Teniendo un panorama de las necesidades económicas de nuestro espectáculo, de sus dimensiones y por lo tanto el grado de esfuerzo que implicaría, nos dimos a la tarea de realizar una ruta crítica, en la que se determinó la fecha del estreno y luego, respecto a ella se organizaron todas las actividades hasta llegar al punto de partida. Considerando las posibilidades de programación del Foro Shakespeare, el primer esbozo de Ruta Crítica general fue esta:

Estreno	lunes 8 de abril 2002
Ensayos generales	martes 2 abril
Montaje	lunes 1 abril
Ensayos de piso	lunes 25 de marzo
Entrada de escenografía al teatro	lunes 25 de marzo
Diseño de gráficos	jueves 21 de marzo
Vestuario	jueves 7 de marzo
Diseño de maquillaje y peinados	principios de marzo
Construcción de muelle	febrero
Utilería	diciembre
Música	diciembre
Inicio de ensayos	11 de noviembre

Y la última Ruta:

MES	DÍA	MONTAJE	PRODUCCIÓN	DIFUSIÓN
abril	Lunes 8	ESTRENO	ESTRENO	ESTRENO
	Jueves 4			Anuncio completo en Tiempo Libre
	Martes 2	Ensayo General		Grabación TV UNAM
	Lunes 1	Ensayo/ montaje de luces		Entrevistas de radio
marzo	Jueves 28			Precampaña Tiempo Libre
	Lunes 25	Ensayo de piso	Entrada de Escenografía	Distribución de Carteles / Hacer boletos
	Jueves 21	Entrega de música	\$ completo de nómina y creativos	Gráficos listos / Precampaña Tiempo Libre / Boletines e invitaciones a prensa
	Sábado 10		\$ completo para difusión y muelle/ Entrega de muelle	Diseños en la imprenta
	Jueves 7		Entrega de vestuario	Diseño de difusión
	Lunes 4		Listo financiamiento	
febrero	Sábado 16		Realización de muelle	
	Viernes 15		Realización de vestuario	
	Sábado 9	Ensayos con el músico		
	Lunes 4	Diseño de maquillaje y peinados		
enero	Lunes 28			Diseño de gráficos
diciembre	finales	Presentación para Boris Schoemman	Conseguir utilería	
	Martes 11	1er ensayo		
noviembre	Sábado 10	Incorporación del músico.		

Se debe intentar que la ruta crítica sea lo más acorde con las posibilidades reales de alcanzar las metas en cuanto al tiempo.

Cuando detallo en la ruta crítica las actividades con precisión y trato de cumplirlas al pie de la letra, puedo evitar retrasos y olvidos durante la realización de la producción. En el curso de "Stage Manager y Producción ejecutiva" impartido por Víctor Weinstok en ESCENOTECNIA, en el 2004, aprendí con más detalle la realización de la ruta crítica, que incluye planeación por semana o día, fechas precisas, actividades, encargados, etc. Obviamente cada quien incluye en la ruta lo que, según el proyecto, es más importante y necesario, pero siempre es de utilidad emplear los programas de cómputo que facilitan la organización, tales como Excel o Project de Office.

I.1.5 Carpetas de presentación

Paralelamente al punto anterior se fue conformando la carpeta de presentación de la obra, en la que se describió el concepto escénico que se presentaría, el director lo definió así:

En este montaje le damos especial atención a la característica de nuestra autora de apelar a la constante evocación de lo ausente, del pasado, de lo que no está pero que se percibe, de lo que está incompleto. Apelar al constante recuerdo y a contener los sentimientos como si estuvieran cansados de expresarse. Un placer y un reto para la actuación. Por esta razón el trabajo de los actores y del director, en la creación del personaje y en la utilización de la palabra como vehículo para mover sensaciones profundas en el espectador, se convierte en el elemento primordial de nuestra puesta en escena.

Es importante señalar que la rapidez para redactar la presentación de una carpeta depende de la seguridad y conocimiento que tiene el director sobre lo que será el proceso creativo; es decir; sin haber comenzado el proceso de ensayos, el director tiene suficiente conocimiento del texto al que se enfrenta y suficiente seguridad sobre lo que quiere hacer con él como para describir el producto cinco meses antes de que esté terminado.

La pronta realización de la carpeta es básica, ya que los patrocinadores, así como los encargados de los espacios solicitados, requieren con frecuencia una presentación escrita e incluso acompañada de diseños y fotografías, para conocer la obra y poder tomar decisiones sobre ella; así que mientras más rápido se comience este proceso, más avanzará la producción.

Para la presentación en carpetas se utilizó un estilo que expresara el ambiente de la obra. Cuando se determinó que los colores de los gráficos serían básicamente anaranjado y negro, también la carpeta se confeccionó en estos colores y poco a poco se fueron anexando y clarificando más datos, hasta poder incluir fotografías, más adelante el programa de mano, críticas y notas de prensa.

Anexo 1 (Carpeta)

Durante la realización de carpetas, descubrí que no todos los lugares necesitan la misma información sobre el espectáculo, por lo que es recomendable hacer carpetas especialmente para cada situación; incluyendo una ficha técnica en el caso de la solicitud de espacios o un análisis del público potencial para los patrocinadores. Mientras más breve y enfocada al caso sea la información, será más fácil para los interesados encontrar los datos que necesitan y prestarles la atención debida. Por otro lado me es importante cuidar la ortografía, la calidad en el diseño, la impresión y la encuadernación. Incluso puede resultar más interesante y práctico para el destinatario de la información el uso de CD, presentaciones electrónicas, interactivas, etc.

La preproducción es el momento de visualizar el total de la obra. Crear en la imaginación el objetivo último de la puesta en escena y contemplar cada uno de los pasos que hay que recorrer para llegar a él. Conocer a fondo la obra, asignar cada tarea, clarificar las metas, establecer principios que regirán las acciones, buscar estrategias, para después poder ejecutar. Para mí, resulta una etapa creativa, en la que el productor ejecutivo puede aportar mucho de su conocimiento y sensibilidad.

I.2.- GESTIONES

I.2.1 Espacio Teatral

Asumiendo el riesgo que implicaba el no tener aún seguros los recursos para solventar la producción, se comenzaron a realizar solicitudes para conseguir un teatro. A los encargados de conformar la programación se les informó que los recursos estaban parcialmente cubiertos y que el proceso para concluirlos estaba resuelto. No parecía necesario informar las vicisitudes económicas que se avecinaban, dado que era un compromiso que la obra contaría con su producción completa a pesar de la precaria situación de la producción. Asumir este compromiso nos obligó a poner toda la creatividad y el empeño para llegar a reunir los recursos.

En la medida de lo posible, he intentado que antes de comenzar a trabajar escénicamente el proyecto, éste cuente ya con algunos apoyos. Así puedo ofrecer más seguridad a los espacios, equipo de trabajo, patrocinadores y demás en cuanto a condiciones de producción.

Al asumir el rol de productora siempre pienso que es importante tener credibilidad y mantenerla pase lo que pase, lo cual he logrado únicamente teniendo el control de todo lo que sucede en torno al espectáculo.

En esa etapa descubrimos que el Foro "La Capilla" estaba dedicado únicamente a presentar puestas en escena de autores franceses, canadienses y mexicanos contemporáneos. Este perfil resultaba altamente conveniente para nosotros ya que Marguerite Duras es una de las más importantes autoras francesas del siglo XX.

El foro requería de una renta de \$750 por función, y a cambio ofrecía la aparición de la publicidad de la obra en la cartelera del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, así como cubrir los gastos que genera el equipo técnico. Se presentó para el director del foro una carpeta y posteriormente un ensayo. Establecimos de manera verbal que estrenaríamos el lunes 8 de abril del 2002 presentándonos los lunes y martes, llevando a cabo 20 funciones.

"La Capilla" no ofrecía apoyo con respecto a la resolución de los trámites ante la Sociedad General de Escritores de México, ni de los permisos ante la delegación, tampoco en la manufactura de boletos, ni en la atención en la taquilla, así que todos esos asuntos fueron absorbidos por la producción ejecutiva y atendidos a su tiempo.

Teniendo ya claridad en cuanto al espacio, así como en cuanto a las fechas, se realizó un compromiso formal de palabra con los actores, el músico y asistente.

En ninguno de mis trabajos como productora ejecutiva he realizado un contrato escrito con el equipo de trabajo. Siendo la ignorancia legal la circunstancia común y sumando además la idea retrógrada de que los artistas no tienen por qué mezclarse con asuntos administrativos, legales o incluso financieros, resulta más sencillo basarse en la confianza y creer en la palabra de las personas. Evidentemente tomar esta decisión es muy arriesgado. Por otro lado siempre he establecido por escrito el pago a los actores y

colaboradores procurando que firmen de recibido para así tener forma de comprobar que se realizaron los pagos correspondientes.

En el caso de **Ágatha** decidimos no establecer por escrito nuestro compromiso, sin embargo las condiciones de trabajo, fechas y negociaciones económicas fueron especificadas verbalmente con toda la formalidad necesaria. Por otro lado, si la decisión hubiera sido formalizar las condiciones de trabajo por escrito, ese compromiso habría determinado la relación laboral y modificado el desenlace de los problemas que se suscitaron con el músico de la obra, asunto que se tratará posteriormente. "Hay que tomar en cuenta que la formalización de las responsabilidades, obligaciones y derechos por escrito, contribuye a la formalización de los métodos de trabajo e implica una forma de respeto al trabajo individual y al compromiso que se adquiere con el colectivo del proyecto"³

³ Marisa de León, *op. cit.*, p. 103

I.2.2 Gestiones de patrocinios

Para obtener los fondos para la producción, se solicitaron patrocinios a diversas empresas privadas. Estas solicitudes se realizaron por medio de una carta que contenía lo siguiente: presentación breve de la obra y de los solicitantes, petición concreta, los beneficios a intercambiar, y la solicitud de una cita para ampliar la información y hacer la propuesta formal.⁴

En muchas ocasiones desde este paso obtuvimos una respuesta negativa, siendo contadas las oportunidades en las que se pudo realizar la cita solicitada y presentar en persona la propuesta a los directivos de la empresa.

Anexo 2 (propuesta a patrocinadores)

Durante el proceso de solicitud descubrí que cada una de estas empresas tiene intereses muy definidos en cuanto a sus clientes y a la imagen que quieren proyectar, cada una tiene necesidades y procedimientos distintos para organizar sus patrocinios si es que tienen interés en realizarlos. Ahora, con el paso del tiempo, se podría calificar de ingenuo el pensar que una obra con el contenido de **Ágatha** (incesto) y con la forma en que se presentaría al público (puesta de acción detenida) podría interesar y coincidir con las líneas de publicidad de empresas de cosméticos o laboratorios, restaurantes o aseguradoras.⁵

Puedo concluir que es importante que, en el afán de conseguir dinero, se toquen todas las puertas posibles, pero también que es básico dimensionar las posibilidades reales de que se concrete una propuesta con determinada empresa, según el espectro de clientes de la misma, con el propósito de no perder el tiempo ni desgastarse en esfuerzos infructuosos.

También es importante tomar en cuenta la calendarización que para estos asuntos manejan las empresas, ya que hay algunas que organizan sus egresos en los primeros meses del año, otras hacia el final del año, otras incluso tienen convocatorias o periodos de recepción de solicitudes, así que es conveniente investigar cómo lo hace cada instancia para así coincidir con sus tiempos.

Paralelamente se intentó conseguir el apoyo de empresas o instituciones relacionadas con Francia o de procedencia francesa; entre ellas, instituciones educativas o culturales, sin embargo el único logro fue que la Casa de Francia, dependencia cultural de la Embajada de Francia en México, nos apoyara en la difusión de la obra: nos incluyeron en un programa de Autores Franceses Contemporáneos llamado "Tintas Frescas", lo que significaba la aparición de una pequeña fotografía y los horarios de la obra en los folletos y carteles informativos de tal programa.

⁴ Más sugerencias sobre la propuesta de patrocinio, ***Gestión de la Producción en las Artes Escénicas***, Rafael Peña Casado, ESCENOLOGÍA, 2002, p.180.

⁵ Para revisar puntos específicos sobre la estrategia de Procuración de Fondos ver Marisa de León, ***Espectáculos Escénicos Producción y Difusión***, CONACULTA FONCA, 2004, p.68

Siempre me ha resultado difícil encontrarme frente a frente con la persona indicada para decidir un patrocinio, así que, cuando lo logro, trato de explotar esa oportunidad al máximo exponiendo claramente que mi proyecto merece atención y que además de tener relevancia artística, es una propuesta ventajosa, conveniente y beneficiosa para la empresa. No siempre me es fácil presentarme con seguridad y tranquilidad sin embargo me resulta de gran ayuda preparar opciones para ofrecer ante cada respuesta del empresario, por ejemplo: si la empresa ha decidido no otorgar apoyos en efectivo, solicitar un donativo en especie o la compra de alguna función, si esto tampoco es viable, entonces pedir autorización para difundir la obra entre los empleados u obsequiar descuentos. Siempre es útil presentar esquemas, gráficas, propuestas redactadas claramente y que la carpeta de presentación del proyecto sea clara, contundente, breve y represente en lo posible lo que será la puesta en escena, así como que contenga currículos y modo de localizar al equipo.

Como una alternativa en materia de recolección de fondos, nos apoyamos en la Asociación Civil ISDALA, Híbridos Teatrales. Esta asociación nos apoyó con la expedición de recibos deducibles de impuesto sobre la renta por cada donativo en efectivo o especie que consiguiéramos.

En un cálculo aproximado, desde enero hasta abril de 2002, se solicitó apoyo a más de 30 empresas que terminaron negándose a nuestra propuesta (entre las cuales se encontraban NIVEA, AVON, ASTRA SENECA, WATER FRANCE, etc.) Es importante señalar que planeamos una oferta de intercambio que correspondiera a las necesidades de cada empresa, sin embargo beneficios como un recibo de deducible de impuestos expedido por el FONCA, espacio para la publicidad en el lobby del teatro, espacio para su logotipo o algún anuncio en el programa de mano, entradas gratis al espectáculo, funciones especiales, menciones en medios impresos o radiofónicos, etcétera, no lograron convencer a ninguno de nuestros candidatos a patrocinadores de dinero en efectivo.

Este resultado no resultó alentador, sin embargo ya había sido vislumbrado al conocer las particularidades de la propuesta artística.

A la par de las solicitudes a empresas, se realizaron peticiones a diversos particulares solidarios con el arte. La cantidad de dinero recolectada de esta manera fue pequeña, pero suficiente para cubrir gastos menores e inmediatos. Las aportaciones de estas personas se recompensaron con recibos deducibles de impuestos.

I.2.3.- Gestión de donativos en especie

En el campo de donativos en especie los esfuerzos tuvieron mejores frutos, ya que se consiguió -después de visitar muchas madererías y aplicando los mismos criterios de intercambio que en los patrocinadores- el donativo de vigas, polines, y hojas de triplay, repartido entre dos madererías, a las que se otorgó a cambio del apoyo recibos deducibles de impuestos, así como un espacio muy grande para su anuncio en nuestro programa de mano.

Conseguimos también el material y la realización del vestuario en una Boutique, de la que ya conocíamos su disposición a apoyar iniciativas como la nuestra, a cambio le ofrecimos un anuncio en el programa de mano. La impresión de los gráficos (programa de mano, carteles, volantes, postales y separadores) se consiguió con una importante empresa de diseño e impresión, lo anterior se realizaría a cambio de los mismos beneficios de los otros casos pero con la desventaja que nosotros debíamos llevar el papel para realizar la impresión. En estos dos casos, el lograr una entrevista con los dirigentes de esas empresas se facilitó gracias a que guardaban de algún modo una relación cercana con los participantes en **Ágatha**.

Siempre trato de mantener una buena relación con aquellas empresas o negocios que han ayudado al proyecto: estar al pendiente de si han quedado satisfechos con el intercambio de beneficios, invitarlos muy especialmente a la obra, mantenerlos enterados de las temporadas o funciones, entregarles una carpeta que contenga las notas de prensa, atenderlos, darles un lugar especial y lograr que se sientan parte del espectáculo. En la medida que el patrocinador o donador quede satisfecho podremos contar con él posteriormente y tendrá una buena impresión de las producciones teatrales, para que decida continuar apoyando otros proyectos.

I.2.4.- Otras soluciones económicas

Dada la cercanía con el estreno, y el retraso en la recolección de fondos; nos vimos obligados a resolver las necesidades económicas de maneras heterodoxas. Este es uno de los momentos en que se pone a prueba la creatividad que debe tener todo productor como característica, ya que no es fácil encontrar fórmulas para conseguir dinero de maneras efectivas y rápidas.

Después de hacer un ejercicio de reflexión y de analizar nuestra situación económica, encontramos las siguientes opciones para economizar:

- a) Se consiguió un constructor más económico para la realización la escenografía, lo que redujo su costo. A pesar de eso conseguimos respetar la durabilidad, resistencia, y seguridad del muelle.
- b) Se decidió prescindir de la inserción del anuncio de la obra en la revista *Tiempo Libre*, y en su lugar, dar mucha fuerza a la difusión en medios impresos y electrónicos gratuitos. Además de tener la ventaja de contar con nuestra presencia en la cartelera del FONCA, apoyo otorgado por "La Capilla"
- c) Realizamos un ejercicio numérico para determinar el mínimo ingreso libre de taquilla necesario para cubrir la cuota del foro. Nos propusimos tener cada día el número de boletos vendidos necesario para obtener el dinero correspondiente a ese rubro. (Obviamente este cálculo debe realizarse siempre y con anterioridad para predeterminar la viabilidad de la recuperación de lo invertido.)
- d) Se resolvió sacrificar los sueldos del director e iluminador y mío propio, dado que eran los únicos honorarios de los que nos podíamos abstenen de pagar sin poner en peligro la realización de la obra.

Con respecto al punto anterior, debo aclarar que desde una perspectiva personal y emocional, no resultó ser una decisión equivocada trabajar sin recibir un pago económico puesto que durante el desarrollo de la temporada, recibimos muchas satisfacciones que retribuyeron de alguna manera el trabajo realizado. Sin embargo, es un hecho que si el objetivo es profesionalizar cada vez más el quehacer teatral, es fundamental que el trabajo sea valorado y recompensado en su justa medida. Gracias a esta experiencia he reflexionado que resulta arcaico el concepto de trabajar solamente "por amor al arte" y resignarse a no recibir remuneraciones; es mucho más digno luchar para que en la práctica cotidiana sea posible vivir del teatro.

Los gastos que no podíamos eludir y que aún faltaba por resolver eran: el pago del diseñador de los gráficos, el pago del realizador del muelle, la compra de la utilería y la nómina de actores.

Para resolver la realización del muelle y el pago al diseñador de gráficos se solicitó un préstamo que fue pagado al final de la temporada. En el caso de la utilería se tomó la decisión de realizar una inversión por parte del director y de la productora, aportando la cantidad de sus propios bolsillos, iniciando así un patrimonio de escenografía y utilería que ha podido ser utilizado posteriormente para varias puestas en escena.

I.2.5.- Nómina de actores

Para lograr cubrir lo relativo a la nómina buscamos cuatro socios que invirtieran dinero en la obra -\$8,000 cada uno- a cambio de recibir un 10% de cada una de las entradas de cada función.

Se consiguieron cuatro particulares que aceptaron el intercambio, la producción de **Ágatha** se comprometió a través de un convenio, firmado por las dos partes, a pagar el porcentaje correspondiente durante todas las funciones que se dieran, ya fueran en temporada o vendidas. Comprometernos por escrito nos ayudó a que los socios tomaran en serio el convenio y se sintieran más seguros de su inversión. Con esto se cubriría la nómina por doce funciones, pero aún faltaba dinero para 4 más.

Entonces creamos, conjuntamente con la Asociación Civil ISDALA Híbridos Teatrales, el Círculo de Impulsos Teatrales (CIT), que a base de la compra de membresías, aportaría dinero para **Ágatha** y para toda producción que quisiera unirse. Los miembros recibirían entradas gratis a diversos espectáculos, un recibo deducible de impuestos y la satisfacción de saber que el dinero recolectado se utilizaría para la creación de eventos artísticos de jóvenes que no cuentan con apoyos de instituciones.

Aunque fue difícil y lenta la recolección de dinero a través del CIT, se logró reunir otra cantidad importante que solucionó las funciones restantes. (\$8,000 más)

I.2.6.- Sociedad General de Escritores de México.

Para conseguir la autorización de representar el texto de Marguerite Duras en México, se envió una petición a Francia a los herederos de los derechos de la obra, a través de la SOGEM.

Después de varios meses de gestiones se nos autorizó representar la obra durante medio año, pagando por ello \$5,000 correspondientes a los derechos de autor. Esta cantidad tuvo que ser solicitada en préstamo a otro particular.

I.3 PRODUCCIÓN

I.3.1.- Proceso de ensayos

A la par de las gestiones para conseguir recursos se realizaron los ensayos de la obra, comenzando el 11 de noviembre del 2002

El lugar de los ensayos fue muy fácil de conseguir, ya que la obra necesitaba un espacio pequeño debido a que no se realizarían grandes desplazamientos o coreografías.

Con el transcurso de este proceso se generaron otras necesidades en cuanto a utilería y vestuario que fueron atendidas con oportunidad.

Dada la sencillez de la producción de la obra, mi presencia como productora en los ensayos fue poco regular, dedicando ese tiempo para trabajar en otros asuntos de la producción escénica. De cualquier manera, siempre mantuve un contacto cercano con el director, con el propósito de saber los avances, necesidades y problemas de los actores y ayudar de algún modo a solventarlos.

Como producción se estableció que, para facilitar la comunicación, todos los asuntos con el elenco y colaboradores relativos a lo económico se arreglaran con la productora ejecutiva, quien era la persona específicamente dedicada a atender esa área.

También se concertó siempre un momento oportuno dentro del tiempo de ensayos dedicado a hacer aclaraciones con el director. Entre otras cosas se revisaban los avances y las fechas de llegada de vestuario y escenografía, los plazos en cuanto a los ensayos y el teatro, y muchos otros aspectos referentes al trabajo escénico y su relación con la producción. La comunicación y la anticipación de estas necesidades resultaron siempre el mejor camino.

I.3.2.- Realización

La comunicación resulta vital para darle celeridad al proceso creativo, así que el director (en su carácter también de productor) y yo, realizábamos una junta semanal para saber los avances de la producción tanto como de la puesta, y poder ir resolviendo los pendientes generados día a día.

En las ocasiones en las que el director y el productor son personas diferentes, el productor ejecutivo debe ser un enlace entre ambos, ya que conoce los objetivos y líneas de acción del director, y conoce también los problemas y necesidades de la producción; con ambas referencias, puede conciliar entre los dos departamentos y cuidar que caminen a la par. En ese caso, el productor ejecutivo participa de las juntas entre director y productor, y teniendo tanto una visión de lo administrativo (producción) como una visión artística (dirección) debe ser capaz de tomar decisiones y actuar en consecuencia con las líneas de acción definidas por ambos departamentos. De este modo, el productor no necesita preocuparse de lo que sucede cotidianamente en los ensayos y puede encargarse con mayor atención de la organización y administración general, sabiendo que el productor ejecutivo le mantendrá al tanto de las necesidades y avances escénicos.

Lo primero que se emprendió en cuanto a la realización, fue el diseño de los gráficos: el volante, cartel, programa de mano, postales y separadores. Sin embargo, dado que el proceso de recaudación de recursos se retrasaba y se esperaba aún la respuesta de algunos patrocinadores, la entrada de los gráficos a la imprenta se retrasó más de lo debido, -ya que en caso de obtener respuestas afirmativas debíamos insertar en los gráficos logotipos o anuncios de las empresas- lo que ocasionó que no se hiciera una correcta revisión de los diseños, así como que la imprenta a su vez, los entregara apenas a tiempo para el estreno.

Anexo 3 (Gráficos)

La escenografía, un muelle de madera, fue diseñada tomando en cuenta las medidas reales de "La Capilla", ya que debía estar empotrado sobre el escenario y salir hacia las butacas, llegando incluso a anular las dos primeras filas de asientos. El muelle fue diseñado para ser desarmable, no muy pesado y fácil de transportar. Se determinó su fecha de entrega de manera que los actores pudieran ensayar sobre él antes de entrar al teatro.

La utilería representó un reto pues tenía que ser de época y además estar en buen estado. Se necesitaron dos maletas y una especie de caja de pescador. Se recorrieron varios mercados de antigüedades hasta encontrar los objetos idóneos en cuanto a tamaño, color, estado de conservación y precio. Así, se logró reducir significativamente el gasto previsto para esta área.

Para la realización de vestuario, la boutique donadora ayudó en la selección de telas. Resultó problemática la hechura del traje de "él" ya que la boutique se especializa en trajes femeninos de gala. No pudiendo conciliar la hechura del saco con nuestras necesidades fue necesario comprar en otro lugar un saco adecuado. Adquirimos

también zapatos que pudieran parecer antiguos, medias de raya, una boina, un pañuelo y un sweater de cuello de tortuga para completar el atuendo.

Es importante destacar lo importante que resulta que el productor ejecutivo tenga completo conocimiento de los materiales requeridos para la realización de la escenografía, que haya hablado sobre ellos con el realizador y que tenga la capacidad de identificarlos, ya que en el momento que se escogen los materiales de la maderería, si no está presente algún asistente o el propio realizador, el productor ejecutivo debe hacer una correcta selección de ellos. De igual manera debe vigilar que todo material u objeto adquirido corresponda con el estilo visual o de época que maneja el director, para lo cual debe de estar empapado de los lineamientos visuales y conceptuales de la obra.

En este aspecto es frecuente que se considere al productor ejecutivo en el teatro lo equivalente al director de arte en el cine; lo que quiere decir que, ya que el productor ejecutivo es el que ejerce en el momento final la decisión de qué material u objeto adquirir, está influyendo sobre el aspecto o ambiente del escenario. Con sus elecciones colabora a conformar la estética de la obra. Pero no solo eso, sino que también colabora a que los materiales elegidos sean adecuados para el uso que se les da función con función, lo que significa que sean resistentes, correspondientes con el uso que les dan los actores en cuanto a tamaño, textura, forma, etc.. "El productor ejecutivo se encarga de que todos los sueños del artista se lleven a cabo bajo una estricta realidad económica sin degradar la calidad de mano de obra y materiales, con un buen estilo y una imagen artística coherente con el montaje; de este modo el productor se convierte en un creativo más..."⁶

Es importante saber que el trabajo como productor exige de una parte artística y creativa. La sensibilidad o ausencia de ella definen en mucho la forma final de todo aquello que aparece en escena. Ser productor requiere conocimientos sobre carpintería, maquillajes, antigüedades, historia, etc. y obviamente muchos de estos no se consiguen en la escuela, sino a través de la experiencia, de conocer las calles, las tiendas, los mercados.

En cuanto a la comunicación con los realizadores, es necesario que también estén empapados con la atmósfera de la puesta en escena para que todos los objetos empleados confluyan con las necesidades del montaje. Y por otro lado es conveniente ser claros en cuanto a los pagos, las fechas en que se realizarán o cuándo se darán anticipos, etcétera, además de ser muy cuidadosos en su cumplimiento.

Resulta necesario también establecer el tiempo suficiente para que el realizador termine su trabajo e incluso dejar un espacio entre la fecha de entrega y la fecha en que es imprescindible la presencia del trabajo terminado en el montaje, lo anterior con la finalidad de prevenir cualquier retraso en la entrega.

⁶ Blanca Forzán, *¿Quién cuida la olla del tesoro detrás del arco iris?*, Paso de Gato, Año 1 N°2, Mayo/Junio, 2002

Para este momento, el director había ajustado algunos preceptos sobre la escenografía e iluminación, con la finalidad de lograr una estética más sencilla y limpia, así que no fue necesario conseguir las sillas ni el plafón que aparecen en el presupuesto.

I.3.3.- Entrada al teatro

Antes de entrar a "La Capilla" se realizaron una serie de ensayos sobre el muelle, de tal modo que se necesitó un espacio muy amplio para armarlo y que los actores pudieran transitar sobre él. La opción más accesible y cómoda para lograr lo anterior fue un jardín particular en el que contábamos con un techo que cubría parte del muelle, además de que éste se podía quedar ensamblado todo el tiempo. Obviamente en ese espacio de ensayos se hacían evidentes las inclemencias del tiempo así como los diversos distractores exteriores, sin embargo fue más importante que ellas el hecho de poder tener libertad de tiempo y tranquilidad en ese lugar.

Durante esos ensayos se "corrió" la obra con la música en vivo, se probó el vestuario y se revisaron los últimos detalles de la producción.

La entrada a "La Capilla" se realizó el lunes 25 de marzo de 2002. Para montar el muelle, contamos con la presencia del carpintero que lo realizó.

Se realizó un inventario de los objetos ingresados al teatro para que éste pudiera hacerse responsable de su cuidado, ya que el espacio escénico y de camerinos es pequeño y se comparte con otras producciones.

Una vez montado el muelle, se procedió a la realización de la iluminación, hubo que hacer compras de última hora (clavijas, fusibles) ya que el equipo de "La Capilla" no estaba en sus mejores condiciones. El personal técnico del teatro, (Emmanuel Díaz y Don Alfonso Luna), siempre estuvo en la mejor disposición de trabajo.

Es conveniente mantener una relación sana y de respeto con el equipo técnico ya que su colaboración resulta decisiva para que el montaje llegue a buen fin. Es aconsejable incluso llevar alimento o algo de beber para que el trabajo resulte menos pesado, obviamente esos gastos deben ser previstos por la producción.

Se realizó un ensayo con público el día martes 2 de abril. Los asistentes eran amigos o compañeros cercanos, de modo que podían comprender que hubiera algunas fallas técnicas en la corrida.

Durante esta presentación también asistió el maestro Germán Castillo, asesor en cuanto al espacio y la iluminación. Su apoyo previo al estreno consistió en la supervisión de la escenografía y efectos lumínicos. En el momento de la entrada a "La Capilla" el maestro, sugirió algunos ajustes escenográficos que implicaron algunos gastos menores, pero que contribuían al mejoramiento de la puesta.

Siendo ya el último ensayo antes del estreno, se presentó la decisión más difícil hasta el momento: el músico se enfrentó con el director de una manera ofensiva y desafiante cuando éste le pidió un poco de silencio y le encomendó algunos cambios en la partitura musical.

La producción intentó aclarar el mal entendido y establecer una dinámica más sana dada la cercanía del estreno. En mi calidad de productora intenté hacerle ver al músico la importancia de su colaboración, sin embargo él amenazó de manera personal al director arguyendo que no toleraría ninguna corrección más y que cualquier otra confusión se arreglaría a través de golpes. Dicho lo anterior se fue sin dar lugar a más explicaciones.

Una opción para resolver el conflicto era excluir del trabajo la participación del músico y por ende la música que él había compuesto especialmente para **Ágatha**, lo cual resultaba demasiado amenazador estando a una semana del estreno.

Haciendo un análisis del problema, y de los riesgos que entrañaba continuar con la presencia de una persona violenta y poco confiable, optamos por hablar con el músico y pedirle deshacer el compromiso de trabajo ofreciéndole además una cantidad compensatoria por el tiempo invertido. Él lo entendió y aceptó el trato.

Aunque no fue una decisión fácil, con esto se garantizó la seguridad del espectáculo y de las personas que laborábamos en él. En ese momento la atención se volcó en encontrar una nueva música y lograr que nuestros actores se habituaran a ella. El director de la obra recurrió al maestro Fernando Carrasco, le explicó la premura para resolver el problema, le expuso la propuesta artística y le solicitó una selección musical que pudiera generar los ambientes desoladores y lentos de la obra. Gracias a los amplios conocimientos del maestro, la selección de piezas estuvo lista en unos cuantos días, apenas suficientes para realizar un par de ensayos con los actores y que ellos pudieran habituarse e integrarla a la puesta en escena. Así **Ágatha** ya no se presentó con música en vivo pero pudo dar funciones cada semana con tranquilidad y seguridad.

I.3.4 Difusión

Dado que los recursos no eran suficientes para contratar a alguien que se encargara exclusivamente de la difusión, el departamento de producción tuvo que asumir el control de ese aspecto. Guiados por la intuición y por la orientación de un amigo conocedor de los procesos de difusión se emprendieron las siguientes acciones:

a) Se formó una relación de los medios de difusión apropiados con el objetivo de calendarizarlos y así poder tener cubierta toda la temporada.

b) Se redactó un boletín de prensa para ser enviado a los periódicos junto con un par de fotografías.

Anexo 4 (boletín)

c) Se consiguieron entrevistas en radio para el director y el elenco de la obra.

d) Se distribuyeron carteles promocionales, volantes, postales y separadores, en lugares concurridos, cercanos al teatro, y donde usualmente se encuentra información sobre eventos culturales. Lo anterior se realizó muy cerca de la fecha de estreno dada la tardanza de la imprenta en entregarlos.

e) Se extendió una invitación a diversos críticos teatrales, de los cuales contamos con la presencia del maestro Bruno Bert, quién publicó una crítica en la Revista Tiempo Libre, y de Noé Morales, quien escribe en el periódico La Jornada.

f) Ya durante la temporada se obsequiaron pases para nuestro espectáculo en varias estaciones de radio.

Puedo concluir que para tener una mejor difusión, es necesario no escatimar la inversión económica, ya que debe considerarse que ese gasto tendrá como resultado una mayor afluencia de público a la sala. Por lo tanto asegurar el dinero necesario para la difusión es tan importante como asegurar el pago del actor principal. "Al igual que en la faceta de la producción, en la difusión son de gran importancia la planeación, la organización, y la precisión de las tareas y acciones que se realicen, (presupuestos, diseños de campaña y de imagen, comercialización, etc) pues solo así se puede tener pleno control del proceso para garantizar los resultados óptimos..."⁷

De igual forma, es recomendable designar a una persona dedicada únicamente a organizar y realizar las tareas de difusión y promoción. "Es necesaria una cierta "división del trabajo", un cierto grado de especialización en función de las diversas tareas y acciones necesarias, así como de la capacidad y conocimientos de los que las llevan a cabo en cada compañía"⁸

⁷ Marisa de León, *op. Cit.*, p. 181

⁸ Miguel Ángel Pérez Martín, *Técnicas de Organización y Gestión Aplicada al Teatro y al Espectáculo*, Salamanca, Gráficas VARONA, p 23

Es erróneo pensar que una sola persona puede tener tiempo y conocimiento para encargarse de todo; lo mejor es que el productor solamente mantenga la batuta y coordine, según las necesidades de la obra, los esfuerzos de todo el equipo. Con el tiempo he podido integrar personas especializadas en áreas específicas y con esto lograr que los trabajos crezcan y desarrollen potencialidades que no habían sido descubiertas; la integración de profesionales a los proyectos fortalece al equipo y enriquece el trabajo.

I.3.5 El Estreno

La función de estreno fue abierta a invitados y prensa; en ella se ofreció un brindis sencillo cuyo costo no mermara las condiciones económicas de la producción.

I.4 TEMPORADA

I.4.1 La Temporada

Teniendo la obra terminada y el financiamiento para doce nóminas resuelto con el apoyo de nuestros cuatro socios, la preocupación más importante era la asistencia del público al teatro.

Se establecieron las siguientes estrategias para captar público:

- 1.-Promoción de descuentos en escuelas de psicología, universidades, instituciones francesas o centros culturales franceses para días específicos, con la presentación de una credencial.
- 2.-Acuerdo con diversos maestros para compensar a sus alumnos con puntos extras, a cambio de la asistencia a nuestro espectáculo en días específicos.
- 3.-Repartición de pre-boletos de 2X1 en lugares como plazas comerciales, cines centros culturales, escuelas, etc.

Dada nuestra poca experiencia para ejercer estas estrategias, la afluencia en la taquilla fue inconsistente; siempre suficiente para lograr aportar el dinero relativo a la renta del espacio, pero no satisfactoria.

Con frecuencia me pregunto qué es lo que determina la cantidad de público que asiste a la sala y por eso es conveniente revisar aspectos de difusión, publicidad, ubicación del teatro, temporada del año y horarios del teatro, cuestionar si es claro el mensaje que el grupo genera, si la obra es atractiva, si el nivel artístico y de producción es el que el equipo se propuso lograr. Encuentro que como productor no solo se tiene el deber de velar por la salud de la economía, sino también de hacer todo lo necesario para facilitar al público la asistencia a la puesta en escena, y cumplir así con el propósito de la comunicación en la que si el receptor del mensaje artístico no existe, la emisión pierde sentido.

Para conocer mejor la respuesta del público asistente se les entregaba una hoja de opinión en la que se les preguntaba cómo se habían enterado de la obra, qué les había parecido y si tenían sugerencias. Las hojas se entregaban a la entrada junto con el programa de mano y se recogían a la salida. Se revisaban junto con los actores una vez a la semana.

Por otro lado, para no perder el control de los ingresos y poder designar la utilidad de cada uno, registraba en un informe de taquilla el número de espectadores, el número de boletos comprados de cada precio, el total bruto, así como los gastos que se cubrirían con el ingreso.

Así mismo, antes de cada función se realizaba el pago a los actores cuidando siempre de recibir de ellos un recibo firmado. Este recibo ayudó a mantener el control de los egresos.

Más adelante en mi formación como productora descubrí una metodología útil para mantener la organización de ingresos y egresos, como lo es el formato de flujo de efectivo o *cash-flow*⁹. Si en el momento de la producción de **Ágatha** hubieran estado a mi alcance esos sistemas la organización mi trabajo hubiera resultado mucho más organizado y sencillo. Tomando en cuenta a la producción como un área fundamental del proceso artístico, se han creado nuevas metodologías o sistemas que ayudan a hacer un trabajo más profesional. Siendo un campo muy poco explorado, pienso que es mi deber, mantenerme informada sobre los avances o innovaciones sobre el tema, aunque eso resulta difícil porque no todos suceden en mi país ni en mi idioma.

⁹ *Precisiones sobre este sistema en Marisa de León p.88, /Miguel Ángel Pérez Martín p.49*

I.5 POSTPRODUCCIÓN

I.5.1 Fin de Temporada

Ágatha realizó 26 funciones en el teatro "La Capilla". Al término de la temporada estaba en pie la propuesta del Instituto de Cultura del estado de Guanajuato para que la obra se presentara en el *Festival Vive la Magia de la Cultura*.

Al concluir la temporada, realicé un informe general de la afluencia de público, así como de los ingresos en taquilla.

Anexo 5 (informe)

Como balance final se determinó que la inversión en la puesta en escena fue de \$ 80,036.92 sin contar los donativos en especie, que el ingreso total sumó \$17,355 y que 560 personas presenciaron la obra durante 26 funciones.

La salida de "La Capilla" se realizó revisando el inventario y tanto la escenografía como el vestuario se guardaron en una bodega hasta el momento en que salieron rumbo a Guanajuato.

II.- PRODUCCIÓN EN GIRA

La experiencia descrita a continuación contempla los aspectos más importantes en torno a la producción de una gira, sin embargo, está suscrita al estilo y condiciones particulares del estado de Guanajuato.

II.1 Preproducción

La primera vez que asistí al Festival *Vive la Magia de la Cultura*, fue con una obra llamada *De Sangre y de Honra*; en esa ocasión logramos la invitación mandando una petición al Instituto de Cultura de Guanajuato. En el caso de **Ágatha**, como ya estaban establecidos los canales de comunicación, fue fácil hacer llegar al Festival el material escrito, un video y las condiciones en cuanto a la venta de funciones.

La invitación para la participación de **Ágatha** en dicho Festival, a desarrollarse en diversos municipios de Guanajuato, surgió desde el mes de abril del 2002, por lo que las fechas se organizaron con anticipación de modo de conciliar los horarios de actores y equipo creativo con las necesidades del Festival.

Anexo 6 (Itinerario)

Para concretar nuestra participación se envió por correo una carpeta con la sinopsis de la obra, la propuesta artística, los requerimientos técnicos, así como las necesidades de hospedaje, transportación y alimentación del equipo. Se estableció con las autoridades del Festival el costo de cada función y la fecha de pago.

Se acordó realizar 5 funciones, cada una en un municipio diferente del Estado, cada función a una hora diferente y en un espacio distinto, con cupo, equipo, instalaciones e infraestructuras distintas. El Festival se encargaría de solventar los gastos de alimentación, transportación (elenco y escenografía) y hospedaje.

Unas semanas antes de nuestra participación en el Festival, el área de la producción organizó los aspectos que se describen a continuación, para poder mantener el control de ellos durante el viaje.

-Inventario: Enlistado de las utilerías y elementos de la escenografía (tomando en cuenta que el muelle es desarmable) Enlistado del vestuario. Enlistado de herramientas.

-Equipaje: Dado que las piezas del muelle son de madera no fue necesario recubrirlas para su transportación. Nuestro muelle fue realizado con dos diferentes tamaños de patas para poder instalarlo según la altura del escenario. Previendo que durante la gira el escenario sería distinto cada día, se llevaron las patas de los dos tamaños. El vestuario se resguardó en un porta-trajes. Se previno la música grabada en CD y en casete para así resolver cualquier contingencia con los equipos de sonido. Se llevaron micas de colores, libretos de iluminación y sonido, así como herramientas necesarias para el armado de la escenografía

-Recursos Humanos: Se contrató a una persona más, que se dedicaría únicamente a ayudar en las cuestiones técnicas de ensamble de escenografía y montaje de luces. Dicha persona había tenido ya cercanía con el montaje de nuestra obra y con el armado del muelle. El equipo se integró por: dos actores, director, asistente de dirección, productora ejecutiva y asistente técnico.

II.2 Producción durante la Gira

Las actividades coordinadas por la productora ejecutiva durante la gira en Guanajuato consistieron en lo siguiente:

-Transportación: La producción ejecutiva se encarga de establecer el lugar y la hora en que se recogerá la escenografía y el equipo humano en el Distrito Federal; controla qué tipo de vehículo debe recogerlos y se encarga de que los conductores del transporte tengan un mapa del lugar exacto en el que se les esperará. Paralelamente coordina la hora de llegada del equipo al lugar, previendo que cuando el transporte llegue, el equipo esté reunido ya y no se retrase la partida. En el caso de Guanajuato, los conductores de ese transporte son los mismos que llevan al grupo a todas las plazas durante la gira, por lo que es conveniente tener una buena relación y comunicación con ellos para facilitar todo el proceso.

-Llegada al Hotel: Previamente al arribo, la producción debe haber planeado la designación de las habitaciones, tomando en cuenta la personalidad de cada miembro del equipo, con el propósito de no generar conflictos durante la convivencia diaria. Al llegar al hotel, se realiza el enlace con las autoridades del mismo que esperan al grupo y se asignan las habitaciones; se presenta el productor como el enlace para cualquier imprevisto o necesidad del grupo frente al hotel y frente al Festival. Si una sola persona se encarga de gestionar todos los asuntos referentes a este aspecto, se hace más fácil la comunicación, se evitan confusiones y los actores no tendrán que preocuparse por asuntos ajenos a su desempeño artístico.

-Llegada al Foro: se realiza el enlace del grupo con las autoridades del foro en turno y se organiza una visita de todo el equipo con el propósito de conocer el lugar de la función. El equipo debe estar listo para resolver de manera creativa todos los detalles técnicos que no pueden solucionarse de la misma manera que en el teatro donde se realizó la temporada. Al conocer las particularidades del teatro se organiza el montaje de escenografía y luces. Durante ese proceso el productor debe estar pendiente de las necesidades del mismo, como comprar algún material, localizar a alguna autoridad o trabajador, conseguir alguna ayuda particular, etc. Hay que resolver también, todas las necesidades de los actores para que el desarrollo de la función no se entorpezca, como cuáles serán los camerinos y asegurarse de que todo el vestuario y utilería estén en perfecto estado, también revisar si se ha hecho alguna promoción de la función y recoger muestras de los materiales gráficos para anexarlas en su momento a la ficha curricular de la obra, etc.

-Alimentación: En el itinerario que diseñan las autoridades del Festival se señala con precisión el lugar en que debe realizarse cada alimento, ya sea el hotel o algún restaurante. Al llegar al restaurante debe señalarse que el equipo va de parte del Festival; en la mayoría de los casos está establecido si se puede ordenar a la carta o si existe un menú especial para el grupo, cualquier gasto fuera de lo indicado por el Festival en este aspecto, deberá ser cubierto por la persona que lo realizó. Esta información debe llegar al equipo con anticipación para evitar problemas. Después de

comer, se debe firmar una comanda que acredita el gasto hecho por el grupo ante el restaurante.

-La Función: Cuando llega la hora señalada, debe vigilarse que todo el equipo se traslade al teatro y que ahí todo esté en listo. Se cumple con los últimos detalles y se vigila la entrada del público, en su caso de algún periodista, o de alguna autoridad del Festival.

-Después de la función: Al término de cada función debe recogerse todo el equipo, revisando siempre con los inventarios en mano, y guardarse en el transporte para que pueda trasladarse a la siguiente plaza por la mañana. El elenco se traslada al lugar de la cena, el cual es recomendable que esté informado de la hora de llegada –que generalmente es muy tarde-, para que no cierren las cocinas antes de que el equipo tome el alimento. Antes de despedirse, es necesario estar seguros de que todo el equipo conoce la hora de partida hacia la siguiente plaza, a la mañana siguiente.

-Traslado: Con el objetivo de llegar temprano al siguiente teatro y resolver todo sin prisa, se toma el desayuno a primera hora. Es recomendable avisar a las autoridades del hotel, de la partida y vigilar que todo el equipaje se traslade también.

Durante nuestra gira a Guanajuato visitamos cinco municipios, por lo cual los problemas a resolver fueron distintos, sin embargo, hay algunas sugerencias que se deben observar siempre:

-mantener al tanto de todo lo acontecido a las autoridades del Festival.

-establecer claramente con el equipo los horarios de salidas y de alimentación con el propósito de evitar retrasos.

-contar con un recurso económico por parte de la producción de la obra, útil en el caso de algún imprevisto o pérdida de algún objeto importante (recurso que se ha incluido en el precio de la función, así que será recuperado con el pago de las mismas)

-contar con una especie de botiquín para alguna urgencia médica menor.

-regresar de la gira con el pago correspondiente o en su defecto, con la claridad de los movimientos que se deben llevar a cabo para obtenerlo.

Además de lo anterior, es una responsabilidad del equipo de producción la toma de decisiones. En el caso de **Ágatha** el director y la productora ejecutiva acordaban los horarios y orden de las actividades, etc., de manera conjunta. Todas las circunstancias inesperadas o sorpresivas a resolver, que resultan ser las más, ponen a prueba cualquier templanza y organización, incluso desafían la realización del espectáculo.

Una de las partes más disfrutables del proceso de producción es la de las giras. El aprendizaje que genera una gira es intensivo pues se deben tomar decisiones inmediatas y solucionar problemas inesperados. Con el paso del tiempo he tenido la oportunidad de participar en diferentes giras como asistente o como coordinadora de producción, cada lugar representa diferentes retos y enfrentarlos ayuda a desarrollar habilidades de improvisación, ajuste, negociación, previsión, etc. Además resulta una gran responsabilidad pues el trabajo de muchas personas depende de una buena organización.

III.- FUNCIONES DEL PRODUCTOR EJECUTIVO

Después de hacer una revisión de mis actividades en el caso concreto de *Ágatha* y de reflexionar sobre las tareas de la producción me parece necesario proponer el siguiente esquema, partiendo de que las actividades mencionadas están suscritas en lo que, a mi parecer, son las circunstancias de producción ideales para realizar un espectáculo escénico:

- 1.- Contar con recursos económicos concretos y definidos.
- 2.- Trabajar bajo un organigrama de producción especializado en el que se cuente con personal profesional para encargarse de cada una de las áreas de la producción (difusión, relaciones públicas, financiamiento, etc.)

Teniendo como cobijo estas circunstancias, las actividades del productor ejecutivo son más específicas y en consecuencia se puede dedicar mayor atención a cada una de ellas.

III.1.- Esquema de Funciones

Actividad	Áreas involucradas	Procedimientos/recursos
Enlaza	Producción con Director	Conociendo las necesidades de ambas áreas fomenta la comunicación, facilita información y funciona como un vínculo continuo entre ellas.
	Producción con elenco	
	Producción con el foro	
	Producción con la taquilla	
	Producción con realizadores y/o creativos	
	Producción con equipo técnico	
Participa y/o coordina	Realización del diseño de producción	Planeando estrategias de trabajo, rutas críticas, presupuestos, planes de trabajo, calendarios, agendas, fichas técnicas, etc. Todo lo anterior a través de esquemas, diagramas, tablas, cuadros, etc. Hace que el resto del equipo se rija y respete dichos sistemas.
Supervisa diseños y realización de	Escenografía	Haciendo coincidir el concepto escénico con tiempos, características artísticas específicas y necesidades económicas. Resolviendo problemas, tomando decisiones.
	Vestuario	
	Utilería	
	Gráficos (programas de mano, carteles, postales, separadores, etc.	
	Música	
	Iluminación	
Gestiona	Permisos	Tomando en cuenta los tiempos y plazos establecidos en la planeación previa.
	Autorizaciones	
	Constancias	
	Contratos	
	Registros	
Controla	Ingresos y egresos	Administrando en tiempos, cantidades y necesidades, los recursos de la producción.
	Flujo de Efectivo	
	Cuentas bancarias	

Realiza	Compras	Respetando lineamientos artísticos y financieros determinados por las directivas de cada caso.
	Pagos	
	Facturación	
	Cálculos y cotizaciones	
	Comprobaciones (internas y oficiales)	
	Inventarios	
	Informes (internos y oficiales)	
Vigila	Condiciones propicias del espacio de ensayos tanto como necesidades y realización de los mismos.	Manteniendo la comunicación entre el director escénico y la directiva de la producción.
	Realización de libretos técnicos Buen estado de los elementos de la producción.	
	Mantenimiento de escenografías, vestuario, elementos escenográficos, equipo técnico, etc.	
	La correcta realización de las presentaciones.	Revisando aspectos administrativos, artísticos y de difusión.
Coordina	Pruebas de vestuario y maquillaje.	Planeando con anticipación y organización.
	Sesiones fotográficas.	
	La entrada de elementos escénicos, técnicos, artísticos y humanos, al foro.	
	Mudanzas.	
	Montajes y desmontajes.	
	Ensayos de piso, técnicos y generales.	
Colabora	Con los encargados de Relaciones Públicas.	Participando en la logística de estreno, placas, ruedas de prensa, funciones especiales o giras.
	Comunicación con patrocinadores.	

CONCLUSIONES

1.-Para mí la producción de espectáculos escénicos es un proceso de descubrimiento y aprendizaje continuo. Al realizar la revisión de la producción de *Ágatha* descubro mis carencias e ignorancias, pero también que he seguido aprendiendo a través de la práctica y de la investigación. Cada nuevo trabajo, cada lectura, cada obra de teatro ayuda a conocer nuevas metodologías y procesos de producción.

2.- La producción dentro de las artes escénicas es un área que necesita atención, estudio y profesionalización. En la medida en que se dedique esfuerzo para preparar al equipo que se encarga de este trabajo y se le otorgue un lugar dentro de los creadores de la puesta en escena, se facilitará la óptima realización de los espectáculos en México.

3.- Ver y cuidar los espectáculos como empresa, dándoles logística, organización administrativa, etc. es una postura polémica pero que resulta muy funcional ya que permite optimizar y solidificar el trabajo creativo, claro, siempre al servicio del ideal artístico.

EPÍLOGO

Ágatha tuvo una segunda temporada en el Auditorio del Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM, presentándose para un numeroso público universitario a partir del 18 de marzo del 2003.

Esta segunda temporada brindó mucho aprendizaje en cuanto a la organización de la producción, gracias a varios motivos:

- 1.- Dado que los costos de la inversión ya estaban cubiertos, y que el acuerdo con el espacio se había establecido en dividir el ingreso de taquilla, y no en el pago de una renta, el único gasto que debíamos cubrir era el de la nómina de actores.
- 2.- Los horarios y días de la temporada se establecieron pensando en propiciar la comodidad de la comunidad universitaria.
- 3.- El costo del boleto se estableció en un precio muy accesible y acorde con la economía de los estudiantes.
- 4.- Se realizó una pre-campaña en el campus universitario, dedicada a generar expectativa en cuanto al estreno y la temporada.
- 5.- Se dirigió la difusión de la obra a los estudiantes universitarios utilizando los medios impresos y radiofónicos de la universidad, los espacios universitarios para la colocación de carteles y volantes.
- 6.- El ingreso de taquilla fue significativo y pudo utilizarse para ayudar a cubrir los gastos.

Haciendo un recuento a la distancia, puedo percibir que gracias a las circunstancias que acabo de mencionar aprendí lo siguiente:

-Es una gran ventaja conocer al espectro de público que se quiere capturar para presenciar el espectáculo, ya que eso determina los mecanismos de difusión, de planeación e incluso las decisiones en cuanto a horarios, precios, etcétera.

-Mantener el diálogo y la comunicación con los encargados de programación de los espacios, determina en mucho la correcta toma de decisiones que benefician tanto al espectáculo como al espacio.

Para cerrar el ciclo de **Ágatha** el director teatral Boris Schoemann y Lech Hellwing Gorzinski, Coordinador del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, develaron el 13 de mayo de 2003 una placa conmemorativa por el final de la temporada.

BIBLIOGRAFÍA

- Contreras, Ariel y Ruiz Lugo, Marcela, ***Glosario de Términos de arte Teatral***, México, Edit. Trillas, 1994
- De León, Marisa, ***Espectáculos escénicos, producción y difusión***, México, CONACULTA-FONCA, 2004 (Colección Intersecciones)
- De León, Marisa, ***Manual básico de producción de un espectáculo escénico***
Parte 1, México, DOCUMENTA CITRU N° 2, CONACULTA-INBA
- Guía para la difusión de espectáculos escénicos***, México, DOCUMENTA CITRU N° 4, CONACULTA-INBA
- Eco, Umberto, ***Cómo se hace una tesis***, Gedisa editorial, 2003, (Biblioteca Educación, Herramientas Universitarias)
- 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
- Luévano, Diana, ***La producción ejecutiva de la puesta en escena de Esperando a Godot***, Informe Académico, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999
- Negrete Luna, Enid, ***La puesta en escena desde la perspectiva de la producción***. Tesis Profesional, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Peña Casado, Rafael, ***Gestión de la producción en las artes escénicas***, México, Escenología A.C. 2002

Pérez Martín, Miguel Ángel, ***Gestión de proyectos escénicos***, España, Ñaque, 2002
(Técnica Escénica, Serie Práctica)

-Técnicas de organización y gestión aplicadas al teatro y al espectáculo, Salamanca, Gráficas Varona, 1996

Poli, Francesco, ***Producción artística y mercado***, Barcelona, Gustavo Gili S.A., 1976,
(Colección punto y línea)

Torres y Vargas, ***Bases de la administración teatral para la formación de profesionales de teatro***, Tesis Profesional, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

Cómo se produce teatro en México Paso De Gato (Revista Mexicana de Teatro)
México, Anónimo Drama Ediciones, N° 2 Mayo-Junio

ANEXOS

Anexo 1.- CARPETA

ÂGATHA

de Marguerite Duras

Cuando el Amor es devastador.

... cuándo?

Siempre

Sinopsis

Ágatha: Un muelle abandonado, la madera enmohecida, el sol del invierno, una playa desierta que nadie visita. Ella y Él, dos hermanos, lloran ante lo imposible, se reprochan uno al otro, una y otra vez, la violencia devastadora de su amor incestuoso, recordando, recordando...



Marguerite Duras:

Nació en Indochina en 1914 y murió en marzo de 1996. En 1932 se trasladó a París donde estudió derecho, matemáticas y ciencias políticas. Perteneciente al “*nouveau roman*” en 1943 publicó su primera obra: *La impudicia*, a la que seguirían más de veinte novelas, guiones cinematográficos y textos dramáticos. En la mayoría de ellos la autora funda elementos autobiográficos con la ficción, como el incestuoso amor que mantuvo con su hermano, que se puede ver reflejado en *El amante de la China del Norte* y *Ágatha*. Tras una profunda crisis psíquica marcada por el alcoholismo, escribió tres obras maestras: *El hombre sentado en el pasillo*, *El mal de la muerte* y *El amante*.

Una mujer que va hacia lo profundo y hacia la ambigüedad de las palabras y por tanto de las sensaciones, que se eleva por encima de la realidad para expresar y evocar lo ausente, el pasado, lo que no está pero que se percibe, lo que está incompleto. A través de una retórica blanca y casi neutral, apela al constante recuerdo y exige contener los sentimientos como si estuvieran cansados de expresarse.

Currículum del director:

David Herce: (Producción y Dirección)

Cuenta con estudios de la carrera de Literatura Dramática y Teatro en la UNAM, así como en las cátedras extraordinarias Sor Juana Inés de la Cruz y Juan Ruiz de Alarcón y en El Proyecto Shakespeare a cargo del Mtro. José Luis Ibáñez. Con estudios cinematográficos en la AMCI, fue Asistente de dirección en el cortometraje *Adhoc*. Se desempeñó como maestro y director del Taller de Teatro en el Colegio La Salle de Seglares y como asistente, en el espectáculo musical *Hermanos de Sangre* presentado por Televiteatro y Producciones “Algo Diferente”. Su ópera prima como director profesional es *De Sangre y de Honra* (Revista basada en textos del siglo de Oro Español) de la que también es coautor, estrenada en el Teatro del Centro Cultural Helénico el 19 de Septiembre de 2000.

Propuesta de dirección

Hablamos de nuevo del amor; en esta ocasión como elemento devastador del ser humano. Hablamos también del dolor del amor como un elemento vital, comparable con el aire, con la luz. Hablamos del placer de la separación como la única manera en que un amor puede consumarse.

Invitamos al público a compartir el hecho de que el Amor, inevitablemente, es más fuerte que los seres humanos que lo padecen; que no tienen más remedio que entregarse al Amor, disfrutarlo, sufrirlo, llorarlo, olvidarlo y entregarse de nuevo.

La autora propone la anécdota como una irrealidad o mejor dicho, como una realidad alterada. Dicha alteración consiste en el que el tiempo se suspende en cuanto los personajes se encuentran ante la devastación que les causa la imposibilidad de consumir su deseo.

Para expresar lo anterior, en este montaje hay un cuidado constante que mide los movimientos, que marca un tiempo lento, que sugiere las emociones, y los sentimientos controlados, y donde todo está a punto de suceder

De la misma forma, nuestro montaje busca no la “construcción del personaje” sino la deconstrucción del actor, concentrándonos en la blancura de la interpretación. Esta manera de interpretar permite la aparición del personaje y sus sentimientos, pero también facilita que el espectador use al personaje como un espejo de sus propias emociones.

Nuestro espacio escénico tiene la finalidad de que el público sienta que observa el lugar, no objetivamente, sino modificado por la experiencia que en él se vive, es decir desde la perspectiva del personaje, o mejor aún desde la perspectiva de la propia sensación. Esto se logra con la ambientación del espacio y sobre todo con la relación y la carga emotiva que los personajes entablan con él. Este lugar es un muelle en una playa desierta, frente al mar del invierno, un mar metálico, frío, gris, casi negro.

La música:

Reforzando a la palabra, la música es una selección contemporánea muy expresiva y simbólica. La flauta y el cello evocarán el sonido del mar, de las gaviotas, además de cantar las sensaciones, los sentimientos y la destrucción en los personajes.

El vestuario:

En concordancia con el ambiente propuesto ya, el vestuario se define como una sensación fría y nostálgica sin ubicarse en una época específica de la moda pero con una reminiscencia que evoca el pasado.



Reparto

Él: Constantino Morán: ¿A dónde se va a ir usted?

Ella: Nieves Rodríguez: Lejos. Esa es la palabra...
Lejos de usted

Nieves Rodríguez:

Egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se ha desempeñado como integrante del TECA (Teatro experimental del Centro Asturiano) desde 1988 y hasta 1996. Posteriormente ha trabajado como actriz en *El Divino Narciso* y *La Muerte se va a Granada* a cargo de José Luis Ibáñez. Se desempeñó como asistente de dirección en la puesta en escena *Galaor* de Hugo Hiriart dirigida por Alicia Martínez. Participó en el 8º Festival Internacional de Teatro de la Universidad Hebrea de Jerusalén Tespis 2001 con la obra *El Villano en su Rincón* dirigida por José María Mantilla y presentada por el “Carro de Comedias” de la UNAM. Su más reciente trabajo fue el la puesta en escena *De Sangre y de Honra*, dirigida por David Herce.

Constantino Morán:

Actor egresado del Centro Universitario de Teatro (CUT) en 1998, cuenta con estudios con maestros tan destacados como Lucero Trejo, Raúl Quintanilla y Tito Vasconcelos. Ha trabajado en puestas en escena como *El Camino de los Pasos Peligrosos* y *Los Endebles* dirigidas por Boris Schoemann, *Adictos Anónimos* dirigida por Juliana Faesler, *Don Tierrote y su Sancho Luna* presentada en el Teatro Julio Castillo y *Ubu Desencadenado* dirigida por José Caballero. Se destaca por su participación en diversos espectáculos de cabaret con directores como Héctor Ortega, Tito Vasconcelos y Alma Jurado. Actualmente es integrante del grupo “Pastegé” Stand-up comedi a la mexicana así como de la compañía “Los Endebles”

Creativos y realizadores

Escenografía, Iluminación y Vestuario

David Herce

Diseño Gráfico:

Paula Monroy

Selección Musical:

Fernando Carrasco

Realización de Escenografía:

Antonio Frappé

Realización de Vestuario:

Boutique Vanessa

Asistente de Dirección:

Silvia López Mendoza

Producción y Coordinación:

Isis García
David Herce

Producción Ejecutiva:

Isis García

Asesoría Escénica:

Maestro Germán Castillo

Dirección: David Herce

Silvia López Mendoza: (Asistente de dirección)

Pasante de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, con especialidad en dirección escénica. Ha participado en obras a nivel profesional desde 1994, entre las que se destacan *Godspell* y *El amado de los Dioses*. Es miembro fundador del grupo teatral Oveja Negra constituido en 1998. Como directora ha presentado *Tiempo de fiesta* y actualmente trabaja en el proyecto *De un... ¿Vacío?* de Cecilia Vázquez Vieira.

Isis García: (Producción)

Actriz egresada del Colegio de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha participado en diversos montajes como son *De Sangre y de Honra*, dirigida por David Herce, *La Muerte se va a Granada* y *El Divino Narciso* dirigidas por José Luis Ibáñez. Se especializó durante tres años en Teatro Clásico y verso participando en las cátedras extraordinarias de la UNAM Sor Juana Inés de la Cruz y Juan Ruiz de Alarcón. Como Productora Ejecutiva ha participado en *La cruzada de los niños* producida por la UNAM, *Diálogo entre 'l Amor y un Viejo* que se presentó en el foro Stanistablas y en La Casa del teatro, y *De Sangre y de Honra* estrenada en el teatro Helénico.

Isis García y David Herce trabajaron juntos por vez primera en el ámbito de la producción y creación teatral en el espectáculo *De Sangre y de Honra*, que contó con el apoyo y confianza de la Embajada de España y el FONCA. A partir de septiembre del 2000 este montaje ha tenido temporadas en el Teatro Helénico y el Teatro Rafael Solana además de funciones especiales para instituciones como el ISSSTE, el IPN y la UNAM. *De Sangre y de Honra* participó también en el Festival "Vive la Magia de la Cultura" presentándose en diversos foros del estado de Guanajuato, entre ellos, el Teatro Juárez. *De Sangre y de Honra* concluyó su última temporada en el Foro Shakespeare develando una placa conmemorativa de un año de representaciones.

Requerimientos Técnicos

Nuestra puesta en escena puede acoplarse a diferentes circunstancias, sin embargo, preferentemente solicitamos lo siguiente:

- 7 leekos con cortador
- 6 pares 64

- 1 consola de luces con mínimo cinco canales

- Deck para C.D. con contador de segundos

Nuestra escenografía consta únicamente de un muelle de madera desarmable de 6.5m de largo por 2 de ancho cuyo proscenio se dispone a la altura de la primera fila de butacas.

Información

Ágatha se estrenó el 8 de abril de 2002 en el Teatro “la Capilla”

Duración Aproximada: Un atardecer

David Herce (Director)

56 19 48 76
044 55 52 98 50 57
davidherce@yahoo.com

Isis García Estrada (Producción Ejecutiva)

56 48 03 55
044 55 19 11 29 78
isisgarciae@hotmail.com

FAX

56 50 21 55







Críticas

Jornada Semanal, domingo 21 de julio de 2002

núm. 385



NOÉ MORALES MUÑOZ

ÁGATHA

Las luces que la actriz protagonista aporta al columnista una vez concluida la función, lo remiten a una de nuestras denostadas bibliotecas cuya afluencia de visitantes, casi todos con inocultable vocación semipornógrafa, no convalida el promocionado éxito del celeberrimo programa *Hacia un país de lectores*. La incursión confirma tanto las palabras de Nieves Rodríguez como las sospechas del de la pluma: *Ágatha*, si bien nació como escrito escénico, conoció la luz pública a principios de la década de los ochenta bajo las reglas del formato cinematográfico, con guión y dirección de su propia autora, la escritora francesa Marguerite Duras.

Porque, y hasta huelga decirlo tomando en cuenta de quién viene la sentencia, no hay que ser ni medianamente un dechado de perspicacia para darse cuenta de ciertas particularidades de esta obra de la coguionista de *Hiroshima mi amor*. Amén de poder ubicar en la pieza algunas de las claves personales esenciales de la connotada escritora –la imposibilidad del amor frente a los convencionalismos sociales, el erotismo como arma de transgresión de la mujer ante la misoginia de su época–, saltan a la vista varios rasgos de su construcción dramática que, sobre todo en lo estilístico y lo formal, harían suponerla más cercana a la narración novelística o a la cinematográfica.

No puede hablarse precisamente de que *Ágatha* carezca de teatralidad en tanto presenta un flujo dramático reconocible dentro de los parámetros de la dramaturgia. Todo pasa por cómo se entrama su discurso, por la manera en que avanza la acción dramática como efecto y no como causa de la progresión interna de los personajes, dejando al espectador pocos signos externos que le permitan asirse a una trama que en primera instancia pareciera carecer de toda ilación. Bien podría decirse que más que una plataforma anecdótica, Duras propone una situación: la despedida de dos hermanos en la edad adulta (la protagonista homónima, Rodríguez, y el masculino sin nombre, Constantino Morán) quienes, apelando casi por completo a la anécdota y al recuerdo, pronto develan su pasado incestuoso, la soledad infantil del que provino y la enorme vacuidad causada por la imposibilidad de llevar ese amor, el único sincero, con la normalidad que desearían. Puede hacerse esa lectura porque a lo largo de la

obra, Duras utiliza esa anécdota como un pretexto para, colocando a los hermanos en un ángulo retrospectivo, develar de a poco ese pasado terrible, ir sembrando alambicadamente en el espectador claves para interpretarlo, ocuparse de trasladar su relato hacia lo implícito, hacia no lo dicho. Es por ello que la sucesión de eventos en escena es casi toda psicológica e interiorizada; un poco a la manera de los experimentos recientes de Pinter, la historia, que debe ser armada en la cabeza del receptor a partir de muy pocos elementos, termina por ponerse al servicio del peso de los personajes. Y es también por esto mismo que la obra, si bien habilita una preeminencia de la imagen que muy seguramente favoreció su tratamiento fílmico (el columnista confiesa no haber visto la versión cinematográfica), es susceptible de ser puesta en escena, aún pese a la fuerte carga discursiva y a esa aparente inmovilidad en el escenario.

David Herce, joven director de quien se recuerda un logrado *collage* de textos de los Siglos de Oro llamado *De sangre y de honra*, asume con valentía lo que entraña riesgos notorios: por un lado lidiar con ese recargamiento en los parlamentos que en cualquier momento puede devenir aburrimiento, y por el otro, a partir de los escasos asideros que Duras otorga, perfilar interpretaciones actorales lo suficientemente sólidas para no sucumbir ante el cadencioso ritmo en la dramaturgia de Duras. Son varios sus hallazgos, empezando con el diseño espacial y la disposición diagonal del muelle (en cuya concepción contó con la valiosa asesoría de Germán Castillo), que consigue a un tiempo favorecer los cortos y cerrados traslados de sus actores – también en el aspecto visual se antoja que una cámara cinematográfica sería el hilo conductor ideal– y transmitir cierta sensación de distanciamiento que la obra sugiere. Pero ante todo Herce obtiene un muy consistente rendimiento de Rodríguez y Morán, apostando por trabajar en ellos su compenetración, iluminando los muchos puntos oscuros que Duras deja en el dibujo externo de sus personajes. Si bien por momentos, y sobre todo en el caso de Morán, la repetición de algunos gestos se percibe artificial después del primer intento (la lágrima retenida pierde fuerza como símbolo debido a esto), el conjunto expresivo en lo corporal, facial y vocal refuerza muy bien ese aura de erotismo contenido, de emociones tácitas, de complicidades interiorizadas cuya explosión siempre queda en lo inminente. En buena medida es debido a su muy buena asimilación de la tensión que Duras propone, es que su puesta en escena sale a flote.

Por último, y esperando que se entienda que la amistad no afecta en absoluto los juicios del columnista, vale referirse a la tarea de Nieves Rodríguez. Desairada por todos los directores señeros de la república del teatro salvo por José Luis Ibáñez, Nieves ha dado otra muestra de polivalencia, compromiso en la creación de sus personajes y de dominio del lenguaje escénico. Gracias a ella, y también a lo sorpresivo de la labor de un actor generalmente más enfocado en lo formal como Morán, es que el montaje es disfrutable, pese a no poder contrarrestar la densidad retórica del texto que lo origina. Bien vale la pena esperar una pronta reposición, después de su temporada en La Capilla de Coyoacán y una gira por provincia.

lahiedraenlapared@eudoramail.com

teatro



FOTOGRAFÍAS DE FERRNANDO MOQUEL

Los textos de Marguerite Duras fueron esenciales dentro de la literatura de renovación que se dio en la Francia de los 50-60, y *Agatha* es un material casi emblemático de esta escritora en el que se reúnen sus obsesiones básicas, tanto en lo formal como en lo conceptual.

Relata la historia de dos hermanos incestuosos que están a punto de separarse. Y ese "a punto" es fundamental, porque la estructura de diálogo queda así suspendida en un instante donde las acciones son imposibles y el tiempo parte sus aguas en un antes que no termina de concluir y un después que se esfuerzan para que aún no comience. Un punto fronterizo que reclama a la memoria para reinventar lo que sigue.

Ese presente, que es una tierra de nadie que inhibe las acciones porque éstas denuncian el paso del tiempo, es el lugar que muchas veces ha preferido la Duras para su literatura. El recuerdo es fundamental porque permite el regodeo de la repetición o la posibilidad de traicionarlo, cambiándolo levemente con el deseo por lo que debió ser.

Una escritura compleja, muy poco complaciente, capaz de fascinar a algunos y de irritar profundamente a otros con ese estancarse en la inmovilidad aparente, con el jugar repetido de los temas que van sucediéndose con apenas variaciones sutiles de lenguaje. Amor, deseo, transgresión, familia, ruptura y paso del tiempo. Lo encontramos incluso en sus últimas novelas, aquellas de tanto éxito como *El amante de la China del norte*, por ejemplo.

He visto varias puestas de *Agatha* aquí en México. Esta de la que hablamos hoy está dirigida por David Herce y se presenta en el pequeño foro de La Capilla, muy *ad hoc* para una obra de este tipo. El director ha diseñado asimismo la escenografía, construyendo un breve muelle que ocupa todo el espacio, suspendido sobre aguas oscuras y seguramente profundas. Muy acertado porque transforma en visual la posición de ese impulso retenido que se vuelve una espera. Y allí, en un crepúsculo congelado, sucede toda la obra.

Un trabajo muy prolijo, tanto por parte del director como de los dos únicos actores: Constantino Morán y Nieves Rodríguez. Hay un cuidado constante que mide los movimientos, que marca ese tiempo lento, que sugiere las emociones, que atiende incluso al vestuario, casual pero con un dejo de elegancia y muy pulcro, muy a la francesa de aquellos momentos, muy analógico con los sentimientos controlados donde la transgresión es siempre un acto que no perturba las convenciones sociales más de lo necesario. Sin embargo, falta el detalle que no se ve pero debe estar y es la ubicación precisa de la energía de los actores.

Esperar es mantener el cuerpo en el arco de una acción que aún no se realiza: el abrazo que no se dan, el beso que no se cumple, la bofetada que no se lanza, la huida que no termina... y entonces, esos cuerpos, cancelados casi en el espacio, deben estar saturados en el vector en que viven, es decir en el tiempo, en el impulso contenido. Y eso es lo que falta. Aparecen los gestos de la apariencia (el mohín frecuente en ella, las lágrimas en él), pero flotan descarnados, sin que podamos intuir visiblemente sus raíces.

Naturalmente que es algo complejo, que de excederse daría como resultado a actores tensos, pero que no estando, o al menos no estando lo suficiente, dejan demasiado aire a las palabras. En el caso del libro es natural, porque el autor sólo cuenta con la imaginación del lector y ese impulso contenido debe necesariamente encontrarse sugerido en el plano del texto. Pero puesto en escena, el cuerpo debe asumir su cuota o el río de palabras amenaza con sumergir la vida de los personajes.

Creo que es un detalle de madurez creativa, nada más. Lo demás habla de un equipo serio y de un trabajo entregado.

AGATHA, de Marguerite Duras. Dir. David Herce. Con Constantino Morán y Nieves Rodríguez. La Capilla, Madrid 13, Coyoacán. Lunes y martes, 20:00 horas. Loc. \$100. Adolescentes y adultos. Duración aproximada 80 mins. (Sur)

México D.F., 11 de marzo de 2002

Lic. Mauricio Mier

Water France

Presente

Por este medio me permito traer a su atención la puesta en escena *Ágatha*, de Marguerite Duras, con el objetivo de proponer a usted un intercambio de apoyo. Nuestra puesta en escena tendrá una temporada de 30 funciones a partir del 8 de abril del año 2002 en el Teatro La Capilla ubicado en Madrid No.13 Coyoacán y durante el resto del año en el interior de la república.

Los productores de *Ágatha*, Isis García y David Herce trabajamos juntos por vez primera en el ámbito de la producción y creación teatral en el espectáculo *De Sangre y de Honra*, que contó con el apoyo y confianza de la **Embajada de España** y el **FONCA**. A partir de septiembre del 2000 este montaje tuvo temporadas en el **Teatro Helénico** y el **Rafael Solana** además de funciones para instituciones como el ISSSTE, el IPN y la UNAM. Participó también en el **Festival "Vive la Magia de la Cultura"** presentándose en diversos foros del estado de Guanajuato. Culminó sus temporadas en el **Foro Shakespeare** el 22 de octubre del 2001.

Ahora queremos continuar nuestro trabajo con un nuevo montaje: *Ágatha*. Ésta es la historia de dos hermanos que, frente al mar, hacen un recuento de su pasado juntos, de sus deseos y de sus miedos, lo que los lleva a enfrentarse al amor que nunca consumaron y por el cual no se atrevieron a luchar. Sumergido en un mundo de realidad fantástica, el público será testigo de la Violencia del Amor, la destrucción que inevitablemente provoca éste en el ser humano. Para este efecto estamos buscando los recursos necesarios que nos permitan llegar a un estreno y temporada a partir de abril del 2002, razón por la que hoy nos dirigimos a usted para solicitar su apoyo económico.

Hemos diseñado una propuesta de patrocinio para usted de manera que el hecho de impulsar a la cultura en México por medio de nuestro montaje, sea beneficioso también para Water France. Anexamos dicha propuesta a este escrito para ponerla su consideración.

Sin más por el momento le agradecemos su atención y esperamos su pronta respuesta.

A sus órdenes:

Isis García Estrada
Producción ejecutiva
(56 48 03 55, 044 19 11 29 78, isisgarciae@hotmail.com)

Ágatha

Diseño de patrocinio para Water France

La puesta en escena **Ágatha** se presentará en el **Teatro La Capilla**, dentro del proyecto que alberga y apoya puestas en escena de autores franceses, canadienses y mexicanos contemporáneos, así este montaje se estrenará el 8 de abril de 2002, con una primera temporada de 30 funciones y posteriormente giras en el interior de la República organizadas por la Alianza Francesa.

Aunado a este apoyo contamos con la aportación de otras empresas como **Butique Vanessa, Maderas "La viga", Metales Troncoso, ISDALA Híbridos Teatrales A.C. y nuestra propia inversión económica.**

De esta manera **Ágatha** será un destacado trabajo artístico que, confiamos, pondrá en alto el nombre de Water France

La producción de **Ágatha** le ofrece a usted los siguientes beneficios:

- **Un recibo de donativo** deducible de impuestos expedido por el FONCA
- **Un espacio de 4 x 6 cm. en nuestro programa de mano** (se imprimirán 3000) para su anuncio o publicidad donde podrá usted anexar promociones o descuentos con la presentación del programa.
- **Presencia de marca en nuestra publicidad impresa**(se imprimirán 1000 carteles, 2000 postales y 6000 volantes) que se distribuirá en el Sur de la ciudad, Coyoacán, Barrio de San Ángel, etc.

A cambio de lo anterior, nosotros solicitamos a usted el donativo de:

\$3,000
(Tres mil pesos)

Para mayor comprensión anexamos a usted una muestra del diseño preliminar de nuestro cartel; de concertarse el apoyo, el logotipo de Water France se insertaría en la parte inferior del mismo.

Es importante aclarar que la producción de **Ágatha** está abierta a cualquier contra propuesta que su empresa desee exponer, pues estamos seguros de que nuestra vinculación y esfuerzo compartido será de gran ayuda para ambos.

Isis García Estrada
Producción ejecutiva
(56 48 03 55, 044 19 11 29 78, isisgarciae@hotmail.com)

Anexo 3.- GRÁFICOS
PROGRAMA DE MANO

CARTEL

POSTAL

Anexo 4.- BOLETÍN DE PRENSA

ÁGATHA

de Marguerite Duras

Cuando el Amor es devastador.

... cuándo?

Siempre

Ágatha es la historia de dos hermanos que, frente al mar, hacen un recuento de su pasado juntos, de sus deseos y de sus miedos, lo que los lleva a enfrentarse al amor que nunca consumaron y por el cual no se atrevieron a luchar. Sumergido en un mundo de realidad fantástica, el público será testigo de la Violencia del Amor y de la destrucción que inevitablemente provoca éste en las personas que lo padecen. De esta manera el ser humano no tiene más remedio que entregarse al Amor, disfrutarlo, sufrirlo, llorarlo, olvidarlo y entregarse de nuevo.

Estreno lunes 8 de abril de 2001, Teatro "La Capilla".
Funciones lunes y martes 8:30

Con:

Nieves Rodríguez

Constantino Morán

Música en vivo: Tonathiu Cortés

Dirección escénica: David Herce

Isis García Estrada (Producción ejecutiva)

56 48 03 55, 044 55 19 11 29 78, isisgarciae@hotmail.com

David Herce (Director)

56 19 48 76, 044 55 52 98 50 57, davidherce@yahoo.com

Anexo 5.- INFORME DE TAQUILLA

Registro Taquillas *Ágatha*

	\$100	\$50	\$35	\$25	\$20	Cortes.	Personas	Total
Lunes 8 abril	-	-	-	-		75	75	\$0
Martes 9 abril		1	1	41		5	47	\$1,110
Lunes 15 abril		6		63	2	-	71	\$1,915
Martes 16 abril	2	4				6	12	\$ 400
Lunes 22 abril	1	15	3	3	3	4	29	\$1,090
Martes 23 abril		9		1		2	12	\$ 475
Lunes 29 abril	-	2	-	1	4	3	10	\$205
Martes 30 abril	2	8	-	-	3	2	15	\$660
Lunes 6 mayo	2	4	5		2		13	\$615
Martes 7 mayo	4	2	2			1	9	\$570
Lunes 13 mayo	4	10	15		4	6	39	\$1,505
Martes 14 mayo	1	22			9	6	38	\$1,380
Lunes 20 mayo	4	-	9		2	7	22	\$755
Martes 21 mayo	3	4	5	-	6	-	18	\$795
Lunes 27 mayo	2	8	6			7	23	\$810
Martes 28 mayo	3		4			6	12	\$440
Lunes 3 junio			5			4	9	\$175
Martes 4 junio	3	1	3			2	9	\$455
Lunes 10 junio	1	3	2		2	2	10	\$360
Martes 11 junio	1	2				2	4	\$150
Lunes 17	2		2				4	\$ 270
Martes 18	2	3			6	1	12	\$ 470
Lunes 24	3	11	2			6	22	\$ 920
Martes 25		9	2		1	4	16	\$ 540
Lunes 1	3	2			2		7	\$ 440
Martes 2						22	22	\$ 850
							560	\$17,355

Anexo 6 ITINERARIO

Vive la magia

BITÁCORA, HOSPEDAJE Y ALIMENTACIÓN
INSTITUTO ESTATAL DE LA CULTURA
AGOSTO 2002.



Dirección de Difusión Artística

GRUPO O ARTISTA	MUNICIPIO	DIA	PUNTO DE ENLACE Y HORA	LUGAR Y HORA DE LA PRESENTACIÓN	HOTEL	ALIMENTOS	RESPONSABLE LOCAL	PERSONAL DE APOYO							
Nombre del Grupo: Agatha No. personas: 6	Pueblo Nuevo	6	Hotel 14:00 Hrs.	Cada de la Cultura Pol. Deportivo 20:00 Hrs.	Hotel "Flamingo" Díaz Ordaz #3472 frente a comercial mexicana Tel. 01(462)625-36-46 (Irapuato)	Todos en el Hotel	L.C.C. Erika Teresita Zavala Sánchez Tel. 01(429)695-03-39 (Casa Cult.) 695-02-26 y 695-02-80 (Presidencia)	Arqlo. Federico Vargas Somoza Coordinador de la Zona III Tel. Cel: (473) 756 15 23 Dr. Vidal Berrones Murillo Coord. General de las Casas de la Cultura. Tel: (473) 732 95 21, 295 7320, 732 57 93, 732 21 10, 732 24 53. Tel Cel: (473) 739 03 93							
Tipo de transporte: 1 suburban, 1 camioneta y 1 utilería								Salamanca	7	Hotel 14:00 Hrs.	Sala del Refectorio 20:00 Hrs.	Hotel "Suites Aliana" Paseo de los Prados #129, Fracc. Las Reynas Tel. 01(464)641-04-04	Todos en el Hotel	Mtro. Salvador Felipe Carvajal Aguilera Revolución #204 Tel. 01(464)648-66-64	Somoza Coordinador de la Zona III Tel. Cel: (473) 756 15 23 Dr. Vidal Berrones Murillo Coord. General de las Casas de la Cultura. Tel: (473) 732 95 21, 295 7320, 732 57 93, 732 21 10, 732 24 53. Tel Cel: (473) 739 03 93
Nombre del Representante Isis García Teléfono: 01(55)56-48-03-55,															Irapuato
RECOGER EN: (Día, hora y lugar)	Día 6 : 7:00a.m.	FINALIZA EN: (Día, hora y lugar)	PARA TRASLADAR A:												

Tulio Dorado García
Director de Difusión Artística

Dr. Vidal Berrones Murillo
Coordinador General de Casas de Cultura

Vive la magia

BITÁCORA, HOSPEDAJE Y ALIMENTACIÓN
INSTITUTO ESTATAL DE LA CULTURA
AGOSTO 2002.



Dirección de Difusión Artística

GRUPO O ARTISTA	MUNICIPIO	DIA	PUNTO DE ENLACE Y HORA	LUGAR Y HORA DE LA PRESENTACIÓN	HOTEL	ALIMENTOS	RESPONSABLE LOCAL	PERSONAL DE APOYO							
Nombre del Grupo: Agatha No. personas: 6	Salvatierra	9	Hotel 15:00 Hrs.	Teatro Ideal 20:00 Hrs.	Hotel "San José" Fernando Dávila #236 Tel. 01(466)663-13-83	Comida y Desayuno - "Estancia de Don Toño" Cena Restaurante "Susy"	<i>Fabiola</i> Dr. José Enrique Ortiz Jiménez Zaragoza #738, Centro Tel. 01(466)663-06-73 Consultorio 663-07-18 Casa Cultura	Jacqueline López Trenado Coordinadora de la Zona IV Tel. Cel: (473) 756 15 24 Dr. Vidal Berrones Murillo Coord. de las Casas de la Cultura Tel: (473) 732 57 93, 732 95 20, 73 2 95 21, 732 24 51. TelCel: (473) 739 03 93							
Tipo de transporte:								San Miguel de Allende	10	Hotel 14:00 Hrs.	Recreo 19:00 Hrs.	Hotel "Las Monjas" Calle Canal Centro a un lado del Templo de las Monjas	Todos en el hotel	Prof. Ignacio Tapia Ríos Hernández Macías #64, Centro Tel. 01(415)154-56-70, 152-22-00 teatro	Fior de María González Palmerín Coordinadora de la Zona II Tel. Cel: (473) 756 15 22 Dr. Vidal Berrones Murillo Coord. General de las Casas de la Cultura. Tel: (473) 732 95 21, 73295 20, 732 57 93, 732 21 10, 732 24 53. Tel Cel: (473) 739 03 93
Vehículo: Operador:															ARQ. TULLIO MIGUEL DORADO GARCIA DIRECTOR DE DIFUSION ARTISTICA SOPEÑA S/N. TEATRO JUAREZ TELS. (473)732-25-21 (473)732-15-42

Tulio Dorado García
Director de Difusión Artística

Dr. Vidal Berrones Murillo
Coordinador General de Casas de Cultura