



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*CURSO PRÁCTICO DE TEATRO EN LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
CHAPINGO, PARA LA ESCENIFICACIÓN DE EL EXTENSIONISTA DE
FELIPE SANTANDER*

INFORME ACADÉMICO POR ACTIVIDAD PROFESIONAL:

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

P R E S E N T A

MANUEL ALEJANDRO CÁRDENAS CUEVAS

ASESOR: MAESTRO LECH HELLWIG-GÓRZYŃSKI

SINODALES:

LIC. RAFAEL PIMENTEL LÓPEZ
LIC. GONZALO JUAN BLANCO KISS
LIC. CRISTINA LETICIA BARRAGÁN GUTIÉRREZ
LIC. CARMEN ESTELA MASTACHE MARTÍNEZ.

México, D.F., JULIO DE 2010





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.

DEDICATORIA

A MIS PADRES, PACO Y BERENICE, PORQUE A PESAR DEL CAMBIO DE RUMBO DEL VIENTO EN MI VIDA, SIEMPRE MANTUVIERON LA CONFIANZA Y LA FE EN MI NAVEGACIÓN.

A MIS HERMANAS ANA Y CECI, YA QUE SIEMPRE FUERON CÓMPLICES EN LAS DECISIONES MÁS IMPORTANTES DE MI PERIPLO EN ESTE MUNDO.

A MI HERMANO GUSTAVO, QUE PESE A LA LEJANÍA Y A LAS DIFERENCIAS, CONSERVO LA FE DE UN ENCUENTRO HONESTO Y RESTAURADOR.

AGRADECIMIENTOS

A mis maestros Benjamín Castillo, Lech-Hellwig Górzyński, Rafael Pimentel, Carmen Mastache, Gonzalo Blanco, Cristina Barragán, Fernando Martínez Monroy, Fidel Monroy, Mario Balandra, Rodolfo Valencia, Nhorma Ortiz Perea, Mónica Raya, Tibor Bak Geler, Gerardo Trejo Luna, María Teresa D'al Peiro, Bernardo Rubinstein y Muriel Ricard por indicarme el camino de la consciencia de mi instrumento y del mundo que me rodea y por impulsar las preguntas que guían mi proceder escénico, así como mis actos de vida.

A mis directores Susana Ramos, Irma Carrillo, Dariela Pérez, José Alberto Gallardo, Jorge Vázquez, Adolfo Matías, Adriana Bautista, Luis Felipe Rodríguez, Natalia Cament, Rafael Sandoval, Ernesto Verdín, José Alberto Patiño e Isabel Ruíz por haber confiado en mi trabajo y por ayudarme a crecer como actor y persona.

A mis grandes amigos en la aventura de esta vida: Ángeles Batista, Miguel Sandoval, Juan Pablo Villalobos, Paola Huitrón, Paola Torres, Juan Díaz, Ismael Sánchez, Sofía López, Patricia del Razo, Laura Mondragón, Francisco Eleuterio, Nara Hidalgo, Balam Garfias, Elizabeth Martínez, Cecilia Magaña, Abraham Rojas, Diana Reséndiz, Regina Arias, Alejandro Limón, Arturo Adriano, Sandra Arcos, Vicente Ortega, Abril Alcaraz, Monty, Mariana Gándara, Esperanza Penagos, Carolina, Jazmín Hilarios, Cruz, Talía, Adriana Portillo, Liliana Ramírez, Idalia, Aurora, Araceli Consuelo, Koval, Atziri Cárdenas, Daniela, Iván Álvarez, Kevin, Luis Negrete, Adriana Reyes, Mirel, Miguel Mart, David Blanco y tantos otros que representan tanto en mi estancia en la facultad.

A los inseparables amigos de mi etapa chapinguera: Orlando Calderón, Isidro García, Esteban Medel, Servando Aguirre, Juan Raya, Manuel Calderón, José Ayala, Marissa, María Luisa Bárcenas Argüello, Paniagua, en fin, amistades a las que debo y aprecio tanto.

A mi tía Aurora, mis primos Isben, Gaby, Felipe y Víctor; a mis sobrinos César, Oscar, Ivonne, Nidia, Isben hijo y a mi tocayo, Manuel Alejandro, por haberme brindado su apoyo en estos años de auto-conocimiento.

A los participantes de "El extensionista" en la Universidad Autónoma Chapingo: Noé, Fernando, Dante, Javier, Jéssica, Carla, Luis Fernando, Flor, Luis Alejandro, Blanca, Enock, Altagracia, Ediberto, Luis Valladares, a la maestra Graciela Flores, al maestro Ernesto Dzúl, a los técnicos del Auditorio "Álvaro Carrillo", a la Lic. Silvia Castillejos Peral por todo el apoyo y su energía brindados al proyecto.

A mi cómplice Edgar Uscanga, por estar y saber estar en los momentos de plenitud de mi existencia.

ÍNDICE

| | PÁG. |
|--|------|
| I. RESUMEN. | 1 |
| II. INTRODUCCIÓN. | 3 |
| III. CAPÍTULO I: LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA CHAPINGO. Breve reseña de la Universidad. La Dirección General de Difusión Cultural y Servicios. El Departamento de Talleres Culturales. El taller de teatro. | 13 |
| IV. CAPÍTULO II: CURSO PRÁCTICO DE TEATRO. Diseño del curso: Justificación. Propósitos. Ejes temáticos. Metodología. Evaluación. Comentarios. | 30 |
| V. CAPÍTULO III: ¿POR QUÉ EL EXTENSIONISTA? Felipe Santander, vida y obra. <i>El extensionista</i> . Motivaciones personales para generar la puesta en escena. Propuesta de producción. Comentarios. | 61 |
| VI. CAPÍTULO IV: CURSO PRÁCTICO DE TEATRO, PROCESO DE PUESTA EN ESCENA Y REPRESENTACIONES. | 75 |
| VII. CONCLUSIONES. | 117 |
| VIII. BIBLIOGRAFÍA. | 121 |
| IX. ANEXOS | 125 |

RESUMEN

Este trabajo reseña y describe la actividad profesional *Curso práctico de teatro en la Universidad Autónoma Chapingo (UACH), para la escenificación de El extensionista de Felipe Santander*, realizada durante el año 2006. Es también una valoración crítica de la experiencia pedagógica-teatral descrita; por ende, contiene una reflexión sistematizada de la misma, partiendo de los saberes, habilidades, experiencias y conocimientos construidos durante mi estancia en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro (CLDyT), perteneciente a la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

El presente informe muestra una serie de materiales, recursos, herramientas y reflexiones respecto del teatro que he construido en la FFyL, todos ellos dirigidos a la tarea concreta de compartir y ofrecer un espacio teatral complementario para futuros ingenieros agrónomos formados en Chapingo; proyecto que, aunque suene de “perogrullo”, les ayuda a conformar un perfil humanista y crítico a los futuros profesionales del campo mexicano. Del mismo modo, procura mostrar la organización y sistematización coherentes de la experiencia desarrollada en la UACH, institución de la cual también soy egresado de la licenciatura en Comercio Internacional de Productos agropecuarios en la División de Ciencias Económico Administrativas en el año de 1999.

La actividad que es narrada en este documento se desplegó y desarrolló en el Departamento de Talleres Culturales, adscrito a la Dirección General de Difusión Cultural y Servicios de la UACH, en un año crucial para el Taller de Teatro, pues ya cumplía éste siete años sin profesor titular, debido a que la maestra encargada del taller se encontraba ausente estudiando, desde el año 2000, su Doctorado en Artes Escénicas en Alemania, sin visas de pronto regreso. Esta coyuntura me permitió la oportunidad de ofrecer el *Curso práctico de teatro* en Chapingo por todo el año 2006.

Considerado lo anterior, el curso impartido en la UACH significa en mi desarrollo profesional: a) hacer un acopio, con fines pedagógicos, de la formación obtenida en la UNAM; b) revisar dichos conocimientos, saberes, acervos e instrumentos construidos por mi paso en las aulas universitarias de Ciudad Universitaria (CU), para verificar la capacidad

que poseo de enseñar teatro a un nivel de taller formativo-auxiliar para personas que no se dedicarán profesionalmente al arte escénico, sino que verán en éste un hallazgo significativo para la conformación de su personalidad y profesión.

Espero que la información contenida en el presente informe sirva para los fines expuestos y como auxiliar de futuras experiencias análogas en el campo educativo del arte dramático.

INTRODUCCIÓN

Las razones

Hace ya diez años egresé de la UACH (1999). Contaba con “veintidós febreros” en mi vida y una *licenciatura en comercio internacional de productos agropecuarios* que no me satisfacía. En contraste, tenía en mi haber la experiencia de un lustro de hacer teatro en dicha universidad: de 1995 a 1996 como miembro del Taller de Teatro Universitario (a cargo de la profesora Jeanine Tapia, egresada de la entonces Escuela de Arte Teatral — EAT—) y de 1996 a 1999 con el Grupo de Teatro Camaleón y el Teatro Laboratorio (ambos bajo la dirección artística del profesor Benjamín Castillo, pasante del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la FFyL de la UNAM).

Al recordar aquellos días, lo primero que evoco es la dicha y la sorpresa de entrar en contacto con el arduo, mas satisfactorio arte del teatro y el actor. Descubrir que no sólo se trata de memorizar textos y subirse al escenario a “lucirse”, sino que hay un trabajo complejo que lo sustenta: entrenamiento físico exhaustivo, ejercicios vocales, ejercicios que faciliten al cuerpo abrirse a la imaginación creadora, a la voz del alma; re-entrenar la percepción y la sensibilidad, re-aprender a pensar, sentir, moverse y hablar; pues para el actor todo lo que es cultura (aprendizaje social) puede llegar a ser una barrera sobre el escenario¹, aunque paradójicamente se tenga que trabajar con ella segundo tras segundo.

Desde entonces el teatro se convirtió en **necesidad, trabajo y recreación**. Nicol las define como las esferas que integran la vida de un ser humano.² Por ello, cuando me gradué en Chapingo decidí abandonar el comercio y la economía agrícola para estudiar teatro en la FFyL de la UNAM.

Ingresé a la carrera en el año 2000 (justo cuando había acabado la huelga estudiantil iniciada en 1999) y encontré en las aulas de dicho recinto saberes, conocimientos,

¹ Pienso inmediatamente en las aseveraciones de Antonin Artaud contenidas en *El teatro y su doble*. Al referirse que la cultura es un menoscabo a la vida, ya que ésta última y la civilización no se han acompañado en un ritmo orgánico, pareciera que la cultura asesina los impulsos vitales, por lo que el teatro (como institución), está muerto. Si el teatro es verdadero arte, será contrario a la cultura establecida.

² Eduardo Nicol. *La primera teoría de la praxis*. UNAM, 1978, México, p. 21.

habilidades y, sobre todo, preguntas que me han ayudado a conformar las bases del profesional del teatro que anhelo llegar a ser. En definitiva, la estancia de cinco años en la facultad me mostró que la decisión no fue errónea: encontrar la formación que me ayude como profesionalista *en evolución* del teatro.

En el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, como estudiante inscrito en los distintos semestres, participé en las primeras temporadas de repertorio y ciclos de espectáculos de primavera; fui finalista con puestas en escena que obtuvieron reconocimientos en distintas ediciones del Festival Nacional de Teatro Universitario; representé con dos escenificaciones a mi Colegio, Facultad y Universidad en tres Festivales Internacionales de Escuelas de Teatro (dos en Varsovia, Polonia, y uno en Belgrado, Serbia), obteniendo reconocimientos para nuestra alma-Mater. En el 2008 obtuve un reconocimiento especial a mi trayectoria como actor dentro del marco del III Premio a la Creación Escénica de la UNAM. Los trabajos más representativos en que participé fueron:

- *Jaques y su amo*, homenaje a Denis Diderot, de Milán Kundera, Teatro para la vida misma, dirección de Rafael Sandoval Roquet. Obra participante del programa “MANOS A LA OBRA” de Fundación UNAM en el 2007; puesta en escena ganadora del XIII Festival Metropolitano de Teatro Universitario, UAM Azcapotzalco, 2007; menciones a actuaciones destacadas a Laura Mondragón y a su servidor, Manuel Alejandro Cárdenas Cuevas, en el II Encuentro de las Artes Escénicas de la Del. Gustavo A. Madero, abril de 2008.
- *Seis juegos y un contraste a partir de Los negros de Jean Genet. Juego barroco en siete cuadros y seis títeres*, Mimo Fúnebre Teatro, dirigido por Edgar Allan Uscanga Aguas, 2005;
- *Calígula* de Albert Camus, dirección de Adriana Bautista y obra finalista en el XIII Festival Nacional de Teatro Universitario, 2005; representante UNAM en el programa de la SCGDF “Jóvenes a Escena” y participante del programa “MANOS A LA OBRA” de Fundación UNAM durante el 2006;

- *Me llega una carta*, basada en *Notas de cocina* de Rodrigo García, adaptación y dirección de Natalia Cament, puesta en escena que obtuvo menciones honoríficas a la mejor dirección escénica y al mejor actor (este último para el compañero José Alberto Patiño) en el XII Festival Nacional de Teatro Universitario, 2004; selección UNAM y premio especial del jurado a la mejor dirección escénica, adaptación y diseño escenográfico para Natalia Cament en el III Festival Internacional de Escuelas de Teatro de la “Akademia Teatralna Aleksander Zelwerowicz” en Varsovia, Polonia, 2005; selección UNAM galardonada con el GRAND PRIX a la mejor puesta en escena y premio al mejor actor para el compañero José Alberto Patiño en el II Festival Internacional de Estudiantes de Teatro de la “Fakultet Dramskih Umenotsni” en Belgrado, Serbia y Montenegro, 2006;
- *El triciclo* de Fernando Arrabal, dirección de Jorge Vázquez y obra ganadora de las menciones a la mejor propuesta plástico-escénica para el director y al mejor actor para Ismael Sánchez Galeote en el XI Festival Nacional de Teatro Universitario, 2003;
- *Antígona (dolor)*, espectáculo multimedia basado en el texto homónimo de Sófocles, dirección de Dariela Pérez, 2003;
- *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca, coordinación artística del profesor Mario Balandra, 2002-2003;
- *Fragmento de teatro II* de Samuel Beckett, dirección de José Alberto Gallardo, premios a la mejor escenografía para el director y al mejor actor para Arturo Adriano en el X Festival de Teatro Universitario 2002; selección UNAM en el II Festival Internacional de Escuelas de Teatro de la “Akademia Teatralna Aleksander Zelwerowicz”, en Varsovia, Polonia, 2003; becarios del programa de la SCDF “Arte por todas partes”, 2004.

- *La historia del zoológico* de Edward Albee, dirección de Dariela Pérez, 2002-2003;
- *Desesperante, más desesperante que lo trágico*, adaptación de *Los saludos* y *Escena para cuatro* personajes de Eugène Ionesco, dirección de Susana Ramos, 2001-2002;
- *El sueño del Ángel* de Carlos Solórzano, dirección de Irma Carrillo, puesta en escena ganadora como mejor obra en las Olimpiadas Culturales de los Trabajadores “Ricardo Flores Magón”, etapa del DF, 2001.

Regresé en el 2006 a la UACH como aspirante profesional del arte escénico con un proyecto pedagógico para escenificar *El extensionista* de Felipe Santander para agrónomos. Aproveché el periplo, pues la profesora titular del taller contaba con seis años de estar ausente de Chapingo ya que había pedido un permiso para estudiar su doctorado en dirección escénica en Alemania.

¿Cómo nació el proyecto? Su génesis es el siguiente: fue planeado desde **marzo de 2005** en la clase de **Didáctica del Teatro II** a cargo de la Maestra Cristina Barragán en la Facultad de Filosofía y Letras. Al finalizar el curso, acordé con ella y con el Maestro Lech Hellwig-Górzyński obtener asesorías para plantear el proyecto a la Dirección General de Difusión Cultural y Servicio (DGDCyS) de la UACH. Las sugerencias que me brindaron fueron en el campo pedagógico y en el artístico, respectivamente.

Presenté la propuesta en septiembre de aquel año a la UACH; para octubre fue aprobada por la **Licenciada Silvia Castillejos Peral**, Directora General de Difusión Cultural, Chapingo. Ella se encargó de asignar a la subdirectora de actividades culturales, la profesora **Graciela Flores**, la producción ejecutiva del proyecto. Conté desde entonces con su apoyo indispensable e inigualable. Inmediatamente, se convocó a una reunión a los miembros de la comunidad universitaria.

En diciembre tuve la primera junta informativa con los interesados y en **enero de 2006** inicié el curso. Para junio de ese año, tuvimos el estreno de la obra; nos presentamos en otras cuatro ocasiones entre agosto y noviembre.

El proyecto fue una apuesta didáctica, una propuesta para contribuir a la formación de seres humanos completos: conscientes de la complejidad humana, **de la luz inherente a nuestra condición y de las mazmorras en que la dinámica tanática de la vida cotidiana nos encierra**. Y más aún en el interior de la UACh, universidad *sui generis*, cuyas condiciones y contexto serán abordados más adelante.

El curso ofreció la creación de un espacio de reconocimiento y concientización de *lo que soy, de lo que eres, de lo que son y lo que somos como individuos y colectivos*, entretelado a través de la diversión. Fue un espacio para que el participante indagara y explorara la naturaleza humana y la multiplicidad de posibilidades que ella ofrece mediante el uso del lenguaje teatral; se pretendió mostrar la pluralidad de vidas que poblamos como especie humana.

Si los participantes del curso comprendieron y asumieron lo anterior, entonces, la contingencia que el teatro significó en su formación agronómica ayudaría a expandir la visión del mundo y su proceder en él. El teatro que les propuse no fue sitio adecuado para el exhibicionismo, el egoísmo ni la vanidad. Fue un espacio para **el descubrimiento personal y social**; de reforzamiento del ser, tan maltrecho o ensimismado por los convencionalismos sociales que limitan nuestras capacidades; fue un lugar para revelarnos humildes, trabajadores y, sobre todo, descubrirnos creativos; para ejercerse libremente; para experimentar y recrear nuestras emociones, nuestra alma, nuestros pensamientos; para reconocer mecanismos de causa-efecto; para reír, para vivir en grupo, mediante las particularidades y especificidades del lenguaje teatral; no obstante, sin el principio del gozo, todo lo anterior se volvería insulso; pues si no está presente la dicha, el teatro se sufre y no se vive en su diversidad.

El curso tuvo como eje **despertar las habilidades expresivas de los participantes para coadyuvar a su formación profesional**. Del mismo modo, sensibilizarlos al hecho escénico.

En los doce meses que duró la experiencia, compartimos horas de dicha y de odio, de preocupación y de estrés, de ilusiones, de desilusiones, de crisis, de soluciones, de avances, retrocesos y estancamientos. Fueron días fructíferos en los que creamos **una puesta en escena** no perfecta, no profesional; pero sí **honesto, ética y altamente significativa para la formación de agrónomos comprometidos con la realidad del campo mexicano**. Una puesta en escena a la altura de nuestros procesos de vida y representativa de la vida "chapinguera".

Los participantes reconocieron sus límites y, de acuerdo a su proceso, fueron más allá (revisar el Capítulo IV y los escritos de los participantes contenidos en los anexos). También se toparon con barreras que no pudieron librar; incluso, se vieron ante vallas que no quisieron sortear. A fin de cuentas, ellos ejercieron sus propias decisiones. Yo, como su facilitador y su director, incluso enfrenté retos que tuve que resolver. Aprendimos juntos que el “teatro de grupo”³ es un proceso continuo, no un producto terminado.

El objeto cultural que creamos tuvo la personalidad “chapinguera”; aunque quisimos explorar más allá, fue imposible, porque no podíamos negar lo que somos: *El extensionista* refleja las virtudes y los vicios que, como comunidad, Chapingo ha construido a lo largo de los decenios como institución de educación agronómica. Dichas características se repiten en la construcción de la identidad mexicana (y son propias de la naturaleza humana). Ello se explica porque el espacio-UACH es **el crisol de México**. Allí convergen personas de todas las latitudes y longitudes de la República; se conforma **una mixtura-concentrado cultural de todos los “México”**, repleta de defectos y virtudes, cualidades y vicios que nos identifican como mexicanos. Además, no existe **una frontera visible entre la vida académica y la vida íntima** de los “chapingueros”, puesto que viven en la Universidad.

Después de cinco funciones de *El extensionista*, he percibido que el teatro en Chapingo debiera aspirar a **ser un punto de encuentro “entre los diferentes”, capaces de**

³ En sentido estricto, toda experiencia teatral es colectiva, pues implica la participación, coordinación y organización de un grupo de personas que colaboran para obtener la puesta en escena; sin embargo, hago énfasis en “teatro de grupo” por las implicaciones que tiene hacer consciente esta característica dentro de los objetivos éticos del curso que más adelante se reseñarán.

dialogar y acordar, de emitir juicios críticos y facilitar la propuesta de soluciones a la problemática vida del ser humano, y, en especial, del ámbito rural mexicano. ¿Acaso ésta no es una de las posibilidades del teatro en cualquier lugar y tiempo?

Propósitos del Informe:

1. Contextualizar, mediante un esbozo de referencias e información, el espacio cultural donde se llevó a cabo la experiencia profesional en cuestión dadas las peculiaridades de ese espacio institucional.
2. Describir el diseño de la experiencia pedagógico-teatral en la Universidad Autónoma Chapingo efectuada a través del *Curso práctico de teatro para la escenificación El extensionista de Felipe Santander*, con el objeto de proponer un campo de acción y transformación humanista en dicha casa de estudios agronómicos.
3. Presentar las razones, la investigación previa y los objetivos artísticos para apoyar la puesta en escena de *El extensionista* de Felipe Santander en la UACH.
4. Narrar el desarrollo del *Curso práctico de teatro* y su culminación con la escenificación de *El extensionista*, como reflexión personal a cerca de las herramientas adquiridas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM que inciden en mí profesionalmente como actor y profesor de teatro.
5. Evaluar, a través de las conclusiones, la importancia de la práctica teatral en un universo *sui generis* como lo es Chapingo y verificar su pertinencia como espacio propicio para la formación de personas conscientes de su complejidad individual y colectiva, que se refleje en la construcción de agrónomos con visión humanista y sensibles a lo otro.

Metodología para la sistematización y redacción del informe

En este informe se narrará y analizará la experiencia pedagógica teatral que llevé a cabo de los meses de enero a diciembre de 2006 en la UACH.

Con ayuda de los protocolos del *Curso práctico de teatro* y de la *Carpeta de producción de El extensionista de Felipe Santander* (que son una síntesis de los capítulos II y III respectivamente del presente informe), asimismo de la bitácora de dirección, las bitácoras de los participantes-actores, las reflexiones escritas que ellos mismos han producido y de mi memoria y crítica del proceso, me apresto a sistematizar el conocimiento que puedo producir como consecuencia de la praxis didáctico-escénica.

Para ello, es necesario recordar algunos postulados inmersos en el *Curso práctico de teatro*⁴:

- a) El teatro es un lenguaje artístico, que tiene un sinnúmero de definiciones, todas ellas válidas. Si atendemos a su etimología, drama significa “acción”, de modo que debemos entender al teatro como una experiencia y, por lo tanto, como una actividad llena de sentido. También podemos decir que el teatro es un espectáculo, un entretenimiento tanto para quien lo ve como para quien lo hace. Hay quienes lo consideran como una ceremonia, como una liberación, o como una respuesta. Es necesariamente **arte colectivo**, y para quienes se dedican a hacerlo y a enseñarlo, el teatro debe ser siempre un juego y una forma de vida.
- b) La práctica teatral implica una fuerte introspección y una poderosa proyección de la sensibilidad humana abierta al otro.

La reflexión contenida en el informe narra una actividad significativa para los futuros ingenieros agrónomos que participaron en el proyecto. Esta podría resultar en una experiencia que incida de manera positiva en su futuro profesional y en la calidad de sus relaciones sociales. Ello gracias a las valiosas herramientas que el teatro pudiera aportarles para su desempeño laboral y personal.

El informe académico está dividido en cuatro capítulos que cubren distintas metas. En los siguientes párrafos se encontrará una breve descripción de lo que se tratará en ellos.

⁴ Manuel Alejandro Cárdenas Cuevas. *Protocolo del proyecto: curso práctico de teatro para la Universidad Autónoma Chapingo*. Propuesta de trabajo escénico en convenio con el Colegio de Literatura Dramática y Teatro como experiencia de tesista. *Vid* Capítulo II.

En el primer capítulo se hallará la contextualización de la comunidad en la que se desarrolló esta experiencia profesional. En él, se da una breve descripción histórica de la UACh. Después brindaré información sobre la Dirección General de Difusión Cultural y Servicios, el Departamento de Talleres Culturales y, en especial, el taller de teatro.

En el segundo, se procederá a describir el diseño del curso práctico de teatro en la UACh, haciendo hincapié en sus propósitos, planeación y metodología. El objetivo del curso no fue que el participante adquiriera una técnica teatral eficiente, sino que a través de los ejercicios, explorara su rico mundo interior y lo encauzase creativamente para comunicar su visión de la realidad y estuviera en condiciones de ampliarla o modificarla. Trataré de enlazar el relato de la vivencia con las características *sui generis* de dicha universidad. Los participantes han construido una identidad institucional bastante arraigada en su conducta y su visión del mundo ¿De qué manera el curso práctico de teatro y la puesta en escena inciden para enriquecer su Ser y su vida misma?

Brevemente, anoto que el curso estuvo estructurado con un tipo de metodología que permitió guiar al estudiante al maravilloso descubrimiento de sus capacidades expresivas. Esto implicó renunciar a la postura tradicional de ser “el maestro”, para intentar ejercitarme como facilitador de la experiencia teatral, que radica principalmente en el lenguaje del actor.

Una metodología constructivista⁵ faculta al participante a no partir del prejuicio del “hacedor de arte”; en vez de ello, permite que se disponga de manera lúdica a la experiencia teatral, creando puentes significativos que le permitan reconocerse como sujeto creador de cultura.

Para el tercer capítulo se procede a justificar las razones por las que la selección de *El extensionista* de Felipe Santander fue adecuada como puesta en escena resultado del curso. La selección del texto dramático a representar estuvo sujeta a las necesidades del grupo de participantes, puesto que las herramientas intelectuales de análisis literario,

⁵ Por “Constructivismo” no se entiende una teoría o metodología pedagógica única; sino una serie de planteamientos y posturas que inciden en la práctica docente y que reubican el protagonismo del proceso enseñanza-aprendizaje en los educandos al poner hincapié en las experiencias significativas y en los constructos cognitivos elaborados a partir de éstas.

estético, histórico, antropológico, psicológico, sociológico, político y económico se convierten en indispensables para abordar la puesta en escena desde perspectivas profundas y significativas para el grupo.

Debido a esto, el texto dramático de Felipe Santander *El extensionista* fue una elección idónea para una primera puesta institucional en la UACH después de siete años sin profesor de teatro. Al ser una escuela agronómica, la obra de Santander aborda un universo conocido por los participantes y de suyo vivido, por lo que les facilitó dar sentido a la práctica escénica que nos propusimos.

El cuarto capítulo es la narración y análisis del curso iniciado el 16 de enero de 2006, así como del proceso de la puesta en escena. El estreno de la obra se realizó el 2 de junio. Se realizaron cinco funciones dentro de la UACH y nos inscribimos en el XV Festival Nacional de Teatro Universitario, en la categoría B (licenciaturas no teatrales), en la que fuimos finalistas.

CAPÍTULO I

LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA CHAPINGO

A lo largo de 154 años, la Universidad Autónoma Chapingo se ha consolidado no sólo como la institución de educación agronómica más importante del país, sino de América Latina. Desde 1853, año de su fundación, producto de la fusión de la Escuela Veterinaria y una Escuela de Agricultura que funcionaba en el antiguo Colegio Nacional de San Gregorio⁶, hecho que produjo el Colegio Nacional de Agricultura (CNA), trasladado al Colegio de San Jacinto, posteriormente Escuela Nacional de Agricultura (ENA) y hoy conocida como Universidad Autónoma Chapingo (UACH), es una institución que ha sabido adecuarse a los vaivenes sociopolíticos que el país ha experimentado y que, en su etapa más reciente, es uno de los últimos bastiones de las conquistas populares nacidas de la Revolución Mexicana.

El CNA nació en el Colegio de San Jacinto durante la época turbulenta de las luchas facciosas entre conservadores y liberales del siglo XIX. El país aún no se recuperaba de las cicatrices producto de la lucha de independencia y ya se encontraba dividido por dos proyectos de nación que pugnaban por ser el programa que definiría el presente y el futuro de entonces.

“[...] el Colegio Nacional de Agricultura (CNA), institución precursora de la ENA y de la UACH, había nacido en 1853, en un país que sangraba, con la mitad de su cuerpo mutilado por la <bestia del norte>, al final de la época de los cuartelazos, de los repetidos pronunciamientos y de los golpes de Estado del autonombrado <Su Alteza Serenísima>, Antonio López de Santa Anna, más conocido por el *pópulo* como <quince uñas> –por la falta de una pierna–, unos años antes de la decisión tajante de los mexicanos de socorrerse con una nueva constitución desplazadora de la de 1824, y de la ascensión de Juárez al poder itinerante, en el año preciso en el cual perdimos a manos de los yanquis la franja de nuestro territorio conocida como La Mesilla”.⁷

En sus inicios, el plan de estudios del Colegio consideraba la preparación de “Administradores Instruidos” y “Mayordomos Inteligentes”⁸. Cabe señalar que dicho

⁶ Díaz Sánchez, Salvador. *El chapinguero: cambio de cultura y vida cotidiana*. Tesis de la Maestría en Sociología Rural, Chapingo, México, 2004, UACH, Dirección de Difusión Cultural y Servicio, p. 59.

⁷ *Ibid.*, pp. 59-60

⁸ Eufemismos propios del México decimonónico y que apelan a lo que conocemos como “Capataces” de la haciendas.

programa curricular obedecía a intenciones reaccionarias, pues “lo que en realidad se proponían los inspiradores y redactores del plan de estudios era capacitar a los hijos y parientes de los hacendados para administrar sus fincas”.⁹

Desde 1861, debido a la inestabilidad política producida por la Guerra de Reforma y el fugaz imperio de Maximiliano de Habsburgo, el CNA detiene sus primeros pasos. No es hasta que en 1869 se inserta un nuevo plan de estudios que incluye dos nuevas especialidades: Agricultor y Médico Veterinario.¹⁰

Hacia 1892, bajo la férula dictatorial de Porfirio Díaz, se enmienda el plan de estudios del CNA y se introducen las profesiones de Ingeniero Agrónomo y Mayordomo de Fincas Rústicas. En esta época hubo pocos egresados de la escuela, a tal nivel que en el período incluido entre 1854 y 1907 sólo hubo 172 profesionistas graduados, en términos de promedio, tres por año.¹¹

El período revolucionario trajo consigo la participación activa del estudiantado al lado de la “gesta progresista”. El Colegio interrumpe actividades en 1914 debido a la sublevación nacional que obligó a tomar consciencia a esos futuros agrónomos respecto de las injusticias que la dictadura porfirista tenía consigo y que era imposible transformar por otros medios dadas las condiciones existentes. “Zapata y Villa, principalmente, recibieron el pequeño influjo de los estudiantes de agronomía”.¹²

Para 1919, sosegada un poco las ráfagas revolucionarias, la institución es reabierta con nuevas carreras como la de Mecánica Agrícola, que respondía a la necesidad de *tractorizar* al campo mexicano, lo que estipulaban los tiempos modernos.

Dicho plan de estudios correspondía a las exigencias y esperanzas carrancistas de “hacer avanzar el agro por la vía de la mecanización, sin pasar antes por la intensificación de la reforma agraria.”¹³ Ésta fue la razón por la que se enfocó la mira a la ex hacienda de Chapingo, en Texcoco, Estado de México como posible receptáculo de las funciones de

⁹ *Ibid.* p. 60.

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibid.* p. 61.

¹² *Ibid.* p. 62.

¹³ *Ibidem.*

enseñanza del CNA con una infraestructura adecuada para las funciones de enseñanza e investigación agrícola que se requería.

Fue hasta después de la revolución de 1910-1921 cuando el CNA es refundado como Escuela Nacional de Agricultura (ENA), trasladándose de San Jacinto a Chapingo, y adquiere una verdadera cédula de identidad con un sello de institución de enseñanza superior. La carta de inauguración fue redactada y publicada en 1923.

Sin lugar a duda alguna, la ENA se consolidó como una conquista de la Revolución Mexicana. Como tal, estuvo expuesta a los caprichos, intemperancias y veleidades de los gobernantes priistas de la época.¹⁴

Ubicada, pues, en el municipio rural de Texcoco, en “una ex hacienda exuberante, los chapingueros se enteraron de la guerra santa de los cristeros [...], de la muerte de Obregón y del teatro guiñol urdido por Plutarco Elías Calles durante el sexenio de 1929-1934”.¹⁵ Mientras que en los planes y filosofías educativos se reciben los efectos de las políticas implantadas por José Vasconcelos y que estipulaban en el plano agronómico:

“[...] un sistema de enseñanza agrícola compuesta por las escuelas rurales, las centrales agrícolas y las escuelas de agricultura, veterinaria y forestería –estas tres últimas ubicadas en Chapingo–. La Secretaría de Agricultura pasa a jugar un papel importante en tanto crea instituciones para la construcción, de infraestructura rural y apoyo a la agricultura... (de este modo) la educación agrícola se encontró en un dualismo entre el pragmatismo que sostiene la formación fundamental técnica y utilitaria, y las necesidades de vinculación y correspondencia de la educación con las masas campesinas”.¹⁶

Ante esta disyuntiva, y superado la época del Maximato Callista, el Presidente Lázaro Cárdenas responde con el empuje de las ideas socialistas en el rubro de la educación. En los primeros años de su sexenio, la ENA “se deslizaba entre las ideas progresistas [...] y una realidad manifiestamente empañada por las prácticas de la

¹⁴ Álvaro Obregón, el último de los caudillos militares de la revolución, quien inauguró hasta en dos ocasiones a la ENA, quiso transmitirle a ésta el espíritu pequeño burgués que a él lo gobernaba, además de su esencia castrense y sus afanes recalcitrantes de agricultor dinámico, emprendedor, moderno. Propósitos pergeñados en la renombrada carta de inauguración de 1923, donde se dibujan los rasgos del prototipo de un pequeño agricultor próspero e independiente. Díaz Sánchez, Salvador. *op. cit.*, p. 64.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ De Pina, Juan Pablo y Alfredo Sánchez, Mondragón. *Agricultura y educación agrícola: el caso de la Universidad Autónoma Chapingo*. Lecturas 8, Difusión Cultural-UACH, México, 1983, p. 10.

institución receptora de la mayoría de los agrónomos egresados de la Escuela”.¹⁷ Dichas prácticas se circunscribieron a los controles caciquéles en el ámbito de la burocracia mexicana, tanto de la Secretaría de Agricultura como de la administración escolar que produjeron la huída de los agrónomos profesionales al organismo rector del sector agropecuario nacional.

En 1937 y 1938 la escuela adquiere un nuevo programa curricular, producto de huelgas estudiantiles, tendiente al equipamiento de los agrónomos con los conocimientos necesarios, abandonando la preparación enciclopédica y prepararlo con la “ideología socialista que lo capacite para ejercer la profesión en el medio social en que normalmente tiene que actuar [...] Todo lo anterior significa que se están rompiendo las tradiciones de la escuela; que se están rompiendo los viejos moldes a que se ajustaba la preparación de profesionistas agrónomos de tipo liberal.”¹⁸

Esta nueva circunstancia impele a la ENA adquirir el tinte popular que dominaría durante todo el resto del siglo XX y cuyo modelo pervive con modificaciones hoy día. El reglamento de ingreso a la institución indicaba como requisito “ser hijo de proletariado, obrero o campesino, preferentemente procedente de organizaciones campesinas [...] Este reglamento no establece régimen militar, sino un sistema disciplinario a base de prefectos y alumnos distinguidos”.¹⁹

En el período del Presidente Manuel Ávila Camacho, las conquistas populares son abatidas y sustituidas por un régimen socioeconómico favorecedor de la empresa privada y de las inversiones extranjeras. Son echadas atrás o estancadas las políticas favorecedoras de la educación socialista, la nacionalización de sectores clave para la economía mexicana y, en el campo agrícola, se ponen barreras a la Reforma Agraria y se impone la maleza burocrática que retardó la entrega de tierras a los campesinos.²⁰

En lo concerniente a la educación agropecuaria rural de esta época:

¹⁷ Díaz Sánchez, Salvador. *op cit.* p. 66.

¹⁸ Fernández y Fernández, Ramón. *Chapingo hace 50 años*. Chapingo, México, ENA-CP, 1976, p. 148.

¹⁹ *Ibid.* p. 147.

²⁰ Díaz Sánchez, Salvador. *op. cit.* p. 67

“Desaparecen las escuelas de niveles básico y medio en este renglón y sólo prevalecen las escuelas de nivel superior que monopolizan los recursos públicos y privados: Chapingo, Juárez y Saltillo [...] En realidad la educación agrícola se modificó en dos aspectos que van ligados y son consecuencia del modelo de desarrollo económico y social que adopta el Estado. Por un lado, se inicia un desmoronamiento de la educación socialista fomentada en el sexenio de Cárdenas y por el otro se asigna a la agricultura la función de sostén del desarrollo industrial.”²¹

En 1946 se aprueba la Ley de Educación Agrícola, que sentará las bases en 1959 para el establecimiento del Plan Chapingo, “de cuyo seno surgirá el Colegio de Postgraduados, formante a su vez de lo que más tarde habría de llamarse Centro de Educación, Investigación y Extensión Agrícola”.²²

El año 1957 marca a la ENA, pues se decide formar Departamentos de Enseñanza e Investigación por especialidades. Se formaron ocho departamentos de acuerdo a las siguientes especialidades: Bosques, Economía Agrícola, Fitotecnia, Industrias Agrícolas, Irrigación, Parasitología, Suelos y Zootecnia.²³

A finales de 1962 el Departamento de Preparatoria Agrícola es eliminado con el objetivo de disminuir la estancia de los ingenieros agrónomos en sus respectivas especialidades a cinco años, en vez de siete. En realidad, se trataba de abultar la capacidad de las especialidades para dar a luz mayor número de ingenieros, elevar el rasante académico y congregar los esfuerzos en los estudios profesionales para formar más cuadros de investigación científica. Lo anterior aunaba el selectivismo y la educación elitista, pero apuntalaba el nepotismo para seleccionar a los estudiantes. La revuelta estudiantil no se hizo esperar: en 1964, hubo un movimiento del alumnado que pugnaba por transformar a la Institución con un matiz más congruente con la realidad mexicana, “aminorar los intereses tecnocráticos constrictores de la autonomía, acceder a una paridad en el Consejo Directivo, reincorporar a la Preparatoria Agrícola y colocar en el cadalso al responsable inmediato de tales disposiciones: el director del plantel”.²⁴

Como resultado de la agitación, para 1966 la Preparatoria Agrícola (PA) es reincorporada y se ofrece la opción de ingresar a la escuela en dos modalidades: con la

²¹ De Pina, y Sánchez M. *op. cit.* p. 14.

²² Díaz Sánchez, Salvador. *op. cit.* p. 68.

²³ *Ibid.* p. 69.

²⁴ *Ibid.* p. 70.

secundaria terminada para ingresar directamente a la PA, o con el bachillerato ya concluido para entrar a un propedéutico de un año antes de iniciar los estudios profesionales.

1968 es un año crucial para el país, la educación superior nacional y, obviamente, para Chapingo. En dicho año, “las armas pertenecientes a la institución son entregadas a la Primera Zona Militar de México, hecho coincidente con los sacudimientos políticos y sociales ocurridos.”²⁵ Como se sabe, el movimiento estudiantil generado ese año fue capital para la vida política futura de México. Entre los dirigentes nacionales del Consejo Nacional de Huelga había prominentes chapingueros como Cabeza de Vaca. Los frutos conseguidos por los universitarios chapingueros fueron: “la mayor vinculación de ellos con los sectores más desfavorecidos del campo mexicano, se logra una mayor conciencia política, forjadora de procesos más amplios que desembocarían –aprovechando la propuesta gubernamental echeverrista de convertir a la ENA en universidad– en la formulación del proyecto UNACH en 1974, y en la democratización de sus órganos de gobierno”.²⁶

Los años 70 fueron caracterizados por una marejada de innovaciones en el terreno político y académicos que aún se desplazan por la institución: “su índole popular, su condición de identidad comprometida con las clases de escasos recursos, sobre todo del campo.”²⁷ El sistema marcial es abolido y sustituido por el orden auto disciplinario; las asambleas generales se erigen en la máxima autoridad de la escuela; se elige el camino del Consejo Departamental como máximo poder de decisión académica en los Departamentos de Enseñanza e Investigación; se alcanza la equidad en el Consejo Directivo; **se incrementan las materias humanísticas** en los planes curriculares; se instauran las prácticas de campo y los viajes de estudio, entre otras transformaciones.

En el régimen del Presidente Luis Echeverría, amén de la crisis del sector agropecuario, el deterioro ecológico acompañante de la Revolución Verde, de la explosión demográfica y del desempleo rural, de la pérdida de “Soberanía Alimentaria”²⁸, el gobierno

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibid.* p. 71.

²⁸ Característica económica de un país que consiste en la autonomía en la producción de sus alimentos.

propone mutar la Escuela Nacional de Agricultura a universidad. Aparecen los planteamientos innovadores y radicales de sectores progresistas, a la par de formulaciones conservadoras. De los primeros emerge el proyecto de Universidad Nacional Autónoma Chapingo (UNACH), de sus antípodas el retorno a las viejas tendencias elitistas.

Después de largas batallas entre los grupos radicales y reaccionarios, el proyecto se desdibuja al ser promulgada la Ley creadora de la UACH, en diciembre de 1974.

No obstante, en octubre de 1975, la todavía ENA, es vejada por el Estado a través de la intervención militar. Los efectos que tuvo fueron pasmosos para el proyecto progresista en la institución: expulsión de estudiantes, maestros y trabajadores. En diciembre de 1977 se reforma la Ley creadora de la UACH la cual determina la separación del Colegio de Postgraduados de la universidad.²⁹

En 1978 se aprueba el estatuto de la UACH, se elige democráticamente a un rector y se instituye el Consejo Universitario. Este año marca el inicio de una nueva etapa para la Institución.

La década de los 80 experimentó esfuerzos importantes para concretizar la conversión de ENA en UACH: completa desmilitarización, creación de la Dirección General de Difusión Cultural y Servicios, construcción de nuevos entramados institucionales propios de una universidad autónoma, reacomodo de las fuerzas políticas del entorno universitario acordes a la nueva Ley Orgánica, etc.

Para la década de los 90, las carreras que se imparten en la UACH son: Agroecología, Mecánica Agrícola, Estadística, Forestal industrial, Restauración forestal, Administración de Empresas agropecuarias, Comercio internacional de productos agropecuarios, Economía agrícola (licenciatura e ingeniería), Planeación y manejo de los recursos naturales renovables, Agrónomo especialista en zonas tropicales, Sistemas pecuarios y sistemas agrícolas de zonas áridas, Fitotecnia, Zootecnia, Agroindustrias, Irrigación, Silvicultura, Sociología rural, Suelos, Parasitología. Dentro del propio seno

²⁹ Actualmente El Colegio de Postgraduados es una institución que forma cuadros a nivel maestría y doctorado de excelencia mundial en disciplinas agronómicas, silvícolas y pecuarias. *Ibid.* p. 73.

universitario se han creado las Maestrías en Ciencias: Economía del desarrollo rural, Sociología rural, Producción animal, Protección vegetal, Ciencias forestales, Desarrollo rural regional, Horticultura y los Doctorados en Ciencias en Economía agrícola y en Ciencias agrarias.

La Dirección General de Difusión Cultural y Servicio

La Universidad Autónoma Chapingo consta en la actualidad de cuatro direcciones fundamentales para su funcionamiento como Institución de Educación Superior; ellas son: Rectoría General, Dirección General Académica, Dirección de Investigación y Vinculación, y la **Dirección General de Difusión Cultural y Servicio (DGDCyS)**.

Esta última Dirección tiene a su cargo las tareas relacionadas con la modificación de la percepción que los estudiantes tienen del mundo, por medio “del fenómeno cultural, en sus aspectos científico, tecnológico y artístico”.³⁰

El Estatuto Universitario en su Artículo 104 señala: “La Dirección de Difusión Cultural tendrá las funciones de promover y difundir las actividades culturales tanto al interior como al exterior de la Universidad”.³¹

Es, pues, tarea fundamental de la Universidad cumplir los siguientes objetivos a través de esta Dirección:

1. “Coadyuvar a la elevación del nivel cultural de la Universidad y lograr su integración cabal a la realidad nacional y universal, a través de **la realización de actividades que promuevan el conocimiento y la aprehensión de las expresiones culturales** que el hombre ha creado a través de la historia;
2. Fomentar y lograr **la participación activa y creadora** de universitarios en el surgimiento y realización de expresiones científicas, artísticas y filosóficas propias, de acuerdo al criterio de formación integral del educando;
3. Difundir y divulgar tanto al ámbito universitario como a las más amplias capas de la población este esfuerzo creativo en todos los órdenes que conforma el quehacer universitario, perfeccionando los medios existentes para tal efecto y creando aquellos que se estimen necesarios;

³⁰ Castillejos Peral, Silvia. *Plan General de Trabajo 2005-2007*. Dirección General de Difusión Cultural y Servicio. UACH, Enero 2005, p.4.

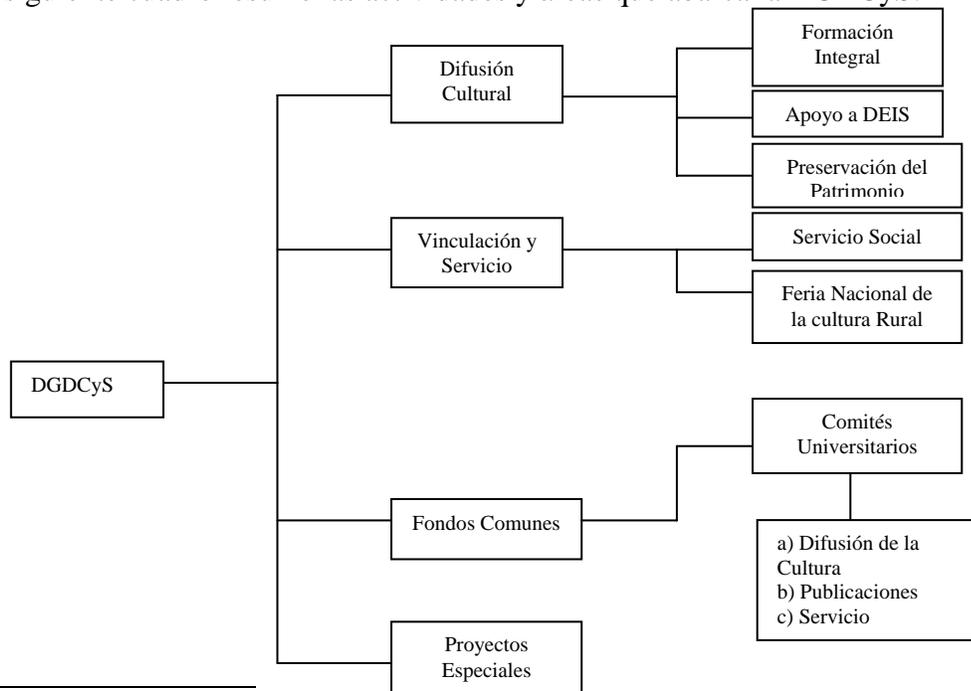
³¹ Universidad Autónoma Chapingo. *Estatuto Universitario*. UACH. p. 35.

4. Coadyuvar a la elevación del nivel cultural de la sociedad y a la realización del hombre, principalmente en el medio rural, a través del desarrollo de **programas de extensión universitaria de tipo integral y con la participación de la comunidad -universitaria.**
5. Preservar **las expresiones artísticas y las científicas que son parte del patrimonio universitario** así como el legado histórico de la institución, y difundir y promover su conocimiento tanto al interior como al exterior de la Universidad.³²

Teniendo en cuenta los propósitos generales de la Dirección, se delinear las siguientes funciones prioritarias:

1. “Contribuir a la formación integral del estudiante;
2. Divulgar el conocimiento generado a través de las actividades sustantivas de la UACH;
3. Vincular a la comunidad universitaria con el campo a través del servicio social y del servicio universitario;
4. **Preservar el patrimonio cultural de la UACH;**
5. Coordinar el trabajo de los Comités Universitario de Publicaciones, de Difusión Cultural y de Servicio Social, así como administrar sus fondos comunes;
6. Difundir la cultura en el interior de la UACH y en su entorno”.³³

El siguiente cuadro resume las actividades y áreas que abarca la DGDCyS:³⁴



³² *Documentos Básicos de la Dirección de Difusión Cultural. Agosto 1978- Agosto 1982.* Dirección de Difusión Cultural, Universidad Autónoma Chapingo, p. 20 (negritas mías).

³³ Castillejos Peral, Silvia. *op. cit.* p. 6. (negritas mías, pues se aclara que el Edificio de la Rectoría es considerado patrimonio Cultural de la Humanidad).

³⁴ *Ibid.* p. 7.

Dichas funciones integran la docencia, la investigación, el servicio y la difusión de la Cultura, tareas que se realizan a través de los siguientes Departamentos y Áreas:

- Programación Artística.
- **Talleres Culturales.**
- Publicaciones.
- Radio Chapingo.
- Medios Audiovisuales y Nuevas Tecnologías.
- Servicio Social.
- Periódico Tzapinco.
- Museo Nacional de Agricultura.

El Departamento de Talleres Culturales se adscribe al Área de Formación Integral del Estudiante, dependiente de la Subdirección de Difusión Cultural. Esta Área fundamental de la DGDCyS, presenta los siguientes objetivos:

- i. “Rescatar y preservar las raíces culturales del estudiante;
- ii. Abrir horizontes en el conocimiento de la cultura universal;
- iii. Promover y consolidar valores como el respeto, la tolerancia, la solidaridad, el amor, la responsabilidad, la honestidad, etc;**
- iv. Ofrecer espacios para el desarrollo de la creatividad y el empleo del tiempo libre;
- v. **Desarrollar la sensibilidad y la imaginación a través del arte;**
- vi. Canalizar la energía y las emociones del joven por medio de las actividades que ofrecen los talleres culturales;
- vii. Elevar la autoestima;

viii. Prevenir las adicciones, la violencia y los embarazos no deseados”.³⁵

Como se puede observar, en este rubro la DGDCyS de la UACH ofrece un servicio invaluable a la universidad. Es de capital importancia ya que se circunscribe en el área de la formación de los estudiantes así como en las relaciones sociales que se efectúan en la institución.

En ésta Área, los departamentos que trabajan con los estudiantes son: “Programación Artística, Talleres Culturales, Radio y el periódico Tzapinco, cuya naturaleza les permite tener contacto directo con los estudiantes, y por lo mismo, interactúan en diversas actividades de carácter formativo”.³⁶

El Departamento de Talleres Culturales

El trabajo desarrollado en este departamento es el más fuertemente vinculado con el área formativa de los futuros agrónomos dentro de la DGDCyS, ya que les permite el contacto con diversas disciplinas creativas, tales como:

- ✓ Danza folclórica
- ✓ Danza contemporánea
- ✓ Creación literaria
- ✓ Guitarra clásica
- ✓ Ensamblés
- ✓ **Teatro**
- ✓ Rondalla
- ✓ Pintura y grabado
- ✓ Ajedrez

³⁵ *Ibid.* pp. 9-10 (negritas mías).

³⁶ *Ibidem.*

- ✓ Periodismo
- ✓ Apreciación cinematográfica

Además es una de las cartas fuertes de vinculación de la UACh con el exterior:

“El trabajo permanente de los talleres culturales es sustancialmente formativo, y constituye el rostro cultural de la universidad en el exterior, pues su quehacer se difunde con más de 200 presentaciones al año en ciudades, pueblos, Casas de Cultura, festivales, concursos e instituciones educativas en distintas partes de la república. Este tipo de vinculación cumple una función social, formativa e informativa hacia los receptores”.³⁷

Poniendo atención en la importancia que los Talleres Culturales poseen para la formación de sujetos libres, podemos comprender que los Talleres tengan como objetivos fundamentales:

“[...]dar a conocer las expresiones artísticas del hombre en sus diferentes manifestaciones, proporcionando los elementos necesarios para **una mejor comprensión y aprehensión de la obra de arte y su función social**; asimismo, preservar y difundir las expresiones artísticas, fruto de la actividad creadora de nuestro pueblo y los pueblos hermanos, y desarrollar una serie de actividades de extensión hacia fuera de la universidad y, fundamentalmente, hacia el campo, para hacer llegar los beneficios de la actividad creativa de la Universidad hacia los marginados y explotados de nuestro país. Finalmente, uno de los objetivos más importantes es el impulso al desarrollo y creación de expresiones artísticas propias de nuestra comunidad universitaria”.³⁸

Su primer objetivo es, pues, de índole educativo. Pretende formar sujetos humanos conscientes de las áreas expresivas de la actividad humana.

El segundo es un objetivo de preservación de expresiones artísticas de un pueblo.

El tercero es de difusión al exterior de la universidad, sobre todo hacia el área rural, que ha sido históricamente rezagada de los beneficios de una política cultural de Estado en nuestro país.

El último objetivo se relaciona con la propia producción creativa de los “chapingueros”. Es trascendente motivar la creatividad de la población universitaria a través del contacto y el ejercicio de una actividad artística, pues como sujetos culturales, los miembros de dicha comunidad también pueden ser sujetos creadores de cultura.

³⁷ *Ibid.* p. 13.

³⁸ *Documentos... op. cit.* p 126.

Con esta información, se debe destacar que alrededor de 600 alumnos son los que se inscriben anualmente a alguno de los talleres ofrecidos en la UACH. Podríamos, como consecuencia, preguntarnos: ¿qué objeto tienen los Talleres Culturales en una institución agronómica, líder en su ramo y preponderantemente conocida por la calidad técnica de sus egresados?

Los *Documentos Básicos de la Dirección de Difusión Cultural (Agosto 1978-Agosto 1982)* responden contundentemente: durante los años de la institución como ENA se cuidó la formación técnica de sus educandos, descuidando las áreas del pensamiento creativo y humanista. Cuando la Escuela se transforma en Universidad, uno de sus principales objetivos es formar personal docente, investigadores y técnicos con juicio crítico, democrático, nacionalista y humanístico. “Es decir, una formación orientada al conocimiento de los problemas sociales del campo, una formación que tiende al conocimiento del hombre en sus relaciones sociales de producción y a la comprensión integral del medio rural no sólo desde el punto de vista meramente técnico, sino fundamentalmente humanístico”.³⁹

De este modo se entiende, que si el ARTE es una forma fundamental de comunicación y expresión del hombre, entonces, el agrónomo sería capaz no sólo de solucionar problemas técnicos de producción; también estaría en la posibilidad de interpretar la realidad y de darla a conocer para mejora de los grupos humanos.

Además, en el ámbito puramente universitario, su contacto con el área expresiva es sumamente importante para la formación de sujetos democráticos, críticos, humanistas, comprometidos y creativos que la universidad pretende construir. Una de sus tareas primordiales es la de posibilitar una atmósfera estimulante que prohija la creatividad en el seno de la UACH. No pretende producir “artistas”, sino **estimular las áreas no lógicas del pensamiento que faciliten la formación de sujetos creativos capaces de incidir positivamente en el medio en que se desenvuelvan.**

Los talleres intentan construir un espacio libre en el que los participantes puedan expandir su visión del mundo a través de las diferentes herramientas que las disciplinas

³⁹ *Ibid.* p. 127.

artísticas ofrecen. Se trata de auxiliar en la formación espiritual de los educandos, por medio del contacto con dichas actividades.

Del mismo modo, los lazos que establecen los participantes con los profesores de los talleres son, en ocasiones, más estrechos y profundos que el existente con los de las áreas académicas. “Los maestros de los Talleres Culturales tienen una estrecha relación con los alumnos que se prolonga durante varios años, esto los convierte en sus más cercanos confidentes, sustituyendo muchas veces el papel de los padres”.⁴⁰

Lo anterior es explicado porque en los talleres se trabaja con fibras sensibles que ayudan a formar al participante. Se le hace ver el mundo desde perspectivas éticas y no tanto en juicios morales. De dicha manera, las sesiones, los ensayos, el tiempo de convivencia, **“representa también un espacio afectivo que redundando en la estabilidad emocional del alumno”**.⁴¹

Recientemente, un estudio publicado por el Departamento de Convivencia Universitaria⁴² reveló que el índice de comportamientos destructivos de los universitarios era menor en los participantes de Talleres Culturales y Actividades Deportivas, que el grueso de la población estudiantil.⁴³ Esto se explica porque en los talleres, los participantes encuentran significativo para su proceso universitario las tareas que allí realizan, logrando encontrar sentidos que van más allá del mero aprendizaje de una técnica; es decir, hallan una razón de ser profunda que los lleva a participar en ellos.

De esta manera, en el arte, buscan y hallan respuestas para su propia vida, explicaciones a través de un hacer altamente significativo. Lo cierto es que esta experiencia sólo es verificable en un número menor de los participantes que los casi 600 registrados, ya que la mayoría sólo se adscribe a ellos por la obligatoriedad en Preparatoria Agrícola, durante el segundo año, de cursar un Taller Artístico.

⁴⁰ Castillejos Peral, Silvia. *op. cit.* p. 14.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² Convivencia Universitaria es el Departamento encargado de la revisión, análisis, investigación y solución a los problemas y conflictos suscitados entre la comunidad universitaria de Chapingo.

⁴³ Departamento de Convivencia Universitaria. *La violencia como expresión de los universitarios*, p. 11.

Son pocos los estudiantes “chapingueros” que asisten a sus clases en Talleres Culturales por interés, gusto, placer y compromiso. Sin embargo, estos pocos desarrollan habilidades que les serán útiles para su desarrollo profesional como agrónomos, y que la mayoría de dichas habilidades se refieren a las áreas del pensamiento intuitivo, perceptivo e imaginativo.

Estos rubros se verifican, sobre todo, en la especificidad de las relaciones humanas que establezcan en el futuro.

El taller de teatro

La actividad teatral en la Universidad Autónoma Chapingo tiene un fuerte arraigo que se remonta a finales de la década de los 70 con la creación de la Dirección de Difusión Cultural. En ese período, el taller de teatro, junto al resto de los talleres artísticos, se convirtió en un espacio que pretendía:

- a) Dar a conocer las expresiones artísticas del hombre en sus diferentes manifestaciones, posibilitando el conocimiento de las corrientes de mayor trascendencia cultural, social y política, como **una forma de interpretación de la realidad** y un medio de integración de la comunidad universitaria, proporcionando los elementos necesarios para una mejor comprensión y aprehensión de la obra de arte y su función social;
- b) Impulsar las instancias adecuadas para el desarrollo de expresiones artísticas propias de la Universidad, interrelacionándolas de manera estrecha con las actividades foráneas, y organizándolas en forma tal de hacer de ellas un medio de integración colectiva y de expresión de la comunidad, así como parte de la formación integral del universitario;
- c) Desarrollar tareas de extensión universitaria con base esencialmente en las expresiones artísticas de la Universidad misma y dentro de los planes y programas que al respecto desarrolle la Dirección;
- d) Preservar, difundir e investigar en la medida de lo posible las expresiones artísticas folclóricas y populares en sus diferentes manifestaciones, y a través de los mecanismos creados al efecto.⁴⁴

La década de los 90 tuvo como encargada del taller de teatro a la profesora egresada de la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes, Jeanine Tapia Silva. Hacia finales de la década, el taller quedó a cargo del director artístico Benjamín Castillo Cruz, pasante del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la

⁴⁴ *Documentos... op. cit.* pp. 28 y 29.

UNAM. Incluso, el taller se convirtió en el Grupo de Teatro Camaleón y, durante dos años, se creó un laboratorio escénico llamado Teatro Laboratorio bajo la dirección del mismo docente.

En este período es en el que yo entré al taller de teatro como “chapinguero”. Durante el último año de la Profesora Jeanine Tapia Silva montamos *La pastorela de Attilio* de Lourdes Canales y *Matrimonio abierto, muy abierto* de Darío Fo. Con anterioridad escenificaron: *El cuento de los dos jorobados* adaptación para el teatro de Raquel Méndez, *Los ciegos* de Michel de Ghelderhede y *El rastro* de Elena Garro. Es a finales de 1996 cuando la maestra se retira por un año sabático. Los tres años consecutivos, y gracias a un convenio con el Instituto Mexicano del Seguro Social, el taller quedó a cargo del maestro Benjamín Castillo Cruz; con él, la actividad teatral tuvo una explosiva e insospechada impronta. Generamos varias puestas en escena, así como un laboratorio de investigaciones escénicas. Con él, trabajamos los siguientes textos de 1997 a 1999: *Calígula* de Albert Camus, *El campeón* adaptación de un cuento de Ernest Hemingway, *La señora en su balcón* y *Un hogar sólido* de Elena Garro, *Un idilio ejemplar* de Ferenc Molnár, *Noche* de Harold Pinter, *La niña que riega la albahaca* (en títeres) de Federico García Lorca, *Prometeo encadenado* de Esquilo, *Al salir la luna* de Lady Gregory, *La historia del hombre que se convirtió en perro* de Osvaldo Dragún y la creación del “Teatro Abierto”, una experiencia escénica participativa.

La maestra regresa en el año 1998 y re-escenifica *Matrimonio abierto, muy abierto*. En este período coexistieron el taller oficial, a cargo de la profesora Jeanine Tapia, y el Teatro Laboratorio y Grupo de Teatro Camaleón, ambos bajo la dirección de Benjamín Castillo; sin embargo, la estancia de éste último termina a principios del año 2000, mismo en el que el autor de este informe ingresa a la licenciatura de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. El taller de teatro de la UACH queda bajo la responsabilidad de la profesora, pero no por mucho tiempo, pues la maestra decide hacer su doctorado en Alemania a finales de ese año y no regresa sino hasta enero de 2007, para volver a pedir un permiso por nueve meses. **Durante ese lapso (2001-2007) se produjo en la UACH la falta de un espacio teatral eficaz, ordenado, responsable y creativo.**

En esos seis años el taller es dirigido por la profesora Raquel Uranga, maestra de Literatura en la Preparatoria Agrícola, que se encarga de poner en escena libretos de su autoría; pero con poca experiencia escénica. También se creó el Grupo de Teatro Centéotl a cargo del Jefe del Departamento de Programación Artística, el profesor Ernesto Dzúl Canché. Este último dirige un grupo teatral de espíritu popular y contestatario al sistema que tiene sus raíces en el CLETA⁴⁵.

La Universidad no contó en la primera década del siglo XXI con un espacio teatral que diera continuidad sistemática y metodológica a los trabajos realizados por los docentes Jeanine Tapia y Benjamín Castillo a fines de los 90. Esto es así porque, desde mi punto de vista, en los espacios teatrales que quedaron como alternativa, no había una propuesta de entrenamiento y seguimiento más allá de la memorización de los textos y del marcaje del director. Quizá la excepción fue el grupo de Teatro Centéotl, pues su director, Ernesto Dzúl Canché, sí tiene experiencia en el manejo de ciertos recursos pedagógicos para los actores.

La UACH, repito, es un espacio de excelencia para la formación de profesionistas en el ámbito rural mexicano y latinoamericano; sus egresados son conocidos en todo el continente por su inigualable capacidad para resolver problemas técnicos en distintos rubros del sector silvoagropecuario. La tradición que se remonta desde el siglo XIX, así lo constata. Sin embargo, la transformación de ENA a UACH impele una nueva serie de necesidades a la institución, entre las que se encuentran la formación de sujetos plenos, capaces de incidir en la realidad más allá del plano técnico. Esto implica que sean sensibilizados en temas humanísticos. La DGDCyS es la instancia universitaria encargada de la construcción de estas habilidades; el Departamento de Talleres Culturales es de capital importancia, porque en este espacio los estudiantes encuentran un lugar donde expandir su visión del mundo. Tengamos en cuenta que el taller de teatro padeció un vacío de siete años sin profesor; en este contexto decido diseñar un “curso práctico” de teatro para la UACH.

⁴⁵ Grupo Teatral de carácter popular y crítico al sistema imperante; surge a fines de la década de los 70. En los 80 es su “edad de oro”, dado el número de escenificaciones y funciones que dieron, así como de los talleres impartidos en toda la zona central del país.

CAPÍTULO II

CURSO PRÁCTICO DE TEATRO

El curso práctico de teatro que ofrecí a la DGDCyS de Chapingo contempló las características de la identidad de los estudiantes que como comunidad se han forjado. Al haber sido yo miembro de dicho universo estudiantil a fines de los 90, conocía las particularidades de los “chapingueros” y las relaciones que establecen entre ellos y su institución, así como la influencia que ésta tiene en ellos.

Teniendo, pues, la experiencia y vivencia de haber sido “chapinguero”, y además uno que hizo teatro en esa universidad, diseñé el curso partiendo de los aspectos que conocía de dicho lugar.

Las características y los problemas particulares que la comunidad de “chapingueros” vive y desarrolla (al ser un mosaico representativo de todos los “México” y que coexisten en esa institución de educación superior), tejen un universo de personas y comunidades con vicios y virtudes, defectos y cualidades bien identificados. Por ello, me permito plantear el problema de la aceptación de la otredad como el principal que se suscita en la Universidad Autónoma Chapingo.

Debido a esto, empezaré por explicar concisa, pero no por ello superficialmente, el tema de la “otredad”⁴⁶ como factor que generó el diseño del *curso práctico de teatro en la Universidad Autónoma Chapingo para la escenificación de El extensionista de Felipe Santander*.

Justificación del curso

La Universidad Autónoma Chapingo (UACH), al ser un dominio pertinente para la formación de cuadros agronómicos en el país, se muestra como un mosaico representativo del México contemporáneo, ya que la mayoría de los miembros de su comunidad provienen de todos los rincones de la república.

⁴⁶ Categoría ontológica que hace referencia a lo que es “extraño”, “raro”, “desconocido”, “extranjero” a la persona como sujeto portador de identidad y cultura. *Vid.* Levinas.

Se debe tener en cuenta que ser “chapinguero” significa construir una identidad; ellos se encuentran inmersos en una nueva realidad que les es ajena y a la cual se irán integrando. La primera condición evidente es su desarraigo, una exigencia que la institución les plantea. Los adolescentes se auto-exilian en busca de una formación profesional que les ayude a insertarse adecuadamente a las condiciones que imperan en el campo mexicano. Ellos ingresan a una realidad novedosa y diferente a los ambientes que ellos reconocían como significativos por haber nacido y ser criados en ellos.

De este modo, cohabitan un nuevo universo conflictivo. Se ha de entender el conflicto no como una circunstancia necesariamente negativa, sino como un espacio donde se reúnen diversas posturas que han de chocar o de dialogar en aras de la convivencia. Esta situación pone de manifiesto una rica gama de complejidades, entre las que destacan: a) la diversidad cultural producto de las distintas procedencias de los universitarios; b) las divergencias entre las carreras que entran en franca competencia por ver cuál es mejor y más útil para el campo mexicano; c) los distintos grupos políticos que pugnan por dirigir la universidad como resultado del modelo democrático extensivo a toda la comunidad universitaria; d) los choques genéricos, e) las riñas entre pandillas, etc. Chapingo es un crisol de lo que ocurre en nuestro país y el resto del mundo. No obstante, cobra una singularidad fascinante: el norte, el centro y el sur de México conviven en el espacio-UACH creando zonas de colaboración y colisión.

El “chapinguero”, pues, se encuentra en un proceso dinámico de negociación y conflicto con los otros diferentes a él, a su región y a sus particularidades culturales, ontológicas y sociales.

Teniendo en cuenta lo anterior, nutrido con la información disponible en el primer capítulo, es necesario remitirse, primero, a una breve descripción del problema ontológico de la otredad como fenómeno generador del curso práctico de teatro, para después contemplar un breve marco referencial de los objetivos que el Teatro plantea para revisar su pertinencia en el universo de la UACH.

El principio ontológico de la Otredad

Salir de la *mismidad* para reconocer la individualidad frente a los otros y aceptar la alteridad resulta, en ocasiones, una aventura violenta. Es común a la humanidad negar la posibilidad de la existencia del otro, al ser la incapacidad primigenia que origina el conflicto.

El otro, ese “ente” exterior y considerado como una amenaza imaginaria, es resultado del miedo, así como de la comodidad al estancarse en una modalidad de lo humano.

El otro es una posibilidad más de existir. No se trata de negar su existencia o de que sea indiferente a los propios ojos. Lo que se propone es elevar una mirada sensible a las diferencias que permitan establecer diálogos con el otro y buscar soluciones a los problemas comunes, puesto que a pesar de la diversidad que hay entre seres humanos, pertenecemos a una misma especie hecha de la misma esencia (intelectual, espiritual y material). Saber estar con el otro es una estrategia de sobrevivencia de nuestra especie en un mundo cada vez más amenazado por el “choque de civilizaciones” que la homogeneización propia del capitalismo global trae consigo.

A través del ejercicio lúdico del teatro, el practicante reconoce una serie de habilidades que le permiten incidir en la realidad como una persona propositiva y crítica. El teatro se convierte en un espacio de reflexión y de sensibilización de los problemas que nos aquejan como colectivos humanos. Todo esto sin olvidar que la práctica teatral conlleva para sus ejecutantes el reconocimiento de sí mismos y de los otros en una atmósfera de gozo y placer creativos.

La llamada realidad social no está dada *per se*, sino que es resultado del juego entre los seres humanos. Por ello mismo, puede ser cambiada no a través de transformaciones bruscas y violentas, sino por medio de la suma dirigida de acciones personales en un colectivo.

Considero que la construcción social que impera hoy día como modelo global es resultado de una visión del mundo incapaz de reconocer la diversidad. Existe un modelo de “desarrollo” que descansa en la mal llamada “naturaleza” del hombre, la cual argumenta

que el ser humano es egoísta, depredador en lo ambiental y lo social, e individualista. Se trata de cuestionar estos valores que la modernidad capitalista trae consigo.

Las trazas de identidad del “chapinguero”

Hablar de la identidad del “chapinguero” es introducirse a los confusos vericuetos que sólo un estudio sociológico y/o antropológico desentrañarían. No es fin de este trabajo profundizar en ellos, mas sí tenerlos en cuenta para comprender mejor el comportamiento y desenvolvimiento de los miembros de la comunidad universitaria entre sí mismos, el mundo exterior y las manifestaciones expresivas del ser humano, como lo es el teatro.

El reconocimiento de los componentes y características de la identidad “chapinguera”, puede dar luz la comprensión del modelo de profesionista que la UACH está produciendo: unos excelentes técnicos, pero desprovistos de visión crítica, humanista y democrática que los inserte responsable y creativamente en su campo de trabajo (salvo notables excepciones).

Por ello es importante conocer cuáles son las características que definen la identidad de los “chapingueros” para poder, entonces, acceder al entendimiento de la relación, a veces fugitiva y en ocasiones agresiva, que los estudiantes de la UACH tienen con las actividades culturales.

Para muestra basta un ejemplo: es sorprendente percatarse que para la mayoría de la comunidad “chapinguera”, las llamadas actividades “culturales” o “artísticas” son intrascendentes en su formación como individuos plenos insertos en la sociedad. El hecho que alrededor del 8% de los estudiantes participen en talleres artísticos, eventos deportivos o cursen estudios de idiomas extranjeros, es revelador de las condiciones espirituales⁴⁷ de dicho grupo universitario. Si consideramos que la población estudiantil abarca alrededor de 8,000 estudiantes, el hecho que sean casi 600 los educandos inscritos a alguna actividad extracurricular que la misma universidad ofrece es sintomático de la **poca importancia que los estudiantes y el modelo de universidad dan a dichas actividades.**

⁴⁷ Me refiero al cúmulo de aspiraciones trascendentales de una persona, aquellas que invitan a comprender el mundo, a conformar una visión del mundo autónoma, independiente y en diálogo con el universo circundante; a las metas y objetivos que dan plenitud a una vida, como la amistad, el amor, el aprendizaje, la enseñanza, el conocimiento, la tranquilidad, el afán de superarse, de lealtad, etc.

Cuando los “chapingueros” egresan de la universidad para incorporarse al mundo laboral, encuentran una realidad que pocas veces tiene que ver con lo aprendido en las aulas. Una realidad de la cual ellos ya habían sido extraídos al haber ingresado a esa casa de estudios. Al regresar al caos (el retorno al hogar), siendo ya ingenieros agrónomos, donde, más allá de los problemas técnicos y sociales presentes en el sector agropecuario, son empujados a buscar apremiantemente estrategias para entrar en contacto con los seres humanos que habitan dicha situación conflictiva y poder incidir *con* ellos.

Al generalizar la “vida chapinguera” como la normalidad, se produce un choque de valores entre lo aprendido en la universidad y lo vivido en las comunidades rurales. Como consecuencia de esto, dejan de trabajar para el sector social y se emplean en el sector privado o en el público como burócratas; con lo cual, la serie de problemas que aquejan a las clases populares del México agrario siguen sin tener una solución propuesta por los profesionistas del campo.

Con esta información puedo enlistar los diferentes discursos que identifican al “chapinguero” *en* y *con* su comunidad; ellos construyen sus mitos tutelares en **el crisol de los distintos “México” que convergen en la UACh**. Si bien toda identidad es compleja y diversa para ser descrita con generalidades, es posible enumerar y analizar componentes de la misma que auxilien en la comprensión del fenómeno en cuestión; asimismo, la “personalidad chapinguera” es un fenómeno múltiple y nada sencillo; existen conductas variadas, irracionales, ricas y novedosas que se pueden analizar a través de generalizaciones siempre sospechosas.

La piedra de toque que estimo para este apartado no se basa en una **descripción escatológica** (fin del individuo como género humano), sino en un **criterio teleológico** (fines de las cosas como organización). Los lenguajes y conductas de los “chapingueros” eslabonan una serie de códigos y conductas entramadas en las relaciones sociales e institucionales, que para este momento delinearé en una descripción general apoyada en el trabajo del Maestro en Sociología Rural Salvador Díaz Sánchez (*vid* pies de página y bibliografía.).

Cabe destacar que muchos de estos “discursos” se refieren a problemas universales, vividos desde la óptica del mexicano y potenciados, sobre todo, por la problemática existencial inherente a los adolescentes y a los jóvenes bachilleres y universitarios. Es en este punto que el estudio del Maestro Salvador Díaz Sánchez es bastante polémico, pues pareciera describir una comunidad meramente viciosa, incapaz de transformarse, que permanece *ceteris paribus* a lo largo de la historia de la Institución. No obstante, hay que recordar tópicos que se han repetido con frecuencia desde que se inició este informe: i) Chapingo es el “**crisol de todos los México**”, pues en este espacio concurren estudiantes de toda la República mexicana; ii) los estudiantes **viven un encierro virtual** al encontrarse lejos del hogar, durante los fines de semana prefieren muchos de ellos quedarse en el internado, ocasión que aprovechan para festejar en exceso; iii) los “chapingueros” **se organizan en Asociaciones de Paisanos** y con frecuencia buscan amistades propias de sus lugares de origen, repitiéndose **conflictos propios de las regiones y las etnias** del país dentro de la universidad; iv) **no existe un límite bien definido entre la vida académica, la vida política y la vida íntima de los universitarios**, ya que la UACH deviene en su hogar, haciendo de este espacio un “poblado” con todos los inconvenientes y las ventajas que ello conlleva; v) los **subsidios** gastados en los estudiantes, más allá de lo meramente académico, como lo son **las becas, los viáticos para los viajes de estudio**, etc., otorgan la sensación de exclusividad en los alumnos; vi) **la principal contrariedad** en la vida universitaria es la que se refiere a la **convivencia**, dado el nivel de complejidad del modelo de universidad que se ejerce⁴⁸.

Los distintos discursos que construyen al “chapinguero” (dados por las frases y palabras subrayadas) y que lo relacionan con el espacio institucional en el cual ejerce su formación profesional, desde el punto de vista del trabajo ya citado, son:

- ✓ El discurso de la Fortuna. Para el “chapinguero”, que regularmente proviene de familias del medio rural, el ingreso a la UACH se convierte en la conquista del “Dorado del conocimiento”, la “piedra filosofal” que le permitirá desarrollarse como individuo, sobre todo en el aspecto socioeconómico. Para él representa

⁴⁸ El año 2006 fue particularmente doloroso para la vida de los “chapingueros” debido a los niveles de violencia ejercidos dentro de la universidad. Varios asesinatos y accidentes dentro del internado, así como en los viajes de estudio, dan constancia de ello.

un exilio voluntario a la tierra de la gran promesa, haber encontrado “el árbol de oro de la vida”, descubrir y hallarse en un espacio novel repleto de colegas, paisanos, compas, vales, batos, todas éstas denominaciones del compañerismo que denotan la apropiación de un lenguaje exclusivo que le permitirá ubicarse en esta nueva realidad.⁴⁹

- ✓ El discurso de la Soledad y la Lejanía. Demasiado pronto pasa la euforia inicial para ser sustituida por un sentimiento que se convertirá en leitmotiv para el chapinguero: la soledad y la lejanía. La tentación de la nostalgia, esa gangrena del alma que produce la constante sensación de orfandad y de reconocerse carente de afecto y cercanía con los suyos. **La timidez para tratar a los otros, la incapacidad para relacionarse, acompañarán también al “chapinguero” desde el primer día.**⁵⁰ Se percatará de sus miedos, turbaciones y sobresaltos. Exigirá el derecho a la tristeza por encontrarse lejos de los suyos. Ha sido emasculado del tronco familiar, de su pueblo-nicho, pueblo-vientre, pueblo-regazo, pueblo-crisálida.⁵¹
- ✓ El discurso del Fracaso. Muchos estudiantes decidirán rendirse, dar fin a la ilusión de la tierra prometida. Así, renuncian a la empresa de ser el elegido, abandonará a la universidad, desertará ya sea acto volitivo o por reprobar materias. De este modo se configura el miedo del chapinguero a fallar, a fracasar a su empresa. De una generación que oscila entre los 1200-1500 en primer año de PA y propedéutico, egresarán alrededor de 800. Dirá que los fracasados son estudiantes sin vocación, cuando muchas veces el mismo estudiante que acaba su formación no tiene la pasión, el compromiso y la vocación para ser agrónomo. La soledad, pues, se aúna, y las soluciones para el

⁴⁹ Díaz Sánchez, Salvador, *op. cit.* pp. 91-95.

⁵⁰ Este es un espacio propicio para que el teatro refuerce la confianza del estudiante en sí mismo a partir de experimentar la “otredad”.

⁵¹ Díaz Sánchez, Salvador, *op. cit.* pp. 95-98.

fracasado son el bracerismo⁵², el ingreso a otra escuela, si no la amargura, el desconsuelo y el cataclismo existencial.⁵³

- ✓ El discurso de la Rutina. La vida en Chapingo también se caracteriza por la monotonía: dormitorio-comedor-clases-comedor-clases-comedor-actividad extra (si la hay)-dormitorio. Tras la acumulación de los días, la repetición provoca fatiga existencial, aburrimiento. El hecho de poseer la vida arreglada en la universidad, ser un “hijo del bienestar chapinguero” lo encierra todavía más en esa vida cotidiana reiterativa, trivial, comodina, aburguesada. Todo se vuelve soporífero, vaporoso, pesado. El mito de Sísifo extrapolado en un pequeño universo que fabrica pequeños burgueses para el sector agropecuario. Se construyen laberintos de interacciones que, algunas veces, son difíciles de controlar: accidentes, coyunturas, curiosas yuxtaposiciones, contingencias que rompen la vida cotidiana. Una huelga, un paro de labores, la película o actividad cultural en el Auditorio “Álvaro Carrillo”, el evento deportivo, una fiesta, la “pisteadada” o peor, un robo, un asesinato o una muerte. Y los fines de semana no puede empeorar: alumnas raras contrabandistas de novios en sus dormitorios, amigos gaviotas que ocupan un lugar no asignado en el internado, borrachos escandalosos y destructores, la disco universitaria, el aburrimiento femenino, sábados y domingos sin visita, familia ausente, nostalgias, conversaciones con amigos, etc. Y también es tiempo para el escándalo masificado en el Auditorio, el esconderse en la bola para echar desmadre, los baños pintarrajeados, la preeminencia de la expresión áspera, de machos en brama, mujeres alzadas que se aprovechan de la sobreabundancia de hombres, etc.⁵⁴
- ✓ El discurso de la Tristeza. La soledad a la que se ven expuestos los “chapingueros” ejerce la pronta confección de una épica individual que brota del recuerdo de la familia; la tristeza, pues, llega a funcionar como un

⁵² El fenómeno de emigrar hacia los EUA como ilegal y encontrar trabajo al otro lado de la frontera.

⁵³ Díaz Sánchez, Salvador, *op. cit.* pp. 99-103.

⁵⁴ *Ibid.* pp. 103-110.

mecanismo de defensa que consiste en que **el alumno sólo mira hacia dentro de sí, lo que constituye el tejido de ostracismo, ensimismamiento en su fase más acusada**. Sin embargo, no puede estar solo mucho tiempo; entonces, pronto estrecha lazos con otros que se le parecen; en otras palabras, crea un “ostracismo grupal” que se evidencia en la concreción de ghettos como los son: grupos de paisanos, talleres, grupos políticos como los “bolchos”, etc. Prefieren la manada, el tropol. El comportamiento tribal es resultado del miedo a quedarse solo, a ser excomulgado, “expatriado”. El pánico a ser diferente y no ser reconocido por sus colegas, al destierro, a la exclusión del grupo. Los grupos “chapingueros”, movidos por el combustible de la tristeza para ser formados, son pequeñas comunidades básicas sustentadas en el imaginario y el inconsciente. Realmente ha habido pocos grupos que se cimienten en componentes reales, conscientes y proclives a solucionar necesidades de manera creativa. Esto es así, porque los “amigos chapingueros” son sustitutos del núcleo familiar, incapaces de llenar las horadaciones producidas por el desarraigo y la separación del núcleo consanguíneo.⁵⁵

- ✓ El discurso de los Excesos. Paulatinamente, el brillo de la palabra “Chapingo” va opacándose, provocando las ya mencionadas sensaciones de rutina y aburrimiento. Salvador Díaz Sánchez la llama <ley de la opacidad>, cuando “De la quimera “chapinguera” y la utopía a los derroteros opacos de la realidad, del territorio ignoto a la naciente mediocridad del entorno cultural”.⁵⁶ Y no sólo se vuelve opaca la ventana a través de la cual ve el estudiante de Chapingo a su Institución, sino opacas se vuelven sus relaciones personales. Tanta exasperación acumulada produce vicios que tarde o temprano afloran en ellos. **El espejismo institucional que produce el mundo de los subsidios a su vida, hace sucumbir hasta al sujeto acostumbrado a la escasez sempiterna. El despilfarro como imagen de la abundancia, la cultura del desperdicio;** las marchas interminables para exigir más subsidios, beca, pre⁵⁷, alimentos,

⁵⁵ *Ibid.* pp.110-114.

⁵⁶ *Ibid.* p. 114.

⁵⁷ Conjunto de enseres de higiene personal y aseo de su habitación que recibe el interno cada mes.

viáticos, etc. Todo esto proyecta a los escolapios reprimidos, culmen del ego académico devastador que llega a los casos de rayar libros de la biblioteca con maldiciones. Todos signos de un machismo morboso. El “chapingero” que piensa que “Mamá Chapingo” debe solucionar todo; siquiera pensar que él puede resolver algo, es imposible.⁵⁸

- ✓ El discurso Periplático⁵⁹ o el discurso de los viajes de estudio. La aventura de conocer otros lugares y los atractivos de los viáticos, las personas que tratarán, las distintas campiñas, mercados, restaurantes, fondas, mujeres, lupanares. Es la oportunidad para ligar a la compañera, desobedecer al maestro, comprarse la grabadora o las botas deseadas, escaparse al congal (prostíbulo) local, a nadar arriesgadamente en ríos y mares para demostrar a todos su fuerza y su valentía. El tiempo para los infortunios (choques, heridos, ahogados, fallecidos); pero también es el momento para la vinculación de la teoría y la práctica estudiantil. Es la oportunidad para la comprensión-aprehensión de los problemas existentes en el campo mexicano, el desenvolvimiento social del estudiante, la relación con posibles fuentes de trabajo, la definición de una vocación de servicio, el enfrentamiento con una realidad conflictiva, la concreción de un propósito académico. Es hora de hacer planes con los subsidios, tanto para profesores como para alumnos. Los académicos preocupados por los viáticos más que en los diseños de las prácticas de campo; los alumnos más ocupados en "faquirear" (gastar lo menos posible para ahorrar y poder comprar lo que realmente se desea) y divertirse. Además, los viajes son el arma política por excelencia para acceder a puestos de dirección, ya que existe la idea generalizada que la práctica agronómica se realiza en los mismos viajes de estudio, lo que provoca que el funcionario que promete más posibilidades para programar estos viajes, es el mejor posicionado en la universidad. Muchos de los periplos universitarios son diseñados irresponsablemente, sin coherencia académica, irreflexivos y

⁵⁸ Díaz Sánchez, Salvador, *op. cit.* pp. 114-122.

⁵⁹ De “periplo” que significa “viaje”.

demagógicos, puesto que reducen el conocimiento a la mera experiencia sensorial; son fuente de despilfarro al no ser bien planeados.⁶⁰

- ✓ El discurso del Amor. Si la vida cotidiana en el microuniverso chapinguero se despliega por medio de la acumulación de la inhibición (actos de autocensura), la venida del amor implica el desencadenamiento de los aceleramientos interiores. Téngase en cuenta que no hay adultos que vigilan al “chapinguero”, tiene su cuarto a su disposición y la camaradería de sus amigos como cómplice y consuelo. En los rompimientos de la cotidianidad se da rienda suelta a la libido amorosa. Y la expresión amorosa se desenvuelve en sí misma de maneras multiformes y, en la mayoría de los casos, el conocimiento práctico del Eros que irá sacando a los púberes hacia su juventud. Sin embargo, el “chapinguero” pervive entre la represión y el deseo sexual, entre la insuficiente oferta y la acuciante demanda de mujeres, entre la nostalgia y la soledad. Se inicia en la búsqueda de la presencia de la ausencia, **ya que se aventura en pos de la compañía física para paliar la soledad interior**. Protagoniza pasajes de amores platónicos, con un lenguaje introspectivo, diferente, incapaz de declarar su amor a un tú ubicuo, causante de desazones. Se muestra incapaz de alcanzar a esa (e) otra (o) que ya es su objeto de deseo. Cuando tiene suerte, se da a la fiesta de los sentidos, cuando experimenta el proceso de enamoramiento, **puesto que busca a su otro, a su enteridad**. Es la hora para el afecto, la ternura y el deseo; no obstante, las zozobras, perturbaciones y arrebatos. Las pasiones se desencadenan. Para otros, este momento no llegará, debido al temor a ser rechazados lo que provoca la insatisfacción sexual que los subsume en la melancolía. Así, el “chapinguero” enamorado, con pareja o no, se desliza hacia los tiempos muertos, aquellas horas deshabitadas donde se sumerge en sí mismo o se aleja, acompañado por su pareja o de los otros (amigos); son los minutos aciagos de crisis existenciales, de los momentos yermos, infecundos, indolentes, vacíos; son los tiempos aletargados en espacios de nada. Entonces, ante el desengaño amoroso, reacciona tratando de cualquiera a aquella que lo rechazó,

⁶⁰ *Ibid.* pp. 123-130.

por lo que sus compañeras son desplazadas en su imaginario como cualquieras a su disposición. De este modo, se encajona en la soledad, en los días sin tregua, imposibilitado al contacto erótico; el hastío colma su vida, como la de sus amigos.⁶¹

- ✓ El discurso del Poder Ético. Los fines de semana se convierten en la ansiosa espera de la chispa incendiaria del espíritu, un rompimiento más a la rutina del “chapingero”. **El alcohol como medio de sublimación lacrimosa, el encuentro verdadero con el apócrifo amigo**. Esta sensación se fortalece al tener el internado a su entera disposición, con escasa o nula vigilancia. Las chelas, el tequila, prevalecen como el remedio a los dolores cotidianos: rechazo amoroso, rompimiento erótico, soledad, reprobar un examen, melancolía, nostalgia de la familia, etc. Aunque es, del mismo modo, el pretexto para los festejos: triunfos deportivos, salidas de viajes de estudio, una nueva conquista, un examen difícil aprobado, en fin. El cartón de cerveza funciona como un remedo de psicoanalista para el estudiante de Chapingo. El alcohol se convierte en el pasaporte para ingresar a grupos de amigos y ser aceptado, por ende. Los alcoholes prestan un servicio de catarsis psicológica, el espacio de desnudamiento del alma. Paradójicamente, **el ebrio se cree el superhombre de bolsillo**. Al tener miedo a la expresión emancipadora, sucumbe al alcoholismo. La constante vida cotidiana aplastada por el peso de la evocación amarga del terruño. Y así, sumergido en el vicio ético, inicia el derrumbe de su propia identidad y ser. El “virus maligno” que se necesita para acceder de pleno a la “identidad chapinguera”.⁶²
- ✓ El discurso del Macho. Hablar del machismo en Chapingo es hacer mención de un paradigma cultural mexicano dominante que asienta sus reales en el Norte del país: es la imagen del Hombre que muda la matona (arma de fuego) por las botas del “mundo Marlboro”; aunque es un remanente del pasado militar, cuando la ENA fue exclusivamente un espacio de varones encuartelados para

⁶¹ *Ibid.* pp. 131-146.

⁶² *Ibid.* pp. 146-157.

realizar estudios agronómicos. Ahora, ha habido un desplazamiento de la imagen del “macho militar” al “macho ganadero” del norte del país y cercano al vaquero norteamericano. En el espacio cultural dicha imagen converge en los siguientes objetos y comportamientos culturales: la música banda, las rancheras, las botas, la caguama, el tequila, el “viejero” (mujeriego), el baile “repegao” (la pareja de baile que acostumbra arrimar sus caderas y pubis uno con la otra), conductas y costumbres todas que se experimentan vividamente en la UACH con suma intensidad, pues da carta de identidad a los estudiantes. No se trata de estigmatizar estas prácticas culturales, pero es preciso señalar que este modelo cultural proviene del norte del país, lo cual implica la existencia de un patrón dominante sobre los alumnos de las entidades del centro y del sur de México. Se da, incluso, como producto del desarraigo que se encarna como un proceso inexorable en los “chapingueros”, la transformación radical en la forma de vestir y de conducirse de los escolapios sureños: mudan sus atuendos cotidianos por la camisa cuadriculada, las botas “picudas”, el lenguaje procaz con las mujeres para presumir de hombría efímera. El machismo sobrevive en la UACH como una pústula de esa vida pretérita de prácticas y costumbres militares, donde la vestimenta de soldado es suplida por la ropa vaquera; espacio propicio para el desarrollo del “hombre ojete”.⁶³

- ✓ El discurso de la Intolerancia. De los muchos vicios que operan los “chapingueros” como resultado del caldo de cultivo que significa el espacio cultural propio que despliega su identidad institucional, entre los que tenemos el egoísmo en su comportamiento, la proclividad al desmadre, el oportunismo político, la falta de solidaridad⁶⁴ y a la búsqueda de afirmación en actitudes

⁶³ *Ibid.* pp. 158-169.

⁶⁴ Este punto en particular lo cuestiono con firmeza. Como estudiante de Chapingo y más tarde, como responsable del Curso práctico y la Escenificación de *El extensionista*, fui testigo personal de muchos actos de solidaridad y lealtad, tanto entre académicos como entre estudiantes y trabajadores. Incluso fui beneficiado con hospedaje por algunos alumnos y por la maestra Graciela Flores, quienes me ofrecieron su casa cuando llegué a necesitarla. También experimenté sinergias institucionales para la construcción de la escenografía y del vestuario. Presenció varias veces cómo los participantes en el proyecto apoyaban a sus amigos ante eventualidades difíciles que ellos experimentaban. El mismo espacio de ensayos fue prestado por el maestro de Danza contemporánea. Creo que Salvador Díaz Sánchez se refiere a la falta de solidaridad entre grupos antagonistas de la UACH, pero esto, como muchas de sus aseveraciones, se repiten a lo largo del espacio-tiempo humano. Lo cierto es que en el espacio UACH se hacen fuertes concesiones a la discriminación.

discriminatorias hacia los “otros”, los extraños al ejemplo cultural dominante: los sureños, los homosexuales, los cultos y los sensibles. Y es que el “chapinguero” es heredero de atavismos perniciosos que alimentan su carácter intolerante que deviene en la articulación de un lenguaje discriminador, que se retrotrae al pasado militar como lo son el uso en la vida cotidiana: compañías (dormitorios), pre (artículos básicos de limpieza e higiene), makinoff (casaca militar), tenientes (personal disciplinario), etc. Incluso los distintos modos de nombrarse entre ellos, que eluden el nombre propio del compañero y es sustituido por vale, bato, compa, güey, huerco, etc. La presencia ineluctable del sarcasmo y el escarnio para ofender con términos como los siguientes: chilango, oaxaco, yuma y upa.⁶⁵ **Para el “chapinguero” la crítica y la autocrítica son terrenos vedados.** Lo que inicia como un inocente juego de pubertos para iniciarse en el mundo de la UACH, termina convirtiéndose en costumbre de la discriminación y la intolerancia. Estas diversiones de mocedad ocultan un lenguaje racista.⁶⁶

- ✓ El discurso de “los Otros”. Para empezar, entenderemos “los otros” no sólo como la multitud de identidades que no comulgan con el modelo cultural dominante en Chapingo (me refiero a las feministas, a los “alternativos”, los “sureños autoafirmados”, los homosexuales, aquel que no sea paisano, que no sea hombre, no sea agrónomo o de la misma especialidad, etc) debido a su enorme diversidad. En este tenor, ubicaremos únicamente a lo que se les denomina conservadoramente “los militantes del pecado”, es decir, la comunidad homosexual. El orgullo gay que con el paso del tiempo se ha vuelto menos secreto y más vistoso en los corredores universitarios, a pesar de la cultura machista que prevalece. Por ello, para la población homosexual,

⁶⁵ Estos vocablos fueron, en un inicio, usados por los estudiantes norteños para designar a aquellos compañeros considerados inferiores por su procedencia: del Distrito Federal y Oaxaca, por las palabras que claramente se identifican en nuestro entorno cultural “chilango” y “oaxaco”. El mote “oaxaco” ha extendido su uso para designar a los condiscípulos “morenos, chaparros y feos”. Incluso, existe el verbo “oaxaquear” para hacer alusión al acto de presentarse a comer en el mismo momento en que el comedor abre sus puertas. “Upa” y “yuma” son nombres genéricos que se emplean en el norte para mencionar a aquellos bárbaros indígenas que entran en contacto con la “civilización”. Díaz Sánchez, Salvador. *op. cit.* p. 172.

⁶⁶ *Ibid.* pp. 169-175.

reivindicarse como tales siempre resulta problemático debido a la discriminación y a los actos de intolerancia de los que son objeto. La identificación de los homosexuales en el lenguaje es variada y alimentada por los códigos de los diferentes estados y grupos étnicos: joto, marica, mujercita, maricón, machorra, marimacha, mampo, mayate, etc. Y responden éstos con el exceso del exhibicionismo, estrategia de sobrevivencia y autoafirmación; para después observar como el “malditismo de la homosexualidad” se abre paso entre las buenas costumbres y se pasa a la indiferencia frente al “otro”.⁶⁷

- ✓ El discurso de la Quema⁶⁸. Para el próximo ingeniero agrónomo existe un día especial, de hecho, una semana especial: la Quema del Libro. Es la festividad del egresado, del “Inge” que está a punto de ingresar al mundo laboral. Es el día del Santo Jubileo Estudiantil, el día en que Chapingo se “suelta el pelo”. Y es la semana en que se desatan los instintos, tal cual carnaval: el incendio del macho y la hembra entre las llamas de las pulsiones liberadas. Es el bautismo de despedida de los recintos universitarios y que lo verán renacer como un profesionista de la agronomía; sin embargo, el recién agrónomo chocará con la realidad imperturbable: el desempleo.⁶⁹
- ✓ El discurso Político o del constante juego del conflicto en la universidad. De la formación de ghettos que pugnan por espacios de poder en la Administración, los espacios estudiantiles, académicos y sindicales. La política desvirtuada y convertida en grilla. De cómo la “grilla” viene a ser el *leitmotiv* de la relaciones sociales en la universidad. Desde los primeros días de los alumnos de nuevo ingreso, la *grilla* es la constante que permeará como paradigma de relación institucional. Se inicia al “chapinguero” como una caricatura del *zoon polytikon* estudiantil. Aunque el sistema democrático de la UACH (donde la autoridad

⁶⁷ *Ibid.* pp. 175-189.

⁶⁸ En sus inicios, esta fiesta implicaba la quema de libros, de ahí su nombre; pero a partir de los 70 se suprimió la quemazón y sólo quedó el nombre que dio origen a la fiesta de graduación. En la Preparatoria Agrícola existe una festividad análoga: la Quema del Cuaderno. Estas fiestas son fascinantes: los “chapingueros” se burlan de sí mismos, se abre un espacio de tolerancia a través de los disfraces que la festividad permite. Son rituales poderosos y llenos de teatralidad. En la actualidad, la Quema del Libro se realiza en la primera semana de junio.

⁶⁹ Díaz Sánchez, Salvador, *Op. cit.* pp. 188-193.

principal es la Asamblea de la Comunidad Universitaria y el Rector de la casa de estudios está sujeto a la elección democrática abierta) deviene en Demagogia, la democracia falsificada. Es el *locus* perfecto para la proliferación y despliegue de las izquierdas radicales del PRI (Antorcha Campesina ligada al debilitado grupo de los "Bolchos"), que reclutan a jóvenes escolapios en la "Semana de Ambientación" (semana donde a los compañeros de nuevo ingreso se les informa y da conocer las instalaciones de la UACH, y sobre la "usanza chapinguera"). La grilla como la cotidianidad diezmada a causa de los constantes paros (estudiantiles o sindicales), los rituales pre-huelga, las huelgas mismas, en otras palabras, movimientos que intentan reivindicar algunas causas progresistas; no obstante, funcionan a manera de demostración de poder de los distintos grupos para negociar prebendas con las autoridades en turno. Vista así, **la polítiquería practicada como factor educativo deviene en una educación arribista que crea personalidades mareadas por el poder**. Los oportunismos decantados que ilustran en las técnicas de la negociación y la propagación ideológica para encumbrarse. La *grilla* funciona como agencia de colocaciones donde los iniciados irán progresando a través de padrinazgos, que finalmente eclosionarán en un puesto dentro de la universidad o en alguna otra dependencia pública.⁷⁰

- ✓ El discurso de la Mujer. La mujer, ente misterioso, objeto de deseo para el macho, principio de placer y, a menudo, considerada inferior al hombre, todas estas imágenes pululan en el imaginario machista de la universidad. Sin embargo, en los últimos años estas concepciones han venido modificándose. Paulatinamente, el "chapinguero" se percató que su compañera pervive en la misma problemática que él. La formación del colectivo femenino PAM (Programa de Apoyo a la Mujer) es signo de la agrupación de las universitarias para defender sus derechos, aunque también provocó un "hembrismo" recalcitrante e hiriente, que ha evolucionado en un movimiento incluyente

⁷⁰ *Ibid.* pp. 193-213.

tendiente a unir a varones y mujeres con la transformación del PAM en PAMH (Programa de Apoyo a la Mujer y al Hombre). Estos esfuerzos organizados son de hecho golpes de timón a la ley patriarcal que dominó a la UACH desde sus tiempos militares. Hoy la mujer ha conquistado ampliamente el reconocimiento institucional como ser consciente, participativa, creativa; si bien, sigue siendo el blanco de intimidaciones y agresiones de parte de sus compañeros más retrógradas.⁷¹

- ✓ El discurso de la Castidad. La mujer que renuncia a auto-concebirse diosa o mártir. La perpetua crisis de su adolescencia por permanecer virgen como respuesta a sus tabúes familiares y sociales. Considerada como la aguafiestas por sus compañeros varones urgidos de tener relaciones sexuales. Esto crea un sentimiento de culpa que la lleva a no gozar responsablemente de su sexualidad, trayendo como consecuencia embarazos no deseados y/o abortos; ya madres solteras, ya jóvenes matrimonios frustrados.⁷²
- ✓ El discurso de las Mujeres interesantes o de las mujeres en estado de ingravidez. El desenlace de un argumento no buscado. La maternidad como maldición o error garrafal, vivido cual maldición para los progenitores irresponsables. El padre que se niega a acatar la paternidad y la madre que terminará sus estudios o tratada en una clínica de mala muerte. La mujer interesante no vive su maternidad como decisión voluntaria ni consciente, sino como infortunio del género.⁷³
- ✓ El discurso del Miedo. Las mujeres como objeto de la violencia de sus compañeros. Mujeres al borde de un ataque de nervios, en constante peligro por el macho violador. La mujer como víctima propensa a los asaltos, a las burlas, a las agresiones. Este miedo atávico se experimenta en la universidad como síntoma para imponer barreras en la comunicación con los compañeros

⁷¹ *Ibid.* pp. 214-219.

⁷² *Ibid.* pp. 219-223.

⁷³ *Ibid.* pp. 223-226.

hombres. Para el macho, que aún pervive a centenares, es el resultado a pagar de la intrusión de la mujer en su espacio.⁷⁴

- ✓ El discurso Feminista. Las damas “chapingueras” han de decidir si fungen en la UACH el papel designado por el macho (complemento masculino), o se ven insertas en la rebelión para buscar su dignidad y decoro. La organización como defensa y medio estratégico para educar a la comunidad. Es la búsqueda colectiva de alternativas. La educación multidimensional que libera a la mujer, pero también corre el peligro de ensimismarla y encerrarla en un nuevo ghetto.

- ✓ El discurso Alternativo. La “Intifada cultural”⁷⁵ de los chapingueros contra las ideas dominantes y los prejuicios que el espacio machista, anorteñado y heredero del pasado militar ha creado. Los “chapingueros” que se rebelan al determinismo político y social de su propio *locus* cultural. El “chapinguero” que propone alternativas a la costumbre asesina de la individualidad y que busca ser puerto con el exterior. El “chapinguero” que desea fervientemente salir de la mazmorra que la propia usanza de su universidad le ha creado. Es la irrupción de la contracultura: feministas, skatos, punks, darks, los rockeros; pero también los “chapingueros” que practican actividades como el teatro, la música, la danza, etc. Son los jóvenes insumisos que construyen grupúsculos de crítica a través del arte, la cultural, la política, etc. Se trata de la apertura de nuevos canales expresivos. Los COCUCOS (Colectivo Cultural Chapingo) a fines de los 80 e inicios de los 90; los participantes del pasquín periodístico “Los hijos de la Cornada” desde los 80; el Teatro Laboratorio y Grupo de Teatro Camaleón hacia el término de los 90, entre otros, son ejemplos de esta develación en Chapingo que propugna edificar nexos hacia el exterior de esta universidad que aún no llega a serlo del todo.⁷⁶

⁷⁴ *Ibid.* pp. 227-231.

⁷⁵ “Intifada cultural” se refiere a un “alzamiento”, una rebelión de grupos universitarios alternativos que legitimaron su presencia en la UACH a partir de fomentar expresiones artísticas y culturales ajenas al modelo norteño dominante: rockeros, trovadores, feministas, “cocuchos” (grupo político crítico del populismo), “orgánicos” (ecologistas), socialistas, etc. El término hace referencias a las Intifadas palestinas contra el Estado Israelí.

⁷⁶ Díaz Sánchez, Salvador, *op. cit.* pp. 234-247.

- ✓ El discurso del Adiós. Terminar los estudios en la UACH es el tiempo de la autocrítica radical. Es el momento en que el “chapinguero” vislumbra la realidad que su casa de estudios le ha ocultado por medio del universo de subsidios que “mamá Chapingo” le ha prodigado. El estudiante entra en pánico ante el mundo laboral. El espejo del animal costumbrista se rompe; el confort se ve en peligro. El pequeño burgués llora y para poder sobrevivir, inventa todo un hábito de pre-rituales a su despedida. El tumulto de fiestas y ceremonias que los bautizan como ingeniero son un muestrario del preparatorio para el adiós. Cuando los hijos se van, la UACH los despide con ternura y el estudiante le corresponde con el dolor de la separación. Los amigos que aún están en grados inferiores sienten y ven su futuro con la partida de los hermanos, y el quebrantamiento del lugar común se vuelve inexorable.⁷⁷

Los discursos antes enumerados se combinan en el conjunto de mitos tutelares de los “chapingueros”; la realidad vivida como percepción a través de los patrones-modelo que se repiten y refuerzan generación tras generación. Si se es lo suficientemente agudo al saber leer dichos discursos, es fácil percatarse que son, muchos de ellos, problemática ontológica universal; aunque potenciados en ese espacio-crisol de todos los "México" que es Chapingo.

Sólo quiero apuntar, una vez más, que dimensionar al “chapinguero” únicamente en estos discursos resulta un prejuicio, pues no muestran la complejidad detrás de cada estudiante; constituyen en sí mismos un cliché, un estereotipo de la persona. Si bien muchos de estos comportamientos se verifican en la realidad y son alentados por la misma Institución, conductas que yo mismo observé y constaté al no serme ajeno el espacio cultural descrito; sería interesante iniciar un estudio que muestre aspectos positivos en la “personalidad institucional” de los “chapingueros”. Pero eso es tema de un trabajo sociológico y antropológico que supera los objetivos de este informe.

⁷⁷ *Ibid.* pp. 247-259.

Objetivos que el teatro puede revisar en su pertinencia al universo de la UACH.

Si se considera que el teatro es una manifestación honesta del espíritu humano, entonces ha sido vehículo sensible de exposición así como crítica del hacer y el acontecer humanos; un espacio de reconocimiento del otro y de uno. Es decir, que el Teatro es considerado como el diálogo con el mundo que nos rodea; como una forma natural de comunicar la sensibilidad y expresión humana y un reconocimiento con la vida misma: la cotidianidad.

Visto así, una función específica del Teatro es la de provocar en el espectador una conciencia personal de su problemática individual y social compartida con sus semejantes, y, por ende, una visión distinta como ente autónomo inmerso en un contexto político en el que se desarrolla y reproduce. No obstante, esto no se genera como una respuesta racional únicamente, sino que va acompañado de una reacción sensorial y emotiva frente al reconocimiento del otro.

De lo anterior se puede valorar la importancia que **representa** cultivar la sensibilidad artística de los bachilleres y universitarios, lo cual les dará la oportunidad de transformar su vida y orientarlos hacia las manifestaciones artísticas. Además, le facilitará comprender que el arte es la expresión humana que da acceso al conocimiento del espíritu humano y es una forma auténtica y universal de comunicación. El teatro puede ser el vehículo respetuoso para el encuentro con el otro.

La sensibilización por medio del Teatro, es también una manera de descubrir una nueva forma de sus afectos y sentimientos, un vehículo para reafirmar su seguridad; es un estímulo para proveer a los individuos de diversos satisfactores, mismos que serán punto de apoyo en su vida cotidiana.

Despertar la sensibilidad de los estudiantes a través del Teatro, también es una posibilidad bastante amplia de formar individuos sanos y capaces de enfrentarse a su problemática existencial, ya que no debemos dejar de lado la premisa de que el Teatro es un hecho socializante y como tal, quienes participan en él, adquieren mayores ventajas en su dimensión individual.

Teniendo el espectáculo teatral como hábito, los estudiantes estarán provistos de instrumentos que les faciliten desenvolverse social y familiarmente, les dará la opción de adquirir conocimiento e información que en el transcurso de su desarrollo irán aprendiendo.

Paralelamente, al inducirlos al Teatro, **podrán participar como espectadores críticos de las obras teatrales que ellos presencien.**

Y en cuanto a su vida, tendrán un criterio analítico del teatro profesional o experimental y una actitud crítica para el sistema en que se desenvuelve.

PROPUESTA ACADÉMICA

Propósitos del curso

GENERAL

Inducir al participante a la práctica teatral a partir de la experiencia ofrecida en el curso con el fin de **despertar en él la sensibilidad, la percepción y una conciencia sensible y crítica de su individualidad y sociedad** para que pueda trasladarlo a lo concreto de una práctica escénica.

PARTICULARES

Que el participante:

1. Comprenda que el arte es la expresión humana que da acceso al conocimiento del espíritu humano a través de la práctica teatral para que cobre conciencia que es una forma auténtica y universal de comunicación
2. Cultive la sensibilidad artística por medio de la experiencia teatral como herramienta que le permita transformar su vida y orientarlos hacia las manifestaciones artísticas.
3. Descubra en el teatro un vehículo de expresión de sus afectos, sentimientos, emociones y visión del mundo a través del entrenamiento actoral con propósito fijo de generar una puesta en escena.

4. Encuentre en el teatro un espacio para convivir sanamente con su problemática existencial y con el otro ayudado de las diversas herramientas teatrales y de la integración de un equipo de trabajo sólido que pueda generar una comunicación sensible y honesta con el espectador.
5. Se ejercite en el Teatro como un hecho socializante indisoluble de la relación con el espectador a través de la puesta en escena para que se percate del poder efectivo del Teatro.
6. Adquiera un criterio analítico y crítico del teatro como manifestación artística por medio de la práctica teatral y de su relación con diversos espectáculos teatrales.

Ejes temáticos

A. PRINCIPIOS BÁSICOS.

1. El actor y su profesión.
2. Elementos básicos que cualquier actor profesional tiene que manejar:
 - 2.1. El relajamiento.
 - 2.2. La respiración.
 - 2.3. La concentración.
 - 2.4. Los movimientos corporales.
 - 2.5. La imaginación.
 - 2.6. La memoria y su propia visión del mundo.
 - 2.7. La voz y la articulación teatral.
 - 2.8. La emoción.
 - 2.9. La palabra.

B. LA EXPRESIÓN ACTORAL.

3. Expresión corporal:

- 3.1. La respiración, el movimiento y el espacio.
- 3.2. La imaginación y el cuerpo.
- 3.3. La memoria y el cuerpo.
- 3.4. La propia visión del mundo y los movimientos en el espacio.

4. Expresión verbal:

- 4.1. La disciplina y el orden de los pensamientos del actor.
- 4.2. La diferencia entre la frase escrita y la frase hablada.
- 4.3. La palabra hablada como camino fundamental del convenio del género humano.
- 4.4. La importancia de la cultura de la palabra hablada para el contenido intelectual y emocional de la persona que habla.
- 4.5. Importancia de la comunicación con el público.

5. Cómo lograr la construcción de un personaje teatral ficticio que pueda ser verosímil para el espectador.

- 5.1 En el aspecto psicológico.
- 5.2 En el aspecto físico.
- 5.3 En el aspecto artístico.

C. SELECCIÓN DE LECTURAS Y ANÁLISIS DE LA OBRA TEATRAL

- 6. Contenido del texto escénico en relación con los valores para el trabajo actoral escénico y teatral.
- 7. Cómo leer y analizar el texto para prepararse para ensayos.
- 8. Cómo juntar el material actoral inspirado en los parlamentos de la obra, dividido entre personajes.
- 9. Cómo lograr el interés imaginativo o intelectual del público.

10. Cómo entender el trabajo educativo por el medio teatral en el público.
11. El uso del espacio teatral, vestuario, maquillaje, utilería y decoraciones, junto con la iluminación escénica, como elementos de trabajo actoral.
12. Puesta en escena.

Metodología

Se ha dicho ya que el teatro admite un sinnúmero de definiciones, dependiendo de la finalidad que sus hacedores persigan. Sin embargo, la constante del teatro es la particularidad de su lenguaje: **la acción**. También lo es una característica inherente: **trabajo colectivo**. Partiendo de estas dos premisas, queda claro que el Teatro siempre encontrará una razón de ser en cualquier campo donde despliegue sus particularidades y su generalidad: dar un sentido de identidad y ayudar a la construcción del imaginario y del sentido de identidad.

Es importante poner énfasis en que el objetivo del curso no fue que el participante adquiriera una técnica teatral eficiente, **sino que a través de los ejercicios explorase su rico mundo interior, lo encauzara creativamente para comunicar su visión de la realidad y estuviese en condiciones de ampliarla o modificarla.**

Por ello fue relevante que el estudiante aprendiera a expresarse conscientemente. Fue capital hacerle ver que la comunicación es un fenómeno que trasciende lo verbal, puesto que se relaciona con las señales del cuerpo (kinésica⁷⁸ y proxémica⁷⁹) así como de las emisiones sonoras no necesariamente articuladas en palabras (paralingüística⁸⁰). De este modo pudo aprender que el pensamiento no sólo es palabra, sino percepción, intuición, imaginación y razonamiento. En términos de ganancia para la vida cotidiana, se le ofrecieron herramientas para organizar, articular coherentemente y manifestar con lucidez su propio pensamiento a través de la expresión verbal.

Para ello, propuse el uso de una metodología que permitiese **guiar al participante del curso al maravilloso descubrimiento de sus capacidades expresivas**. Esto implicó

⁷⁸ Disciplina que estudia el movimiento ordenado y organizado del cuerpo humano.

⁷⁹ Disciplina que estudia las relaciones que guarda el cuerpo humano con el espacio.

⁸⁰ Disciplina que estudia las emisiones sonoras humanas previas a la articulación de la palabra en cualquier lenguaje.

renunciar a la postura tradicional de ser “el maestro”, para intentar ejercitarme como facilitador de la experiencia teatral, que radica principalmente en el lenguaje del actor.

Una metodología constructivista fue pertinente, debido a que permitió que el participante no partiera del “prejuicio” del hacedor de arte, sino que se dispusiera de manera lúdica a la experiencia teatral, creando con ello puentes significativos que le permitieran reconocerse como sujeto sustentador y constructor de cultura.

Cabe destacar que el constructivismo es, más que una metodología, una estrategia para encarar el proceso “enseñanza-aprendizaje”. Se apuesta al alumno y la posibilidad de generar (autogenerar) constructos. Incluso, para esta corriente del pensamiento pedagógico, la educación es concebida como una misión imposible; pero no por ello se ha de renunciar a dicha tarea humana.⁸¹

Se refiere (el constructivismo) a la importancia de la actividad mental constructiva del alumno en la realización de los aprendizajes escolares; el principio que lleva a concebir el aprendizaje escolar como un proceso de construcción del conocimiento; y la enseñanza como una ayuda a este proceso de construcción.⁸²

El constructivismo intenta abordar la problemática de la educación no como un monolito teórico entre el conocimiento y la práctica educativa. Tampoco intenta ser una colección ecléctica de conceptos procedentes de distintas teorías.

Trata de construir un marco psicológico-epistemológico de referencia global, coherente y articulado, para el análisis y la planificación de los procesos educativos en general, y de los procesos de enseñanza y aprendizaje en particular.⁸³

Para la postura constructivista, el encajonamiento teórico de la práctica didáctica encierra ciertos riesgos como son: un eclecticismo ramplón, peligros constantes de descontextualización, convergencia menor hacia las aulas, olvidar elementos importantes como la individualidad de los estudiantes, dogmatizar la perspectiva acerca de los fenómenos y relaciones en el salón de clases y los reduccionismos psicológicos.

Por tanto, el constructivismo se ha de considerar como una “convergencia de principios explicativos, más que una teoría en sentido estricto de los procesos de <enseñanza-aprendizaje>”.⁸⁴

⁸¹ Elena Barbera, Antonio Bolívar, *et. al. El constructivismo en la práctica*. Venezuela, Laboratorio Educativo, Barcelona, Grao, depósito legal 2000, p 2.

⁸² César Coll, *apud* Elena Barbera, *op. cit.* p. 14.

⁸³ *Ibid.* p. 16.

En dicho sentido, el constructivismo aporta un nuevo enfoque para abordar **campos problemáticos** propios de la educación más que un problema en sí; también identifica nuevas dificultades.

El constructivismo parte de considerar a la educación como una práctica social compleja, con las siguientes características:

1. Es un instrumento para promover el desarrollo y crecimiento personal de los más jóvenes. Es ayuda sistemática, planificada y sostenida. Conserva o reproduce el orden social existente.
2. Facilita el acceso a un conjunto de saberes y formas culturales, tratando que lleven a cabo el aprendizaje de éstos como fuente creadora de desarrollo en la medida en que posibilite el doble proceso de integración social y de individualización; es decir, en la medida en que permite a los alumna construir una identidad personal en el marco de un contexto social y cultural determinado.
3. La educación no pretende una mera copia, reflejo exacto o simple reproducción del contenido que debe aprenderse; sino que implica un proceso de construcción y reconstrucción en que las aportaciones de los alumnos desempeñan un papel decisivo. El proceso educativo implica entender que los miembros de una sociedad que reciben instrucción forman parte un grupo social determinado, con identidad e individualidad.⁸⁵

Sólo así se puede entender a la educación como un proceso constante de construcción de sentidos, donde el estudiante (desde ahora llamado participante para evitar subordinaciones donde el profesor o maestro es el poseedor último de sentidos y conocimientos, por lo que a este último se le considera un facilitador de la experiencia educativa) encuentra y edifica encuentros significativos para conocer la realidad.

El proceso de construcción al que se alude contempla lo siguiente:

1. El participante es el responsable último de su propio proceso de aprendizaje. Él construye significados y atribuye sentido a lo que aprende, y nadie, en este nivel, ni siquiera el facilitador, puede sustituirle en este cometido.
2. La práctica totalidad de los contenidos que constituyen el núcleo de los aprendizajes escolares, son saberes y formas culturales que facilitadores y participantes encuentran ya, en buena parte, elaborados y definidos. Los participantes sólo pueden aprender mediante la actividad mental constructiva que despliegan ante los contenidos escolares, pero esta actividad por sí sola no garantiza el aprendizaje; es necesario, además, que se oriente a construir unos significados acordes o compatibles con lo que significan y representan los contenidos de aprendizaje como saberes culturales y elaborados. Por tanto, el **aprendizaje es un proceso de construcción compartido por facilitadores y participantes en torno**

⁸⁴ *Ibid.* p. 51.

⁸⁵ *Ibid.* p. 19.

a unos saberes o formas culturales pre-existentes en cierto modo al propio proceso de construcción.

3. La imagen del profesor como orientador y guía en vez de transmisor de conocimiento (facilitador). Su tarea consiste en engarzar los procesos de construcción de los participantes con los significados colectivos culturales organizados.⁸⁶

Ante todo, debe entenderse al aprendizaje y a la enseñanza antes como proceso que como fin, para tener resultados sólidos. Paradójicamente, el proceso de “enseñanza-aprendizaje” propuesto por el constructivismo no ha de ser considerado como metodología, aunque sí se contempla una didáctica constructivista.

Lo que existe es una **estrategia didáctica general de naturaleza constructivista**, que se rige por el principio de ajuste de la ayuda pedagógica y que puede concretarse en **múltiples metodologías didácticas** particulares según el caso.

Con relación a lo expuesto, la influencia educativa constructivista se reflejó en el curso de la siguiente manera:

- Proporcionó al participante una información organizada y estructurada.
- Ofreció modelos de acción que imitar sólo eventualmente.
- Formuló indicaciones y sugerencias más o menos detalladas para resolver unas tareas. Por ejemplo, en el training detallado en el capítulo IV, lo explicaba de manera verbal; sólo cuando no se entendía la indicación, realizaba el ejercicio.
- Permitió que el participante eligiera y desarrollara de forma totalmente autónoma unas determinadas actividades de aprendizaje.
- Yo, como facilitador, sólo corregía ejercicios mal ejecutados que pudieran lastimar al participante.
- Pocas veces me ponía como ejemplo al realizar los ejercicios meramente de actuación. Sólo recurría a esta estrategia cuando la indicación verbal no producía o generaba cambios.

⁸⁶ *Ibid.* pp.20-21 (negritas mías).

Por ello, fue necesario propiciar que el participante logre sus propios hallazgos, aquellos que le sean propios; que investigue y se extrañe ante la técnica teatral a través de encuentros llenos de dicha que le permitiesen construir nuevos referentes en su vida. De este modo, se le facilitó la experiencia teatral, pues recurrió a ella no por obligación, sino por el hallazgo del goce a través del ejercicio de un oficio y de una práctica artística a la cual le otorgó sentido.⁸⁷

Al tener en cuenta que la práctica teatral implica entrenamiento físico-vocal sin disociarlo con las esferas emotiva e intelectual, así como de los referentes sociales, cada experiencia que fue ofrecida por un ejercicio conllevó un momento de reflexión y análisis por parte del participante para que pudiera asimilar y construir nuevos saberes. En este tenor, desarrolló sus habilidades apreciativas del teatro como hecho cultural.

Es importante destacar que el desarrollo de las habilidades actorales está fuertemente ligado a las capacidades humanas (físicas, intelectuales, sociales y emocionales); ser actor entraña involucrarse en un proceso de auto-conocimiento.

Al tener consciencia de lo anterior, se hizo necesario dividir una sesión de trabajo en cuatro fases⁸⁸:

1. Entrenamiento físico-vocal-imaginativo-sensorial.
2. Entrenamiento para unir en una sola expresión el cuerpo, la voz, la imaginación, las sensaciones y su propia visión del mundo.
3. Ejercicios de relaciones dramáticas y laboratorio emocional.
4. Proceso de la puesta en escena (lecturas, análisis, acuerdos, ensayos, construcción de escenografía, etc.).

En la primera, se trató que el estudiante conociese qué tipo de entrenamiento psicofísico lleva un actor. En la segunda, cómo unir su propia visión del mundo y sentimientos a la creación actoral en contextos individuales. Durante la tercera, entró en contacto con el resto de sus compañeros explorando en colectividad una situación ficticia

⁸⁷ Esto se reflejó, porque al inicio de la experiencia respondieron 24 personas a la convocatoria publicada en enero de 2006; de ellos, 14 fueron los que permanecieron hasta el final del proceso. En marzo fue cuando se definió la totalidad del grupo.

⁸⁸ Vid Capítulo IV del presente informe.

propuesta por el grupo o por el facilitador. Por último, todo lo descubierto en las fases anteriores estuvo encaminado a la puesta en escena.

Cada una de estas fases entró en contacto con el programa propuesto en diferente medida y profundidad; el teatro no puede ser aislado en sus partes de forma abrupta, sino que cada componente debe ser remitido inmediatamente a la totalidad del fenómeno escénico.

Para ello, las distintas teorías escénicas y los diversos sistemas de actuación fueron herramientas indispensables para encontrar soluciones creativas durante el proceso del curso. Ninguna teoría fue percibida como *la verdad*, sino como construcciones complementarias entre sí, a pesar de las evidentes contradicciones que se pudieron suscitar entre ellas.

La selección del texto dramático a representar estuvo sujeta a las necesidades del grupo de participantes; las herramientas intelectuales de análisis psicológico, histórico, literario, estético, económico, sociológico, político, antropológico fueron indispensables para abordar la puesta en escena desde perspectivas profundas y significativas para el grupo.

Debido a esto, decidí que el texto dramático de Felipe Santander *El extensionista* fue una elección idónea para la UACH. Al ser una Institución Agronómica, la obra de Santander aborda un universo conocido por los participantes y les facilitó dar sentido a la práctica escénica que se propuso.

Evaluación

La evaluación es una parte medular en el proceso enseñanza-aprendizaje. Permite dar seguimiento a la práctica educativa. Su función primordial es la detección de aciertos y obstáculos que se presentan como consecuencia de las relaciones establecidas entre el facilitador y los participantes. Es menester recordar que el proceso educativo se erige primordialmente alrededor de la relación espacio-tiempo entre los involucrados. La evaluación brinda las herramientas necesarias para revisar qué del proceso ha estado funcionando y/o fallando. Ayuda a planear y organizar la acción pedagógica. Si el programa de trabajo es una hipótesis, la evaluación concede movilidad al proceso. Su valía

consiste en que posibilita el diseño de alternativas generales e individuales durante la práctica pedagógica.

La evaluación que propuse consiste en un seguimiento lo más personal posible a cada participante durante el curso. Además, se realizó un seguimiento consistente en el desempeño del colectivo. También fue importante proponer la evaluación sobre la labor del facilitador.

Requisitos para el participante

Asistencia, puntualidad (10 minutos de tolerancia), ropa de trabajo (short, pants, leotardo, lycras, playera corta), trabajar descalzo sobre la duela.

Herramientas de trabajo para el participante

Bitácora de trabajo, reporte de actividades culturales, reporte de lecturas complementarias, reflexiones emitidas durante las sesiones de trabajo.

Criterios de evaluación

En el participante: disponibilidad (apertura al trabajo, se verifica con el grado de relajación y entusiasmo logrado en la sesión de trabajo, qué tanta voluntad existe para realizar los ejercicios); compromiso (cumplir con los requisitos, con las tareas, con el grado de exploración en los ejercicios), verbalización (reflexiones orales construidas durante las sesiones de trabajo), respuesta a las crisis (grado de adecuación a las exigencias del curso), soluciones a los ejercicios (imaginación creadora, capacidad para desplegar una visión propia del mundo, qué tanto recurre ante los clichés), evolución en las prácticas teatrales (revisión de la bitácora y comparación con las observaciones propias del facilitador sobre su desempeño), evolución en la construcción de habilidades básicas (expresión corporal y expresión verbal), participaciones, reportes de actividades culturales, desempeño en el proceso de la puesta en escena.

En el grupo: disponibilidad, compromiso, grado de compenetración, trabajo en equipo, integración, facilidad para responder como grupo.

En el facilitador: disponibilidad, apertura, capacidad de hacer cuestionar al participante su experiencia individual y grupal, respuesta a las crisis, habilidad para observar lo más objetivamente posible el desempeño del participante en la práctica, facilidad para ser un observador desprejuiciado, seguimiento minucioso a cada estudiante.

Comentarios

El Protocolo del curso que entregué a la **Lic. Silvia Castillejos Peral**, Directora de *Difusión cultural y Servicios* de la UACH, estuvo constituido por la síntesis de los temas expuestos en este capítulo. También le proporcioné la Carpeta de preproducción para la escenificación de *El extensionista*, documento que es explicado en el apartado III del presente informe.

Ambos documentos fueron la llave para poder realizar las experiencias del Curso práctico y de la Escenificación en la UACH. Para redactar el Protocolo, conté con las sugerencias de la **Lic. Cristina Barragán**, maestra de *Didáctica del teatro* en la FFyL de la UNAM; para la Carpeta de producción recibí la asesoría del **Mtro. Lech Hellwig-Górzyński**, profesor de *Dirección escénica* en la misma Facultad.

La redacción de estos documentos me sirvió para diseñar el proyecto y poder presentarlo como su **gestor** ante las autoridades de la DGDCyS de la UACH. Una vez que obtuve su aprobación, comencé a desarrollar la experiencia de **maestro de teatro y de director de escena**. Experiencias ambas que serán narradas en los próximos capítulos.

CAPÍTULO III

¿POR QUÉ *EL EXTENSIONISTA*?

Felipe Santander, vida y obra.

En el amplio panorama teatral de la segunda mitad del siglo XX mexicano, la figura de Felipe Santander pocas veces es recordada como protagonista de la escena de nuestro país. Agrónomo y gente de teatro, ambas carreras las desarrolló en distintos tiempos, pero con el mismo compromiso. De hecho, su experiencia en el campo mexicano nutrió muchos de los dramas que escribiría y pondría en escena con posterioridad.

Entender su vida es importante, ya que de esta manera se podrá inferir el importante lazo que los prospectos agrónomos sienten hacia el teatro de este hombre.

Santander nació en un pueblo llamado Villa de la Paz (San Luis Potosí, un 15 de abril de abril de 1934), localidad misma que es escenario de uno de sus dramas: *Los dos hermanos*. Ahí es donde estudió su primaria, para después ingresar en la ciudad de Cuernavaca a la secundaria. Ulteriormente pasó a la desaparecida **Escuela de los Hermanos Gaviria** en Ciudad Juárez, Chihuahua, para matricularse como **ingeniero agrónomo**. Posteriormente vino a la Ciudad de México y comenzó a estudiar Economía Agrícola e hizo algo de post-grado en Italia y la Unión Soviética. En la desaparecida URSS cursó un seminario de cuatro meses en Moscú relativo a **Economía Agrícola** y en la Península Itálica estudió la especialización un año en el **Instituto Agronómico per L'oltre Mare**.⁸⁹

¿Qué le llevó a cambiar la Agronomía por el Teatro? Él mismo cuenta en una entrevista dada a Renee Hubard Vignau que al terminar la carrera de agronomía se sentía bastante ignorante cuando se discutían temas de arte; además, quería relacionarse con el género femenino. Estas fueron dos de sus motivaciones que lo llevaron a entrar en contacto

⁸⁹ Renee Hubard Vignau, *La poética teatral de Felipe Santander*. Tesis para obtener la licenciatura en Literatura Latinoamericana, Universidad Iberoamericana, México, 1993, pp. 182-183.

con el Teatro: ingresa a la **Escuela Teatral de Bellas Artes**. Entonces, fue cuando no sólo se interesó en el arte escénico, sino que se enamoró de él.

Entre sus maestros más queridos menciona en tal entrevista a Salvador Novo, con quien además entabló gran amistad. Él fue quien en 1957 lo aceptó para interpretar el papel de Hipólito en la tragedia griega homónima, que se presentó en el Palacio de Bellas Artes. Y eso que acababa de ingresar a la Escuela. Debutó con Ignacio López Tarso y María Douglas. A partir de esta fecha participa en aproximadamente treinta obras de teatro.⁹⁰

Su relación con el Maestro Novo fue trascendente no sólo en su vida teatral, sino en la personal. Menciona que formaron un grupo de amigos que tenía el hábito de comer una vez a la semana en la Capilla, propiedad del Maestro. El día que se frecuentaban era el miércoles, y ahí narra que aprendió más que en la propia escuela. Asimismo cuenta que él nunca llegó a faltar. Esta costumbre pervivió desde 1957 hasta principios de los setenta.⁹¹

En esa época, Santander vivía de su trabajo de agrónomo, pues la profesión teatral no le daba esta comodidad. Laboraba como economista agrícola por las mañanas y en las tardes se dedicaba al teatro. Esto, agrega, “le ayudó a estar en el teatro que quería hacer, ya que no estaba dispuesto a realizar teatro comercial, ni comerciales en su carrera”.⁹² En esto también la influencia del Maestro Salvador Novo era patente.

Participó en varias puestas en escena como actor: *El canto de los grillos*, *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz, *Los signos del zodiaco* de Sergio Magaña, *Eurídice* de Jean Anouilh, *Mesas separadas* dirigida por Salvador Novo, *Agonía de una Rosa* de William Inge, *Corazón arrebatado* de J. Patrick (dirigida por Xavier Rojas), *El alquimista* de Ben Jonson (dirigida por Rafael López Miarnau), *No se sabe cómo* de Luigi Pirandello (dirigida por Manuel Montoro).⁹³

Una de las anécdotas destacables durante su praxis actoral es la relacionada con su participación en la obra *Viet Rock* de Megan Terry, dirigida por Rafael López Miarnau: esta

⁹⁰ *Ibid.* p. 183.

⁹¹ *Ibid.* p. 184.

⁹² *Ídem.*

⁹³ Algunos de los datos referidos a la autoría de la dramaturgia o de la dirección de escena no se encontraron en la fuente original: Renee Hubard Vignau, *op. cit.*

producción fue atacada por el Movimiento Universitario de Renovación y Orientación, el MURO, ya célebre en la historia de censura y ataques a las puestas teatrales en el Distrito Federal. Relata Felipe Santander, que en esa función estaban muy contentos, pues había lleno máximo en el teatro; destacaba “un grupo precioso de jovencitos muy elegantes” que en determinado momento de la función, irrumpen gritando ¡Sacrilégio!, para inmediatamente subir al escenario y golpear a toda la compañía.⁹⁴

Como dramaturgo empezó en 1959 con la comedia *Luna de miel para diez*. Dicha obra fue estrenada por Fernando Wagner a principios de 1960, con una crítica que tildó a la puesta como comedia bastante divertida y ligera.⁹⁵

Para octubre de 1961 se estrenó otra obra de su autoría, *Las fascinadoras*, en el Teatro de los Insurgentes que tiene a Angélica María como estrella y a Sonia Infante integrando el reparto. En 1963 ganó el Premio Nacional de Teatro, convocado por la UNAM, con *La orden*. Esta obra se presentó durante 1969 en el Festival de Teatro Veracruzano dirigida por Eugenio Pérez. A partir de entonces su dramaturgia marca fundamentalmente problemas sociales: la prostitución en *La casa del farol rojo*; crítica a la censura y a la situación teatral del país, en *Las noches del nueve*; los peligros de la Alianza para el Progreso, en *Penteo*; análisis sobre el fascismo juvenil en México, en *Una noche, toda la noche* y *El extensionista* que forma parte de una trilogía sobre los problemas del campo mexicano.⁹⁶

Es importante destacar que la obra maestra de Felipe Santander, *El extensionista*, fue objeto de dura censura. No fue respaldada por el cúmulo de Instituciones teatrales del país; sin embargo, los premios internacionales a la puesta en escena y de los que fue merecedor el texto, convalidaron un éxito para nada gozable por el sistema. Es gracias a dichas distinciones que las puertas se abrieron para la puesta en escena de esta obra.

⁹⁴ Recuerda Santander la escena que despertó la furia de aquellos muchachitos del MURO: “las actrices salían haciendo mímica de traer un niño en brazos frente al congreso Americano que le preguntaba: -Señora, ¿cuál es la solución?- y ella no decía nada, simplemente con una gran ternura continuaba moviendo al niño. Y luego aparecía Jesucristo y entonces también uno de los actores cruzaba y le decían -Señor, ¿Cuál es la solución?- y entonces se volteaba y contestaba: Amor, amor, amor.” Cfr. Renee Hubard Vignau, *op. cit.* p. 187.

⁹⁵ *Ibid.* p. 86.

⁹⁶ *Ibid.* pp. 87-88.

Con esta obra, estrenada en 1978, ganó el premio “Xavier Villaurrutia” como la Mejor Obra de Búsqueda 1978, y estuvo en la terna para el premio “Juan Ruiz de Alarcón” para el Mejor Autor Nacional de 1978, ambos otorgados por la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro. Además, nuestro autor fue ganador también del premio “Sor Juana Inés de la Cruz” en reconocimiento a *El extensionista*, considerada la Mejor Pieza Teatral de Autor Nacional de 1978, otorgada por la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro. En 1980 fue distinguido con el premio “Casa de las Américas” en la Habana, Cuba, por *El extensionista*. En 1981, su obra *A propósito de Ramona*, quedó finalista en el “Premio Nacional INBA”. En 1982 ganó el “Premio Nacional de Bellas Artes” con su obra *El corrido de los dos hermanos*. A fines de 1984, terminó con *Y el milagro* su trilogía de teatro campesino.⁹⁷

En el año de 1986 se montaron *Los dos hermanos* en Toronto, Canadá, con actores canadienses y en inglés, pero dirigida por Santander. Posteriormente la obra también fue puesta en Milwaukee. En ese mismo año obtuvo el premio de Mejor Director por la “Asociación de críticos de Teatro” por su puesta en escena *Y el milagro* con la Compañía Nacional de Teatro, y el premio de Mejor Autor por la misma obra.⁹⁸

En la década de los 90 fue director de la Escuela de Teatro “Seki Sano”, fundada por él mismo en el año de 1989 localizada en Cuernavaca, Morelos. Allí impartió las cátedras de “Análisis de texto” y “Lectura dramática y audición”. Armó y fomentó la “Compañía de Repertorio de Cuernavaca” (REP) con alumnos de la misma institución. En 1992 regresó al escenario como actor interpretando a Eddie en *Panorama sobre el puente* de Arthur Miller y montó nuevamente sus obras del Teatro Campesino: *El extensionista*, *A propósito de Ramona*, *El corrido de los dos hermanos*, por último *Y el milagro*.⁹⁹

Felipe Santander murió en el año 2001 a la edad de 67 años, víctima del cáncer. Acaece en la ciudad de Cuernavaca, Morelos, el 30 de octubre.

⁹⁷ Santander, Felipe. *El teatro campesino*. México, 1988, Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud, p. 3. (Serie Juventud Democrática).

⁹⁸ Renee Hubard Vignau, *op. cit.* p. 95.

⁹⁹ *Ibid.* p. 95.

El extensionista

Cruz, joven agrónomo recién egresado, llega a trabajar como extensionista a “Tenochtlén de las Flores”. La comunidad a la que pretende ayudar con asesorías técnicas lo rechaza. Todas sus expectativas profesionales se van desmoronando. Pronto se percata que la renuencia de los pobladores se debe a que Don Máximo (cacique local) les ha infundido desconfianza, reticencia e incredulidad a causa del poder corrupto que ejerce en la zona. La insistencia y los nobles deseos de Cruz influyen, más tarde, para alcanzar la confianza y amistad de los lugareños y juntos emprenden un proyecto de desarrollo regional con el apoyo deshonesto de las autoridades locales y de Don Máximo, consistente en el cultivo de algodón. El pueblo, al darse cuenta de las desventajas y de las trampas en que han caído, guiado por Cruz y por Benito (líder natural de los campesinos), decide actuar para buscar su propio beneficio haciendo a un lado a los poderes municipales y económicos de la región. Esto acarrea la aprehensión y posterior asesinato del novel agrónomo y de Benito.

Al final, los actores cuestionan al público sobre el desenlace que debería tener esta puesta en escena: ¿el estallido social?, ¿el conformismo y apaciguamiento?, ¿es posible otra solución? ¿Cuál?

Así, a *grosso modo*, se sintetiza *El extensionista*. Con esta obra, “la dramaturgia de Santander se torna más compleja, a ratos artísticamente más ambiciosa, menos escueta y gradualmente más discursiva y caudalosa”.¹⁰⁰ El manejo de los recursos teatrales dentro del texto se incrementa: el uso de elipsis de tiempo y espacio, salidas y entradas de personajes, juegos de escena, narrador que rompe cuarta pared, incluir a los espectadores en el juicio de la obra para decidir un desenlace, etc. Paco Ignacio Taibo afirma: “la puesta en escena tuvo, en la noche en que yo estuve presente, y por lo que sé, en todas las noches, una sinceridad y una pasión que no era solamente producto del oficio, sino emoción compartida ante el mensaje”.¹⁰¹ El mismo Taibo bautizó a esta obra de Santander como un “teatro de urgencia”; al respecto, René Hubbard Vignau comenta: “(...) la urgencia de transmitir su verdad dramáticamente. Toma las herramientas formales con orden y deja crecer la ilusión,

¹⁰⁰ Carlos Martínez. Introducción del Teatro campesino de Felipe Santander. p. 10

¹⁰¹ Paco Ignacio Taibo. Introducción a El extensionista en Teatro campesino de Felipe Santander. p. 20.

deja caminar a sus personajes libremente, los deja hablar solos y no los traiciona jamás. Sus personajes a cambio también son fieles al autor y mantienen vivo el mensaje por transmitir”.¹⁰²

Y es que dicho mensaje es, desde el punto de vista social y político, el más apremiante para la especie humana desde el punto de vista del autor: la voz apagada de los marginados, de aquellos que viven bajo la opresión de los más fuertes, los más ricos, los poseedores, etc. En *El extensionista* encuentran voz dramática no sólo los campesinos explotados de México, sino todos aquellos que han vivido en carne propia el esfuerzo ingente por llevar pan y agua a sus hogares, aquellos que han vivido el robo sistémico de su patrimonio por los más fuertes y legitimados por los aparatos del Estado. “Tenochtlén de la flores” no sólo es una alegoría del campo mexicano, es la figura donde se concentran los espacios sociales de los que viven en la miseria a pesar de su trabajo; aquellos que pierden más cada día incluso con horas más invertidas en sus labores cotidianas.

Personajes que participan en la obra

| | |
|--|------------------------------------|
| <i>Cancionero</i> | Campesino |
| <i>Cruz</i> | Ingeniero agrónomo |
| <i>Juancho</i> | Campesino |
| <i>Manuela</i> | Maestra rural |
| <i>David</i> | Hijo de Benito.- |
| <i>Benito</i> | Líder natural campesino |
| <i>Cuquillo</i> | Campesino |
| <i>Güera</i> | Campesino |
| <i>Pilo</i> | Campesino |
| <i>Chon</i> | Campesino |
| <i>Boni</i> | Campesino |
| <i>Nazario</i> | Campesino |
| <i>Mario</i> | Agrónomo. Empleado del Banco Rural |
| <i>Máximo</i> | Hombre rico y cacique del pueblo |
| <i>Jorge</i> | Agrónomo. Empleado de irrigación |
| <i>Griselda</i> | Prostituta |
| <i>Reina</i> | Prostituta |
| <i>Princesa</i> | Prostituta |
| <i>El presidente municipal de Tenochtlén</i> | |

¹⁰² Renee Hubard Vignau, *op. cit.* p. 180.

| | |
|--------------------------|----------------------------------|
| <i>Tamez</i> | Gerente de banco |
| <i>Lerma</i> | Gerente de riegos |
| <i>Montes</i> | Gerente de obras y servicios |
| <i>Hans</i> | Gerente de almacenes y depósitos |
| <i>Ras</i> | Representante de agricultura |
| <i>Quirino</i> | Líder oficial campesino |
| <i>Campesinos</i> | |
| <i>Mozos</i> | |
| <i>Ayudantes</i> | |
| <i>Gente del pueblo.</i> | |

Requerimientos técnicos a la UACH

Para el desarrollo del Curso práctico de teatro y de la Puesta en escena de *El Extensionista*, solicité a la UACH lo siguiente:

- ✓ Un salón de ensayos donde se realice el curso práctico de teatro y los ensayos respectivos de la puesta en escena.
- ✓ Uso del auditorio principal “Álvaro Carrillo” para el estreno y cuatro ensayos previos a éste para finales del semestre enero-junio 2006, incluyendo ensayo técnico y general.
- ✓ Acceso al equipo lumínico y sonoro de dicho auditorio.
- ✓ Acceso a camerinos y baños del mismo espacio para los actores.
- ✓ Apoyo técnico en el “Álvaro Carrillo” para ensayos técnicos, ensayo general, estreno y funciones.
- ✓ Transporte en caso de programar funciones fuera de la UACH (que debido al desarrollo mismo del proyecto, no fue necesario).

Motivaciones para engendrar la puesta en escena

El extensionista cobra hoy día una dimensión más inquietante que aquélla propuesta en la época de Felipe Santander. Si bien la política pública de extensionismo¹⁰³ ha terminado (hace casi tres décadas de ello y con resultados nada optimistas), respondiendo a las condiciones socioeconómicas de aquella etapa, el nuevo escenario en el mundo exige una visión empresarial de exportación para los agricultores insertos en los imperativos que la globalización acuñe. Desgraciadamente, no todos pueden ser empresarios de exportación, y la quiebra de unidades de producción es asunto cotidiano, produciendo más inopia y penuria debido al abandono del mercado interno. Son tiempos de un neoliberalismo galopante alrededor del planeta, caracterizado por ser un pensamiento hegemónico incapaz de dialogar con la diferencia.¹⁰⁴

Este “novedoso” paradigma de desarrollo está siendo fuertemente impugnado por todos los rincones del orbe. Desde los daños ecológicos, pasando por la falta de visión humanista que conlleva y que trae consigo más pobreza a las sociedades contemporáneas, las preguntas siguen abiertas respecto a lo que debemos hacer como seres humanos.

La Universidad Autónoma Chapingo (UACH) es un espacio institucional para la formación de cuadros especialistas en el campo mexicano procedentes de todas las latitudes y longitudes de la República Mexicana. Se recuerda que los estudiantes de Chapingo dejan sus hogares para educarse en un nuevo contexto al irse a vivir a la Universidad. En esta circunstancia, como ya se mencionó, ser “chapinguero” significa construir una identidad; ellos se encuentran inmersos en una nueva realidad que les es ajena y a la cual se irán integrando. Evidentemente, la primera situación que viven los “chapingueros” es su desarraigo. Ello los impele a construir una nueva identidad que, muchas veces, los termina

¹⁰³ Por extensionismo se entiende la prestación de un servicio público de asesorías técnicas (otorgadas por el Estado a través de ingenieros agrónomos) para campesinos y pequeños propietarios agropecuarios durante la década de los 70 y principios de los 80 en México.

¹⁰⁴ Durante el desarrollo del Curso práctico de teatro en el 2006 y de la redacción inicial del presente informe, no había estallado la crisis global de finales del 2007. Este fenómeno económico ya había sido presupuesto por la economía política de fines de los 80, aunque ninguno de los administradores del modelo neoliberal había tenido en cuenta las críticas adyacentes al modelo. A raíz del “quiebre” de los mercados financieros varios críticos del neoliberalismo comenzaron a anunciar el fin de dicho paradigma económico; incluso varios jefes de gobierno de países importantes hicieron declaraciones en este sentido; aunque a final de cuentas, no se ha hecho nada para sustituir esta modalidad de capitalismo por una más inclusiva.

separando de sus tierras originarias. Pierden una sensibilidad especial que los vincula a una tradición específica y que, en varias ocasiones, les impide dialogar entre su pasado y su presente, pues desechan aspectos positivos de la fuente que los liga a su nacimiento.

Así, ocurre que al egresar de la universidad para incorporarse al mundo laboral, están incapacitados para aplicar lo aprendido en las aulas, sobre todo si se vinculan al sector público y al social. Estos sectores se relacionan con la realidad de la cual ellos ya habían sido extraídos. De este modo regresan al caos, donde más allá de los problemas técnicos y sociales presentes en el sector agropecuario, son impulsados a buscar apremiantemente estrategias para entrar en contacto con los seres humanos que habitan dicho universo conflictivo y poder incidir *con* ellos.

De este modo, considero que la puesta en escena de *El extensionista* fue significativa para la comunidad universitaria, pues parte de situaciones bien conocidas por ellos; además, para algunos espectadores logró sensibilizar sobre la situación de continuas crisis del campo y cuestionar la significación de la educación universitaria en relación con las comunidades agropecuarias.

Premisas de trabajo

Para la escenificación de *El extensionista* tuve que organizar y diseñar premisas de trabajo que me permitieran precisar y clarificar las intenciones del Curso práctico y la Puesta en escena para con los participantes y sus espectadores.

Estas premisas fueron la guía temática que nos orientó para dar un contenido sensible y una razón de ser del trabajo desarrollado en la UACH. En otras palabras, qué visión del mundo alentó a *El extensionista* en Chapingo.

Las premisas fueron:

Reconocimiento del otro. El otro es una posibilidad más de existir. No se trata de negar su existencia o de que sea indiferente a mis ojos. Lo que propongo es elevar una mirada sensible a las diferencias que permitan establecer diálogos con el otro y buscar soluciones a los problemas comunes, ya que a pesar de la diversidad que hay entre seres

humanos, pertenecemos a una misma especie hecha de la misma esencia (intelectual, espiritual y material). Saber estar con el otro es una estrategia de sobrevivencia de nuestra especie en un mundo cada vez más amenazado por la heterogeneidad global.

El teatro como una herramienta de sensibilización. A través del ejercicio lúdico del teatro, el practicante reconoce una serie de habilidades que le permiten incidir en la realidad como una persona propositiva y crítica. El teatro se convierte en un espacio de reflexión y de sensibilización de los problemas que nos aquejan como colectivos humanos. Todo esto sin olvidar que la práctica teatral conlleva para sus ejecutantes el reconocimiento de sí mismos y de los otros en una atmósfera de gozo y placer creativos.

La realidad social como una construcción en permanente cambio. La llamada realidad social no está dada *per se*, sino que es resultado del juego entre los seres humanos. Por ello mismo, puede ser cambiada no a través de transformaciones bruscas y violentas, sino por medio de la suma dirigida de acciones personales en un colectivo.

La permanencia de vicios sociales producto de una visión del mundo egoísta y depredadora. La construcción social que impera hoy día es resultado de una visión del mundo incapaz de reconocer la diversidad. Existe un modelo de “desarrollo” que descansa en la mal llamada “naturaleza” del hombre, la cual argumenta que el ser humano es egoísta, depredador en lo ambiental y lo social, e individualista. Se trata de cuestionar estos valores que la modernidad capitalista trae consigo.

Propuesta escénica

Motivaciones

La experiencia teatral ofreció puentes significativos de reconocimiento del otro: una herramienta indispensable para la formación de cualquier profesionista. En este caso, se pretendió que el agrónomo pudiera hacer consciente que en su profesión trata con seres humanos: ya sea que trabaje en la iniciativa privada, en el sector público, como promotor social independiente en comunidades agrícolas o en algún proyecto autogestivo. Producto de este reconocimiento, él estaría preparado para advertir que más allá de las diferencias contextuales que nos dividen (clase social, grupo étnico, regionalismos, lengua, religión y

visión del mundo), el profesionista del campo trata con seres humanos conformados con la misma sustancia e igual esencia. Todos tenemos las mismas necesidades fisiológicas, ontológicas, psicológicas y sociales; inquirimos las mismas preguntas que ayuden a darle un sentido a la propia existencia (aunque demos respuestas diferentes a ellas); poseemos los mismos instintos que hacen que reaccionemos dentro de nuestra naturaleza humana.

En consecuencia, la propuesta de escenificación de *El extensionista* que he planteado intentó explorar y cuestionar acerca de la realidad del campo mexicano a más de 30 años de haber sido escrito el texto dramático por Felipe Santander. Ofrecí una visión y una postura frente a los problemas que aquejan a las comunidades agrarias del México contemporáneo, partiendo de la premisa de mirarnos y relacionarnos los unos con los otros desde la dignidad.

Objetivos

A partir del lenguaje teatral, procuré hacer un señalamiento sensible y crítico de lo que acaece a los seres humanos en el campo mexicano. Intenté señalar que con todo y cambio de paradigma económico, los lastres en el agro mexicano todavía se vienen arrastrando y acumulando. De este modo, he pretendido subrayar que la problemática no será solucionada si su planteamiento se queda a niveles técnicos (innovación tecnológica, ingeniería socioeconómica) y no pasa a enunciarse en términos sensibles y culturales que exigen reconocer la diversidad y la pluralidad.

Por lo tanto, la puesta en escena investigó las posibilidades dramáticas, visuales y espaciales para plantear esta inquietud. Algunas herramientas del Teatro Épico de Bertolt Brecht (como los son el distanciamiento o extrañamiento y los rompimientos)¹⁰⁵

¹⁰⁵ Bertolt Brecht, intelectual, poeta, dramaturgo y director de escena alemán (1898-1956). Revolucionó al teatro de su época al romper con el realismo y el expresionismo vigentes. Elaboró un teatro de gesto social, tendiente a transformar la realidad a partir del análisis de su época. Influenciado por el marxismo, desarrolla una poética épica en el teatro, la cual desmenuzaba las relaciones sociales imperantes y características del capitalismo para hacer su crítica. Algunos de los procedimientos teatrales que empleó fueron: el Rompimiento (que consiste en romper la “cuarta pared” del realismo para hacer conscientes a los espectadores que estaban observando un espectáculo y no la realidad misma, para lo cual empleó números musicales y rescató recursos teatrales como los “aparte”) y el efecto de Distanciamiento o Extrañamiento (recurso actoral anti-realista por el que el actor construye su personaje a partir del análisis de sus actos y relaciones sociales, desechando cualquier psicologismo, poniendo énfasis en el significado y repercusiones de aquellos actos insospechados e

permitieron crear un código que invitara directamente al espectador para buscar dentro de sí y en diálogo con los otros, soluciones al conflicto propuesto por Felipe Santander. Articulé un discurso proclive a lograr reconocernos en la dignidad humana a partir de comentarios en escena de los propios actores frente al desarrollo dramático de la obra.

Vivencia del espectador

El espectador, más que llevarse sólo una impresión sensorial grata, fue movido a reflexionar y emitir juicios críticos sobre lo expuesto en la obra de teatro *El extensionista*. Aspiré que los espectadores pudieran construir una postura racional, pero también emocional y reflexiva sobre el conflicto planteado por Felipe Santander.

Fue finalidad de la puesta en escena lograr una experiencia no sólo a nivel intelectual, sino también trastocar las emociones y las sensaciones del espectador a través del juego dramático y teatral; que su pensar, su sentir y su percibir lograsen suscitarse en un mismo plano.

Fue capital que el grupo de espectadores pudiera discernir sobre el conflicto ético y social que se juega en esta obra a partir de su propia vivencia en la realidad. Fue un objetivo indispensable que la experiencia escénica lograra llevar al espectador a la toma de conciencia de los problemas que aquejan a las comunidades agropecuarias que viven en la marginación de nuestro país y pudiesen hacerlo extensivo como un problema de fondo que atañe a toda la humanidad.

Dispositivo escénico

Propuse un dispositivo escénico frontal con claras divisiones entre el escenario y la sala. Sin embargo, la zona de butaquería fue frecuentemente “invadida” por los actores que tomaron la voz del pueblo e interpelaron directamente a los espectadores. Así mismo, los pasillos fueron usados por los actores para desarrollar ciertas escenas y así se lograsen puentes de contacto entre el escenario y la sala.

impensables por la moral imperante). Fue director de la famosa compañía teatral *Berliner Assamble* en la extinta RDA. Entre sus principales obras escritas y puestas en escena se encuentran: *Madre coraje*, *La vida de Galileo Galilei*, *La ópera de los tres centavos*, *Un hombre es un hombre*, *El alma buena de Se Chuan*, entre otras.

Los cambios de espacio se realizaron a través del desplazamiento de bastidores movidos por los actores, así como por los cambios de luz.

Espacio escénico

El espacio escénico que propuse no fue realista. Se pretendió crear un espacio que fungiera como metáfora de la situación a la que se ven arrastrados los personajes creados por Felipe Santander: son llevados a un “callejón sin salida”, una situación extrema que los obliga a tomar decisiones difíciles y nada sutiles. Por lo tanto, el laberinto funcionó como metáfora visual del espacio que habitan los personajes de *El extensionista*. Los bastidores móviles que se emplearon crearon imágenes de espacios cerrados y abiertos como si se tratara del continuo desplazamiento en un laberinto.

Propuesta visual

El vestuario hizo referencia al ámbito rural mexicano de inicios de este siglo XXI: mezclilla, camisas a cuadros, pantalones de manta, incluso un abrigo de pieles para la presidenta municipal, etc. El espacio se transformó a través del movimiento de bastidores con formas de ángulos diferentes para sugerir los distintos ámbitos en que se desarrolla la acción. En este rubro tuve como colaborador al Lic. Edgar Allan Uscanga Aguas, director, productor y escenógrafo de la Compañía Teatral Mimo Fúnebre Teatro de la que forma parte como actor desde el 2004 (él también es egresado de la UNAM). Entre los dos diseñamos la propuesta escenográfica, de vestuario y la lumínica para la escenificación. Los técnicos de carpintería y ropería de la UACH se hicieron cargo de la construcción y confección de los bastidores y la vestimenta en cuestión.

Conflicto dramático

Una contraposición de valores representados por el poder (Don Máximo y las fuerzas políticas del pueblo); por el otro, la necesidad de liberación y autonomía (Cruz y el pueblo). Siguiendo la teoría dramática de la Maestra Luisa Josefina Hernández¹⁰⁶, la obra

¹⁰⁶ Luisa Josefina Hernández, maestra emérita de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Autora de ensayos, novelas, cuentos y dramaturgia. Su principal aportación es la Teoría de los géneros híbridos en la dramática: Tragedia, Comedia, Pieza, Melodrama, Obra Didáctica, Tragicomedia y Farsa.

sería un **Melodrama**¹⁰⁷ si el autor sólo hubiese querido mostrar una contraposición irresoluble de valores y hacer reaccionar a cada uno de los espectadores de acuerdo a su propia postura frente al tema; no obstante, al dejar abierta la resolución y al solicitar directamente la elaboración de una síntesis al espectador (dejando abierta la paradoja social planteada para que cada uno de los presentes en la sala proponga alguna solución), la obra se trata de una **Obra Didáctica**¹⁰⁸, tejida no sobre un conflicto maniqueo, sino encima de causas sociológicas y económicas complejas, y de repercusiones políticas y dramáticas que nos conciernen a todos: ¿Es viable la revolución? ¿Es justa la explotación? ¿Cómo solucionarla? ¿Cómo afrontar al poder manteniendo la integridad y la paz? ¿Es posible?

Comentarios.

Hasta aquí se presenta los fundamentos que como **director de escena** tuve que organizar y jerarquizar para llevar a cabo la Escenificación, vinculada con el desarrollo del Curso práctico.

Muchos de las aspiraciones que me propuse se lograron, otras se modificaron y obtuvimos respuestas asombrosas e insospechadas durante el proceso. Una de éstas fue re-descubrir una característica esperanzadora en Chapingo: **la solidaridad y fraternidad, lazos profundos que las características de la universidad permiten construir**. Pero esto es material del siguiente capítulo.

¹⁰⁷ Respecto a la postura de la Maestra Luisa Josefina Hernández, hay que tener mucho cuidado, puesto que ella ha publicado pocos textos teóricos. Son sus alumnos y seguidores los encargados de dar a conocer este conocimiento en las aulas universitarias y en sus propios escritos. Sólo algunos ensayos y entrevistas que ha dado personalmente la Maestra, nos permiten reconocer la fuente fidedigna y originaria de dicha teoría. Una vez aclarado este punto, explico que el Melodrama es un género dramático cuya finalidad es divertir, entendiendo diversión como el ejercicio de las emociones, sin reparar en ellas ni hacer un ejercicio crítico de la acción dramática. Se caracteriza por un choque de valores opuestos que en la realidad es irresoluble, pues depende de la construcción moral de cada espectador. Es más anecdótica que temática. Los buenos melodramas hacen compleja la lucha de valores, no es claro ver quién tiene la razón; en el otro extremo, los melodramas ramplones, como las telenovelas, tienden a la simplificación del conflicto entre los polos opuestos del bien y del mal.

¹⁰⁸ La Obra Didáctica tiene como finalidad dejar una enseñanza ética y moral a los espectadores. Se construye a través de contraposiciones, como lo son el uso de material melodramático (excesivamente emotivo) y cómico (material ridículo). Sigue la estructura dialéctica clásica: tesis-antítesis- síntesis. A diferencia del Melodrama, el autor sí tiene una postura frente al conflicto que muestra en escena (por ello, ofrece una síntesis). Las grandes obras maestras Didácticas abordan temas religiosos (como las hagiografías, o vidas de santos, y los Auto sacramentales del siglo de oro español), y temas políticos (como el Teatro Épico de Bertolt Brecht). En el cine contemporáneo podemos ver una analogía con los filmes del director danés Lars von Trier. Una característica de muchas Obras Didácticas son los finales indignantes para el protagonista, pues trastocan la moral imperante de su tiempo al apelar a una ética universal.

CAPÍTULO IV

CURSO PRÁCTICO DE TEATRO PARA EL PROCESO DE PUESTA EN ESCENA Y REPRESENTACIONES

Desde la publicación de la convocatoria hasta la temporada de cinco funciones en el Auditorio “Álvaro Carrillo”, mediaron 11 meses de arduo trabajo.

El curso dio inicio en enero del 2006 y finalizó en diciembre del mismo año. Para finales del mes de mayo, la puesta en escena estuvo lista.

En este lapso, las sesiones fueron dos por semana (lunes y miércoles), agregándose una clase más a partir de marzo (los días viernes), con una duración de tres horas cada una, dando un total de nueve horas por semana.

El horario de trabajo del curso se llevó a cabo de 20:00 a 23:00 hrs., en el aula del taller de danza contemporánea. Este espacio tiene las dimensiones de 9 x 6 m., cuenta con duela, barras y espejos en los muros. También se dispuso de una grabadora en dicho salón.

Para los participantes del curso, el horario indicado resultaba ser el óptimo debido a su carga académica, ya que la mayoría acaban sus clases entre las 18:00 y 19:00 hrs. Si bien el comedor abre en horario de cena de 18:00 a 20:00 hrs., resulta entonces que el mejor tiempo para dedicarse a los talleres extracurriculares es posterior a las 7 de la noche. Aunque para los alumnos de 2º año de Preparatoria Agrícola, que llevan de manera obligatoria una materia de taller cultural, se ofrecen horarios en las mañanas y en las tardes; estas actividades no son propiamente de los talleres universitarios, sino que se contemplan como actividades académicas.

Convocatoria de ingreso al curso para tomar parte de la puesta en escena “El extensionista” de Felipe Santander.

La convocatoria fue publicada dos veces: la primera, a mediados de noviembre de 2005, la cual invitaba a la comunidad universitaria (estudiantes, maestros y trabajadores) a una reunión informativa para el proyecto el lunes 5 de diciembre. A esta junta acudieron 25

interesados a los que se les brindó una explicación general del proyecto para iniciarlo el lunes 16 de enero de 2006.

La segunda convocatoria invitaba a la comunidad a una reunión previa el día viernes 13 de enero de 2006. De aquí se les convidó a presentarse a la primera sesión de trabajo del Curso programada para la fecha indicada en el párrafo anterior.

La sesión de ese día tuvo como objetivo hacer la presentación del *Curso Práctico de Teatro*, dar a conocer los propósitos generales del mismo, los específicos y particulares, así como conocer a los participantes en el proyecto.

Se presentaron 24 estudiantes “chapingueros” y, en la primera sesión, ellos comunicaron su nombre, grado escolar y departamento académico al que pertenecían. Contestaron a las preguntas ¿qué hacen aquí? ¿Por qué quieren esta experiencia? ¿Qué soy capaz de dar? ¿Qué expectativas tengo? Las respuestas fueron asombrosas y diversas: desde aquéllos que ya han tenido experiencia teatral en sus pueblos o en sus materias de literatura en la preparatoria agrícola, hasta aquellos que son movidos por la curiosidad. Algunos afirmaron que sólo estaban por el gusto de tener la experiencia; otros más, porque estaban interesados en el texto dramático de Felipe Santander ya que es icónico para la comunidad agronómica.¹⁰⁹ Otros más manifestaron que sólo querían probarse y salir de la rutina de la vida “chapinguera”. Esta fase duró alrededor de 30 minutos, en los que yo también me presenté como colega “chapinguero” (pues estudié economía agrícola allí) y teatrero de profesión.

Aclaro que de los 24 estudiantes que iniciaron, solamente quedaron 14 (los interesados, los constantes, aquellos que no abandonaron el curso por diversas razones), que fueron los que conformaron el grupo de trabajo para la escenificación de *El extensionista*:

¹⁰⁹ Es destacable mencionar que desde los 80 la puesta escénica de Felipe Santander, la original de *El extensionista*, se presenta con regularidad en el auditorio “Álvaro Carrillo” de la Universidad. Además es texto referencial en las materias de literatura de la preparatoria agrícola, así como ejemplo ineludible para los futuros agrónomos de Chapingo. También la película que protagoniza Eduardo Palomo es referente conocido por los “chapingueros”.

| NOMBRE | MATRÍCULA | CARRERA Y GRADO ESCOLAR. |
|---|-----------|-------------------------------|
| Noé Adán Casas Ruiz | 0010862-5 | 7° de agroecología |
| Fernando Meléndez León | 9810708-2 | Pasante de agroecología |
| Dante A. López Carmen | 0311684-2 | 6° de agroecología |
| Javier Naarahi Escobar Cruz | 0010513-3 | 7° de estadística |
| Jéssica Domínguez Costa | 0410279-9 | 3° de preparatoria agrícola |
| Carla Cecilia Lázaro Arredondo | 0410620-8 | 3° de preparatoria agrícola |
| Luis Fernando Escamilla Urreta (Fercho) | 0410299-3 | 3° de preparatoria agrícola |
| Flor Azucena Hernández Rivera | 0310553-4 | 3° de preparatoria agrícola |
| Luis Alejandro Salgado Vergara | 0311148-8 | 4° de suelos |
| Blanca Bustos García | 0411389-6 | 5° de suelos |
| Enock Hernández Sánchez | 9810555-1 | Pasante de Recursos Naturales |
| Altagracia Reyes Castillo | 0010269-6 | 7° de fitotecnia |
| Ediberto Paredes Pérez | 0010340-8 | 7° de fitotecnia |
| Luis Valladares Huerta | 0010289-8 | 7° de zootecnia |

Es relevante hacer notar que cinco de los participantes eran estudiantes a punto de graduarse (los que en la tabla anterior están marcados con el 7° grado de su carrera) y dos pasantes. Esta estadística rompe con un mito en la relación de los “chapingueros” con los talleres culturales: los alumnos de último año son los menos interesados en participar en las actividades extracurriculares, pues su prioridad es egresar de la universidad. Esto resultó ser una sorpresa. Quizá esta respuesta se debe al poder que ejerce el texto de *El extensionista* al tratar los problemas profesionales de un agrónomo recién egresado. ¿Acaso buscaban una respuesta a sus dudas como futuros profesionistas? Esta pregunta me la hago hasta este momento. Al dar el curso, no reparé en esta sutil observación. Es decir, el curso fue diseñado, entre otras cosas, para reforzar habilidades de comunicación que en el ejercicio profesional les ayudara a sortear problemas tanto al instante de socializar como en el proceso de comunicación de sus pensamientos y necesidades. Pero jamás reparé, por obvio que pareciera, en la relación con Cruz, protagonista de *El extensionista*.

Otros cuatro participantes pertenecían al último año de Preparatoria Agrícola; respecto a ellos, la experiencia del Curso les permitió aprobar la materia de Taller Cultural que debían del 2° año de la Preparatoria Agrícola.

También es revelador que tres de los participantes hayan sido de la carrera de agroecología, puesto que existe la idea generalizada que los estudiantes de esta especialidad se cuentan como críticos constantes del modelo de desarrollo actual en el que se encuentra

inmerso México. Los agroecólogos, al igual que los sociólogos rurales, nutren muchos de los talleres universitarios y de las propuestas culturales alternativas en la UACH.

Hubo dos fitotecnistas, carrera tradicional de los ingenieros agrónomos, pues son los que más vinculados están con la técnica en el campo, al ser los que tienen a su cargo la producción de los distintos alimentos vegetales. También participó un zootecnista que, en el imaginario “chapinguero”, son los más bravos y los menos sensibles a las manifestaciones del arte, al estar relacionados con la imagen del macho y del vaquero norteco.

Curso práctico de teatro

El curso tuvo una duración de 11 meses, abarcados desde el 16 de enero hasta el 16 de diciembre de 2006.

Las sesiones del mes de enero y febrero tuvieron como objetivo principal sensibilizar a los participantes acerca del instrumento actoral. Todos los ejercicios tuvieron como propósito entrenarlos para que pudieran descubrir, encontrar y usar consciente, lúdica y creativamente sus capacidades expresivas.

Los ejercicios de entrenamiento son la parte medular de la experiencia didáctico-teatral, puesto que éstos fueron planeados para servir como plataforma del descubrimiento de las múltiples posibilidades del ser.

Estos ejercicios me son familiares y conforman el *corpus* del training personal que he elaborado y estructurado a lo largo de los años. Están organizados en una disposición que permite el auto-conocimiento de los participantes. Son ejercicios de entrenamiento que tienen su origen en distintas “tecnologías del cuerpo y la voz”¹¹⁰: yoga, danza, pantomima, expresión verbal, combate escénico, acrobacias, bioenergética, biomecánica, etc. Todas estas tecnologías del cuerpo fueron aprendidas con distintos profesores en el colegio de Literatura Dramática y Teatro, así como en diferentes talleres que he tomado fuera de la facultad.

¹¹⁰ Empleo este término tomado del Mtro. Bernardo Rubinstein, el cual aprendí en su taller de teatro físico. Este concepto se refiere a lo siguiente: el entrenamiento del actor toma prestado distintas técnicas de otras disciplinas para el desarrollo sensible y consciencia del cuerpo sobre el escenario.

La fuente de los distintos ejercicios son: los maestros Benjamín Castillo¹¹¹, Lech Hellwig-Górzyński¹¹², Gonzalo Blanco¹¹³, Rafael Pimentel¹¹⁴, Rodolfo Valencia¹¹⁵, Nhorma Ortiz Perea¹¹⁶, Mario Balandra¹¹⁷, Fidel Monroy¹¹⁸, María Teresa dal'Peiro¹¹⁹, Jean Frédérick Chevallier¹²⁰, Piotr Borowski¹²¹, Gerardo Trejo Luna¹²², Bernardo Rubinstein¹²³, entre otros.

¹¹¹ Maestro fundador del *Teatro Laboratorio* y el *Grupo de Teatro Camaleón* a finales de los 90 en la UACH. Es pasante de la carrera de *Literatura Dramática y Teatro* con especialidad en dirección escénica por la FFyL de la UNAM. Actualmente labora en el IMSS.

¹¹² Actor y Maestro en *Dirección escénica* en la UNAM. Egresado de la *Akademia Teatralna "Aleksander Zelwerowicz"* de Varsovia, Polonia. Llega a nuestro país a mediados de la década de 1980. Desarrolla una pedagogía teatral novedosa, parte de ella en México. Autor escénico de varias puestas en escena de teatro, óperas y ballet en Polonia.

¹¹³ Actor, director escénico y profesor de actuación e historia del teatro en la FFyL de la UNAM. También imparte clases en la ENAT del INBA.

¹¹⁴ Actor, mimo y director escénico. Imparte en la FFyL materias de actuación y acondicionamiento físico para actores (pantomima).

¹¹⁵ Profesor de actuación en la FFyL. Recientemente fallecido en el 2007. En los 80 del siglo XX dio clases en la *Escuela de Arte Teatral* del INBA y en la *Facultad de Teatro* de la Universidad Veracruzana. Desarrolla un sistema de trabajo anti-realista en México, basado en la bioenergética y la gestalt aplicados al trabajo del actor.

¹¹⁶ Maestra colombiana de entrenamiento físico para actores (danzas de salón) en la FFyL. También imparte clases en la *Escuela Nacional de Danza Folclórica* del INBA. Aplica principios de bioenergética y musicoterapia en sus clases.

¹¹⁷ Maestro de actuación en la FFyL. Desarrolla un trabajo escénico interesante a partir de ejercicios de danza Butoh (estilo dancístico nacido en el Japón de postguerra como respuesta a las tragedias de Hiroshima y Nagasaki) y de la poética de Pol Pelletier (actriz franco-canadiense interesada en una poética del cuerpo sobre la escena).

¹¹⁸ Actor, productor televisivo y maestro de expresión verbal, actuación y dirección en la FFyL. Es uno de los mayores especialistas en el entrenamiento de la voz para actores en México.

¹¹⁹ Actriz italo-croata que desarrolla su trabajo actoral en Ecuador y México. Fue actriz de la *Compañía Teatro de ciertos habitantes*, dirigida por Claudio Valdez Kuri en nuestro país. Es una gran exponente de técnica vocal, la cual nutre con distintas fuentes, entre las que destaca Roy Hart.

¹²⁰ Director escénico y teatrólogo francés que clama por un teatro fuertemente ligado a su tiempo. Reniega del teatro anquilosado en las estéticas del siglo XX. Ha sido tildado de posmoderno, cuando él mismo duda teóricamente de muchas de sus influencias. Fue maestro de dirección escénica en la FFyL del 2004 al 2008. Actualmente trabaja en la India.

¹²¹ Director escénico del grupo *Studium Teatralne*, de la capital polaca (Varsovia). Es considerado continuador de las investigaciones teatrales del maestro Jerzy Grotowski, el cual es uno de los mayores directores y máximos exponentes de la pedagogía actoral de la segunda mitad del siglo XX.

¹²² Actor mexicano. Su línea de investigación trata sobre la presencia física del actor y la desidentificación (proceso anti-psicológico y anti-realista para el actor); propugna por un teatro contemporáneo honesto y acorde a su tiempo no sólo temáticamente, sino incluso en lo estético. Es reconocido en el medio teatral por un ciclo de unipersonales que empezó con la escenificación de *Autoconfesión* de Peter Handke (dirección de Rubén Ortiz) en el 2004.

¹²³ Actor y Maestro en Teatología. Pugna por los conceptos de "tecnologías del cuerpo" (para designar las fuentes originarias en el entrenamiento de un actor) y "*homo escenicus*" como alegoría de una poética personal respecto a la asunción de la profesión, oficio y arte del actor.

El punto de enlace entre los distintos ejercicios y su relación con el despertar de la consciencia expresiva son las **asociaciones psicofísicas**¹²⁴: cada ejercicio físico y vocal incluye el trabajo conjunto con la imaginación y el mundo afectivo, pues la labor de construcción y creación de imágenes implica el uso y experimentación de sensaciones que tienen una manifestación en el cuerpo (dicha manifestación puede ser sutil, desmesurada o viajar entre todos los puntos dispuestos en estos dos polos).. El movimiento y la voz son re-significados constantemente durante el entrenamiento. Las imágenes fueron propuestas desde la dirección o creadas e intuitas por el mismo participante.

Los ejercicios son enlistados a continuación:

INDIVIDUALES

CUERPO

I. Articulaciones. Ubicación de las distintas articulaciones para hacer consciente su movimiento y lograr disociaciones de diferentes partes del cuerpo.

- Masajes en la planta de los pies: Fricción de la totalidad de la planta con las palmas de la mano; con los dedos pulgares abrir la planta del pie desde el centro del mismo; masajes en el metatarso, el arco, el medio y las orillas del pie, así como en cada dedo. Mover el pie en “flex” (hacia la rodilla) y en “punta” (hacia el piso). Sacudidas del pie desde el tobillo. Toda esta serie se hace sentado en posición de flor de loto.

Ya en posición de pie, “neutral” (pies abiertos proporcionalmente a la distancia de las caderas, con rodillas flexionadas, lo más relajado posible y la mirada fijada a un punto al horizonte sin perder de vista y atención el resto del paisaje), se procede a hacer una revisión y disociación de las distintas articulaciones:

- Movimientos de dedos de los pies como gusanos.

¹²⁴ Principio básico en el entrenamiento actoral propuesto por los Maestros Jerzy Grotowski y Eugenio Barba. El primero en el *Teatro Laboratorio* de Wrocław, Polonia, y el segundo con el *Odin Teatret* de Dinamarca en las décadas de los 60 y 70 del siglo XX.

- Masaje sobre el metatarso con los talones y los dedos levantados.
- Movimiento circular del pie desde la punta del mismo.
- Movimiento circular del pie desde el tobillo.
- Impulsos de las rodillas hacia delante.
- Movimientos circulares de las rodillas con la pierna en diagonal respecto al pie contrario. Primero círculos con todo el pie descansando en el piso, después levantando el talón.
- Depositando el peso en una pierna, levantar la otra desde la rodilla de manera recta con la cadera, manteniéndose en equilibrio. Después abrir la pierna en 90° y volver recto a la cadera.
- En esa última posición, bajar y subir la pierna como un vaivén desde la rodilla, en las direcciones al frente, adentro y afuera desde la perspectiva de la ingle. Regresar.
- Bajar centro de gravedad flexionando rodillas, levantando talones y realizando círculos con las rodillas hacia dentro y hacia fuera.
- Pelvis en impulsos al frente, atrás, frente-atrás, derecha-izquierda.
- Pelvis en círculos y en ochos.
- Pelvis en movimiento de derecha a izquierda hacia atrás, “limpiar el carro”.
- Pelvis llevada hacia la parte más exterior de izquierda a derecha, “fotografiar al vecino”.
- Pies juntos, movimiento disociado de pelvis, derecha e izquierda, hacia el frente, atrás, frente-atrás, círculos adelante, atrás y coordinación a lados opuestos con cada sección de la pelvis.
- Movimientos de estómago en círculos a la derecha y a la izquierda.
- Torso al frente.
- Torso atrás.
- Torso a los lados.

- Torso en círculos.
- Pecho al frente.
- Pecho atrás.
- Pecho a los costados.
- Círculos de pecho.
- Hombros arriba.
- Hombros abajo.
- Hombros arriba-abajo.
- Hombros adelante.
- Hombros atrás.
- Hombros en círculos al frente.
- Hombros en círculos atrás.
- Hombros en círculos coordinados, uno al frente otro atrás.
- Brazos en palancas, un brazo extendido, mientras el otro le hace palanca empujándolo desde el exterior hacia el pecho.
- Abrazo a espalda, un brazo va hacia la espalda desde la cabeza, mientras el otro va a la cabeza desde las dorsales, intentando que las manos se toquen.
- Brazos en molinos, separados adelante-atrás, ambos al mismo tiempo, molinos coordinados.
- Brazos extendidos formando un ángulo de 120° entre ellos, sacando el brazo en esa dirección desde los hombros.
- Movimiento de codos en círculos adentro y atrás.
- Impulsos de codos que levantan a los brazos.
- Movimiento de muñecas.
- Dedos de la mano en gusanos.

- Brazos extendidos al frente, masaje a las palmas de las manos con los dedos.
- En esa misma posición, manos girando desde las muñecas hacia adentro y hacia fuera.
- Mariposas con las manos en la misma posición.
- Brazos extendidos a las laterales; manteniendo esta posición, giros desde las muñecas con puños cerrados; manos hacia arriba, abajo, al frente y atrás; abrir y cerrar puños poniendo énfasis en la sensibilidad de los dedos.
- Brazos hacia el cielo, estirando costados del torso flexionando la rodilla que coincida con el brazo.
- Movimientos casi imperceptibles de la coronilla de la cabeza en círculos.
- Círculos desde la base del cuello con cabeza vertical.
- Barbilla al pecho, nuca a la espalda.
- Orejas a los hombros.
- Movimientos oscilatorios de un perfil a otro pasando por debajo de la cabeza.
- Movimientos circulares de la cabeza desde la base del cuello hasta la coronilla, integrando los ejercicios de cabeza hasta ahora descritos.
- Regresar a la vertical con círculos concéntricos cada vez más pequeños.
- Barbilla al frente, atrás y combinado.
- Círculos con la barbilla adelante y atrás.
- Trasladar la cabeza de perfil a perfil, con la nariz como guía del impulso.
- Repetir el movimiento pasando por mitades y después dividirlo en cuartos.
- Trasladar la cabeza de un perfil a otro, teniendo como guía a los ojos, moviéndolos de rabadilla a rabadilla.
- Crecer hasta el cielo desde la coronilla.
- Crecer hasta el cielo desde los talones.

II. Estiramientos, flexibilidad y fuerza. Trabajar estiramientos y flexibilidad, principalmente de columna vertebral con el objetivo de activarla, integrando la respiración en cuatro fases: inhalación, apnea, exhalación y disnea.

Bajar a la posición de “huevo” (también conocida como postura del “niño” o de la “catarina”), la cual se logra hincándose con el torso doblado, la cabeza en el piso y pegada hacia las rodillas, con los brazos descansando atrás a los costados.

- “Serpiente”. En posición de “huevo”, sacar las manos al frente (posición de “rezo árabe”) y apoyándose en ellas salir para formar una plancha a pocos centímetros del suelo, sin tocarlo nunca.
- “Gato”. Apoyado en cuatro puntos en el piso, mover la columna, vértebra por cada vértebra, desde la coronilla hasta el cóccix, sacando la columna queriendo tocar el cielo (barbilla al pecho-pelvis como si quisiera tocar la frente) y metiendo la columna queriendo tocar la tierra (cabeza y ojos al cielo).
- “Gato cocainómano” o “cobra”. Desde el “huevo”, salir en serpiente siguiendo una línea imaginaria con la nariz, modificando el ejercicio antes citado con un doblamiento de columna y torso hacia el cielo sin perder la línea imaginaria. Mantener la pelvis lo más cerca posible del piso. Regresar en sentido inverso. Se puede hacer una variación al hacerlo únicamente sobre las yemas de los dedos.
- “Gato con pulgas”. En posición parecida para realizar “lagartijas”, sacar una pierna para que el pie “busque” algo en el lado opuesto por debajo de la pierna contraria, para regresar por ese costado y tocar la rodilla con la frente, para terminar lanzando dicha pierna estirada mientras se mantiene recto todo el cuerpo como flecha.
- “Rehilete”. En posición de pirámide, pero con los talones al aire, bajar en círculos el centro de gravedad, manteniendo el pecho en su lugar. Aumenta la velocidad de los círculos. Cambiar el sentido de los giros de pelvis.

- Series de “lagartijas”. 15 con manos extendidas, 15 con puños cerrados, 15 aplaudiendo, y 7 con cada mano.
- Acostado boca-abajo, llevar por turnos cada talón hacia el glúteo, ayudándose con las manos.
- Boca-abajo y brazos en cruz, llevar la punta del pie a la mano contraria, haciendo una torsión de la columna vertebral hacia el lado respectivo.
- “Volar”. Costado boca-abajo, levantar brazos, torso y piernas, quedándose apoyado únicamente en la pelvis.
- “Arco boca-abajo”. Sujetar tobillos con las manos en posición boca-abajo y tratar de tocar los pies con la frente, doblando la columna vertebral hacia el cielo.
- Rodar para llegar a la posición “boca-arriba” para realizar una serie de “abdominales”: 15 acostado, 15 en posición “Alexander”¹²⁵ (piernas recogidas flexionando rodillas y plantas bien puestas en el suelo), 15 con pierna derecha sobre rodilla izquierda, 15 con pierna izquierda sobre rodilla derecha, 15 con piernas levantadas sujetas en cruz en un ángulo de 90° respecto al piso, 15 con piernas abiertas al aire, 15 con piernas juntas levantadas al cielo; se repite a la inversa la serie.
- “Arado”. En posición “boca-arriba” llevar de un impulso las piernas hacia la cabeza, manteniéndolas en un primer momento rectas; posteriormente la frente y las rodillas se tocan, lo cual se logra abriendo la cadera al flexionar las rodillas.
- “Vela”. Se parte del “arado”, se levantan las piernas hacia el cielo, manteniendo apoyo en la duela con los omóplatos y las manos sosteniendo las dorsales (los codos soportan el peso), logrando una línea vertical en toda la columna vertebral. Se regresa a la posición de arado y después a la de acostado.
- “Columpio”. Es un “arado” continuo: rodillas a la frente, amarradas con las manos, se balancea al frente y atrás para masajear espalda.

¹²⁵ Creador de una técnica para mejorar la postura del cuerpo humano a través de ejercicios orgánicos que ayudan a la alineación y colocación correcta del cuerpo para evitar dolencias futuras.

- Se levanta el centro de gravedad desde la posición acostado, estirando espalda sin levantar cuello ni cabeza, tomándose de los tobillos. Se regresa la columna al piso vértebra por vértebra.
- “Arco”.
- “La oración”. Hincado, uniendo manos al frente como si se fuese a orar, levantar rodillas del piso, inclinando un poco el torso hacia atrás.
- “El león”. De rodillas, pero levantando las puntas del pie para descansar sobre los talones, sacar la pelvis al frente, curvar la columna vertebral manteniendo la cabeza hacia el frente, tocando la barbilla el pecho, abriendo boca y sacando lengua, mientras se estiran los brazos y dedos de las manos. Se abre cadera, torso, cintura escapular y se alinean las cervicales.
- De rodillas, descansar llevando la cabeza y la columna vertebral hacia el piso, lo que lleva a abrir la pelvis, de tal modo que los glúteos también estén en contacto con el piso, mientras el soporte lo son las espinillas y los empeines.
- De pie, recargarse en una pared, haciendo un ángulo de 90° entre pelvis y muslos por tres minutos, haciendo consciente la alineación de la columna vertebral.
- Una vez parado en posición “neutral”, doblarse en “redondito”, para que la frente intente tocar las rodillas, bajar centro de gravedad y comenzar a subir y bajar los talones para ejercitar pantorrillas.
- Doblado en “redondito”, estirar y flexionar rodillas en series de 8.
- Serie de 15 sentadillas con columna recta.

III. Ejercicios de equilibrio precario, centro de gravedad y de decisión. Se pone en juego el riesgo y la toma de decisiones.

- En posición “neutral”, depositar el peso en una pierna y levantar la otra intentando tocar la rodilla con la frente y estirando la pierna sujetando el arco del pie con las manos y haciendo puntas.

- Llegar al parado y colocar la pierna antes estirada en triángulo hacia el muslo contrario, sacando la rodilla lo más posible, con brazos hacia el cielo unidos. La pelvis está abierta.
- Abrir la pierna en triángulo hacia el lado estirándola.
- Pierna elevada que descansa sobre el muslo contrario para “sentarse al aire” en la pierna de soporte.
- “Columpio de pie”. Acostarse, ir al “arado” y levantarse en un impulso desde el centro de gravedad.
- En posición de flor de loto, “elevarse” con las manos apoyadas en el piso.
- “Azada”. Sentado con una pierna estirada, la otra recogida en triángulo haciendo coincidir el talón hacia el glúteo y alinear la rodilla con la punta del pie, apoyarse con los brazos delante del centro de gravedad y así trasladarse al sentido contrario en un impulso.
- Parados de “gallo”: “Gallito” al frente, “gallito inglés” o “gallo del lado”, “Gallito con apoyo en antebrazos”, todos estos son ejercicios de equilibrio precario que parten de la posición base de cuclillas y mantenerse en suspensión sostenidos con los antebrazos en la zona de las rodillas o muslos (depende de la flexibilidad), suspendiendo el centro de gravedad y levantando las piernas.
- “Plancha”. Apoyados los antebrazos en el vientre a partir del codo, sostenerse en una línea horizontal con las piernas rectas respecto a la cabeza y la columna vertebral.
- Parado de cabeza.
- “Vela de lado” o parado de hombros.
- Parado de cabeza desde “gallito”.
- “Trípode” o parado de cabeza formando un triángulo con antebrazos y manos “amarradas” en la nuca.
- Parado de cabeza con apoyo en dorsos de las manos hacia atrás.

- “Escorpión”. Es parecido al trípode, pero con base únicamente en los antebrazos. La cabeza se mantiene en suspensión.
- Parado de manos.
- “Araña”. En posición de vela, bajar una pierna por delante y la otra por detrás, incluyendo en el movimiento la pelvis para que los pies toquen el piso.
- “La rusa” o “semirodada hacia atrás”. Acostado boca-arriba se llega a la posición acostado boca-abajo a través de un impulso en “vela”, con cambio de eje desde los pies, rodando por uno de los hombros.
- “Tortilla”. Acostado boca-abajo cambiar en un impulso a la posición de boca-arriba. Para ello, el sostén son las manos que se ponen a la altura del pecho para llevar a cabo el cambio de posición.
- “Frijol quemado”. Sentado con piernas estiradas y espalda alineada, impulsarse con un brinco manteniendo la posición, de tal forma que se eleva todo el cuerpo. Este movimiento nace desde el centro de gravedad.
- “Caballo”. Hincado, pararse en un impulso quedando con las piernas abiertas en nivel medio y los brazos y manos abiertas a la altura de la cara.

VOZ Y HABLA.

I. Respiración diafragmática, apoyo y emisión.

- Gimnasia respiratoria con atención al diafragma, en series de 16, 12, 8, 4, 2, y 1 tiempo por inhalación y exhalación, con apneas y disneas de 3 segundos, en posición “Alexander”, para hacer presente la activación de la zona abdominal como resultado del movimiento del diafragma.
- Gimnasia respiratoria en posición de “huevo”, tocándose la zona lumbar para percatarse del movimiento del diafragma.
- Gimnasia respiratoria haciendo presente el movimiento en la zona intercostal.
- Gimnasia respiratoria con brazos al cráneo para hacer consciente el movimiento del diafragma y sus repercusiones en la zona abdomino-lumbar-intercostal.

- Ejercicios en parejas para hacer consciente el movimiento del diafragma, uno en posición “Alexander”, mientras el otro coloca su mano y brazo en línea recta desde el vientre bajo hasta el pecho (con el codo).
- Gimnasia respiratoria en posición “neutral” (parado con la pelvis centrada), haciendo presente la expansión de la zona abdomino-lumbar-intercostal.
- Hilito de aire frío para verificar apoyo. En posición “neutral”, después de una respiración, se hace presente el apoyo con una pequeña exhalación que se verifica con un hilito de aire frío que sale entre una pequeña abertura de labios. Si el aire sale tibio, no se está trabajando el apoyo con el diafragma.
- Respiraciones forzadas. En parejas, uno toma a su compañero de la zona intercostal, mientras que este otro se inclina hacia delante en posición de equilibrio precario sostenido por las puntas de sus pies y con brazos abiertos a la lateral. En esa posición, inhala y exhala haciendo consciente el movimiento en su zona intercostal, tratando de mantener el diafragma lo más bajo posible en los tiempos de exhalación.

II. Apoyo, emisión, vocalizaciones y articulaciones.

- Masaje facial para relajar los músculos de la cara y las articulaciones que entran en acción al trabajar la voz.
- Emisiones de m, r y s con atención en el apoyo del diafragma.
- Emisiones cortadas de m, r y s con exageraciones del movimiento del diafragma (estos movimientos son en estacatos).
- Con apoyo en el diafragma, vocalizaciones por fonema de u, o, a, e, i (en orden de vocales abiertas a cerradas), cuidando la posición de la boca, labios y paladar para cada sonido.
- Vocalización en un sonido continuo de u, o, a, e, i y viceversa.
- Emisión vocálica de números, del 1 al 12, con lengua anterior hacia el paladar y la punta de ésta bajo los dientes inferiores centrales, para obligar el movimiento

articulado de la boca, en seis series: normal, lento, rápido; normal, llorando y riendo.

- Números emitidos sin obstáculo de lengua, poniendo énfasis en la articulación.
- Números con dientes cerrados, tratando de pronunciarlos correctamente.
- Vocalización de abecedario: abab-ubub (abab, ebeb, ibib, obob, ubub), acac-ucuc, achach-uchuch, adad-udud, afaf-ufuf, agag-ugug, ajaj-ujuj, akak-ukuk, alal-ulul, allall-ullull, amam-umum, anan-unun, ñañ-ñuñ, apap-upup, arar-urur, arrarr-urrurr, asas-usus, atat-utut, avav-uvuv (el sonido es labiodental), axax-uxux, ayay-uyuy, azaz-uzuz (éste último con Z pronunciada a la española).
- Trabalenguas (Por ejemplo: “Tres tristes tigres trigo tragaban en tres tristes trastos, tigre tras tigre, tigre tras tigre, tigre tras tigre”).

III. Volumen y proyección.

- Fonomimia. Este ejercicio se refiere a una actividad en pareja, donde uno emite un sonido (por ejemplo “m”) mientras su pareja indica la intensidad de la emisión con la lejanía de la mano respecto a la visión del primero; también se puede trabajar colocación de resonadores y tonos con la altura de la mano respecto de los ojos del emisor. Un ejercicio más avanzado combina ambas posibilidades, así como tiempo-ritmo al proponer distintas velocidades y figuras en el movimiento de la mano.
- Decir el nombre propio en volúmenes diferentes: fuerte, normal y piano.
- Frente a una pared y alejado de ella, dibujar el nombre propio cuidadosamente con diferentes volúmenes y proyecciones.
- Con los dientes cerrados, pero con movimiento de labios, repetir trabalenguas en diferentes volúmenes.
- Dando la cara a la pared, y teniendo a los compañeros a la espalda y a una distancia considerable, contestar preguntas en volumen medio y bajo, para constatar que la voz es audible y entendible.

IV. Resonadores.

- Acostado boca-arriba y profundamente relajado, probar resonadores de pecho, de garganta, de máscara facial, de nariz y de coronilla con la emisión de m con labios cerrados haciendo hincapié en la sensibilidad de las partes del cuerpo que resuenen.
- Tralenguas con diferentes resonadores.

V. Palabra e imaginación de la voz.

- Vocales con imágenes de la naturaleza, en el orden u, o, a, e, i; cada vocal se repite tres veces con sendas imágenes, profundizando en cada repetición. Poner atención al cambio de matiz en cada emisión.
- Las imágenes seleccionadas en el ejercicio anterior se “depositan” en el suelo con la planta del pie, silabeando la palabra misma. Después, se “deposita” la palabra en una sola emisión. Posteriormente, se construyen pensamientos a partir de dichas imágenes, “depositando” en el piso cada una de las palabras que conformen la oración.
- Trabajo con tralenguas, poemas y prosa, probando resonadores, tonos, volúmenes, tiempo-ritmo y llenándolos de imágenes.

EJERCICIOS CORPORALES QUE IMPLICAN LA EXPLORACIÓN DE LA OTREDAD.

- “Nacer del huevo”. De la posición de “oración árabe”, imaginar ser un feto que nace desde esa postura para llegar a crecer y estar totalmente de pie. Este ejercicio ayuda a expandir la presencia.
- “Kinoesferas”¹²⁶. El cuerpo en una posición de equilibrio precario (rodillas flexionadas y descansado sobre los metatarsos y jamás bajar los talones al piso) explorar movimientos circulares y curvos, teniendo plena consciencia de qué parte del cuerpo inicia el movimiento. Las kinoesferas son:

¹²⁶ Ejercicio psicofísico propuesto por el Mtro. Lech Hellwig-Górzyński.

- ❖ Bolas elementales: tierra, aire, agua, fuego. El movimiento quiere ser con la calidad y las características de los cuatro elementos que los antiguos consideraban conformaron el universo. Se explora una bola por elemento. El cuerpo es la bola.
 - ❖ Esfera introspectiva. La esfera del movimiento se proyecta hacia fuera del cuerpo; en el perímetro de ésta se encuentran imágenes de la naturaleza que el mismo cuerpo quiere recoger para almacenar en la zona del vientre bajo. Las imágenes son reconocidas y colectadas por la parte del cuerpo que lleva el movimiento.
 - ❖ Esfera extrospectiva. Las imágenes son devueltas al perímetro de la esfera con los mismos principios que la anterior. Es importante sentir el impulso del vientre para llevar a una articulación definida la imagen y regresarla al perímetro de la esfera.
 - ❖ Bolas mudas con las emociones primordiales: ira, miedo, tristeza, alegría y compasión. Las kinosferas se exploran con la calidad de movimiento y respiración que cada emoción implique.
 - ❖ Bolas con sonido y emociones primordiales. Se repite el ejercicio anterior, aunque ahora se agregan sonidos no articulados.
- La “meditación china”. Un ejercicio de meditación en movimiento a partir de modificar el ritmo respiratorio hasta llevarlo a una mayor rapidez.
 - Los cinco ritmos.¹²⁷ Son una danza del cuerpo que explora las siguientes calidades de movimiento: **fluido** (movimiento que nunca se detiene, fuertemente atado a la tierra como si ocurriera en un “tarro con miel”), **estacato** (movimiento que tiene principio y final claros, como si se tratara de una danza de dagas), **caos** (llevar el cuerpo al paroxismo del movimiento, sin un orden claro; pero sin perder el control en el espacio), **lírico** (un movimiento ligero, cual si el cuerpo flotara en el espacio, se eleva el centro de gravedad), **quietud** (el cuerpo se vuelve un “árbol”, no tiene movimiento perceptible, llevar las manos a la altura

¹²⁷ Aprendí este ejercicio y el de “meditación china” con Gerardo Trejo Luna en su taller de Presencia física del actor.

del ombligo encontradas las palmas en posición de hueco y sentir el movimiento interno).

Todos estos ejercicios implican la indagación de diferentes posibilidades de movimiento unido a imágenes y sensaciones. Convergen en ellos el uso del tempo-ritmo, cadencias, coordinación, disociación, fuerza, elasticidad, flexibilidad y equilibrios unidos a emociones y sentimientos, todos ellos producto de las asociaciones psicofísicas propuestas por el facilitador o por el mismo participante.

GRUPALES.

ATENCIÓN DEL OTRO

- Desplazamientos del grupo a distintas velocidades. Mirar a los ojos al compañero y mantener atención al espacio, así como a los accidentes que puedan suscitarse. Procurar que el grupo camine siguiendo el mismo pulso.
- Desplazamientos con señales: “colapso” (acostarse-levantarse en un impulso), “grito de guerra” (brinco uniendo talones con glúteos y gritando al mismo tiempo). Mirar a los ojos al compañero durante el ejercicio. También mantener la atención al espacio y los accidentes.
- “Maya dice”. El facilitador juega a dar indicaciones que “Maya” establece; el grupo no hace caso al guía cuando éste no especifica “Maya dice”. Las instrucciones pueden ser diversas: desde movimientos concretos (direcciones, velocidades, brincos, calidades) hasta sugerencias ficticias (personajes, edades, animales, elementos, circunstancias).
- Desplazamientos más abertura y cierre de puños, en posición demiplié, relevé y gran demiplié.
- Jugar con palos de escoba, o varas de bambú, equilibrándolos en la palma de la mano y en cada uno de los dedos.
- El grupo integra un círculo, los participantes arrojan verticalmente un palo de escoba, o vara de bambú, a las manos de otro compañero; para hacerlo, antes

debe establecer contacto visual; el compañero lo recoge para aventarlo una vez más a otro integrante del círculo.

- En círculos, aventar pelotas sin que éstas se caigan, manteniendo una ruta fija. Siempre hay contacto visual entre quien lanza la pelota y quien la recibe.
- “Canto de la tribu”. Es un ejercicio grupal, donde los participantes con los ojos cerrados deben estar atentos a la escucha, pues uno de ellos es seleccionado por el facilitador para que emita un sonido con una imagen (se sobreentiende que juega con los tonos, resonadores, volúmenes, tiempo-ritmo y timbres) y el resto del grupo debe tratar de imitar el sonido. Si el ejercicio se realiza satisfactoriamente, pueden llegar a producirse sonidos armónicos.
- Dirección de orquesta con la canción de “Verde, verde es todo lo que he visto—verde, verde siempre visto yo—porque yo amo todo lo que es verde—porque mi novio es un cazador.”
- “Ali Baba y los 40 ladrones”. Ejercicio de cadena de movimientos en grupo. Mientras el colectivo repite de manera neutra la frase que da nombre a esta práctica, uno propone los movimientos y el compañero contiguo lo sigue con un tiempo de diferencia; uno más sigue a este último, el cual ya tiene una diferencia de dos tiempos respecto al primero y así sucesivamente hasta que se completa el grupo.

EJERCICIOS DE CONFIANZA EN EL OTRO, CARGADAS.

- En parejas: dejarse caer de espaldas, de lado, de frente y brincando, mientras el compañero lo recibe.
- Cargada en línea vertical. Uno compañero se impulsa hacia “el cielo”, al momento que su compañero lo soporta abrazándolo desde los muslos. El primero apunta sus brazos al “cielo”.
- Cargada en línea horizontal. Un compañero toma impulso tomando por la espalda el hombro de su compañero y brinca hacia su pecho; al momento que el segundo lo abraza de sus rodillas por el costado.

- Cargada en caballo. Un compañero toma impulso para llevar su pelvis hacia la pelvis de su compañero y sus piernas lo abrazan. El compañero que soporta al primero puede acompañar el impulso con un giro sobre su propio eje.
- Cargada en herradura. Un compañero toma impulso hacia el estómago de otro compañero en posición “enconchado”; el que carga al primero, lo abraza sujetándolo de un hombro y de una cadera al que se encuentra encochado.

EJERCICIOS DE USO DRAMÁTICO DEL ESPACIO¹²⁸.

- Uso dramático del espacio y relaciones dramáticas en el espacio. El actor explora el uso del espacio haciéndose presente al espectador y empleando la palabra “Aquí” en cada posicionamiento. Entra un segundo actor y se relacionan con una premisa de trabajo (alguna situación abstracta: emoción, idea, acción; en una variante, se puede proponer una situación o circunstancia.).
- El conflicto. Segundo nivel del ejercicio anterior: un actor pide y el otro niega. Hacen uso de la frase “Dame” y el otro contesta “no”.
- La confrontación. Tercer nivel. Los actores combaten con impulsos violentos de pelvis y usando al mismo tiempo la palabra “Toma”.
- Relaciones dramáticas en el espacio con trabalenguas. Resignificación de la palabra, cuarto nivel del ejercicio, emplean trabalenguas.

EJERCICIOS DE ACTUACIÓN, IMPROVISACIONES.

- “La selva”. Ejercicio de indeterminación o abstracción. Los participantes “despiertan” en una selva, pero no son seres humanos. Se tratan de “entes” que van a explorar el ambiente que los rodea, teniendo en cuenta que es su primera vez, creando las reacciones imaginarias a la selva propuesta. Encuentran cinco animales que tratarán de imitar para regresar a sus estados de “ente”. Llega la noche y duermen, padecen el frío. Al amanecer son atacados por el hambre y en su búsqueda encuentran a los otros “entes”, reaccionan a este hecho. Cuando se haya formado un colectivo, surge un conflicto: de posesión, de parejas, de celos,

¹²⁸ Estos ejercicios fueron propuestos en la metodología de trabajo del ya fallecido Maestro Rodolfo Valencia.

de poder, etc. Al final se produce una muerte y el resto de los “entes” deben asumir una postura frente a este hecho.

- “La maquinaria”. Todo el grupo se organiza para representar una máquina en movimiento.
- “La bomba”. El grupo se encuentra caminando o corriendo por el espacio cuando de pronto son bombardeados y caen heridos. Uno se levanta y va poniendo en pie a los demás. Han de cuidar en la representación las heridas que hayan padecido por la explosión.
- Ejercicio de A-B y A-B-C partiendo del cotidiano chapinguero y/o de situaciones de conflictos políticos donde el carácter humano es el “motor” desencadenante, para tratar de desmitificarlo, ejemplo: A declara a B su amor, B lo rechaza (la otra versión incluye a C quien ama y es amado por B.); A llega al campo a tratar de convencer a unos productores de mejorar su técnica y tecnología, B, el productor, se muestra renuente; A es un perseguido político que busca refugio en casa de B, B no quiere meterse en problemas (puede llegar incluso a compadecerse o a denunciarlo), etc. Este ejercicio en particular fue de suma importancia, porque está relacionado directamente con la puesta en escena. Estas improvisaciones dieron el material primigenio para la escenificación de *El extensionista*. Se hizo hincapié en los descubrimientos de los actores respecto a la situación explorada, y se rescataron acciones para la puesta en escena.

Como queda claro, en estos meses se puso énfasis en el training individual, así como en la integración del grupo a partir de ejercicios que auxiliaran en la comprensión del trabajo en equipo. Del mismo modo, se inició el trabajo interpretativo a través de ejercicios de improvisación y de caracterización.

En las primeras sesiones, el training individual duraba alrededor de una hora y media; el training de grupo se realizaba en otra media hora. Por último se llevaban a cabo los ejercicios de improvisación, más los comentarios correspondientes a la sesión. Consecutivamente, respecto a que el grupo ganaba en precisión y consciencia en el training individual, logramos reducirlo a cuarenta y ocho minutos. Los ejercicios grupales en diez

minutos; el resto de la sesión se concentraba en improvisaciones, comentarios, puesta en escena y lecturas. Siempre había un receso de 15 minutos justo a la mitad de la sesión.

Se hicieron dos lecturas sobre teorías del teatro del siglo XX que apoyaran la propuesta escénica a trabajar: una perteneciente a Bertolt Brecht sobre “Las cinco razones para decir la verdad”; la segunda de Eugenio Barba¹²⁹ acerca de las finalidades del teatro en este mundo contemporáneo.

La selección de estas dos lecturas no fue arbitraria. La de Bertolt Brecht¹³⁰ tiene que ver con la importancia de decir la verdad a través del teatro, teniendo en cuenta la relatividad ética en la que convivimos hoy día; pues pareciera que todo mundo tiene razón; esto es muy diferente a decir que cada persona puede ver los fenómenos del mundo desde perspectivas diferentes y cuyos descubrimientos (si es que los hay) pueden ser acumulativos y/o complementarios; no toda conclusión puede ser cierta, se deben encontrar los elementos que nos ayuden a discernir qué propuesta, qué idea, qué pensamiento sí constituye un conocimiento y un saber. En un mundo que aspira a la democracia, esto es vital para mejorar la calidad en las relaciones sociales, pues no toda idea es respetable o tolerable: ¿acaso lo es el nazismo, el terrorismo, la guerrilla, la acumulación grosera de capital? Quizá estas posturas nazcan para modificar las injusticias de la realidad, pero la propuesta de los medios para hacerlo (el cómo realizarlo) no puede ser la alternativa.

La lectura de Eugenio Barba¹³¹ es una invitación tenaz para encontrar un sentido al teatro en nuestros días. En un mundo dominado por los *mass media*, pareciera que el teatro ya no encuentra un lugar propio para existir. ¿Acaso está condenado el teatro a ser un fenómeno arqueológico? En este escrito, Eugenio Barba exhorta a los teatristas de todo el mundo a no desvincular el arte escénico de los intereses y las preocupaciones humanas de

¹²⁹ Director escénico italiano del grupo nórdico *Odin Teatret*. Propuso un sistema de entrenamiento a partir de la llamada “Antropología teatral”, la cual buscaba fuentes comunes a todas las tradiciones escénicas en todo el mundo. Uno de sus principales hallazgos tiene que ver con las condiciones de “pre-expresividad”, esto es lo que ocurre al actor antes de construir una ficción, antes de dar un sentido expresivo a su trabajo. Su sistema de entrenamiento rescató los principios elaborados por su maestro, Jerzy Grotowski, consistente en las asociaciones psicofísicas del actor.

¹³⁰ Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro (4 tomos). Tomo I*. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1982, p. 15.

¹³¹ Barba, Eugenio. *Más allá de las islas flotantes*. Trd. Rina Skeel. México, Grupo Editorial Gaceta, 1998, 320 p. (Col. Escenología), p. 14.

nuestro tiempo. A no separarse de los tejidos vitales que nos permiten seguir construyendo cultura, comunidad y civilización. Hace la observación que sobre el actor descansa la mirada del mundo para que éste renazca en cada función. El actor debe montar al “tigre y al dragón” en cada segundo de su entrenamiento, en cada instante de los ensayos, en cada nanosegundo de la función teatral. Es una proposición a todas las personas de teatro en el mundo a vivir su oficio, su profesión y su arte con dignidad, con pasión y con utilidad.

Proceso para la Puesta en escena

A partir de finales del mes de febrero se hizo la primera lectura del texto de Felipe Santander. Se solicitó a los participantes hacer una investigación del autor de *El extensionista*, así como de los principales acontecimientos políticos, sociales, económicos y culturales de México y el mundo en aquel entonces. Se invitó a hacer una extrapolación a nuestra época y preguntarnos sobre la pertinencia de este texto a más de veintes años de haber sido escrita por primera vez.

Como ya se había mencionado, durante el mes de marzo se añadió un día más de trabajo: los viernes en el mismo horario. A partir de entonces, el proceso de puesta en escena propiamente inició, todos los ejercicios estuvieron encaminados a ayudar al desarrollo de la escenificación de *El extensionista*. Se realizaron distintas actividades, entre las que se encuentran: exploración de personajes, improvisaciones a partir de situaciones análogas al texto dramático y el parafraseo del texto para que fuese apropiado por los actores.

Los tiempos dedicados a los ejercicios psicofísicos se redujeron para hacer más eficientes los ensayos. Ya se había logrado reducir el tiempo total del training, por lo que ahora los participantes debían hacer una selección de los ejercicios que más les ayudaran a ponerse en disponibilidad (estar listos para ensayar). Esta selección debía durar quince minutos.

Primeras lecturas y análisis del texto

Esta etapa consistió en leer detenidamente el texto dramático. Después de la lectura, se hacían comentarios respecto a qué ocurría en la escena de nuestra atención. Se trataba de ver todas las aristas posibles a la acción dramática.

La primera lectura siempre era neutra, sin intención. Con base en ella, se hacía el análisis. Después se probaba una lectura con intención, para verificar si lo analizado correspondía realmente con lo que nos habíamos propuesto como objetivo. En estas actividades probé varios posibles elencos para poder determinar el reparto final, el cual quedó de la siguiente manera:

| NOMBRE | PERSONAJES |
|---|---|
| Noé Adán Casas Ruiz | Pilo, Jorge, Tamez y alguacil 1. |
| Fernando Meléndez León | Cancionero 2. |
| Dante A. López Carmen | Benito |
| Javier Naarahi Escobar Cruz | Don Máximo y Cuquillo. |
| Jéssica Domínguez Costa | Juancho, Secretaria y prostituta 2. |
| Carla Cecilia Lázaro Arredondo | Presidente municipal, Nazario y prostituta 1. |
| Luis Fernando Escamilla Urreta (Fercho) | Cruz |
| Flor Azucena Hernández Rivera | Manuela |
| Luis Alejandro Salgado Vergara | Qurino y Boni |
| Blanca Bustos García | Güera y prostituta 3 |
| Enock Hernández Sánchez | Cancionero 1. |
| Altagracia Reyes Castillo | Cancionera 1 y Manuela. |
| Ediberto Paredes Pérez | Chon |
| Luis Valladares Huerta | Mario, Porras y alguacil 2. |

La elección de los personajes estuvo determinada por las características propias de los participantes, con la finalidad de facilitar el trabajo de interpretación. También influyó el nivel de compromiso que mostraron durante el curso, más que los talentos innatos. Decidir estos parámetros fue difícil, porque hacia esas alturas del proceso se había iniciado una competencia interna entre algunos miembros del grupo para ver quién hacía a los personajes principales.

Po ello, la decisión para conformar el elenco fue polémica. En un principio causó inquietud y algo de malestar. Yo de inmediato tuve la certeza que no debía dar explicaciones ni justificarme, sino que a lo largo de la conducción de los ensayos se verían

las razones que me llevaron a tomar dicha resolución. Además que debía imponer la autoridad del director de escena que poseía como el facilitador del proceso. Hay momentos en que no existe lugar para la negociación.

Ante las primeras señales de malestar en algunos de los participantes, no di marcha atrás. Hablé con ellos sólo para dejar clara mi autoridad, diciéndoles que la decisión correspondía más a mi percepción que a sus talentos. Además, que era mi tarea como director y que no implicaba justificarme ante ellos. Por último, en tono conciliador, les pedí que confiaran en lo decidido para bien del proceso llevado a cabo. Hubo una buena respuesta, se calmaron los ánimos y se pudo seguir con el trabajo.

Durante el análisis del texto, se hizo hincapié en la verbalización de las grandes acciones de los personajes y sus repercusiones sociales. Así, por ejemplo, se enfatizó el conflicto entre el deseo de Cruz por mejorar el nivel de vida en “Tenochtlén de las Flores” contra la apatía generalizada del pueblo; el deseo de no perder el poder de Máximo que lucra con la ingenuidad de Cruz, etc.

Después de esto, los participantes parafraseaban sus textos, a manera de una lectura de traducción, es decir, después de leer sus diálogos, “interpretaban” con sus propias palabras el contenido que ellos percibían. En este proceso mis indicaciones y preguntas fueron capitales para no desviar la mirada sobre las premisas que alimentaban el trabajo. También sirvió para darme cuenta de las ideas que yo forzaba en el texto y que no cabían en él; incluso me di cuenta de significados que no había contemplado. Por ejemplo, dadas las circunstancias, yo, como facilitador del proceso, podía ser comparado con Cruz, y los “chapingeros” como los pobladores de “Tenochtlén de las flores”. ¿Realmente yo tenía la razón? En este momento me llené de muchas dudas, pues no deseaba parecer un engreído por los conocimientos teatrales que he logrado construir; finalmente, decidí confiar en los saberes escénicos elaborados, en mi experiencia y, sobre todo, en mi intuición; mantenía abierta mi percepción a los descubrimientos que los participantes en el proceso encontraban, pues ellos, en ocasiones, se daban cuenta de cosas que yo no veía.

Para este proceso fue de vital importancia no pedir de memoria el texto, sino la comprensión del mismo a niveles no sólo racionales, sino también emocionales y de gesto

social. A veces, se pedía interpretar la idea totalmente contraria contenida en el diálogo para ver posibilidades inusitadas para la escena. De esta manera, *distanciaba* a los actores de cualquier sentimentalismo que rayara en lo cursi. Me importaba más dar significado social a la escena, que otorgar motivaciones psicológicas a los personajes. En este punto, las teorías de Bertolt Brecht auxiliaron al proceso.

Ensayos

Esta siguiente etapa se caracterizó por dividir las sesiones de trabajo de acuerdo a las escenas; ya diseñadas sobre la escena, éstas fueron sumándose en clases posteriores para ir conjuntando la puesta. La lógica de trabajo fue la siguiente:

1. Se estableció un plan de escenas en un calendario.
2. Conforme a éste, se citaba a los actores involucrados a diferentes horarios dentro de las sesiones para hacer eficiente el uso del tiempo de ensayos.
3. La acción que sintetiza la escena (el suceso) fungía como tema para el ensayo. De tal forma que se diseñaba un juego que sirviera para catalizar la acción dramática a través de una exploración.
4. La última media hora se empleaba para eslabonar las diferentes escenas.

Es importante referir que durante la semana del 6 al 10 de marzo de 2006 no estuve presente en los ensayos, debido a que participé como actor en el II Festival Internacional de Estudiantes de Teatro en Belgrado, Serbia, con la obra *Me llega una carta* dirigida por la Lic. Natalia Cament Sánchez. Durante esas fechas fui apoyado por mi compañero actor Miguel Ángel Sandoval Mendiola, estudiante en ese momento del último año de la carrera de Literatura dramática y teatro en la UNAM. Lo escogí a él porque también es egresado de la UACH, en la carrera de Agroecología de mi misma generación. En esas semanas se estaba comenzando con los trabajos ya propiamente de ensayos. Le encargué que trabajara el “prólogo” de la puesta en escena, el cual consistía en teatro de sombras, donde se proyectaba en los bastidores móviles las siluetas de los personajes trabajando en el campo,

acompañados por la música de la *Llorona*. Una vez que regresé, limpié poco el “prólogo”, pues ya estaba casi resuelto.

Nombré a cada escena como *suceso*, para tener una mayor claridad de la acción desarrollada. Se facilitaba de esta manera la comprensión y la síntesis para los actores de cada secuencia en la obra. Era extremadamente importante, ya que prefería que entendieran primero la unidad de acción, antes que las emociones y sentimientos para no caer en el peligro de la “sensiblería” en escena. Así, primero se trabajaba con la comprensión de “qué estoy haciendo” y “para qué lo estoy haciendo”, para después ejecutar el “cómo lo estoy haciendo” (lo cual implica una emoción o un sentimiento).

El Lic. Edgar Allan Uscanga Aguas tuvo listo para finales de febrero el diseño de la escenografía y el vestuario. En cuanto tuve los bocetos, los entregué a la Lic. Graciela Flores (mi productora ejecutiva) para que pidiera su construcción en los talleres de carpintería y ropería de la UACH.

Los bastidores móviles estuvieron listos en los inicios de mayo. El vestuario se terminó de confeccionar para mediados de ese mes. Desde aquí doy gracias a los realizadores de Chapingo por su trabajo profesional: maestro carpintero Agustín García Baños, Francisco Martínez Serna y a la jefa de ropería Rosario Zarco.

Con la Lic. Graciela Flores y el Mtro. Ernesto Dzul Canché (Programación Artística) planeamos las fechas de ensayos técnico, general y estreno de la puesta en escena. Finales de mayo e inicios de junio eran las fechas más realistas. De inmediato el Jefe de Programación apartó el Auditorio “Álvaro Carrillo” para las necesidades de *El extensionista*.

La siguiente tabla muestra cómo se estructuró el trabajo por sucesos. Se muestra también los requerimientos técnicos de luz y sonido.

| ESCENA | PERSONAJES | SUCESO | ESPACIO | LUZ | SONORIDAD | UTILERÍA |
|--------|--|--|--|---|---|---|
| I | Cancioneros y sombras del pueblo | Corrido donde los cancioneros narran los problemas de Tenochtlén y hay sombras que muestran lo sucedido. | El pueblo, de la sala al escenario en recorrido. | General. En el escenario oscuro hasta que las sombras terminan de aparecer. | Música de la llorona. | Guitarra, pantallas de sombra, corredizas y personajes con aditamentos propios de campesinos. |
| II | Cancioneros, Manuela, Mario, Cuquillo, Boni, Pilo, Nazario, Don Máximo, Don Ismael, Quirino. | Los cancioneros se presentan a sí mismos como a los otros personajes. | El pueblo en un patio de casa. | Luz general. | Música de corrido tocada por los cancioneros. | Machetes y guitarra. |
| III | Cruz, Juancho, Güera, Nazario, Manuela | La llegada de Cruz al pueblo. Encuentro con Manuela, renuencia de los pobladores. | Alrededores de Tenochtlén. | Ocaso | Lluvia y canción en faid-out. | Árbol, gabán. |
| IV | Cruz, cancioneros, Manuela y Benito. | Conversación con Benito. | La troje de Benito y después su jacal. | Luz de lámpara. | Lluvia (bajo) | Platos, tazas, botella de mezcal, manta. |
| V | Cruz, Benito, Boni, Cuquillo, Güera, Juancho, Nazario, Pilo, Manuela, Chon. | La asamblea. | Escuela rural. | Luz de día | Canción | Sillas. |

| | | | | | | |
|------|--|--|-------------------------------|-------------------|--|---|
| VI | Cruz y Mario. | Cruz conoce al antiguo extensionista de Tenochtlén, Mario. | Campamento del extensionista. | Luz de noche. | | Catre, maletas, cigarros. |
| VII | Cuquillo, Boni, Chon, Juancho, Pilo, Nazario, Cruz y la Güera. | Cruz intenta congraciarse con los habitantes del pueblo en la cantina. Resultado fallido. | Cantina. | Luz general. | Música de fondo de cantina. | Vasos, botellas, ceniceros, cigarros, baraja, mesas, sillas y charolas. |
| VIII | Cruz y Juancho. | Cruz intenta convencer a Pilo que ponga una barrera de árboles para proteger su parcela de la erosión. | Parcela. | Luz de día. | Canción. | Herramientas. |
| IX | Cruz y Don Máximo. | Cruz conoce al cacique, Don Máximo. | Parcela. | Luz de día. | Ruido de carro. | Herramientas. |
| X | Cruz, Manuela, Mario, Jorge, Griselda, Reina. | Cruz, ebrio en su cuarto por sentirse fracasado, es “consolado” por amigos y prostitutas. | Campamento. | Luz de ocaso. | Canción de cuna. Música de baile de cantina. | Botellas, catre, mesa, silla, libros. |
| XI | Cruz y Mario. | Ambos debaten sobre el objeto del trabajo de | Campamento. | Luz de madrugada. | | Objetos anteriores desparramados. |

| | | | | | | |
|------|---|--|---------------------------|--------------|--|---------|
| | | Cruz. Éste se siente decepcionado y pretende regresar a la ciudad, mientras que Mario lo convence que hable con Don Máximo para pedir ayuda. | | | | |
| XII | La presidenta municipal, Don Máximo y Cruz. | La presidenta municipal llega a un acuerdo para beneficiar a Don Máximo si éste le permite el acceso a créditos para el municipio. Llega Cruz y le propone al cacique su programa para el desarrollo del pueblo a través de la explotación del cultivo de algodón. | Residencia de Don Máximo. | Luz general. | | Sillas. |
| XIII | Todo el pueblo, Don Máximo, la Presidenta Municipal y | Asamblea donde se impone el programa de Cruz para el desarrollo | Escuela | Luz general. | | Sillas. |

| | | | | | | |
|-----|---|---|---|-------------|---------|---------------------|
| | Cruz. | de Tenochtlén. El pueblo se muestra reticente, mas son obligados. | | | | |
| XIV | Cancionero, Cruz, Pueblo, Mario, cooperativistas. | Mientras Cruz se ve entusiasmado por el proyecto, el pueblo pone peros para trabajar, las autoridades se comportan de manera corrupta y el programa comienza a venirse abajo. | Parcelas y Banco. | Luz de día. | Canción | Herramientas. |
| XV | Cruz, Juancho y Cancionero. | El fraude se muestra a plenitud. Don Máximo y las autoridades se aprovechan del trabajo del pueblo para explotarlos y sacar la mayor ventaja del plan de Cruz. | Campo. | Luz de día. | | |
| XVI | Cruz y todo el pueblo. | La desilusión de Cruz, borracho llega a la cantina a dar las malas | Cantina y patio frontal de la residencia de Don Máximo. | Noche. | | Botellas y papeles. |

| | | | | | | |
|-------|---|---|---------------------|-------------------------|------------|--------------------------|
| | | noticias a los pobladores. Termina yendo a enfrentares con Don Máximo y es golpeado por sus guardaespaldas. | | | | |
| XVII | Cruz y Manuela | Manuela rescata al golpeado Cruz. Lo lleva al campamento y termina acostándose con él. Al despertar, él quiere regresar, pero Manuela le comenta que el pueblo se ha organizado para minimizar los costos del fraude y sacar ventaja. Quieren que Cruz sea su guía. | Campamento de Cruz. | Luz de noche. Amanecer. | | Catre, cobijas. |
| XVIII | Cruz, Manuela, pueblo, policías, cancioneros. | Se inicia el plan para que los pobladores de Tenochtlén se recuperen del fraude. Esto implica hacer | El pueblo. | Luz de día. | Canciones. | Machetes, sacos, rifles. |

| | | | | | | |
|--|--|---|--|--|--|--|
| | | <p>trampa a las autoridades para vender el algodón fuera del convenio. Don Máximo y el Presidente Municipal se dan cuenta de ello, y mandan a la policía tras Cruz y Benito. En la boda de Cruz con Manuela llegan los gendarmes y lo arrestan junto a su suegro. Son asesinados en el camino. Manuela y el resto de los pobladores toman machetes y se dividen en dos bandos: los que quieren vengar la muerte de Cruz y los que quieren otra salida. Los actores rompen la cuarta pared y se dirigen al</p> | | | | |
|--|--|---|--|--|--|--|

| | | | | | | |
|--|--|---|--|--|--|--|
| | | espectador para inquirirlo sobre la resolución a tomar. Después de esto, se llega a una votación y se improvisa el final. | | | | |
|--|--|---|--|--|--|--|

Teniendo en cuenta esta estructura, la última escena fue la que representó mayores dificultades para ensayar. Esto fue debido a que implicaba distintos desenlaces, de acuerdo a la conclusión a la que llegara el espectador de la noche. Afortunadamente, como en el proceso del Curso se improvisó bastante, los participantes contaban con la experiencia para solucionar más o menos de manera eficaz el reto. Aún así, nos percatamos que podía haber cinco finales posibles:

1. El pueblo acepta humillado la muerte de Cruz y Benito; no confronta a Don Máximo y sigue siendo explotado.
2. El pueblo se revela y lincha a Don Máximo. El gobierno central responde con la militarización del pueblo y la captura de los líderes visibles. Probables violaciones a los derechos humanos de los pobladores.
3. El pueblo inicia una demanda civil contra Don Máximo y los poderes locales, pero ésta no prospera dados los niveles de corrupción imperantes en el país.
4. El pueblo inicia una serie de protestas para concientizar al resto de la nación del crimen cometido. Sigue habiendo perseguidos políticos.
5. El pueblo inicia una revuelta, que va más allá del linchamiento de Don Máximo. Inicia una guerra civil local, con pocas posibilidades de expandirse a otros territorios.

Sobre estos cuatro finales, elaboramos estructuras de improvisación a las cuales recurrir cuando se necesitaran.

Ensayos técnico y general

Fueron realizados en el Auditorio “Álvaro Carrillo” de la UACH con apoyo pleno de los técnicos de iluminación y sonido.

El ensayo técnico se llevó a cabo el día lunes 29 de mayo de 2006 de 20:00 a 23:00 hrs. En éste, se revisaron tanto los cambios de espacios moviendo los bastidores con los cambios de luces pertinentes así como las pistas y canciones a emplear.

El ensayo general fue programado el miércoles 31 de mayo de 20:00 a 23:00 hrs. Se inició con un calentamiento individual de 15 minutos, que incluyó cuerpo y voz. Después un calentamiento grupal de 10 minutos y 5 minutos para acomodar utilería, para iniciar con la corrida a las 20:30 hrs. La obra terminó de correr a las 22:00 hrs. y en la hora restante se dieron indicaciones generales así como las impresiones de los participantes.

Durante la ejecución de estos ensayos, yo estuve en cabina casi todo el tiempo, organizándome con los técnicos para las entradas de luz y sonido. Esta experiencia fue novedosa para mí, pues se trataba de **mi primera experiencia en forma como director**. Ya en la FFyL había dirigido algunos ejercicios en el tronco común de la carrera, pero no una obra completa. Además, **yo soy egresado del área de actuación, no de dirección**. Esto fue en suma valioso para mi desarrollo como profesional del teatro. Pude organizar y articular un proceso de dirección escénica a nivel de un curso de teatro formativo para agrónomos.

Regresando a los ensayos, los técnicos se comportaron a la altura y siempre mostraron gentileza y completa disposición para las necesidades de las funciones. Durante el ensayo general, los niveles de excitación y nerviosismo estaban elevados, tanto en el grupo, como conmigo. Una de las actrices se puso bastante nerviosa y no quiso entrar a la escena. Bajé a platicar con ella y se negó. Estaba “molesta” porque algo del vestuario no le había agradado. Conversé con ella, pero en ese momento cualquier apelación a la ética no funcionaba, porque ella estaba bastante estresada. No había forma de que la “razón” entrara

a mediar la situación. No ensayó. Sus partes fueron dichas por otra muchacha. Con fortuna, no tenía parlamentos grandes. Yo me encontraba molesto y le dije que no quería verla. Seguimos con el ensayo.

Estreno en el Auditorio “Álvaro Carrillo”

El estreno fue el 2 de junio de 2006, justo a dos semanas de que terminara el semestre escolar en Chapingo. La hora de llegada de los actores fue a las 18:00 hrs. La actriz que había “renunciado” regresó con un cambio de actitud, mucho más humilde y me pidió “perdón”. Yo le dije que no estaba para eso, y que prefería ver un cambio en su conducta y que se reflejara en su trabajo. Ella me dijo que realmente lo sentía; yo percibí una modificación sincera, por lo que la dejé participar en el estreno. Y no me equivoqué.

De 18:00-18:15 hubo un calentamiento individual, de 18:15-18:30 ejercicios grupales como lo son juegos de integración; entre las 18:30 y 19:20, los actores se vistieron y maquillaron; de 19:20 a 19:30 acomodaron el espacio, la utilería y la escenografía. De 19:30-19:50 hicieron los últimos ejercicios de preparación; a las 19:50 los espectadores comenzaron a entrar al auditorio. La primera llamada se dio a las 19:54, la segunda a las 19:57 y la tercera a las 20:00 hrs. Teníamos que empezar a tiempo, siguiendo una ética en la relación espectáculo-espectadores.

Cabe destacar que los espectadores “chapingueros” suelen mostrarse poco receptivos a los trabajos creativos generados por sus propios compañeros. En cambio, su reacción frente a los creadores externos es desbordada.

En esta ocasión, llegué a escuchar las expectativas de varios de los asistentes al estreno. Querían ver “actuar” a sus compañeros, sobre todo una puesta en escena que resulta tan significativa para la comunidad. Se mostraron atentos, pero también hubo al inicio las típicas reacciones de desparpajo (chiflar, gritar, etc) hasta que conforme avanzaba la función, este comportamiento iba disminuyendo hasta desaparecer. La solución que los espectadores de ese día dieron fue la revuelta, la revolución. Al final, los actores representaron ese desenlace, pero concluyeron con una crítica en escena sobre las

repercusiones de ese final, sin dejar de lado la misma furia que justifica ese acto. ¿La violencia se ataca con violencia?

Temporada en el “Álvaro Carrillo”

Las otras cuatro funciones se realizaron dentro de la universidad los siguientes días:

1. 29 de julio para dar la bienvenida a los alumnos de primer ingreso. En esta función se dieron algunos problemas por las vacaciones que se intercalaron en el proceso de ensayos. Faltó precisión en cuanto al manejo del texto y algunos errores de movimiento de los bastidores. Los alumnos de primer ingreso dieron otro final a la obra: iniciar un juicio. Los actores lo improvisaron, pero ganó Don Máximo debido a sus influencias. ¿Es posible un final feliz?
2. 22 de agosto para la participación en el XIV Festival Nacional de Teatro Universitario (FNTU) en la categoría B de licenciaturas no teatrales. La función también se llevó a cabo en el Auditorio Principal de la UACH. Esta función fue la mejor que se dio de las cinco, en parte por la motivación de la participación dentro del festival. El final planteado por los espectadores fue un atentado contra Don Máximo, en el que no todo el pueblo participó, una versión que no habíamos contemplado (en nuestra versión, todo el pueblo participaba en el linchamiento). Se improvisó con bastante energía, y el cuestionamiento crítico fue: si muere Don Máximo, entonces la venganza recaerá sobre el pueblo, aunque éste no haya sido en su totalidad el autor del crimen.

Cabe destacar que pasamos a la final del evento, pero hubo problemas en cuanto a la disponibilidad de tiempo en el elenco para participar en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón de la UNAM, debido a la programación de los viajes de estudio de cinco de los participantes, ya que no había manera de sustituirlos tan rápido. De haber dado esta función, habría estado programada para el viernes 22 de septiembre.

3. 8 de septiembre, dentro del festejo del día del agrónomo. Esta función se dio antes de saber que habíamos pasado a la final del FNTU. El final volvió a tener

un desenlace con linchamiento para Don Máximo, pero esta vez todo el pueblo participó.

4. La última función se dio el 23 noviembre en Chapingo, una vez que el elenco completo había retornado. La solución no fue dramática, aparentemente, se trataba del olvido: regresar a la monotonía de la explotación. Esta solución resultó muy poderosa: la fuerza de la tristeza ya que el pueblo se resignó a no cambiar.

Después de esta función, sólo nos reunimos para terminar con el curso. Las clases en la UACH acabaron algunas semanas después, el 16 de diciembre. Nuestra última sesión se dio el viernes 8 de diciembre para cerrar la experiencia teatral.

Todavía regresé la siguiente semana para finiquitar asuntos burocráticos relativos al convenio UNAM-UACH: entrega de la escenografía y de los materiales que compararon para la puesta en escena. También aproveché para despedirme de la Mtra. Graciela Flores quien fungió siempre como mi productora y enlace con la universidad. De ella siempre obtuve la ayuda requerida en el momento preciso. Nuestra relación creció, ella también estaba al tanto de los avances, estancamientos y retrocesos sutiles y finos del proceso pedagógico que iniciamos. Fue cómplice y aliada valiosa en los momentos difíciles del proceso. También me despedí de la Lic. Silvia Castillejos Peral, y del Mtro. Ernesto Dzúl Canché, Jefe de Programación artística y jefe del Auditorio “Álvaro Carrillo”, todos ellos amigos entrañables.

Huella del Curso práctico de teatro y del proceso de puesta en escena

¿Qué reacciones tuvieron los participantes en el curso práctico de teatro y en la puesta en escena de *El extensionista*? ¿Hasta qué punto su visión del mundo, los mitos tutelares, la plenitud de sus relaciones personales se modificaron?

El contacto que tuvieron los participantes con el Teatro representó un acercamiento significativo en el proceso formativo de los futuros agrónomos, sólo en la medida en que asumieron el riesgo de ser partícipes en un espacio de exploración de sus posibilidades como seres humanos.

El rigor que el teatro exige sólo es comparable con el amor que despierta en aquellos que colaboran para su nacimiento. El reconocer la humildad frente al proceso creativo y el asumir el trabajo correspondiente a cada uno, son la piedra angular para abrirse al gozo de la ejecución teatral.

Estar abierto al otro implica, en ese momento del teatro, tirar la vanidad y el orgullo a la basura y confrontar los espejos que nos impiden ver afuera de nosotros mismos. Se trata no sólo de reconocer carencias, sino también tener la valentía de aceptar los avances, verlos cara a cara no de manera complaciente, más bien de modo crítico.

Aprender a través del teatro, y el gozo que éste despierta, una postura ética frente a la vida misma y a la profesión agronómica que ellos han elegido. Porque profesión implica no sólo ejercer una ciencia, un arte; en fin, profesión también es practicar una visión del mundo desde la especificidad de la propia disciplina.

El descubrimiento de la vida vista desde otras perspectivas, la apertura de horizontes para reconocer la otredad por medio del teatro, son los principales beneficios que la experiencia teatral pudiera cultivar. En los participantes pudo nacer el deseo de ampliar sus expectativas. De este modo, percatarse de la importancia de **expandir su visión del mundo hasta los límites que cada uno se permita**, es un primer paso en el camino para liberarse de sus cadenas cotidianas.

En este sentido, la sorpresa, el extrañamiento, la dicha, la insatisfacción, el rigor, el vigor, etc., son manifestaciones claras de que algo estaba ocurriendo en los participantes. La verbalización de la experiencia denotaba el grado en que los ejercicios escénicos y actorales comenzaban a dejar huella en la persona. Además la re-contextualización de los ejercicios teniendo como referente su universo de acción planteaba una pista de la asunción crítica del valor que el teatro tiene para su comunidad.

Desde el momento en que los participantes del curso práctico comenzaron a asimilar las experiencias impulsadas, se hacía más claro la imperiosa necesidad de comprender su propio contexto a través del ejercicio escénico. Muchos de los mitos tutelares fueron

develados en la práctica del teatro, haciéndolos conscientes de los vicios que la misma comunidad chapinguera alienta. Pero también se refrendaron las virtudes y cualidades.

En este rubro es donde se justificó la pertinencia del texto de *El extensionista*. La cercanía del universo representado por el drama de Felipe Santander y el universo de vida de los “chapingueros”, **les permitió poner en juego una nueva percepción, un cuestionamiento crítico necesario de la realidad que los circunda**. Uno de los participantes, que pertenecía a un grupo político de la universidad, abandonó su filiación para dedicarse de lleno al taller. Fue sorprendente que un día criticara las actitudes paternalistas de sus líderes.

El cúmulo de vicios y defectos de las personas se manifiestan en actitudes, comportamientos, relaciones sociales que se retroalimentan constantemente. Nos percatamos que todos participamos de ellas, de una manera u otra. El camino para iniciar una transformación (acaso si es posible), empieza con cobrar consciencia de ellas.

Al final de la última función, les pedí que escribieran un pequeño texto donde sintetizaran la experiencia que habían obtenido en el Curso y durante la puesta en escena. Les solicité que respondieran a la siguiente pregunta: ¿qué significó el Curso práctico de teatro y la puesta en escena de *El extensionista* en su vida? Para la última sesión, sólo recibí dos escritos. Dos más me llegaron vía correo electrónico en febrero y abril del 2007. Interpreté que las prioridades académicas impidieron a los demás terminar su reflexión. No es una coincidencia que siga en contacto con Fernando Escamilla, Blanca, Altagracia y Dante, quienes interpretaron a Cruz, a la Güera, a Manuela y a Benito, respectivamente. Ellos fueron quienes redactaron sus reflexiones.

Fernando estaba en 3° de Preparatoria Agrícola. Para cuando realice el examen profesional en la UNAM, él estará cursando el 7° año de la especialidad en comercio internacional de productos agropecuarios. Blanca egresó de suelos y hoy trabaja para una ONG ambientalista; Altagracia labora para una empresa multinacional de semillas en Gto., y Dante es profesor de filosofía y educación ambiental en una preparatoria de Veracruz.

Sus reflexiones pueden ser leídas en los anexos de este informe.

Respecto a las premisas de trabajo de la puesta en escena, puedo aseverar lo siguiente, dado la respuesta de los espectadores y lo leído en las reflexiones de los cuatro participantes:

El teatro como una herramienta de sensibilización. Los actores se confrontaron consigo mismos, entre sí mismos y con el espectador. Mostraron que el teatro tiene una valía no sólo como hecho estético, sino como un catalizador ontológico y social acerca de la problemática de su comunidad. Los espectadores reconocieron en su trabajo un valor trascendente y estimable, ya que estaban al tanto de las funciones y se comprometían con el final.

La realidad social como una construcción en permanente cambio. Las sociedades son construcciones en donde todos participamos de la responsabilidad de los hechos ocurridos en ella. Los chapingueros tienen que voltear a ver no sólo a su comunidad inmediata, sino a la totalidad de México, ya que ellos son futuros factores que incidirán en las soluciones.

La permanencia de vicios sociales producto de una visión del mundo egoísta y depredadora. No podemos cambiar de golpe a la sociedad ni al sistema que lo sustenta. Sin embargo, podemos cambiarnos en lo individual y repercutir con nuestros actos y pensamientos en los otros. Si cambio mi vida, entonces será un logro que tarde o temprano manifestará efectos en oleadas hacia los otros.

CONCLUSIONES

1. La UACH es la principal universidad agronómica de México y América Latina. Es un espacio de educación superior *sui generis*, pues su historia moderna se gesta en un modelo de educación socialista, el cual intenta beneficiar a aquellos que provengan de las familias de más bajos recursos. Cabe aclarar que las necesidades ontológicas y de sensibilización en los estudiantes brotan por donde quiera, ya que al ser un internado, los muchachos se encuentran desarraigados de sus comunidades y familias, viendo su identidad transformarse no como producto de la interacción entre experiencia y reflexión, sino por la fuerza del torrente incontrolable de la vida cotidiana. Ellos no son conscientes plenamente de la problemática que los aqueja, considerándola como normalidad al tener pocos derroteros críticos desde los cuales reparar en su vida por medio de ópticas distintas. Y no se trata de ver a la comunidad universitaria de Chapingo desde perspectivas moralistas; ¡no!, se trata de comprender el universo “chapinguero” desde un punto de fuga crítico, que permita ver en concreto qué pasa con sus estudiantes, su vida y el tipo de relaciones personales y sociales que crean día a día.
2. *El Curso práctico de teatro para la escenificación de El extensionista de Felipe Santander* fue una experiencia que me permitió reconocer y practicar las herramientas, técnicas, habilidades y saberes acerca del teatro construidas en la licenciatura de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Esto no sólo como actor, también como gestor, director, maestro de actuación y productor. Me permitió verificar un sistema de trabajo para iniciar a personas en el teatro, descubriendo potencias creativas insospechadas. Con pleno conocimiento de la comunidad de “Chapingueros” tuve la posibilidad de encontrar un lenguaje común de trabajo y las motivaciones para dirigir el proceso de manera fructífera.

Significó una oportunidad de síntesis y práctica de dichos conocimientos. Esta experiencia me dio la oportunidad de hacer consciente, revisar, corregir y mejorar mi proceso actoral, al haberme permitido tanto la auto-observación, así como la observación en los participantes de sus procesos externos con vías de comparación inmediata.

Al hacerme preguntas respecto de cómo los participantes construían conocimiento y experiencias significativas, descubrí que la clave está en entender que **el teatro es una experiencia vital, en donde los participantes tienen el espacio idóneo para probar sus múltiples posibilidades como seres humanos.**

3. El texto de Felipe Santander *El extensionista* fue catalizador para el grupo. Éste facilitó el trabajo, al ser un texto que habla de manera inmediata de su entorno, profesión y experiencia práctica de vida.

Para ellos, el teatro se convierte no tanto en ARTE, sino en una práctica ontológica que les da conocimiento de su naturaleza humana por medio de la auto-observación de su cuerpo, de su voz, de sus emociones y sentimientos, de su imaginación y de su pensamiento.

En cuanto **sus pensamientos se manifiestan en un acto verbal** coherente y preciso, se **evidencia el grado de significación del campo de saberes** que van creando y se percatan que el teatro es un medio de socialización. **También descubren en el arte escénico un espacio para ejercitar su percepción y su sensibilidad.** De este modo se encuentran en el umbral de modificar su visión del mundo, al darse cuenta de los grandes vicios, virtudes, cualidades y defectos que engloba a la naturaleza humana y a su comunidad.

Con el ejercicio escénico, se completa el hecho visto durante el curso: el teatro como un lugar de encuentro de los otros. Este circuito inicia en las sesiones de trabajo, en los ensayos y termina con la presentación frente a los espectadores.

4. Los participantes **ponen en crisis la identidad universitaria** que los denomina para terminar fortaleciéndola, ya que **no la desechan**, sino que **la completan con una visión humanista** de su propia formación profesional a través del teatro.

Así, pues, el teatro cumple una función humanista en la educación de los agrónomos: **tener una visión ética de la vida, una influencia estética y una aproximación práctico-filosófica de su propia existencia.**

5. La experiencia del curso práctico y de la puesta en escena no transformó la vida de los “chapingueros”; no obstante, en los partícipes del proceso se inició la gestación del momento de percepción de sí mismos y de su comunidad, que tarde o temprano generará no sólo reflexiones sino **actos de vida plenos**.

Comienzan a desmitificar a la Universidad, acción que les permitirá tener una relación más sana con ella y con sus compañeros, pues se volverán autónomos y ya no co-dependientes de la UACH. Tomarán a su Casa de Estudios como lo que es: **un lugar en donde se les da la oportunidad no sólo de formarse como profesionistas agrónomos, sino en personas plenas con una profesión y con una visión del mundo**. Pero asumir esto último ya **no es responsabilidad institucional, sino personal**. La **universidad sólo debe facilitar la existencia de espacios que posibiliten el nacimiento de esta consciencia**.

6. La experiencia me dejó establecer relaciones no sólo con los participantes, sino también con autoridades y funcionarios, las cuales me han permitido regresar para dar funciones profesionales de teatro en las cuales participé como actor (*Me llega una carta* dirección de Natalia Cament, *Jacques y su amo* dirección de Rafael Sandoval y *El trotacachivaches* dirección de Edgar A. Uscanga, esta última en noviembre de 2009). Este acercamiento también le ha permitido a otros grupos de egresados de la facultad presentarse en los recintos de la UACH (*Escorial* dirección de Abril Alcaraz, *La noche de los asesinos* dirección de Edgar A. Uscanga, *Máquina Hamlet* dirección de Adolfo Matías, *Canción de cuna sobre el arroyo* dirección de Patricia del Razo, etc.).

Incluso, en estos momentos, con mi grupo Mimo Fúnebre Teatro, en el cual tenemos montado *El trotacachivaches* (dirección Edgar A. Uscanga), nos encontramos en el proceso de establecer un convenio de colaboración con la Maestría en Procesos Educativos de la UACH, para la impartición de un taller de expresión verbal dirigido a profesionales de la educación (el cual yo impartiré). Dicho taller tiene como objetivo generar competencias en el uso de la voz para evitar dolencias en la laringe y en las cuerdas vocales, además de mejorar la expresión verbal de los docentes. Hasta ahora, las gestiones para darlo indican que será en el segundo semestre del 2010.

7. Con el Curso práctico y la Escenificación de *El extensionista*, tuve la oportunidad de gestionar y realizar un proyecto teatral interinstitucional: fue acordado bajo un convenio entre el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la FFyL de la UNAM y la UACH. La seriedad y la formalidad siempre acompañaron a toda el desarrollo de la experiencia. Significó para mí un crecimiento como profesional del teatro en muchos sentidos: a) **como actor**, al poder organizar una serie de materiales que me han permitido elaborar un training personal; b) **como director**, al darme la oportunidad de dirigir una obra con duración de una hora y media, teniendo en cuenta que no me especialicé en dirección escénico, sino en actuación, aunque en el tronco común de la carrera en la FFyL llevé materias que me otorgaron las herramientas para organizar y llevar a cabo **el proceso de dirección** (ayudado por lo que aprendí con todos mis directores); c) en el proceso estuve relacionado con **compañeros de la UNAM** que me ayudaron en Chapingo durante mi viaje a Serbia y en el diseño de la escenografía, el vestuario, la iluminación y la estereofonía del espectáculo, lo cual habla de la **labor en equipo** que sustenta al teatro; d) **como gestor**, al idear y diseñar todo el proyecto, al realizar los contactos institucionales que me permitieron concretarlo en la realidad y establecer las relaciones para futuros proyectos; e) **como facilitador de un proceso didáctico**, pues me permitió darme cuenta de los tejidos finos que se establecen en una relación pedagógica con otro ser humano, y de la responsabilidad que implica estar a cargo de un grupo y de sus resultados.

8. Me percaté que mi principal interés es seguir desarrollándome como actor profesional, crecer como ejecutante al seguir tomando talleres para incrementar mis habilidades personales y mi “animal escénico”, así como aceptar la participación en puestas en escena que me impliquen retos y cuya propuesta escénica y dramática me “exciten” (en el sentido sensorial, intelectual y emotivo). La experiencia docente me agrada y satisface, pero sólo quiero realizarla en espacios donde resulte significativa mi participación; esto significa en estos momentos: impartir talleres para iniciar personas en el teatro o talleres donde las habilidades teatrales ayuden a otros profesionistas a obtener habilidades que redunden en beneficios para sus propias prácticas.

BIBLIOGRAFÍA

SOBRE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA CHAPINGO

1. Castillejos Peral, Silvia. *Plan de trabajo 2005-2007*. Dirección General de Difusión Cultural y Servicio, Universidad Autónoma Chapingo, 2005, 31 p.
2. De Pina, Juan Pablo y Alfredo Sánchez Mondragón. *Agricultura y educación agrícola: el caso de la Universidad Autónoma Chapingo*, Lecturas 8, Difusión Cultural/UACH, México, 1983. 175 p.
3. Díaz Sánchez, Salvador. *El chapinguero: cambio de cultura y vida cotidiana*. Tesis, Maestría en Sociología Rural, Dif. Cultural, UACH, 2004. 395 p.
4. *Documentos Básicos de la Dirección de Difusión Cultural (Agosto 1978-Agosto 1982)*. Dirección de Difusión Cultural, Universidad Autónoma Chapingo, México, 1983, 342 p.
5. *Documentos Básicos de la Dirección de Difusión Cultural (Agosto 1982-Mayo 1984)*. Dirección de Difusión Cultural, Universidad Autónoma Chapingo, México, 1984, 182 p.
6. Fernández y Fernández, Ramón. *Chapingo hace 50 años*. Chapingo, México, ENACP, 1976, 174 p.
7. Garmendia, Arturo. *Historia de la Escuela Nacional de Agricultura, 1854-1929*. Universidad Autónoma Chapingo, México, 1990. 215 p.
8. González Marín, Silvia. *Historia de la hacienda de Chapingo*. Texcoco, UACH, CUESTAAM., Dirección de Patronato Universitario, 1996, 193 p.

ACERCA DEL CONSTRUCTIVISMO

9. Barbera, Elena, Antonio Bolívar, et. al. *El constructivismo en la práctica*. Caracas, Laboratorio Educativo, Barcelona, Graó, 2000, 155 p.

10. Cubero Pérez, Rosario. *Perspectivas constructivistas: la intersección entre el significado, la interacción y el discurso*. Barcelona, Graó, 2005, 201p.
11. Gallego Badillo, Rómulo. *Discurso sobre constructivismo: nuevas estructuras conceptuales metodológicas y actitudinales*. Colombia, Magisterio, 2001, 264 p.
12. Tovar Santana, Alfonso. *El constructivismo en el proceso de enseñanza aprendizaje*. México, DT IPN, 2001, 111 p.

SANTANDER, VIDA Y OBRA

13. Hubard Vignau, Renee. *La poética teatral de Felipe Santander*. Tesis para obtener la licenciatura en Literatura Latinoamericana, Universidad Iberoamericana, México, 1993.
14. Santander, Felipe. *El teatro campesino de Felipe Santander*. México, 1988, 2ª edición, CREA, 236 p. (Serie Juventud Democrática).
15. Santander, Felipe. *El extensionista*. Edición obtenida en la página electrónica www.arts-history.mx.

ACTUACIÓN Y TEATRO

16. Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Trd. José R. Lieutier. México, Grupo Editorial Tomo, 2002, 142 p.
17. Aslan, Odete. *El actor en el siglo XX*. Barcelona, Gustavo Gilli, 1979, 356 p.
18. Barba, Eugenio. *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. Trd. Rina Skeel. México, Grupo Editorial Gaceta, 1992, 270 p. (Col. Escenología).
19. Barba, Eugenio. *Más allá de las islas flotantes*. Trd. Rina Skeel. México, Grupo Editorial Gaceta, 1998, 320 p. (Col. Escenología).
20. Barba, Eugenio y Nicola Savarese. *El arte secreto del actor*. México, Grupo Editorial Gaceta, 3ª edición, 1999, 338 p. (Col. Escenología).

21. Beverido Duhalt, Francisco. *Taller de actuación*. México, Grupo Editorial Gaceta, 1997, 272 p. (Col. Escenología).
22. Brecht, Bertolt. *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires, La rosa blindada, 1963, 220 p.
23. Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro (4 tomos)*. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1982.
24. Brook, Peter. *El espacio vacío*. Trd. Javier Aldana, Barcelona, Editorial Península, 1995, 2ª edición, 255 p.
25. Brook, Peter. *La puerta abierta. Reflexiones sobre la actuación y el teatro*. Trd. Gemma Bartolomé. México, Ediciones El Milagro, 1998, 150 p. (Col. El Apuntador).
26. Ceballos, Edgar. (Selección y notas) *Principios de dirección escénica* México, Grupo Editorial Gaceta, 1999, 498 p. (Col. Escenología).
27. Chejov, Michael. *Al actor. Técnica de actuación*. Trd. del inglés, José Villalba, México, Editorial Diana, 1971, 240 p.
28. Craigh, Edward Gordon. *El arte del teatro*. México, Grupo Editorial Gaceta, 1996, 3ª edición, 416 p. (Col. Escenología).
29. Diderot, Denis. *La paradoja del comediante*. Trd. Ricardo Baeza, México, Ediciones Coyoacan, 1997, 2ª edición, 92 p (Col. Reino Imaginario).
30. Duvignau, Jean. *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. Trd. Luis Arana, México, FCE, 1966, 494 p.
31. García, Ricardo y Rubén Ortiz. “El pensamiento abstracto del cuerpo del actor como estrategia de descolonización”. Ponencia presentada durante el evento *Máscara contra Rostro*. Festejo por los 70 años de enseñanza de arte dramático en la UNAM. 2004.20 p.

32. Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México, Siglo XXI, 1998, 233 p.
33. Herans, Carlos y Enrique Patiño. *Teatro y escuela*. México, Editorial Laia, 2002, 2ª edición, 166 p. (Col. Fontamara).
34. Meyerhold, Vsevelovd. *El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral*. Trd. Enriqueta Bernal López. Edición, introducción y notas de Edgar Ceballos. México, Grupo Editorial Gaceta, 2005, 5ª edición, 318 p. (Col. Escenología).
35. Meyerhold, Vsevelovd. *Teoría teatral*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1992, 360 p.
36. Salgado Corral, Ricardo. *El teatro: factor de integración cultural*. México, SEP, 1963, 201 p.
37. Schechner, Richard. *Teatro ambientalista*. México, Grupo Editorial Gaceta, 1988, 375 p. (Col. Escenología).
38. Stanislavski, Constantin. *Un actor se prepara*. Trd. Dagoberto de Cervantes, México, Editorial Constanca, 1960, 267 p.
39. Stanislavski, Constantin. *Cómo construir un personaje*. México, Diana, 1994, 332 p.
40. Stanislavski, Constantin. *Ética y disciplina; Método de acciones físicas: propedéutico del actor*. Trd. Marghereta Pavia. México, Fideicomiso para la cultura México/USA, Grupo Editorial Gaceta, 1994, 245 p. (Col. Escenología).

ANEXOS



Universidad Autónoma Chapingo
Dirección General de Difusión Cultural y Servicio

NÚMERO DE OFICIO: DG-225/05

EXPEDIENTE:

ASUNTO: *Apoyo para puesta en escena.*

17 de octubre de 2005

MAESTRO RICARDO GARCÍA ARTEAGA
COORDINADOR DEL COLEGIO DE LIT. DRAMÁTICA Y TEATRO
FAC. FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM
P R E S E N T E

Por este conducto, aprovecho para mandarle un cordial saludo y le comunico que el proyecto teatral presentado por el pasante de su colegio, Manuel Alejandro Cárdenas Cuevas, ha sido aprobado para recibir apoyo por parte de la UACh. El apoyo consiste en dar presupuesto para la puesta en escena y los pasajes para el citado tesista que serán brindados por la Dirección General Académica de la UACh.

Del mismo modo, le informo que prestaremos las facilidades para que el pasante pueda llevar a cabo el proceso de titulación, presentando los informes correspondientes con el aval de la instancia universitaria que represento.

Sin más por el momento, agradezco su atención.

ATENTAMENTE

"Enseñar la explotación de la tierra, no la del hombre"

LIC. SILVIA CASTILLEJOS PERAL
ENCARGADA DE LA DIRECCIÓN GENERAL DE
DIFUSIÓN CULTURAL Y SERVICIO

C.c.p. C. Manuel Alejandro Cárdenas Cuevas. Interesado. Presente
C.c.p. T.S. Graciela Flores González. Subdirectora de Difusión Cultural. Presente

SCP/mc



Universidad Autónoma Chapingo

Dirección General de Difusión Cultural y Servicio

Subdirección de Difusión Cultural

NÚMERO DE OFICIO: SD-001/2006

EXPEDIENTE:

ASUNTO: *Se solicita inscripción de proyecto.*

13 de Enero de 2006

M.C. Salvador Díaz Sánchez
Jefe del Departamento de
Talleres Culturales

Como le informé verbalmente, el joven **Manuel Alejandro Cárdenas Cuevas**, pasante del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, solicitó realizar su servicio social y proyecto de titulación en la Dirección General de Difusión Cultural y Servicio con el montaje de la obra teatral *El Extensionista*, para tal efecto realizará un taller para capacitar a los estudiantes que serán los personajes de la obra.

La Dirección decidió apoyar el proyecto y como le comenté, creemos pertinente que la Jefatura a su cargo supervise y registre todos los trabajos relacionados con este proyecto para que forme parte de las actividades que realiza el Departamento de Talleres Culturales; para tal fin con este oficio le envío todos los documentos que validan este servicio social. Asimismo, le informo que el C. Alejandro Cárdenas le presentará todos los reportes del proceso del proyecto de manera que su Departamento incluya en sus informes este trabajo.

Le solicito enviarme el formato para inscribir a los participantes de las actividades de su Departamento, en cuanto lo tenga elaborado, con el fin de que el C. Alejandro Cárdenas lo utilice y quede uniforme este registro con el resto de los demás talleres.

Sin otro particular, le saludo cordialmente.

Atentamente

"Enseñar la explotación de la tierra, no la del hombre"


T.S. Graciela Flores González
Subdirectora de Difusión Cultural

C. c.p. Manuel Alejandro Cárdenas Cuevas. Presente.

GFG/mc

Carretera México-Texcoco Km. 38.5 Chapingo, Edo. De México C.P. 56730

Edificio Efraín Hernández Xolocótz, 3er. Piso

Tel. (01-595) 952-15-00 ext. 5298 Fax (01-595) 952-15-07

<http://www.chapingo.mx/cultura> e-mail: difusion@correo.chapingo.mx



Universidad Autónoma Chapingo
Dirección General de Difusión Cultural y Servicio

NÚMERO DE OFICIO: DG-065/07

ASUNTO: *Constancia*

A quien corresponda:

La que suscribe, Directora General de Difusión Cultural y Servicio, HACE CONSTAR que el Profesor Manuel Alejandro Cárdenas Cuevas, pasante de la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México, realizó, en la Universidad Autónoma Chapingo, la actividad profesional *Curso práctico de teatro* como proyecto dirigido para su titulación en convenio entre la UACH y la UNAM durante el año 2006.

Dicho proyecto consistió en la impartición de un curso-taller de teatro para estudiantes de esta casa de estudios y la preparación de la puesta en escena de la obra *El Extensionista* de Felipe Santander, misma que fue estrenada el 2 de junio de 2006 y tuvo 4 presentaciones, destacando su participación en el XIV Festival Nacional de Teatro Universitario, convocado por Difusión Cultural de la UNAM, en la categoría B (licenciaturas no teatrales), y con la cual se llegó a la final de dicho evento.

Por los motivos antes expuestos, me permito recomendar al profesor por las actividades docentes y artísticas desarrolladas en esta Universidad.

Se extiende la presente a petición del interesado y para los fines que a él convengan, a los veintitrés días del mes de marzo del año dos mil siete.

Atentamente

Enseñar la explotación de la tierra, no la del hombre


Lic. Silvia Castillejos Peral
Directora General de Difusión Cultural y Servicio



SCP/ueg

Carretera México-Texcaco Km. 38.5 Chapingo, Edo. De México C.P. 56230
Edificio Efraim Hernández Xolocotzi, 3er. Piso
Tel. y fax: (01-595) 952-15-07
<http://www.chapingo.mx/cultivg> e-mail: silvagan@correo.chapingo.mx



“Fercho” como Cruz, el ingeniero (izquierda) y Javier como Don Máximo (derecha).



De izquierda a derecha: Dante (Benito), “Fercho” (Cruz), Carla (Nazario), Alejandro (Quirino), Blanca (Güera), Jessica (Juancho), Fernando (Cancionero), Altagracia (cancionera), Ediberto (Cuquillo).



Flor (Manuela) y "Fercho" (Cruz)



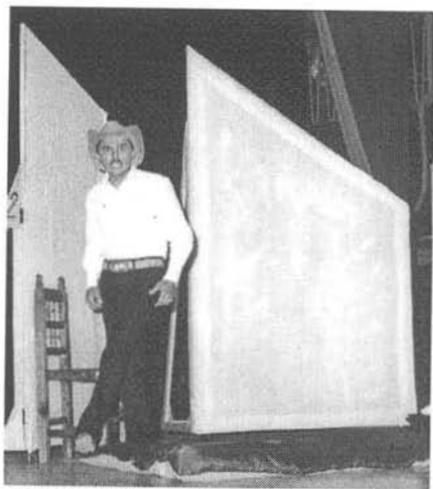
Fernando y Altagracia (Cancioneros)



Luis (Mario), Fernando y Altagracia (Cancioneros).



"Fercho" (Cruz), Flor (Manuela), Dante (Benito) y Fernando (Cancionero).



Luis (Mario)



Altagracia (Cancionera)



Carla (Presidenta municipal)



Jessica y Carla (Prostitutas), Luis (Mario).



Flor (Manuela), Dante (Benito), Fercho (Cruz), Carla (Nazario), Jessica (Juancho), Blanca (Güera) y Ediberto (Cuquillo).

ESCRITO DE FERNANDO ESCARAMILLA URRETA (TRABAJÓ EL PAPEL DE CRUZ EN *EL EXTENSIONISTA*)

El teatro para mí

Para mí el teatro es una de las formas con las que puedo expresar diferentes emociones que permiten inducir en la gente un mundo de ideas que pueden crear conciencia. La obra de teatro "El Extensionista" a sido una fuente para que la gente tome conciencia sobre la manera en que la mayoría de los pueblos rurales en nuestro país se ven dominados brutalmente por el gobierno tan solo por que son ellos quienes se encargan de ejercer las leyes, que de cierta manera las utilizan para aprovecharse de la gente.

En la obra, mi representación de Cruz (el ingeniero) me permitió crear un personaje que no fuera convencional y que dejara ver los ideales que tengo como estudiante de Chapingo. Pues estoy convencido de que el teatro es una demostración de arte que en lo personal requiere de compromiso y de entrega total para lograr que el público sienta realmente que el personaje no es un actor sino el autentico personaje el cual no es convencional, que es como somos en la vida real pero de una manera creativa con un sin fin de emociones y sentimientos por transmitir.

Cabe mencionar que es difícil hacer teatro y que para lograr una buena representación se requiere conocer el público al que se presenta la obra. Pues de esa manera se crea una historia para que en el público no se quede el juicio que siempre se hace, el de decir que la obra fue buena o no lo fue, sino es imprescindible que la gente realmente salga del teatro juzgando la obra y comparándola con la realidad misma que no siempre resulta ser como la mayoría queremos o creemos que es. Por otra parte el teatro también lleva la cultura de un lugar a otro para que la gente que no la conoce, pues se de cuenta de cómo es o como fue la cultura de hace tiempo o del presente en algún lugar del planeta.

El teatro es un juego que se puede llenar de todos los tipos de fantasía como se quiera. El ser humano desde que llega a este mundo comienza por reconocer su entorno para después descubrir. El teatro entonces es una forma de descubrir cosas desconocidas y esto se logra mediante la creatividad que el actor le ponga. Después de hacer una reseña de lo que he descubierto en el teatro, quiero decir que durante el proceso de realización de la obra viví mas emociones de las que pude haber vivido en tan poco tiempo. En los ensayos pude desarrollar y descubrir sensaciones que desconocía de mi propio cuerpo y el trabajo en quipo me ayudo a descubrir las emociones que se pueden transmitir dejando a un lado los prejuicios que la sociedad nos pone de por medio y que son realmente obstáculos para aceptarnos como seres humanos. Pues también me relacione con jóvenes que no son precisamente de mi misma edad pero que ahora se que piensan como yo y a la misma vez tienen diferentes ideas y con en ellas se puede lograr un grupo de unidad como el que logramos formar para crear "El Extensionista" y mas que ser un compromiso, para mí fue un proceso de aprendizaje para la vida.

LA EXPERIENCIA DE "EL EXTENSIONISTA" EN MI VIDA (BLANCA BUSTOS GARCÍA, TRABAJÓ EL PAPEL DE LA GÜERA).

Ya había tenido la experiencia de participar en teatro, con la maestra Uranga, la que tiene a su cargo el taller sustituyendo a Jeanine.



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE CHAPINGO
México

DIREC. GRAL. DE DIF. CULT. Y SERV.
DIRECCION GENERAL



20 SEP 2005

RECIBIDO

Para Protocolo
y Carpeta de Producción

A QUIEN CORRESPONDA
DIRECCIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA CHAPINGO
P R E S E N T E

Por este medio le mando un cordial saludo y aprovecho para presentarle al C. Manuel Alejandro Cárdenas Cuevas, pasante del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras UNAM, con matrícula 40008442-0. De la misma manera, le informo que el está interesado en realizar su trabajo de titulación en la Universidad Autónoma Chapingo. Cuenta con las asesorías del Maestro Lech-Hellwig Gorzyński (asesor artístico) y de la Maestra Cristina Barragán (asesora pedagógica), adscritos como profesores del Colegio que coordino

Por ende, se presenta a usted con un proyecto teatral consistente en un *Curso Práctico de Teatro* a realizarse durante nueve meses (enero-septiembre de 2006), cuyo propósito es la escenificación de *El extensionista* de Felipe Santander.

Debido a ello, le pido de la manera más atenta recibir y analizar cuidadosamente el proyecto de puesta en escena del pasante Manuel Alejandro Cárdenas Cuevas.

Si el proyecto se ve favorecido, le solicitamos lo siguiente: prestar el espacio requerido, convocar a su comunidad universitaria para formar parte del proyecto y fungir como productora de la puesta en escena planteada.

Sin más por el momento, me despido afectuosamente de su persona.

ATENTAMENTE
"POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU"
Cd. Universitaria, D.F. 20 de septiembre del 2005
EL COORDINADOR

MTRO. RICARDO GARCÍA ARTEAGA

FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y
LETRAS



COORDINACIÓN DE LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO
C.P. 04510-Coyoacán
Tel: 56 22 18 84

Han sido dos experiencias totalmente distintas. Con la profesora Uranga, era más dirigido a aprenderse el papel y a discutir con ella el guión. Pero cuando vi la convocatoria para formar parte de "El extensionista", me ilusionó mucho porque ya había visto la película y la obra de Santander que se ha presentado en Chapingo. ¡Cuál fue mi sorpresa cuando comenzamos a trabajar! Mucho ejercicio, mucha disciplina y mucho preguntarnos acerca de nuestras emociones, nuestra manera de ver el mundo y armar un pensamiento con todos esos elementos. Me pareció difícil, pero valía la pena, porque en Chapingo no estamos acostumbrados a este nivel de exigencia, ni mucho menos a pensar de manera independiente, porque la grilla reina en esta universidad.

Me di cuenta que el teatro exige mucho, pero es gratificante. Haber hecho a la güera me dio mucha satisfacción, lo mismo que el trabajo con mis compañeros. Pudimos armar un buen equipo de trabajo, y eso que hubo algunos problemas, pero, digo, es normal,

EL EXTENSIONISTA EN CHAPINGO. POR DANTE A. LÓPEZ CARMEN, INTERPRETÓ A DON BENITO.

Me di cuenta que el teatro se hace con amor y respeto. Me sorprendió mucho el nivel de exigencia y todos estuvimos a la altura. El teatro sirve para hacer una reflexión sobre el mundo a través de los actores y el espacio. Se tiene que ver y escuchar, pero sobre todo hacerse sentir.

Hicimos yoga, algo de danza, canto, muchos juegos. Fue divertido. Y cuando comenzamos a actuar, pues fue sorprendente. Muchos de nuestros compañeros de escuela no lo podían creer. Además ayudé como asistente y enlace con las autoridades, ya que el profe no podía hacerlo por sus otros trabajos.

Me doy cuenta de lo importante que son estas experiencias en Chapingo. Muchas veces escuchas de la voz de tus profesores cosas como el compromiso, el amor a algo, a tu profesión y no lo entiendes. Pero con el teatro me di cuenta, es un medio muy fuerte para mostrar la ética y el compromiso. De plano, quienes no pudieron, ya no siguieron. Para mí es algo irreplicable. Me doy cuenta de lo importante que es mi profesión como agrónomo.

EL EXTENSIONISTA Y YO. ALTAGRACIA REYES CASTILLO, TRABAJÓ EL PAPEL DE MANUELA Y DE LA CACIONERA.

En danza folclórica ya había tenido la oportunidad de vivir un proceso apasionante y comprometido. Fortalecedor de tu carácter. En teatro lo viví otra vez, sobre todo por el nivel de exigencia y lo estricto del maestro. También contagiaba su optimismo y amor por el teatro. Los ejercicios me hacían sentir libre, con el movimiento del cuerpo y la voz. Me relajaban y me di cuenta de muchos de los vicios que como hombres y mujeres ejercemos no sólo en Chapingo, sino también en tu comunidad de origen. Me pregunto cómo es que se podría cambiar el mundo. No creo que sea tan fácil, otros ya lo han intentado y han fracasado. Sin embargo, en el teatro ocurre otra cosa: todo está ordenando, planeado, entrenado, disciplinado. Los finales que hacíamos eran previsible gracias a los ejercicios de improvisación. Eso nos dio mucha confianza.

Personalmente, a mis amigos les gustó. No podían creer que como Chapingueros pudiéramos hacer algo tan bien hecho y divertido. Estoy contenta.



**DIRECCIÓN GENERAL DE DIFUSIÓN CULTURAL Y SERVICIO
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO DE LA UNAM**

Convocan a estudiantes, académicos y trabajadores de la UACH
a formar parte del elenco de la puesta en escena de la obra

“El Extensionista” de Felipe Santander

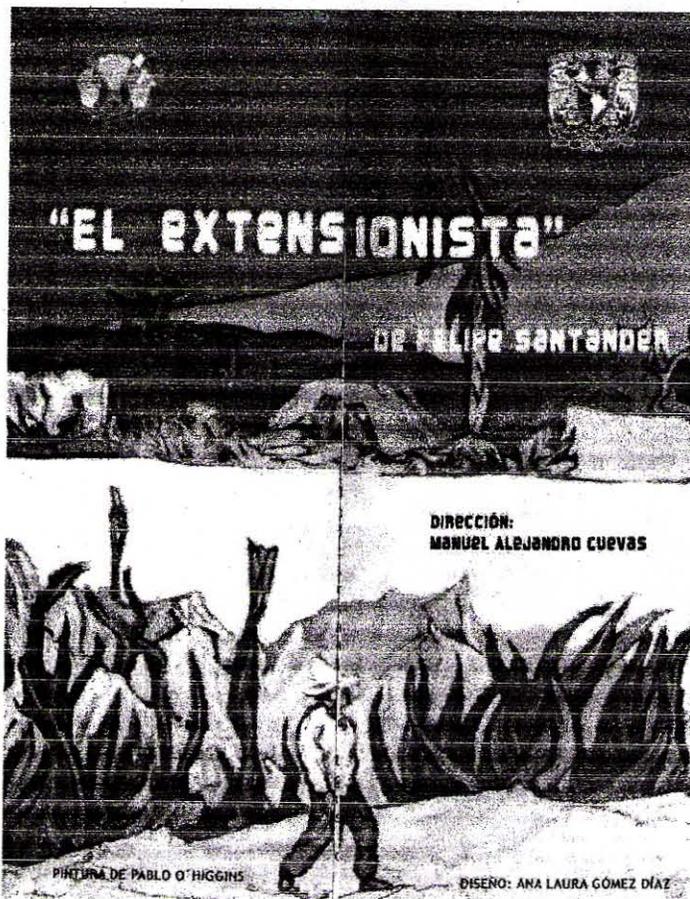
INTERESADOS ACUDIR A LA REUNIÓN INFORMATIVA

**Viernes 13 de enero de 2006
a las 18:00 h
Departamental 1
(Catacumbas)**



PINTURA DE PABLO O'HIGGINS

DISEÑO GRÁFICO ANA LAURA GÓMEZ DÍAZ, DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES



Cuquillo: ¿Y entonces qué? ¿Nos vamos a dejar?
 Cruz: No, pero tenemos que defendernos de otra manera.
 Cuquillo: ¿Cómo?
 Cruz: No podría decirte exactamente, pero tenemos una constitución... leyes que nos protegen...
 Guera: Pos sí, pero son ellos los que las aplican.

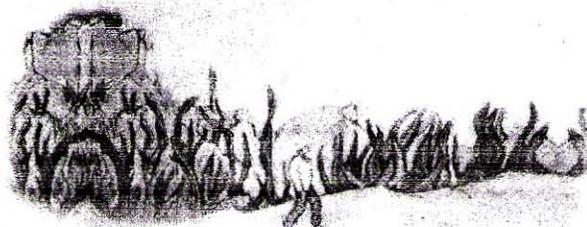
El extensionista de Felipe Santander.

ELENCO

Fernando: Cruz
 *Flor y Altagracia: Manuela
 Dante: Benito
 *Javier: Don Máximo y Cuquillo
 Carla: Presidenta municipal, Nazario y prostituta 1
 Alejandro: Quirino y Don
 Noé: Pilo, Jorge, Tamez y alguacil 1
 Blanca: Guera y prostituta 3
 Jessica: Juancho, secretaria y prostituta 2
 Enoch: Cancionero 1 y cooperativista 2
 Fernando: Cancionero 2 y cooperativista 1
 Luis: Mario, Porras y alguacil 2
 *Ediberto: Cuquillo

*Alternan funciones

La Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma Chapingo y el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM presentan:



"El extensionista"

De Felipe Santander

El Extensionista de Felipe Santander ha sido desde su composición y estreno un texto dramático trascendente no sólo para el teatro mexicano, sino para el conjunto del teatro universal.

Es una obra apremiante que sintetiza a través de la parábola de un joven ingeniero agrónomo recién egresado de la escuela, el más grave problema que padecemos en nuestro mundo: la eliminación del otro, del diferente, del que significa un peligro porque no comparte los valores que caracterizan a un grupo como cultura dominante. Por lo tanto, se procede a ignorar, o bien, a destruir a la "anomalía".

El pueblo de Tenochtlén es la "anormalidad" para aquellas mentes que conciben el mundo como el teatro del comercio y el progreso, olvidando que la vida está llena de diversidad y multiplicidad. El universo es unidad de lo diverso, y lo que pretende conscientemente el capitalismo mundial es eliminar las diferencias y homogeneizar la vida. En otras palabras: sólo se es exitoso, si se es empresario; sólo se es feliz, si se es productivo.

Todas estas falacias inundan nuestra vida; no obstante, no se trata de negar el sistema en el que vivimos, pues se ha articulado con una serie de enlaces que hacen, de una manera u otra, las relaciones sociales posibles, pues imponen reglas al juego. Además, cuando estos enlaces sean caducos, serán sustituidos por otros. En realidad, se ha de buscar la convivencia entre los diferentes, porque también "Tenochtlén" camina en la soberbia al cerrarse al mundo.

Es el diálogo de sordos que encuentra Cruz: el conflicto latente entre etnias, clases sociales, grupos de poder, etc., y nuestro novel agrónomo intentará ingenuamente establecer puentes entre el Poder y los Oprimidos. No lo logrará, pero obtendrá de ello la más grande enseñanza para un ser humano: reconocerse en la diferencia, reconocerse en el otro.

Así, Cruz y sus nuevos amigos alcanzarán este conocimiento y propiciarán para que jueguen dentro del sistema; incluso, es viable que ganen la partida a aquellos que no desean un Tenochtlén soberano, con autodeterminación. Entonces, el conflicto potencial surge en todo su esplendor, ya que la élite no desea que los oprimidos sean libres, puesto que su poder se vería minado. La pregunta que se le lanza al aire, amables espectadores, es: ¿mientras concebimos el poder como sometimiento, como dominio, podremos los seres humanos convivir en paz.

DIRECCIÓN:
 Manuel Alejandro Cárdenas Cuevas

DISEÑO DE ESCENOGRAFÍA E ILUMINACIÓN:
 Edgar Alfarr Uscanga Aguas

REALIZACIÓN DE ESCENOGRAFÍA:
 Agustín García Baños, Francisco Martínez Serna y Rosario Zarco Viana

MUSICALIZACIÓN:
 El grupo "Enock y Fernando"

VESTUARIO:
 El grupo y la T.S. Graciela Flores González

PRODUCCIÓN EJECUTIVA:
 Dirección General de difusión Cultural y Servicio (Lic. Silvia Castillejos Peral y la T.S. Graciela Flores González)

APOYO LOGÍSTICO:
 Ernesto Dzul Canché

ENTRENAMIENTO ACTORAL:
 Manuel Alejandro Cárdenas Cuevas y Aligüé Ángel Sandoval Mendiola

DISEÑO DE CARTELES Y PROGRAMAS DE MANO:
 Ana Laura Gómez Díaz

AGRADECIMIENTOS:
 Mtro. Lech-Kellwig Górzyski, Lic. Cristina Barragán, Colegio de Literatura Dramática y Teatro UNAM, Elizabeth, Victor, Brenda, Dionisio, Lulú, Consuelo, Arturo, José Manuel y Lorena, Ing. Luis Fuentes López, Ing. Ciríaco Ayala, Lucía Irene Arias, Radio Chapingo, Ester Bejarano y Chela, equipo técnico del auditorio Alvaro Carrillo



Universidad Autónoma Chapingo

Dirección General de Difusión Cultural y Servicio

Subdirección de Difusión Cultural

ASUNTO: *Constancia y solicitud*
4 de agosto de 2006

A QUIEN CORRESPONDA
DIRECCIÓN DE TEATRO UNAM
P R E S E N T E.

Aprovecho este conducto para enviarle un cordial saludo y certificar que el proyecto escénico *El extensionista* de Felipe Santander es una puesta teatral producida en la Universidad Autónoma Chapingo. Dicho trabajo se generó como proyecto de titulación del profesor Manuel Alejandro Cárdenas Cuevas (número de cuenta UNAM 40008442-0), pasante de la carrera de Literatura dramática y teatro a través de un convenio entre la Dirección General de Difusión Cultural de la UACH y la coordinación del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. La puesta en escena se encuentra actualmente en proceso de consolidación, para lo cual la participación en el Festival Nacional de Teatro Universitario es primordial.

El elenco está conformado por los siguientes estudiantes de la Universidad Autónoma Chapingo:

| | | |
|-----------------------------------|-----------|-------------------------------|
| 1. Casas Ruiz Noé | 0010862-5 | 7º de Agroecología |
| 2. Meléndez León Fernando | 9810708-2 | Pasante de Agroecología |
| 3. López Carmen Dante A. | 0311684-2 | 6º de Agroecología. |
| 4. Escobar Cruz Javier Naarahi | 0010513-3 | 7º de Estadística |
| 5. Domínguez Costa Jessica | 0410279-9 | 3º de Preparatoria Agrícola |
| 6. Lázaro Arredondo Carla Cecilia | 0410620-8 | 3º de Preparatoria Agrícola |
| 7. Escamilla Urreta Luis Fernando | 0410299-3 | 3º de Preparatoria Agrícola |
| 8. Hernández Rivera Flor Azucena | 0310553-4 | 3º de Preparatoria Agrícola |
| 9. Salgado Vergara Luis Alejandro | 0311148-8 | 4º de Suelos |
| 10. Bustos García Blanca | 0411389-6 | 5º de Suelos |
| 11. Hernández Sánchez Enoch | 9810555-1 | Pasante de Recursos Naturales |
| 12. Reyes Castillo Altagracia | 0010269-6 | 7º de Fitotecnia |
| 13. Paredes Pérez Ediberto | 0010340-8 | 7º de Fitotecnia |



✓

Universidad Autónoma Chapingo

Dirección General de Difusión Cultural y Servicio

Subdirección de Difusión Cultural

Para la participación en el Festival, solicito la obra sea presentada en el Auditorio "Álvaro Carrillo" de Chapingo para el día que ustedes programen la función dentro del evento. De ser aceptada la solicitud, favor de enviarme los requerimientos para el traslado y la alimentación del jurado a los correos electrónicos *difusion@correo.chapingo.mx* y *teatrotesis@yahoo.com.mx* con diez días de anticipación.

Sin más por el momento, me despido.

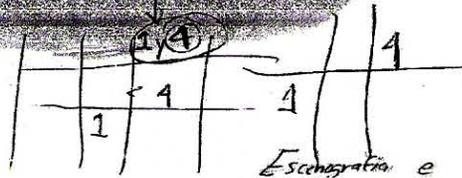
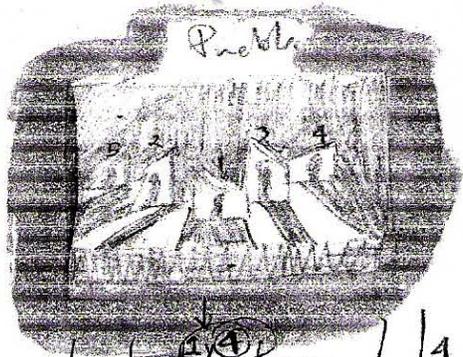
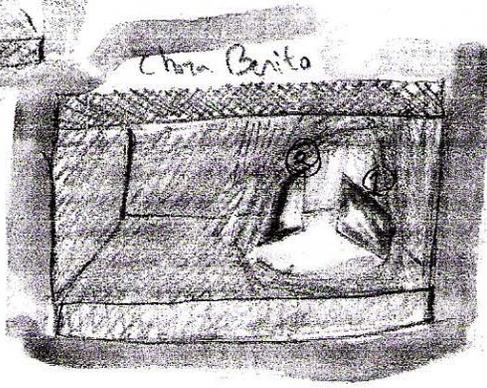
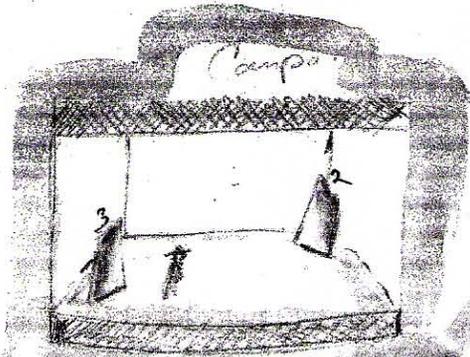
DIREC. GEN. DE DIF. CULT. Y SERV.
SUBDIRECCION
2000

ATENTAMENTE


T.S. GRACIELA FLORES GONZÁLEZ
SUBDIRECTORA DE DIFUSIÓN CULTURAL

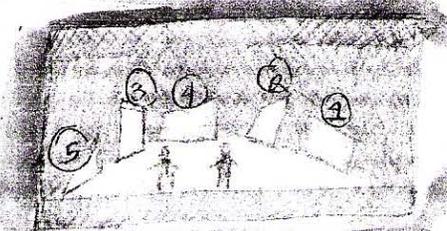
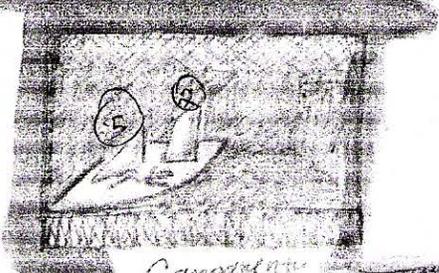
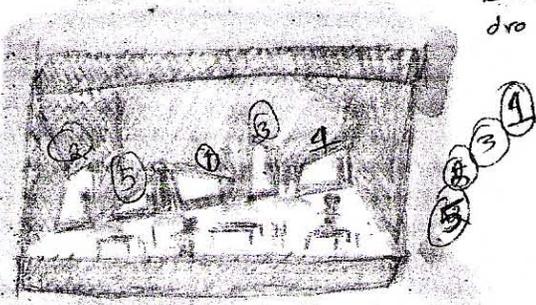
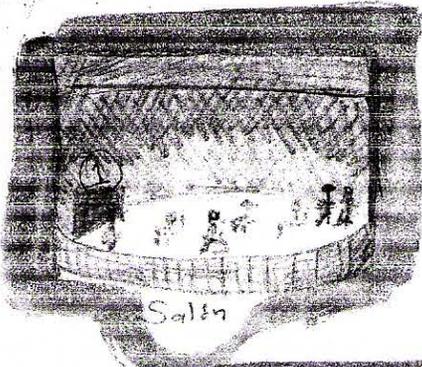
c.c.p. Prof. Manuel Alejandro Cárdenas Cuevas, director de la puesta en escena *El extensionista* de Felipe Santander.
c.c.p. Maestro Lech-Hellwig Górzyński, asesor del proyecto de titulación: *Curso práctico de teatro para la puesta de El extensionista de Felipe Santander en la Universidad Autónoma Chapingo.*

"El Extensivista"
Dir. Alejandro Cárdenas



Escenografía e Iluminación Edg Ar A. Uscaña

"El Extensivista"
Dir. Alejandro Cárdenas



Escenografía e Iluminación:
Edgar A. Uscaña

3 4
4 segs
8 segs