



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNA EXPERIENCIA PROFESIONAL EN EL CICLO DE TEATRO ESCOLAR 2005-2006 EN HIDALGO

INFORME ACADÉMICO POR ACTIVIDAD PROFESIONAL QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:

EDUARDO DE LA FUENTE COLÍN

Asesora: Rosa María Ruiz Rodríguez

Sinodales:

Lic. Juan Ramón Góngora Alfaro

Mtra. Yoalli Malpica López

Lic. María de Jesús Navarrete Andrade

Dr. Alejandro Ortíz Bulle Goyri





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.

LA VERDADERA VENGANZA DEL GATO BORIS



**UNA EXPERIENCIA PROFESIONAL EN EL CICLO DE
TEATRO ESCOLAR 2005-2006 EN EL ESTADO DE
HIDALGO**

INFORME ACADÉMICO

Presenta: Eduardo de la Fuente Colín

ÍNDICE GENERAL

1. Introducción

2. Sobre el perfil del egresado en el Colegio, la experiencia académica en el área de actuación y las dificultades del campo laboral

2.1. Sobre el perfil del egresado del Colegio de Literatura Dramática y Teatro

2.2. Sobre la experiencia académica en el área de actuación del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, y algunas ideas para su mejoramiento

2.3. El inicio del egresado en el campo laboral y sus dificultades. Una experiencia personal

3. El marco del trabajo profesional en el Programa Nacional de Teatro Escolar para el estado de Hidalgo

3.1. Oportunidades de trabajo en el estado de Hidalgo

3.2. El inicio del ciclo de Teatro Escolar 2005-2006 en Hidalgo

3.3. Descripción del Programa Nacional de Teatro Escolar

3.4. Finalidad del Programa Nacional de Teatro Escolar

4. El montaje de la obra teatral *La Verdadera Venganza del Gato Boris*

4.1. Génesis del proyecto del montaje de *La Verdadera Venganza del Gato Boris* en el contexto del ciclo del Programa Nacional de Teatro Escolar 2005-2006 en Hidalgo

4.2. Dramaturgia

4.2.1. Sobre la autora

4.2.2. Sobre la historia de La Verdadera Venganza del Gato Boris

4.2.3. El análisis sobre el texto del personaje de Igor

4.3. Producción y montaje

4.3.1. Marco de producción

4.3.2. La capacitación en Pátzcuaro Michoacán

4.3.2.1. Primer acercamiento al montaje de la obra, la presentación de la primera escena durante la capacitación en Pátzcuaro Michoacán

4.3.2.2. Ensayos

5. El Personaje de Igor

5.1. Respaldo teórico para la representación del personaje

5.1.1. Género

5.2. El efecto humorístico en el texto

5.3. Uso del esquema semiótico en la aproximación al personaje de Igor en el texto

5.3.1. El impulso de la amistad

5.3.2. La ingratitud de Federico

5.3.3. El impulso de la venganza

5.3.4. La fama ajena

5.4 El aspecto físico de Igor

6. Conclusiones

7. Bibliografía

ANEXOS

1. INTRODUCCIÓN

Con la finalidad de concluir mis estudios dentro del plan asignado para la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, y también con el orgullo y respeto que siento por haber pertenecido a la máxima casa de estudios de nuestro país, la Universidad Nacional Autónoma de México, presento de manera breve algunas ideas generales que se desarrollarán a través de este trabajo, dentro de la modalidad de Informe Académico por Actividad Profesional; mostrar un registro detallado del trabajo realizado durante ocho meses, así como también los puntos de vista y reflexiones personales sobre mi trabajo profesional en teatro como actor, y al mismo tiempo la reflexión sobre las problemáticas inherentes a la actividad profesional de un egresado de nuestro Colegio, lo que puede parecer una labor interesante si se toma en cuenta que yo, al igual que las nuevas generaciones que surgen en nuestra carrera, habremos de enfrentarnos a las mismas dificultades del quehacer teatral en nuestro país.

Las actividades que comprenden el presente informe, están relacionadas con mi trabajo actoral dentro del ciclo del Programa Nacional de Teatro Escolar 2005-2006, que abrió su convocatoria para actores el día 26 de Mayo del año 2005. La selección de actores se efectuó los días 27 y 28 de junio del año antes mencionado en las instalaciones del Museo del Ferrocarril de la ciudad de Pachuca Hgo.

El día 30 de junio recibí la notificación de mi aceptación por vía telefónica para integrarme al elenco de actores, y para el día 3 de julio partí rumbo a Pátzcuaro Michoacán en donde recibí la capacitación impartida por el grupo Casa del Teatro. El período de capacitación duró del día de salida hasta el 24 del mismo mes; en la primera semana de agosto del mismo año ya iniciaba el proceso de montaje de la obra.

El montaje de la obra teatral ***La Verdadera Venganza del Gato Boris***, obra original de la dramaturga mexicana Maribel Carrasco, con adaptación de Luís Martín Solís, fue el proyecto aplicado en el estado de Hidalgo para la ciudad de Pachuca con cien funciones en el foro "Guillermo Romo de Vivar". En toda su

amplitud, el proyecto duró desde el mes de julio del 2005 hasta finales del mes de febrero del año 2006.

El informe académico por actividad profesional que ahora presento contemplará algunos puntos de vista sobre lo que fue la preparación que recibí en nuestro Colegio y que sirve para determinar algunas diferencias que un egresado puede encontrar en el campo laboral y que se convierten en problemas de aceptación en relación con los egresados de otras instituciones. También hablaré sobre las oportunidades de trabajo en el estado de Hidalgo.

El montaje de la obra ***La Verdadera Venganza del Gato Boris*** fue una experiencia que me dio la oportunidad de reflexionar sobre lo que es el teatro en provincia, la urgente necesidad de que el poco teatro que se hace sea tomado en manos de verdaderos profesionistas, de preferencia con estudios mínimos previos y no en manos de gente que no cuenta con la preparación o experiencia necesaria para hacer un trabajo suficiente y serio. Hablaré también sobre el trabajo que realicé en la conformación de mi personaje en la obra, mismo que me hizo reconocer mis capacidades y carencias como actor. Igor, un fiel sirviente de un famoso cantante de ópera que mira en su amo la fama que siempre deseó y nunca pudo lograr, entre otras cosas.

El informe que ahora presento es una reflexión sobre dicho montaje, sobre un período en la actividad profesional de un egresado del colegio de Literatura Dramática y Teatro, que representa la experiencia de uno y a su vez todos los compañeros del colegio por similitud de circunstancias, pues todos salimos con una preparación y una serie de perspectivas cuyos fundamentos tienen el sello inconfundible del teatro universitario, con su propio carácter y sus problemáticas.

Como actor y frente a mí se aclaran muchas ideas con respecto a los logros y necesidades que hay que cubrir para que el teatro sea una actividad artística y cultural apropiada, válida y sustentable. Los jóvenes de nuestro país que

pretendemos tomar en nuestras manos al teatro como una profesión, y en mi caso, los jóvenes egresados de nuestro colegio, debemos tener en cuenta las responsabilidades y problemáticas que se presentan ante nosotros y resolverlas con las propias herramientas académicas que el colegio nos aportó.

La Verdadera Venganza del Gato Boris fue un espectáculo teatral que a lo largo de cien representaciones intentó generar el gusto por el teatro entre niños y adolescentes hidalgenses, también fue mi primer trabajo profesional en el que percibí un sueldo como actor. Sueldo y aplausos bien merecidos o no, pero recibidos.

2. Sobre el perfil del egresado en el Colegio, la experiencia académica en el área de actuación y las dificultades del campo laboral

En este apartado se tratarán las ventajas que definen al egresado de nuestro Colegio hablando de sus posibilidades profesionales, la experiencia que como alumno pude adquirir en el área de actuación y el planteamiento de las posibles soluciones de mejoramiento de la misma. Finalmente, una breve reflexión sobre la problemática del campo laboral que como egresado encontré al finalizar mis estudios.

2.1. Sobre el perfil del egresado del Colegio de Literatura Dramática y Teatro

Al tomar en consideración las cualidades óptimas que conforman el perfil de un egresado de nuestro Colegio, en el resultado de nuestra propia reflexión, ponderaremos todos aquellos puntos que verdaderamente han conformado la educación impartida en nuestra carrera profesional, y que nos han brindado la posibilidad de desenvolvernos de manera óptima en un contexto de fuerte competitividad laboral.

“La formación de una conciencia verdaderamente humana, abierta en toda dirección, a través del conocimiento histórico-crítico de la tradición cultural”¹

Es deseable que el licenciado en Literatura Dramática y Teatro tenga la cualidad de poseer una formación basada en el conocimiento de disciplinas afines tales como la historia, la sociología y psicología entre algunas otras, que a través de la investigación y análisis fundamenten de una manera sólida sus conocimientos básicos sobre teatro. Todos los contenidos enfocados al conocimiento de la historia del teatro, teoría del drama e investigación documental son de las de mejor nivel en nuestro Colegio. Es importante constatar que esto se descubre en el momento en el que como egresado se tiene contacto con compañeros de otras instituciones, ya que es en la observación del contraste de las habilidades

¹ Garin *L'educazione umanistica* in Italia. Diccionario de Filosofía. Incola Abbagnano. Fondo de cultura Económica. México D.F. 1985.

obtenidas por egresados de otras instituciones que es posible valorar el nivel de calidad del Colegio respecto a la educación humanística y la capacidad de resolución de los problemas correspondientes.

El carácter humanista de nuestra formación comprende todos aquellos factores importantes para la comprensión de un fenómeno en específico. Cada problemática planteada, en el caso del quehacer teatral, se coloca en su contexto histórico, artístico, sociológico, político, económico y psicológico, es decir, que la formación humanística de nuestra facultad como institución es una preparación que pondera los diversos factores que implican el proceso de desarrollo de un planteamiento en específico, y que a su vez aporta una visión imparcial de cada fenómeno por estudiar. En especial, el fenómeno humano.

Nuestro Colegio fomenta en los estudiantes la adquisición de una amplia visión sobre el desarrollo del fenómeno teatral, cumpliendo así con los principios fundamentales de la educación humanística.

El egresado tiene ventaja de poder tomar en sus manos la función educativa y transformadora del arte teatral. Esto se debe al desarrollo de un juicio crítico e imparcial, y que a su vez nos da las herramientas necesarias para desarrollarnos en dichas actividades pues centra al ser humano en el objetivo del progreso, es decir, educación y transformación por medio del hombre, ser que como individuo conforma la sociedad.

El Colegio de Literatura Dramática y Teatro pone frente al egresado los conocimientos básicos que no solamente cumplen con un formato de conocimiento sobre el teatro, sino que le fomenta la responsabilidad de intervenir en la función transformadora de la educación, comprendiendo por dicha educación con respecto al teatro, la reflexión del hombre en cuanto a sí mismo y a los que le rodean, sus problemáticas y posibles soluciones. El arte teatral por sí sólo, no se deleita únicamente en el goce estético, sino que también es, como todo arte, un

contenido de ideas que cuestionan lo establecido para así poderlo transformar. La finalidad última de la educación es transformar benéficamente al hombre.

La presente postura se cumple en cuanto a que un egresado puede ser vínculo entre los diversos sectores de la sociedad, la formación humanística tiende puentes culturales que mejoran el nivel sociocultural y esa es la tarea de un egresado de nuestro colegio, pues sus conocimientos respaldan su capacidad de intervención, su iniciativa es responsabilidad propia.

El egresado del Colegio puede y tiene la capacidad de incursionar en los diversos medios de comunicación de nuestro país, ya que tiene la capacidad de proponer y desarrollar diversas actividades que a partir del arte teatral se pueden fusionar con otras áreas de trabajo en la comunicación, como la radio, la televisión, la crítica teatral impresa, etc. Esta posibilidad lleva consigo la responsabilidad que el egresado debe asumir, debido a que su formación considera una metodología que promueve la participación, el debate y la crítica constructiva. La capacidad de análisis e investigación como parte de nuestra formación, es la misma que nos otorga la posibilidad de fundamentar nuestras tareas creativas.

El conocimiento del teatro como arte y como fuente de cultura pone al hombre como el punto de partida para la comprensión de la vida social y su entorno, pues es el hombre y sus problemáticas el eje sobre el cual gira el teatro a través de su historia. No existe ningún otro punto de referencia que no sea el hombre mismo, y por lo tanto el simple conocimiento del teatro nos obliga a dar curso a dichas formas que plantean las problemáticas humanas y sus posibles soluciones.

Recuerdo que entre mis compañeros y profesores del Colegio, la necesidad de criticar las problemáticas de actualidad siempre fue una constante en la actividad que impulsaba el trabajo. Cuando en el año de 2003 la invasión a Irak planteaba el surgimiento de un acontecimiento bélico que de alguna u otra manera tendría repercusión en la opinión pública mundial, y no solamente en ello, existió entre

profesores y alumnos la idea de dar a conocer ciertos puntos de vista e incluso sugerir un repertorio de montajes que criticaran dicho acontecimiento. Preguntarse si es válido o no dicho proceder no es lo importante, lo verdaderamente trascendente es el espíritu crítico de la formación humanística de nuestra facultad y nuestro Colegio.

Tal vez exista un poco de confusión al tratar de delimitar lo que realmente es contemporáneo y de actualidad, y es que en nuestro Colegio, y en nuestro país existe, a mi parecer, y por comentarios que de otras personas he escuchado, un retraso e incomunicación con las nuevas formas de teatro que se dan en otros países a los cuales podemos considerar importantes en la producción teatral o con una fuerte tradición teatral.

Dicha incomunicación se da desde el momento en que no se pueden tener textos teatrales y teoría actualizada, o desde que en México no siempre se puede acceder a montajes que en otros países generan la pauta de los nuevos rumbos del teatro. Y es que el planteamiento es sencillo, para la mayoría de los mexicanos no es muy fácil salir al extranjero para seguir la huella de ciertos grupos teatrales.

Algo muy importante que un alumno recibe en la formación de nuestro Colegio es la acertada introducción a las técnicas de investigación literaria, y es que nuestra carrera nos ofrece dicha posibilidad como un camino de desarrollo profesional. El éxito depende de las aspiraciones y empeño de cada estudiante, pero la posibilidad se nos presenta como parte de nuestra formación educativa.

La formación recibida en nuestro Colegio considera parte importante el desarrollo histórico del teatro, así como también el análisis de dichos factores que conforman el contexto social del mismo. Las materias de historia del teatro son las más completas y las de mejor nivel en la carrera, ya que acertadamente acompañan al alumno desde su inicio hasta el último semestre, es por ello que se puede asegurar que en el egresado existe dicha capacidad de crear en acuerdo al

contexto histórico y social, ya que es uno de los puntos medulares en la conformación de nuestra carrera.

2.2. Sobre la experiencia académica del área de actuación del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, y algunas ideas para su mejoramiento

Al ser alumno de nuestro Colegio, y una vez terminada la totalidad de créditos asignados para nuestro plan de estudios, se puede considerar que es el momento ideal para mirar hacia atrás y sopesar un poco lo que fue en su totalidad el aprendizaje adquirido durante cuatro años de estudio continuo.

En mi caso, al tomar las materias comprendidas en el área de actuación, puedo referir los posibles aciertos y dificultades de lo que fue el camino de dicha formación en nuestro Colegio; pero antes de emitir cualquier opinión o juicio sobre el tema, insistiré en que es importante saber que el aprendizaje y la buena preparación de un profesionista dependen en gran parte de su deseo de superarse y obtener conocimientos. Ninguna institución educativa, por mala o buena que sea, tiene en sus manos la total responsabilidad de que la educación de sus alumnos sea totalmente efectiva, pues la educación es en gran parte una decisión personal de aquél que la recibe.

Al comenzar como estudiante dentro de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, mis conocimientos sobre teatro eran poco amplios, mi actividad como actor en grupos teatrales de la preparatoria me permitió adquirir cierta experiencia práctica. Una vez que entré al Colegio de Literatura Dramática y Teatro mis conocimientos lógicamente se fueron haciendo más amplios y creo que aún terminando la carrera queda mucho por aprender y estudiar, y eso, a primera vista es responsabilidad mía, debo hacerlo por cuenta propia. El Colegio me dio la oportunidad de conocer autores dramáticos de importancia, teoría, técnica e historia a la cual no hubiese tenido alcance fácilmente.

Es lógico pensar que al iniciar una carrera nuestros pasados y poco firmes conocimientos abren paso a una infinidad de nuevas perspectivas. Como egresado del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, y como estudiante del área de actuación puedo afirmar que la formación que recibimos es del mejor nivel que puede haber. La mayoría de nuestros profesores son gente que con un verdadero amor a nuestra querida Universidad se comprometen en la formación de sus estudiantes.

Cuando finalmente el alumno emerge hacia el campo laboral, se puede percibir que con respecto a nuestra formación, no todas las personas y grupos del medio teatral aceptan totalmente a los actores que salen de nuestras aulas. Algunos nos consideran con una formación actoral pobre. Como egresado del Colegio podría afirmar que dichas suposiciones son falsas, pero por otro lado sería tal vez negativo el no tomar en cuenta las carencias que sí pueden existir en nuestra formación actoral. No podría opinar sobre las áreas de dramaturgia y dirección pues no pertencí a ellas, pero estoy enterado que son del mejor nivel. ¿Qué es lo que pasa con nuestra área de actuación? A continuación presento algunos de los puntos que habrían de tomarse en cuenta para mejorar la formación de actores en nuestro Colegio.

a) Importante considerar un rigor de selección para los aspirantes del área de actuación, previo inicio de la carrera

El sopesar las posibilidades de cada aspirante al área de actuación, el realizar un examen de actitudes sería una buena opción en tanto que se viera como una exigencia para mejorar el nivel de los alumnos, se podría argumentar que con ello se cerrarían las puertas a muchos, pero por otro lado, el pedir un mínimo de preparación y experiencia previa al inicio de sus estudios tendría el único propósito de mejorar el nivel de los estudiantes.

Al no tomar en cuenta una evaluación inicial, se permite la posibilidad de que jóvenes que pretenden estudiar una carrera de teatro y que jamás han tenido experiencia alguna en el mismo logren iniciar una carrera poco orientada. Esto puede tener desde su inicio consecuencias negativas ya que es importante considerar que puede haber factores como la falta de interés debida a una mal guiada vocación, o una confusión en el alumno de no conocer realmente la experiencia del teatro. Por otro lado, existen alumnos que toman la opción de Literatura Dramática y Teatro como un puente de paso para otras carreras de nuestra facultad.

El verdadero espíritu de un estudiante se encuentra en la fuerza de sus propósitos, pues en este caso, la necesidad de tener experiencia y conocimientos básicos sobre teatro le obliga a mejorar, además le ayuda a reflexionar sobre sus propias aptitudes.

b) Unificar un programa de contenidos para el área de actuación que logre vincular los conocimientos adquiridos, y que dichos contenidos se desarrollen por niveles que logren culminar con montajes completos obligatorios para su evaluación

Es necesario desarrollar un programa de estudios para el área de actuación en el que el estudiante pueda tener continuidad de niveles en sus conocimientos, y que más allá de mermar la libertad de cátedra, serviría para crear en el alumno un conocimiento de técnica o técnicas que pretenderían retomar los principios históricos e ideológicos a partir de los cuales se fundó nuestro Colegio, es decir, por medio de ello crear un sentido de identidad propio basado en una formación de actores, específica y propia.

La necesidad de organizar dichos niveles para que los alumnos puedan culminar su semestre de forma aprobatoria con un montaje completo para que el trabajo de los estudiantes se pueda apreciar en toda su magnitud, y que además, la

elaboración de un montaje completo lograría crear en el alumno un sentido de responsabilidad y persistencia muchas veces ausente en el teatro profesional.

c) Plantear la integración del trabajo de las diversas áreas de nuestro Colegio, dramaturgia, dirección escénica y actuación

Fomentar y reafirmar un sentido de unión entre las tres áreas de forma sistemática y preestablecida, para elaborar montajes en su totalidad producidos con elementos de nuestro Colegio, aprovechar nuestra dramaturgia local, nuestros estudiantes de dirección escénica y nuestros actores para fomentar un fuerte vínculo de trabajo que logre en un futuro la autosuficiencia de nuestros profesionistas egresados. Siempre preparados para trabajar en equipo y representando al colegio de Literatura Dramática y Teatro de manera organizada.

Únicamente la retroalimentación de conocimientos y experiencias entre los elementos de las tres áreas podrá dar seguridad en el campo laboral a nuestros egresados; es una necesidad imperiosa de que entre nosotros se comience a vislumbrar la posibilidad de que únicamente el trabajo en equipo podrá abrir las puertas del empleo a los futuros hombres y mujeres de teatro.

d) Intentar fomentar la interrelación con otras instituciones educativas o de otro tipo, para que nuestros estudiantes tengan la oportunidad de adquirir conocimientos y experiencias que no son siempre posibles de lograr dentro de nuestro Colegio

Sopesar nuestras carencias materiales e institucionales para conformar acuerdos con otras instituciones de nuestro país, que puedan beneficiarse con nuestro trabajo y a su vez, proporcionar a nuestros estudiantes los elementos necesarios para su mejor educación, sean materiales o de experiencia en diversos campos de acción laboral. Todo ello lograría crear un ambiente de mejor desempeño en el trabajo, ya que desde la carrera los estudiantes podrían relacionarse con posibles

futuros campos de empleo y desempeñarse dentro de los mismos. Debemos lograr que esto sea un primer paso en el futuro trabajo de nuestros egresados.

2.3. El inicio del egresado en el campo laboral y sus dificultades. Una experiencia personal

Cuando finalmente en el año 2004 terminé completamente de acreditar las materias del plan de estudios, todavía no tenía idea alguna de lo que sería salir al campo real de trabajo. Durante otros meses realicé mi servicio social dentro del Colegio, y para los primeros meses del año 2005, ya estaba yo de vuelta en la ciudad de Tulancingo Hgo.

Es por demás evidente pensar que en una mediana ciudad de provincia las posibilidades de trabajar profesionalmente en teatro son casi imposibles por la simple razón de que en mi ciudad el teatro es una actividad con poco fomento. Hubo mejores épocas, como cuando asistía a la preparatoria. La primera idea fue acercarme a una radiodifusora e intentar ofrecer un plan de trabajo en el que me proponía como voz y guionista de pequeños bloques publicitarios, inventé un guión con una publicidad imaginaria y grabé una cinta para entregársela al gerente de la estación. Al principio le pareció buena idea y me invitó a unirme al equipo. Pero una vez adentro me pareció que las cosas no serían como lo pensaba, pasaron varias semanas y no recibí autorización para poder trabajar, ante tal inmovilidad decidí retirarme y buscar otras opciones.

Unos días después recibí una invitación de la casa de cultura del municipio de Santiago Tulantepéc Hgo., para trabajar como instructor de un pequeño taller de teatro que estaría dirigido a los jóvenes del lugar. Entusiasmado me presenté y esperé que los jóvenes se inscribieran mediante la convocatoria abierta que se había lanzado. El taller de teatro sería totalmente gratuito para los jóvenes y mi sueldo correría a cargo de la presidencia municipal. Pasaron nuevamente las semanas y no se inscribió ningún alumno, todo ello me parecía un poco extraño,

pero después pude averiguar que ya había existido un anterior profesor y un anterior grupo, la situación es que por razones que desconozco se había suscitado un problema entre los alumnos y el profesor, y el pleito había llegado a tal grado que el taller de teatro había quedado tan desprestigiado que nadie quería que sus hijos asistieran a dicho lugar. Después de esto puedo decir que mis primeras expectativas de trabajo no eran muy claras, la provincia para un egresado de nuestro Colegio puede ser un campo difícil, fue el momento en el que eché de menos la turbulenta ciudad de México y mis días en la Universidad.

En mis penosas peripecias, como un Periquillo Sarniento que relata las miserias de su vida para que sus hijos tomen ejemplo de ellas, viví una época de estancamiento ante la cual pasaron por mi mente todos aquellos dichos de que los actores son verdaderos artistas de la inopia. Afortunadamente no fue así. Se me presentó la oportunidad de trabajar en una obra de teatro en mi propio estado. El Programa Nacional de Teatro Escolar fue esa primera oportunidad de trabajar como actor después de la carrera. Cien funciones totalmente pagadas.

A pesar de que en ciertas partes de nuestro país el teatro tenga muchas dificultades, la posibilidad de realizarnos como profesionistas del teatro es muy probable. Las dificultades pueden ser variadas y muy desalentadoras, pero todo egresado del Colegio debe tener en mente la idea de que el teatro es una firme convicción personal y que a pesar de las dificultades en el campo laboral se puede salir adelante con la preparación que se tiene, que es buena, y que permite la creación de nuestros propios proyectos para hacer del teatro algo realmente satisfactorio. Sería importante incluir en nuestras materias una orientación encaminada a la creación de proyectos que al egresado le permitan establecer su propio camino de trabajo, tomando en cuenta las posibilidades y obstáculos de buscar su propia fuente de empleo.

3. El marco del trabajo profesional en el Programa Nacional de Teatro Escolar en el estado de Hidalgo

En el siguiente capítulo hablaré sobre algunos aspectos del trabajo profesional en teatro en el estado de Hidalgo, comentando sobre las oportunidades de desarrollo del teatrista y tratando de manera general sobre aspectos importantes del Programa Nacional de Teatro Escolar.

3.1. Oportunidades de trabajo en el estado de Hidalgo

El saber sobre las oportunidades de trabajo del estado dónde yo vivo es un asunto de suma importancia para mí y para muchos. El estado de Hidalgo es hasta el día de hoy uno de los estados con mayor pobreza en todo el país, y por ello, se debe considerar que consecuentemente es un terreno difícil para el ejercicio del teatro.

Después de haber realizado entrevistas a algunos teatristas del estado, las cuales se pueden cotejar en los anexos correspondientes, trataré de mencionar los problemas de empleo que se dan con respecto al teatro, así como también ciertas oportunidades.

Uno de los mayores problemas que enfrenta el teatro en Hidalgo es la falta de interés de un público que no ha desarrollado el gusto por el mismo debido, principalmente, a la ausencia de una actividad teatral constante. La solidaridad social con el teatro como actividad generadora artística y cultural podría apoyar la creación de la infraestructura de producción, pero la indiferencia es un gran obstáculo para el desarrollo de una tradición teatral.

En el estado de Hidalgo muy pocos particulares se arriesgan a invertir su dinero en teatro, y el gobierno del estado invierte solamente un 4% del presupuesto anual estatal a todo el ramo de Cultura y Arte, todos estos factores se combinan para dificultar más el desarrollo del teatro que podría generar buenos ingresos al estado sabiéndolo adaptar a las necesidades y gusto de sus consumidores.

Conforme con los datos proporcionados por algunos de los entrevistados, una forma segura de dar auge a las actividades artísticas y culturales en el estado podría ser mediante el turismo, comprendiendo que la actividad turística no solamente es la visita y recreación de particulares en un lugar determinado, sino también la cultura y el arte local se puede promover como turismo, turismo cultural, y esto se podría crear mediante la creación de festivales y diversos eventos que lograrían atraer gente foránea a nuestro estado y con ello derrama económica.

De entre los programas federales y los apoyos que el gobierno del estado ofrece a los realizadores del teatro existen los siguientes: El Programa Nacional de Teatro Escolar, el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC), las becas anuales del FOECAH, apoyadas por el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, el programa Alas y Raíces, y el programa Escuelas de Calidad a cargo de la Secretaría de Educación Pública.

Dichos apoyos pretenden solventar y a su vez estimular la producción artística y cultural del estado, como un medio necesario para generar estímulos para la producción de proyectos, que en caso de no existir no podrían conservarse o ser autosuficientes.

A fin de cuentas, en su conjunto, tales apoyos son buenos, pero a veces la demanda de los medios artísticos y culturales son mayores que las posibilidades que dichos apoyos ofrecen, fuera de estos no hay mucho que esperar.

Es una realidad que la mayoría de los departamentos de cultura municipales en el estado de Hidalgo no estimulan mucho al teatro, solamente prestan instalaciones, si es que las tienen propicias para dicha actividad. La presidencia municipal de Pachuca apoya en ocasiones la actividad teatral, lo cual se debe a que probablemente cuenta con un presupuesto mayormente sustentable para dichas actividades, pero hay que tomar en cuenta que es la capital del estado.

La gran diferencia que existe entre la actividad teatral de la ciudad de Pachuca y los demás municipios es muy palpable, otros municipios activos como Tulancingo y Huichapan no corren con tanta suerte en cuanto a los apoyos y lógicamente se debe a la falta de recursos.

El turismo cultural podría ser una actividad en la cual el teatro y las diversas formas de espectáculos podrían encontrar un espacio adecuado, considerando la cercanía de nuestro estado con la capital del país. El problema es que el turismo no se ha logrado consolidar con la fuerza suficiente en el estado como actividad económica, y eso tardará unos cuantos años más.

Actualmente trabajo con el grupo Teatro Demediado, que entre otros montajes está comprometido con el proyecto denominado "Asústate", el cual consiste en un recorrido nocturno dentro de los viejos túneles de lo que fuera una hacienda metalúrgica en Hidalgo. La ex hacienda de Santa María Regla, que alguna vez fuera propiedad de Don Pedro Romero de Terreros, fundador del Nacional Monte de Piedad, y la cual se ubica cerca de Huasca de Ocampo, Hidalgo.

Durante el tiempo que he trabajado en dicho lugar he podido darme cuenta de lo poco que el propietario invierte en publicidad, vestuarios y demás elementos para un espectáculo que a pesar de las dificultades hasta el día de hoy le genera ingresos constantes.

Es muy extraño ver en el estado de Hidalgo a personas que realmente inviertan dinero en espectáculos como el que ya mencioné, y cuando la Secretaría de Turismo entrega apoyos, el dinero se gasta mayormente en reparaciones a los inmuebles, pero no se invierte en la creación de atractivos como espectáculos dentro de sus mismas instalaciones. Tal vez esa renuencia a apostar por el espectáculo se deba a falta de información de los mismos propietarios o a la desconfianza de pensar que tal vez el teatro u otros espectáculos no son negocios muy seguros, pues en ellos se arriesga mucho el dinero que se invierte.

La apertura del Instituto de Artes de Real del Monte se realizó con la finalidad de generar la profesionalización de los artistas y el crecimiento y desarrollo del mismo medio, pero todavía queda mucho por hacer para que esto sea una realidad. El gran problema de ofrecer carreras de artes es considerar los posibles campos de desempeño laboral de sus profesionales, y si estos no son existentes o suficientes se tendrán graves problemas de inoperancia en los egresados.

En el estado de Hidalgo no existe una infraestructura de consumo para dichas actividades, lo cuál podrá generar en un futuro un mayor número de personas que no pueden ejercer su profesión. Esto significa pérdida de recursos, una mayor afluencia de personas hacia otros lugares de la república que intentarán buscar empleos.

Este es el panorama del teatro en el estado de Hidalgo, no muy alentador, pero la mayor esperanza del teatro en el estado es el trabajo que sin ningún apoyo realizan los grupos teatrales independientes, que trabajan y buscan sus propios recursos muchas veces arriesgando más de lo que pueden ganar.

3.2. El inicio del Ciclo de Teatro Escolar 2005-2006 en Hidalgo

Por medio del lanzamiento de una convocatoria a nivel nacional, y a través de los consejos de cultura estatales, se abrió la recepción de proyectos para dicho ciclo en los primeros días del mes de abril, teniendo como límite para la entrega los primeros cinco días de mayo.

Como requisito se pidió la entrega por triplicado de los siguientes contenidos: propuesta de texto, justificación del proyecto, currículum del director, currículum de creativos (iluminador, musicalizador, vestuarista, escenógrafo y productor), currículum de elenco, plan y calendario de trabajo y un video que contuviera la muestra de los dos últimos montajes del director. Todos los participantes debían ser obligatoriamente residentes de la entidad.

Es importante mencionar que la convocatoria proponía que el montaje estuviera dirigido a alumnos de quinto y sexto grado de primaria y los tres niveles correspondientes de secundaria. (Ver anexo.)

Los proyectos fueron entregados en las oficinas de la Dirección de Animación y Difusión Cultural del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, ubicadas en Foro Cultural Efrén Rebolledo, calle de Bravo 202, Colonia Centro, Pachuca de Soto, Hgo.

3.3. Descripción del Programa Nacional de Teatro Escolar

El Programa Nacional de Teatro Escolar es ante todo un apoyo de distintas dependencias gubernamentales, federales y estatales cuyo fin es sumamente noble.

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes, y por medio de la Coordinación Nacional de Teatro, son las dependencias de carácter federal que respaldan a dicho programa; y en el caso del estado de Hidalgo, participan tanto el Gobierno Estatal, la Secretaría de Educación Pública del Estado, y el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes. Todas estas dependencias apoyan y dan vida a lo que es el programa ya mencionado.

3.4. Finalidad del Programa Nacional de Teatro Escolar

Como ya se dijo, la gran utilidad de dicho programa radica ante todo, en que nos otorga, tanto a ejecutantes del teatro como al público, la maravillosa oportunidad de participar y ver teatro en nuestra entidad. El Programa Nacional de Teatro Escolar es una de las últimas trincheras del teatro en México, y en la provincia a veces se mira como la única.

Tiene la fabulosa finalidad de llevar un montaje de teatro, hecho en el mismo lugar en el que se ha de representar, a niños y jóvenes que en su mayoría tienen muy pocas posibilidades de asistir al teatro, y no tanto por cuestiones económicas (que también son un factor determinante en el ausentismo de los espectadores...) sino también por la simple y sencilla falta de costumbre.

El Programa Nacional del Teatro Escolar intenta iniciar a los nuevos públicos y reafirmar a los ya existentes, dar un poco de vida a los estados del país que tienen problemas muy fuertes con respecto a la actividad teatral y todo lo que encierra dicho problema. Es también una de las pocas posibilidades que en provincia existen para trabajar con recursos reales en un montaje que pretende ser de nivel profesional.

Es por estas razones por las cuales considero a dicho programa como un verdadero apoyo para el teatro en nuestro país, para que el teatro nacional pueda sobrevivir frente a muchos de los problemas que se presentan.

4. El montaje de la obra teatral *La Verdadera Venganza del Gato Boris*

En el presente capítulo se mencionarán los aspectos de mayor importancia en el camino del montaje de la obra citada, tomándose en cuenta a partir del primer formato del proyecto, algunos puntos generales del estilo dramático de la autora, la exposición de la trama general de la obra y puntos de información importante sobre el personaje realizado como parte de mi trabajo actoral.

También se hará mención de las diversas facetas de producción y montaje que se fusionaron para el trabajo y así obtener el resultado final; se debe mencionar en este caso, que la información sobre la dirección escénica fue negada por el mismo director para este informe según su criterio.

Dentro de este capítulo se incluirán también comentarios e información sobre el curso llevado a cabo en Pátzcuaro Michoacán, tomándolo en cuenta como parte del inicio del montaje, la realización de la primera escena de la obra que finalmente se eligió para el montaje, (pues tuvo que ser cambiada por otra de la misma autora por razones que se expondrán en su respectivo apartado) y finalmente el comentario sobre el proceso de ensayos que culminaron en el montaje definitivo de la obra.

4.1. Génesis del proyecto de montaje de *La Verdadera Venganza del Gato Boris* en el contexto del Ciclo del Programa Nacional de Teatro Escolar 2005-2006 en Hidalgo

Mediante una convocatoria abierta en toda la república, los proyectos seleccionados para el Programa Nacional de Teatro Escolar fueron dados a conocer en el mes de mayo, y en esta ocasión como en cinco anteriores, el estado de Hidalgo tuvo el privilegio de ser seleccionado nuevamente para ser parte de dicho programa.

La persona encargada de la dirección escénica, Omar Orenday Ocádiz, docente de teatro a nivel bachillerato y con trayectoria de trabajo en teatro en el estado, fue el ganador de dicho estímulo mediante el proyecto que contempló el montaje de la obra ***Kásperle o las Fantasmagorías del Doctor Fausto***, también de la dramaturga mexicana Maribel Carrasco que, finalmente fue cambiada por la obra ***La Verdadera Venganza Del Gato Boris***. Es así como dio su inicio el camino que se habría de recorrer en el Ciclo de Teatro Escolar 2005-2006.

4.2. Dramaturgia

El estilo dramático de Maribel Carrasco en general, surge de ideas grupales, cuyo método creativo implica la composición dramática en paralelo con la dirección, ya que en este caso, junto con Luís Martín Solís va escribiendo considerando las posibilidades de grupo.

Su teatro es dirigido a niños e intenta retomar el mundo onírico y surrealista de las leyendas y los mitos populares de nuestro país y otras culturas. Tal viaje, intenta llevar a los espectadores a la exploración de los ámbitos más oscuros y poco accesibles del carácter del niño, y en consecuencia del ser humano; intenta mostrarle lo que habitualmente está prohibido por no ser considerado propiamente moral.

La dramaturgia de Maribel Carrasco está construida ante todo para el entretenimiento, ya que excluye los textos largos y tediosos para combinar actores, títeres, música y ambiente escenográfico. Es un teatro en constante movimiento, pretende ser llamativo y retoma el carácter fantástico de lo popular, que se deforma gracias al mundo del sueño.

Algo importante de dicha dramaturga, es la constante idea de que al niño se le debe mostrar su humanidad en plenitud y no caer en la sobreprotección; los temores, los egoísmos y las miserias son parte del niño como ser humano, desde

el momento en que es concebido está supeditado a los peligros y alegrías del mundo.

4.2.1. Sobre la autora

Maribel Carrasco Nació en Cuautla, Morelos, el 8 de julio de 1964. Actriz, dramaturga, diseñadora y realizadora de vestuario, máscaras y títeres. Junto con Luís Martín Solís cofundadora del grupo Mito, en Guanajuato en 1986. Es autora de obras teatrales tales como: *El Pozo de los Mil Demonios*, *Káspere o las Fantasmagorías del Doctor Fausto*, *Cuando el Tecolote Canta*, entre otras.

4.2.2. Sobre la historia de La Verdadera Venganza del Gato Boris

La obra teatral ya mencionada, es una historia que combina tanto la intervención de actores y títeres, y pretende conducir a los espectadores, de una forma didáctica, por las diversas etapas de la ópera clásica.



La trama se centra en su totalidad en las peripecias de un gato callejero llamado Boris que en su pasado conoce a Federico, un vagabundo sin oficio ni beneficio que gusta de la ópera y que en sus sueños guarda la idea de ser un famoso cantante. Ambos son buenos amigos, se acompañan por los callejones, cantan y gozan de su amistad, pero un día, el Espíritu de la Luna, entrega a Boris un mágico elixir que dota al que lo bebe de la más hermosa voz, y en muestra de su amistad se lo da a Federico para que realice su gran sueño de ser cantante.

El sueño de Federico se ve cumplido, pero su fama se convierte en un gran impedimento que separa a Boris de su entrañable amigo. Federico va al mundo de la fama y la opulencia y Boris no lo vuelve a ver, quedando abandonado en los

callejones a merced de sus enemigos gatos, de los que Federico lo defendió alguna vez.

En una pelea Boris pierde su penúltima vida y la Dama de Negro le dice que debe buscar a su amigo; Boris emprende su búsqueda y encuentra a Federico en una majestuosa presentación de ópera, al verlo Federico lo rechaza, pues el gato representa el miserable pasado del cual no quiere acordarse.

El gato lo persigue a cualquier lado en que se presenta y en un momento de desesperación el cantante decide tomar una salida drástica: matar a Boris para que nadie descubra sus orígenes. Federico engaña a Boris y detrás de un falso abrazo de amistad Federico saca una pistola y dispara, quitándole su última vida al gato.

A partir de ese momento, la fortuna de Federico se ve perseguida por el fantasma del gato Boris, el cual ha jurado tomar venganza y tratará de volver loco a su amigo con sus apariciones y trucos hasta que reconozca su amistad. El nerviosismo y la febril fantasía se apoderan de Federico, el cual duda hasta de su propia sombra; apariciones en escena, nerviosismo en su cuarto de hotel, la constante desconfianza que le inspira su sirviente Igor, todo ello hace de Federico un nudo de remordimiento acompañado de severas alucinaciones.

Finalmente la historia retorna a la escena inicial, el fantasma de Boris vaga sólo por los callejones nuevamente a merced de sus enemigos que aún muerto lo amenazan. Federico aparece en escena y defiende como antes a su fantasmal amigo, reconoce su amistad y renuncia al Elíxir del Canto. Nunca más volverá Federico a los grandes escenarios de la ópera y los dos amigos se van cantando alegremente por los callejones y nadie los vuelve a ver.



La obra nos muestra las peripecias del gato Boris para reencontrar la verdadera amistad y todas las cosas de las cuales puede estar rodeada una relación de amigos. Así como el perdón y el amor fraternal son valores que se nos muestran y que finalmente triunfan, todo ello se enfrenta a otros sentimientos no tan buenos, como la traición, el temor a la muerte, la envidia, la falta de identidad, la negación de la realidad propia y el falso amor al dinero y la fama, que a fin de cuentas son pasajeros. La obra nos muestra la contrariedad que encierra la amistad, la ya mencionada banalidad del mundo material y la belleza del arte plasmado en los clásicos de la ópera, ayudado todo de un ambiente cargado de fantasía y personajes simbólicos que deleitan a los niños.

Personajes tales como el jefe Sapirón, enemigo de Boris y que representa la crueldad y la opresión; el Rátigan y el Arañas que simbolizan el sometimiento, la inutilidad, la corrupción y la violencia de un mundo sometido a la ley del más fuerte. La Dama de Negro que representa a la muerte, detiene el tiempo y recibe las vidas perdidas de Boris; el Espíritu de la Luna, que representa a los sueños y anhelos más profundos. Igor, sirviente de Federico, que es imagen del servilismo, de la frustración de las aspiraciones artísticas y que junto con su amo vive el juego recíproco de la envidia y la inseguridad.

La Verdadera Venganza del Gato Boris, es un constante transitar entre el plano de lo lógico y lo fantástico, que no obedece a las leyes de la realidad. El ambiente espectral y sublunar que también nos remite a las contrariedades morales que viven constantemente los personajes, entre los sueños y los peligros.

La enseñanza de la obra gira en torno a las contrariedades de la amistad, nos la presenta de una manera exagerada, divertida, y reflexiva. El mundo nocturno y musical, felino, donde se puede soñar despierto, nos muestra el plano de lo irracional representado por la noche y su magia, sus secretos, sus fantasmas y sus claros de luna.

4.2.3. El análisis sobre el texto del personaje de Igor

A continuación se presentará un acercamiento analítico del personaje de Igor, en acuerdo a los lineamientos que nos ofrece el texto trabajado a través de su lectura.

Todo personaje, por muy sencillo que parezca, plantea al actor toda una serie de preguntas que exigen ser contestadas y a mi parecer esa es una labor importante, recabar la mayor información posible, sea por medio del texto con el cual se trabaja, o en el último de los casos intentando conformar toda una serie de premisas elaboradas fuera de lo que nos entrega el mismo texto en acuerdo a la lógica de la trama.

Tomo en cuenta estos elementos puesto que en mi caso fueron punto de partida indispensable para llegar a la comprensión del personaje sobre el cual trabajé.

La primera pregunta a responder fue: ¿Quién es Igor dentro de nuestra historia? Igor es el mayordomo de Federico una vez que este último se ha convertido en un famoso cantante de ópera. Es en ese momento, en que Federico logra escalar al último peldaño de la fama social y artística, es cuando aparece su mayordomo, que introduce a su amo en un mundo al cual no pertenece, pues anteriormente Federico era un vagabundo.

Igor representa una puerta por la cual Federico puede entrar con seguridad a un mundo con el cual no tiene un contacto de identidad, y del cual puede escapar airoso gracias a su sirviente que siempre interviene para salvar a su amo en situaciones comprometedoras. Por ejemplo, en la escena tercera del único acto, Federico se encuentra siendo entrevistado cuando para su mala suerte aparece

Boris, que en público lo llama su amigo, Igor siempre dispuesto, saca a su amo del apuro:

BORIS: (Sujetándose al abrigo del Tenor.) Fetuchini, soy yo, ¡Boris! Tu inseparable amigo, el gato del callejón. Yo soy el que... ¿Ya te olvidaste de las Gotitas?

FETUCHINI: ¿Gotitas? (Fingiéndose un mareo.) ¡OH! Esto es terrible para mis pulmones. ¡Respirar tanta mugre!

ENTREVISTADOR: Y por si fuera poco... (Refiriéndose a Boris.) ¡Ser víctima de una confusión tan repulsiva y decadente!

FETUCHINI: ¡Igooor, me va a dar! ¡Igoooooor! Haz frente a mi alergia.

IGOR: ¡Su alergia mesié! Pero, ¿cuál de todas sus alergias?

En este pequeño fragmento del texto, podemos ver claramente la manera en que Igor es la salvación de su amo, pues acto seguido saca de una patada al gato que le provoca la incomodidad, pues teme se descubra el secreto de su voz y sus orígenes, de este modo su sirviente representa el muro por medio del cual Federico puede protegerse de su miserable pasado y así evadir la imagen que el gato le representa para él.

Siguiendo pues el orden del texto, Igor representa un medio por el cual Federico puede ejercer su grandeza como hombre de fama, pues tiene a sus pies la subordinación de su mayordomo, demostrándole sin miramientos su desconfianza, entendiéndose en ello un acto de suma arrogancia en el trato y subordinación que exige a su sirviente, y un poco de duda también. Para ejemplo de esto tenemos un fragmento de la escena quinta, que se desarrolla en un cuarto de hotel y en la cual Federico piensa que tanto el botones como Igor le han querido robar el maletín que contiene el Elíxir del Canto:

FETUCHINI: ¡Estoy adolorido de tanto sonreírle a las multitudes! (Hace una seña a Igor.) Masaje al cerebro... (Igor comienza a masajear el cráneo

del cantante, que se relaja de inmediato, bosteza, de pronto, el botones que ya ha acomodado el equipaje toma el maletín. Fetuchini salta.) ¡Un momento! (Le arrebató el maletín al botones.) ¿A dónde crees que ibas ladronzuelo mano larga? (El botones lo mira desconcertado, Fetuchini mira a Igor y al botones.) ¡Ah, ya veo! Intentaban poner uñas a la obra en el momento en que yo, como una inocente criatura, me abandonara al sueño. (Igor y el botones se miran.) ¡Pero yo soy más listo granujas! ¡No pondrán sus manos sucias en mi maletín! (Al botones.) ¡Fuera ave de rapiña! (El botones extiende la mano.) ¿Propina? ¡Largo! (El botones sale. A Igor.) Y tú, no cabe duda, ¡cría cuervos y te sacarán los ojos!

Federico maneja de una forma ambigua su relación con Igor, ya que cuando es necesario se apoya en su sirviente para resolver sus problemas de etiqueta social, pero también le inspira desconfianza. Igor transita a través de estos momentos de la obra, por un lado teniendo la confianza y total aprobación de su amo y por otro sufriendo los peores sometimientos e insultos. Esto último es muy importante, ya que Igor es el único que en los momentos de fama de Federico puede compartir el espacio vital del cantante, pues es su sirviente el único canal de conexión a un mundo de clase social elevada y sus exigencias de etiqueta.

Igor es también el medio por el cual su amo juega y prueba su supremacía social, pues comprende perfectamente las categorías de amo y súbdito, y por sobre Igor, al igual que por medio del canto, se establece en la cumbre social y artística que siempre soñó; su melodiosa voz le abre las puertas del mundo artístico, e Igor las puertas del mundo social.

Por otro lado, Igor desea dicha subordinación a su amo Federico, pues sus fallidas aspiraciones artísticas lo obligan a refugiarse bajo la sombra de un gran ídolo de la ópera, en él encumbra sus sueños e imágenes incompletas de la gloria y el arte. En Igor existe el secreto deseo de algún día poder cantar:

FETUCHINI: ¿Cuántas veces te he dicho que este maletín será tuyo hasta el día en que yo suelte mi último suspiro... hasta el día en que yo, para desgracia de millones y millones de oídos finos deje de existir? ¿Cuántas?

IGOR: Muchas veces mesié. Pero lo único que le he pedido es una oportunidad de cantar en el coro de su compañía.

En este otro pequeño fragmento de la escena cinco podemos ver que el sueño de Igor es tal vez poder cantar en la ópera, pero no existe tanta seguridad en él como después se verá. El maletín nunca es de suma importancia para Igor ya que ignora todo el tiempo el valor de su contenido. Un poco de interés sujeta a Igor con respecto a su amo, pero el pedirle una oportunidad de pertenecer al coro de la compañía se debe comprender más en el sentido de compartir los momentos de fama de Federico que de elucubraciones personales.

FETUCHINI: ¡Fuera gato inmundito! (Implorando a Igor.) ¡Acaba con él inútil! ¡Aleja de mí a esa pesadilla maulladora! ¡Te lo ruego! (Igor trata de ahuyentar a Boris con un movimiento de manos.) ¡Torpe! ¡Aléjalo o nunca será tuyo el maletín!

IGOR: ¿Será mío el maletín mesié? ¡Será mío! Pero, ¿qué contiene el maletín?

En este otro fragmento de la quinta escena sería fácil suponer que en Igor existe un malicioso interés con respecto al maletín de su amo y lo que puede lograr con su contenido, pero como ya se dijo, Igor ignora su contenido y más que codiciar el maletín, se sorprende al saber que su amo le heredará un objeto muy importante en su vida, y eso lo toma Igor como un distintivo que ha de lograr por su fiel servidumbre. El maletín tiene para Igor un mayor valor emocional que el verdadero poder que contiene, el Elíxir del Canto.

FETUCHINI: (Horrorizado.) ¡OH! ¿Qué mala nota se coló en la partitura del maestro? ¿Qué fue eso?

IGOR: (Descubriendo a Boris detrás de la ventana.) Temo decirle mesié, que es un... gato. Un lindo y precioso gatito callejero. (Lo llama.) Bichito... bichito... Tal parece que le ha tomado cariño.

Nuevamente, en la escena quinta encontramos mucha información con respecto a Igor, pues no solamente ignora totalmente el contenido del maletín, sino que también desconoce a Boris, pues a pesar de haberlo sacado de una patada en la escena tercera, Igor no lo distingue, para él es un gato más. Esto reafirma nuevamente la idea de que en el sirviente de Federico no existe un interés enfermizo sobre las posesiones de su amo, a él lo determina simplemente la admiración por su ídolo.

No existe a primera vista con respecto a Igor una evidente contraposición al personaje de Boris, pero como se verá más adelante, el esquema actancial revelará la participación de Igor en la ingratitud de Federico. Es más evidente sobre el texto pensar que Igor ignora todo lo que para su amo representa el gato, en cambio, Boris sabe utilizar la presencia de Igor haciendo creer a Federico que su sirviente quiere despojarlo de su más codiciado tesoro, el Elíxir del Canto.

En muchas ocasiones Federico llega a creer que su sirviente lo vigila maliciosamente para incluso matarlo, pero se puede afirmar que dicha disposición en su sirviente no es más que producto de las alucinaciones que Boris le ha provocado mediante un conjuro. En la escena sexta, una vez que Boris ha sido muerto por su amigo Federico, se levanta el fantasma del gato y dice la siguiente maldición en contra de su asesino y amigo:

BORIS: ¡Ahora verás Fetuchini! (Hace un movimiento y el viento comienza a soplar fuertemente.) No me olvidarás... (En tono de conjuro.) Haré que tu alma no tenga sosiego, haré que tu mirada vea cosas extrañas, haré que tus pies solamente encuentren espinas; ¡y que tu garganta se

rompa como un frágil espejo! ¡Lo haré hasta que reconozcas la amistad de Boris!

La distorsión de la realidad que vive Federico a partir de ese momento hace del cantante presa de constantes alucinaciones, que más que gestarse en la voluntad de su sirviente, se involucran con la percepción del cantante, pues todo lo interpreta para mal suyo.

(Antes de salir, Boris señala hacia un área del escenario, de inmediato, esta área se ilumina dejando entrever a Igor, manipulando un títere igual que él. La escena estará envuelta en una atmósfera de pesadilla.)

IGOR-MUÑECO: ¡Por fin! El preciado maletín ha caído en mis manos. El muy tonto nunca debió separarse de él ni un solo instante. Cuando sabía que yo, no dormía, ni de día, ni de noche, esperando el momento de asestar el golpe... ¡Ahora es solo mío! ¡Nunca más seré el insignificante Igor! El sirviente, el lacayo, quedará olvidado para convertirse en ¡el Gran Igor! Gozaré de las delicias de la fama y del Jet set, en tanto que el mesié gozará de las migajas. ¡Desdichado bufón! ¡Al fin, cascadas de melodías brotarán de la temerosa garganta de Igor! (Canta un fragmento de Fígaro.) ¡OH, talento! ¡OH prodigio! Llegó tu gran momento Igor. Formaré mi propia compañía y todo el reparto será yo mismo...

(Igor ríe de manera macabra. Fetuchini se lanza sobre él para estrangularlo. Desesperado Igor lo avienta.)

IGOR: (A punto de la asfixia.) ¡Mesié! ¡Se ha vuelto loco! ¡Soy yo!

FETUCHINI: ¡Claro que eres tú! ¡Traidor vende amigos! Pretendías cometer tus fechorías esta noche y quitarme el Elíxir...

IGOR: Pero, mesié, yo lo único que hacía era reposar mis sueños en esta almohadilla de plumas de gato... (Le muestra el títere que se ha transformado en una almohada.)

FETUCHINI: (Soltando a Igor, desconcertado.) ¿Plumas de qué?

IGOR: De pato mesié.

FETUCHINI: ¿Quieres decir que esto fue una mala treta de mis nervios?

IGOR: Debe relajarse.

Inmediatamente después del conjuro del gato, esta alucinación de Federico nos muestra de manera clara la situación que rodea a ambos personajes, siendo que alucina de su sirviente e Igor es el medio por el cual Boris se vale para hacer sufrir a su amigo, pues es el más allegado al cantante en sus momentos de fama.

Existe una clara desconexión entre el pasado de Federico y su sirviente, que este último no conoce, y todo ello, junto con la presencia del gato provoca esta gran desconfianza y sentimiento de inseguridad del amo con respecto a su sirviente.

Una importante referencia que nos puede dejar entrever el pasado de Igor, es el evidente temor que siente a los públicos y los escenarios, pero la obra nos entrega muy poca información sobre el asunto. En la escena ocho, Igor le dice a su amo, momentos antes de que comience la función de la ópera de Don Giovanni de Mozart, que la mujer que interpreta el personaje de Zerlina se ha lastimado una pierna y que por lo tanto no podrá salir a escena. Federico obliga a su mayordomo a que se vista como la actriz y ocupe su lugar, en ese preciso momento Igor experimenta una crisis, producto del temor que siente a los escenarios.

FETUCHINI: Lisiada o no, ella cantará y tú ejecutarás la danza. ¡Lo harás o jamás será tuyo el maletín!

IGOR: Pero, el escenario... las luces... me dan miedo... (*El área se oscurece y un cenital cae sobre Igor.*) Un miedo horrible... Todos esos ojos,

postrados en esta caricatura... ¡Todas esas luces cayendo sobre mi como una tormenta! ¡OH, náufrago de mí! ¡Indefenso ser de tullida garganta!

Este acontecimiento puede revelarnos mucho sobre el pasado de Igor, pues en su ser existen dos vertientes, una que desea la fama de los escenarios, como ya lo había comentado anteriormente, y otra, que lo detiene con un profundo temor, que lo hace inseguro ante el público. Tal vez, suponiendo un poco, existe en su pasado un momento de fracaso, un temor a consecuencia de un acontecimiento tal que lo hizo dejar definitivamente sus deseos de cantar en la ópera. Por esta posible razón sus aspiraciones artísticas se proyectan en su obsesiva admiración por su amo Federico.

Es así como de manera breve, el texto me fue entregado información sobre el personaje y ello me permitió llenar algunos vacíos que tenía sobre la comprensión del mismo, el análisis y las reiteradas lecturas del texto con el cual se trabaja son la primer y mejor herramienta con la cual se debe comenzar, pues es de esta manera es como se da el primer paso para comprender a un personaje determinado.

4.3. Producción y Montaje

Los siguientes apartados tratarán sobre los ámbitos de producción y montaje, subdivididos y desarrollados para su mejor comprensión, en:

4.3.1. Marco de Producción

Para lograr la realización de la obra teatral ***La Verdadera Venganza del Gato Boris*** se necesitó la conjunción de todo un equipo de trabajo, que a la par con los actores y el director dieron la pauta para que se pudiera llegar a la presentación final del montaje.

Todo el esfuerzo que esto representó en su momento fue también un importante aprendizaje que yo obtuve de la misma forma en la que me fui involucrando.

Es evidente pensar que cuando se trabaja en teatro la buena distribución del trabajo en equipo ayuda mucho, pero cuando no existe una buena comunicación entre todos los elementos se puede tener dificultades o simplemente resultados no deseados del concepto por trabajar.

La obra ya mencionada necesitó de las siguientes partes para finalmente ser ensamblada, con respecto al marco de producción:

a) Escenografía, muebles y utilería

Estuvieron a cargo del joven pintor César Blancas Ramírez, su trabajo de diseño se formuló, en gran parte, durante la capacitación recibida en Michoacán.

Una de las necesidades más importantes de la escenografía fue el crear un conjunto de elementos que se pudieran desplazar con facilidad y que no ocuparan mucho espacio, ya que el foro donde se representó la obra, no contaba con el espacio suficiente para ocultar muebles muy grandes.



A grandes rasgos, la obra requería de cuatro cambios escenográficos base que eran un callejón, un escenario para la ópera, un cuarto de hotel y una azotea. Todos estos espacios se desprendían de un ciclorama con doble vista, que al ser iluminado por detrás con lámparas nos daba la imagen de un callejón y la noche; al ser iluminado de frente se transformaba en un escenario para la ópera. De estas dos fases del ciclorama se desprendían los otros dos espacios que dependían de la combinación de estructuras de herrería forradas de tela, y que se podían mover para recrear diferentes espacios.

Tanto las ya mencionadas estructuras, así como los muebles, fueron realizados con tiempo y reflexión, pero no fue tanto el caso de la utilería. En la obra, un ejemplo en específico fue el frasco del “Elíxir del Canto” que Boris le entregaba a

Federico para que tuviera la más hermosa voz que siempre había deseado. El escenógrafo que hizo la función de utilero utilizó un frasco de barniz de uñas con pintura azul por dentro, el cual creo que fue imposible percibirlo bien desde las últimas butacas del foro.

Es importante hacer ver que se debió de buscar a otra persona para que se encargara de los simples objetos de utilería, ya que para el escenógrafo la utilería fue algo de lo que no se pudo encargar debidamente por falta de tiempo.

b) La iluminación

El trabajo del diseño de la iluminación estuvo a cargo de Alejandro Patiño Gaona, que a pesar de las limitantes que presentaba el foro, debido a que se contaba con un equipo sencillo, se pudo resolver acertadamente para las escenas diurnas, así como para las de la ópera y la noche en el callejón.

c) Musicalización



Estuvo a cargo del músico Eduardo Espinoza Sáenz. El trabajo de la música en la obra fue muy variado y tuvo varias facetas; una de las características más importantes de la obra era que pretendía introducir al mundo de la ópera clásica tanto a niños y adolescentes. Entre muchas otras cosas, el músico se encargó de adaptar las partituras orquestales para ser interpretadas mediante el uso de piano y sintetizador.

En el elenco de actores existía solamente una cantante profesional, que interpretaba a la Mujer de Negro, los demás nunca habíamos cantado ópera. En ese aspecto el músico fue muy comprensivo y nos pidió que simplemente intentáramos cantar, ya que por falta de tiempo y demás limitantes derivadas del cambio repentino debido a los problemas comentados en el apartado “4.3.2 Capacitación en Pátzcuaro Michoacán”, no pudimos lograr cantar ópera en tres meses. Todos los viernes en que duró el montaje nos reunimos con el músico para ejercitar el canto y las partes de la obra que serían cantadas en vivo.

Personalmente creo que el objetivo de la obra de ser musical estuvo muy lejos de ser alcanzado, eso definitivamente se logró en un treinta por ciento, pero por otro lado el montaje se reforzó con otros aspectos como la trama, las actuaciones, el constante elemento sorpresa y el humor, que fueron en su totalidad una compensación a la limitante de lo musical.

La obra comprendía fragmentos de óperas clásicas tales como: Orlando Furioso de George F. Händel, Rigoletto de Verdi, Don Giovanni de Mozart, Elíxir de Amor de Donizetti, Carmen de Bizet, Tosca de Puccini, así como también un poco de la música de Tom Waits para las escenas del callejón.

d) Vestuario y elaboración de títeres



El diseño de los vestuarios se encontró a cargo del joven licenciado en Artes Visuales, Iván Reyes Vázquez, quien se encargó de la realización de los bocetos que dieron forma a la imagen final de los vestuarios.

La maquila de los vestuarios y la realización de los títeres que aparecían en la obra estuvieron a cargo de la compañía teatral Ars-Vita de Tulancingo Hgo. Los títeres tenían muy buen acabado y que fueron realizados con una técnica novedosa que dio muy buen resultado.

4.3.2. La Capacitación en Pátzcuaro Michoacán

Un domingo en la noche, después de ocho o nueve horas de viaje, llegué junto con mis compañeros a instalarme en el lugar dónde recibimos la capacitación los actores y todos los involucrados en la realización del montaje.

En las afueras del pueblo de Pátzcuaro se encontraban las instalaciones de un centro educativo, que servía para la actualización de docentes de toda América Latina, sus inicianles eran: CREFAL.

En dicha unidad fuimos instalados todos los participantes de los diversos estados de la república que trabajamos en el Programa Nacional de Teatro Escolar en su

emisión 2005-2006. Había equipos de Michoacán, Guanajuato, Yucatán y de Chihuahua, por mencionar algunos.

Durante tres semanas el centro se convirtió en un internado, en el cual, en palabras de Luís de Tavira, dedicaríamos el tiempo al aprendizaje del teatro. La idea, repito, era estar en una especie de internado, teníamos asesorías desde las nueve de la mañana hasta las ocho de la noche o más tarde con sus respectivos tiempos para comidas y descansos. Los actores trabajábamos todos juntos, separados de los directores y encargados de la producción, escenógrafos, asistentes de dirección, etc.

A la siete de la mañana nos sacaban a correr, a las ocho el desayuno y a las nueve comenzaba el día de trabajo. Para los actores el día de descanso eran los domingos. A grandes rasgos, el trabajo de las primeras dos semanas, como ya lo dije, era para actores y demás equipo por separado, ya en la última semana se juntaron actores y demás equipo de cada estado para la preparación de la primera escena que cada equipo trabajaría. En esa última semana el trabajo fue ya para cada estado por separado.

Todas las clases que recibimos los actores, permitiéndome llamarlas así pues eran para aprender, eran sesiones de trabajo físico-actoral que buscaban la “presencia escénica del actor”¹ mediante una serie de ejercicios basados en el equilibrio del cuerpo, los constantes cambios de velocidad en el desplazamiento y la utilización de la columna vertebral como el eje del movimiento de las demás extremidades del actor. El entrenamiento físico fue muy completo, pero faltó una explicación del marco teórico del método que aplicaba Casa del Teatro, que fue una de las limitantes más notables para la comprensión del curso. Existieron muchas cosas que aprendimos y que fueron de gran utilidad, el entrenamiento del

¹ Cualidad del actor capaz de atraer la atención del público, cualquiera que sea su papel. Ver Pavis Patrice: *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Ediciones Paidós. Barcelona. 1980. Pp. 376-377.

cuerpo y la comunicación de grupo. Puedo decir que el enfoque me parecía un tanto hermético, ya que se usaban términos como “presencia del actor”, pero jamás nos fueron explicados con claridad o fundamentándolo en un marco teórico al cual podernos atener los alumnos. Ya ahora reflexionando un poco y después de hacer algunas comparaciones podría yo referir que muchos de los ejercicios aplicados durante la capacitación parecen tener reminiscencias del entrenamiento actoral grotowskiano publicado en el libro “Hacia un teatro pobre” (Grotowski, 1968); pero a fin de cuentas esta referencia no deja de ser una simple especulación, pues lo vuelvo a repetir, no se nos habló con claridad en cuanto a los contenidos del curso.

Para ejemplo, me gustaría relatar una situación que ocurrió, en la que yo pude ver cómo una de las compañeras actrices tuvo una seria confusión con respecto a lo que es actuar. Casi al terminar la segunda semana de nuestra estancia en dicho lugar, por parejas, presentamos un ejercicio que consistía en una pequeña escena, la que trataba sobre los problemas sentimentales de una pareja. La escena era sencilla pero mi mayor sorpresa fue ver que momentos antes de que a mí y a mi compañera nos tocara pasar frente a Luís de Tavira, mi compañera estaba sumergida en una especie de trance muy extraño. Le hablaba y según ella estaba tan concentrada en su “presencia actoral” que no podía verme ni responderme. Ese acontecimiento me dejó totalmente sorprendido, al borde de la risa, pues creo que estas situaciones innecesarias pasan cuando las cosas no se comprenden bien. Creo que Casa del Teatro falló en cuanto a no sustentar su curso en un marco teórico y práctico bien definido y claro para sus entonces estudiantes, pues si pensamos en algo que pudiera parecerse al entrenamiento grotowskiano o algo semejante no bastarían tres semanas para su comprensión, y lógicamente se puede caer en vicios como el ejemplo antes comentado.

Dicho hermetismo por parte de Casa del Teatro dio lugar a una mal interpretación en cuanto a la capacidad del actor, la fuerza del actor es tan común a la de cualquier otra persona, su destreza, su creatividad, su concentración, su agilidad

mental y física requieren de técnica, pues toda mejora es producto de la constante ejercitación. El actor es el canal de comunicación entre una idea planteada para la escena y el público, el cual deberá de leer en él con facilidad de entendimiento y sin complicación, por esa razón trabaja con su creatividad expresiva.

No cabe duda que Casa del Teatro es un equipo bien preparado que comprende bien la labor del actor y que se ejercita en la práctica y el conocimiento del teatro todos los días, pero al no tomar en cuenta las necesidades de sus receptores, que en este caso éramos la mayoría actores esperando el montaje de obras infantiles, dicho grupo se mostraba negando parte importante de la información que necesitábamos para comprender cabalmente el contexto en el que nos debíamos desenvolver. Sería bueno que el grupo de Casa del Teatro, en un futuro, tomase en cuenta el diseño de un programa de contenidos, pensado en actores que en su mayoría no pueden adquirir a primeras de cambio técnicas actorales demasiado ambiciosas, que normalmente tomarían muchos años para su estudio y comprensión.

Otro suceso ocurrido durante la capacitación y que me gustaría mucho relatar, es el repentino cambio de obra al que nos sometieron a los del estado de Hidalgo. El elenco de actores en la ciudad de Pachuca fue considerado para el montaje de la obra teatral ***Kásperle o las Fantasmagorías del Doctor Fausto*** de Maribel Carrasco. El director de escena de nuestro estado, según sus palabras, asistió con uno o dos meses de anticipación a una reunión en el mismo lugar para la revisión de su proyecto y no recibió comentario alguno sobre lo que después se argumentó; que la obra tenía “serias fallas dramáticas”. A la mitad de la segunda semana nos cambiaron la obra, fue por eso, que el director de nuestro estado tuvo que leer y escoger otra y eligió ***La Verdadera Venganza del Gato Boris***, de la misma Maribel Carrasco. Esto también es un poco confuso, pues mucha gente del medio me ha comentado que el Programa Nacional de Teatro Escolar tiene un catálogo de obras y autores ya seleccionados y sobre todo aprobados.

Este fue un acontecimiento que generó un gran revuelo y chisme entre los compañeros de los demás estados, nuestro director nos decía que lo habían presionado a tal cambio y al enterarse de ello Luís de Tavira nos mandó llamar a los de Hidalgo a una “reunión secreta” la noche del miércoles de la segunda semana. Durante esa reunión se discutió el punto y lo que personalmente más me ofendió, fue escuchar decir a Luís de Tavira con cierta carga irónica que estaba muy contento de recibir al estado de Hidalgo ya que él consideraba que era uno de los estados más retrasados teatralmente hablando; como si únicamente él pudiese iluminarnos con su evidente sabiduría, sin embargo, yo sé que a él se le ha visto muy pocas veces viajando al estado de Hidalgo para remediar dicho retraso. Se llegó a un acuerdo, decidimos y aceptamos trabajar la nueva obra sin ningún problema. Pero a fin de cuentas el trato con nosotros cambió, pues a partir de ese momento yo comencé a notar que para muchos el trato con nosotros parecía ser bochornoso.

Recuerdo en especial a uno de los instructores, Tomás, que su carácter era tan amargo y ofensivo, que para con muchos de los alumnos eso le hacía perder mérito. Los que lo halagaban seguramente lo hicieron más por miedo que por verdadera admiración. La paciencia y el respeto a las limitantes de los alumnos son características importantes que se deben dar a notar cuando se es instructor, el no hacerlo denota falta de autocrítica por parte de aquél que ha logrado el dominio de un arte y que piensa que ya no tiene nada que cambiar de sí. Así es como se pierde el trato humano y el verdadero espíritu de enseñanza.

Por otro lado, uno de los mejores asesores que realmente ayudó al equipo del estado de Hidalgo fue Antonio Salinas, bailarín y coreógrafo, una persona que en menos de cinco días hizo lo que muchos no lograron en dos semanas con el estado de Hidalgo. Un profesor muy paciente, amable y creativo y que sobre todo no tenía tan severos prejuicios.

La noche del sábado de aquella segunda semana presentamos sin ninguna complicación la lectura dramatizada de la primera escena de nuestra nueva obra y, durante la última semana de nuestra estancia en dicho lugar, es decir, la tercera semana, nos enfocamos a trabajar cada estado por su lado para preparar la primera escena de nuestras respectivas obras. Recibimos constantes asesoramientos y trabajamos hasta muy tarde.

Todo esto pasó y muchas otras cosas más, lo que sucedió sobre la presentación final de nuestro trabajo lo relataré en el siguiente apartado. La experiencia fue muy buena y sobre todo me ayudó a saber que la problemática del teatro nacional se debe a muy diversas situaciones.

4.3.2.1. Primer acercamiento al montaje de la obra, la presentación de la primera escena durante la capacitación en Pátzcuaro Michoacán

La culminación de las tres semanas de trabajo en Pátzcuaro Michoacán fue la representación de la primera escena de la obra frente a un público integrado en su mayoría por compañeros asistentes e instructores.

Para la representación de la primera escena, ocurrida el último sábado, me fue asignado el personaje del gato Boris. La acción se desarrollaba en un callejón al cual llegaba Boris de noche buscando comida en un bote de basura. Boris se encontraba un esqueleto de pescado y lo iba a comer, pero no contó con que en el lugar se encontraría a sus rivales del callejón: El jefe Saporón, el Rátigan y el Arañas. La situación era muy clara, los tres trataban de quitarle a Boris el esqueleto de pescado pues ellos eran los dueños del callejón desde que Federico no estaba para defender a Boris. El gato peleaba por hambre y les ponía a sus rivales una tremenda golpiza dejándolos a todos en el piso. Saporón, al verse derrotado jugó su última carta, le decía a Boris que tenía información fidedigna sobre el paradero de Federico. Boris aceptaba el trato y entregaba su esqueleto

de pescado a cambio de un teléfono por el cual recibiría la información esperada, pero el teléfono era una bomba y estallaba. Boris perdía su penúltima vida gatuna de siete, aparecía en escena la Mujer de Negro quien tomaba en sus manos esa penúltima vida para llevarla consigo. Los malhechores gatos se iban presurosos de la escena del crimen, Boris regresaba del trance de la muerte y en su última vida su primer pensamiento fue a la memoria de su viejo amigo de los callejones, Federico.

Todo el engranaje de esta primera escena estuvo muy claro en la mente de todo el equipo de trabajo, la ensayamos una y otra vez en esa última semana de nuestra estancia, recibimos constantes asesorías y yo personalmente ensayé los movimientos y los diálogos hasta el sueño. Era tal mi dominio, que en la parte de la pelea logré perfeccionar el salto que el gato Boris daba sobre sus contrincantes de una forma y altura que ni yo mismo lo creo todavía.

En acuerdo a las recomendaciones que Casa del Teatro había formulado con respecto a las premisas a desarrollar en esa primera escena, se consideraría que los personajes gatunos serían hombres de la calle con rasgos felinos, se inyectaría un poco de realismo y se trabajaría con todas esas premisas tales como el hambre, la violencia, la muerte, la amistad y la memoria de los momentos de buena camaradería de Boris con Federico. Eso en lo que respecta a mi personaje.

Hubo algunos ensayos generales antes de la presentación final y el último sábado, es decir, el de la tercera semana, se representaron todas las escenas de los diversos estados de la república. La experiencia fue gratificante, aunque por momentos, personalmente, no logré sentirme cómodo con el trato que se nos dio, pero el trabajo era bueno y hubo quién dijo que el estado de Hidalgo había sido el mejor de aquella tarde.

4.3.2.2. Ensayos

Durante tres meses los actores junto con el director nos dedicamos al montaje de la obra, tiempo comprendido entre los primeros días de agosto del año 2005 a los primeros días de noviembre del mismo año, con un aproximado de 70 ensayos. Se comenzó con una serie de lecturas dramatizadas ya con los personajes asignados a cada uno de los actores, luego se trabajó sobre el trazo de las escenas. Conforme fueron avanzando los días el trabajo fue en aumento, los ensayos con el músico, la memorización del texto, etc. Todo hasta llegar al ensamble final del espectáculo.



Ya en el último mes fuimos recibiendo todos los elementos de la escenografía, la utilería, las pistas musicales, los vestuarios y los títeres. La semana previa al arranque de la temporada fue lógicamente la de mayor trabajo. La obra comenzó a presentarse el día 14 de noviembre del 2005, y la función de estreno fue el día miércoles 23 del mismo mes.

En las primeras semanas de la obra pude ver ya materializado el trabajo que durante tres meses de ensayos se había realizado.

5. El personaje de Igor

En el presente capítulo se expondrán todos los aspectos relacionados con la preparación teórica del personaje representado por el que escribe el presente informe, tomando en cuenta aspectos importantes para la conformación del personaje como el género de la obra, el efecto de humor y la caracterización física. También el análisis de los esquemas del modelo semiótico¹ que parte de puntos generales de la obra para llegar en lo particular a la concreción de mi personaje.

5.1. Preparación teórica para la representación del personaje

5.1.1. Género

El término *género* viene de la palabra francesa (y originalmente del latín) para 'tipo' o 'clase'. El término es común en teoría literaria, pero también en la teoría dramática. La tarea del género es la división de la literatura en general y por ende de la literatura dramática en tipos de acuerdo a las afinidades y diferencias en los modelos dramáticos. Desde la antigüedad clásica, el drama ha sido dividido en categorías de las cuales, las fundamentales son la tragedia y la comedia. Desde entonces, la teoría de géneros ha evolucionado haciéndose más compleja y cada vez es más claro que en los terrenos de la clasificación genérica hay mucha controversia, además de la consideración de que la literatura dramática ha de atravesar la barrera de la mera escritura para convertirse en representación, debido a lo cual el género que se determina para el texto, bien puede ser modificado por la concepción de la dirección escénica y por otros factores que no se mencionarán aquí.

¹ Enfoque que se usó para el presente trabajo, está derivado del texto de Anne Ubersfeld. Ver bibliografía.

La farsa se caracteriza por ser una pieza ligera de corte cómico, donde eventos y personajes son exagerados para producir el humor de lo absurdo. Los primeros ejemplos de este género los encontramos en Aristófanes, Plauto y Terencio. Se constituye como género por sí mismo, a partir del siglo XV, en Francia y su ejemplo más importante es la *Farsa del Maestro Pathelin* escrita hacia el año de 1470. Otros autores importantes que trabajaron el género fueron Shakespeare, Moliere y, a principios del siglo XX, Feydeau¹. La farsa es parte de la cultura popular. Aunque su cometido es la risa, no por esto queda de lado un discurso que rebasa el mero efecto de la risa².

Una forma de llegar a la comprensión de la farsa sería tratar de comprender a grandes rasgos la lógica que como género nos ofrece dentro de sus dominios.

La farsa es un género dramático donde los acontecimientos que se nos muestran se encuentran totalmente apartados de la realidad diaria de nuestras vidas, puede por momentos aludir a ciertas temáticas realistas, pero ello no dejará de ser distante a nuestra realidad. La farsa tiende a ir más allá de los acontecimientos probables de suceder, a los que estamos acostumbrados en el teatro realista y naturalista, y es por eso por lo que nos sorprende con sus elementos extraordinarios.

Nuestro mundo y nuestra vida cotidiana se rigen por acuerdos de vida social y leyes físicas y biológicas en los cuales como individuos, familia, grupo, raza o nación convivimos para garantizar nuestra propia supervivencia. Desde los tiempos más remotos de la historia de la humanidad, el ser humano tuvo que valerse de acuerdos con sus semejantes para poder existir.

Por un lado el hombre logró fundamentar su vida social de acuerdo con una serie de conocimientos y reglas que le permitieron evolucionar creando el mundo

¹ Georges Feydeau. (1862-1921) Fue un dramaturgo francés muy exitoso en la escritura de farsas.

² Apuntes de clase, Introducción a las teorías dramáticas. Prof. Luis Mario Moncada.

civilizado que hoy conocemos, por el otro queda la vida biológica y animal del hombre que poco a poco fue modificándose de acuerdo a las necesidades del grupo, donde los instintos naturales dieron paso a la convivencia y organización social; pero no por ello el hombre dejó de ser animal.

“Desde el punto de vista social, el mono cazador tuvo que ver aumentado su impulso de comunicación y de cooperación con sus compañeros. Las expresiones faciales y la vocalización tenían que hacerse más complicadas. Con nuevas armas que manejar, tenía que desarrollar poderosas señales que impidieron los ataques dentro del grupo social. Por otra parte, con un hogar estable que defender, tenía que conseguir unos medios más poderosos de réplica contra los grupos rivales. Debido a las exigencias de su nuevo sistema de vida, tenía que reprimir sus fuertes impulsos de primate y no abandonar nunca el cuerpo principal del grupo. Como parte de su nuevo instinto de colaboración, y debido al carácter aleatorio de sus provisiones de boca, tuvo que empezar a compartir sus alimentos. A semejanza de los paternos lobos antes mencionados, los monos cazadores machos tuvieron que llevar provisiones a casa, para el consumo de las hembras lactantes y de los pequeños que crecían poco a poco. Un comportamiento paternal de esta clase tenía que constituir una novedad, pues, según norma general de los primates, es la madre quien cuida de los hijos. (Sólo el primate inteligente, como nuestro mono cazador, conoce a su propio padre.)” (Morris, 1969: 33-34)

La farsa, desde cierto punto de vista, alude ese lado animal e instintivo que quedó atrás conforme nuestra especie se fue adaptando a la vida en sociedad para organizar labores y vivir; dentro de nuestra vida social todo acto irracional se puede tachar como producto del delito e incluso la locura. Pero cuando esa irracionalidad abarca lo ficticio y teatral entramos en el terreno de la farsa.

Respaldándome en la teoría psicológica de Erick Bentley, tenemos que él define al género de la farsa como una trasgresión a las reglas establecidas por la sociedad, pues en ella encontramos la violencia humana revestida de diversas formas y grados, la ventaja es que lo ficticio, a diferencia de un crimen verdadero, no se puede perseguir o catalogar en acuerdo a niveles de culpa. La farsa nos ofrece

una emoción liberadora ya que no genera culpa alguna en el espectador, dentro de ella podemos ver sin ningún remordimiento las formas más interesantes y viles de cómo los lazos de amistad, orden y fidelidad se rompen, y se vuelven a unir sin problema alguno.

“En un arte como la farsa se corporizan tales deseos: el deseo de atacar a la familia, de profanar a los dioses del hogar.” (Bentley, 1964: 211)

La trama de la obra ***La Verdadera Venganza del Gato Boris***, gira en torno a una relación implícita y muy interesante entre el significado de la amistad como un valor moral y espiritual, y la traición de la amistad y la venganza como el lado opuesto a dicho valor. La obra manejaba constantemente la ruptura de los lazos de amistad, la conveniencia y la traición como una parte dual de las relaciones de amistad. En ella la ambición llega al grado de impulsar a Federico a matar a su propio amigo y el deseo de venganza en Boris lo hace torturar a su mejor amigo con la locura.

La presión que la sociedad ejerce sobre el individuo y la cada vez mayor limitación del espacio vital personal en las grandes ciudades de nuestro mundo actual, hacen que la farsa sea un género predilecto, pues de no existir la liberación que nos ofrece, la imaginación tendría que abrir paso a la acción real y cruda de la violencia o de la locura.

La farsa siempre nos muestra los límites de lo permitido, está cargada de un sentido común inverso que también produce efectos de humor y absurdo a diversos grados. Dentro de la farsa no existen límites morales ni materiales porque en ella todo se resuelve de la manera más inesperada y contradictoria. La fantasía que la farsa nos produce puede también aludir al choque de nuestros juicios cotidianos, la oposición que existe entre nuestros verdaderos deseos y sus límites; en ella, los pensamientos sublimes, los grandes razonamientos no tienen

espacio alguno, todo se deforma y se convierten en una distorsión de la imaginación fársica.

“El autor de farsas no nos presenta al hombre como un poco inferior a los ángeles, sino apenas por encima de los cuadrumanos. Nos muestra al hombre en el montón, en su tosquedad, al desnudo, de cualquier modo menos en su delicada florescencia individual.”

(Bentley, 1964: 232)

Un ejemplo que ilustra muy claramente lo anterior en cuanto al montaje de la obra es la confrontación entre el mundo de los sueños, las ilusiones y la amistad pura que se enfrentan a la miseria, la traición y la venganza generando un choque muy fuerte entre las distintas fuerzas que actúan, mundanizando la pureza pero regresándonos también al redescubrimiento de los valores antes alterados, entregándonos una trama que ante todo gusta al público por su misma naturaleza de confrontación y transformación constante.

La farsa tiene también el gusto por esas pequeñas limitantes humanas que son capaces de llevarnos al extremo; la contrariedad de las relaciones humanas llevadas al límite de la ficción.

“En la farsa la casualidad deja de parecer tal, y el mal es metódico en su denuncia. Uno de los efectos últimos que la farsa persigue es que, tanto el mal como la burla o el desorden logren dar la impresión de ser un equivalente a la fatalidad, una fuerza que para nosotros no significa ni justicia ni catástrofe, sino mera agresión sin riesgos.” (Bentley, 1964: 227)

Los personajes de la obra muestran el sentido de contradicción que antes se menciona; la admiración y el temor de Igor hacia su amo, en Boris el deseo de recuperar la amistad de su amigo y a la vez el deseo de vengar su traición, en Federico su mundo de fama y opulencia y detrás de ello la sombra de su pasado

miserable que constantemente lo perseguía, y sus fallidos intentos por escapar del mismo.

A fin de cuentas la farsa semeja a ese lapso incomprensible de los sucesos cotidianos que pierden su cause normal y que generan absurdos, que pasando desapercibidos nos van generando un obstáculo mayor en la comprensión de la realidad, o que tal vez nos la muestra en su cruda y verdadera naturaleza, que nos confronta y nos vuelve a situar en la mundanidad de la vida del hombre. Únicamente el teatro puede liberarnos de dichos efectos, pues siempre tendremos la opción de saber que al igual que en un sueño eso que hemos visto no es realidad, por fortuna.

Para complementar la comprensión del género de ***La Verdadera Venganza del Gato Boris*** me apoyaré en la teoría de géneros de Virgilio Ariel Rivera y expondré de manera breve los elementos que permiten considerar la posibilidad de que la obra sea en cuanto a género una farsa tragicómica.

Dado lo ya expuesto anteriormente sobre los elementos de la obra que la define como farsa, ahora mencionaré de manera breve algunos elementos que le dan el carácter tragicómico a la obra en cuestión:

“Para forjarse un destino feliz tiene que enfrentarse con lo nuevo, con lo diferente y con lo desconocido; más aún, también está consciente de que se puede cruzar con lo incomprensible y con lo inescrutable. Su lucha tendrá que ser heroica.” (Rivera, 1998: 159)

Nos muestra una aventura de forma episódica en la que el protagonista, en el caso de Boris, se enfrenta a una serie de obstáculos que finalmente derivan en una exaltación de la voluntad como medio forjador del destino.

“Es el único género que sojuzga a la muerte, se compenetra y censura el destino eterno, el destino metafísico, no el destino forjado por el hombre, mismo que maneja el género trágico,

sino el destino objetivo, inescrutable, que es considerado por las religiones como el destino escrito por Dios". (Rivera, 1998: 157)

El alcance del personaje y su voluntad pueden vencer a la muerte, rompiendo así con el destino trágico dictado por la voluntad superior, entregándonos una visión optimista en oposición a la fatalidad trágica, en la que no existe escapatoria al destino. Boris vence a la muerte, pues incluso después de muerto, su afán de venganza lo llevan a recuperar la amistad de Federico.

"...es una contraposición de valores muy importantes contra valores poco importantes; valores trascendentales, renovadores y difíciles de alcanzar contra otros ordenados, limitados, estáticos o en decadencia". (Rivera, 1998: 161)

Encontramos una contraposición de valores, por ejemplo, la amistad en contra de la fama; la amistad de Boris enfrentándose a la fama de Federico.

"...la necesidad de sobresalir de los demás, no ya de someterse a la voluntad de un ser superior, sino de ser él mismo el superior, de ser reconocido como tal, aquí en la vida misma, en el ámbito terrenal en el que sus pies caminan para ser respetado y finalmente reconocido por los demás." (Rivera, 1998, 158)

El protagonista emprende una búsqueda por medio de la cual pretende encontrar el reconocimiento. Boris quiere que Federico reconozca su amistad.

En cuanto a estos elementos ya mencionados, podemos decir que el conocimiento o delimitación del género de la obra se fortalece, pero al tomar en cuenta que la versión empleada para el montaje es una versión modificada, es decir, es una adaptación a una versión original, podría ser que la versión en cuestión no conservase elementos puros de la estructura dramática original, por lo que tendría que ser un tema de estudio ajeno a las necesidades del presente informe.

5.2. El efecto humorístico en el texto

Cuando pensamos en todo aquello que a un personaje de teatro le da la capacidad de hacernos reír, debemos comprender y tomar en cuenta todos los factores que acompañan a tal efecto. Para los públicos de distinto nivel social, lenguaje, raza o país, existen también niveles de humor que tiene que ver con su entorno; pero también, por otro lado, encontramos elementos básicos que hacen que lo humorístico sea un lenguaje universal de alcance ilimitado.

Para respaldar mi comprensión en cuanto al efecto de humor con el cual basé parte importante del trabajo realizado sobre mi personaje en el montaje ya mencionado, me apoyé en la teoría de Henri Bergson sobre la risa y los mecanismos que la desencadenan. En primer término, una de las características más importantes del humor es que nos parecen risibles algunos seres o situaciones que consideramos fuera de la normalidad. En nuestra vida común creamos parámetros que nos ayudan a establecer lo que es usual y lo que es inusual, y esto cambia también conforme los grupos establecen sus propias categorías de lo que es la normalidad, pero existen elementos de humor que son fundamentales y en ello radica su carácter universal.

Para comenzar, cuando algo nos parece no estar dentro de lo normal ello nos genera un contraste, y el contraste es uno de los elementos que puede generar el humor. Pueden existir muchos contrastes que no nos generen risa, pero este elemento es básico ya que abre paso a la desproporción, lo que a su vez se convierte en falta de armonía y deformidad.

“Se comprenderá entonces lo cómico de la caricatura. Por regular que resulte una fisonomía, por armoniosas que se supongan sus líneas y por ágiles que resulten sus movimientos, jamás es enteramente perfecto su equilibrio. Siempre se desprenderá de ella la indicación de

un hábito que se anuncia, el esbozo de un posible gesto, una deformación preferida en suma, a la cual se inclinará más fácilmente la naturaleza. El arte del caricaturista consiste en captar ese movimiento, a veces imperceptible, y hacérselo visible, agrandándolo.” (Bergson, 1929:31)



Otro elemento para tratar de delimitar el efecto humorístico en un personaje es saber que nos parece risible lo que lo hace parecer automatizado en sus actos o pensamientos. Henri Bergson nos señala que el automatismo tiene que ver con las posturas equívocas o incongruentes incorporadas a la naturaleza de un personaje, y que en consecuencia no le pertenecen; a ello lo llama rigidez ya que en ausencia de espontaneidad y naturalidad, el personaje nos da la impresión de asumir hábitos o formas de carácter que más que hacerle lucir le hacen caer en la extravagancia o lo ridículo.

“Lo cómico es ese aspecto de la persona que la hace semejar a una cosa, ese aspecto de los acontecimientos humanos que por su especial rigidez imita al mecanismo puro y simple, el automatismo; en suma, el movimiento carente de vida. Expresa, por lo tanto, una imperfección individual o colectiva que exige la inmediata corrección. La risa es un gesto social que subraya y reprime una determinada distracción especial de los hombres y de los acontecimientos. (Bergson, 1929:77)

La risa es un elemento que propicia el señalamiento social y consecuentemente el castigo del que es objeto de ella, haciéndole ver su error de percepción y así obligarlo a enmendarlo. La falta cometida por el personaje humorístico es su mal ajuste a los términos de lo que la normalidad le establece y esto es consecuencia

de que el personaje moldea su situación de acuerdo con su percepción, y no su percepción de acuerdo con su situación.

Sobre lo anterior Henri Bergson nos señala lo siguiente:

“Consiste en querer moldear las cosas de acuerdo con una idea que se tiene, en lugar de moldear las propias ideas de acuerdo con las cosas. Consiste en ver ante nosotros aquello que pensamos, en lugar de pensar en lo que vemos.” (Bergson; 1929:149)

Esto nos muestra la razón por la cual el personaje humorístico es sorpresivo en sus actos, ya que sus resoluciones van de acuerdo con sus problemas teniendo una lógica opuesta al sentido común, y su forma de pensar la situamos fuera de lógica pues catalogamos de faltas aquellas prioridades que el personaje valora de acuerdo con su percepción. En cuanto a efecto de humor, puede ser también que el personaje cuenta con una percepción de la realidad basada en el sentido común, pero si la realidad planteada en escena es totalmente opuesta al sentido común del personaje, tenemos entonces que el personaje también comete un error de percepción al no adaptarse a la situación de la realidad en la que se encuentra. La realidad ficticia planteada sobre la escena es un elemento externo al personaje que no puede ser considerada de una forma correcta o incorrecta, ya que es totalmente inamovible.

Otro elemento del humor es, en palabras de Henri Bergson, la facilidad con que el personaje humorístico puede convertir lo importante en algo burdo, deteriorándolo y entregándolo como algo sin valor. Las categorías de valor que construimos determinan la concepción del mundo que nos rodea, y una vez que el personaje humorístico destruye esas categorías nos causa una conmoción que finalmente se libera en risa ya que nos muestra la volatilidad de aquello que considerábamos mucho más superior en valor de lo que en realidad era: “*Lo risible se producirá*

cuando se nos presenta como mediocre y vil una cosa anteriormente respetada”
(Bergson 1929:31)

Otro elemento que define al humor es su carácter de contrariedad, que intenta recalcar nuestras contradicciones de la vida real y cotidiana, ya que un personaje humorístico puede mostrarnos una disparidad entre lo que dice o piensa y lo que hace, o viceversa. Esa contrariedad es lo que nos parece risible ya que nos muestra la incongruencia del personaje al tratar de pensar y actuar de una manera totalmente opuesta ante sí misma o su entorno. *“Todo efecto cómico implicará cierto aspecto de contradicción”* (Bentley, 1929: 147)

Por último, citando otro elemento que caracteriza al humor tenemos que nos causa risa también lo que tiende a ser inevitable e impulsivo en un personaje o una situación, ya que en este caso la apariencia de lo que se plantea puede ser contradicha por un acto o acontecimiento repentino o imprevisto que finalmente genere en nosotros una imagen carente de equilibrio.

“Dejarse llevar, por un efecto de rigidez o de velocidad adquirida, a decir lo que no se quería decir o hacer lo que no se quería hacer es, como sabemos, una de las principales fuentes de lo cómico.” (Bentley, 1929: 98)

Finalmente, para mencionar algunos ejemplos de efecto humorístico de la obra que en este informe académico se aborda, intentaré detallar algunas situaciones de escenas que a mi parecer siguen algunos aspectos de los elementos aquí planteados.

En la obra ***La Verdadera Venganza del Gato Boris***, la escena tercera nos muestra de una forma clara cómo el efecto humorístico resulta de una inesperada inversión tanto de la situación y el juego de palabras que realizan los personajes, cobrando así un doble sentido.

El famoso cantante Federico Fetuchini se presenta ante los reporteros antes de dar un gran concierto a beneficio de la Sociedad Protectora de Animales, aparece en escena el gato Boris y la primera reacción del cantante es de repudio hacia el animal que se dice ser su amigo.

La contradicción expone al cantante en público, crea un efecto de humor que se basa en la disparidad de dos posturas asumidas por un mismo personaje, pues Federico dice odiar a los gatos, en especial a Boris y está a punto de dar un concierto a beneficio de los animales, incluyendo a los gatos. Sucesivamente la escena se va desarrollando en un constante manejo del subtexto, en el que a la par con lo que se dice en escena, nos muestra una evidente contradicción entre los valores planteados; Federico odiando a los gatos, Igor, sirviente de Federico, no sabiendo si correr al gato o al reportero cuando Federico le dice de “las pulgas” pensando que su amo alude al molesto reportero, y el reportero que hábilmente cambia totalmente el sentido de lo que Federico le dice a pesar de ser un comunicador. Finalmente el gato sale despedido por los aires frente a todo el auditorio gracias a una patada que Igor le propina para que no le sea inoportuno a su amo.

Como lo menciona Henri Bergson, la postura incongruente de Federico en esta escena se entiende en cuanto a que el personaje asume una imagen que no pertenece a su naturaleza, ya que de acuerdo con la información que nos da la obra Federico vivió junto con el gato en la pobreza de los callejones. Frente a la gran audiencia Federico nos intenta mostrar una imagen benévola y fina que no va con él, pues su exageración y el miedo de ser descubierto nos revelan sus verdaderos pensamientos; odia a los gatos porque le recuerdan a Boris y éste

representa el pasado que no quiere recordar, sin embargo dará un concierto como benefactor de animales.

Otro efecto de humor importante lo podemos encontrar en la escena nueve, en la cual durante la representación de la ópera Don Giovanni de Mozart, a Federico, que hace el papel de Don Juan, se le aparece el fantasma de Boris en el mismo momento en que al personaje de la ópera se le aparece la estatua del Comendador. De esta forma tenemos una bien lograda parodia, pues en palabras de Henri Bergson, “transponemos algo solemne al tono familiar”, es decir, lo vulgarizamos.

Existe en esta escena una proyección de la situación del personaje que interpreta Federico, y la aparición de Boris, que al igual que la estatua del Comendador viene del más allá para pedirle que se arrepienta de su crimen. La final diferencia es que el personaje de Don Juan, a pesar de ver la estatua del Comendador que ha llegado a la cena no siente temor ni remordimiento alguno, y en cambio Federico se muere de miedo y culpa hasta el llanto.

En la escena trece, las alucinaciones producto del conjuro que el fantasma de Boris lanzó en contra de su amigo, han logrado alterar la mente de Federico a tal grado que cree estar seguro de ver detrás de una cortina a su fiel sirviente Igor apoderándose del Elíxir del Canto, al cual debe su gloriosa voz. Igor simplemente preparaba el té, pero su amo lo amarra con una cuerda pensando que Igor realmente trama matarlo para despojarlo de su fama. El efecto humorístico o lo risible de esta situación se debe a que el personaje de Federico ha llegado a tal grado de temor y obsesión que sus remordimientos modifican su percepción de la realidad que lo rodea, lo que finalmente genera esta serie de actos exagerados a causa del temor y su fantasía que tienen un buen efecto de humor en la obra.

5.3. Uso del esquema semiótico en la aproximación al personaje de Igor en el texto

Para poder explicar la forma en que fue abordada la creación del personaje de Igor, partí de lo general a lo particular, desglosando la trama de la obra por medio de cuatro esquemas actanciales que serán explicados a continuación¹. La obra en su forma general se determina por la intervención de dos personajes importantes: Boris y Federico.

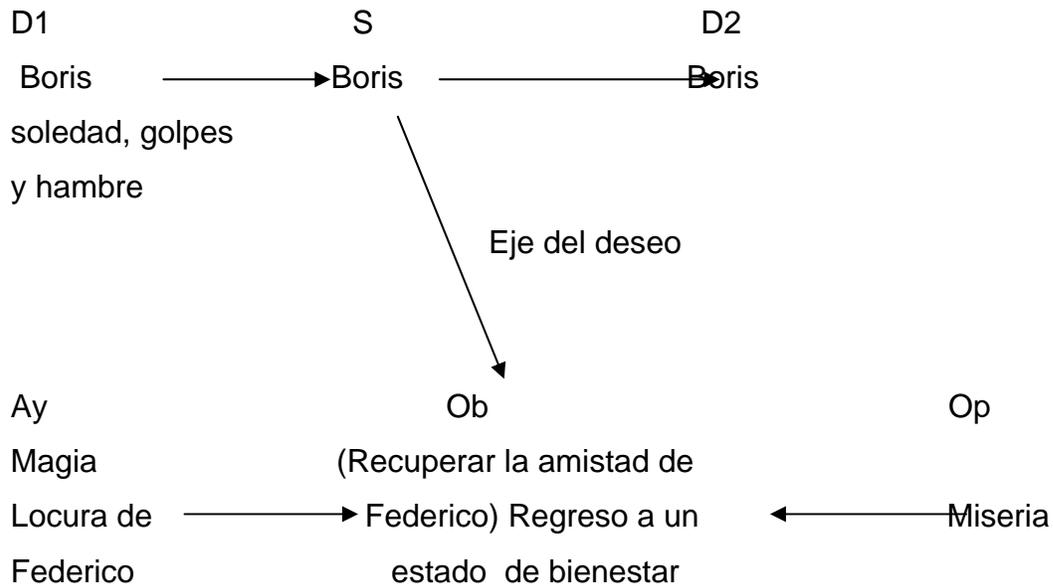
Por otro lado, respecto al personaje principal de la obra, Boris, tenemos que la trama nos presenta un diagrama dividido. En la primera parte de la obra el intento de Boris por recuperar la amistad de su amigo “El impulso de la amistad”. En la segunda parte de la obra lograr la venganza de la amistad traicionada “El impulso de la venganza”.

El segundo esquema “La ingratitud de Federico” es la llave de entrada para llegar al conocimiento del personaje de Igor, y que además de ser Federico un personaje de importancia en cuanto a su intervención en la obra, define las directrices del esquema correspondiente a su sirviente Igor, “La fama ajena”.

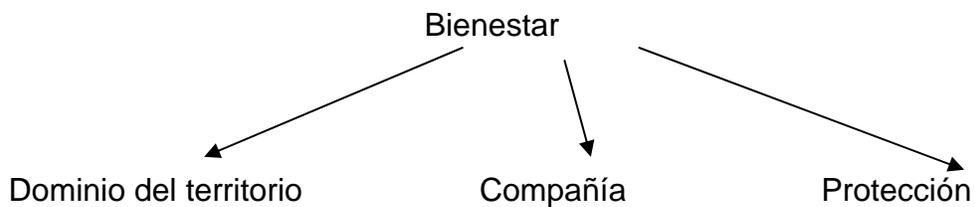
Es importante señalar que el estudio semiótico teatral de Anne Ubersfeld en el cual se basan los esquemas actanciales utilizados en el presente informe, tiene como objetivo proporcionar al lector de teatro las claves e indicaciones de procedimientos de lectura, útiles para poner en claro la práctica textual y los lazos que la unen con la práctica escénica.

¹ El modelo actancial se impuso en las investigaciones semiológicas y dramatúrgicas para visualizar las fuerzas principales del drama y ver su papel en la acción. Ver Pavis.

5.3.1 Impulso de la amistad



El bienestar para Boris se desmultiplica¹ a continuación en los actantes que se mencionan:



¹ Desmultiplicar es la descomposición de una casilla en los distintos actantes que la componen según la teoría semiótica de Ubersfeld.

D1 = Destinator Ay = Ayuda
 S = Sujeto Ob = Objetivo
 D2 = Destinatario Op = Oposición

La obra teatral ***La Verdadera Venganza del Gato Boris*** es una historia en la que



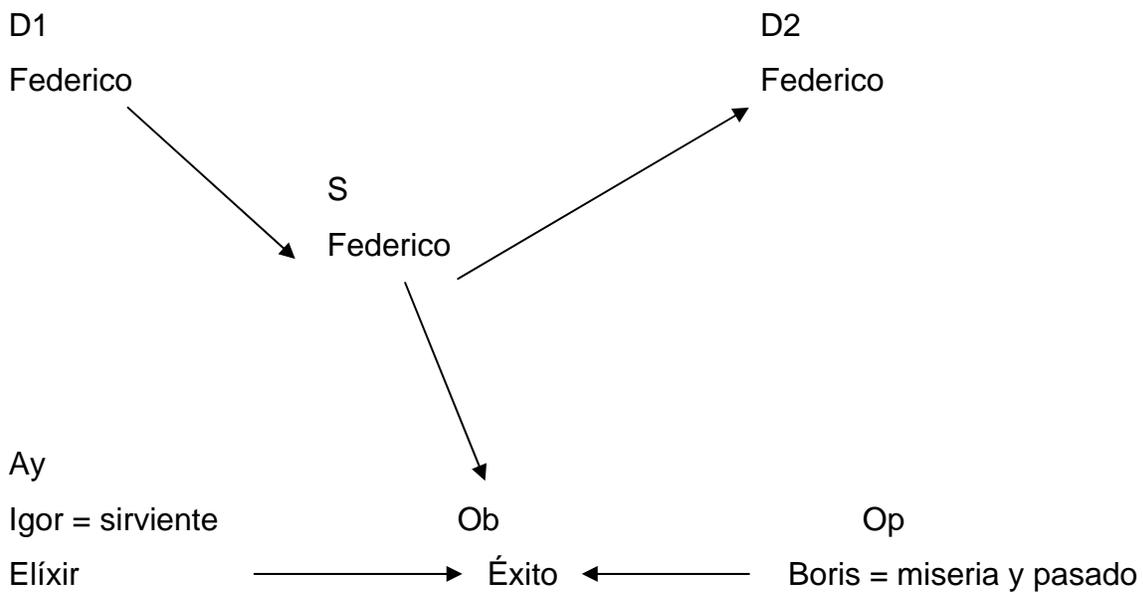
el personaje principal, Boris, se pone ante dos vertientes de acción. La primera mitad de la obra muestra la manera en que el gato Boris intenta reencontrarse con su amigo Federico, del cual ha dejado de tener noticias. La segunda vertiente inicia con la muerte de Boris a causa de la traición de su amigo Federico. El esfuerzo de Boris se postula hacia la búsqueda de la venganza al acto cometido por su amigo hasta que reconozca su amistad.

El primer esquema presentado nos muestra esa parte de la obra en la que el deseo mayor de Boris es reencontrarse con su amigo Federico, al cual no ha vuelto a ver desde que éste se convirtió en un famoso cantante de ópera. La amistad impulsa a Boris para buscar a su amigo y poder volver a ser los vagabundos de siempre en los callejones. Federico logró ser un gran cantante gracias al Elíxir del Canto que Boris le otorgó mediante la ayuda del Espíritu de la Luna, el cual le entrega un frasquito con el líquido mágico que le da a Federico la más hermosa voz.

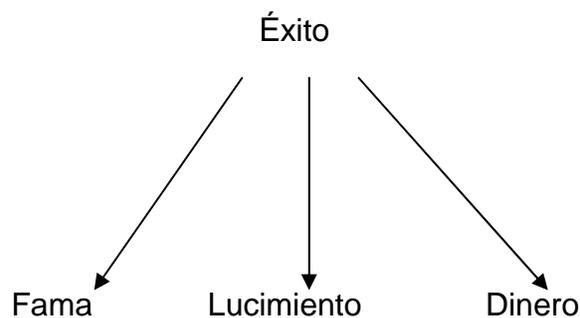
Este acontecimiento hace que Federico se separe de su amigo dejando los callejones y con ellos la amistad del gato. Boris emprende la búsqueda de su amigo pero una vez que lo encuentra es el mismo Federico quien niega conocerlo oponiéndose al reencuentro deseado. En este caso es Federico quien se opone al deseo de Boris, convirtiéndose en una fuerza de ingratitud con respecto al deseo ya planteado para esta primera parte.

Ante el temor de que sea descubierto el oscuro y miserable pasado de Federico, éste planea matar al gato Boris para borrar cualquier vestigio de su pasado. Con la muerte de Boris a manos de Federico tenemos que la obra se divide en dos esquemas de acción determinados por este acontecimiento.

5.3.2 La ingratitud de Federico



El éxito de Federico se desmultiplica en:





En lo que se refiere a Federico, tenemos que el deseo mayor de este personaje durante toda la obra es ocultar su verdadera identidad.

Además de las dos posturas de confrontación entre los valores espirituales y materiales, tenemos que la obra citada también nos muestra un evidente juego de búsqueda o ausencia de identidad entre algunos de sus personajes, y en el caso de Federico el ejemplo es más claro.

Es la reputación de Federico lo que lo impulsa constantemente, una vez que aparece Boris, a ocultar su pasado mísero y oscuro como vagabundo en los callejones, pues teme que su fama termine en el momento en que su identidad sea descubierta, y eso tiene una relación directa con Boris ya que él es un testigo vivo de su pasado.

Como se decía, la identidad y no identidad guarda también un juego determinante en los personajes, por otro lado, el gato Boris se define en cuanto al dominio de los callejones en relación a Federico como resultado de su amistad, eso es lo que impulsa la búsqueda de Boris.

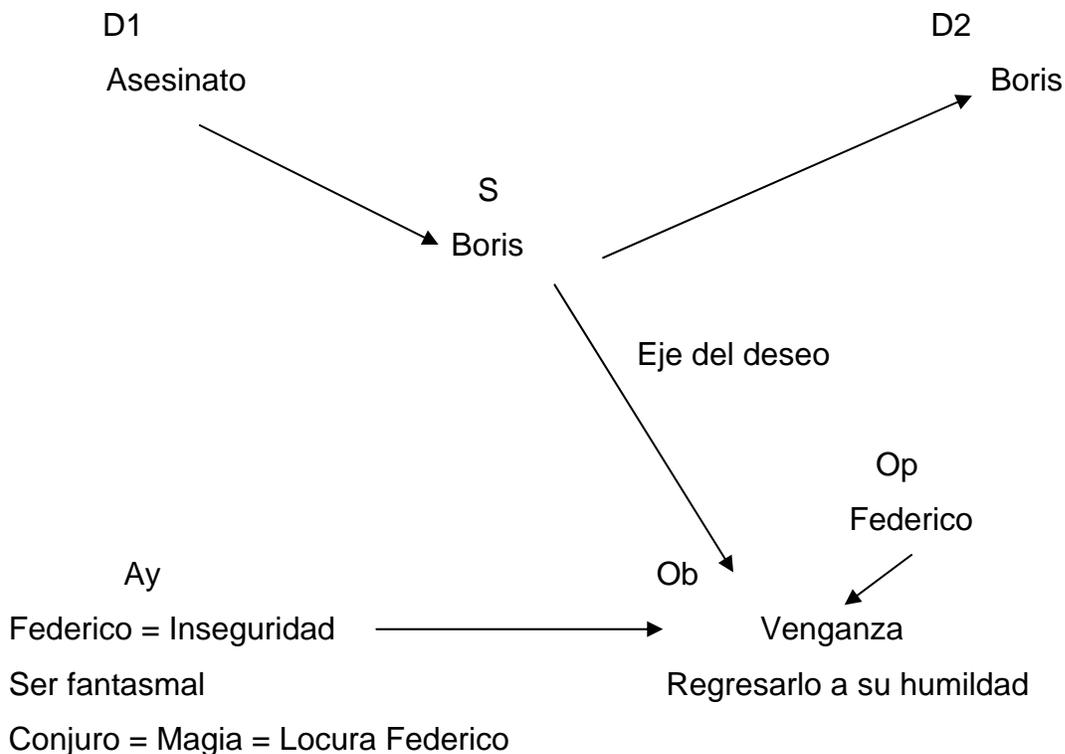
Pero el constante rechazo y la negación de dicha amistad representan una fuerza de ingratitud hacia el gato. Ese constante rechazo de Federico hacia Boris

significa por lógica una negación del origen de este personaje, lo que ocasiona el desajuste del orden establecido, y este orden es la vieja amistad de los dos.

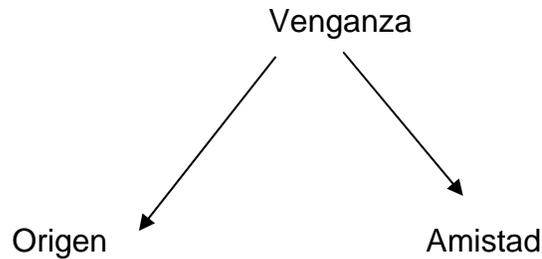
Boris se opone a dicha ingratitud, pero existen factores que la impulsan, entre ellos Igor que participa indirectamente en ella. La fuerza de ingratitud que mueve a Federico alcanza su punto máximo en el momento en el que asesina al gato de un disparo para terminar con el problema definitivamente.

El fantasma de Boris se opone al deseo de éxito de Federico mediante el pasado en común, que a través de un conjuro y una serie de confusiones y alucinaciones, obligan a Federico a reestablecer el orden anterior de la amistad, en este caso por medio de su propio sufrimiento.

5.3.3 Impulso de la venganza



La venganza de Boris se desmultiplica en:



En este tercer esquema tenemos que con la muerte de Boris el objeto de la búsqueda se modifica, y que habiendo sido en el primer esquema el volver a ver a su amigo Federico, ahora en éste es vengarse de su amigo que lo ha traicionado.

Son varios factores que favorecen a Boris para vengar la amistad traicionada, y así resarcir la falta que Federico ha cometido. Con esto se desata una serie de acontecimientos que van repercutiendo en el personaje de Federico y que finalmente lo obligarán a reestablecer el orden anterior en el que Boris y Federico eran amigos en los callejones. Ya muerto el gato, su fantasma desencadena un conjuro que provocará alucinaciones en Federico y lo obligará a dejar el mundo del éxito. Constantemente Federico intenta evadir el castigo, pero el deseo de

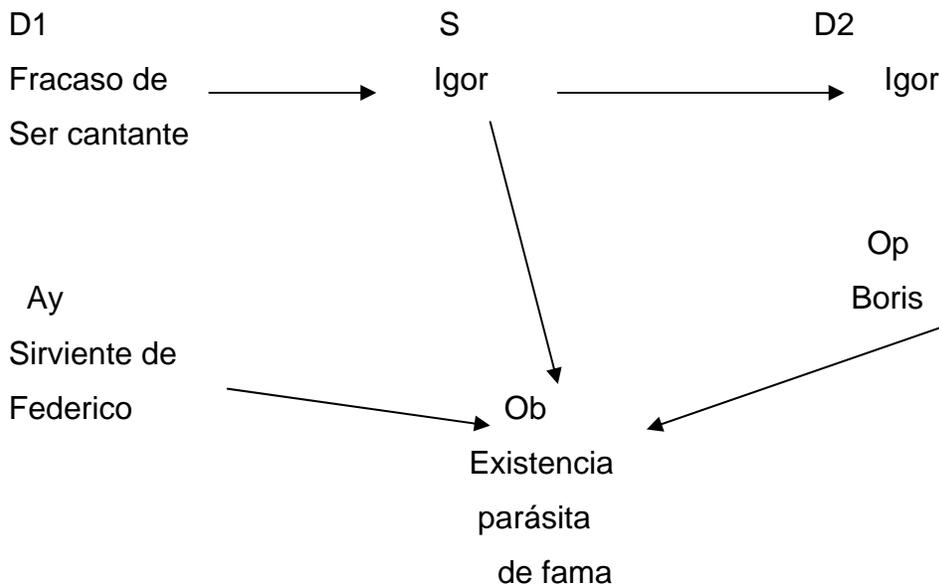


venganza de Boris es más fuerte y finalmente obliga a Federico a buscar la amistad de Boris.

Esta dualidad con respecto al valor de la amistad, pretende poner ante el espectador la confrontación de dos posturas, ya que por un lado se enfrentan los valores materiales como la fama y el dinero en contra de valores inmateriales como la amistad y la humildad. En esta obra finalmente triunfa la amistad, incluso sobre la muerte, pues Federico y el fantasma de Boris se reencuentran para ser amigos por siempre.

Al concluir la obra, la venganza de Boris se cumple, pero se logran concretar ambos deseos que dirigen al personaje en las dos partes mencionadas de la obra, ya que por un lado cobra el precio de la amistad traicionada y también recupera la amistad y compañía de su amigo Federico.

5.3.4 La fama ajena



En este cuarto esquema llegamos al personaje de Igor. Este personaje participa en la ingratitud de Federico pero lo hace sin tener un conocimiento de ello, pero no participa en la muerte de Boris; nunca llega a comprender la relación entre el gato y su amo y el contenido del maletín (el don otorgado).

Igor representa un punto de unión importante entre el mundo del éxito, al cual quiere pertenecer Federico. Y en este caso es Igor quien lo pretende adentrar en dicho mundo siendo su sirviente.

Igor representa un mundo que inspira desconfianza a Federico, e Igor también es objeto de desconfianza.

Pero con la poca información que se tiene del pasado de Igor, tenemos que su deseo en la obra es vivir la fama de Federico de una forma parásita. Ello se comprueba al saber que Igor en algún momento de su pasado posiblemente también soñó con ser un gran cantante de ópera, pues gusta de ella, pero un fracaso lo llevó a tener pánico escénico.

Esta renuncia a sus sueños de fama obligó a Igor a refugiarse en la imagen del glorioso cantante que es para todo el mundo Federico, y esto a su vez explica el deseo del personaje de vivir la fama de Federico fantaseando como si fuera suya.

También hay que considerar que la imagen y la fama de Federico es aplastante para el personaje de Igor, ya que la relación de amo y sirviente tiene también su carácter de ser una relación sádica hasta ciertos niveles, pues Federico al sentirse inseguro de su sirviente Igor lo somete y humilla constantemente para hacer valer su nuevo estamento social.

La dependencia de Igor a la imagen de su amo llega a tal grado, que tal como lo muestra el epílogo, la vida de Igor no vuelve a ser la misma una vez que Federico se pierde en los callejones junto con su amigo Boris para no volver jamás. Se nos muestra a un Igor desaliñado, de ropa vieja y desgastada en la búsqueda de su amo, al cual quiere devolverle su tan codiciado maletín, pero no lo encuentra.

Este descuido en un hombre de mundo como lo es Igor, se debe al vacío que llega a producir la pérdida de Federico sobre su sirviente; la dependencia de esa fama que le proporcionaba su amo llega a tal grado, que una vez perdida cambia drásticamente su forma de vivir, en una actitud de total abandono hacia su persona y sus ilusiones.

Por otro lado, tenemos que mientras la relación de Boris y Federico representa el valor de la amistad sincera, la relación entre Federico e Igor representa lo

opuesto, ya que es una relación de conveniencia, temor y admiración totalmente fundamentada en el interés; por un lado Igor, quiere vivir una fama ajena y por el otro Federico quiere tener quién lo adentre a las esferas de la alta sociedad.

Retomando un poco lo que anteriormente se había citado con respecto al efecto de humor, tenemos que el personaje de Igor en este aspecto tiene una postura o forma de actuar incompatible a su propia naturaleza, ya que Igor es un hombre de mundo queriendo adoptar las posturas de un vagabundo con suerte, mientras que su amo es un vagabundo queriendo ser un hombre refinado. Eso es lo que en palabras de Henri Bergson se entiende como “rigidez”, ya que ambos, amo y sirviente quieren ser lo que no son. Eso los lleva a los dos al castigo social, y en el caso de Igor lo recibe la mayoría de las veces de parte de su propio amo, que lo hace parecer ridículo al obligarlo a tomar actitudes y a ejecutar actos fuera de su

naturaleza social.



Uno de los factores que más enriquecieron en escena al personaje de Igor fue esa doble naturaleza existente en la relación entre Igor y su amo, ya que eran totalmente incompatibles; pero aún así se encontraban unidos por el interés.

Eran dos puntos contrarios que trataban de fundirse ignorando su evidente disparidad. Eso fue una de las cosas más interesantes al trabajar con el personaje de Igor, pues era curioso ver la manera en que el sirviente refinado podía adoptar las posturas disparatadas que le proponía su amo, un vagabundo encumbrado en el éxito.

Teníamos en escena a dos personajes queriendo y deseando ser lo que jamás podrían ser, y eso era muy risible ya que la gente notaba de inmediato ese contraste, desde los más pequeños hasta los adolescentes más incrédulos.

Resumiendo un poco los términos que dirigían al personaje de Igor en escena tenemos que:

- a) Igor intentaba gozar una fama ajena proyectándose en su amo.
- b) Igor siempre rescataba a su amo en los momentos más bochornosos.
- c) Igor obedecía a Federico aunque su amo estuviese equivocado.
- d) Igor no conocía a Boris ni sabía del contenido del maletín, aún así participaba en la ingratitud de Federico para con Boris, mas no en su asesinato.
- e) Igor llegó a depender totalmente de la fama de Federico.
- f) La relación de Igor con su amo era lo opuesto a la amistad de Boris y Federico.
- g) Igor siempre aceptaba el castigo social por parte de su amo entendiéndolo como el precio por vivir junto a alguien famoso.

De esta manera tenemos que así fue como se establecieron los factores que determinarían al personaje de Igor en escena, tratando siempre de tomar en cuenta todas estas directrices y enriqueciéndolo a cada instante de las cien representaciones que satisfactoriamente fueron del agrado del público.

5.4 El aspecto físico de Igor

Físicamente Igor era un personaje muy cuidadoso de su aspecto, bien planchado, relamido, siempre derecho al caminar con un aire de dignidad falsa, de pies ligeros y manos delicadas, nervioso, se volvía pequeño y encorvado frente a su amo. Hablaba un español con un acento supuestamente afrancesado; una mirada pasiva y una gestual del rostro que pasaba de la pulcritud a las expresiones más exageradas.

Estas características del personaje no fueron derivadas del texto ya que no había asideros firmes ni en el texto principal, ni en las acotaciones; de tal modo que tuve que trabajar más personalmente la caracterización del personaje, basándome en una idea del trabajo físico en los personajes de Moliere.

De igual modo, la producción no puso demasiado interés en el personaje, ya que, por ejemplo, no se me entregó el vestuario que durante los meses de ensayo se me había mostrado en los bocetos del diseñador. El vestuario se mostraba muy sofisticado, que era una estilización del 'comic'. Sin embargo, finalmente se me entregó una camisa blanca, un moño negro, un chaleco negro muy sencillo, un pantalón de vestir negro cuatro tallas mayores a la mía, unos zapatos negros, una faja y un tutú para el momento en que Igor bailaba.

No se me dio ningún tipo de maquillaje, yo tuve que mandarme hacer unos calzoncillos blancos con motitas azules para el tutú, comprarme otra camisa blanca para lavar una y usar otra, y comprarme gel para peinarme con el cabello hacia atrás. Debido a lo anterior, el trabajo actoral no estuvo apoyado en aspectos de vestuario, sino en el trabajo individual, en mi propia aportación en los movimientos, expresiones, situaciones en las que se encontraba el personaje que lo llevaban de un extremo a otro (por ejemplo, de la pulcritud al ridículo).

Había mucha libertad porque no había referencias físicas en el texto sobre Igor. Yo lo tuve que convertir en una ventaja que me permitió establecer muchas cosas para mi trabajo, por ejemplo, imaginarlo con maneras afeminadas, incluso construirle una psicología que apoyaron las decisiones que tomé respecto al personaje. Físicamente era una creación con muchos contrastes.

6. Conclusiones

Finalmente, para poder llegar al término de este trabajo, que como experiencia me ha valido mucho más allá de lo que personalmente pude haber esperado, resumo a grandes rasgos las cosas que considero más importantes y que deben mencionarse en las presentes conclusiones. Comenzaré hablando por la capacitación impartida por el grupo Casa del Teatro, que siendo los encargados de la preparación previa al montaje, fue a consideración mía, un verdadero primer enfrentamiento con la realidad del mundo profesional del teatro.

Esta primera experiencia me hizo reflexionar sobre lo que algunas personas exigen como parámetro para valorar a un buen actor, en particular, en cuanto al entrenamiento físico de dicho grupo me pareció de lo mejor.

Casa del Teatro trabajó con actores de diferente experiencia y formación, este hecho debió ser una experiencia gratificante tanto para los instructores como para los que asistimos en calidad de aprendices, pero creo que para algunos instructores no fue así, más bien fue una experiencia inesperadamente desagradable. A algunos instructores les hizo falta considerar que trataban con material humano diverso y creo que eso fue algo que pasó por alto el mismo director del grupo, Luís de Tavira.

Casa del Teatro tenía una excesiva exigencia de calidad para nosotros los actores, pero no había un modelo claro del actor que ellos buscaban, pues nunca nos hablaron con claridad. Una manera de subsanar esas carencias, fue remitirme a conceptos aprendidos en el Colegio con los cuales me guíé hasta el último momento, lo cual dio como resultado un esquema que, no siendo el buscado específicamente por los entrenadores, me apoyó para sacar adelante el trabajo. Al pensar en un ideal claro de actor que exigió en ese momento dicho grupo no podría definirlo claramente. Por momentos yo me llegué a encontrar confundido o poco informado respecto a lo que se nos pedía.

Considero que faltó mucha comunicación entre ambos, instructores e instruidos y por supuesto mucha humildad por parte de algunos instructores que pusieran a nuestro nivel una explicación clara y por escrito de los objetivos y metodología de trabajo aplicada por Casa del Teatro.

Casa del Teatro es una de las más reconocidas escuelas teatrales de nuestro país, la capacidad de su director es intachable, pero creo que pierden mucho al no establecer un verdadero canal de comunicación con la juventud que pretende iniciarse en el camino del teatro.

Recordando, viene a mi mente un suceso ocurrido el primer día de nuestra llegada a la sede de la capacitación, y que a mi parecer afirma lo que he mencionado. En la reunión de bienvenida, donde se encontraba Luís de Tavira y otros acompañantes, una joven de los asistentes tomó la palabra y comentó a manera de queja, cuando se hablaba de la calidad del teatro nacional, que existían grupos que gastaban cantidades fuertes de recursos demeritando así la calidad de otras producciones que tal vez podrían servirse de menores apoyos para mejorar su calidad. Luís de Tavira respondió y dijo que esa idea era equivocada, pues de antemano él sabía que gran parte del teatro nacional era de baja calidad, por lo tanto, aunque tuviesen recursos eso no solucionaría nada.

Yo personalmente no estoy al tanto de los recursos que recibe Casa del Teatro y como espectador podría juzgar sobre el buen y mal teatro que se realiza en nuestro país, pero es evidente que esta situación relatada no es más que un evidente síntoma de desconexión entre aquellos que tienen en sus manos la guía del teatro nacional y las nuevas generaciones del mismo. Por que estos últimos también son parte de nuestro teatro nacional, a pesar de su inexperiencia o falta de resolución en el trabajo.

Casa del Teatro no respetó la diversidad de necesidades de los alumnos, y al querer imponer su particular modo de enseñanza no definió objetivos claros y precisos para mejorar las capacidades creativas de los grupos estatales, por lo tanto, de un modo irresponsable enseñó contenidos de poca claridad sobre los cuales se podría especular interminablemente.

En mi impresión, Casa del Teatro exige un actor diestro la actuación realista, con un entrenamiento físico riguroso y una concentración de la capacidad imaginativa en total comunión con la capacidad expresiva del cuerpo. Pero también tuve la impresión del desprecio, la exclusión hacia aquellos que no pueden lograr dicho modelo.

Si consideramos esto último, podemos pensar que esta es una pequeña ventana por donde podemos mirar a la realidad del teatro nacional, así como también la realidad de la mayoría de los sectores del país, donde ciertos grupos crean intereses de poder y simplemente cierran cualquier oportunidad de comunicación a los agentes externos a los mismos.

Considerar las ventajas de ser egresado de nuestra Universidad, y en especial del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, lo asumo yo personalmente como una gran oportunidad. La excelente capacidad de nuestros catedráticos, que en su mayoría trabajan más por el amor a la Universidad que por simples afanes de lucro, es algo que siempre me ha hecho sentir orgulloso de haber estudiado la carrera que elegí.

Durante todo el lapso de tiempo comprendido entre el inicio de la capacitación, el montaje de la obra y las cien representaciones de la misma, comprendí que algunas personas no querían considerarme de su nivel ya que algunos decían o por lo menos me daban a entender que nuestro Colegio prepara malos actores. Lógicamente eso hirió mi orgullo y amor propio y asumí una clara actitud de reto en lo que respecta a mi trabajo, puesto que consideré que juzgar a nuestros

actores es cuestionar la capacidad de nuestros catedráticos y finalmente el nivel de nuestra Universidad, pues creo que tanto nuestros catedráticos y nuestra Universidad jamás han rayado en la medianía.

Como lo he apuntado en otro apartado, nuestro Colegio tiene puntos que deben cuestionarse para lograr mejoras, pero nuestro nivel es de buena calidad y no lo considero menor. El entrar en contacto con egresados de otras instituciones le hace a uno darse cuentas de sus propias ventajas y carencias, como cualquier otro profesionalista, pero a fin de cuentas estudiamos para prepararnos no solamente cuatro años, lo hacemos para toda la vida. El simple nombre de nuestra Universidad tiene un peso importante que respalda la calidad de sus egresados, los errores no son culpa de la Universidad, es falta de estudio y dedicación de sus estudiantes.

Al pensar en la excelencia, retomando lo dicho sobre Casa del Teatro y sus exigencias, la preparación de actores en nuestro país debe ser encaminada hacia la generación de nuevas vertientes del arte teatral, basada en el trabajo de equipo y en la posibilidad de respeto e intercambio entre los diversos grupos. Si no hiciéramos eso estaríamos haciendo mucho más grande la lista de las carencias de nuestro teatro nacional.

A los estudiantes de teatro en general, nos hace falta un mayor intercambio artístico y cultural dentro y fuera del país, y un mayor apoyo con recursos tanto gubernamentales como de la iniciativa privada que logren impulsar dicho intercambio. Un contacto urgente con nuevas formas de teatro y teoría que respalden ese conocimiento. Es un lugar común decir que nuestros gobernantes no consideran nuestras actividades como parte del progreso social de nuestro país. Hace falta una mayor sensibilidad de la clase gobernante hacia las artes y la cultura, pues la mayoría de las veces parecen ignorar tales sectores.

Desgraciadamente la realidad actual del teatro nacional es la del olvido, la de las carencias, la de la incompreensión, la ignorancia, la corrupción y la incapacidad de

los grupos importantes de dejar atrás su ostracismo defensivo y denigrante. Hay que romper y cuestionar esas jerarquías de poder grupal que no resuelven nada. Y la realidad de muchos teatristas en México es una realidad ambigua, que por un lado le exige una mejor capacidad en su arte y que por otro no puede darle lo necesario para realizarse moral y materialmente. Por ello cuestiono la actitud de Luís de Tavira y Casa del Teatro, por esa desconexión y ese aislamiento que tiene un dejo de arrogancia, que no soluciona las problemáticas más importantes del teatro nacional, por que su supremacía, a fin de cuentas no es beneficio para todos. Como joven del teatro los juzgo, por que si es verdad que aman el arte del teatro no lo demuestran por medio de la actitud que él y algunos de sus instructores toman, por que no creo que los gastos de la capacitación hubiesen corrido a cuenta del bolsillo de alguno de ellos, justificando así el trato que nos dieron.

¿Qué sabor de boca me deja el haber conocido el proceder de uno de los personajes más renombrados del teatro nacional? En definitiva el de la desilusión. Una indignación y una tristeza profunda de comprender que en este país para poder tener la aprobación de ciertos grupos de influencia es necesaria la adulación más vil, la denigración moral de la persona misma. Durante la capacitación yo pude ver la manera en que muchos compañeros permitieron la humillación con tal de salir muy sonrientes en la foto de Casa del Teatro, para no molestar en nada a “el Maestro” o a algunos de sus calificados instructores, dándonos a entender que jamás podríamos igualarlos, pues solamente ellos poseen lo “sublime” del arte del teatro.

¿Estas personas se arriesgarían a trabajar por el teatro ocho meses por cien funciones de doscientos veinticinco pesos cada una? No lo creo. Me pagaron veinticinco pesos más que a los demás actores a razón de que yo tenía que pagar pasajes, comida y pensión para ensayar y trabajar en Pachuca. No podía trabajar en otras cosas pues los ensayos se daban en ocasiones en la mañana u otros en la tarde. Si hago cuentas, gané durante esos ocho meses menos de quinientos

pesos a la semana, con los cuales yo mismo tenía que cubrir mis gastos. Los ensayos no eran pagados. ¿Con esos sueldos piensa el Luís de Tavira que lograremos hacer un teatro que logre cubrir sus exigencias? Dejo la respuesta al consciente lector.

Y mirando hacia atrás, veo mi trabajo realizado como actor en este montaje y comprendo que no fue un trabajo vano. El personaje que yo interpreté, Igor, fue uno de los personajes más celebrados de las cien funciones, uno de los más queridos por el público, un personaje que lógicamente tuvo mucho de mí y mucho de lo aprendido en nuestro Colegio, que representó dignamente a un egresado de nuestra querida Universidad. En ningún momento olvidé lo aprendido, sobre todo la cautela y sencillez con la cual se me enseñó a trabajar en teatro, tratando de considerar todo lo que ayudara a mi creación y a remediar constantemente los puntos débiles de mi trabajo.

Lo que el Colegio de Literatura Dramática y Teatro nos entregó a los egresados fue una gran herramienta de conocimientos, pero nosotros, estudiantes y egresados tenemos la obligación de hacer crecer nuestra cultura teatral y mejorar nuestra práctica puesto que todos deseamos ser buenos profesionistas del teatro.

En cuanto a la cuestión teórica que ya ha quedado asentada en su apartado correspondiente, quisiera yo hacer aquí mención en estas conclusiones sobre lo que el actor crea sobre el personaje y que tiene que ver más con su capacidad creativa y su personalidad, de acuerdo con lo que el profesor Carlos Luís Fernández Quintanar me enseñó en su clase de actuación:

El actor representa a un personaje, un tipo, símbolo o carácter ficticio, pero el personaje nunca deja de tener rasgos característicos del actor que lo hacen único. El personaje es creado en un texto y recreado en la imaginación creativa del actor, es decir, se convierte en una imagen mental que pasa del texto a ser una imagen

viva en el actor. Finalmente el actor pretende materializar esa imagen sobre la escena.

El actor no solamente representa lo que su imaginación le dicta, debe existir un cúmulo de información externa con respecto al personaje que debe fundamentar la creatividad del actor, así de esta forma, nos situamos frente a dos puntos importantes: la imaginación creativa y la información externa sobre el personaje.

La información externa comprende primeramente todo lo que el texto nos entrega sobre el personaje, su origen, desarrollo y problemática; si es posible situar un contexto histórico y social, estos deben tomarse como de suma importancia. La psicología del personaje interpretado no es más que el sentido común del actor sobre la escena en cuanto a la comprensión de su personaje, pues al ser el personaje un ente ficticio no tiene una psicología verdadera, puede únicamente acercarse a la realidad en diversos grados.

Dentro de la información externa se sitúa también la idea o ideas respecto a la realidad que el autor pretende mostrarnos por medio de la representación, es decir la perspectiva que se muestra como una visión acercada a la realidad o distorsionada en diversos grados. Luego también las sugerencias de la dirección como otra forma de interpretación y los acuerdos grupales que los actores y demás equipo pretenden lograr en el trabajo previo y sobre la escena.

Un tercer elemento es la capacidad interpretativa del actor, donde lo antes mencionado se debe materializar en escena por medio de palabra y acción como información clara hacia el público. Dicha capacidad interpretativa debe ejercitarse en dirección a convertirse en un medio de comunicación eficiente entre la idea del dramaturgo, la imagen del personaje en la mente del actor, la información externa, las sugerencias del director, los acuerdos de grupo y el público.

Hablando de esta comunicación eficiente, ¿qué determina que las acciones y el proceder del personaje puedan ser interpretados y representados correctamente

sobre la escena por el actor? La trayectoria del pensamiento del personaje. El pensamiento del actor no debe caer sobre las emociones del personaje, debe estar firmemente sustentada en dirección a los objetivos que pretende alcanzar el personaje, lo cual se verá impedido por los obstáculos que no le permiten llegar a los mismos. Son los obstáculos y la posición del personaje respecto a los mismos (en cuanto a un grado de dificultad para el mismo) lo que logrará desencadenar la emoción que cada vector de pensamiento requiere, y este pensamiento se materializa en acción-espacio-tiempo verdadero sobre la escena. La alternancia de objetivos y obstáculos (dificultad y realización) es lo que logra hacer distinto a cada personaje, pues determinan su carácter o sus cualidades más básicas.

Un cuarto y final elemento en el trabajo del actor es el espectador, que de la misma manera que lo hace el actor, va estableciendo categorías de valor hacia los objetivos y dificultades que le muestra cada personaje, y que al emitir un juicio en acuerdo a sus impresiones establece categorías de valor. Esto influye sobre el trabajo del actor. El actor debe tener la capacidad de interpretar dichas señales, ya que esas mismas le ayudarán a reestructurar la importancia de lo planteado en escena por el personaje.

En este último punto, hablando de la interacción entre el público y la escena, durante las cien representaciones yo pude ir descubriendo que el público es capaz de emitir sus juicios por medio de reacciones, que pueden ir desde un cuchicheo hasta una expresión de enfado, sorpresa o risa, todo en conformidad a lo que van descubriendo de la escena. Entonces uno como actor descubre qué momentos son los que más llaman la atención del público, esos son los puntos en donde debe trabajar mucho más el actor, incluso, replantearlos si es necesario.

Y pasando finalmente a otra cuestión, tal y como se titula el presente informe, concluiré hablando en este apartado sobre algunas ideas generales respecto a mi experiencia profesional como egresado de nuestro Colegio.

Retomando algunas ideas ya expuestas, después de ya casi cuatro años de haber concluido mis estudios, las posibilidades de desempeñarme como profesionista se han ido mostrando de una forma lenta pero cada vez con mayor continuidad. El montaje de *La Verdadera Venganza del Gato Boris* fue un buen inicio para mí como profesionista del teatro, lleno de trabajo, aprendizaje e ilusiones. Pero no todo este tiempo ha tenido la misma intensidad, ha habido momentos difíciles en los que el trabajo ha escaseado o no ha sido lo que verdaderamente yo esperaba.

Existen oportunidades, pero hacen falta más proyectos y apoyo a grupos. Como ya lo he mencionado, trabajo por temporadas con un grupo independiente, pero la iniciativa de los grupos no es todavía suficiente. Se requiere de apoyo externo y una mejor infraestructura de consumo para el teatro hidalguense. Actualmente tengo a mi cargo el taller de teatro en una secundaria, una preparatoria y la Casa de Cultura Municipal de Tulancingo, puedo decir que eso es una buena oportunidad de trabajo donde se aprende mucho y se redescubren los verdaderos motivos por los cuales uno mismo se inició en el gusto por el teatro. Los adolescentes y jóvenes sienten mucho entusiasmo por el teatro y es nuestro deber tratar de encausarlos lo más correctamente posible.

El Licenciado en Literatura Dramática y Teatro se encuentra frente a un medio laboral difícil, que requiere de su parte mucha persistencia, disciplina y creatividad. Tal vez por las escasas oportunidades muchas personas y grupos se ponen a la defensiva al encontrar cada vez más profesionistas en el medio, pero el egoísmo y los intereses deben ceder al desarrollo de una mejor actividad teatral y aprecio de la misma.

En el estado de Hidalgo existen oportunidades de desarrollo profesional pero aún no son suficientes, el medio cada vez requiere de mejores oportunidades y trabajos con más continuidad y mejor remunerados; pues si no es así existe la posibilidad de que las oportunidades nunca sean suficientes. En Hidalgo surgen cada vez más profesionistas del teatro, y ante este fenómeno hay que ensanchar

mucho más los campos de acción de los profesionistas y habituar más a los públicos a presenciar teatro. Espero, en lo personal, un futuro con mejores oportunidades, pero no ignoro las dificultades de lograr ese mejor porvenir.

No debemos esperar nuestros proyectos y expectativas de empleo a los recursos federales, estatales o municipales (estos últimos jamás existen), debe ante todo existir en el egresado una inventiva propia y capacidad de autogestión dentro de lo posible; es mejor aprender a no depender. Tenemos sobre nosotros la obligación de difundir y mantener vivo el gran arte del teatro, transmitirlo a las nuevas generaciones y darle a este arte dignidad, mostrar la profundidad de pensamiento y sensibilidad que puede transmitir el arte escénico. Luchar por difundir entre las nuevas generaciones a los autores más célebres con los cuales nos deleitamos durante nuestros estudios, recordar que cada uno de nosotros intenta mantener con vida a una de las artes que nacieron y dieron gran esplendor a la cultura griega, cuna de la civilización occidental.

7. Bibliografía

Bentley Erick. La vida del drama. Editorial Paidós. México D.F. Septiembre de 1985.

Bergson Henri. La risa. Editorial Espasa-Calpe Mexicana, S.A. México D.F. Mayo de 1994.

Desmont Morris. El mono desnudo. Editorial Rotativa. Buenos Aires. 1969.

Grotowski Jerzy. Hacia un teatro pobre. Siglo Veintiuno Editores. México D.F. 1989.

Incola Abbagnano. Diccionario de Filosofía. Fondo de Cultura Económica. México D.F. 1985.

Martin Solís Luís. El pozo de los mil demonios. Revista Máscara. Año 10. Número 20-30. Enero-Abril 1999. México.

Partida Tayzan Armando. "Dramaturgos Mexicanos 1970-1990". INBA-CITRU-CNA. México D.F. 1998. Págs. 75-77.

Pavis Patrice. Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología. Ediciones Paidòs. Barcelona. 1980. Pp. 376-377.

Rivera Virgilio Ariel. La Composición Dramática, Estructura y Cánones de los 7 Géneros. Escenología AC. México D.F. 1998.

Ubersfeld, Anne. Semiótica teatral. Trad. y adaptación de Francisco Torres Monreal. Ed. Cátedra/Universidad de Murcia. España. 1989.

ANEXOS

Oportunidades de trabajo en el estado de Hidalgo, cinco entrevistas a teatristas hidalguenses

A continuación, las entrevistas que se presentan fueron realizadas entre los meses de diciembre y enero del 2006-2007 respectivamente. Se tomaron en cuenta para las mismas a personas residentes en las ciudades de Pachuca y Tulancingo principalmente.

PRIMERA ENTREVISTA

Carlos Mentado López, de Villa Margarita, Zempoala Hgo. Actualmente trabaja en la ciudad de Pachuca como actor y animador sobre zancos para eventos. Fundador del grupo Teatro Demediado.

1.- ¿Piensa que en nuestro estado se puede considerar al teatro como una actividad laboral profesional redituable económicamente?

Si, depende de la manera de moverse. El estado de Hidalgo es una zona virgen, a pesar de que hay poco teatro se puede generar trabajo en escuelas, empresas, fiestas y tener buenos ingresos. El teatro es difícil a nivel nacional y afrontarlo es cuestión de actitud.

2.- ¿Es muy necesario el constante apoyo del gobierno estatal y federal a través de estímulos económicos para que el teatro sea una actividad redituable económicamente?

Es muy importante pero tampoco es muy necesario y obligatorio que el apoyo sea 100% total. Es importante el apoyo a grupos que no tienen recursos, pero también

se puede buscar por cuenta propia. Sería bueno que los grupos buscaran un 50% y el gobierno otro 50%, eso ayudaría a que los grupos se enfocaran más al trabajo en el teatro.

3.- ¿De que manera labora como profesional del teatro en nuestro estado?

Llevo tres años trabajando como actor en el Programa Nacional de Teatro Escolar y soy animador sobre zancos. Las animaciones las rento por hora y utilizamos una carpeta con fotografías para ofrecer nuestro trabajo a los clientes. También vendemos algunas funciones de obras de teatro al Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, nos llevan a escuelas y del monto total que se les cobra a los niños un 30% del dinero es para la cooperativa de la misma escuela. Tratamos siempre de encontrar la forma de obtener recursos para hacer montajes de calidad.

4.- ¿Percibe un sueldo de tales actividades con regularidad?

Si, en el Programa Nacional de Teatro Escolar me pagan doscientos pesos por función de un total de cien funciones. En cuanto a las animaciones cobro entre quinientos y cuatrocientos pesos la hora; puedo mantenerme.

5.- ¿Puede mencionar las distintas oportunidades de trabajo que nuestro estado ofrece para un teatrista?

El Programa Nacional de Teatro Escolar es muy importante, es una beca en la cual concursan directores y le dan trabajo a un número aproximado de ocho actores, y tomando en cuenta a los realizadores que conforman el equipo, un total de quince personas aproximadamente. Es importante por que hay dinero seguro para todos y te ayuda durante dos meses. Otra opción son las becas del FOECAH, (Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo) de las cuales si eres seleccionado recibes un apoyo mensual durante un año. PACMYC

(Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias) fomenta la conservación de patrimonios culturales, sean edificios o tradiciones culturales del estado. Otra opción es el programa Alas y Raíces que respalda producciones infantiles. Esos son los apoyos que tiene el Consejo Estatal, pero también al mismo se le pueden vender funciones y ellos las manejan como parte de su repertorio mandándonos a distintos municipios; la mayoría de las ocasiones son lugares muy alejados de nuestro estado y no es muy bien pagado, te pagan mil ochocientos por función tomando en cuenta que es un grupo de varios actores.

6.- ¿El Programa Nacional de Teatro Escolar puede considerarse la mejor oportunidad de trabajo profesional en nuestro estado?

Creo que es la mejor, existen carencias en el teatro hidalguense, la mayoría de la gente de aquí no acostumbra pagar para ver teatro. Se pueden obtener recursos fuera del programa mencionado pero eso es a veces un poco difícil. Trabajando por cuenta propia depende uno de la calle, la gente y la situación del país. Algunas empresas te compran obras y animaciones, pero lo más fuerte es el Programa Nacional de Teatro Escolar. Por ejemplo, como profesor es difícil, tanto en la universidad (UAEH) así como también en la Escuela de Artes de Pachuca (Ubicada en lo que fuera el antiguo convento de San Francisco.) la plantilla está llena, esto nos obliga a generar más opciones mediante el teatro que se hace por cuenta propia.

7.- ¿En qué otros sectores productivos y económicos que no sea el de la cultura y el arte se puede insertar al teatro profesionalmente?

El teatro cabe en todos lados sabiéndolo acomodar: en empresas, en discotecas, en bares, en ferias, desfiles, carnavales, parques, etc. Se pueden generar los ingresos necesarios.

8.- ¿Qué piensa sobre la iniciativa privada para el desarrollo del teatro en nuestro estado?

Sería una muy buena opción, de ella se podrían obtener más recursos puesto que sabe dónde colocarlos. El Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo tiene el 4% del presupuesto total del estado, eso es muy poco para una gran comunidad cultural y artística. La iniciativa privada generaría fuentes de ingresos, llevaría el teatro a sectores difíciles pero habría que elaborar planes bien pensados.

9.- ¿Conoce o participa en algún grupo teatral, que sin recibir ningún estímulo gubernamental pueda financiar los costos de sus propios montajes?

Sí, nosotros, el grupo Teatro Demediado nunca ha recibido nada. Comenzamos en el año 2000 y hasta ahora no hemos dejado de trabajar. Tenemos buenas temporadas de trabajo y otras veces no, pero los pocos recursos que obtenemos de nuestras animaciones los utilizamos para financiar nuestros montajes. Hemos hecho cosas por que las ganas y la pasión importan, hemos trabajado en tres ferias con OCESA, nos llaman de Huejutla, de Huichapan, Tecozautla y otros lugares; siempre buscando y trabajando.

10.- ¿Qué regiones o municipios de nuestro estado considera mayormente activas para el teatro?

La ciudad de Pachuca por su tamaño y empresas, por su cercanía al Distrito Federal. Un municipio que tiene buena actividad teatral es Huichapan, es muy constante. Huichapan es uno de los pocos municipios que con recursos propios llevan grupos del DF, Guanajuato y Tlaxcala. Huejutla es bonito pero muy alejado, necesita teatro, allí existe una gran mezcla de grupos étnicos, se necesita hacer contacto con ellos.

11.- ¿Qué opina de la licenciatura en teatro del Instituto de Artes de Real del Monte?

Viene a favorecer al teatro del estado, al abrirse la licenciatura se obliga a las autoridades a moverse, a dar salida a los grupos. Mucha gente del medio teatral considera ya a Hidalgo como un terreno de trabajo. La licenciatura es un acierto, eso trajo el evento de Teatro del Cuerpo y la Muestra Nacional de Teatro. Mucha gente no puede viajar a Jalapa, Tlaxcala, Querétaro o Guanajuato y Pachuca está cerca. El Instituto de Artes de Real del Monte (UAEH) cobra una mensualidad de setecientos pesos al mes, es afortunado que exista esa escuela. La carrera comienza, se está reafirmando pero no sabemos si vivirá mucho tiempo.

12.- ¿Piensa que el sector turístico es una buena opción para los teatristas de nuestro estado?

Si, turismo es una secretaría con muchos recursos, por ejemplo, en la ex hacienda de Santa María Regla (Ubicada en Huasca de Ocampo Hgo., antigua propiedad de Don Pedro Romero de Terreros, Conde de Regla.) te cobran cincuenta pesos por entrar a ver el lugar, si se pensara en un programa cultural con teatro para dicho lugar la gente comenzaría a ir más, tendría el atractivo del teatro, verían obras y aprenderían sobre el lugar. En Hidalgo hay muchos cascos de haciendas, la secretaría de turismo debería apoyar al teatro en ello, pero es difícil.

13.- ¿Piensa que en los siguientes años la actividad teatral en nuestro estado puede crecer o decrecer?

Puede crecer, está por salir la primera generación de profesionales del teatro en Real del Monte (Julio del año 2007.), eso va a generar más cosas. Eso va a obligarnos a buscar un estilo de teatro en nuestro estado. Todos esperamos que

crezca porque si no es así habrá desempleo entre los del medio; por obligación tiene que crecer.

SEGUNDA ENTREVISTA

Armando Muñoz Hernández de Tulancingo Hgo. Antes actor, actualmente estudiante de psicología y poeta becario del FOECAH.

1.- ¿Piensa que en nuestro estado se puede considerar al teatro como una actividad laboral profesional redituable económicamente?

Existe un auge de grupos teatrales hoy en día, la carrera de teatro de Real del Monte permite considerar más seriamente el teatro en Hidalgo. En cuanto a que el teatro es redituable lo considero escaso de buen público. La funcionalidad de grupos teatrales en Tulancingo es difícil, es un desarrollo muy lento y no es redituable; el público no está acostumbrado a carteleras fijas.

Existen grupos de teatro en Tulancingo pero es difícil pensar en una cultura teatral en la misma ciudad. Para un actor es difícil, tiene que dedicarse a otras cosas para obtener ingresos. Si consideramos que en ciertas partes del DF es difícil y que los grupos tienen que ingeniárselas para generar su propia publicidad y atraer al público, en Tulancingo es mucho mayor esa dificultad. Se necesita una muy buena planificación para que, por ejemplo, el teatro se pudiera llevar a escuelas, así podría ser redituable, pero depende de la publicidad y los medios de comunicación. Aquí lo que más llama la atención son las obras de teatro que vienen en su mayoría del DF y son de cartelera reconocida.

2.- ¿Es muy necesario el constante apoyo del gobierno estatal y federal a través de estímulos económicos para que el teatro sea una actividad redituable económicamente?

Si, es una amalgama de muchos componentes, por un lado, el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo existe para brindar ese apoyo, pero por otro lado, si no existe la consolidación de grupos teatrales, no se puede conformar dicho canal de unión. Los grupos tienen que organizarse para que esos apoyos puedan rendir buenos frutos.

3.- ¿De qué manera labora como profesional del teatro en nuestro estado?

Durante cuatro años participé como actor en montajes de la compañía teatral Arlequín (Tulancingo Hgo.) en un aproximado de diez montajes. Recibí en esa compañía la enseñanza básica del teatro y funcionábamos como una compañía independiente.

4.- ¿Percibió un sueldo de tales actividades con regularidad?

En este caso, eso está supeditado al crecimiento de una compañía teatral y también se depende de la visión de la persona que la lleva. Para nosotros no existía una nómina fija, el dinero dependía de la entrada del público y la obra en cartelera; era un pago simbólico de esas funciones.

5.- ¿Puede mencionar las distintas oportunidades de trabajo que nuestro estado ofrece para un teatrista?

No, no existe en nuestro estado información sobre el tema. Eso sería obligación de las autoridades culturales en el caso de Tulancingo, pero no existe tal información.

6.- ¿El Programa Nacional de Teatro Escolar puede considerarse la mejor oportunidad de trabajo profesional en nuestro estado?

Si, es una buena oportunidad para el desarrollo del trabajo en teatro, pero por otro lado existe la necesidad de ampliar dicho apoyo a otros grupos. Por parte de las autoridades no existe una buena consideración de dichas necesidades, por ejemplo, en la ciudad de Actopan se tuvieron recursos para construir un teatro y dicha ciudad es mucho menos activa teatralmente que Tulancingo, mientras que en esta última no se cuenta con un teatro en buenas condiciones.

7.- ¿En qué otros sectores productivos y económicos que no sea el de la cultura y el arte se puede insertar al teatro profesionalmente?

Puede entrar en muchos lugares, hoy en día para las secundarias ya se considera al teatro como parte didáctica en el desarrollo del individuo. En las escuelas y en el turismo.

8.- ¿Qué piensa de la iniciativa privada para el desarrollo del teatro en nuestro estado?

Que sí existen personas y empresas que lo apoyen, pero así como hay buenos mecenas también existen muchos vicios; se necesitan personas con visión para ello.

9.- ¿Conoce o participa en algún grupo teatral, que sin recibir ningún estímulo gubernamental puede financiar los costos de sus propios montajes?

Sé que los hay en Tulancingo y en el estado, pero muchas veces terminan mal por que no pueden sacar a flote sus propias producciones.

10.- ¿Qué regiones o municipios de nuestro estado considera mayormente activas para el teatro?

Pachuca y Tulancingo.

11.- ¿Qué opina de la licenciatura en teatro del Instituto de Artes de Real del Monte?

No sé mucho sobre ello, pero lo considero un logro, el estado necesita profesionalización para producir mejores cosas.

12.- ¿Piensa que el sector turístico es una buena opción para los teatristas del estado?

Si, el turismo debe considerar la gran plataforma de la producción cultural y artística, es una fuente inagotable y atractiva.

13.- ¿Piensa que en los siguientes años la actividad teatral en nuestro estado puede crecer o decrecer?

Creo que va creciendo, la Muestra Nacional de Teatro fue un buen síntoma. Lento pero avanza.

TERCERA ENTREVISTA

Eduardo Hidalgo Sosa, de Tulancingo Hgo. Actor, director y productor de la compañía teatral Arlequín; dedicado también a la enseñanza del teatro en varias instituciones de Tulancingo y Pachuca.

1.- ¿Piensa que en nuestro estado se puede considerar al teatro como una actividad laboral profesional redituable económicamente?

No, no lo es, no hay campo de trabajo. El poco trabajo que hay tiene que hacerse por cuenta propia, no existe la infraestructura necesaria, la mercadotecnia ni los programas que desarrollen dicha actividad. Cuando uno trabaja por cuenta propia se corren muchos riesgos, las cosas luego no funcionan en cuestión de dinero y eso desanima a la gente.

2.- ¿Es muy necesario el constante apoyo del gobierno del estado y federal a través de estímulos económicos para que el teatro sea una actividad redituable económicamente?

Si, tiene que haber recursos y programas. Hace tres años existía en Querétaro un plan de apoyo a grupos locales, eso permitía la realización de montajes y así generar dinero, si algo así existiera en nuestro estado se podría contar con más teatro. Ahora que ya existe una carrera de teatro en Real del Monte eso significa que habrá más gente interesada en hacer teatro y seguramente llegará más gente de fuera, eso se tiene que tomar muy en cuenta por parte de las autoridades.

3.- ¿De qué manera labora como profesional del teatro en nuestro estado?

Como maestro y atendiendo todas las necesidades de mi compañía; produciendo, dirigiendo, actuando y hasta escribiendo.

4.- ¿Percibe un sueldo de tales actividades con regularidad?

Si tengo ingresos, he sido becario en dos ocasiones (FOECAH) y ha sido un trabajo muy satisfactorio. Es una actividad a la cual me he dedicado más de la mitad de mi vida y es para lo que estudié (Instituto de Arte Escénico del Miguel Córcega. D.F.), por lo cual me siento contento.

5.- ¿Puede mencionar las distintas oportunidades de trabajo que nuestro estado ofrece para un teatrista?

Casi no estoy enterado de oportunidades de trabajo, todo lo que hago lo hago por cuenta propia y vendo teatro a empresas y a escuelas. Cuando se trabaja se debe considerar lo que a la gente le gusta y para ello hace falta un poco de mercadotecnia.

6.- ¿El Programa Nacional de Teatro Escolar puede considerarse la mejor oportunidad de trabajo profesional en nuestro estado?

Si, Teatro Escolar es una buena oportunidad de lograr un sueldo seguro, ese programa y las becas del FOECAH.

7.- ¿En qué otros sectores productivos y económicos que no sea el de la Cultura y las Artes se puede insertar al teatro profesionalmente?

En las escuelas y en las empresas, no siempre los que trabajamos en el teatro tenemos la forma de abordar dichos sectores. Sabemos que el arte no es en nuestro país un objeto de consumo y lo refiero así por que la gente no genera la demanda del mismo. Podemos ver que en nuestro estado sectores como el

comercio crecen rápidamente, pero la cultura y las artes no crecen junto con ese sector. Hace falta una organización para que se pueda lograr el desarrollo de los grupos teatrales de nuestro estado.

8.- ¿Qué piensa de la iniciativa privada para el desarrollo del teatro en nuestro estado?

Sería buena la intervención de personas que vieran al teatro como una oportunidad de poder generar dinero, eso apoyaría los puntos que el gobierno no puede apoyar y crearía una buena infraestructura para la publicidad y el consumo del teatro.

9.- ¿Conoce o participa en un grupo teatral que sin recibir ningún apoyo gubernamental pueda financiar sus propios montajes?

La compañía Arlequín tiene siete años funcionando así y con mucho esfuerzo hemos logrado sacar adelante nuestros montajes. En Pachuca existe el grupo Quimeras que también logra sus propios montajes por cuenta propia a una escala mayor; otro grupo sería El Círculo Diego Rivera también de Pachuca, a cargo de Juan Manríquez. En Mixquiahuala existe un grupo que maneja temas de discriminación en contra de indígenas y funciona por cuenta propia.

10.- ¿Qué regiones y municipios de nuestro estado considera mayormente activas para el teatro?

Pachuca, pero creo que sería bueno crear una red de teatro en nuestro estado.

11.- ¿Qué opina de la licenciatura en teatro del Instituto de Artes de Real del Monte?

Es algo bueno, hacía falta un buen desarrollo del teatro a nivel licenciatura; hay buenos maestros pero lo verdaderamente malo es que te gradúas como

desempleado. No hay un campo de trabajo, eso ocurre en todo el país. Cuando terminé de estudiar (1983) pude salir como actor y trabajar, pero no todos mis compañeros corrieron con la misma suerte. En todas las carreras de teatro del país deberían existir materias encaminadas a la manera de saber vender nuestro trabajo.

12.- ¿Piensa que el sector turístico es una buena opción para los teatristas de nuestro estado?

Hidalgo tiene mucho que ofrecer. Guanajuato tiene mucha fuerza en turismo cultural. Como la ciudad de Tulancingo ya no es colonial, la opción sería generar festivales y cosas así, eso traería gente a nuestra ciudad. El organizar eventos de este tipo sería también responsabilidad de grupos teatrales y otra parte del gobierno estatal y municipal. No existe una partida para el turismo cultural pero habría que pedirla. Durante la Muestra Nacional de Teatro (2006, Pachuca Hgo. Eduardo Hidalgo participó en la misma con el montaje de la obra "Eclipse" de Carlos Olmos, como director.), pudimos darnos cuenta que al salir a otros municipios no existía una buena publicidad de los eventos, así la gente no podía enterarse. En Pachuca era distinto.

13.- ¿Piensa que en los próximos años la actividad teatral en nuestro estado puede crecer o decrecer?

Tengo la fe puesta en que crezca y para eso no hay que pensar mucho en el gobierno. Debemos generar planes para el desarrollo de las artes y hacer que crezca el teatro.

CUARTA ENTREVISTA

Darío Pantaleón, argentino residente en Pachuca Hgo. Director de la séptima emisión del Programa Nacional de Teatro Escolar en Hidalgo, 2006-2007.

1.- ¿Piensa que en nuestro estado se puede considerar al teatro como una actividad laboral profesional redituable económicamente?

Es difícil, no todos lo consiguen, pero algunos otros si pueden vivir del teatro. Hay pocas oportunidades. Muchas personas que se dedican al teatro en Hidalgo tienen que irse al DF o a otros estados de la república.

2.- ¿Es muy necesario el constante apoyo del gobierno estatal y federal a través de estímulos económicos para que el teatro sea una actividad redituable económicamente?

Si, es una tarea irrenunciable del gobierno. La cultura es una parte importante en la conformación del individuo así como lo es el derecho a la salud, lo importante sería saber distinguir entre lo que es cultura y lo que es mero espectáculo. Por otro lado, el artista no puede depender íntegramente del gobierno y debe tener la obligación de buscar nuevas formas de producir sus propios montajes, tomando siempre en cuenta al público y sus necesidades; hay que tomar en cuenta lo que es nuestro mundo globalizado, neoliberal, y no dejar aparte al teatro.

3.- ¿De qué manera labora como profesional del teatro en nuestro estado?

Como maestro de actuación en la Escuela de Artes de Pachuca y con proyectos propios. En este momento trabajo en el Programa Nacional de Teatro Escolar

como director de escena. El año pasado (2006) estuve trabajando con gente de Argentina y pudimos viajar a los Estados Unidos, esta realización se logró mediante el apoyo del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo y el Consejo de Cultura de Argentina.

4.- ¿Percibe un sueldo de tales actividades con regularidad?

Como maestro si, en otros rubros por contratos o becas. Todos los artistas tenemos gastos.

5.- ¿Puede mencionar las distintas oportunidades de empleo que nuestro estado ofrece para un teatrista?

Existen muy pocas, algunas las otorga FOECAH, algunos otros apoyos la presidencia municipal de Pachuca y el Programa Nacional de Teatro Escolar. Después de eso todo lo demás depende del público y el trabajo propio.

6.- ¿El Programa Nacional de Teatro Escolar puede considerarse la mejor oportunidad de trabajo profesional en nuestro estado?

No está bien pagado pero es dinero seguro, en la medida en que lo ganes. Es importante por que es un programa noble, lleva teatro a jóvenes y niños del país. Es un programa que hay que defender para que no desaparezca.

7.- ¿En qué otros sectores productivos y económicos que no sea el de la cultura y las artes se puede insertar al teatro profesionalmente?

El teatro no se inserta, es por si mismo un beneficio para la sociedad, además es un sector productivo pero olvidado por muchos que simplemente no lo conocen.

8.- ¿Qué piensa de la iniciativa privada para el desarrollo del teatro en nuestro estado?

Que la iniciativa privada casi no apoya al teatro de Hidalgo, no lo consideran como un campo de acción y desarrollo.

9.- ¿Conoce o participa en algún grupo teatral, que sin recibir ningún estímulo gubernamental pueda financiar los costos de sus propios montajes?

Hay un grupo aquí en Pachuca llamado Quimeras, ellos parece ser que trabajan por cuenta propia.

10.- ¿Qué regiones o municipios del estado considera mayormente activas para el teatro?

Pachuca y Tulancingo.

11.- ¿Qué opina de la licenciatura en teatro del Instituto de Artes de Real del Monte?

Es un avance importante en el esfuerzo por profesionalizar el medio, lo que preocupa es saber dónde trabajarán. Creo que tendrán que emigrar pues no hay muchas oportunidades por aquí; creo que no será fácil para ellos.

*Hasta aquí termina la entrevista, por falta de tiempo la persona tuvo que retirarse.

QUINTA ENTREVISTA

Paola Nolasco de Pachuca Hgo. Actualmente estudia la licenciatura en teatro en el Instituto de Artes de Real del Monte Hgo.

1.- ¿Piensa que en nuestro estado se puede considerar al teatro como una actividad profesional laboral redituable económicamente?

Lo profesional depende de cada persona, yo considero mi trabajo profesional; económicamente no es redituable por la simple razón de que en nuestro estado mucha gente piensa que no debe pagar.

2.- ¿Es muy necesario el constante apoyo del gobierno estatal y federal a través de estímulos económicos para que el teatro sea una actividad redituable económicamente?

Es muy importante, es una obligación del gobierno apoyar al teatro para que llegue a toda la gente.

3.- ¿De qué manera labora como profesional del teatro en nuestro estado?

Tengo cinco años trabajando en el grupo Teatro Demediado, en animaciones y actuando en montajes de la compañía.

4.- ¿Percibe un sueldo de tales actividades con regularidad?

Si, es un ingreso regular y suficiente a pesar de todo.

5.- ¿Puede mencionar las distintas oportunidades de trabajo que nuestro estado ofrece para un teatrista?

No todas, o diría que ninguna. Creo que los grupos se ven obligados a buscar y crear sus propias fuentes de trabajo.

6.- ¿El Programa Nacional de Teatro Escolar puede considerarse la mejor oportunidad de trabajo profesional en nuestro estado?

No, nunca he participado y me ha ido bien. Lo importante es buscar oportunidades.

7.- ¿En qué otros sectores productivos y económicos que no sea el de la cultura y las artes se puede insertar al teatro profesionalmente?

En el turismo siempre encaja bien el teatro, te piden cosas muy específicas y pagan bien.

8.- ¿Qué piensa de la iniciativa privada para el desarrollo del teatro en nuestro estado?

Que no la hay, ninguna persona o empresa se interesa por un grupo. Piden tu trabajo pero con tu pago quedas bien servida.

9.- ¿Conoce o participa en algún grupo teatral, que sin recibir ningún tipo de estímulo gubernamental pueda financiar los costos de sus propios montajes?

Si, nosotros en Teatro Demediado podemos financiar nuestros montajes y tenemos que estar renovándonos constantemente para complacer a los clientes.

10.- ¿Qué regiones o municipios de nuestro estado considera mayormente activas para el teatro?

Pachuca.

11.- ¿Qué opina de la licenciatura en teatro del Instituto de Artes de Real del Monte?

Le falta mucha organización e interés por parte de los directivos. Lo importante en esa carrera es la calidad y no la cantidad; no hay buen apoyo de instalaciones, de mobiliario, de académicos, etc.

12.- ¿Piensa que el sector turístico es una buena opción para los teatristas de nuestro estado?

Como ya lo dije tiene buenas oportunidades, lo importante es ofrecer buenos proyectos.

13.- ¿Piensa que en los siguientes años la actividad teatral en nuestro estado va a crecer o decrecer?

Puede crecer mucho, pero si entre los grupos hay egoísmo y peleas, va a verse seriamente afectada.

MARCO DE PRODUCCIÓN PARA EL MONTAJE DE LA OBRA

La Verdadera Venganza del Gato Boris

Entrevistas

Las siguientes entrevistas fueron realizadas en el mes de marzo del año 2007, tomando en cuenta a algunos de los participantes en la creación de la producción de la obra.

César Blancas Ramírez

Pintor, actualmente estudia la carrera de Artes Visuales en el Instituto de artes de Real del Monte Hgo.

Yo fui invitado como escenógrafo a la obra directamente por Omar Orenday Ocádiz, fuimos a Pátzcuaro Michoacán a recibir la capacitación por parte de Casa del Teatro, allí recibimos instrucciones sobre los procedimientos que aplicaríamos en nuestra obra. Gran parte del diseño de escenografía surge durante ese lapso de tres semanas en Pátzcuaro en donde presentamos una maqueta del teatro en que trabajaríamos en Hidalgo, el Guillermo Romo de Vivar.

La escenografía se realizaba en un área de seis metros de fondo y ocho metros de frente de superficie trapezoidal. Se construyó un ciclorama de dos frentes que funcionaba con luz física, al iluminarse por el frente nos entregaba una imagen de espacio y al iluminarse por detrás nos daba otra; esto se dio debido a la falta de espacio del teatro en el que no se podían hacer movimientos del ciclorama. De esta manera, el espacio escénico dispuesto para la obra requería de perspectiva

para dar profundidad a un teatro muy angosto, que no contaba con las salidas suficientes.

La escenografía en total consistía en cuatro espacios distintos requeridos: una sala de ópera, un callejón, un cuarto de hotel y una azotea. A partir de las dos caras del ciclorama se podían obtener los otros dos espacios por medio de la combinación de muebles escenográficos. Una cara del ciclorama nos presentaba una imagen de luz diurna y la otra la noche.

Los muebles escenográficos consistieron básicamente en estructuras de metal forradas con tela en su superficie que pretendían ser ligeras y fáciles de armar y desarmar para darles espacio en el teatro. Se construyeron dos estructuras móviles, como veletas, que en sus dos caras podían darnos el callejón y por el otro las paredes del cuarto de hotel. Las otras estructuras servían para recrear una azotea con su chimenea, otra estructura que servía de escalinata y como carro móvil para los momentos de la ópera. También me encargué de realizar toda la utilería y los muebles de la estancia de Federico, una mesa, una silla, un viejo fonógrafo y muchos utensilios más.

Con respecto al trabajo en equipo creo que faltó un poco de coordinación entre la producción y todos los realizadores para que el trabajo se diera en conjunto, en este caso, el director era el único medio de comunicación con el que contábamos y creo que muchas cosas no se pudieron realizar por falta de tiempo, espacio y sobre todo comunicación.

Creo que mi trabajo dejó sin hacer muchas cosas que yo quería ver realizadas en escena, pero no estoy insatisfecho sino todo lo contrario, el desempeño de los actores fue bueno y una cosa importante de la obra fue que cuantas veces vi la obra nunca dejó de gustarme.

Eduardo Espinoza Sáenz

Músico, cantante y compositor, profesor de iniciación musical. Fue estudiante de Etnomusicología en la UNAM. Ha musicalizado montajes en el estado de Hidalgo tales como El Pájaro Azul y Clown Quijote.

Acudí al llamado del director ya que tenía experiencia musicalizando obras, se me presentó un primer libreto y yo ya estaba trabajando en ello, pero luego el director me llamó desde Pátzcuaro y me dijo que me detuviera por que habían cambiado la obra. Entonces se me presentó el libreto de ***La Verdadera Venganza del Gato Boris*** y al verlo me di cuenta que tenía un grado mayor de dificultad ya que pretendía manejar ópera clásica para niños.

Con respecto a todo ese asunto hubo una gran divergencia entre el director y yo, pues yo pensaba que, dado el grado de dificultad del canto para los actores y el poco tiempo que se tenía para ensayar, le comenté al director que lo mejor sería lograr un juego en el que los actores no cantaran como verdaderos cantantes de ópera, más bien que pretendieran hacerlo en escena mediante recursos expresivos del cuerpo, efectos de sonido y su propia voz. El director me pedía que la ópera se cantara formalmente lo cual yo consideré un gran obstáculo, pues la única que cantaba era Cristina, la que era la Mujer de Negro en la obra.

Todos los viernes trabajaba con los actores y el resto de la semana me encargué de realizar las adaptaciones a las partituras de las óperas; hacer las canciones de los gatos y me encargué de realizar todos los efectos sonoros que había en la obra. Una de mis mayores dificultades fue la necesidad de musicalizar las óperas y para ello me valí de un programa de cómputo para terminarlas debidamente. Mi trabajo duró tres meses aproximadamente y considero que fueron jornadas muy

largas en las que tenía que hacer las adaptaciones para las óperas, eso era muy complejo.

Una de las cosas que durante todo el trabajo pude notar fue el poco contacto que existió entre el equipo de trabajo, el único medio de comunicación fue el director. Creo que trabajamos todos por separado y en cuanto a la producción pues simplemente no la hubo. En cuanto al trabajo final, algunas cosas me gustaron y otras no, otras me sorprendieron. Creo que faltó mucho el trabajo en equipo, los actores se quedaron cortos con la voz. En general creo que el trabajo fue bueno, pero como ya lo dije, faltaron algunas cosas.

Edgar Iván Reyes Vásquez

Editor en arte secuencial, realizó estudios en el plantel ENEP Acatlán, UNAM. Trabajó como caricaturista político en el periódico Excélsior, fue maestro de arte en la Universidad Politécnica de Tulancingo, maestro de dibujo en el Instituto de Artes de Real del Monte Hgo. Ha trabajado como pintor y atrezzo en la realización de las obras teatrales El pozo de los mil demonios y Clown Quijote, pertenecientes al Programa Nacional de Teatro Escolar en distintas emisiones.

Cuando se me presentó la idea de la obra creo que había muchos vacíos y que carecía de una meta final, el director de la obra no tenía una idea muy clara de lo que quería y por ello se partió de cero en el trabajo. Se revisó el guión. Fue muy complejo el trabajar sobre esta obra en específico, la obra pide varias escenas de otras obras de ópera dentro de la misma y entre los pasajes que se presentaban y las diversas épocas, se tuvo que hacer una investigación detallada sobre el contexto estético de cada parte.

Se comenzó por apartar la línea de la trama general y después, separar y detallar las diversas líneas de época de cada una de las óperas que se querían representar. Se hicieron los primeros bocetos y una vista general de todos los

diseños creados, se pusieron en una pared y se comenzó a seleccionar a los diseños; se tuvo que revisar si se deslindan unos de otros para ver si guardaban la continuidad del diseño de cada época que se pretendían retomar.

Se eligieron los bocetos y se trabajó sobre ellos, después vino el diseño y se pensó en la producción. Una vez que se determinaron las formas se comenzó a trabajar en el color, estos estuvieron bien representados en cuanto a los tonos de las telas; el diseñador buscó las telas y tuvo las primeras muestras. Al tenerse las telas es muy importante tomar en cuenta los demás elementos de producción ya que si no se hace, tanto la escenografía como la iluminación pueden desmerecer los tonos del vestuario.

A todo esto había que pensar en cómo se veía el vestuario, las dimensiones del foro y la luz que se utilizó. Es un error muy común que en una obra de teatro no se encuentre compaginada la escenografía, el vestuario, la iluminación y demás elementos. Creo que no hubo comunicación en la obra, momentos en que no se podían conocer los avances de los demás realizadores, desorganización por parte del director, falta de liderazgo y rumbo en cuanto a la dirección.

Fui muy meticuloso para crear los diseños de vestuario, realicé ciento setenta diseños previos utilizando diversas técnicas, unos a lápiz, otros en acuarela, etc.

La obra no contó con una producción real, al final del trabajo la obra no tenía los diseños que yo había presentado. No fue una buena experiencia ya que se había desviado lo que yo con mi trabajo había proyectado. La culpa no es de los que hicieron los vestuarios, creo que el director no sabía lo que quería y perdió el control de la producción del vestuario. La productora no trabajó.

Sobre la toalla

Hago aquí un aparte para comentar una situación que la última noche de mi estancia en Pátzcuaro causó gran conmoción. Unas horas antes de que

regresáramos a Pachuca, la noche del sábado de la tercera semana, se hizo en un salón una última reunión con todos los directores, actores, escenógrafos, asistentes e instructores, en la que dimos nuestro punto de vista sobre lo que fueron esas tres semanas.

Esa noche, Luis de Tavira, sentado al fondo del gran salón encabezaba la comitiva junto con sus instructores y todos los demás formamos un gran círculo. Los halagos no se hicieron esperar. La apoteosis y la fastuosa hipocresía surgieron como una marejada, todo eso me pareció tan malo que levanté la mano y pedí la palabra; por un momento perdí la compostura y recordé lo denigrante que había sido el trato para con nosotros los jóvenes. Tomé la palabra y dije:

-Yo quiero decir algo, o más bien quisiera confesar algo, me llevo... ¡Dios esto es muy duro! Me llevo una toalla.

La mayoría no supo interpretar mis palabras, hubo un murmullo generalizado y algunas risas, yo supongo que muchos pensaron que me faltaba un tornillo. Luis de Tavira no movió un solo gesto de su cara y me miró como miraría un lobo a un pequeño cordero.

Dije que me llevaba una toalla porque recordé las blancas y limpias toallas que la amable señora del aseo nos llevaba todas las mañanas a nuestros cuartos y yo platicaba con ella cuando limpiaba el cuarto en donde dormía. Pensé, que las toallas pueden lavarse como lo hacía con ellas la señora del aseo y que si se ensuciaban podían volver a recuperar su blancura; pero los pensamientos y actitudes de muchos de los asistentes desgraciadamente no podrían sumergirse en el agua para lavarse, aunque se quisiera.



LA VERDADERA VENGANZA DEL GATO BORIS

(intriga operística para gato y tenor)
De Maribel Carrasco

REPARTO

Boris (el gato y voz de Dorinda) Beatriz Magdalena Valdés Rabling	El Ratigan (el secuz fortachón y vagabundo) Carlos Mentado López
Federico Fetuchini (el tenor amigo de Boris) Alfredo Ávila Tamayo	El Arañas (el secuz miedoso, vagabundo y Dorinda) Mariano Acosta Lucas
Igor (el criado de Fetuchini y vagabundo) Eduardo de la Fuente Colín	Los divos
La pandilla de gatos	La Soprano (mujer de negro, botones, doña Ana, Zerlina, Carmen y Angélica) Cristina Ariadna Medina Orozco
Sapirón (el jefe, entrevistador, vagabundo y commendatore) Jacinto Lagunas Cruz "Jelipe"	El Baritono (espíritu de la luna, Leporelo y Zoroastro) David González

CREDITOS

Escenografía y atrezzo César Blancas Ramírez	Musicalización Eduardo Espinoza Saenz
Diseño de Iluminación Alejandro Patiño Gaona	Decodificación musical Eduardo Garduño
Staff técnico del Teatro Guillermo Romo de Vivar: Tramoya Alberto Barrientos	Edición musical Juan Manuel Aguirre Yáñez
Iluminación Robert Zamora	Producción ejecutiva Virginia Martínez Lozada
Audio Gabino Damián Manzano	Asistente de dirección Mariano Acosta Lucas
Diseño de vestuario Iván Reyes Vázquez	Asesoría "La Casa del Teatro" Morris Savariego y Antonio Salinas
Realización de vestuario y títeres Ars-Vita	Dirección Omar Orenday Ocadíz

Sinopsis

Durante esta historia el solitario gato Boris recibe noticias, por medio de una banda de maleantes gatos, que su amigo de vagancia Fetuchini, a quien no ha vuelto a ver desde hace siete años, cuando le entregó el elixir del canto para hacer realidad su sueño más preciado: convertirse en un famoso cantante de ópera. Al encontrar Boris a Fetuchini, este niega conocerle, despreciando su origen callejero; aun así su viejo amigo insiste en buscarle pero el ahora famoso cantante de ópera hace lo imposible por ahuyentarlo, ya que aun guarda con recelo el elixir que le dio la voz que ahora tiene, por lo que decide matar a su viejo conocido para que nadie se entere del secreto de su prodigiosa voz. Es entonces que el muerto y traicionado Boris, o mejor dicho el fantasma de éste clama venganza: Fetuchini no tendrá sosiego hasta que reconozca su amistad.

Dedicatoria

Para Ariel O. Orenady Martínez
...porque siempre se puede salir adelante

Reconocimiento

Para Alejandro Patiño
... por su trayectoria al frente de la iluminación teatral en el Estado de Hidalgo



Programa de Nacional Teatro Escolar en 2007-2008

El Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y la Coordinación Nacional de Teatro

Convocan

A directores teatrales o grupos de teatro establecidos en el estado a presentar un proyecto escrito para seleccionar director y obra de la puesta en escena del Programa Nacional de Teatro Escolar en Hidalgo 2007-2008.

Bases:

Presentar proyecto por triplicado que integre:

- Propuesta de texto
- Justificación del proyecto
- Currículum del director
- Currículum de creativos (iluminador, musicalizador, vestuarista, escenógrafo y productor)
- Currículum de elenco
- Plan y calendario de trabajo
- Video que contenga muestra de los dos últimos montajes de director

El proyecto deberá tomar en cuenta que el público escolar al que atenderá son alumnos de 5° y 6° grados de educación primaria y los tres niveles de secundaria.

Los proyectos deberán entregarse en las oficinas de la Dirección de Animación y Difusión Cultural del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo ubicadas en:

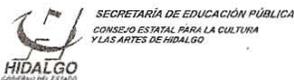
Foro Cultural Efrén Rebolledo
Calle de Bravo 202, Colonia Centro
Pachuca, Hgo., C. P. 42000

En un horario de 8:30 a 16:30 de lunes a viernes

Fecha límite para la recepción de propuestas
Viernes 4 de mayo de 2007

Mayores informes:

Foro Cultural Efrén Rebolledo
Tels: 7154186 / 7153628 / 7150474
www.hidalgo.gob.mx



CONACULTA

