



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO  
Facultad de Filosofía y Letras**

**INFORME ACADÉMICO POR ACTIVIDAD PROFESIONAL**

**Creación y desarrollo de un taller de teatro juvenil: dos experiencias**

que para obtener el título de:

**Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas**

Presenta: **Álvaro Sánchez Ortiz**

Asesor: **Mtro. Marco Antonio Molina Zamora**

**SWAYED**

Ciudad Universitaria, 2013



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	III
I. MARCO TEÓRICO	
El teatro como una de las bellas artes	1
Teatro juvenil y teatro escolar	3
Participantes en el teatro	4
Dramaturgia	5
Dirección escénica	6
Actuación	7
Producción	8
Auditorio: público, instituciones, críticos	9
Proceso	10
II. ANTECEDENTES (1990-2000)	
Interés por el teatro (1990-1997)	11
Primeros montajes (1997-2000)	13
Aprendizajes y limitaciones	17
III. COLEGIO "LUZ DEL TEPEYAC" (2001-2008)	
Creación del grupo y su contexto	21
Panorama general	22
Pastorelas	23
Adaptaciones	24
Concursos, muestras y visitas	26
Labores docentes dentro del grupo	30
Desarrollo como dramaturgo	31
Desarrollo del taller y sus logros	33
Problemas, declive y cierre	35

IV. PARROQUIA DE LA PASIÓN (2007-2011)	
Creación del grupo y su contexto	37
Pastorelas	38
Obras de Pascua	40
Obras originales	44
Obras de otros autores	46
Obras no montadas y libretos atrasados	47
Influencia de la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas	49
Desarrollo del taller y sus logros	51
Problemas, declive y cierre	52
V. OTRAS EXPERIENCIA TEATRALES	
Teatro profesional	54
Teatro en inglés	57
Teatro didáctico	59
CONCLUSIONES	
Influencia del estudio de la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas en mi labor teatral al frente de grupos juveniles y escolares	63
Resultados	65
Epílogo	66
FUENTES DE INFORMACIÓN	
Bibliografía	67
Otras fuentes	71
ANEXOS	72

## INTRODUCCIÓN

*“Ya se te ha dicho lo que es bueno:  
que actúes con justicia, que ames la misericordia  
y camines humildemente con tu Dios.”*

*Mi. 6,8*

Este es un informe académico para titulación, no un ejercicio psicoanalítico; sin embargo, creo que toda escritura entraña una dimensión íntima. Siendo así, comenzaré por explicar dicha faceta personal, por la relevancia que tiene para la mejor comprensión del presente documento.

Yo estudié otra licenciatura y una maestría relacionada con ella. Pude haber hecho una vida a partir de esa profesión, pero, en vez de eso, un día mi existencia se colapsó, y tuve que reconstruirla pieza por pieza, porque yo había estudiado algo que no sólo no me gustaba, sino que me era completamente ajeno. Uno de los descubrimientos más importantes que realicé mientras hurgaba en mis ruinas fue que me había equivocado de carrera, porque lo que yo en verdad siempre había querido hacer era dar clases de literatura, montar obras de teatro y escribir. Así que, trece años después, volví a presentar un examen de admisión a la UNAM. Me inscribí en el Sistema Abierto, porque ya no me era posible dedicarme a estudiar de tiempo completo, y me comprometí conmigo mismo a trabajar con dedicación y gozo durante esta, mi revancha pacífica y constructiva, mi bofetada al Destino.

Mencioné una triple vertiente en mi particular vocación por las Letras: la docencia literaria, la labor teatral y la escritura. Para la redacción de piezas literarias sé que la Facultad de Filosofía y Letras no es el lugar adecuado; esa es una jornada diferente que no viene al caso comentar ahora. La enseñanza de la literatura es el principal beneficio que pretendo obtener de mi paso por esta licenciatura; he tenido la fortuna de, aún antes de presentar mi examen profesional, haber completado mi primer año como profesor de literatura a nivel

preparatoria. El montaje de obras de teatro es un caso distinto; se imparte como materia extracurricular, de manera que he podido montar un total de setenta y un producciones con grupos juveniles y escolares en dieciséis años<sup>1</sup>, aún con mi otra profesión a cuestas.

Estos años dedicados al teatro, aunque sea de manera parcial, me han proporcionado las mayores satisfacciones hasta ahora. Han sido mi verdadera profesión. Estoy orgulloso de ellos, aunque no me hayan generado grandes ingresos ni hayan colocado premios en mis vitrinas. Fue el montaje de estas obras el que, poco a poco, encaminó mis pasos hacia las aulas de la facultad. Atesoro cada uno con gran afecto y es por ello que he querido titularme mediante un informe que verse sobre las circunstancias en que se desarrollaron, así como los aciertos y fracasos que he experimentado con ellos.

El objetivo principal de mi informe es subrayar la relación entre los conocimientos adquiridos durante la licenciatura y las experiencias desarrolladas en los talleres de teatro juvenil y escolar que he dirigido, en tres vertientes temporales: retroactiva, actual y prospectiva. Comencé a montar obras de teatro en 1997, y no ingresé a la facultad sino hasta enero de 2009. No obstante, considero que lo aprendido en la carrera de Letras Hispánicas me ha permitido comprender mucho mejor lo que ocurrió en esos doce años previos al estudio formal de las Letras. También me ha parecido interesante analizar lo que sucedió cuando ambas actividades se desarrollaron de forma simultánea en los años 2009-2012. Asimismo, considero oportuno revisar el estado actual de mi labor teatral (2013) en relación con mis estudios recién terminados de literatura, y las perspectivas que se abren a futuro a partir de dicho vínculo.

La metodología para lograr dicho objetivo consiste, siguiendo los lineamientos del manual de titulación de la Facultad de Filosofía y Letras<sup>2</sup>, en una descripción, organizada cronológica y temáticamente, de las actividades realizadas en cada uno de los grupos de teatro juvenil que dirigí. Así, el informe

---

<sup>1</sup> Vid: anexo 1, registro cronológico de montajes.

<sup>2</sup> Modalidades de titulación. Documento aprobado por el Consejo Técnico en su sesión del 23 de junio de 2005. <<http://galileo.filos.unam.mx/menu.php?m=1>> Fecha de acceso: 11 de junio de 2012.

comienza con un breve marco teórico que permite caracterizar al teatro juvenil y escolar, para luego comentar mis primeras actividades teatrales. Los siguientes dos capítulos están dedicados, cada uno, a comentar las experiencias vividas con mis dos principales grupos: el del colegio "Luz del Tepeyac", que se desarrolló de 2001 a 2008, y el de la Parroquia de la Pasión, que existió de 2007 a 2011. Este par de capítulos constituyen el meollo del informe, de ahí su título: *Creación y desarrollo de un taller de teatro juvenil: dos experiencias*. Cada uno concluye con una valoración crítica. Después se exploran otras experiencias teatrales que, si bien no forman parte del tema central del informe, sirven como instrumentos de comparación. La conclusión está dedicada a comentar cómo los conocimientos adquiridos en la licenciatura me han brindado un panorama mucho más vasto sobre las características, propósitos, posibilidades y funcionamiento de un taller de teatro juvenil y cómo ello contribuirá a que realice una labor mucho más efectiva y culturalmente fecunda en futuros montajes. Por último, se analiza el impacto de los talleres de teatro en quienes participaron en ellos, en sus diferentes auditorios y en las instituciones que los acogieron.

Por tratarse de un informe académico, es importante mencionar que se anexan, después de la bibliografía, una serie de evidencias de las actividades mencionadas en el informe, a las que se hace referencia mediante notas al pie de página.

Más allá de que me sirva como medio de titulación, como testimonio de mi trabajo teatral hasta ahora y como un provechoso ejercicio de autocrítica, pretendo que este informe contribuya a engrosar el número de textos dedicados al teatro escolar y juvenil y resulte útil para los egresados que se dedican a la docencia y que, en ocasiones, llevan a cabo montajes escénicos como parte de su actividad.

En cualquier caso, preparar y presentar obras de teatro es siempre una encomiable labor de difusión cultural, una contribución al desarrollo pleno de la sociedad, y me resultaría muy grato que mi experiencia al respecto, aún siendo limitada, pueda contribuir a dicho propósito.

## I. MARCO TEÓRICO

Considerando que el informe versará sobre las actividades llevadas a cabo con dos grupos de teatro juvenil, se hace necesario brindar algunas nociones básicas de teoría teatral para situar mejor dicha labor. Por ello, se presenta a continuación un marco teórico que, sin pretender ser exhaustivo, permite ubicar al teatro juvenil y escolar como casos específicos del arte escénico.

### **El teatro como una de las bellas artes**

En su primera entrada dedicada al término, la Real Academia Española (RAE) define al arte como una "manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros"<sup>1</sup>. La misma RAE advierte que se trata de una definición ambigua, pero permite establecer que el arte expresa contenidos más realistas o más imaginativos en formas concretas que apelan a uno o varios de los sentidos. De esta manera, el arte "tiene por finalidad lograr una especial comunicación, que llamaremos estética, a través de formas específicas (color, sonidos, movimiento, etc.)"<sup>2</sup>.

Según de los recursos utilizados, una obra pertenecerá a una u otra de las Bellas Artes, de las que suelen identificarse siete: pintura, escultura, arquitectura, música, literatura, danza y cine.<sup>3</sup>

"Etimológicamente, literatura –de *littera*– significa todo cuanto a las letras se refiere"<sup>4</sup>. Dentro de una concepción estética, se considera que "la literatura es una de las Bellas Artes y que su instrumento expresivo es la palabra hablada o escrita"<sup>5</sup>. Es importante señalar que "no consideramos literatura todo lo que está

<sup>1</sup> Real Academia Española, *Diccionario esencial de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 2006.

<sup>2</sup> Antonio Domínguez Hidalgo, *Iniciación a las estructuras literarias*. México: Porrúa, 1977, 22.

<sup>3</sup> Roberto Guzmán Leal, *Historia de la cultura*, 17ª ed. México: Porrúa, 7.

<sup>4</sup> Francisco Montes de Oca, *Teoría y técnica de la literatura*. México: Porrúa, 1981, 10.

<sup>5</sup> Montes de Oca, *Teoría y técnica*, 20.

'escrito o impreso', sino sólo al conjunto de productos lingüísticos con una finalidad de comunicación estética"<sup>6</sup>. Así, sin que corresponda a este estudio enfrascarse en el debate de la definición de la belleza, sí es pertinente acotar que "el arte literario es el que expresa la belleza por medio de la palabra"<sup>7</sup>.

Tradicionalmente, se divide la literatura en tres géneros, a saber: épica, lírica y drama, cuyos referentes actuales serían: narrativa, poesía y teatro. Cada uno de ellos constituye un "procedimiento de ataque de la mente literaria sobre sus objetivos"<sup>8</sup>, formas que el artista literario elige para concretar sus propósitos.

Llegamos, entonces, a los terrenos del arte dramático. "La palabra *teatro* se deriva del griego *theatrón*, que significa *mirar*"<sup>9</sup>, con lo cual queda señalado su carácter de representación, que forma parte ineludible de su esencia (para registrar una obra de teatro en la Librería del Congreso de los Estados Unidos, por ejemplo, se utiliza la forma correspondiente a las artes representativas "*Performing Arts*"<sup>10</sup>). La palabra *drama*, cuyo original griego significa *acción*, se utiliza como equivalente de teatro y comprende "todos los géneros y obras teatrales existentes, desaparecidos o posibles"<sup>11</sup>. Es difícil amparar bajo un solo concepto el abanico de posibilidades escénicas, que van desde la pantomima (acción sin diálogo) hasta la 'obra de arte total' de Richard Wagner, amalgamamiento de todas las artes, por lo que es necesario limitarnos a ofrecer una caracterización general, como la que nos proporciona Camila Henríquez Ureña:

No es difícil definir el drama como función literaria, o al menos, describirlo, ya que algunas de sus características son conocidas de todos. Es sabido que en la obra dramática hay poca oportunidad para la descripción o para comentarios personales del autor; que consiste predominantemente en palabras proferidas directamente por los personajes en forma de diálogo; que puede ser leída, o puede ser vista en forma de representación teatral; que puede emplear para su expresión la prosa o el verso"<sup>12</sup>.

<sup>6</sup> Domínguez Hidalgo, *Iniciación*, 18.

<sup>7</sup> Esteban Moreu Lacruz, *Fundamentos de cultura literaria*. México: Nacional, 1971, 28.

<sup>8</sup> Alfonso Reyes, "Apolo o de la literatura", en *Antología de textos sobre lengua y literatura*. Col. Lecturas universitarias No. 5. México: UNAM, 1999, 102.

<sup>9</sup> Antonio Avitia Hernández, *Teatro para principiantes*. México: Árbol, 1984, 11.

<sup>10</sup> United States Copyright Office, "Form PA" (diciembre de 2010 [citado el 20 de junio de 2012]): disponible en <<http://www.copyright.gov/forms/formpa.pdf>>

<sup>11</sup> Alfonso Reyes, "Funciones formales: drama, novela y poesía", en *Antología de textos sobre lengua y literatura*. Col. Lecturas universitarias No. 5. México: UNAM, 1999, 123.

<sup>12</sup> Camila Henríquez Ureña, *Apreciación literaria*, 2ª ed. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1974, 118.

De esta manera, estamos en condiciones de trazar una 'genealogía del teatro', que parte de la cultura, uno de cuyos elementos es el arte. Éste, a su vez, se divide en siete Bellas Artes, una de las cuales es la literatura, que se ramifica en tres géneros o funciones, siendo uno de ellos el teatro.

### **Teatro juvenil y teatro escolar**

Por teatro escolar entendemos aquel que se desarrolla al amparo de una institución educativa, con la consecuencia de que la mayoría, si no es que la totalidad, de sus participantes y de su público son estudiantes de dicha entidad. En cuanto al teatro juvenil, como su nombre lo indica, es aquel cuyos integrantes se hallan dentro de un mismo rango cronológico, el cual abarca de los doce a los veinticinco años, es decir, desde la secundaria hasta la universidad. Como es fácil apreciar, existe un campo de convergencia entre ambos; una obra preparada por un grupo de preparatorianos es, al mismo tiempo, una muestra de teatro juvenil y de teatro escolar. También es evidente que no siempre coinciden: una función de niños de primaria entra en el campo del teatro escolar, pero no del juvenil.

En ambos casos, existen algunos factores comunes que es necesario especificar para enmarcar adecuadamente esta vertiente del arte teatral:

- Sus participantes, sean estudiantes o jóvenes, no son profesionales. "No es propósito del departamento de teatro de una escuela adiestrar a los estudiantes para el escenario profesional"<sup>13</sup>.
- Por lo anterior, suele carecer de propósito lucrativo y orientarse, más bien, a objetivos de difusión cultural, mejoramiento personal o didácticos; "debería tener por finalidad elevar, más que divertir, a quienes lo practiquen... [y] ser un auxiliar necesario para la formación del carácter"<sup>14</sup>.
- Funciona dentro de una institución mayor, que es la que lo acoge y patrocina, dado que no es económicamente autosuficiente. Por lo tanto,

<sup>13</sup> Curtis Canfield, *El arte de la dirección escénica, con un apéndice sobre teatro universitario*. México: Diana, 1971, 333.

<sup>14</sup> Alicia María Uzcanga Lavalle, *Taller de teatro*, 2ª ed. México: Edamex, 2002, 9.

“sus objetivos deben coincidir con los propósitos generales de la institución de la que forma parte”<sup>15</sup>.

- Sus recursos de producción y su tiempo de preparación suelen ser menores que los de un montaje profesional.
- En cuanto a la selección de las obras, hay una mayor libertad, dado que no existen trabas económicas (teatro comercial) ni artísticas (teatro experimental), sino sólo las que los propios objetivos del taller impongan.
- Las temporadas suelen ser cortas o reducirse a una sola función.

El teatro escolar y juvenil goza de gran popularidad en nuestro país. Basta constatar, por ejemplo, los niveles de participación que tenía el concurso de pastorelas preparadas por estudiantes del Sistema Incorporado (SI) de la UNAM que organizaba la Dirección General de Incorporación y Revalidación de Estudios (DGIRE), o los del Festival de Teatro Universitario, también organizado por la UNAM, así como las innumerables representaciones que se hacen en escuelas y casas de cultura.

### **Participantes en el teatro**

“Para el existir del teatro son necesarios: sala donde albergar espectadores y escena; escenario para la representación; público; obra; actores que la representen; decorados, luces, efectos; director que concierte y gradúe los elementos”<sup>16</sup>. De una manera más esquemática, enumeraremos estas áreas del trabajo teatral como: dramaturgia, dirección escénica, actuación, producción y auditorio, cada una de las cuales se explicará más adelante. Ahora bien, la actual tendencia hacia la economía escenográfica ha demostrado que, en esencia, “tres factores integran el teatro: el público, el actor y el autor teatral”<sup>17</sup>, aunque cabe señalar que seguramente Fernando Wagner está abarcando con la palabra “actor” a todos los intérpretes de la obra, incluidos el director, el escenógrafo, etc., pues un grupo de actores por sí solo no podría asumir el montaje de una obra.

<sup>15</sup> Canfield, *El arte*, 333.

<sup>16</sup> Raúl Castagnino, *Teoría del teatro*, Compendios Nova No. 3. Buenos Aires: Nova, 1957, 18.

<sup>17</sup> Fernando Wagner, *Teoría y técnica teatral*, 2ª ed. Nueva Colección Labor No. 107. Barcelona: Labor, 1974, 9.

### **Dramaturgia**

"En el orden de los elementos que integran el hecho teatral se adjudica el primer lugar al autor... porque en el estado actual de lo que se entiende por teatro, proporciona el punto de partida"<sup>18</sup>. Al autor teatral se le conoce como dramaturgo; y a la rama específica de la creación literaria que se dedica a la escritura de libretos teatrales, como dramaturgia. Un libreto o guión teatral es un tipo específico de texto literario, puesto que "una obra de teatro es un argumento que será representado por actores en un escenario y frente a un público"<sup>19</sup>.

La dramaturgia, como la narrativa y la poesía, se desarrolla bajo ciertos principios que, como todas las reglas artísticas, es tan susceptible de respetarse como de transgredirse. Sale de los alcances de este informe discutir la pertinencia de las normas dramáticas. Lo importante es señalar que "la construcción dramática nos enseña... un principio arquitectónico, un procedimiento específico para construir la historia como tal"<sup>20</sup>. Un dramaturgo competente no sólo es capaz de aplicar dichos principios, sino de trascenderlos cuando es pertinente.

En el teatro escolar se dan varios casos en lo que a dramaturgia se refiere: una opción común es que se retome una obra de algún autor incluido en los programas escolares de literatura; otra situación que se da es la de montar obras actuales (sucede mucho con los musicales); hay quienes recurren a antologías de obras cortas disponibles en Internet o en forma impresa; algunos grupos buscan obras específicamente diseñadas para conjuntos de aficionados; incluso puede ocurrir que los alumnos o el director escriban un libreto original.

Asimismo, es frecuente que el libreto experimente un proceso de adaptación, cuyo grado es muy variable. A veces se recortan escenas o se cambia el sexo de algún personaje para ajustarlo a las características del grupo. En otros casos, la intervención es mayor y se re-escribe o se altera profundamente una obra. Existe un intenso debate al respecto entre quienes abogan por el respeto a la obra original y quienes promueven su constante recreación, pero este debate

<sup>18</sup> Castagnino, *Teoría del teatro*, 92.

<sup>19</sup> Edward A. Wright, *Para comprender el teatro actual*, 1ª ed. Col. Popular No. 28. México: Fondo de Cultura Económica, 1962, 92.

<sup>20</sup> Edgar Ceballos, *Principios de construcción dramática*, Col. Escenología No. 30. México: Gaceta, 1995, 20.

está fuera del ámbito del teatro escolar, en el que las adaptaciones responden más bien a cuestiones prácticas que a convicciones estéticas; se busca la brevedad y la comprensión de la obra, así como hacerla más atractiva para el auditorio.

La selección de un libreto para un taller de teatro juvenil, para ser exitosa, debe ser resultado de la ponderación de diversos factores: las características y capacidades del grupo, el nivel de apoyo y los intereses de la institución que lo patrocina, las inquietudes del público al que va dirigido, los objetivos artísticos que se pretenden cumplir, las cualidades del director, entre otros. Al describir las experiencias que abarca este informe surgirán casos en que esta ecuación se resolvió satisfactoriamente y otras en que no lo fue.

### **Dirección escénica**

En términos generales, se define "al director [escénico] como un traductor de la obra literaria-dramática, un coordinador de los esfuerzos y talentos del conjunto para producir un organismo teatral que revele al público el pensamiento ordenado por el autor"<sup>21</sup>. Esta función coordinadora le otorga un puesto preminente dentro de las labores de montaje, puesto que, si "es función del teatro dar expresión a las criaturas ficticias de la imaginación del dramaturgo..., la superintendencia de este esfuerzo está, en nuestro teatro moderno, en manos del director, sobre quien recae la responsabilidad de transferir el material del texto al escenario"<sup>22</sup>.

En el caso del teatro escolar y juvenil hay una fuerte centralización de las labores directivas. El maestro concentra los roles de director escénico y administrador de la compañía, pues es él quien consigue las sedes y los horarios para ensayar, y también se encarga de agendar las funciones. Además, asume diversos roles de producción, como son: iluminación, música y efectos, no sólo a nivel de diseño, sino también operativo. Estas funciones a veces se delegan, pero no de la misma manera que se haría con un iluminista o un escenógrafo profesionales, pues hay que supervisarlas de cerca.

---

<sup>21</sup> Edgar Ceballos y Sergio Jiménez, *Técnicas y teorías de la dirección escénica*. México: Gaceta, 1985, 14.

<sup>22</sup> Canfield, *El arte*, 17.

Otra particularidad de este tipo de teatro es que el director escénico debe ser muy didáctico, pues no está tratando con actores profesionales. Asimismo, si bien debe exigir un nivel de compromiso que permita sacar adelante el proyecto, tiene que ser consciente de que hacer demandas desmesuradas hacia su personal tenderá a provocar inconformidades y deserciones, sobre todo si se trata de un grupo voluntario.

### **Actuación**

“La actuación es el arte de crear una ilusión de naturalidad y realidad que va de acuerdo con la obra, la época y el personaje representados”<sup>23</sup>. Al igual que el director, el actor es un eslabón entre el texto literario y la función que se presenta al público: “el actor es un artista interpretativo que se ubica como intermediario entre la idea original y su efecto final”<sup>24</sup>. En esencia, el trabajo del actor consiste en interpretar determinado papel en una obra teatral, es decir, “dar vida a personajes que solamente existen a través de un diálogo escrito”<sup>25</sup>.

Los actores de los talleres escolares y juveniles incluidos en este informe son jóvenes aficionados de entre 15 y 25 años, cuyas características difieren de las de un actor profesional. Para empezar, son mucho más inseguros al momento de enfrentar el escenario, pues pocas veces o ninguna han subido a él. En segundo lugar, dado que su experiencia vital es más reducida, hay ciertas situaciones que no son capaces de expresar de manera convincente. Es por ello que hay que ser muy cuidadosos con la selección de las obras. Por ejemplo, difícilmente un grupo escolar o juvenil será capaz de montar exitosamente *El rey Lear*, pues sus actores no están familiarizados con la paternidad y la vejez, temas centrales en dicha obra.

<sup>23</sup> Wright, *Para comprender*, 99-100.

<sup>24</sup> Theodore W. Hatlen, *Orientation to the theater*. New York: Appleton century crofts, 1962, 201.

<sup>25</sup> Wagner, *Teoría y técnica*, 13.

### **Producción**

"El trabajo de producción comienza desde la primera lectura del guión"<sup>26</sup> y abarca un conjunto de elementos como: escenografía, utilería, iluminación, efectos especiales, vestuario, maquillaje y música; es decir, todo aquello que complementa la actuación. Su propósito es lograr "una interpretación consistente"<sup>27</sup> de la obra en términos plásticos, visuales y sonoros que refuerce el trabajo actoral y de dirección.

En el teatro escolar las condiciones de producción suelen no estar a la par de las profesionales, al menos en mi experiencia (llegó a ocurrir en los festivales teatrales de la UNAM que grupos de escuelas particulares de alto costo contaban con el presupuesto suficiente para copiar escenarios de montajes profesionales). El presupuesto es limitado, pues se reduce a aportaciones hechas por los propios alumnos e, invariablemente en mi caso, por el profesor. No se cuenta con carpinteros profesionales, ni con escenógrafos y técnicos en iluminación. El equipo suele ser escaso y anticuado. Por ejemplo, cuando comencé en el colegio Luz del Tepeyac, en 1997, el equipo de sonido utilizaba casetes; en la Parroquia de la Pasión, cada cortina del telón se abría por separado.

En consecuencia, los materiales que se utilizan son baratos, como fondos de pellón pintado o de tela. No suele fabricarse mobiliario practicable para los montajes, sino que se recurre a muebles ordinarios. En tiempos recientes, se ha hecho un uso cada vez más extenso de imágenes proyectadas con un cañón, aunque sus resultados no son todavía, desde mi punto de vista, convincentes.

### **Auditorio: público, instituciones, críticos**

En cuanto al público, retomamos las palabras de Edward Wright:

El teatro existe para el auditorio y todo artista teatral trabaja con la esperanza de compartir una experiencia con ese auditorio, conmoviéndolo y proporcionándole consecuentemente una diversión o un gozo que se expresan en su atención sostenida y en su apreciación inmediata. Gracias a ello, el público se convierte en participante activo de la producción

<sup>26</sup> Henning Nelms, *Play production*, 2ª ed. New York: Barnes and Noble, 1964, 265.

<sup>27</sup> Nelms, *Play production*, 265.

dramática, porque su reacción, cualquiera que sea, es fundamental en el éxito o en el fracaso de la pieza<sup>28</sup>.

El público del teatro escolar suele ser muy benevolente, pues está conformado en su mayoría por padres, amigos y familiares de los alumnos participantes, así como de estudiantes de otros grupos y niveles de la misma escuela. La composición de la audiencia cambia, sin embargo, cuando se lleva la obra a festivales como los de la UNAM, en los que son menos quienes tienen relaciones de amistad o parentesco con los actores, por lo que su respuesta hacia la obra es más genuina. Además de que en dichas ocasiones hay profesionales del teatro que ven la obra y proporcionan una retroalimentación más profunda.

En lo que se refiere al papel de la crítica, nuevamente acudimos a Wright por su claridad y brevedad: "la crítica dramática existe por lo menos en tres niveles diferentes, que definiremos como el literario, el teatral y el práctico"<sup>29</sup>. El primero se refiere al análisis de la obra en cuanto a pieza literaria, independientemente del montaje; el segundo, a la inversa, se enfoca en el montaje, en la representación específica que un grupo hace de la obra; el tercero, de nula importancia en el teatro escolar y juvenil, evalúa el éxito comercial de la obra.

El teatro escolar no suele recibir críticas relevantes, por la falta de cultura teatral del público y porque no existen mecanismos formales para captar sus opiniones. En la mayoría de los casos, se reduce a comentarios recogidos después de la función, que están sesgados por la composición misma del público. Aún si se recurre al mecanismo de solicitar comentarios escritos sobre la obra, éstos suelen ser elogiosos, por diplomacia, por falta de empeño del comentarista o por simple ignorancia de los constituyentes de una buena obra teatral.

Sea una compañía productora o un organismo oficial, todo esfuerzo teatral se desarrolla al amparo de una institución que lo patrocina. Dependiendo de la naturaleza de dicha entidad y del tipo de relación establecida, variará la interacción entre el grupo teatral y su patrocinador. En cualquier caso, dicha interacción permea toda la labor teatral del grupo.

---

<sup>28</sup> Wright, *Para comprender*, 213.

<sup>29</sup> Wright, *Para comprender*, 215-216.

Un taller de teatro escolar, si pretende subsistir, debe atenerse a los intereses y criterios de la escuela en que se desarrolla. Se trata de una dinámica delicada, en la que intervienen las convicciones ideológicas de la escuela y del profesor, las inquietudes de los alumnos, y las expectativas del público. Por ejemplo, en el presente informe abordo las experiencias que tuve en dos instituciones con marcadas tendencias religiosas, factor que tuvo una influencia decisiva en las obras realizadas.

### **Proceso**

Al ser un fenómeno colectivo y complejo, el montaje de una obra de teatro requiere seguir un proceso que va desde la escritura hasta el estreno y las funciones subsiguientes. En él, es posible identificar las siguientes etapas:

- Dramaturgia, es decir, la escritura de la obra por parte del autor.
- Selección de la obra, diseño del montaje y selección del reparto.  
Actividades realizadas o supervisadas por el director escénico.
- Ensayos, donde intervienen el director, los actores y el equipo de producción.
- Presentación de la obra, que abarca el estreno, la temporada y demás funciones que se lleven a cabo.
- Evaluación de la obra, que tiene que ver con la asistencia y la aceptación que genera entre el público, así como con la evaluación que de ella hacen los críticos.

Como se mencionó antes, el proceso es susceptible de detallarse o simplificarse, aunque el esquema general se mantiene.

## II. ANTECEDENTES (1990-2000)

Si bien el informe está centrado en mis actividades con dos grupos de teatro, cuyos periodos de funcionamiento unidos abarcan del año 2001 al 2011, considero necesario revisar algunos eventos previos que arrojen luz sobre mi interés por el teatro, las primeras oportunidades que se me presentaron y los conocimientos básicos que adquirí, de manera que se comprendan mejor algunas decisiones que tomé al momento de crear los talleres y durante su desarrollo.

### **Interés por el teatro (1990-1997)**

Durante mucho tiempo, mi madre dio clases de literatura a nivel preparatoria. Como parte de sus actividades, solía montar una pastorela con las alumnas de último grado, la cual se presentaba justo antes de que comenzaran las vacaciones de fin de año. Asistir a las funciones era, para mí, una actividad imprescindible. Cuando tenía alrededor de trece años, sentí el deseo de involucrarme en las obras como algo más que un espectador de primera fila. No podía asistir a los ensayos, que se hacían durante las horas de clase, así que mi madre me asignó la tarea de musicalizar las obras y abrir y cerrar el telón. No era una labor muy importante, pero me reveló lo que ocurría detrás de la cortina. Sobre todo, al ubicarme en una posición en que veía al público en vez de ver la obra, llamó mi atención sobre el acto comunicativo y emocional que se establece entre la representación y la audiencia: la vi reír con los chistes y ponerse seria con las reflexiones, comentar la obra en los entreactos, aferrarse al asiento en el clímax, y aplaudir al final, satisfecha; o lo contrario: verlos desconcertados, confundidos, molestos, aburridos, etc. Lo importante, en cualquier caso, es que me daba cuenta de cómo reaccionaban frente a lo que ocurría en escena.

Animado por lo que hacía en las pastorelas de mi madre, quise montar en mi secundaria la que era casi la única obra que conocía (de hecho, por su versión cinematográfica): *Jesucristo superestrella*, pero no me fue posible; hacía falta

mucho más que un par de compañeros entusiastas y la promesa de ayuda de mis primos para lograr semejante objetivo. Aprendí que todo montaje implica una lucha por reunir al personal y obtener los recursos necesarios para su realización. Unas veces es más difícil que otras, pero, a final de cuenta, una obra siempre implica un esfuerzo muy importante de coordinación y organización.

Junto con mis cursos de preparatoria, comencé, en 1992, mis escarceos con la creación literaria. Ese año, además, mi mamá participó con su grupo en lo que a la postre se convertiría en el Concurso de Pastorelas del Sistema Incorporado, lo cual aumentó mi interés por el teatro<sup>1</sup>. La conjunción de estos factores dio como resultado, en diciembre de 1995, un libreto que, dadas mis escasísimas referencias, no es de extrañar que haya sido un musical: *Los nuevos clásicos*, el cual pretendía montar desde un papel más relevante.

*Los nuevos clásicos* evidenciaba mi novatez y falta de instrucción: eran doce personajes y ocho números musicales que apenas cabían en las dieciocho páginas que mis dieciocho años habían sido capaces de darles. Gracias a mi madre había escuchado algo sobre las tres unidades aristotélicas, merced a lo cual el libreto era montable. Me llevó demasiado tiempo grabar las canciones (no era tan fácil entonces) y esa circunstancia, aunada a mis estudios universitarios y al desencanto de mi madre con la docencia (dejó de montar pastorelas, tuvo conflicto con los directivos de sus escuelas y eventualmente abandonó sus clases) impidieron que el montaje se realizara en 1996, como estaba proyectado<sup>2</sup>.

La Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM ofrece cada año cursos de actualización durante las vacaciones de verano. Los profesores de las preparatorias del Sistema Incorporado (SI) tienen acceso a dichos cursos y, por intervención del entonces director técnico de la preparatoria del Colegio Mercedes, yo también lo tuve en las vacaciones de verano de 1997<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Vid: anexo 2, programa de la Primera Muestra de Pastorelas y Villancicos de Escuelas con Estudios Incorporados a la UNAM, de 1992, en el que participa el Colegio Mercedes, bajo la dirección de mi madre, Consuelo Ortiz Reguer.

<sup>2</sup> Vid: anexo 3, carta de respaldo emitida por el entonces director técnico de la preparatoria del Colegio Mercedes para la realización de la obra.

<sup>3</sup> Vid: anexo 4, carta del entonces director técnico de la preparatoria del Colegio Mercedes solicitando que se me permita asistir a los cursos de DGAPA.

Tomé un curso sobre dramaturgia y otro sobre dirección escénica<sup>4</sup>. Claro está que no me convirtieron ni en Peter Brook ni en William Shakespeare, pero sí me dieron las bases para completar un montaje con un grupo escolar<sup>5</sup>. Estoy seguro de que son los dos cursos que más he usufructuado en mi vida, pues siempre, durante mis primeros montajes, repasaba los apuntes que de ellos tomé, antes de iniciar ensayos. Lo que es más, durante muchos años, fueron mi único estudio formal relacionado con la literatura y/o el teatro. Cabe aclarar, sin embargo, que eso no quiere decir que mi talento sea natural y/o espontáneo y/o un don de los dioses. He leído muchos libros de teatro, que brindan conocimientos, aunque no otorguen constancias. Por ejemplo, por estas fechas leí las *Técnicas y teorías de dirección escénica*, en dos volúmenes, de Sergio Jiménez y Edgar Ceballos. Admito que no entendí la totalidad de su contenido, pero también creo que, contrario a lo que sostienen ciertos "iluminados", cualquier persona puede aprender de un texto ajeno a su área, aún si trata sobre un tema artístico, si se acerca a él con atención, humildad y un genuino deseo de aprender.

Con la curiosidad estimulada por aquellos cursos que llevé en el CNA, y por mis lecturas autodidactas, comencé a adentrarme en el estudio del teatro. Además del ya mencionado libro sobre dirección escénica de Sergio Jiménez y Edgar Ceballos, leí el clásico de Lajos Egri sobre dramaturgia: *Cómo se escribe un drama* y el libro de actuación de Michael Chéjov, el sobrino emigrado a Estados Unidos del gran dramaturgo ruso. Mis lecturas no llevaban orden ni secuencia, sólo tomaba los libros que creía podían ayudarme en mi propósito, y eso originó un conjunto de desequilibrios que se manifestaron más adelante.

#### **Primeros montajes (1997-2000)**

Mi primera obra de teatro se estrenó el 13 de mayo de 1997 en el Colegio Mercedes. Se titulaba *Los asesinatos de Radioland*, y era, como es fácil deducirse por la última palabra en inglés, una adaptación de una película estadounidense. Me sorprendió, cuando la vi, que todo el film transcurría en una estación de radio,

---

<sup>4</sup> Vid: anexo 5, constancias de participación en los cursos, emitidas por DGAPA.

<sup>5</sup> Vid: anexo 6, fragmentos de los apuntes de ambos cursos.

en una sola noche. Me pareció que era un ejemplo de respeto por, al menos, dos de las tres unidades aristotélicas, algo muy raro en el cine. Y creí que era buena idea que uno de los grupos de mi madre la estrenara al final del año lectivo.

Si bien la película entera transcurría en una estación de radio, no lo hacía en una sola locación. Por ende, en mi libreto, el escenario se dividía en cuatro secciones en las que se desarrollaba la acción: la cabina de control, el escenario, el cuarto de escritores y la sala de efectos especiales. Respeté los nombres en inglés, con la consecuencia de que Kathy y Roger, los protagonistas, discutían en español. También mantuve la ambientación estadounidense de los años treinta, por lo que había jazz y música de Glenn Miller intercalada en la obra. Todo esto produjo cierta distancia con el público, que no acababa de involucrarse en la obra. Cuando, ya en la facultad, entendí la relación tan compleja y estrecha entre la literatura y su contexto, comprendí el error que había cometido. Si hubiera dado a mis personajes nombres en español y hubiera sustituido al jazz y a Glenn Miller por los pioneros de la XEW (pienso en Cri-Cri, Agustín Lara, etc.), hubiera logrado un mayor interés del público, aún cuando la trama hubiera sido la misma. Tampoco tuve la sensatez de no montar una obra que sólo contaba con un personaje femenino importante en una escuela para puras mujeres.

Mi papel, en este caso, fue el de "asistente de dirección", ya que únicamente asistí a los últimos dos ensayos, en los que no alcancé a aplicar lo que ya había aprendido en los cursos y los libros. Sobre todo, porque hablaba a las alumnas de preparatoria como si fueran actrices que supieran más que yo.

Quería que la función fuera un evento especial, así que subí al escenario, enfundado en un traje, a presentar la obra, y preparé un programa en el que aseguré que cada participante recibiera el crédito que merecía. Ése fue un acierto que he repetido subsecuentemente<sup>6</sup>.

En síntesis, *Los asesinatos de Radioland* es una obra que nunca volvería a montar tal cual lo hice en 1997 y que no fue un éxito, pero que me dejó muchos aprendizajes.

---

<sup>6</sup> Vid: anexo 7, fotografía del montaje y programa de mano.

A pesar de todo, la obra dejó una buena impresión; a fin de cuentas, tampoco había un crítico profesional para notar tantos errores como hubo. De manera que las autoridades de la preparatoria me confiaron el montaje de la pastorela de ese año, ya como director escénico, pues mis horarios me permitían asistir al colegio por la mañana un par de veces a la semana.

Cada uno de los grupos de sexto (áreas I y II, y áreas III y IV) montó su propia pastorela. *Los siete pecados capitalinos* fue una creación colectiva que después yo revisé; ostentaba la peculiaridad de ser un libreto para 35 personajes, dado que las alumnas habían decidido que todas actuarían. El libreto del otro grupo, *La boda del siglo*, me enseñó que hay que tomar en cuenta a la institución que está patrocinando el montaje. Las alumnas habían tenido la idea de que Lucifer quisiera casarse con María, y sobre esa idea giraba toda la obra. Las religiosas de la congregación que posee y dirige el colegio hallaron dicho planteamiento detestable. En consecuencia, si bien obtuve buenos comentarios por mi dirección escénica y por lo entretenida que resultó *Los siete pecados capitalinos*, la reprobación provocada por *La boda del siglo* hizo que se viniera abajo el proyecto de crear un taller de teatro extracurricular para la preparatoria<sup>7</sup>.

Ya había dirigido una vez, y ansiaba volver a hacerlo, de manera que seguí a mi madre a otra escuela para coordinar una velada literaria que las alumnas estaban preparando. El evento consistía en un conjunto de obras cortas: una escenificación abreviada del Infierno de *La divina comedia*, versiones editadas de *La verdad sospechosa* y *Los enredos de una casa*, y una adaptación de la película *El cartero (il postino)*, que por entonces estaba de moda. No quise limitarme a supervisar el trabajo de las estudiantes, así que integré al programa mi adaptación del cuento *La meningitis y su sombra*, de Horacio Quiroga<sup>8</sup>.

Mi adaptación del relato de Quiroga fue más acertada que la de la película estadounidense del año anterior. De entrada, porque el, literalmente, febril idilio juvenil que relata, rechazado por la familia pretenciosa de la damisela en cuestión, estaba mucho más cerca de lo que mis alumnas podían y querían representar que

---

<sup>7</sup> Vid: anexo 8, constancia de las tres obras montadas en el Colegio Mercedes.

<sup>8</sup> Vid: anexo 9, programa de la velada literaria 1998, en el Instituto Mier y Pesado.

el otro libreto. Además, presentaba una mayor economía: cinco personajes y un solo escenario.

Fue más acertada, pero menos respetuosa. Carecía de nociones críticas y autorales, así que no lo pensé demasiado para agregar el personaje de un hermano ranchero de la protagonista, el cual resultó muy cómico para el público, aunque no tuviera nada que ver con el texto original. No estaba yo en ese entonces para darme golpes de pecho por haber profanado a un autor del tamaño de Quiroga; ni sabía que había "pecado", ni sabía cómo aplicar la "penitencia" correspondiente. Aún me quedaba un largo camino por recorrer como adaptador. Como dato curioso, ahora (2013), he vuelto a montar *La meningitis y su sombra*, pero desde una perspectiva radicalmente diferente: eliminé al hermano ranchero, comencé por releer dos veces el cuento original y he enfocado mi adaptación a enfatizar los puntos argumentales de la historia. En los quince años transcurridos entre uno y otro montaje, se han refinado mucho mis criterios como adaptador.

Un golpe de suerte me llevó a dirigir una pastorela ese fin de año en una escuela diferente. Se había creado una asociación de exalumnos en la preparatoria a la que yo había asistido y se pensó en realizar una quermés navideña para recaudar fondos. La pastorela sería el evento central de la noche, así que tuve mucho apoyo de los exalumnos, presupuesto y mucho público, todo lo cual no sirvió de nada, pues cometí el error de pensar que volver a usar el libreto de *Los siete pecados capitalinos* me llevaría a repetir el éxito que tuve con esa obra en el Colegio Mercedes. La función fue un fiasco, la única vez en que temí que el respetable no nos dejara terminar. Nuevamente, había dejado de lado el contexto en el que trabajaba y había pagado el precio.

Quedé tan desanimado, que no hice teatro durante 1999.

Pasado el trago amargo y como parte de mis propósitos para el nuevo milenio, decidí que volvería a montar al dragón que es el escenario, con la esperanza de que esta vez volara, en vez de achicharrarme. Si la obra salía bien, seguiría haciendo teatro; si fracasaba, abandonaría los escenarios para siempre.

Para estas alturas, mi madre ya sólo daba clases en el Colegio Luz del Tepeyac, así que fue allí donde monté la pastorela *La gran aventura de Navidad*, con dos repartos, en diciembre de 2000.

Había aprendido mi lección, y esta vez escribí un libreto específicamente para la ocasión, algo que se convertiría en parte fija de mi método, pues me permite crear un "traje a la medida" escénico y seguir ejercitándome como escritor. En el curso de dramaturgia que tomé vía DGAPA me habían hablado del método deconstructivo como una manera de evidenciar el "armazón" de las obras. Aunque después me di cuenta de que lo que me habían enseñado no era del todo correcto, sí me sirvió para definir la estructura básica de una pastorela y así escribir un texto que fuera fiel al género, a la vez que me permitiera introducir variantes. Así, mi pastorela respetaba el esquema fundamental: diablos vs ángeles para evitar el nacimiento del Niño-Dios, a la vez que presentaba innovaciones, como un par de diablos inspirados en personajes de *Pokémon*, popular entonces.

La pastorela fue un éxito con ambos repartos, y pacté con la directora de preparatoria que en enero del año siguiente se abriría un taller de teatro sabatino abierto a todas las alumnas que desearan participar en él. Ése fue el inicio de mis ocho años de quehacer teatral en el colegio Luz del Tepeyac.

### **Aprendizajes y limitaciones**

Lo primero que aprendí fue que no se hace teatro en el vacío. Por un lado, se necesita contar con un grupo de jóvenes o de estudiantes dispuestos a participar, y esto es mucho más difícil de lograr que simplemente decir "el maestro, consciente de los beneficios del teatro, forma un pequeño grupo"<sup>9</sup>. Se requiere atraer integrantes, lo cual, en el caso del teatro escolar, se logra con la promesa de puntos adicionales en la materia de literatura, que es obligatoria; y en el del teatro juvenil, con temáticas adecuadas de las obras, un complicado balance de comprensión y exigencia, y mucha paciencia.

Por otra parte, se debe tomar en cuenta a la institución que aloja al taller y considerar sus expectativas. Esto lo entendí muy bien en la carrera de Letras: los

---

<sup>9</sup> Uzcanga Lavalle, *Taller de teatro*, 7.

misioneros de la Nueva España apoyaban el teatro de evangelización, las autoridades españolas de la Contrarreforma promovían el auto sacramental, Lope de Vega entregaba al público de los Siglos de Oro el tipo de espectáculo que querían ver, etc. Esta consideración no significa ceder ante la censura ni debe llevar a sentirse limitado, es un acto de coherencia que se convierte en un requisito por la naturaleza social del teatro.

Otro descubrimiento importante en esta etapa fue el de la importancia de la respuesta del público. En ese entonces yo no sabía aún de la "teoría de la recepción", ni de la importancia de la empatía y de la identificación. Ya en la facultad, me enteré que desde Aristóteles se ha estudiado dicho fenómeno, pues él afirma en su *Poética*, primero, que: "todas ellas [las artes] imitan y reproducen hombres en acción"<sup>10</sup>, y luego, que: "[los hombres] se complacen en la contemplación de semejanzas, porque, mediante tal contemplación, les sobreviene el aprender y razonar"<sup>11</sup>. Y Lope de Vega, en su *Arte nuevo de hacer comedias*, señalaba la importancia de "...el vulgo y las mujeres / que este triste ejercicio canonizan" (vv. 37-38) y cómo "...escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron, / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto" (vv. 45-48).

También observé que los participantes determinan en mucho las posibilidades y propósitos de un grupo. Un taller escolar, "se trata de un grupo de escolares adolescentes que casi no se conocen y no han hecho teatro antes"<sup>12</sup>, lo cual implica que todo el proceso teatral debe enfocarse desde una perspectiva muy didáctica y fácil de asimilar, pues no tiene caso abrumarlos con cuestiones técnicas que no pueden resolver o con teoremas que les son incomprensibles.

Por lo anterior, un taller de teatro escolar no equivale a un curso de teatro. En estos primeros montajes, y durante mucho tiempo después, cometí una y otra vez el error de argumentar mis decisiones como director frente a un grupo de neófitos en el arte teatral. No estoy proponiendo que el director de un grupo

<sup>10</sup> Aristóteles, *Poética*. Trad. de Juan David García Bacca. México: Editores Mexicanos Unidos, 1989, 131.

<sup>11</sup> Aristóteles, *Poética*, 135.

<sup>12</sup> Tere Valenzuela, *Teatro escolar. Maquillaje, vestuario, organización, dirección, escenografía, tips y ¡mucho diversión!* México: Editores Mexicanos Unidos, 2003, 11.

escénico escolar deba sentirse superior a los participantes, sino que una explicación técnica resulta inútil, innecesaria y confusa en esas circunstancias. Un grupo de jóvenes, que está haciendo el esfuerzo de asistir el sábado por la mañana a preparar una obra, quiere ensayar, no tener una clase adicional.

Antes de ser atractiva para el público, una obra juvenil o escolar tiene que resultar interesante para los potenciales integrantes del grupo y aceptable para la institución que ampara al taller. Sobre esto, aprendí en esta primera fase de mi labor que era buena idea aprovechar fechas significativas, siendo el ejemplo más obvio el montaje de pastorelas en diciembre. También hubiera debido aprender que las obras en sí debían ser significativas para el grupo, en términos de su composición cronológica, distribución por sexo e intereses; en ese sentido, *Los asesinatos de Radioland* fue una falla garrafal. Tuvieron que transcurrir años para que fuera plenamente consciente de la importancia de este ajuste y ello se viera reflejado en la selección de obras que hacía o en las características de las que escribía.

En cuestiones de dramaturgia, apenas daba mis primeros pasos. Desconocía casi por completo las bases de dicho oficio y sólo tenía una idea muy vaga de los géneros teatrales, así que mi escritura se basaba más en paradigmas cinematográficos, los cuales no funcionan en el escenario sino en la pequeña medida en que ambas son artes representativas. De igual forma, era evidente un descuido total en cuanto a la economía de escenarios y, sobre todo, de personajes. Peor aún, tal abundancia de personajes impedía un desarrollo apropiado incluso de los protagónicos. El mayor mérito de mis libretos en aquella época era una habilidad para la escritura de diálogos: estaban bien concatenados, eran coloridos y efectivos, en el sentido de que ni sobraban ni estaban incompletos. Supongo que, en este caso la influencia de los modelos cinematográficos jugaba a mi favor, al contrario de lo que sucedía con los personajes y los escenarios.

No quisiera concluir sin antes hacer un comentario sobre el aprendizaje autodidacta. Durante mis primeros años en el teatro, porque el teatro juvenil y escolar son una forma tan legítima de teatro como el profesional y el comercial,

recurrí al aprendizaje autodidacta: leí cuantos textos encontré a mi alcance. Y me funcionaron muy bien. No obstante, me encontré con una actitud frecuente de desprecio por parte de algunos profesores y autoridades, la cual, desde mi punto de vista, no se justifica. Hoy en día se alaba el "aprendizaje autodirigido", ¿no es la educación autodidacta la forma más depurada de aprendizaje autodirigido? Si vivimos en la era de las competencias, ¿por qué no reconocer a quienes han desarrollado la competencia, aún sin una educación formal? Esto último lo digo porque, a la fecha, aún con dieciséis años de experiencia en el teatro juvenil y escolar, y setenta montajes a cuestas, que, dicho sea de paso, son muchos más de lo que bastantes egresados de la carrera de arte dramático han hecho en las escuelas donde han laborado, en las que es común que se deslice un curso completo sin que se presente una obra; aún así, DGIRE se niega a otorgarme el dictamen 10 (definitivo) y a regañadientes me ha otorgado el dictamen 22<sup>13</sup> (provisional) con un vil nota manuscrita, condicionado a que curse un diplomado que la propia DGIRE ofrece y que cuesta doce mil pesos, lo cual me parece muy sospechoso.

Es evidente que mi inicio en el teatro no fue meteórico, sino gradual; no fue genial, sino una combinación de aciertos, errores y aprendizajes. Dicha tónica continuará en la siguiente fase.

---

<sup>13</sup> Vid: anexo 36, dictamen 22 (autorización provisional) otorgada a mano por DGIRE para impartir las materias de teatro a nivel preparatoria.

### III. COLEGIO “LUZ DEL TEPEYAC” (2001-2008)

#### **Creación del grupo y su contexto**

Como señalé en el capítulo anterior, el éxito de la pastorela que dirigí en el Colegio Luz del Tepeyac en diciembre de 2000 llevó a la creación de un taller de teatro cuyas actividades iniciaron en enero del siguiente año.

Se decidió que en el taller sólo participaran alumnas (el colegio era exclusivamente femenino) de 4º y 5º de preparatoria; las de 6º se encargarían del montaje de la pastorela anual.

Acordé con la dirección que el horario fuera sabatino, pues quería ensayos de tres horas. Debo decir que la mayoría de las alumnas llegaba tarde, no sólo porque comenzábamos temprano, sino porque yo dedicaba la primera hora a impartir una clase de teoría para luego proceder al ensayo. No sabía entonces que hay una gran diferencia entre un taller de teatro y una clase de teatro: el primero está orientado a presentar obras; la segunda, a enseñar el arte teatral.

Nuestra sede era el auditorio del colegio, el cual era bastante amplio, aunque con una acústica deficiente, pues el techo estaba muy alto, las gradas no tenían pendiente, y no había ningún tipo de recubrimiento que mejorara la resonancia.

Como primer proyecto, preparamos una breve obra para el 14 de febrero; siempre intenté que las fechas de representación de alguna manera fueran significativas, pues supuse que eso atraería más público que una obra desligada de eventos importantes para la comunidad del colegio.

La idea no era mala, pero la dirección de preparatoria dio al traste con todo cuando tuvo a bien mandar lavar las cortinas y el telón del auditorio ese mismo día, sin haberme avisado, por lo que la función que iba darse al mediodía se canceló en la mañana. Ese fue el primero en una serie de encuentros y desencuentros en la relación escuela-taller.

### **Panorama general**

Los primeros años del taller (2001-2004) se caracterizaron por un intenso aprendizaje que abarcó todos los aspectos: la manera de impartirlo, la escritura de las obras, la realización de las funciones, etc. Muchas de las obras presentadas en esos años no las volvería a montar, pues ahora, con los conocimientos que me ha brindado la licenciatura en Letras Hispánicas, me doy cuenta de sus carencias: tramas insuficientemente desarrolladas, personajes poco empáticos y mal trazados, etc. De igual forma, había una dependencia total de las adaptaciones y nuestras temporadas eran de una sola función.

Un primer punto de inflexión se dio en la Navidad de 2002, cuando presentamos *Otro cuento de Navidad*, una adaptación del relato de Dickens al género de la pastorela. Fue un montaje redondo que cautivó al público más allá del aplauso cordial y que dio inicio a una etapa de crecimiento lento pero sostenido del grupo.

En lo personal, creo que abandoné el noviciado como dramaturgo en 2004, cuando alcancé un grado sensato de economía de personajes y escenarios, y una capacidad de desarrollo temático que aproximó los montajes a una hora de duración, tiempo más cercano al estándar.

Vino una segunda etapa (2005 y 2006) en que las obras, si bien cortas, ya eran más efectivas: se lograba que el público se interesara por los personajes y siguiera la obra; la producción, sin ser sobresaliente, funcionaba de manera correcta; comenzaron las visitas a la UNAM y a otros lugares, de las que hablaré más adelante. Entendí las expectativas que mi grupo debía satisfacer y actué en consecuencia: deseché las lecciones teóricas, me esforcé porque la mayoría de los papeles fueran femeninos, dado que sólo tenía alumnas, y presioné hasta donde fue posible para obtener el apoyo de la dirección; incluso le cambié el nombre al taller, porque me di cuenta de que el original *Tercera llamada*, estaba muy trillado y lo rebauticé como *Mi Gran Noche*, emulando la canción de Raphael.

Considero que el grupo alcanzó su madurez en el periodo 2007-2008, cuando me decidí a abandonar las adaptaciones y, las pocas que hice, estaban hechas con mucho mayor sentido que antes. También logramos un nivel de

producción en el que ya éramos capaces de asumir retos como cambiar tres veces de escenografía en una misma obra y no tardarnos más de dos minutos en cada sustitución. Logramos ampliar el número de presentaciones y llegamos, con las pastorelas, a formar parte de la cotidianidad del colegio.

A continuación, se analizarán por separado algunos de los aspectos más relevantes de la labor del taller en esos ocho años.

### **Pastorelas**

Al tratarse de una escuela religiosa, la pastorela anual era el evento más importante del taller de teatro, desde el punto de vista de la dirección. Yo le guardaba un especial afecto por haber sido una pastorela la que me abrió las puertas del Luz del Tepeyac. Era, además, el género más aceptado por el público y, en consecuencia, la función que más asistencia atraía. Si bien no eran las alumnas del taller, sino las de 6º de preparatoria quienes actuaban en ella, muchas veces comprobé que una pastorela exitosa generaba más inscripciones al taller el siguiente curso.

Con lo que me habían dicho en el curso que tomé en el Centro Nacional de las Artes sobre deconstructivismo (que no era todo lo que había que saber, ni era todo cierto), escribía mis pastorelas a partir de una estructura arquetípica. Es decir, yo sabía que tendría tres grupos de personajes: ángeles, pastores y diablos; que el público y las actrices tenían ciertas expectativas sobre ellos (y había vivido en carne propia el castigo por defraudarlas, como expliqué en el capítulo anterior al hablar de las pastorelas en el Colegio Mercedes); que contaba con pocos escenarios: el Cielo, el Infierno, el pueblo, el portal; que la pastorela debía concluir con un Nacimiento (algo que siempre me agradecieron las monjas que dirigían el colegio); que la mayoría de las alumnas preferían actuar de diablitas; que lo más importante era presentar las tentaciones de los pastores de una manera cómica; y que era muy recomendable incluir bailes y peleas bien coreografiados. Sobre todo, el tono de mis pastorelas era cómico, a veces con toques de melodrama de aventuras, pero siempre sin renunciar a que fueran "católicamente correctas", por decirlo de algún modo.

Ahora bien, tan necesario como conocer y respetar el arquetipo era diseñar variaciones y novedades que intrigaran al público antes del estreno y que evitaran que durante la función surgiera una sensación de repetitividad, que el público deplorara la utilización burda de una fórmula. Así, por ejemplo, si un año la pastorela comenzaba en el Cielo, al siguiente debía hacerlo en el Infierno; si en una ocasión había una pareja de pastores próximos a casarse, la próxima serían dos amigos; etc. Las variaciones abarcaban todos los aspectos: el vestuario, la producción, etc. Insistía mucho en que los diablos, por ejemplo, fueran creativos y no se vistieran simplemente de rojo, sino que buscaran variaciones que los hicieran originales. De esta manera, tuvimos diablitos "totalmente Palacio", parodias de políticos, narcotraficantes, sátiras mal disimuladas de cantantes de moda, etc.

Nunca repetíamos un libreto, puesto que cada año trataba de incluir aspectos de actualidad, desde personajes de Pokémon, pasando por Vicente Fox, hasta un ángel luchador<sup>1</sup>.

### **Adaptaciones**

Como se puede apreciar en el "Registro cronológico de montajes" que se incluye en los anexos, la mayoría de las obras que presenté con el taller de teatro del colegio Luz del Tepeyac, excepción hecha de las pastorelas, eran adaptaciones.

Las fuentes a las que recurrí fueron muy diversas e inconexas, como diversas e inconexas eran las lecturas que realizaba en ese entonces. Así, recurrí a los cuentos de Andersen y los hermanos Grimm tanto como a guiones cinematográficos o relatos de *Las mil y una noches*. Destacan, sin embargo, dos veneros: los entremeses de Miguel de Cervantes y los libretos de ópera.

En el caso de las obras cervantinas, yo sentía que tenían un ritmo muy ágil para su época; después de todo, eran la única muestra que yo conocía del teatro del Siglo de Oro, y no sabía que sus contemporáneas eran tanto o más portentosas en cuanto a ritmo y fluidez. Cuando intenté llevarlas a escena, me enfrenté con el problema de que el vocabulario era casi incomprensible para mis alumnas, así que no lo pensé demasiado y las adapté con bastante laxitud:

---

<sup>1</sup> Vid: anexo 10, fotografías de las pastorelas presentadas en el colegio Luz del Tepeyac.

modernicé las situaciones (por ejemplo, en *La cueva de Salamanca*, los vuelos se cancelan por niebla, en vez de que se dañe la rueda de la carreta en la que viaja Pancracio), eliminé el voseo, actualicé el léxico, e incluso hice que los personajes cantaran a ritmo de rap, en vez de acompañados por guitarra, los versos finales de *La cueva de Salamanca*<sup>2</sup>. Estas decisiones dieron buenos frutos en el colegio: mis actrices asimilaron el texto y el público se divirtió con la comedia. Ahora bien, cuando pretendí llevar este mismo montaje a una escala profesional, la historia fue muy distinta, como explicaré en el capítulo dedicado a otras experiencias teatrales.

Los libretos de ópera son caso aparte. En ellos, el experto era yo, pues llevaba años educándome en la música clásica bajo la asesoría de mi tío, el doctor Antonio Reguer, quien contaba con una discoteca de poco más de dos mil compactos, aparte de casetes y videos, y quien, pacientemente, cada sábado dedicaba un par de horas a recorrer conmigo el maravilloso sendero que va desde Bach hasta Shostakovich. En cambio, ni mi público ni mis actrices eran asiduos del género, así que recibían mis adaptaciones como algo original, pues carecían de la referencia. Cabe mencionar un factor técnico que también considero que influyó de manera positiva: contrario a lo que ocurría con los libretos cervantinos, que debía transcribir (aún no sabía de la existencia de las bibliotecas virtuales), o de las películas, que adaptaba viéndolas un par de veces y luego sentándome a escribir, tenía a mi alcance una gran cantidad de libretos de ópera, ya traducidos al español, en el sitio Kareol. Eran muy fáciles de descargar, así que lo que hacía era revisarlos para ajustarlos: castellanizaba los nombres, eliminaba la repetición de los estribillos y los personajes superficiales, insertaba diálogos cuando sentía que hacían falta (en la ópera sucede muy seguido que la excelencia de la música provoca que un diálogo tan lacónico como: "ahora sé que te amo" resulte efectivo), etc. Además, hay que recordar que la ópera es un género escénico, así que no tenía que pugnar con escenarios múltiples o efectos especiales irrealizables en el auditorio.

---

<sup>2</sup> Vid: anexo 11, comparación de un fragmento del texto original de los entremeses cervantinos y mi adaptación.

Como carecía del marco teórico necesario, mis adaptaciones oscilaban entre una fidelidad que rayaba en la calca, como en el caso de *La novia vendida* y algo que era más una versión muy levemente basada en el material original, como ocurrió con *La prohibición de amar*. Había muchos factores que influían en esto: las necesidades de mi grupo en cuanto a número y género de los personajes, la efectividad del libreto original (muchas óperas maravillosas tienen libretos mediocres), mis intereses personales (tendía a preservar aquello que me había llamado la atención del libreto original y a desechar lo que me desagradaba), la densidad del texto original (mi público no era tan atento ni tan paciente como el de la ópera), etc. Creo que cuando mejor logré balancear el respeto al texto original y las aportaciones propias fue en *La noche de las mentiras*, una adaptación de la opereta *El murciélago*, de Johann Strauss, que fue, de hecho, la última obra que hice en el colegio. A esta obra asistió mi tío Antonio Reguer, quien conocía el libreto de la opereta y disfrutó mucho la obra; a pesar de la posible indulgencia por el parentesco, lo considero la felicitación de un experto.

A partir de diciembre de 2006 las adaptaciones se volvieron excepción en vez de norma en mi selección de obras. Aún el episodio I de *Chelo Halls*, que aparece como una adaptación de la película *Un disparo en la oscuridad*, tiene tantos elementos originales como adaptados, al grado de que el episodio II, *El extraño caso del teatro Olimpo*, ya es una obra original.

En retrospectiva, considero que las adaptaciones son una muy buena ruta de inicio, tanto para un dramaturgo en ciernes como para un grupo de teatro amateur. Ofrecen muchos apoyos y, si se manejan adecuadamente, es fácil evadir la imitación servil, carente de originalidad, y, en el otro extremo, la falta de respeto total que lleva a la profanación del texto original.

### **Concursos, muestras y visitas**

Una de las quejas constantes de las integrantes del taller era que, en la mayoría de los casos, trabajábamos durante meses para hacer una o dos funciones. Es por ello que en los años 2005 y 2006 participamos en el ya extinto Concurso de

Pastorelas del Sistema Incorporado<sup>3</sup>. Con ello, pretendía ampliar el número de funciones, aprovechar la oportunidad de presentarnos en escenarios, no sólo profesionales, sino de los mejores que hay en México, y, de paso, elevar el nivel del grupo al confrontar su trabajo con el de otros talleres escolares.

Para las alumnas era toda una experiencia el proceso de inscripción y selección para el concurso de pastorelas. Sufrían con las audiciones en las que un maestro de la UNAM venía al colegio a evaluar nuestra obra para decidir si le otorgaba un lugar o no, y celebraban eufóricas cuando nos decían que habíamos sido aceptados.

En 2005 nos presentamos en el escenario de Universum, que aunque es pequeño, es muy moderno y muy cómodo. Las alumnas encargadas de la producción disfrutaron mucho el contar con una cabina profesional, en vez de ver la obra arrinconadas a un costado del escenario. Estuvimos nominados para mejor escenografía. No ganamos, pero la experiencia fue tan grata que al año siguiente las alumnas ya tenían en la mira participar en el concurso aún antes de comenzar los ensayos.

En 2006 nos presentamos en el teatro Carlos Lazo, de la Facultad de Arquitectura, que es bastante más grande que el de Universum. El grupo era más competitivo que el del año anterior y tuvimos el gusto de llevar al colegio el premio a mejor actriz, el cual obtuvo una de mis alumnas haciendo el personaje de Panchito, el pastor.

Más allá de los reconocimientos, lo más enriquecedor era acceder a la experiencia de realizar un montaje de primer nivel: había técnicos a nuestro servicio, un verdadero equipo de iluminación, un escenario tan amplio como para montar una ópera. Y todo por una cuota muy modesta, si se compara con lo que costaría financiar el mismo montaje, en las mismas condiciones, fuera del concurso.

Tal vez el único reclamo sea que las pastorelas más tradicionales no son bien valoradas por el jurado, dándole preferencia a montajes que no tienen nada

---

<sup>3</sup> Vid: anexos 12 y 13, constancias de participación en los concursos de pastorelas de la UNAM y fotografías del reparto.

que ver con el género. Después de todo, como señala un experto, “la pastorela es la representación teatral –independientemente de su grado de desarrollo– que recuerda el nacimiento de Jesucristo y la adoración de que fue objeto por parte de los pastores”<sup>4</sup>. Ahora entiendo que se trata de un debate muy complejo sobre innovación literaria y géneros, pero aún creo que el jurado actuaba prejuiciado. De otra manera, no se explica que una “pastorela” hecha a partir de los personajes de *Harry Potter* fuera premiada.

En el año 2007 participamos en el otro gran evento teatral que la UNAM ofrecía a las preparatorias incorporadas: la Muestra Cultural del Sistema Incorporado<sup>5</sup>, también desaparecida en la actualidad. Llevamos el episodio II de la saga de Chelo Halls: *El extraño caso del Teatro Olimpo*. Y aquí es pertinente hacer una aclaración: con *El señor de los anillos* y los seis episodios de *La guerra de las galaxias* se había producido una especie de fiebre por las sagas, así que me propuse, más bien en broma, crear mi propia saga teatral. Digo que en broma, porque era ridículo emprender un proyecto de tal envergadura con un grupo de teatro escolar. Es por ello que decidí hacer una comedia de aventuras, de manera que el tono épico no resultara absurdo por la escala tan pequeña en que nos era posible hacerlo. El resultado fue Chelo Halls, una mezcla entre el inspector Clouseau y James Bond. El *Episodio I: Un disparo en la oscuridad*, le debía mucho a la película homónima de Blake Edwards, a la que sólo le agregué el elemento *bondiano* de una conspiración secreta de alcance mundial. Sin embargo, para el episodio II tomé como referencia *Al servicio secreto de su majestad*, película en la que James Bond se casa sólo para ver a su esposa asesinada por su archienemigo Blofeld, justo después de la ceremonia matrimonial. Como el material fuente era mucho más profundo, la adaptación también lo fue. El resultado fue una disparidad total de tono entre el primer episodio de la saga y el segundo, lo cual, si bien era un defecto en términos de dramaturgia, hizo conveniente, y hasta recomendable, presentarla en el concurso como obra unitaria.

<sup>4</sup> Joel Romero Salinas. *La pastorela y el diablo en México, estudio preliminar, origen y evolución*. Ed. Porrúa, México: 2005, 1. (Sepan cuantos... 741).

<sup>55</sup> Vid: anexo 14, constancia de participación en la Muestra Cultural del Sistema Incorporado 2007.

Desafortunadamente, la función no resultó como esperábamos, pues una de las actrices sufrió un desmayo justo antes de que partiéramos hacia Ciudad Universitaria y tuvo que ser remplazada de último minuto, lo que provocó abundantes errores en el montaje; y pocas cosas hay tan malas como una obra seria en la que la gente se ríe. Lo que sí resultó muy positivo, fue la experiencia de presentarnos en el teatro Juan Ruíz de Alarcón, del Centro Cultural Universitario, uno de los mejores escenarios de México.

En 2008 íbamos a participar de nuevo en la Muestra Cultural del Sistema Incorporado con *La noche de las mentiras*, que era la manera ideal de "vengarnos" por el fiasco del año anterior. Sin embargo, para esas fechas el taller de teatro ya estaba cediendo mucho terreno frente al grupo de jazz, al que se inscribían la mayoría de las alumnas. Y, aún cuando se trataba de una obra de nueve personajes comparada con los doce de la del año anterior, no fue posible reunir a todo el reparto y tuve que cancelar la función, aunque la obra ya estaba inscrita.

Al margen de los concursos de la UNAM, y consciente de la importancia de estrechar los lazos entre el taller y la comunidad escolar a la que servía, porque todo taller de teatro existe como pilar cultural de una comunidad determinada, busqué ampliar la agenda de presentaciones con funciones especiales para secundaria y para primaria, según fuera el caso. Para secundaria presentamos la pastorela de 2006 y el episodio I de Chelo Halls en el 2007. Para primaria fuimos un paso más adelante y preparamos obras infantiles: *La sirenita... de Acapulco* en 2005, y *Gelatina de cuadritos* en 2008, siendo ésta, un imaginativo recorrido por la música clásica de la mano de una "orquesta invisible" (copia del programa de Televisión Española *El concierto*, aunque en él sí hay una orquesta en el escenario), el último evento que realicé en el colegio Luz del Tepeyac.

Otra manera en que amplié el alcance del taller fue asistiendo como invitados al festival navideño de la parroquia de la Pasión. Resultó ser una excelente decisión, pues el hecho de haber llevado las pastorelas preparadas en el colegio en 2005 y 2006 condujo a la creación de un grupo de teatro bajo mi dirección en agosto de 2007, al cual dedicaré el siguiente capítulo de mi informe.

La cualidad de mis pastorelas de ser “católicamente correctas”, así como nos dejaba al margen de los premios en los concursos de la UNAM, garantizaba su éxito en el ámbito parroquial. Era una muestra más de que los grupos de teatro no existen en el vacío, sino que son acogidos por una institución y recibidos por una comunidad, los cuales tienen expectativas legítimas sobre él, sin que esto constituya una limitación o una forma de censura. De lo anterior se deduce que, lo que resulta valioso para una comunidad, no necesariamente lo es para otra.

### **Labores docentes dentro del grupo**

Dado que la docencia constituye uno de los principales campos laborales de los egresados de la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, considero pertinente presentar algunos comentarios sobre las funciones educativas que realizaba dentro del taller de teatro.

Ha sido tal mi entusiasmo por el teatro desde que empecé a montar obras en 1997, que escribí una especie de libro de texto que desarrollaba cada uno de los puntos incluidos en el programa de la UNAM para la asignatura de Teatro IV<sup>6</sup>. Carecía de rigor metodológico, pues reflejaba más mis ideas sobre el teatro que los temas que solicitaba el programa de la UNAM, pero creo que es un testimonio de mi vocación por la escena.

Ahora bien, necesitaba un respaldo, así que seguí experimentando con materiales de apoyo, unos con más fortuna que otros<sup>7</sup>, hasta que por fin elaboré unos apuntes mucho más breves y directos orientados a proporcionar a mis alumnas los conocimientos básicos de la actuación<sup>8</sup> en un ejemplar engargolado. Como las alumnas duraban dos ciclos en el taller, los correspondientes a 4º y 5º de preparatoria, los dividí en dos: para básicas y para avanzadas.

Un aspecto crucial para el montaje de una obra es la capacidad de proporcionar observaciones efectivas en los ensayos; es decir, la habilidad para dirigir críticamente a los actores. Algo que aprendí con el tiempo fue a proporcionar comentarios que ayudaran a las participantes a desarrollar su papel,

<sup>6</sup> Vid: anexo 15, fragmento del texto para el curso de Teatro IV.

<sup>7</sup> Vid: anexo 16, ejemplos de materiales didácticos del taller de teatro Mi gran noche.

<sup>8</sup> Vid: anexo 17, fragmentos de los apuntes de los cursos impartidos en el Luz del Tepeyac.

en vez de confundirlas más. Así, evitaba todo tipo de alusiones eruditas y técnicas, que en ese momento ni siquiera era capaz de hacer, y trataba de hablar siempre en términos de acciones concretas que mis alumnas pudieran llevar a cabo. Me parece que fueron de gran ayuda mis habilidades docentes (comencé a dar clases en enero de 2004), aunque las desarrollara en otra área.

De igual forma, por principio docente, dedicaba la sesión siguiente a una función a analizar a detalle los aciertos y errores cometidos durante ella, así como a informar a mis alumnas de los comentarios recabados entre el público, ya fuera sutil o explícitamente, al término de la función. En este caso, tanto lo aprendido en mi ejercicio docente sobre evaluación, como lo que sabía por mi carrera de administración en cuanto a evaluación del desempeño, contribuían a la efectividad de dichas sesiones de análisis.

#### **Desarrollo como dramaturgo**

Considero que lo más importante en mi crecimiento como dramaturgo durante esta etapa fue el paso de las adaptaciones más o menos efectivas a los libretos originales. Y que su principal impulso fue la oportunidad de confrontar las obras con el público de manera regular. Es muy enriquecedor para un dramaturgo en ciernes estar en condiciones de verificar el impacto de sus libretos en el público conforme los escribe; es algo de lo más valioso que me han dejado estos dieciséis años de experiencia. Cuando uno comienza a escribir, la respuesta del público es una caja negra; con la vivencia de la experiencia comunicativa que se da entre el escenario y el auditorio, es más fácil prever, desde la redacción, la respuesta y el impacto que el libreto generará en el público.

Así, por ejemplo, aprendí que el teatro, por desarrollarse en vivo, posee una fuerza particular de la que carecen la proyección cinematográfica y la lectura literaria, en las que hay un distanciamiento mayor. También descubrí que el lenguaje escénico no es ni tan complejo como llega a ser el literario, ni tan sutil como tiende a serlo el cinematográfico, sino que había que asegurarse de transmitir el mensaje, pero sin caer en la obviedad o la repetición.

Y es que en teatro hay que ser tan consciente del hecho comunicativo como del artístico. Hay que aprender a "llevar" al público en el plano informativo, para que entienda la trama, y en el plano emocional, para lograr la catarsis que ya desde Aristóteles han buscado los creadores escénicos. Asimismo, hay que estar consciente de cómo crear, manejar y satisfacer las expectativas de la audiencia, lo cual abarca desde el apagado de las luces y la obertura, hasta el momento en que se corre el telón final y se presenta el reparto al público.

En cuanto a mi trabajo como adaptador, considero que poco a poco aprendí a mantener la esencia de las obras originales, a la vez que las ajustaba para las condiciones de mi taller, en términos de número y sexo de los integrantes, así como de sus intereses y capacidades.

Los libretos adaptados derivaron con el paso del tiempo en guiones originales mediante un proceso en varias etapas. La primera la llamaría yo "de las adaptaciones fallidas", ya fuera porque eran simples calcas que resultaban ajenas a los propósitos del taller, o por manifestar una total falta de respeto al autor y texto originales. La segunda, en oposición, sería la de las "adaptaciones logradas", en las que ya era yo capaz de contar la misma historia, pero contextualizada de una manera que no defraudara las expectativas que había sobre el taller. Esto ocurrió, por ejemplo, con obras como *El nuevo elixir de amor* y *La prohibición de amar*. Dado que mi inquietud siempre ha sido escribir mis propias obras, era natural que esta segunda etapa derivara en otra de "libretos híbridos", en el sentido de que estaban demasiado lejos del original para considerarse todavía adaptaciones, pero aún conservaban demasiados elementos ajenos como para que yo pudiera presentarlas como mías. A esta época pertenecen *Un disparo en la oscuridad*, *La joya escondida* y *La noche de las mentiras*. A los diez años de haber iniciado mis labores teatrales, me hallé con los conocimientos y la experiencia suficientes para firmar mis libretos yo mismo. Casi al final del taller del colegio, con *El extraño caso del teatro Olimpo*, se abrió esta nueva faceta, que ya no desarrollaría en el Luz del Tepeyac.

Me di cuenta de que un libreto bien seleccionado tenía la mitad de su éxito asegurado, aún antes de iniciar ensayos. Y por libreto bien seleccionado me

refiero a aquel que es capaz de cumplir las expectativas de los involucrados en y con el taller. Así, una obra cómica en la que la protagonista fuera una mujer joven y la mayoría de los personajes fueran femeninos, y cuya premisa fuera moralmente aceptable para las autoridades del colegio, resultaría satisfactoria para las alumnas-actrices, para sus padres e invitados como público y para la dirección a la cual yo rendía cuentas. Bajo esta perspectiva, *La noche de las mentiras* resultó ideal, y por eso fue programada dentro de los festejos por el 50º aniversario del colegio<sup>9</sup>.

Otros dos indicios de un incipiente oficio dramático lo constituyeron, en primer lugar, la cada vez mayor extensión de los libretos. Si en 2003 tuve que hacer un festival de seis obras porque el mayor de mis libretos duraba diez minutos y el más corto ocho, para 2008 ya contaba con *La noche de las mentiras*, que duraba una respetable hora y media en escena. El segundo indicio fue la capacidad de abordar géneros menos "fáciles" de aceptar por el público que la comedia. *La gran ciudad*, en 2005, fue un tímido intento de hablar sobre injusticia y conflictos sociales. *El extraño caso del teatro Olimpo*, en 2007, ya contaba con un romance profundo, un final trágico y muertes sobre el escenario. Estas dos tendencias continuarían en mi siguiente taller teatral, el de la parroquia de la Pasión, pero aún no es momento de comentar lo que ocurrió allí.

#### **Desarrollo del taller y sus logros**

El primer logro, muy modesto, fue pasar de una pretendida clase de teatro a un taller de teatro, que era algo mucho más adecuado, dadas las circunstancias. Otro aspecto muy importante, desde mi punto de vista, fue el llegar a establecer en el colegio la "tradicición" de montar una pastorela en diciembre con las alumnas del último año. No sólo creo que es importante mantener vivo este género tan mexicano, sino que pienso que es un ejemplo palpable de impacto positivo del taller de teatro en la comunidad.

---

<sup>9</sup> Vid: anexo 18, inclusión de *La noche de las mentiras* en el programa de eventos del 50º aniversario del colegio "Luz del Tepeyac".

Participar en los concursos y festivales de la UNAM también fue una gran experiencia, ya que pudimos experimentar las condiciones de trabajo de los profesionales del arte escénico, las cuales era imposible replicar en el colegio, en el que ni siquiera contamos con un reproductor de discos compactos sino hasta 2006, pero era un estándar al cual aspirar.

Al principio de mis labores teatrales debo reconocer que delegaba las funciones de producción en mis alumnas, más por conveniencia que por convicción; para mí era un proceso casi mágico pintar un fondo y colgarlo en el escenario. Para cuando terminaron mis funciones allí, no obstante, ya había asumido la fabricación y colocación de elementos escenográficos, pues había aprendido a valorarlos; con esto, no quiero dar a entender que me auné a la corriente que se enfoca en el espectáculo del teatro, dejando de lado su contenido y minimizando la actuación, sino que había rectificado mi actitud inicial (ya en la facultad me enteraría que Aristóteles menciona en su *Poética* al espectáculo, que hoy entenderíamos como producción, como uno de los elementos esenciales del drama).

Para mí, los dos resultados más importantes del taller eran los que se producían en el público y en las alumnas. Siempre, al terminar las funciones, me mezclaba entre el público como si estuviera organizando la salida, para escuchar comentarios e impresiones; en más de una ocasión corroboré que nuestras obras habían logrado su cometido de entretenimiento y, en ocasiones, habían hecho reflexionar al auditorio sobre alguno u otro tema. También llegué a aplicar encuestas o a recabar comentarios escritos con el apoyo de los profesores de literatura<sup>10</sup>. El otro producto del taller que me resultaba de interés era el progreso en la desenvoltura de las alumnas: no terminaban convertidas en actrices, por supuesto, pero mejoraban su dominio corporal y vocal, además de que el taller les ofrecía una oportunidad de convivencia creativa.

No quiero terminar esta sección sin decir algo sobre los programas de mano. En apariencia, son un elemento accesorio del fenómeno teatral. Sin embargo, en el caso del teatro escolar y juvenil tienen mayor relevancia. Primero,

---

<sup>10</sup> Vid: anexo 19, ejemplos de comentarios escritos de las obras.

porque son a veces el único reconocimiento que reciben las participantes por su trabajo, aparte de un aplauso que siempre está garantizado por ser el público una mezcla de familiares e invitados. Segundo, porque sirven de instrumento didáctico para una audiencia que muchas veces no está acostumbrada a asistir a eventos culturales y responde a ellos como si estuviera en el foro de un programa sabatino de televisión. Tercero, porque contribuyen a crear la atmósfera adecuada para una función teatral escolar, que no genera los mismo niveles de expectativa que una profesional. Merced a los adelantos en la informática casera, cada vez he podido hacer programas más completos<sup>11</sup>.

Y ya que estamos hablando de la faceta de evento que tiene el teatro, es importante mencionar que también fue durante esta etapa que aprendí el valor de dar las llamadas, aún en un humilde foro escolar, de presentar la obra antes de abrir el telón y al reparto después de cerrarlo, de intercambiar impresiones con el público, etc. Una función de teatro es, a la vez que un acto artístico y comunicativo, una ocasión social. Puesto que las alumnas no reciben un pago por su valor y a veces ni siquiera puntos adicionales en su calificación, considero que es un deber del director asegurarse de que todas y cada una reciban un reconocimiento proporcional a sus méritos

### **Problemas, declive y cierre**

Desde el inicio del taller de teatro en el colegio Luz del Tepeyac, hubo algunos problemas que con el tiempo fueron agudizándose. El apoyo de la dirección era más bien escaso y las propuestas para hacer más de una función siempre terminaban en fracaso. Además, las funciones que llegaban a realizarse, se hacían en un horario muy inconveniente: sábado a mediodía. Por otro lado, cuando la dirección de preparatoria otorgó el auditorio como espacio de ensayos para el taller de jazz (baile) se afectó severamente al taller de teatro, pues se nos imposibilitó ensayar en el espacio natural para nuestra labor.

Dicho taller de jazz, de resultados más inmediatos y menos exigente hacia sus integrantes, provocó una fuerte deserción del taller de teatro. Del grupo de

---

<sup>11</sup> Vid: anexo 24, muestras de programas de mano.

doce personas con que se habían presentado los episodios I y II de Chelo Halls en 2006 y 2007, sólo permanecieron dos en el taller de teatro cuando se inició el curso 2007-2008. Así, apenas se logró juntar al reparto de nueve personajes de *La noche de las mentiras* con dos alumnas haciendo papeles dobles y yo actuando también.

El taller por sí mismo había llegado a su mayor nivel. *El extraño caso del teatro Olimpo* y *La noche de las mentiras* eran obras extensas, con cambios de escenografía e iluminación, efectos especiales, coreografías, peleas, etc. Para un grupo de estudiantes como el del Luz del Tepeyac, era llevarlas al límite de sus capacidades. Por otro lado, la limitante de que sólo contaba con integrantes femeninas ya no era sostenible, puesto que no resultaban verosímiles las escenas románticas ni las peleas.

Cancelar la función en la UNAM de *La noche de las mentiras* después de haberla presentado con tanto éxito en el aniversario del colegio me dejó un amargo sabor de boca, así que antes de salir de vacaciones avisé a la directora de preparatoria de mi decisión de cerrar el taller de teatro que por ocho años había funcionado en el Luz del Tepeyac<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Vid: anexo 21, constancia de las obras realizadas en el colegio "Luz del Tepeyac".

## IV. PARROQUIA DE LA PASIÓN (2007-2011)

### **Creación del grupo y su contexto**

Desde que tenía el taller de teatro en el colegio Luz del Tepeyac, me había interesado abrir otro en la Parroquia de la Pasión. Había visto que debajo de la iglesia había un gran auditorio con capacidad para quinientos espectadores y un escenario más bien pequeño. Mis primeros intentos fueron infructuosos, pues el párroco de entonces, un tal P. Jesús, no se mostró muy interesado: me habló de los autos sacramentales y no acordamos nada concreto.

Fue hasta que llegó el siguiente párroco, el P. Carlos Cano, en 2007, que hubo una posibilidad real de abrir el taller de teatro. Debo decir que el convenio al que llegamos era bastante laxo y me aseguraba un alto grado de libertad artística. Las únicas condiciones eran tres principios innegociables: pastoral, profesional y pobre. Por pastoral, se entendía que el taller debía contribuir al esfuerzo evangelizador de la parroquia; por profesional, que los integrantes debían comprometerse a contribuir para que el montaje fuera de calidad; por pobre, quedaba establecido que el taller de teatro no debía solicitar grandes recursos económicos a la parroquia, ni cobrar la entrada a las funciones; subsistiría únicamente con las aportaciones de los integrantes.

Se prepararían dos obras anuales: una para la época de Cuaresma y otra para la temporada decembrina, con la posibilidad de hacer una tercera obra en el verano menos vinculada a cuestiones religiosas. Nuestra sede para ensayos y presentaciones sería el auditorio parroquial, en un horario dominical de 5:00 a 8:00 p.m., lo cual implicaba contar con las mismas tres horas semanales de ensayos que tan buenos resultados me habían dado en mi taller anterior.

Cabe mencionar algunos detalles sobre el auditorio. Para empezar, se notaba que había sido hecho con poco presupuesto, pero con bastante idea de lo que se necesitaba. Así, por ejemplo, contaba con salidas y camerinos a ambos lados del escenario y un pequeño proscenio; un muy modesto grupo de lámparas

por encima de la cortina del telón; las paredes a los costados del área del público estaban cubiertas con paneles cuadrados de madera como de un metro cuadrado forrados de tela, lo cual mejoraba mucho la acústica. Los asientos no eran butacas, sino un medio millar de sillas apilables, lo cual permitía reacomodar los asientos según las necesidades del montaje. Cuando llegamos, estaba algo descuidado, pero fue remozado a principios de 2009: se pintaron las paredes, se repararon las luces y se forraron los paneles con tela nueva.

El lema de la parroquia era "Hacer comunidad", y el taller de teatro no sería ajeno a dicho objetivo. Por otros eventos que ya se realizaban, como la fiesta parroquial, la posada navideña, etc., existía un grupo de asistentes asiduos a los acontecimientos parroquiales; desde la perspectiva del taller de teatro, contábamos con lo que se conoce como "público cautivo" antes de iniciar labores.

Se realizó la convocatoria y el taller inició funciones el 26 de agosto de 2007 con siete integrantes, incluyéndome: tres femeninos y cuatro masculinos, entre ellos, un seminarista de la orden pasionista, encargada de la parroquia. Él sería el responsable de abrir y cerrar el auditorio para los ensayos (a mí nunca se me confió un juego de llaves), pero sobre todo, servía de enlace entre el párroco y yo. Los demás eran muchachos del rumbo interesados en hacer teatro.

### **Pastorelas**

La primera obra presentada por el taller de teatro Juan Pablo I, abreviado JPI, de la Parroquia de la Pasión fue una pastorela, *La noche de Belén*, en diciembre de 2007. No era un libreto que ya hubiera presentado antes, sino una obra que había escrito el año anterior con la esperanza de montarla profesionalmente. Por ello, el contenido religioso era mucho más sutil y, si la usé en la parroquia, fue porque era la pastorela de menos personajes con la que contaba en ese momento: ocho, así que sólo tuve que ajustarla a siete, en vez de tomar una pastorela de doce personajes y hacer tremendos malabares para adaptarla a mi grupo<sup>1</sup>.

El hecho de trabajar con un reparto mixto produjo diferencias notables: el diablo violento era mucho más convincente, y las escenas entre la lujuria y el

---

<sup>1</sup> Vid: anexo 22, los siete integrantes originales del taller Juan Pablo I.

pastor, bastante más graciosas. El seminarista del grupo, Miguel Ángel Merino, convocó a sus compañeros que vivían en la casa parroquial y elaboraron una escenografía de buena calidad. La respuesta del público fue positiva, pues ya se habían acostumbrado a la pastorela anual con los montajes que yo había llevado en los dos años previos. Y el párroco, hombre muy inteligente, alcanzó a ver el mensaje cristiano en las últimas escenas de la pastorela, aunque carecieran de la obviedad de un nacimiento.

La pastorela de 2008 fue un punto bajo en todos sentidos. Como tenía más integrantes, me aventuré a reciclar un libreto del Luz del Tepeyac, decisión que lamenté mucho, pues, si bien era gracioso y adecuado, estaba plagado de errores que no había detectado cuando la monté por primera vez. Gradualmente mejoraba como director y como dramaturgo, así que decidí no volver a reciclar libretos. Por otro lado, ya no contábamos con nuestro seminarista-escenógrafo, y nuestra producción resultó vergonzosa: sin fondos, con sillas mal disimuladas, con vestuarios deficientes (una diabla llevó los pants rojos con los que solía dormir, en vez de un auténtico disfraz). La obra era más religiosa: había ángeles, nacimiento y villancicos, pero el mensaje era pobre comparado con el del año anterior<sup>2</sup>.

La última pastorela, la de 2009, fue la culminación del proceso que había iniciado doce años atrás en el Colegio Mercedes: era una obra de nueve personajes (ya no sobraba ninguno), muy cómica, cargada de mensajes cristianos, y con una magnífica producción (fondos, efectos especiales, buenos disfraces, etc.), montada por un grupo unido y comprometido, cuya nómina volvía a incluir al seminarista-escenógrafo y a algunos amigos y familiares míos. Fue una muestra de oficio en el género y de competencia en la labor de dirección escénica, que poco a poco había ido revelándome sus secretos. El hecho de que para esas fechas ya estaba cursando mi carrera en Letras en la UNAM había influido positivamente en mi trabajo, no sólo como una motivación muy fuerte, sino porque, por poner un ejemplo entre muchos, el hecho de que el profesor Galdino nos hubiera dejado leer el libro sobre géneros dramáticos de Claudia Cecilia Alatorre, me había aclarado muchas cosas que contribuían a una mejor dramaturgia.

---

<sup>2</sup> Vid: anexo 23, fotografías comparativas de las pastorelas de 2008 y 2009.

En 2010 no hicimos pastorela, sino una obra de Navidad. A esas alturas, el taller ya estaba en franca crisis y lo único que pudimos montar, con tantos trabajos que le quitaron toda posible satisfacción, fue *El duende sin corazón*, un libreto que había escrito a la par de *La joya escondida*, cinco años atrás, y que se había quedado archivado sin escenificar. Fue el montaje más difícil de todos los que he hecho, al punto de que no hubo un problema que no se presentara: no lográbamos reunir al reparto, un participante no asistió a la función y tuvimos que remplazarlo de último minuto con un ex integrante que encontramos entre el público y que salió al escenario libreto en mano, no nos confirmaron la fecha sino hasta cuatro días antes de la función, la asistencia fue magra, etc.

#### **Obras de Pascua**

Si en el colegio Luz del Tepeyac las obras más importantes eran las pastorelas, en la Parroquia de la Pasión lo eran aquellas que se presentaban durante la Cuaresma, muy cerca de la Pascua, a veces, incluso, dentro de la Semana Santa. Los pasionistas, como su nombre lo indica, están muy enfocados en ese aspecto de la religión católica, así que ellos valoraban mucho la posibilidad de reforzar ese periodo del año litúrgico con una obra de teatro que atrajera público y enfatizara el mensaje.

El perfil de la obra, tal como me lo dieron a entender los tres párrocos con los que trabajé, era el de un texto que directamente tratara sobre la Pasión o que al menos fuera de carácter religioso, lo cual no implicaba que escenificáramos la vida ejemplar de algún santo, pues también gustaban de presentar a la religión como componente del mundo moderno, sino que debíamos provocar una reflexión bajo la guía de los principios de la moral cristiana. Las referencias bíblicas o de autores cristianos eran bienvenidas y se preferían las obras serias y de alto impacto; las comedias no eran deseables en Cuaresma.

La primera obra de este tipo la montamos en la primavera de 2008 y fue el musical *Jesu Cristo Superestrella*. No era exactamente lo que deseaba el párroco, pero fue indulgente con nosotros por tratarse del primer montaje de este tipo que hacíamos. Su mayor mérito, como era de esperarse en un musical, residió en la

producción: aproveché al máximo los espacios disponibles en el auditorio, de manera que contáramos con cuatro escenarios para facilitar los cambios de escena; una de las integrantes asumió las labores coreográficas y, en la práctica, calcó los bailes de la película de 1973 (que fue nuestra inspiración); para la escena de los latigazos, tuvimos acceso a un verdadero látigo de utilería y a un par de luces estroboscópicas que creaban un efecto muy impactante; un parroquiano prestó el equipo de sonido que rentaba para eventos y los seminaristas apoyaron como asistentes técnicos. Tantas cuestiones de producción terminaron por concentrar la mayor parte de la atención del reparto, por lo que la actuación en sí resultó más bien superficial y los más de seiscientos asistentes a la función (había gente de pie diseminada por todo el auditorio) quedaron satisfechos con el espectáculo, aunque no estoy seguro de que se hayan ido con un gran mensaje para reflexionar.

En 2009 presentamos *Dios se confiesa*. Era una adaptación de la novela del mismo título escrita por Alejandro García Durán, mejor conocido como el "Padre Chinchachoma" en la que se contaba la historia de "El Greñas", un muchacho de la calle a quien Dios se le revela dialogar con él y ayudarlo a comprender su situación y cambiar de vida; en realidad, era un conjunto de anécdotas y experiencias reales que Chinchachoma había vivido con sus "hijos", como él los llamaba, combinadas con el elemento del coloquio entre Dios y el chavo callejero, unidas por un delgado argumento. García Durán trabajó durante muchos años con jóvenes en situación de calle, así que su visión no es ni idealista ni poética, sino crudamente realista: por ejemplo, en la novela aparece un intento de violación y el lenguaje que usan los personajes está plagado de groserías.

Cuando escribí la primera página del libreto me encontré frente al dilema: ¿debía mantener las groserías y la crudeza de las situaciones originales, o era mejor adaptar la obra a lo que era sensato presentar en una parroquia para un público que incluía ancianas devotas y miembros de cofradías? Opté por lo primero. Y, desde ese momento hasta el día de la función, viví con la incógnita de saber si se nos permitiría terminar la función de estreno o nos echarían encima el telón antes de llegar al tercer acto.

*Dios se confiesa* resultó todo un éxito. El público quedó impresionado. Incluso hubo quienes se pusieron de pie al final de la función y dijeron que era necesario difundir la obra. El párroco subió al escenario y dijo que era: "Evangelio puro". Además, salmodió el coro de un poema de Chinchachoma que incluí en el libreto y que dice: "¡Qué bonito es amar, qué triste es chingar!"

En términos de dramaturgia, *Dios se confiesa* era una obra que duraba una hora y tres cuartos y que exigía de sus nueve actores un trabajo intenso y completo. Cada personaje tenía su arco bien desarrollado y no sobraba ni faltaba ninguno. La premisa se transmitía con claridad. Las escenas difíciles, como la del intento de violación y la muerte de uno de los chavos de la calle, baleado por un policía, resultaron verosímiles (cuando monté una muerte en escena en *La hija de las nieves*, en 2004, el público reaccionó riendo). Como adaptación, era respetuosa del sentido del original, si bien me había tomado la libertad de añadir algunos personajes, como el del "Doctor Podredumbre", quien se dedica a recolectar alimentos de la basura que aún no están putrefactos para revenderlos. Esta figura, lamentablemente real, había sido descrita por otro apóstol de los desarraigados: el obispo brasileño Hélder Cámara, en un libro que había llegado a mis manos. Su integración exitosa a la obra de Chinchachoma demuestra hasta qué punto habían mejorado mis habilidades como adaptador. Cabe mencionar que es la última adaptación que he escrito.

En términos de producción, también resultó un acierto. Cubrimos toda la pared del fondo con un ominoso muro que parecía oprimir a los personajes. Utilizamos rock pesado para los intermedios musicales, e incluso logramos coordinar un oscuro que permitía a un personaje "desaparecer" de escena, después de haber muerto en brazos de su único amigo<sup>3</sup>.

Al siguiente año, 2010, había un nuevo párroco. Y éste me encargó que montara una Pasión, es decir, una escenificación de los últimos días de Jesucristo en la Tierra. Hay que tomar en cuenta que para entonces ya llevaba yo un año estudiando la licenciatura en Letras Hispánicas, así que, en vez de simplemente sentarme a escribir, como hubiera hecho antes, traté de informarme respecto al

---

<sup>3</sup> Vid: anexo 24, el ominoso muro de *Dios se confiesa*.

subgénero que iba a trabajar, de manera que pudiera producir un libreto efectivo y, de ser posible, innovador.

El resultado fue *El sendero del silencio*, una obra en la que, de hecho, no aparecía Jesucristo, aunque los personajes se dirigieran a él. Eso sí, todos los diálogos atribuidos a Jesús, que se escuchaban mediante grabaciones, correspondían a lo consignado en los evangelios; no me sentía cómodo inventándole parlamentos al Mesías. Tampoco había sangre, pues no quería caer en un estilo similar al de la película de Mel Gibson, por más que algunos doloristas se deleitaran con él. A pesar de incluir múltiples personajes, estaba diseñada para ser representada por siete actores. Preferí hacerlo así porque no quería repetir la experiencia multitudinaria de *Jesucristo Superestrella* y porque continuaba mi tendencia a la economía escénica. Como ya se iba haciendo costumbre, era un respetable montaje de dos horas de duración. Comenzaba con un prólogo hecho de textos tomados de los profetas, que había leído por entonces, para proceder a una serie de escenas en la que personajes aledaños a Jesús se expresaban sobre él (algo similar a lo que Gibrán había hecho en *Jesús, el hijo del hombre*) y terminaba con un conjunto de fragmentos de San Juan, cuya obra siempre me ha parecido maravillosamente poética, sobre el amor, la resurrección y el final de los tiempos.

El párroco quedó más que satisfecho y el público también, de manera que el taller de teatro JPI se anotó otro gran éxito. Como mencioné, creo que mucho del mérito es adjudicable a las nociones que los cursos de la licenciatura iban introduciendo en mí. Al comprender mejor los propósitos y dimensiones de la literatura, y al revisar su desarrollo histórico, me volvía más consciente de los aspectos que debía considerar y del efecto que lograríamos en el público, así como de las herramientas disponibles para ello.

La última obra de Pascua que hice en la Parroquia de la Pasión se dio en circunstancias muy diferentes. Era un hecho que después de ella el taller se cerraría. La hicimos más para concluir con dignidad las labores del grupo que por otra razón. Se tituló *La sentencia* y la estrenamos el 10 de abril de 2011. Era un libreto original, aunque después el nuevo párroco, recién llegado, me demostró

que se parecía a *A puerta cerrada*, de Jean Paul Sartre. Cabe mencionar que, con ella, continuaba mi tendencia a la economía y fluidez escénicas: el reparto está compuesto de tres personajes y se desarrolla en un solo acto. También comencé a tratar de darle mayor peso a elementos distintos al diálogo: luces, utilería, música, sonidos, pantomimas como contrapunto a escenas de mucho diálogo, de mucho ritmo o de mucha acción, etc.

### Obras originales

Resumiendo lo que ya he dicho sobre mis libretos en las páginas precedentes, es posible identificar tres aspectos relevantes.

Primero, el oficio para la escritura de pastorelas. Hay que tomar en cuenta que para *La noche de Belén* ya llevaba diez años escribiendo este tipo de libretos. Ahora bien, algo que noté durante mi estancia en la Facultad de Filosofía y Letras fue que lo que yo había hecho había sido mejorar mi tipo de pastorela, pero que desconocía bastante sobre la pastorela como género. Merced a lo que aprendí sobre sus orígenes como parte del teatro de evangelización con la maestra Yosahandi (hablo de la pastorela mexicana) y a un libro publicado por la facultad: *Fiesta y teatralidad de la pastorela mexicana*, además del ya mencionado estudio de Joel Romero Salinas, descubrí que la pastorela como género es algo mucho más amplio. Así, el estudiar Letras Hispánicas me ha permitido dimensionar mejor mi labor como dramaturgo. Asimismo, me ayudó a entender que *La noche de Belén*, escrita bajo otras premisas y para otro contexto, sea tan diferente, por su carácter urbano y la atenuación del aspecto religioso, a sus compañeras.

El segundo aspecto es la continuidad, respecto a lo observado en los últimos montajes realizados en el Luz del Tepeyac, en cuanto a la duración y dimensiones de las obras. Si en el colegio *La noche de las mentiras* y *El extraño caso del teatro Olimpo* habían exigido del grupo el máximo de sus capacidades, lo mismo había ocurrido en la parroquia con *Dios se confiesa* y *El sendero del silencio*. Es innegable que proporciona cierta satisfacción el ser capaz de manejar obras de gran envergadura, con cambios de escenario, peleas, bailes, multitud de personajes, efectos especiales, etc. Es una muestra de capacidad técnica.

Ahora bien, como contrapunto a lo anterior, en la Parroquia de la Pasión comencé a desarrollar lo que he denominado obra de cámara, tomando el término prestado del ámbito musical, la cual se caracteriza por la economía de personajes, escenarios y recursos de producción, que se compensa con un mayor énfasis en el desarrollo de los personajes, la intensidad emocional y un uso más amplio de los recursos discursivos (cambios de ritmo, soliloquios, delirios, simbolismos, etc.). El primer intento en este sentido fue *Testigo*, de 2010, que contaba con seis personajes y un solo escenario, aunque todavía se dividía en actos (dos). Junto con *Testigo* montamos *Viajero sin equipaje*, de Antonio González Caballero, con un escenario y cuatro personajes; no era un texto mío, pero me mostró lo agradable y cómodo que es trabajar con un grupo pequeño y explorar a fondo a los personajes. En 2011, con *La sentencia*, logré establecer una marca dentro de mi dramaturgia personal al limitarme a tres personajes, un solo acto y tres sillas por toda escenografía.

No creo que haya oposición entre la obra de gran envergadura y la de cámara. Al contrario, creo que como dramaturgo y director escénico es enriquecedor realizar ambos tipos de montaje. En determinadas circunstancias de institución, público y participantes, una resulta más conveniente que la otra. Si por ahora he seguido desarrollando la obra de menores dimensiones y no he vuelto a enfrascarme en un montaje de mayor alcance, ha sido por las características de los grupos con los que trabajo en este momento, no porque haya renegado de los montajes de mayor calibre. Mis grupos de teatro actuales están formados por mis estudiantes de literatura, que son pocos (un grupo de ocho y otro de trece alumnos) y carezco del tiempo suficiente para preparar una obra de mayores proporciones.

#### **Obras de otros autores**

Tres casos de mi trabajo con obras de otros autores es necesario destacar de esta fase: la adaptación de *Dios se confiesa* y los montajes de *Viajero sin equipaje* de Antonio González Caballero y el musical *Jesucristo Superestrella*, de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice.

En el caso de *Jesucristo Superestrella* considero que logramos hacer un planteamiento que no fuera ni tan burdo ni tan predecible como sucede a menudo con obras muy populares. Más que como una representación distorsionada de la vida de Cristo, lo que quise fue escenificarla como una tragedia, a un primer nivel entre un grupo de amigos y, más profundamente, entre un conjunto de idealistas y el sistema político establecido. Aquí no fue la carrera de Letras, faltaba aún un año para que ingresara, sino la película de 1973 la que me sirvió de guía para diseñar el montaje.

*Dios se confiesa* es, desde mi punto de vista, la adaptación más lograda que he producido: se respeta el contenido y el lenguaje originales, los ajustes están justificados (por ejemplo, en la novela original, el protagonista va a Acapulco y luego regresa a la Ciudad de México; para la obra, ubiqué toda la acción en un callejón del Distrito Federal), y se enriquece el texto original (como queda ejemplificado con la ya mencionada adición del Doctor Podredumbre).

*Viajero sin equipaje* es lo que yo consideraría un caso de dirección escénica responsable. Contrario a mi costumbre, no le quité ni le agregué un solo diálogo. Era el verano de 2010 y estaba al final del primer año en la carrera de Letras, por lo que ya era muy consciente del respeto que debía tener para con las obras de otros autores. Intenté, eso sí, reforzar determinados momentos, recurriendo a la música o a movimientos escénicos, pero estoy seguro de que lo que presentamos al público fue una interpretación sensata del texto original (cabe mencionar que uno de los actores, Guadalupe Durón Sánchez, trabajó en varios montajes con el propio González Caballero, y no puso reparo alguno). Su problema, debo reconocerlo, es que no era una obra adecuada para el público del taller. La realidad es que ni ella ni *Testigo*, de mi autoría, gustaron y ese tropiezo fue como un balde de agua fría después del éxito de *El sendero del silencio*.

### **Obras no montadas y libretos atrasados**

Aunque a primera vista resulte curioso, y hasta ocioso, comentar proyectos que no despegaron, creo que analizarlos arrojará información tan importante como haber estudiado los montajes realizados.

Cuando iniciamos actividades en la parroquia, tenía yo algunos libretos bajo el brazo que por una u otra razón no se habían montado en el colegio Luz del Tepeyac. Uno de ellos llevaba por título *Violeta*, y era una adaptación del libreto de *La traviata*, basado a su vez en *La dama de las camelias* de Alexandre Dumas. No lo quise hacer en el colegio porque ya había visto cuán poco convincentes resultaban las escenas de amor hechas con puras actrices, y tampoco la quise hacer en la parroquia porque no cumplía demasiado bien con el principio pactado de que las obras debían ser pastorales.

También cruzó por mi mente la idea de volver a montar *La noche de las mentiras*, pero la descarté porque en el fondo era una obra muy frívola; después de todo, estaba basada en una opereta. Sentí una fuerte tentación de montar, esta vez completa, la trilogía de Chelo Halls, que se había quedado trunca después de dos episodios en el Luz del Tepeyac, pero, nuevamente, me pareció que no cumpliría las expectativas que había respecto al taller de teatro JPI.

Esta mayor conciencia de la importancia del entorno de un grupo de teatro juvenil no me impidió cometer el error de empezar a trabajar obras que después decidí no montar, con la consiguiente pérdida de tiempo, trabajo y motivación. Me ocurrió en 2008, cuando iniciamos ensayos de una obra llamada *El destino se llama Cleo*, adaptación de una simpática novela de Giovanni Guareschi titulada *El destino se llama Clotilde*. La obra en sí era muy cómica, pero era de una superficialidad pasmosa, aún más que *La noche de las mentiras*. Cuando una tarde el párroco bajó a visitarnos durante el ensayo y no me atreví a mostrarle lo que llevábamos, comprendí que estaba equivocado y cambiamos de libreto. También, en algún momento, ensayamos mi adaptación del entremés cervantino *La cueva de Salamanca*. Ya la había montado en el colegio e incluso la había presentado profesionalmente con un grupo llamado La bruja, experiencia de la que hablaré más adelante. Me di cuenta de que me aburría el volver a trabajar una obra que ya había dado todo de sí, y la cancelé, para desconcierto de mi grupo.

Por "libreto atrasado" me refiero a aquel que fue escrito y no se montó en su momento. *Testigo*, la obra que presenté en el verano de 2010 junto con *Viajero sin equipaje*, era originalmente un libreto para un cortometraje que nunca se produjo.

Pensé que, por su temática urbana, sería un buen acompañamiento para la obra de González Caballero, que apenas pasaba de la media hora en escena. El montaje se hizo bien, pero el contenido no fue del agrado del público, el cual mostró su disgusto con una glacial indiferencia hacia la obra. En el caso de *El duende sin corazón* utilicé un libreto atrasado porque después de todo el tiempo perdido ensayando *Del Averno con amor* no era posible completar un texto nuevo a tiempo. Además, presentía la estrepitosa caída del taller, y no tenía ánimos para escribir algo que no sabía si se montaría.

El caso de *Del Averno con amor* fue muy doloroso. Estaba un tanto harto de escribir una pastorela tras otra, así que opté por escribir una obra de aventuras. Me inspiré en la película y novela de James Bond *Desde Rusia con amor* para escribir un texto paralelo. En la obra original, Bond debe traer a salvo a Londres a una desertora soviética de la cual se enamora. En mi obra, un ángel hacía hasta lo imposible por salvar a una adolescente suicida que por la Misericordia divina no había ido directo al Infierno.

Había leído un libro sobre posesiones diabólicas y exorcismos, y las interesantes observaciones que hace Papini en *El diablo* (nuevamente me informaba antes de escribir, como con *El sendero del silencio*), así que mis demonios no eran nada cómicos ni gentiles, sino personificaciones de un odio destructor y total. La misma temática de la salvación de una suicida crearía, según mis expectativas, un impacto emocional fuerte y un cierto grado de polémica (había aprendido que una dosis moderada de polémica genera mayor interés, pero no alcanza a atraer consecuencias negativas para el taller de teatro).

Otro aspecto importante de la dramaturgia de esta obra, es que la había redactado después de haber platicado sobre ella y asignado previamente los personajes a mi equipo. Es decir, había sido escrita a la medida, para garantizar que cada quien interpretara un papel que le gustara. Ya los conocía a todos, así que también era una forma de aprovechar sus habilidades particulares.

El planteamiento de producción era muy ambicioso, pues quería repetir la amplitud que habíamos logrado con *El sendero del silencio*. El hecho de haber abordado el género de aventuras implicaba lidiar con una gran cantidad de

personajes (once), diversos escenarios, y ejecutar un baile, un par de canciones, y unas cuantas peleas, para terminar con una hecatombe final muy complicada, con un duelo definitivo en pleno derrumbe.

Nada de esto se cumplió, pues después de iniciados los ensayos tuvo lugar una deserción masiva cuyas causas comentaré al final del capítulo.

### **Influencia de la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas**

Comencé a estudiar la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas en enero de 2009, lo cual quiere decir que durante dos años y fracción ambas actividades se traslaparon, dando como resultado una influencia recíproca: los cursos de la licenciatura me ayudaban a comprender mejor y en muchos casos guiaban, mis actividades teatrales, a la vez que la experiencia teatral me proporcionaba ejemplos concretos de lo que se comentaba en las aulas de la facultad. Incluso, en retrospectiva, me ayudó a comprender la mayoría de los aciertos y errores que se presentaron en el taller de teatro anterior.

En el proceso de montaje de las obras del taller Juan Pablo I, desde la selección del libreto hasta el estreno, es posible identificar influencias de los estudios realizados en la carrera. Por ejemplo, al comprender la intensa interacción que existe entre una obra literaria y su contexto histórico-social, me volví capaz de elegir con mayor certeza el tipo de libretos que era conveniente montar; si en algunos casos la elección fue desafortunada, no fue sin previa advertencia y se debió sólo a mi necesidad.

De igual forma, comencé a experimentar con las posibilidades del lenguaje literario. Su naturaleza específica y sus diferencias con el lenguaje ordinario forman parte de un debate del que yo no sabía nada antes de ingresar a la facultad. Cuando me enteré de él, pude echar mano de un lenguaje poético, simbólico, o simplemente extraño, para lograr determinados efectos en la comprensión de mis obras.

Otra manera en que esta percepción más reflexiva del lenguaje y del idioma influyó en mi trabajo en el taller de teatro, queda ejemplificada en el uso de distintos idiolectos para diferentes personajes. Yo ya sabía, desde que hacía

pastorelas al final de los noventa, que, por decir, un pastor no debe hablar igual que un ángel, pero fuera de esos casos obvios no había trabajado a fondo la idea. Ahora, en cambio, sabía que el vocabulario y la sintaxis sirven como herramientas de caracterización al mismo nivel que el vestuario o la expresión oral. También contribuyó a ello el conocimiento de las funciones del lenguaje. Sería ingenuo suponer que en una obra de teatro, por ser literatura, la única función que se ejerce es la poética. Al contrario, para los personajes los eventos dramáticos son una realidad dentro de la cual ejercen alternativamente dichas funciones, y cada una produce efectos diferentes en el público, con lo cual queda una enorme cantidad de posibilidades a disposición del dramaturgo: es posible contradecir las expectativas creadas respecto a un personaje dotándolo de un idiolecto que no corresponde a su caracterización, se puede utilizar un lenguaje poético en vez de uno informativo para crear una mayor ambigüedad en cuanto a su contenido, etc.

Otra influencia importante fue la mayor conciencia de los géneros teatrales y de su desarrollo a través del tiempo. Al conocer los antecedentes y evolución de un género teatral es más fácil satisfacer las expectativas del público, como sucedió con la obra religiosa *El sendero del silencio*. Del mismo modo, aunque en sentido contrario, un mayor conocimiento de los principios permite utilizarlos con mayor flexibilidad y originalidad, como ocurrió con *Navidad inesperada*, que contiene muchas alteraciones respecto a lo que tradicionalmente se entiende como pastorela.

Incluso, una mayor educación literaria me ha permitido hacer mejores críticas respecto a mi propio trabajo, más allá del nivel de: "gustó", "no gustó", "nos aplaudieron", "no nos aplaudieron", lo que conduce a un mejor aprovechamiento de las experiencias escénicas.

Estudiar literatura también ayuda a prevenir el mayor problema del empirismo: experimentar durante un largo tiempo para descubrir lo que ya se sabía. Pienso en todo el tiempo que me llevó realizar adaptaciones adecuadas y cuántos fracasos y tropiezos hubo en el camino, y cuando lo comparo con lo que ha sido trabajar el género de obra de cámara, me doy cuenta de que, mientras en el primer caso todo fue un aprender de la experiencia, en el segundo ya había una

---

mezcla de teoría y práctica que ha resultado mucho más productiva y menos estresante. Yo hacía mis adaptaciones sin ninguna preparación, y tardé mucho en obtener un buen resultado. Lo de las obras de cámara, en cambio, surgió de reflexiones hechas a partir de lo aprendido en las aulas de la facultad, que después he ido confirmando en el escenario.

En realidad, no se puede resumir en un solo apartado la manera en que el estudio de las Letras ha alimentado mi labor teatral. Si menciono estos casos, es sólo por ser los ejemplos más evidentes. Creo que a lo largo de estas páginas ha sido patente para el lector la intensa interacción, aún retroactiva, que se ha dado entre estas dos experiencias de mi vida.

#### **Desarrollo del taller y sus logros**

En el desarrollo del taller de teatro Juan Pablo I de la Parroquia de la Pasión se pueden identificar tres fases.

La primera fase abarca los años 2007 y 2008. En realidad, en 2007 sólo se montó *La noche de Belén*, pues el taller inició actividades en agosto. Dicha pastorela permitió lograr una temprana aceptación del público, que se confirmó con el montaje de *Jesucristo Superestrella*, el mayor éxito en términos de participantes (más de veinte) y público (casi seiscientos asistentes a la función). Esta fase concluye con el tropiezo que representó la pastorela de 2008, la cual estuvo muy mal producida y se hizo a partir de un libreto reciclado.

La segunda fase, la de mayor esplendor, abarca el 2009 y parte del 2010. El primero fue un año redondo, con los éxitos en Pascua de *Dios se confiesa* y en diciembre de *Navidad inesperada*, cuyas cualidades ya se han comentado. Esta fase también concluye en un punto bajo con la presentación de *Testigo y Viajero sin equipaje* que, si bien estuvieron bien montadas, no fueron del agrado del público ni de las autoridades de la parroquia.

La tercera fase comienza con la crisis que se produjo con la cancelación de *Del Averno con amor* y que llevó a presentar *El duende sin corazón* como una obra navideña de emergencia con la mitad del elenco que teníamos al inicio de año. Al comenzar el 2011, el único objetivo de lo que quedaba del taller (tres

integrantes, incluyendo a mi ahora esposa y un amigo actor profesional) era presentar una obra que constituyera un digno cierre de actividades, en vez de simplemente hacer un vergonzoso mutis. Con el estreno de *La sentencia* el 10 de abril de 2011 y la entrega de reconocimientos que se llevó a cabo después de la función, quedó cerrado este capítulo de mi trabajo teatral.

Entre los logros de este segundo taller de teatro a mi cargo, cabe destacar la escritura de buenas adaptaciones, como ya se había hecho manifiesto en los últimos trabajos realizados en el Luz del Tepeyac; la capacidad para producir obras de gran envergadura y, como curioso complemento, la tendencia creciente hacia el teatro de cámara; y la influencia de mis estudios de Letras Hispánicas en la creación de los libretos, en la dirección del taller y en la evaluación de sus resultados.

#### **Problemas, declive y cierre**

Como en el caso del taller de teatro del colegio Luz del Tepeyac, y, de hecho, como sucede con cualquier grupo de aficionados, la rotación de integrantes en el grupo de la parroquia era muy alta. Por ejemplo, de los siete miembros originales que presentaron *La noche de Belén* en 2007, sólo quedaban dos un año después. Cada vez que concluía un montaje ocurría lo mismo: varios miembros se iban y otros se integraban. Así, llegó un momento en que el taller no fue capaz de resistir esta dinámica. Y cuando varios integrantes desertaron a mediados de 2010, no hubo con quién sustituirlos. Cabe mencionar que dicho éxodo de integrantes se dio, en mucho, por la competencia desleal de una asociación supuestamente caritativa que llegó a imponer su propio taller de teatro sin haberme consultado, ante la pasividad del nuevo párroco.

Y hablando de párrocos, hay que decir que, si como establecimos antes, el desempeño de un taller de teatro depende en mucho de la medida en que cumpla las expectativas de la institución que lo acoge, también es cierto que hay una relación equivalente de apoyo de parte de la institución hacia el taller. En el caso del colegio, trabajé con la misma directora los ocho años, pero en la Parroquia de la Pasión, con los constantes cambios de párroco, sufrimos variaciones muy

fuertes en el apoyo que recibíamos. Así, mientras que el primer párroco con quien trabajé, el P. Carlos Cano, fue un decidido impulsor de las actividades del taller; el segundo, P. Andrés San Martín, se desentendió por completo de nuestra labor. El tercero, P. Benjamín, mostraba una empatía mucho mayor hacia el grupo, habiendo sido él mismo estudiante de literatura antes de descubrir su vocación sacerdotal, pero fue incapaz de contener el avance de la asociación civil que, en la práctica, tomó el control de la parroquia.

Otro problema, repetición de uno que ya se había presentado en el Luz del Tepeyac, fue que las exigencias de montajes de las dimensiones de *El sendero del silencio* o la abortada *Del Averno con amor* eran demasiado pesadas para un grupo de aficionados. Es evidente, y más ahora con los estudios de Letras, que existe una brecha entre mis colaboradores y yo en términos de interés, experiencia, motivación, oficio y compromiso.

Debo reconocer, aunque me duela, que repetí un error que ya había cometido: hacer una mala selección de libretos, lo cual provocó pérdidas de tiempo y deserciones.

A causa de todo esto, aprovechamos la última obra para hacer una entrega de reconocimientos, unos diplomas que yo mismo imprimí, y una muestra fotográfica retrospectiva sobre lo que fueron los cuatro años de actividades del taller de teatro Juan Pablo I de la Parroquia de la Pasión.

Después de eso, cayó el telón sobre el taller<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Vid: anexo 25, constancia de las obras realizadas en la Parroquia de la Pasión.

## V. OTRAS EXPERIENCIAS TEATRALES

### **Teatro profesional**

Si bien el tema central de este informe es el teatro escolar y juvenil, considero conveniente comentar el par de experiencias profesionales que he tenido para que sirvan como medio de contraste y ayuden a entender mejor las especificidades del teatro aficionado hecho con jóvenes.

En 2008, un ex alumno de la Universidad Latina, con quien había presentado *La cueva de Salamanca* me propuso preparar una obra para el Encuentro Nacional de los Amantes del Teatro. Le planteé la idea de escenificar de manera conjunta los cuatro entremeses cervantinos que hasta entonces había adaptado: *La cueva de Salamanca*, *El retablo de las maravillas*, *La guarda cuidadosa* y *El juez de los divorcios*. Para ir preparando al público a presenciar una versión modernizada de los entremeses, titulamos a la selección: *Los cervantinos... y unos cuates*.

Este alumno no contaba con una compañía profesional, pero su novia había estudiado actuación y trabajaba para alguien que se dedicaba a montar pequeñas obras basadas en las películas de Disney en centros comerciales. Ella anhelaba salir de eso y hacer algo de mayor valor artístico; él quería seguir montando obras, después de haber tenido la experiencia conmigo. Entre los dos reunieron un presupuesto modesto y un grupo de actores entre los conocidos que ella tenía.

Ensayamos durante un par de meses, dos días a la semana, en la sala de la casa de un tío de él. Cada quien era responsable por su vestuario y utilería. Me asombró la rapidez con que el reparto se aprendió los diálogos, acostumbrado, como estaba, a que mis estudiantes tardaran más de lo deseado en lograr semejante proeza. Con múltiples apoyos familiares para el traslado de nuestras cosas, nos presentamos en el teatro Julio Jiménez Rueda el 16 de enero de

2009<sup>1</sup>. Luego hicimos una función dentro del "rally teatral" del Centro Cultural El Foco y también en Ecatepec para auditorios escolares.

Los resultados fueron mixtos: el público nos aplaudió mucho y se divirtió, me atrevo a afirmar que rió más de lo que lo hubiera hecho si hubiéramos mantenido el lenguaje original de Cervantes; la crítica respondió de manera totalmente opuesta y nos concedió reseñas como: "ni de chiste me cuenten entre sus cuates" y "pésimo montaje en todos los sentidos"<sup>2</sup>. Es bien sabido por quienes participan en el encuentro que las críticas no son objetivas y que, mientras para cierto grupo los elogios están garantizados de antemano, quienes no pertenecen a él tendrán que conformarse con, a lo sumo, un tibio reconocimiento. Aún así, con lo que he aprendido en la facultad, ahora me doy cuenta del porqué de ambas reacciones: la del público y la de los críticos. El encuentro tiene por política dar libre acceso a las funciones, así que mucha gente que no suele ir al teatro acude a presenciar las obras que se presentan en él. Para esas personas que no son especialistas, nuestra obra resultó bastante entretenida, con todo y nuestra versión en rap de los versos finales de *La cueva de Salamanca*. Con los profesionales del teatro fue muy diferente: nuestro montaje agredía sus convicciones respecto a cómo debe adaptarse a Cervantes, si es que tal herejía es posible.

Con esa experiencia presente en mi memoria, volví a participar en el encuentro en su XXV edición, la de 2013. Esta vez fue una compañera de la facultad quien propuso financiar y estelarizar la obra, dejando en mis manos los deberes de dirección, producción y dramaturgia, puesto que se trataba de un libreto mío. En esta ocasión tenía más confianza en la obra, pues *Herida abierta* había sido escrita en 2011 para responder a una convocatoria que realizó la Universidad Autónoma Metropolitana con el objeto de allegarse repertorio para las temporadas en el Teatro de la Paz. Mi obra no fue seleccionada en aquella

---

<sup>1</sup> Vid: anexo 26, credencial del XXI Encuentro Nacional de los Amantes del Teatro y programación de obras, incluyendo *Los cervantinos... y unos cuates*.

<sup>2</sup> Las reseñas de las obras que se presentan en el Encuentro Nacional de los Amantes del Teatro aparecen publicadas en su sitio web. Desafortunadamente, en su momento no tuve la previsión de imprimirlas y, como es natural, después de un tiempo fueron descargadas de la página, así que no puedo citar más que de memoria y sin definir a cuál de los críticos atribuir cada una.

ocasión, pero era un libreto austero en cuanto a sus exigencias de producción, escrito para un público universitario, y ya permeado por mi paso por las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, así que me pareció bastante adecuado para utilizarlo en el encuentro. Era el siguiente eslabón en la serie de "obras de cámara", a las que ya me he referido en otros capítulos.

Conseguí para que ensayáramos una oficina que no se ocupaba los fines de semana. Dados mis antecedentes, no fui capaz de convocar un reparto profesional, así que hubimos de conformarnos con un par de muchachos veteranos de montajes anteriores: uno del grupo de la Parroquia de la Pasión y el otro de la Universidad Tecmilenio. Con cualidades los dos, pero definitivamente no profesionales.

Nos presentamos el 2 de febrero de 2013, en el mismo teatro, cuatro años después de la experiencia de los cervantinos<sup>3</sup>. Noté claras diferencias entre una función y otra: si en 2009 traté de disimular mi fascinación de novato, ahora actuaba como un teatrero con oficio que sabe lo que busca y lo que es sensato requerir. La obra transcurrió sin problemas y, justo después de cerrar el telón, una integrante del grupo de críticos dijo que la obra proponía mucho para reflexionar.

No me es posible añadir mucho más a la evaluación crítica de *Herida abierta*, pues fuera de la ya mencionada crítica, el resto del panel se fue a comer y regresó hasta la siguiente obra, la más importante de todo el encuentro, por ser escrita y protagonizada por la estrella vitalicia del evento.

De estas dos experiencias, bagaje escaso, lo reconozco, es fácil inferir evidentes diferencias entre el teatro escolar y juvenil, y el profesional. Para empezar, el presupuesto es un tema mucho más delicado en el ámbito profesional. Cuando llevé a la UNAM a mis grupos escolares, simplemente le dije a mis alumnas: "cada una tiene que aportar tal cantidad para pagar el transporte". Con los profesionales hay que dejar muy claramente definido, de antemano, quién va a pagar qué y cuándo. De igual forma, mientras que en el teatro escolar el objetivo del grupo es hasta cierto punto obvio: presentar obras para la comunidad

---

<sup>3</sup> Vid: anexo 27, credencial del XXV Encuentro Nacional de los Amantes del Teatro y programación de obras, incluyendo *Herida abierta*.

que sean acordes con las premisas ideológicas de la institución, en el teatro profesional hay más posibilidades. Así, *Los cervantinos... y unos cuates* la hicimos con el objetivo de ganar dinero, ya fuera por ser seleccionados en el encuentro de los amantes del teatro o haciendo funciones comerciales, como eventualmente sucedió; el objetivo de *Herida abierta*, por su parte, era servir como una especie de vitrina que sirviera a potenciales socios para apreciar el talento de la compañera que la financió como actriz y el mío como dramaturgo. Finalmente, el no contar con una institución que aloje al grupo produce un doble efecto: otorga más libertad al taller, que no está forzado a ceñirse a un tipo de obra o a un cierto contenido ideológico; por otra parte, esta misma orfandad obliga a dedicar buena parte del tiempo y el esfuerzo en conseguir lo necesario para realizar el montaje: el elenco, la sede para ensayar, el financiamiento, etc.

En cuanto a las semejanzas, alcanzo a percibir una: en el teatro profesional, al menos al nivel que yo lo experimenté, el director acaba asumiendo múltiples roles: productor, musicalizador, escenógrafo, etc., tal como ocurre en el ámbito amateur. Supongo que en organizaciones más grandes hay una mayor especialización, pero a un nivel modesto, el teatro profesional mantiene el espíritu aventurero del aficionado.

### **Teatro en inglés**

Desde septiembre de 2009 he impartido clases de inglés en distintas escuelas. Durante 2010 asistí al Curso de Formación de Profesores en Lenguas y Culturas en el Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras (CELE) de la UNAM, y recibí mi diploma en abril de 2011. Convencido del enorme beneficio que los alumnos pueden obtener de realizar actividades teatrales en inglés, y armado con los conocimientos sobre la enseñanza de una lengua extranjera que adquirí en el CELE, he realizado algunos montajes en dicho idioma.

En la Universidad Tecmilenio (UTM) comencé impartiendo cursos sabatinos. En diciembre de 2009 organicé un festival navideño en el que mi grupo

participó con una versión abreviada del *Cuento de Navidad*, de Charles Dickens, hecha con títeres de calcetín<sup>4</sup>. Nos fue muy bien, aunque el evento fue pequeño.

En 2010 llevé a cabo diversas actividades escénicas en inglés. Comencé por traducir y reducir mi versión de *El elixir de amor*, que había hecho en el colegio Luz del Tepeyac en 2005, para montarla con mis alumnos de inglés avanzado<sup>5</sup>. Debo decir que en la Universidad Tecmilenio no hay un espacio adecuado para escenificar obras, pues las actividades culturales no forman parte de su modelo de negocios, es decir, académico, así que hicimos la obra en el patio interno. Igual que en el caso del *Cuento de Navidad*, del año anterior, puse especial atención en que el libreto fuera breve y muy obvio, a causa de los problemas tanto de expresión como de recepción que conlleva el montar una obra en lengua extranjera.

Fue tal la buena impresión causada por esta obra que se abrió un taller de teatro en inglés, el cual sirvió de preámbulo para la apertura del bachillerato bilingüe, cuyo inicio de actividades tuvo lugar en agosto de ese mismo año. En consecuencia, en junio de 2010 presenté dos obras cortas, de nuevo en el patio interno del campus, al cual llaman "claustro", no sé por qué<sup>6</sup>.

En diciembre de 2010 presenté una pastorela corta en inglés dentro del festival navideño de ese año, organizado, como siempre, por los grupos sabatinos de inglés<sup>7</sup>. Fue mi último montaje en la UTM. Esa misma obra, pero ampliada y rebautizada como *A very chida pastorela*, la presenté en el CELE Mascarones en el invierno de 2012, con un grupo de estudiantes de nivel básico que hizo un esfuerzo encomiable<sup>8</sup>.

Comparado con el teatro escolar y juvenil, el teatro en inglés presenta grandes diferencias. Por principio de cuentas, las obras no deben rebasar los quince minutos, pues de otro modo el público se pierde o se cansa, ya que, aunque muchos dicen hablar inglés, lo que en realidad poseen es un nivel muy

---

<sup>4</sup> Vid: anexo 28, fotografía de los títeres de calcetín y programa del *Christmas fest 2009*.

<sup>5</sup> Vid: anexo 29, programa y foto promocional de *The elixir of love*.

<sup>6</sup> Vid: anexo 30, fotografías de la función teatral en inglés por parte de los alumnos de bachillerato bilingüe de la Universidad Tecmilenio.

<sup>7</sup> Vid: anexo 31, programa del festival navideño 2010, que incluye *A Christmas story*.

<sup>8</sup> Vid: anexo 32, fotografías de la función de *A very chida pastorela* en el CELE Mascarones.

básico de comprensión y expresión. Los libretos tienen que estar escritos en un lenguaje muy sencillo, nada de oraciones largas ni vocabulario poco común. Asimismo, las situaciones dramáticas deben plantearse con una claridad excesiva, casi equiparable a la del teatro para niños. La pronunciación, si bien siempre es importante en el teatro, cuando se hace una obra en inglés se convierte en el factor preponderante de la expresión oral. Es necesario reforzar el argumento con elementos visuales y plásticos: mímicas, vestuarios, utilería, etc., pues para gran parte del público una obra en inglés es casi como una película muda. Y, hablando del auditorio, hay que resignarse a no contar con una gran audiencia.

En resumen, una obra en inglés no es simplemente una obra traducida. Hay factores técnicos y contextuales muy específicos que deben ser tomados en cuenta para que el montaje resulte exitoso.

Por último, debo decir que me siento orgulloso de haber incluido un chiste genuinamente bilingüe en la obra que se hizo en el CELE. Uno de los personajes, quejándose de la diabla lujuriosa, dice a su marido: "*I can't believe you're leaving me for this bimbo*", a lo que replica la aludida: "*I'm no bimbo, I'm a wonder*". Son posibilidades que, en un contexto globalizado como el que vivimos desde hace ya un par de décadas, serán cada vez más frecuentes y mejor trabajadas.

### **Teatro didáctico**

La obra didáctica está reconocida como un género teatral. Puede resultar muy útil, pues el teatro es un poderoso transmisor de ideologías, aunque también las obras didácticas llegan a ser las peor escritas y montadas, precisamente porque tienen un objetivo no estético que no siempre se integra con facilidad al trabajo literario.

En mi caso, después de algunos montajes en el Luz del Tepeyac, me di cuenta de que un porcentaje importante del público no sabía comportarse adecuadamente; es decir, desconocía sus funciones y deberes como la parte tan importante del fenómeno teatral que es la audiencia. Me imagino que en otros contextos no debe ser así, pero estoy casi seguro que para muchos de quienes asistieron a mis obras en el colegio, aquellas fueron sus primeras experiencias teatrales.

Así pues, aparte de las "guías del espectador" que solía incluir en los programas<sup>9</sup>, y de las que ya hablé en el capítulo dedicado al taller del colegio, decidí hacer una obra didáctica sobre la naturaleza y características del teatro. Le puse por título *El portal mágico* y la presenté a mediados del 2001. Aunque ahora me parece muy básica, pues básicos eran mis conocimientos en aquellos años, creo que fue un buen intento de concientizar al auditorio sobre lo que era sensato esperar y la manera de comportarse en un espectáculo teatral. Ayudó, supongo, el hecho de que la planteara como una comedia, aprovechando el carácter híbrido del libreto didáctico, que se mezcla fácilmente con otros géneros. Sobre todo, logré que no incluyeran dentro de la misma categoría una ida al cine, el show de un mago en una fiesta de cumpleaños y nuestras obras de teatro, lo cual, dado el contexto, ya era ganancia. No llegué tan lejos como para introducir en ellos la idea de una interactividad entre el público y los intérpretes, pues yo mismo desconocía dicha noción, pero logré sembrar en sus mentes algunas ideas convenientes para el mejor desarrollo de las funciones: que llegaran temprano, que no distrajeran a los actores, que no comieran en las butacas, que nos concedieran el grado de indulgencia necesario para hacer que funcionaran las convenciones teatrales (al principio, parecían no entender que los escenarios y efectos especiales del teatro no son equiparables a los del cine), que pusieran mucha atención, pues en teatro no hay un trabajo de cámara, etc.

Varios años después, en 2007, una compañera maestra de la Universidad Latina me pidió que le escribiera una obra sobre los componentes de una computadora. No resistí la tentación de hacer una farsa y redacté un libreto donde los personajes eran, literalmente, el disco duro, el procesador, la memoria, etc. No quise volver a hacer un conjunto de viñetas, como en *El portal mágico*, así que me serví de un virus informático para tener un antagonista y un conflicto. La obra tuvo éxito y se presentó dos veces en la Universidad Latina y una en el campus Iztapalapa de la UAM<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Vid: anexo 20, programas con recomendaciones y consejos para los espectadores.

<sup>10</sup> Vid: anexo 33, fotografías del montaje de *Mi compu' y yo* en la Universidad Latina e inclusión de la obra en la programación cultural de la Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa.

En 2012, después de nueve años de experiencia como maestro, decidí hacer un festival anual que fuera una celebración de la profesión docente. Para la primera edición escribí una obra llamada *Destructivismo* (en oposición al constructivismo, tan de moda en la pedagogía actual). Abordar la escritura de una obra didáctica estando en el último año de mis estudios de Letras fue muy diferente a lo que había hecho antes, cuando sólo recurría a mi experiencia. El propósito de la obra era presentar mis muchas objeciones a las corrientes didácticas actuales en una forma en que mis compañeros profesores y las autoridades escolares estuvieran más dispuestas a escucharlas (lo había intentado en algunos de los cursos de actualización, pero comprendí que no era la situación adecuada para exponerlas). La dramaturgia resultó sencilla: la maestra Beatriz (después de tantas lecturas en la facultad sabía que un personaje comienza a caracterizarse desde el nombre) sería la portavoz del autor, y el coordinador pedagógico Arnulfo sería el vocero del constructivismo y sus allegados. Reconozco que dicho planteamiento tenía algo de tramposo, pero aduzco dos atenuantes: uno, la obra didáctica es doctrinaria por definición y, dos, escribí un final abierto que sirviera más para propiciar un debate que para emitir un juicio definitivo. La producción fue muy sencilla, pues quería que los profesores (no permitimos que los alumnos vieran la obra) reconocieran en esas escenas situaciones que enfrentan día con día. Considero positivo el resultado pues, aunque hubo quienes se indignaron ante mi ataque hacia san Piaget y compañía, otros tantos hubo que vivieron una catarsis muy genuina al ver representadas las objeciones que en la realidad a ellos no se les permite hacer<sup>11</sup>.

La obra didáctica resulta muy útil para difundir un mensaje de una manera más efectiva que una presentación meramente informativa, del mismo modo que muchas ideologías han cabalgado mejor en las páginas de cuentos, novelas y poemas que en las de ensayos e informes (aunque estos últimos sean más profundos y completos). Hay que reconocer, no obstante, que al momento de escribir un libreto de este tipo el dramaturgo no tiene tanta comodidad como con

---

<sup>11</sup> Vid: anexo 34, fotografías y material promocional del festival *Músico, poeta y loco 2012*.

una obra de otro género; hay un objetivo extra-literario que a veces se resiste a embonar con el desarrollo dramático del texto.

A otro nivel, la obra didáctica vuelve a poner sobre la mesa el debate sobre la dimensión ideológica de la literatura: de un lado, está el extremo en que se considera a la parábola como base de la literatura, es el territorio de la fábula y el relato ejemplar, por mencionar ejemplos; del otro, está la literatura como fenómeno estético y más bien formal, y aquí pisamos los terrenos de la poesía pura y de "el arte por el arte" (aunque este mismo lema ha sido entendido de maneras muy diferentes).

De mi parte, no quisiera volver a escribir una obra didáctica (cuando redacto estas líneas, a inicios de 2013, me acaban de ofrecer la escritura de un libreto sobre el fundador de la homeopatía para una escuela del Instituto Politécnico Nacional; he declinado). Empero, habiendo trabajado en instituciones religiosas y educativas, y teniendo yo mismo ciertos intereses ideológicos dentro de mi labores docentes, teatrales y literarias, soy muy consciente del potencial del drama para dialogar con la conciencia de los espectadores.

## CONCLUSIONES

### **Influencia del estudio de la licenciatura en Letras Hispánicas en mi labor teatral al frente de grupos juveniles y escolares**

El objetivo principal del presente informe ha sido establecer una relación entre lo estudiado en la carrera y lo realizado en los escenarios con mis talleres de teatro.

Conforme a lo anterior, comenzaré por destacar que aún aquellas actividades que realicé antes de a mi ingreso a las aulas de la facultad pueden relacionarse con lo que en ellas aprendí, puesto que me permitió efectuar un análisis retrospectivo que me ayudó a percibir con mucha mayor claridad los aciertos y errores que cometí en esos años en todas las dimensiones de mi labor teatral: dramaturgia, diseño de los montajes, selección de obras, relaciones con la institución, impacto en el público, etc. Dicho ejercicio analítico me proporcionó una serie de aprendizajes que ahora he tenido la oportunidad de sintetizar al redactar el presente informe. En ese sentido, el presente documento no es sólo una memoria, sino una revisión crítica de lo acaecido en los grupos dramáticos que formé, la cual, aunque en un principio resulta provechosa más que nada para mí, puede servir de apoyo a quienes realicen actividades similares. En suma, el estudio que este informe ha implicado de mi labor teatral previa ha servido como complemento de la experiencia que he adquirido, dándole estructura y sentido.

En cuanto a la influencia de mis estudios de Letras en la actualidad de mis trabajos escénicos, me han permitido definir lo que sería mi poética personal. Con ello, no quiero decir que he desarrollado una nueva teoría dramática, eso sería pretencioso en extremo, sino simplemente que me ha sido posible percibir, afinar y expresar mis convicciones respecto a la naturaleza del teatro, sus objetivos y su funcionamiento, enriquecido con el amplísimo bagaje que supone el estudio profundo de las corrientes literarias españolas e hispanoamericanas a que he sido sometido como alumno de la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas.

Dicha poética personal, estoy convencido, no es ni nunca será un objeto terminado. Irá desarrollándose conforme se alimente de nuevas lecturas, nuevos estudios y nuevas experiencias teatrales. No obstante, creo que la gran diferencia será que ahora evolucionará de una manera mucho más consciente y dirigida, pues ya existe una firme estructura a partir de la cual se amplíe.

Para la veta, antes tan deficientemente explotada por mí, de los libretos de otros autores, el estudio de las Letras Hispánicas me ha otorgado un repertorio más amplio y un criterio más sensato para seleccionar las obras, además de una actitud mucho más respetuosa para trabajarlas, no sólo en términos de dramaturgia, sino también en cuanto al diseño y estilo del montaje.

De igual forma, el estudio de las materias de lingüística me ha sido provechoso para mejorar mi dramaturgia y, sobre todo, para entender mejor el fenómeno comunicativo que implica un montaje. Incluso me ha permitido comprender mejor cuestiones relacionadas con la expresión oral. Habría mucho más qué decir sobre esto, pero escapa a los límites del presente estudio.

En perspectiva, estoy seguro que a partir de ahora actuaré con mucha mayor conciencia cuando llegue la oportunidad de abordar mi repertorio o el de otros autores, sobre todo ahora, que me dedico a la docencia. Y ya que menciono mi reciente ingreso a la enseñanza de las Letras, hallo en esta otra feliz perspectiva: concluido el proceso de titulación, tendré el derecho de llamarme a mí mismo un profesional de las Letras respaldado legalmente<sup>1</sup>, lo cual influirá de manera positiva en el número y tipo de oportunidades laborales que encontraré en el mundo literario en general, y el teatral en particular, si bien conozco, por experiencia, la cantidad de dificultades, obstáculos, injusticias y puertas cerradas que habré de enfrentar.

Tal vez para otras personas lo dicho en el párrafo anterior resulte obvio. Pero, para mí, que he sufrido una y otra vez el problema de hacer teatro sin ser teatrero, y ni siquiera hombre de letras, marca una gran diferencia el hecho de contar con un título y cédula profesionales en el área.

---

<sup>1</sup> Vid: anexo 35, autorización definitiva (dictamen 10) de DGIRE para impartir las materias de "Lengua española" y "Literatura mexicana e hispanoamericana".

En la docencia, especialmente como yo la ejerzo, en preparatoria, se presentan a menudo ocasiones de realizar trabajos escénicos. Ya he aprovechado esta oportunidad en éste, mi año de novato como profesor de literatura. Y pienso seguir haciéndolo.

### **Resultados**

Para el resumen de los resultados de los talleres de teatro juvenil y escolar reseñados en este informe, comenzaré por señalar que ha permitido a sus participantes perfeccionar sus habilidades de expresión plástica y verbal. El mejoramiento de estos recursos de comunicación promueve un uso más pleno de la lengua materna, y aún de una lengua extranjera, como quedó demostrado al analizar las obras hechas en inglés, y una mayor facilidad para expresarse y comprender a otros. Asimismo, los participantes en estos talleres han mejorado su comprensión de textos y, en cierta medida, también de los discursos escénicos. Incluso, los integrantes de los talleres han vivido provechosas experiencias de trabajo en equipo, coordinación y supervisión, etc.

De forma paralela, los talleres de teatro ejercen una influencia en el público digna de mencionarse. Su resultado más evidente en este sentido es el de la difusión cultural, tanto de obras de autores ya conocidos, como de mis libretos originales. Así, por ejemplo, transformar en obra de teatro una novela del P. Chinchachoma o una opereta de Strauss en una comedia de enredos, tiene un innegable valor cultural, pues las personas que presenciaron dichos montajes seguramente no conocían, ni hubieran llegado a conocer, las obras originales. De igual manera, talleres de teatro de aficionados, como los que yo he dirigido, tienen repercusiones en el sentido de que se expone al fenómeno teatral a personas que, en muchos casos, no tienen la posibilidad de acceder de otra manera a él.

En las instituciones que los han acogido, los talleres de teatro bajo mi dirección han tenido un doble efecto: por un lado, han servido como refuerzo ideológico, al promover, de una manera accesible, sus premisas, valores y convicciones; pienso, por ejemplo, en las pastorelas del colegio y en las obras de Pascua de la parroquia. Por otra parte, han servido como agente de diálogo,

influyendo para una revisión y replanteamiento de dichas premisas, valores y convicciones, al presentarlos en escena; el hecho de montar un libreto elaborado a partir de una premisa que estaba escrita o era implícita, conlleva, casi de manera natural, una reconsideración de dicha afirmación, lo cual suele tener efectos muy saludables, ya sea que ésta se reafirme, se modifique o se enriquezca.

### **Epilogo**

Disfruté el ejercicio retrospectivo. A veces, al escribir los capítulos precedentes, he vuelto a sonreír ante el recuerdo de un buen montaje, o he vuelto a frustrarme frente a la evidencia de un desatino. Es natural, no es una historia perfecta. Es, simplemente, el testimonio de dieciséis años de trabajo desarrollado en humildes escenarios escolares y aficionados, pero siempre con la convicción de una pasión vital. Es, sobre todo, mi historia, la verdadera. A veces quise negarla, rebajarla, suprimirla. Pero no lo logré, porque “no hay nada encubierto que no se descubra algún día, ni nada escondido que no se divulgue y se manifieste” (Lc. 8: 17).

Estudí administración, pero no soy administrador. Nunca lo fui ni lo seré, aunque tenga una licenciatura, una maestría con mención honorífica y un diplomado de esa disciplina en mi haber. Jamás fue esa mi realidad, tan sólo fueron unos papeles fruto del miedo, la obediencia ciega y la negligencia.

No sé si llegaré a ser un gran autor teatral. Ni siquiera sé si siempre tendré a mi disposición un grupo escolar o juvenil con el cual montar obras. De todos modos, no importa, pues no reside en ello mi triunfo, sino en el hito que la obtención del título de licenciado en Letras Hispánicas representará en el largo camino del cambio de carrera y de vida que inicié una mañana de marzo de 2007.

Mi futuro, como el de todo ser humano, es indescifrable, pero ahora sé que, de una u otra manera, estará en las Letras.

LAUS DEO

## FUENTES DE INFORMACIÓN

### BIBLIOGRAFÍA

#### I. DIRECTA

##### Sobre teatro escolar

Avitia Hernández, Antonio. *Teatro para principiantes, del rito al happening*. Ed. Árbol, México: 1984.

Canfield, Curtis. *El arte de la dirección escénica, con un apéndice sobre teatro universitario*. Ed. Diana, México: 1971.

Uzcanga Lavalle, Alicia María. *Taller de teatro, curso de arte dramático para alumnos de primaria, secundaria y preparatoria*. 2ª ed. Edamex, México: 2002.

Valenzuela, Tere. *Teatro escolar. Maquillaje, vestuario, organización, dirección, escenografía, tips y ¡mucho diversión!* 1ª ed. Editores Mexicanos Unidos, México: 2003.

S/A. *Teatro, montaje y escenografía*. Ed. Cultural, Madrid: 1992. Biblioteca Educativa y Recreativa s/n.

##### Sobre teatro en general

Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. Grupo Editorial Gaceta, México: 1986. Col. Escenología.

Allensworth, Claude Allen. *The complete play production handbook*. Thomas Y. Crowell Company. New York: 1973.

Argudín, Yolanda. *Historia del teatro en México, desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días*. Ed. Panorama, México: 1985.

Baty, Gaston y Chavance, René. *El arte teatral*. Fondo de Cultura Económica, México: 1983. Col. Breviarios, 45.

Benzaquen, Yael. *El S.O.S. de la voz. Comprender, manejar y recuperar la voz en todas las circunstancias*. Edamex, México: 2006.

- Caballero, Christian. *Cómo educar la voz hablada y cantada*. 17ª ed. Edamex, México: 2005.
- Castagnino, Raúl. *Teoría del teatro*. Ed. Nova, Buenos Aires: 1957. Compendios Nova, 3.
- Ceballos, Edgar. *Las técnicas de actuación en México*. Ed. Gaceta, México: 1993. Col. Escenología, 20.
- Ceballos, Edgar. *Principios de construcción dramática*. Ed. Gaceta, México: 1995. Col. Escenología, 30.
- Ceballos, Edgar y Jiménez, Sergio. *Técnicas y teorías de la dirección escénica*. Grupo Editorial Gaceta, México: 1985.
- Egri, Lajos. *Cómo escribir un drama*. Ed. Bell, Buenos Aires: 1947.
- Gaehde, Cristian. *El teatro, desde la antigüedad hasta el presente*. 3ª ed. Editora Nacional, México: 1967. Col. Económica, 707.
- Hatlen, Theodore W. *Orientation to the theater*. Appleton Century Crofts. New York: 1962.
- Macgowan, Kenneth y Melnitz, William. *Las edades de oro del teatro*. 8ª reimp. Fondo de Cultura Económica, México: 1997. Col. Popular, 54.
- Moussinac, León. *Tratado de puesta en escena*. Ediciones Leviatán, Buenos Aires: 1957.
- Nelms, Henning. *Play production, a handbook for the backstage worker, a guidebook for the student of drama*. 2ª ed. Barnes and Noble, USA: 1964. College Outline Series #73.
- Stahl, Leroy. *Producción teatral*. 1ª reimp. Ed. Pax México, México: 1981.
- Wagner, Fernando. *Teoría y técnica teatral*. 2ª ed. Ed. Labor, Barcelona: 1974. Nueva Colección Labor, 107.
- Wright, Edward A. *Para comprender el teatro actual*. Fondo de Cultura Económica, México: 1962. Col. Popular, 28.

Obras literarias utilizadas

- Alighieri, Dante. *La divina comedia*. Ed. Porrúa, México: 1998. Col. "Sepan cuantos...", 15.

- Andersen, Hans Christian. *Cuentos*. Ed. Porrúa, México: 2002. Col. "Sepan cuantos...", 83.
- Anónimo. *Las mil y una noches*. 9ª Edición íntegra (2 tomos). Ediciones 29, Barcelona: 1996.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Entremeses*. Ed. Porrúa, México, 2001. Col. "Sepan cuantos...", 98.
- Chéjov, Antón. *Cuentos escogidos*. Ed. Porrúa, México: 2002. Col. "Sepan cuantos...", 411.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras completas*. Ed. Porrúa, México: 1997. Col. "Sepan cuantos...", 100.
- Dickens, Charles. *Canción de Navidad*. Ed. Porrúa, México: 2002. Col. "Sepan cuantos...", 310.
- García Durán, Alejandro "P. Chinchachoma". *Dios se confiesa*. Ed. Parroquia, México: 1986.
- García Durán, Alejandro "P. Chinchachoma". *Mi grito hecho poema*. Ediciones Parroquia, México: 1989.
- González Caballero, Antonio. *La maraña, viajero sin equipaje*. Ed. Escenarios, México: 1991.
- Grimm, Jacobo y Guillermo. *Cuentos*. Ed. Porrúa, México: 1992. Col. "Sepan cuantos...", 121.
- Guareschi, Giovanni. *Don Camilo, pequeño mundo*. Ed. Diana, México: 1969.
- Quiroga, Horacio. *Cuentos*. Editores Mexicanos Unidos, México: 1995.
- Ruiz de Alarcón, Juan. *Cuatro comedias*. Ed. Porrúa, México: 1992. Col. "Sepan cuantos...", 10.

## II. INDIRECTA

### Sobre literatura

- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana I*. 2ª ed. Fondo de Cultura Económica, México: 1957. Col. Breviarios, 89.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana II*. Fondo de Cultura Económica, México: 1961. Col. Breviarios, 156.

- Ariel Rivera, Virgilio. *La composición dramática, estructura y cánones de los 7 géneros*. Ed. Gaceta, México: 1993.
- Aristóteles. *Poética*. Trad. de Juan David García Bacca. Editores Mexicanos Unidos, México: 1989. Col. Teatro.
- Díaz Alejo, Ana Elena; Espejo, Beatriz; et al. *Antología de textos sobre lengua y literatura*. UNAM, México: 1999. Col. "Lecturas universitarias", 5.
- Domínguez Hidalgo, Antonio. *Iniciación a las estructuras literarias*. 2ª ed. Ed. Porrúa, México: 1977.
- González Peña, Carlos. *Historia de la literatura mexicana, desde los orígenes hasta nuestros días*. Ed. Porrúa, México: 1975. Col. "Sepan cuantos...", 44.
- Guzmán Leal, Roberto. *Historia de la cultura*. 17ª ed. Ed. Porrúa, México: 1998.
- Jiménez Rueda, Julio. *Historia de la literatura mexicana*. Ediciones Botas, México: 1953.
- Moreu Lacruz, Esteban. *Fundamentos de cultura literaria*. Editora Nacional, México: 1971.
- Real Academia Española. *Diccionario esencial de la lengua española*. Ed. Espasa Calpe, Madrid: 2006.
- Torri, Julio. *La literatura española*. 2ª ed. Fondo de Cultura Económica, México: 1955. Col. Breviarios, 56.

#### Sobre enseñanza y didáctica

- Jiménez Coria, Laureano. *Técnica de la enseñanza de la lengua nacional*. 3ª ed. Fernández Editores., México: 1963. Col. Ensayos pedagógicos.
- López Vasquez, Juventino. *Didáctica de las lenguas vivas* (tomos I y II). Ediciones Filosofía y Letras, 25 y 56. UNAM, México: 1958.
- Saavedra Morales, Rosalinda (Comp). *Didáctica de la lengua y la literatura* (antología de lecturas). UNAM, México: 2011.
- Zacaula Sampieri, Frida y Castillo Basurto, Francisco. *Didáctica esencial*. Edición de los autores, México: 2006.

## OTRAS FUENTES

## I. PELÍCULAS CINEMATOGRAFICAS

*A Christmas carol*. Dir. David Hugh Jones. RHI Entertainment, 1999.

*A shot in the dark*. Dir. Blake Edwards. United Artists, 1964.

*City lights*. Dir. Charles Chaplin. United Artists, 1931.

*Don Camillo*. Dir. Terence Hill. Paloma Films, 1983.

*Jesus Christ Superstar*. Dir. Norman Jewison. Universal Studios, 1973.

*On her majesty's secret service*. Dir. Peter Hunt. United Artists, 1969.

*Radioland murders*. Dir. Mel Smith. Universal Pictures, 1994.

*The storyteller*. Dir. Jim Henson. Henson Associates, 1991.

## II. SITIOS WEB

Kareol <<<http://www.kareol.es/>>>, del cual se descargaron todos los libretos de ópera mencionados.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <<<http://www.cervantesvirtual.com/>>>.

Biblioteca Digital Ciudad Seva <<<http://www.ciudadseva.com/>>>.

## III. OTROS

García Gutiérrez, Óscar Armando. *Dramaturgia: el análisis de textos*. Curso impartido del 16 al 20 de junio de 1997 en la Escuela de Arte Teatral del Centro Nacional de las Artes dentro del programa de Cursos Intersemestrales de Actualización Docente de la Dirección General de Personal Académico de la UNAM. Notas tomadas por Álvaro Sánchez Ortiz.

García Gutiérrez, Óscar Armando. *Un director se prepara: curso de dirección escénica*. Curso impartido del 23 al 27 de junio de 1997 en la Escuela de Arte Teatral del Centro Nacional de las Artes dentro del programa de Cursos Intersemestrales de Actualización Docente de la Dirección General de Personal Académico de la UNAM. Notas tomadas por Álvaro Sánchez.

# **ANEXOS**

REGISTRO CRONOLÓGICO DE MONTAJES

AÑO	No.	TÍTULO	AUTOR	GRUPO/TALLER
1997	1	Los asesinatos de Radiolandia	Adaptación de Álvaro Sánchez sobre el guión de la película <i>RadioLand Murders</i> de Gloria Katz, Jeff Reno y Ron Osborn.	6° de preparatoria, Colegio Mercedes.
	2	Los siete pecados capitalinos	Adaptación de Álvaro Sánchez a partir del guión realizado por las alumnas participantes en el montaje.	6° de preparatoria, Colegio Mercedes.
	3	La boda del siglo	Álvaro Sánchez Ortiz, a partir de una lluvia de ideas realizada con las alumnas participantes.	6° de preparatoria, Colegio Mercedes.
1998	4	La meningitis y su sombra	Adaptación de Álvaro Sánchez del cuento del mismo nombre de Horacio Quiroga.	6° de preparatoria, Instituto Mier y Pesado.
	5	La verdad sospechosa	Versión abreviada por las alumnas participantes del original de Juan Ruiz de Alarcón.	6° de preparatoria, Instituto Mier y Pesado.
	6	Los entredos de una casa	Adaptación de las alumnas participantes del original de Sor Juana Inés de la Cruz.	6° de preparatoria, Instituto Mier y Pesado.
	7	Rosario, la de Acuña	Guión original de las alumnas participantes con inclusión del <i>Nocturno a Rosario</i> de Manuel Acuña.	6° de preparatoria, Instituto Mier y Pesado.
	8	El Infierno de Dante	Dramatización de las alumnas participantes de los cantos I a XXXIII de <i>La divina comedia</i> de Dante Alighieri.	6° de preparatoria, Instituto Mier y Pesado.
1999	9	Los siete pecados capitalinos	Adaptación de Álvaro Sánchez a partir del guión realizado por las alumnas participantes en el montaje de 1997.	6° de preparatoria, Instituto Juventud.
2000	10	El bolso prodigioso	Adaptación de Álvaro Sánchez del cuento "El saco prodigioso" incluido en <i>Las mil y una noches</i> .	6° de preparatoria, Colegio Luz del Tepeyac.
	11	La gran aventura de Navidad	Álvaro Sánchez Ortiz.	6° de preparatoria, Colegio Luz del Tepeyac.
2001	12	El anillo del olvido	Adaptación de Álvaro Sánchez sobre un fragmento del libreto de la ópera <i>El caso de los dioses</i> , de Richard Wagner.	"Tercera Llamada", Colegio Luz del Tepeyac.
	13	La meningitis y su sombra	Adaptación de Álvaro Sánchez del cuento del mismo nombre de Horacio Quiroga.	"Tercera Llamada", Colegio Luz del Tepeyac.

ANEXO 1: registro cronológico de montajes

	14	Los asesinatos de Radiolandia	Adaptación de Álvaro Sánchez sobre el guión de la película <i>Radioland Murders</i> de Gloria Katz, Jeff Reno y Ron Osborn.	"Tercera Llamada", Colegio Luz del Tepeyac.
	15	Los nuevos clásicos	Álvaro Sánchez Ortiz.	"Tercera Llamada", Colegio Luz del Tepeyac.
	16	El portal mágico, introducción al teatro	Álvaro Sánchez Ortiz.	"Tercera Llamada", Colegio Luz del Tepeyac.
	17	Al rescate de la Navidad	Álvaro Sánchez Ortiz.	"Tercera Llamada", Colegio Luz del Tepeyac.
2002	18	Gork	Parodia de Álvaro Sánchez de una escena de <i>King Kong</i> , libreto de James Ashmore Creelman y Ruth Rose.	"Tercera Llamada", Colegio Luz del Tepeyac.
	19	Los fantasmas de Ashkerville	Álvaro Sánchez Ortiz.	"Tercera Llamada", Colegio Luz del Tepeyac.
	20	Otro cuento de Navidad	Adaptación y dramatización de Álvaro Sánchez Ortiz del <i>Cuento de Navidad</i> de Charles Dickens.	6º de preparatoria.
2003	21	Ana	Adaptación y dramatización de Álvaro Sánchez Ortiz del cuento <i>Ana colgada al cuello</i> de Chéjov.	"Tercera Llamada", Colegio Luz del Tepeyac.
	22	El anillo del olvido	Adaptación de Álvaro Sánchez sobre un fragmento del libreto de la ópera <i>El ocaso de los dioses</i> , de Richard Wagner.	"Tercera Llamada", Colegio Luz del Tepeyac.
	23	La cueva de Salamanca	Adaptación de Álvaro Sánchez del entremés del mismo nombre de Miguel de Cervantes Saavedra.	"Tercera Llamada", Colegio Luz del Tepeyac.
	24	La guarda cuidadosa	Adaptación de Álvaro Sánchez del entremés del mismo nombre de Miguel de Cervantes Saavedra.	"Tercera Llamada", Colegio Luz del Tepeyac.
	25	La meningitis y su sombra	Adaptación de Álvaro Sánchez del cuento del mismo nombre de Horacio Quiroga.	"Tercera Llamada", Colegio Luz del Tepeyac.
2004	26	Amor atrapado en versos	Escenificación de catorce poemas de diversos autores dirigida por Álvaro Sánchez.	"Tercera Llamada", Colegio Luz del Tepeyac.
	27	Compre su cachito.	Álvaro Sánchez Ortiz.	"Tercera Llamada", Colegio Luz del Tepeyac.
	28	Don Camilo	Adaptación y dramatización de Álvaro Sánchez Ortiz de diversos episodios de <i>Don Camilo</i> de Giovanni Guareschi.	"Tercera Llamada", Colegio Luz del Tepeyac.

	29	El bolso prodigioso	Adaptación de Álvaro Sánchez del cuento "El saco prodigioso" incluido en <i>Las mil y una noches</i> .	"Tercera Llamada", Colegio Luz del Tepeyac.
	30	La hija de las nieves	Adaptación de Álvaro Sánchez del libreto de la ópera <i>La doncella de nieve</i> , de Rimsky-Korsakov.	"Tercera Llamada", Colegio Luz del Tepeyac.
	31	La novia vendida	Adaptación de Álvaro Sánchez del libreto de la ópera del mismo nombre de Karel Sabina.	"Tercera Llamada", Colegio Luz del Tepeyac.
	32	La prohibición de amar	Adaptación de Álvaro Sánchez del libreto de la ópera del mismo nombre de Richard Wagner.	"Tercera Llamada", Colegio Luz del Tepeyac.
	33	La sirenita... de Acapulco	Versión de Álvaro Sánchez del cuento <i>La sirenita</i> de Hans Christian Andersen.	"Tercera Llamada", Colegio Luz del Tepeyac.
	34	La gran aventura de Navidad	Álvaro Sánchez Ortiz.	6º de preparatoria, Colegio Luz del Tepeyac.
2005	35	El retablo de las maravillas	Adaptación de Álvaro Sánchez del entremés del mismo nombre de Miguel de Cervantes Saavedra.	"Mi Gran Noche", Colegio Luz del Tepeyac.
	36	La corte de los divorcios	Adaptación de Álvaro Sánchez del entremés <i>El juez de los divorcios</i> de Miguel de Cervantes Saavedra.	"Mi Gran Noche", Colegio Luz del Tepeyac.
	37	La gran ciudad	Adaptación de Álvaro Sánchez del guión cinematográfico titulado <i>City lights</i> de Charles Chaplin.	"Mi Gran Noche", Colegio Luz del Tepeyac.
	38	La sirenita... de Acapulco	Versión de Álvaro Sánchez del cuento <i>La sirenita</i> de Hans Christian Andersen.	"Mi Gran Noche", Colegio Luz del Tepeyac.
	39	El nuevo elixir de amor	Adaptación de Álvaro Sánchez del libreto de la ópera <i>El elixir de amor</i> de Felice Romani	"Mi Gran Noche", Colegio Luz del Tepeyac.
	40	El teléfono	Adaptación de Álvaro Sánchez de la ópera del mismo nombre de Gian Carlo Menotti	"Mi Gran Noche", Colegio Luz del Tepeyac.
	41	El gran viaje a Belén	Álvaro Sánchez Ortiz.	6º de preparatoria, Colegio Luz del Tepeyac.
2006	42	Sopa de piedras	Versión de Álvaro Sánchez de una fábula anónima.	"Mi Gran Noche", Colegio Luz del Tepeyac.
	43	La joya escondida	Adaptación de Álvaro Sánchez del cuento de los hermanos Grimm titulado <i>Mil pieles</i>	"Mi Gran Noche", Colegio Luz del Tepeyac.

	44	Chelo Halls, episodio I: un disparo en la oscuridad	Versión de Álvaro Sánchez del guión del mismo título de Blake Edwards y William Peter Blatty.	"Mi Gran Noche", Colegio Luz del Tepeyac.
	45	¡Navidad en peligro!	Álvaro Sánchez Ortiz.	"Mi Gran Noche", Colegio Luz del Tepeyac.
2007	46	El retablo de las maravillas	Adaptación de Álvaro Sánchez del entremés del mismo nombre de Miguel de Cervantes Saavedra.	Alumnos de la Universidad Latina
	47	Mi compu' y yo	Álvaro Sánchez Ortiz.	Alumnos de la Universidad Latina
	48	La noche de Belén	Álvaro Sánchez Ortiz.	"Juan Pablo I", Parroquia de la Pasión.
	49	Chelo Halls, episodio II: el extraño caso del teatro Olimpo	Álvaro Sánchez Ortiz.	"Mi Gran Noche", Colegio Luz del Tepeyac.
2008	50	Gelatina de cuadritos	Álvaro Sánchez Ortiz	"Mi Gran Noche", Colegio Luz del Tepeyac.
	51	Jesucristo Superestrella	Andrew Lloyd Webber / Tim Rice	"Juan Pablo I", Parroquia de la Pasión.
	52	La noche de las mentiras	Adaptación de Álvaro Sánchez del libreto de la operetta <i>El murciélago</i> de Karl Haffner y Richard Geneé	"Mi Gran Noche", Colegio Luz del Tepeyac.
	53	Pastores a Belén	Álvaro Sánchez Ortiz	"Juan Pablo I", Parroquia de la Pasión.
2009	54	Dios se confiesa	Adaptación de Álvaro Sánchez de la novela del mismo título de Alejandro García Durán, P. "Chinchachoma"	"Juan Pablo I", Parroquia de la Pasión.
	55	Navidad inesperada	Álvaro Sánchez Ortiz	"Juan Pablo I", Parroquia de la Pasión.
	56	San Martín del Metro	Álvaro Sánchez Ortiz	Alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras
	57	A Christmas carol	Adaptación de Álvaro Sánchez Ortiz del relato del mismo título original de Charles Dickens	Alumnos de la Universidad Tecmilenio.
2010	58	Viajero sin equipaje	Antonio González Caballero	"Juan Pablo I", Parroquia de la Pasión.

59	Testigo	Álvaro Sánchez Ortiz	"Juan Pablo I", Parroquia de la Pasión.
60	El sendero del silencio	Álvaro Sánchez Ortiz	"Juan Pablo I", Parroquia de la Pasión.
61	El duende sin corazón	Adaptación de Álvaro Sánchez sobre el libreto de <i>El gigante sin corazón</i> de Anthony Mingella	"Juan Pablo I", Parroquia de la Pasión.
62	<i>What's in the bag?</i> y <i>A Dream waltz</i>	Adaptación escénica de Álvaro Sánchez Ortiz de un cuento tradicional y de un sketch mudo de Benny Hill	Taller de teatro del bachillerato bilingüe, Universidad Tecnológico.
63	<i>Potion of love</i>	Adaptación en inglés por Álvaro Sánchez Ortiz del libreto de la ópera <i>L'elisir d'amore</i> de Felice Romani	Alumnos de la Universidad Tecnológico.
64	<i>A Christmas story</i>	Álvaro Sánchez Ortiz	Alumnos de la Universidad Tecnológico.
2011	La sentencia	Álvaro Sánchez Ortiz	"Juan Pablo I", Parroquia de la Pasión.
2012	Destructivismo	Álvaro Sánchez Ortiz	Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
67	Cuando Dios vino al mundo	Carmen Romero y Álvaro Sánchez Ortiz	Grupo de mamás y maestras, Instituto SCIFI.
68	<i>A Christmas story</i>	Álvaro Sánchez Ortiz	Alumnos del CELE Mascarones.
2013	Herida abierta	Álvaro Sánchez Ortiz	Teatro Verde
70	Cuatro paredes, dos hermanas y un naufrago	Álvaro Sánchez Ortiz	4° de preparatoria, Instituto SCIFI.
71	La meningitis y su sombra	Adaptación de Álvaro Sánchez del cuento del mismo nombre de Horacio Quiroga.	6° de preparatoria, Instituto SCIFI.

**PRIMERA Muestra de Pastorelas y Villancicos 1992**  
De escuelas con estudios incorporados a la UNAM



Noviembre: 24, 25, 26 y 27  
CASA DEL LAGO -Antiguo Bosque de Chapultepec-

UNAM    

#### "YA LLEGO NUESTRO REY"

Del teatro de la evangelización, surgido en el siglo XVI, llegan hasta nuestros días las Pastorelas, ingenuas representaciones de carácter festivo y popular, hoy firmemente arraigadas en nuestras tradiciones.

El amor a nuestra diversidad cultural con sus personajes típicos, sus expresiones regionales, su música y sus danzas, nos permite, al interpretar las Pastorelas, enriquecernos con las múltiples manifestaciones de la cultura nacional.

Tiempo de duración: 50'

YA LLEGO NUESTRO REY  
de Carlos Anaya

#### Colegio Mercedes

##### PARTICIPANTES

Cinthya Bustamante	Elizabeth Quiñones	Claudia Villagómez
Kena Flores	Erica Hernández	Wendy García
Beatriz Hernández	Rocio García	Elizabeth Hernández
Perla Quiñones	Silvia Hidalgo	Alicia Horta
Coralia Nervo	Mónica Martínez	Elsa Navarro
Sandra Monzón	Ma. Elena Ríos	Alicia Peralta
Yessica Rodríguez	Nora Pulido	Gabriela Vázquez
Elizabeth Ramos	Lourdes Zamora	Deborah Salas
Laura Arellano	Carla Sosa y Avila	Ruth Yáñez
Citlali Cázares	Leticia Farias	Verónica Flores
Mayra Gallardo	Carolina Gómez	Lourdes González

##### COREOGRAFIA

JORGE OCHOA

##### DIRECCION

CONSUELO ORTIZ REGUER

Noviembre 25/17:00 hrs.  
Casa del Lago.

**ANEXO 2: programa de la primera muestra de pastorelas y villancicos de escuelas con estudios incorporados a la UNAM 1992, que incluye la participación del Colegio mercedes bajo la dirección de mi madre**



PREPARATORIA

## COLEGIO MERCEDES

Con estudios incorporados a la Universidad Autónoma de México

AREQUIPA N.º 796      07300 MEXICO, D. F.      TEL. 781-29-80

CLAVE 1043      ACUERDO INC. N.º 82/57

Abril 22 de 1996.

A QUIEN CORRESPONDA:

El suscrito, Director Técnico de la Preparatoria del Colegio Mercedes, desea hacer de su conocimiento que conoce y apoya las actividades académicas que a la fecha desarrolla el joven:

ALVARO SANCHEZ ORTIZ.

La obra de teatro, a nivel experimental, que polariza la atención y los intereses del Sr. Sánchez cuenta con los espacios necesarios en esta Institución tanto para los ensayos que requiera como para su eventual puesta en escena, dada la seriedad, el sentido de responsabilidad y el entusiasmo del interesado.

Há de agradecer las atenciones que se sirvan prestar a la presente, y me remito a su muy estimable consideración.



PREPARATORIA  
CON EST. INC. A LA UNAM  
CLAVE: 1043

Atentamente  
El Dir. Téc.



Mtro. Alfredo Villanueva Buenrostro.

**ANEXO 3:** carta de respaldo del entonces director técnico de la preparatoria del Colegio Mercedes para el montaje de *Los nuevos clásicos*



CLAVE ACUERDO INC.  
1043 NO. 83/57

## COLEGIO MERCEDES

Con estudios incorporados a la Universidad Autónoma de México

PREPARATORIA
AREQUIPA No. 796
C. P. 07300
MEXICO, D. F.
TEL. 751-29-80

ING. CARLOS GALDEANO BIENZOBAS.  
DIR. GRAL. DE INCORPORACION Y  
REVALIDACION DE ESTUDIOS.  
P R E S E N T E .

At'n. Lic. JACQUELINE A. BLANCA B.  
Secretaría Técnica de la DGIRE.

Tengo a bien el informar a Ud. que el Sr. Profr.

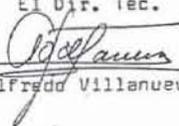
ALVARO SANCHEZ ORTIZ

mismo que ha venido otorgando apoyos técnicos en el montaje de obras de Teatro, como apoyo didáctico para las clases de Literatura, sin pretender con ello beneficio alguno, y con excelentes resultados en las mencionadas actividades, está ampliamente interesado en participar en el Programa de Actualización -- Académica para Profesores organizado por la DGAPA.

Dado el interés del Profr. Sánchez, así como el respaldo -- que desea brindarle el Colegio Mercedes para que continúe en su etapa de preparación con el objetivo de integrarse, en el momento oportuno, a la planta docente de esta Institución, mucho he de agradecer a Ud. se sirva contemplar la posibilidad de considerar sus solicitudes al respecto, así como la aplicación de las cuotas preferenciales asignadas al Sistema Incorporado.

En espera de sus finas disposiciones, quedo de Ud. muy

Atentamente  
El Dir. Téc.



Mtro. Alfredo Villanueva Buenrostro.





PREPARATORIA  
CON EST. INC. A U. UNAM  
CLAVE: 1043

**ANEXO 4: carta solicitando se me permita tomar los cursos de actualización de DGAPA, firmada por el entonces director técnico de la preparatoria del Colegio Mercedes**



**LA SECRETARIA GENERAL**

a través de la

**DIRECCION GENERAL DE ASUNTOS  
DEL PERSONAL ACADEMICO**

otorga el presente

**CERTIFICADO**

a:

**Alvaro Sánchez Ortíz**

quien aprobó el curso

**Dramaturgia: El análisis de Texto**

correspondiente al programa de Actualización Académica para Profesores

con duración de 20 horas

del 16 al 20 de junio de 1997

Cd. Universitaria, D.F., a 20 de septiembre de 1997

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Estela Morales Campos'.

**Mtra. Estela Morales Campos**  
Directora General

**ANEXO 5: constancias de los cursos de dramaturgia y dirección escénica tomados vía DGAPA en 1997**



**LA SECRETARIA GENERAL**

a través de la

**DIRECCION GENERAL DE ASUNTOS  
DEL PERSONAL ACADEMICO**

otorga el presente

**CERTIFICADO**

a:

**Alvaro Sánchez Ortíz**

quien aprobó el curso

**Dirección escénica**

correspondiente al programa de Actualización Académica para Profesores

con duración de 20 horas

del 23 al 27 de junio de 1997

Cd. Universitaria, D.F., a 20 de septiembre de 1997

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Estela Morales Campos'.

**Mtra. Estela Morales Campos**  
Directora General

### ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DEL DRAMA

El drama está constituido de varios elementos que interactúan entre sí, en base a la idea que desea expresar el autor.

Los principales elementos dramáticos son los sig:

#### 1.- Premisa.

La premisa es la idea que desea expresar el dramaturgo. La premisa no está sujeta a una prueba de verdad. No se especifica en el libreto, sino que debe deducirse.

#### 2.- Personaje.

El personaje es el elemento dramático más importante. Un personaje es como un ser humano, pero se diferencia de éste, porque sólo nos muestra parte de su personalidad, aquella que es útil a la obra. Es decir, un personaje es como un ser humano reducido a ciertas características. Los personajes, además, se distinguen por tener una característica predominante, que los obliga a actuar.

#### 3.- Conflicto.

Sin conflicto no existe el drama. El conflicto es el encuentro de 2 o más voluntades opuestas, que buscan predominar una sobre otra. El conflicto de un personaje (protagonista) puede ser otro personaje (antagonista), las circunstancias, un grupo de personajes, o él mismo. Al final de la obra una de estas voluntades, no necesariamente la del protagonista, subsiste sobre la otra.

#### 4.- Historia.

También llamada anécdota, la historia es la serie de eventos que se van a representar en la obra, y en la que intervienen los protagonistas. Es importante decir que los acontecimientos de la historia deben surgir por acciones de los protagonistas, y no ser fortuitos. De igual forma, la solución debe darla el protagonista, y no algún remedio de última hora. Puede ser que no se presente la historia completa en la representación.

#### 5.- Trama.

La trama es la manera en que se presentan los acontecimientos de la historia, que no siempre es en orden cronológico. La trama debe idearse para mantener la atención del público, y desarrollar el conflicto en forma creciente. Debe mostrar sólo aquellos acontecimientos relevantes de la historia, y estar planeada como una serie de escenas.

#### 6.- Diálogo.

El diálogo es el principal medio de expresión del Drama. Por medio de él, los personajes muestran sus sentimientos y sus pensamientos. Es el medio primordial para caracterizarlos y para darlos a conocer.

## ANEXO 6: fragmentos de los apuntes de los cursos de DGAPA



LOS ASESINATOS DE RADIOLAND

Reparto:

ROGER HENDERSON	Beatriz Gómez Robledo	MUSICO 1	Guiedanny Muñoz
KATHY HENDERSON	María Luisa Coronado Moreno	MUSICO 2	Jessica Olvera Mota
EL SARGENTO CROSS	Jacqueline Fernández	MUSICO 3	Cristela Cruz Cabrera
MAX APPLEWHITE	Olga Olivia Hernández	MUSICO 4	Lizzete Aguilera
ZOLDAN	Elvira Díaz Pazos	POLICIA 1	Mariana Mendoza Márquez
BERNIE KING	Miriam García Morales	POLICIA 2	Ariadna Cortés Sánchez
DEXTER MORRIS	Alma Rosa Ramos	POLICIA 3	Mariana Mendoza
GORK	Olga Gema Flor Ferrer Vera	POLICIA 4	Ana Luisa Jaime Cornejo
MARTIN	Luz Vianey Gómez	CORISTA 1	Karla Velázquez
EL LATIGO NEGRO	Janice Ramírez Castro	CORISTA 2	Alma Reyes
RUFFLES	Nayeli García Campos	ESCRITOR 1	Ana Laura Mujica
ESCRITOR BORRACHO	Jessica Marmolejo	ESCRITOR 2	Jacqueline Mayer Nova
TOM	Yermen Ayala		

DIRECCION ESCENICA Lic. Consuelo Ortiz  
 IDEA ORIGINAL DE George Lucas  
 ADAPTACION PARA TEATRO Y ASISTENTE DE DIR. Alvaro Sánchez

**ANEXO 7: *Los asesinatos de Radioland*, 1997. Fotografía mía, presentando la obra y caras interiores del programa de mano. Nótese la multitud de personajes y los nombres en inglés**



PREPARATORIA

AREQUIPA No. 796

C. P. 07300

MEXICO, D. F.

TEL. 781-29-80

CLAVE ACUERDO INC.  
1043 NO. 83/97

## COLEGIO MERCEDES

Con estudios incorporados a la Universidad Autónoma de México

A 14 días del mes de septiembre de 1998.

ASUNTO: Constancia de participación.

### A QUIEN CORRESPONDA:

El suscrito, Director Técnico de la Preparatoria del Colegio Mercedes, hace constar por medio de la presente que el Sr. ALVARO SANCHEZ ORTIZ tuvo a bien el participar amplia y eficazmente en las actividades culturales que se enumera a continuación:

1. LOS ASESINATOS DE RADIOLAND. Puesta en escena. Asistente del Director de la obra. Mayo 13 de 1997.
2. LOS SIETE PECADOS CAPITALINOS. Director escénico del montaje de la obra mencionada. Diciembre 17 de 1997.
3. LA BODA DEL SIGLO. Director escénico del montaje de la obra mencionada. Diciembre 18 de 1997.

Cabe señalar que en los tres casos el trabajo del Sr. Sánchez fue altamente satisfactorio, dado el entusiasmo, la calidad y el profesionalismo que lo caracterizan, lo cual ha redundado en beneficios innegables para nuestra comunidad estudiantil.

Lo cual hago de su conocimiento para los fines que al interesado convengan.



PREPARATORIA  
CON EST. INC. A LA UFMEX  
CLAVE: 1043

Atentamente

El Dir. Téc.

*Alfredo Villanueva Buenrostro*  
Mtro. Alfredo Villanueva Buenrostro.

**ANEXO 8: constancia de los tres montajes en el Colegio Mercedes**

INSTITUTO  
MIER Y PESADO  
Y  
6° PREPARATORIA

Presentan:

VELADA  
LITERARIA

COORDINADOR:  
ALVARO SANCHEZ

COORDINADORA:  
CONSUELO ORTIZ

8 / Mayo / 1998



**EL COMPAÑERO DE LA CALLE**  
Escrita por: ALVARO SANCHEZ  
Dirigida por: ALVARO SANCHEZ  
El Compañero de la Calle  
Dirigida por: ALVARO SANCHEZ  
El Compañero de la Calle  
Dirigida por: ALVARO SANCHEZ  
El Compañero de la Calle  
Dirigida por: ALVARO SANCHEZ  
El Compañero de la Calle  
Dirigida por: ALVARO SANCHEZ



**EL COMPAÑERO DE LA CALLE**  
Escrita por: ALVARO SANCHEZ  
Dirigida por: ALVARO SANCHEZ  
El Compañero de la Calle  
Dirigida por: ALVARO SANCHEZ  
El Compañero de la Calle  
Dirigida por: ALVARO SANCHEZ  
El Compañero de la Calle  
Dirigida por: ALVARO SANCHEZ



**EL COMPAÑERO DE LA CALLE**  
Escrita por: ALVARO SANCHEZ  
Dirigida por: ALVARO SANCHEZ  
El Compañero de la Calle  
Dirigida por: ALVARO SANCHEZ  
El Compañero de la Calle  
Dirigida por: ALVARO SANCHEZ  
El Compañero de la Calle  
Dirigida por: ALVARO SANCHEZ



**EL COMPAÑERO DE LA CALLE**  
Escrita por: ALVARO SANCHEZ  
Dirigida por: ALVARO SANCHEZ  
El Compañero de la Calle  
Dirigida por: ALVARO SANCHEZ  
El Compañero de la Calle  
Dirigida por: ALVARO SANCHEZ  
El Compañero de la Calle  
Dirigida por: ALVARO SANCHEZ



**EL COMPAÑERO DE LA CALLE**  
Escrita por: ALVARO SANCHEZ  
Dirigida por: ALVARO SANCHEZ  
El Compañero de la Calle  
Dirigida por: ALVARO SANCHEZ  
El Compañero de la Calle  
Dirigida por: ALVARO SANCHEZ  
El Compañero de la Calle  
Dirigida por: ALVARO SANCHEZ



**EL COMPAÑERO DE LA CALLE**  
Escrita por: ALVARO SANCHEZ  
Dirigida por: ALVARO SANCHEZ  
El Compañero de la Calle  
Dirigida por: ALVARO SANCHEZ  
El Compañero de la Calle  
Dirigida por: ALVARO SANCHEZ  
El Compañero de la Calle  
Dirigida por: ALVARO SANCHEZ

**ANEXO 9: programa de la velada literaria 1998, en el Instituto Mier y Pesado, con mi crédito de director escénico**



**ANEXO 10: fotografías de las pastorelas presentadas en el colegio "Luz del Tepeyac" en el periodo 2001-2008**

LEONARDA. Cristina, mira quien llama.

EST. Señoras, soy yo, un pobre estudiante.

CRIST. Bien se os parece que sois pobre y estudiante, pues lo uno muestra vuestro vestido, y el ser pobre vuestro atrevimiento. ¡Cosa estraña es esta, que no hay pobre que espere a que le saquen la limosna a la puerta, sino que se entran en las casas hasta el último rincón, sin mirar si despiertan a quien duerme, o si no!

EST. Otra más blanda respuesta esperaba yo de la buena gracia de vuestra merced; cuanto más que yo no quería, ni buscaba otra limosna, sino alguna caballero o pajar donde defenderme esta noche de las inclemencias del cielo, que, según se me trasluce, parece que con grandísimo rigor a la tierra amenazan.

LEONARDA. ¿Y, de dónde bueno sois, amigo?

EST. Salmantino soy, señora mía; quiero decir, que soy de Salamanca. Iba a Roma con un tío mío, el cual murió en el camino, en el corazón de Francia. Vi[m]e?

solo; determiné volverme a mi tierra: robáronme los lacayos o compañeros de Roque Guinarde,<sup>8</sup> en Cataluña, porque él estaba ausente; que, a estar allí, no consintiera que se me hiciera agravio, porque es muy cortés y comedido, y además limosnero. Hame tomado a estas santas puertas la noche, que por tales las juzgo, y busco mi remedio.

LEONARDA. ¡En verdad, Cristina, que me ha movido a lástima el estudiante!

CRIST. Ya me tiene a mí rasgadas las entrañas. Tengámosle en casa esta noche, pues de las sobras del castillo se podrá mantener el real; quiero decir, que en las reliquias de la canasta habrá en quien adoré su hambre; y más, que me ayudará a pelar la volatería que viene en la cesta.

LEONARDA. Pues ¿cómo, Cristina, quieres que metamos en nuestra casa testigos de nuestras liviandades?

CRIST. Así tiene él talle de hablar por el colorillo, como por la boca.—Venga acá, amigo: ¿sabe pelar?

EST. ¿Cómo si sé pelar? No entiendo eso de saber pelar, si no es que quiere vuesa merced motejarme de pelón; que no hay para qué, pues yo me confieso por el mayor pelón del mundo.

CRIST. No lo digo yo por eso, en mi ánima, sino por saber si sabía pelar dos o tres pares de capones.

EST. Lo que sabré responder es, que yo, señoras, por la gracia de Dios, soy graduado de bachiller por Salamanca, y no digo...

LEONARDA. Desdicha manera, ¿quién duda sino que sabrá pelar, no sólo capones, sino gansos y avutardas? Y, en esto del guardar secreto, ¿cómo le va? y, a dicha, ¿[es] tentado de decir todo lo que ve, imagina o siente?

EST. Así pueden matar delante de mí más hombres que carneros en el Rastro, que yo desplegue mis labios para decir palabra alguna.

**ANEXO 11: comparación del texto original y mi adaptación del  
entremés cervantino *La cueva de Salamanca***

(Llaman a la puerta)

LEONOR: ¿Serán ellos?

CLARA: Ya casi es la hora. (Con tono coqueto) Adelante.

(Ambas se acomodan los vestidos y ponen su mejor sonrisa).

(Entra el **estudiante Ignacio**, un muchacho de condición humilde y aspecto inteligente).

ESTUDIANTE: Buenas noches, señoritas.

LEONOR: (Molesta) ¡¿Qué quieres aquí?!

CLARA: (Molesta también) No tenemos cambio.

ESTUDIANTE: No quiero dinero. No las molestaría si no fuera necesario, pero afuera hace mucho frío y quería pedirles que me dejaran pasar la noche aquí. No crean que soy un vagabundo o un criminal, soy un pobre estudiante. Y espero que me apoyen.

LEONOR: ¡¿Qué te parece, Clara?! El tipo ya no espera que le saquen la limosna a la puerta, sino que se mete a la casa como si fuera la suya, sin detenerse a pensar en las molestias que puede causar.

CLARA: Y además no sólo quiere dinero, sino posada. ¡Qué desfachatez, qué atrevimiento, qué naco!

ESTUDIANTE: Esperaba una respuesta más blanda para alguien que se dedica a estudiar. Cuanto más porque no estoy pidiendo una recámara, sino un simple rincón donde pueda acurrucarme y espantar el frío.

LEONOR: ¿Y cómo es que viniste a dar a mi puerta?

ESTUDIANTE: Soy estudiante. Aprovechando las vacaciones pensé en ir a mi tierra, pero unos ladrones me asaltaron. Desde entonces no me quedó más remedio que caminar. Estoy seguro de que en unos días más llegaré a mi casa, pero hasta entonces dependo de la buena voluntad de personas como usted.

LEONOR: Me has conmovido.

CLARA: ¡Pero si parece historia del metro! ¿A poco le crees?

LEONOR: Lo que creo es que bien podemos darle algo de cenar y dejarlo que se duerma en el cuarto de servicio. Podemos echar la llave por dentro y así no podrá entrar para interrumpir nuestra reunión... o si le surgen malos pensamientos.

CLARA: ¡Por mí, que le surjan! ¡Me encantan los de mente cochambrosa!

ESTUDIANTE: Pueden dejar la puerta abierta, que yo no entraré a la casa.

LEONOR: Una cosa más. Debes jurar que nunca dirás una sola palabra sobre lo que veas u oigas esta noche.

ESTUDIANTE: No despegaré mis labios así maten aquí más hombres que carneros en el rastro.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dirección General de Incorporación y  
Revalidación de Estudios

Otorga la presente

*Constancia*

a

*Álvaro Sánchez Ortiz*  
Colegio "Luz del Tepeyac"

por su participación en el concurso

*Pastorelas del*

SISTEMA INCORPORADO

Ciudad Universitaria, D.F., diciembre de 2005

Lic. Mercedes Hernández de Graue  
Directora General de Incorporación y  
Revalidación de Estudios



**ANEXO 12: constancia de participación en el Concurso de  
Pastorelas del Sistema Incorporado 2005 y programa**




*Pastorelas*  
del SISTEMA INCORPORADO  
DEL 6 AL 16  
DE DICIEMBRE  
**TEATRO**  
*"Arq. Carlos Lazo"*  
FACULTAD DE  
ARQUITECTURA  
2005




COLEGIO LUZ DEL TEPEYAC

*"El gran viaje a Belén"*  
de Álvaro Sánchez Ortiz

Mientras regresan del campo, Remedios y Pancholín, una pareja de pastorcitos aprovechan para "echar novio". Son interrumpidos, primero por Refugio, la hermana de Remedios, luego por Doña Cochambre, una anciana pastora borracha, y finalmente por bondad, un ángel que les anuncia el nacimiento del niño Dios y los invita a adorarlo. Cuando ellos se van camino de Belén, aparece Luciferia, la diabla mayor, quien no duda en sugerirle a María y a José que se deshagan del problema que representa el niño, dado que no tienen siquiera los mínimos recursos para mantenerlo. Ellos no aceptan, por lo que Luciferia llama a sus secuaces: Tentación, una diabla muy lujuriosa, y Envidia, cuya vocación es obvia. Les presenta su arma secreta para este año: el Chupacabras...  
La pastorela concluye con el cuadro plástico del Nacimiento.

Reparto:

Esperanza	Zulema Villalón
Bondad	Cinthia Yasmín Venegas
Justicia	Karen González
María	Azucena Chi Valladares
José	Anald Franco
Luciferia	Zaira Pérez
Tentación	María de los Ángeles Díaz
Envidia	Mariana Ríos
Chupacabras	Pamela Ramírez
Pancholín	Luz Angélica Ángeles
Remedios	Areli Velázquez
Refugio	Nadla Rojas
Doña Cochambre	Diana Rivas

Escenografía: Diana Nava  
Iluminación y musicalización: María Fernanda Barba  
Producción: Stephanie Vázquez  
Asistente de dirección: Paulina del Carmen Pérez

Dirección: Álvaro Sánchez Ortiz

10 Teatro "Arq. Carlos Lazo"



UNAM

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
SECRETARÍA GENERAL  
DIRECCIÓN GENERAL DE INCORPORACIÓN Y  
REVALIDACIÓN DE ESTUDIOS

Otorga la presente

*Constancia*

al

*Prof. Álvaro Sánchez Ortiz*  
Colegio "Luz del Tepeyac"

Por su participación en el

**Concurso de Pastorelas  
Sistema Incorporado**

"Por mi raza hablará el espíritu"  
Ciudad Universitaria, D.F. diciembre de 2006

Lic. Mercedes Hernández de Graue  
Directora General de Incorporación y  
Revalidación de Estudios



**ANEXO 13: constancia de participación en el Concurso de  
Pastorelas del Sistema Incorporado 2006 y programa**



**Pastorelas**  
del SISTEMA INCORPORADO



Teatro "Arq. Carlos Lazo"  
Facultad de Arquitectura

Teatro "Javier Barros Sierra"  
FES Acatlán

Teatro  
Museo de las Ciencias  
Universum

del 8 al 14  
de diciembre  
2006

COLEGIO "LUZ DEL TEPEYAC"

"¡Navidad en peligro!"  
de Álvaro Sánchez Ortiz

Diabólica ha reunido a las peores diablas del Averno para evitar que los pastores vayan a Belén a adorar al Niño-Dios. Esperanza y sus aliadas tendrán que luchar con ahínco para lograr que prevalezca el bien.

Reparto:

Diabólica	Deniso Guerra
Eulogia	Mariana Juárez
Envidia	Georgina Martínez
Panchito	Alejandra Gómez
Iracunda	Sandra del Valle
Seducción	Brenda Ábrego
Rosita	María Guadalupe Nieves
Macaria	Tania Reyes
Gina W. Bush	Selene López
María	Marilana Campos
Esperanza	Cristina M. Marrufo
José	Claudia Ortigoza
Gabriela	Pamela Martínez

Escenografía: Steffi Aguilar, Daysame Flores, Dulce Pulido, Ana Karen Salinas, Claudia Vega, Mayra Mendoza, Anahí Pérez, Regina Vieyra, Irlanda Moreno, Erandy Roa, Margarita Sandoval, Annye Panderó y Andrés Tirado.  
Iluminación: Gaila Gutiérrez  
Musicalización y sonido: Sandra Fernández

Dirección: Álvaro Sánchez Ortiz



Teatro "Universum" Dic. 8/14:30 hrs.



UNAM

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

SECRETARÍA GENERAL

DIRECCIÓN GENERAL DE INCORPORACIÓN Y  
REVALIDACIÓN DE ESTUDIOS

Otorga la presente

*Constancia*

a

*Álvaro Sánchez Ortiz*

Colegio Luz del Tepeyac

Por su participación en Teatro

**Muestra Cultural  
Sistema Incorporado**"Por mi raza hablará el espíritu"  
Ciudad Universitaria, D.F. marzo de 2007

Lic. Mercedes Hernández de Graue  
Directora General de Incorporación y  
Revalidación de Estudios

**ANEXO 14: constancia de participación en la Muestra Cultural del  
Sistema Incorporado 2007 y programa**



Muestra Cultural 2007  
Sistema Incorporado

del 20 al 29 de marzo  
Centro Cultural Universitario



COLEGIO "LUZ DEL TEPEYAC"

"El extraño caso del Teatro Olimpo"  
de Álvaro Sánchez Ortiz

El monstruo del Teatro Olimpo ha secuestrado a Ivonne, la hija del director. Chelo Halls, la detective invencible, acudirá al rescate y descubrirá la terrible verdad que se oculta en las ruinas de la galería subterránea.

Reparto:

Chelo Halls	Mariana Juárez
Alfonso Menta	Estrella Barranco
Carlos Coballero	Linda Pérez
Hipnótica	Ilse Escobedo
David	Aranza Díaz
Ivonne	Miroslava Espinosa
Adolfo	Kate Núñez
EGV	Diana Salazar
Jcanna	Alejandra Galindo
Vanesa	Mildreth Villalón
Mr. Mal-Mart	Alejandra Campos
Sheeba	Fabiola Cruz

Escenografía: Ana Paola Cruz, Carolina Campos y Claudia Rodríguez.  
Iluminación y sonido: Astrid Jiménez.

Dirección: Álvaro Sánchez Ortiz.

Teatro Juan Ruiz de Alarcón  
Marzo 22 - 18:00



### El actor sobre el escenario

Como ya dijimos, el teatro es realista, pero no es real. De la misma forma que no se habla como en la realidad, tampoco la expresión corporal es la misma. Primero, vayamos con las recomendaciones básicas:

- 1.- El actor no debe mostrar la espalda al público, más que cuando ése sea el movimiento natural.
- 2.- Debe mostrar sus acciones al público, a menos que la obra diga lo contrario.
- 3.- Nunca debe tapar a un compañero a la vista del público.
- 4.- Cuando hable con otro actor que esté a su derecha o a su izquierda, debe buscar quedar en diagonal, y no alineado, para que diga su diálogo hacia el público.
- 5.- Cuando quedé parado en el escenario, el pié adelantado deberá ser el que esté del lado del foro.
- 6.- Este no sólo sirve en el teatro. Siempre que estén de pié, espalda recta, hombros hacia atrás y mirada al frente (A menos que se trate de Cuasimodo).
- 7.- Produce un buen efecto comenzar los movimientos con la mirada, y después con el resto del cuerpo.
- 8.- Hay que evitar dar pasos demasiado largos o demasiado cortos.
- 9.- Cuando no utilices los brazos en una tarea específica, no los cruces ni los ocultes. Simplemente déjalos libres, para que no se vean posiciones forzadas.

Seguramente, ya conocías varias de estas recomendaciones, ahora sólo recuerda aplicarlas.

Pasando a otro tema, en el teatro existen casos especiales, que veremos a continuación.

Las obras que están situadas en determinada época requieren el uso de un vestuario especial. Dado que esas ropas pasaron de moda hace ya mucho tiempo, los actores, y las actrices sobre todo, deben practicar con él antes de la representación. Este tipo de detalles pueden producirte un tremendo dolor de cabeza al director si descubre que, a fuerza de perder la costumbre, las actrices ni siquiera saben andar con tacones; en este caso, aparte de la práctica, se recomienda mucha paciencia.

En el caso de escenas de multitudes, el actor debe tener presente que se trata de eso, de una multitud, y que no debe intentar hacerse notar por cualquier medio.

## ANEXO 15: fragmento del libro de apuntes *Teatro IV*

CARTA DE PERSONAJE	
NOMBRE:	Marcos Niño Ma. del Carmen "Juan Bautista"
ASPECTO FISICO: (incluyendo vestuario)	soy un poco grande de edad, canoso, con una barba, tengo un bastón, uso una túnica rosada y otra encima de la túnica anterior, uso guaraches
PERSONAJES CON QUIENES MAS SE RELACIONA Y POR QUE:	Me relaciono más con Diabólica y Satanas porque son ellos quien me encierran en la cárcel al pervertir la palabra de Dios.
PERSONALIDAD:	soy un hombre sabio, seguro, que obedece y cree en la palabra de Dios, noble y mi único dios es la palabra, la cual voy a utilizar para la salvación de los demás, para enseñarles y darles a conocer el camino de la verdad. Soy muy buen orador y trato de convencer a la gente del bien.
MOMENTO CUMBRE EN LA OBRA:	cuando los pastores se dan cuenta del camino correcto que tienen que elegir, y es amargo porque se vuelven buenos de corazón aunque tienen que pelearse con ellos mismos y aunque les cuesta trabajo.
TECNICAS DE POSESION DE PERSONAJE:	1º Imaginarme que estoy solo y respiraciones profundas antes de actuar. 2º Imaginarme a Juan Bautista físicamente, psicológicamente y socialmente 3º Imaginarme que por algún motivo, ahora voy a ser Juan Bautista resultado y tengo que decirle a la gente. 4º Hablar naturalmente como lo haría Juan Bautista. 5º Anticipadamente practicar los gestos, voz, posturas y movimientos.
EVOLUCION:	soy un hombre seguro que llevo un propósito darles a conocer al pueblo la verdad y la venida de nuestra salvación, vengo con mucha esperanza y confianza de que la gente quiere cambiar pero lamentablemente soy detenido dejándome, por decir "paralizado" y sin poder hacer algo para que el pueblo no se deje engañar. Termino enojado y decepcionado.

**ANEXO 16: ejemplo de material didáctico utilizados en el taller de teatro "Mi Gran Noche" del colegio "Luz del Tepeyac"**



### Consejos básicos de actuación

- Memorizar el papel antes del primer ensayo.
- Concentrarse en los ensayos y, sobre todo, en las funciones.
- Llegar temprano a ensayos y funciones.
- Preparar vestuario, maquillaje y utilería con anticipación.
- Caracterizar al personaje en los 3 niveles: fisiología, sociología y psicología.
- Expresar al personaje con cuerpo, voz, mente y corazón.
- No mirar al público.
- No hablar rápido.
- Pronunciar claramente y hacia el público.
- Seguir actuando hasta salir de la vista del público.
- No ocultar a los demás.
- No cruzar los brazos, salvo excepciones.
- Memorizar la ubicación y el tránsito.
- Actuar cuando no se esté hablando.

## ANEXO 17: fragmentos de los apuntes de actuación



*50 Aniversario*  
*Colegio "Luz del Tepeyac"*

*Programa General de Eventos*

<i>Fecha</i>	<i>Eventos</i>	<i>Horario</i>	<i>L u g a r</i>
24, 25, 26 Enero	Evento deportivo	7:00 a.m.	Deportivo
28	Oratoria, Poesía y Composición (Secundaria y Preparatoria)	8:00 a.m.	Auditorio
28	Exposición de Pintura por exalumnas Obra "La Noche de las Mentiras"	6:00 p.m.	Hall del colegio Auditorio

**ANEXO 18: inclusión de *La noche de las mentiras* en el programa de los festejos por el 50° aniversario del colegio "Luz del Tepeyac"**

### Obras del taller de Teatro

#### La corte de los divorcios

La obra se desarrolla en una sala de justicia, en donde la juez es una mujer de mal carácter a la cual acude una pareja que se quiere divorciar porque no se entienden, la pareja esta formado por un anciano que se queja de su esposa ya que ella no hace nada en su casa y se la pasa arreglándose, la esposa que es joven le dice que ella no se caso para pasársela encerrada en su casa haciendo la limpieza. Después llega otra pareja y en este caso la mujer es la que se queja del hombre porque no hace nada y el contesta que no se queje porque sabe que lo saco de un stripper. El juez les dice que no escogieron bien la pareja y después los clientes se van con la pareja del otro, el anciano con la señora, y la joven con el stripper.

#### Chello Halls

La obra es sobre la investigación del asesinato de un empresario, en este asesinato los empleados y la esposa son sospechosos, al caso llega una detective que es hija de un famoso detective, pero como es recién egresada de la escuela es muy novela, deduce que ninguno es sospechoso, pero llega el jefe de la policía y la dice que no esta apta para el caso y la quita.

En la jefatura se aparece el asesino de las sombras que es el verdadero asesino y soborna al jefe de la policía para que ponga a la investigadora en el caso, así el podrá matarla y su hija del jefe logrará ocupar el lugar de Chello Halls, pero los intentos de asesinar a la chica son frustrados por la misma investigadora, cuando averigua que es la sombra el asesino le pone una trampa y desaparece quedando la chica como triunfadora.

#### Comentario:

Las dos obras me parecieron buenas ya que la actuación de mis compañeras fue buena y la dirección también, en la primera obra había comedia y esto hizo amena la entrada a la obra principal que también tenía comedia pero llevaba al suspenso para saber quien era el asesino y esto hacía que el público permaneciera atento a las obras.

La actuación que más me gusto fue la de Chello y la de la viuda aunque no por eso dejo de reconocer el esfuerzo de todas mis compañeras ya que no es fácil pararse ante el público.

La moraleja de la primera obra es que debemos escoger bien a nuestra pareja y no dejarnos llevar por las apariencias

En la segunda obra nos dicen que no solo con experiencia se logran buenos meritos ya que siempre aprendemos cosas nuevas y les debemos dar oportunidad a todos para que se desempeñen de una manera satisfactoria en su trabajo.

## ANEXO 19: ejemplo de comentarios escritos recabados del público

<p><b>Recomendaciones para el espectador</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Llegue temprano a la función.</li> <li>• Apague su celular.</li> <li>• En cuanto se abra el telón, guarde silencio y dispóngase a observar y escuchar atentamente.</li> <li>• No consuma alimentos ni fume durante la función.</li> <li>• No intente distraer a quienes actúan.</li> <li>• Si va a tomar fotos o video, asegúrese de no obstruir la visibilidad de los demás.</li> <li>• Los comentarios se hacen al final de la obra.</li> <li>• Sólo se aplaude al final de los actos o al final de las obras, no durante las escenas.</li> </ul> <p>¡Gracias por su asistencia!</p>	<p><b>Colegio Luz del Tepeyac Preparatoria Taller de Teatro "Tercera Llamada"</b></p> <p><b>Festival decembrino</b></p>   <p>Si pudiéramos ir</p>  <p>Se vende novia</p> <p>Compre su cachito</p> <p>6 de diciembre de 2004</p>	
<p><b>FESTIVAL DE FIN DE CURSOS</b></p> <p>La gran ciudad. Obra conmemorativa del día de las madres, que presenta la historia de un par de vendedoras ambulantes, y su relación con una señora rica. A través de ella, descubrimos que lo que aparentemente es pobreza puede ser riqueza y viceversa.</p> <p>Sobre esta, fu blanca lumbra. Poema escrito por Karol Wojtyła a los 19 años, después de haber visitado la tumba de su madre. En homenaje a las madres ya fallecidas y a su autor, el papa Juan Pablo II.</p> <p>El viajero. Obra abierta, en la que el público hace su propia interpretación de la escena, deliberadamente indefinida.</p> <p>La segunda parte del programa consiste en un homenaje a Cervantes por los 400 años del Quijote. Los cuñados cervantinos son unas ingeniosas rimas amorosas: el relato de las maravillas es la versión de Cervantes de "el traje nuevo del emperador", con la misma moraleja sobre la vanidad; la corte de los divorcios es una escena en vena que expone las desavenencias de dos matrimonios muy singulares.</p> <p>El programa se completa con Preso de amores, poema de un contemporáneo de Cervantes, donde se expone con humor absurdo una distorsiva amorosa.</p>	<p><b>RECOMENDACIONES PARA EL ESPECTADOR</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Llegue temprano a la función, si llega tarde entre discretamente y trate de hacer el menor ruido posible.</li> <li>• No platique durante la función, distrae a los demás. Los comentarios se hacen al final de la obra o durante los intermedios.</li> <li>• Apague su celular, desconecta a los actores y es de mal gusto.</li> <li>• No consuma alimentos ni fume durante la función.</li> <li>• No trate de llamar la atención de quienes están actuando, necesitan concentrarse en su papel.</li> <li>• No suba al escenario ni antes, ni durante, ni después de la función.</li> <li>• Si va a tomar fotos o video, asegúrese de no obstruir la visibilidad de los demás.</li> </ul> <p>¡¡¡Gracias por venir a vernos!!!</p> <p>Nos vemos al año que entra</p>	<p><b>TERCERA LLAMADA Presenta</b></p> <p><b>FESTIVAL DE FIN DE CURSOS</b></p>  <p>La gran ciudad *** Sobre esta, fu blanca lumbra *** El viajero *** Cuñados cervantinos *** El relato de las maravillas *** Preso de amores *** La corte de los divorcios</p> <p>19 de mayo de 2005</p>

**ANEXO 20: ejemplo de programas con guías, consejos y recomendaciones para el público**

	<b>Colegio "Luz del Tepeyac"</b>	Incorporada a la UNAM Clave 1268 Acuerdo No. 93/85
PREPARATORIA		
México, D. F., 31 de Julio de 2008.		
<b>A QUIEN CORRESPONDA:</b>		
Por medio de la presente, deseo hacer de su conocimiento que <u>Alvaro Sánchez Ortiz</u> laboró como <u>profesor de teatro para bachillerato</u> en el Colegio Luz del Tepeyac, en el periodo comprendido entre septiembre de 2000 y julio de 2008, realizando las siguientes actividades:		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• 2000. Montaje de 2 pastorelas con las alumnas de 6º año de preparatoria.</li> <li>• 2001. Fundación del taller de teatro "Mi Gran Noche", con el que presentó 1 obra conmemorativa del día del amor y la amistad, 2 obras de fin de cursos y 2 pastorelas.</li> <li>• 2002. Presentación de la obra "El portal mágico – introducción al arte teatral" y "Otro cuento de Navidad" en diciembre.</li> <li>• 2003. Presentación de un festival decembrino de 6 obras cortas y 1 pastorela.</li> <li>• 2004. Escenificación de un grupo de 14 poemas para celebrar el día del amor y la amistad, presentación de la obra "La sirenita... de Acapulco" para las alumnas de primaria, montaje de "La hija de las nieves" en el fin de cursos, festival decembrino de 3 obras y pastorela.</li> <li>• 2005. 3 obras cortas en contra de la guerra, festival decembrino de 3 obras, y montaje de la pastorela, que <u>participó en el concurso de la UNAM</u>.</li> <li>• 2006. Festival de verano 3 obras, montaje de la pastorela decembrina, que <u>participó en el concurso de la UNAM (premio mejor actriz)</u> y presentación de 1 obra en diciembre.</li> <li>• 2007. Presentación de 1 obra en la Muestra Cultural del Sistema Incorporado.</li> </ul>		
<hr/> Hidalgo No. 4, Col. Aragón la Villa, Del. Gustavo A. Madero, Teléfonos 5577-1228, 5781-7656 y 5781-8747 Fax 5577-9652 México, D. F. C. P. 07000 E-mail: luzdelte@infogel.net.mx		

**ANEXO 21: constancia de las obras realizadas en el colegio "Luz del Tepeyac" de 2000 a 2008**



*Colegio "Luz del Tepeyac"*

PREPARATORIA

Incorporada a la UNAM Clave 1268  
Acuerdo No. 93/85

- 2008. Montaje de la obra "La noche de las mentiras", dentro de los festejos por el 50° aniversario del colegio, presentación de la obra "Gelatina de cuadrillos" para las alumnas de pre-escolar y primaria.

Se extiende la presente para los fines que al interesado convengan.

Atte:

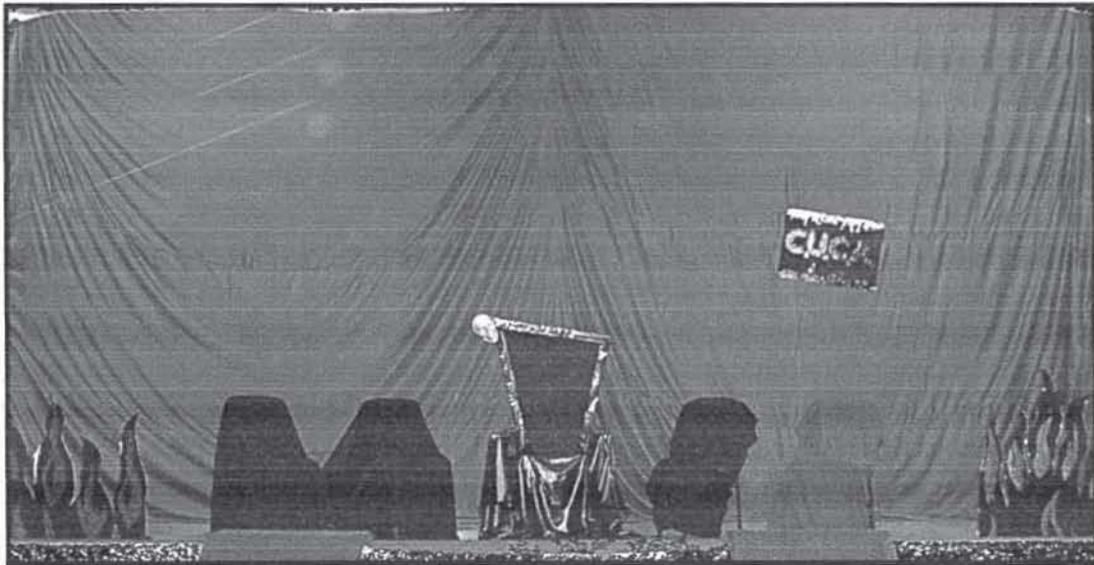


U. N. A. M.  
PREPARATORIA 1268  
"LUZ DEL TEPEYAC"  
Acuerdo 93/85  
Gustavo A. Madero, D.F.

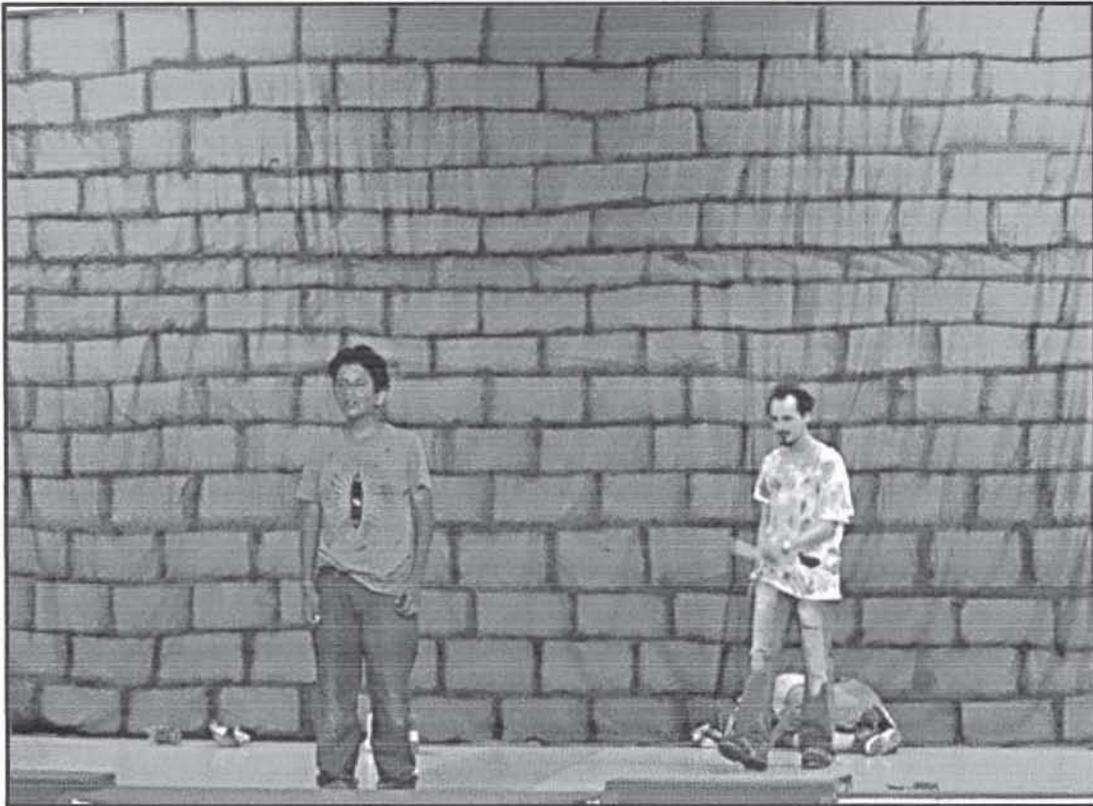
Josefina Camejo Jiménez  
Directora Técnica de Preparatoria



**ANEXO 22: los siete integrantes originales del taller de teatro Juan Pablo I de la Parroquia de la Pasión**



**ANEXO 23: fotografías de la pastorelas 2008 y 2009, en las que se puede contrastar la mejora en la producción de un año a otro**



**ANEXO 24: el ominoso muro de *Dios se confiesa***



México, D.F. a 21 de marzo de 2012

PARROQUIA DE LA PASION

EN CORRESPONDA:

Por medio de la presente se hace constar que Álvaro Sánchez Ortiz fundó en esta parroquia "La Pasión" el grupo juvenil de teatro "Juan Pablo I", con el cual trabajó desde el 26 de agosto de 2007 hasta el 10 de abril de 2011, realizando los siguientes montajes:

- "La noche de Belén", pastorela con libreto y dirección escénica de Álvaro Sánchez Ortiz. Diciembre de 2007.
- "Jesucristo Superestrella", dirección escénica de Álvaro Sánchez Ortiz. Marzo y abril de 2008.
- "Pastores a Belén", pastorela con libreto y dirección escénica de Álvaro Sánchez Ortiz. Diciembre de 2008.
- "Dios se confiesa", dirección escénica y adaptación de Álvaro Sánchez Ortiz sobre una novela de Alejandro García Durán. Julio y octubre de 2009.
- "Navidad inesperada", pastorela con libreto y dirección escénica de Álvaro Sánchez. Diciembre de 2009.
- "El sendero del silencio", libreto y dirección escénica de Álvaro Sánchez Ortiz. Marzo de 2010.
- "Testigo", libreto y dirección escénica de Álvaro Sánchez Ortiz. Julio de 2010.
- "Viajero sin equipaje", dirección escénica de Álvaro Sánchez Ortiz sobre un libreto de Antonio González Caballero. Julio de 2010.
- "El duende sin corazón", adaptación y dirección escénica de Álvaro Sánchez Ortiz. Diciembre de 2010.
- "La sentencia", libreto y dirección escénica de Álvaro Sánchez Ortiz. Abril de 2011.

Durante todo este tiempo, Álvaro Sánchez Ortiz mostró gran dedicación, responsabilidad y compromiso.

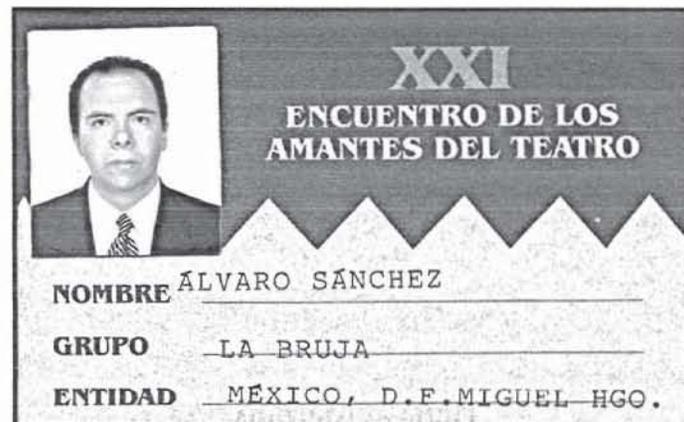
Se extiende la presente para los fines que al interesado convengan.

P. Benjamín Antonio Reyes García C.P.



Av. Basilio Romo Anguiano No. 217, Col. Guadalupe Insurgentes Ap. Postal 47-132 México, D. F.  
Tel. 5517-5908 Fax 5759-2383 e-mail: parroquiapasion@yahoo.com.mx

**ANEXO 25: constancia de las obras realizadas en la Parroquia de la Pasión de 2007 a 2011**



**XXI**  
**ENCUENTRO NACIONAL DE LOS AMANTES DEL TEATRO**

INSTITUTO INTERNACIONAL DE TEATRO  
**UNESCO**  
CENTRO MEXICANO DE TEATRO A.C.

**2009**

**TEATRO JIMÉNEZ RUEDA**

Plaza de la República 154  
Col. Tabacalera  
CP 06030, Delegación Cuauhtémoc, Distrito Federal

Viernes 16 16:00 Hrs.  
**TEATRO JIMÉNEZ RUEDA**

Estado: México, D.F.  
Compañía: La Bruja Comunicación Escénica.  
Obra: Los Cervantinos... y unos cuates.  
Autor: Miguel de Cervantes Saavedra.  
Director: Alvaro Sánchez Ortiz y Martha Olicón.  
Duración: 50 min.  
Género: Entremeses cómicos  
Clasificación: Adolescentes y adultos

**Reparto:**

- La Cueva de Salamanca.  
Leonor / Lindsay Hoffman.  
Estudiante / Edgar Castañeda  
Pancreacio / Guadalupe Durón.  
Clara / Martha Olicón  
Juan Reponce / Alvaro Sánchez.  
Ernesto / Oscar Cuesta.
- La Guardia Cuidadosa.  
Cristina / Martha Olicón.  
Guarera / Guadalupe Durón.  
Estudiante / Alvaro Sánchez.  
Grajales / Oscar Cuesta.
- El patrón / Zapatero / Vendedor / Repartidor / Edgar Castañeda  
La patrona / Lindsay Hoffman.
- El Retablo de las Maravillas.  
Chirinos / Martha Olicón.  
Chanfalia / Edgar Castañeda  
Presidente Municipal / Guadalupe Durón  
Benita / Lindsay Hoffman.  
Maestro Repollo / Alvaro Sánchez  
Soldado / Oscar Cuesta.
- La Corte de los Divorcios.  
Juez / Alvaro Sánchez.  
Carlota / Lindsay Hoffman.  
Melissa / Martha Olicón.  
Viejo Malpinto / Guadalupe Durón.  
Diego / Edgar Castañeda.

**Sinopsis**  
De los ocho entremeses cervantinos, presentamos cuatro en nuestra función

**ANEXO 26: credencial de participante en el XXI Encuentro Nacional de los Amantes del Teatro (2009) y mención de *Los cervantinos... y unos cuates* en el programa**



INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

INSTITUTO INTERNACIONAL DE TEATRO  
**UNESCO**  
CENTRO MEXICANO DE TEATRO, A.C.

**XXV**  
ENCUENTRO NACIONAL DE LOS  
**AMANTES**  
DEL **TEATRO**

DEL 11 DE ENERO AL 3 DE FEBRERO 2013

**XXV** Encuentro Nacional de los Amantes del Teatro **2013**

**HERIDA ABIERTA**  
SÁBADO 2 DE FEBRERO 16:00 HORAS

*Delegación o municipio:*  
Cuahtémoc, Distrito Federal  
*Compañía:* Teatro Verde  
*Autor:* Álvaro Sánchez Ortiz  
*Director:* Álvaro Sánchez Ortiz  
*Género:* Pieza realista  
*Duración:* 45 minutos  
*Clasificación:* Jóvenes y adultos

**Reparto:**

Actor / Actriz	Personaje
Diana Minerva Ibarra García	Andrea
Miguel Camacho Rodríguez	Nicolás
Kenny Flores Gaytán	El cliente

**SINOPSIS:**  
Un muchacho tímido se reencuentra con su amor imposible de la preparatoria y descubre que su situación ha ido de mal en peor. Al tratar de ayudarla, sufrirá la Herida abierta que lo convertirá en un hombre.

**ANEXO 27: credencial de participante en el XXV Encuentro Nacional de los Amantes del Teatro (2013) y mención de *Herida abierta* en el programa**

**V. PRESENTACIÓN** sobre la celebración de la Navidad en el mundo por el alumno Jesús de IT English



**UNIVERSIDAD TECMILENIO  
CENTRO DE IDIOMAS**

**Christmas  
fest 2009**



**VI. CANCIÓN** "Fascious mind" y villancicos interpretados por Youth 3 con la profr. Alicia



**VII. CANCIÓN** de John Lennon presentada por los alumnos de Youth 1 con la profesora Daniela



**VIII. PIÑATA** estilo americano

**I. BIENVENIDA**, a cargo del Mtro. Edmundo Viquez, coordinador del centro de idiomas



**III. REFLEXIÓN** sobre la Navidad por el profesor Israel



**IV. OBRA DE TEATRO** "A Christmas Carol" preparada por Youth 2 con el profr. Alvaro



**II. PRESENTACIÓN** de los eventos por parte de nuestros anfitriones: David e Ivonne de Business English



**III. CANCIÓN** "Go West!" interpretada por el coro conjunto de Youth 2 y Youth 3







**ANEXO 28:** programa del *Christmas fest 2009* y fotografía de los títeres de calcetín utilizados en la adaptación del *Cuento de Navidad*

Written and directed by  
Alvaro Sánchez Ortiz



*"Dr. Bittersweet's love potion"*  
is a registered trademark  
© 2010 by Augustus Bittersweet

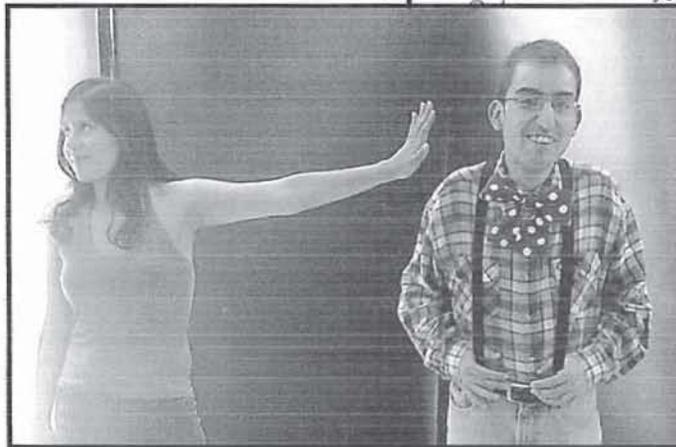
We wish to thank all the people who,  
even at the beginning of the 21st  
Century, still believe in magic potions  
and represent an enormous and  
highly lucrative market for all the  
Dr. Bittersweets in the world.

Universidad Teemilenio  
Coordinación de idiomas  
29 de abril de 2010



## CAST

 Ralph David	 Juliet Dulez Gisela	 Marcus Rodolfo	<i>Cheerleader</i> Mariana	<i>Emo girl</i> Brenda	<i>Nerd Girl</i> Karla
 Caroline	 Dr. Bittersweet Jordi	 Nerd boy Paco	 Lazy girl Vangssa		



ANEXO 29: programa y fotografía de *The elixir of love* (2010)



**ANEXO 30: fotografías del taller de teatro del bachillerato bilingüe de la Universidad Tecmilenio (2010)**

### SEQUENCE

- 1) **The twelve days of Christmas**  
*A traditional American song.*  
 Teacher: Alicia  
 Students: Karla Paola, Carolina, Benjamín, Rodrigo and Renato
- 2) **We wish you a merry Christmas**  
*One of the best known Christmas songs.*  
 Teacher: Rosa Elena  
 Students: Friso Montserrat, Daniel, Mauricio Gabriel, Kevin Alexis, Angélica, Irving, Miguel Ángel and Andrés
- 3) **A Christmas story**  
*A short, comic play.*  
 Teacher: Alvaro  
 Students: Kenny, Luis Antonio, Diana, Alexa and Martha
- 4) **Christmas around the world**  
*A presentation prepared by the students.*  
 Teacher: Ybara  
 Students: Fernanda, Viridiana, Diego, Yasin, Karen, Abigail, Angeles, Maribel, Miguel Ángel, Valeria, Carlos, Luis Enrique and Reyno
- 5) **Christmas poems**  
*"A Christian man" and "A Christmas wish"*  
 Teacher: Noel  
 Students:
- 6) **Christmas songs (in French)**  
*Vois sur ton chemin, L'enfant au tambour, Compt're Guilleri*  
 Teacher: Si vous plaît  
 Students: Aurora, Ángela Gabriela, Kazandra, Pablo Rodrigo, Ximena and David

## TECMILENIO UNIVERSITY LANGUAGE SCHOOL



### 2010 Christmas Fest

### Dec. 4<sup>th</sup>, 2010

### CAST



**The twelve days  
of Christmas**



**We wish you a  
merry Christmas**



**A Christmas  
story**



**Christmas  
poems**



**Christmas around  
the world**



**Christmas  
Songs  
(in French)**

Teachers of the Language School



**Christmas  
Songs  
(in French)**

**ANEXO 31: programa del *Christmas fest* 2010 de la Escuela de Idiomas de la Universidad Tecmilenio**



**ANEXO 32: fotografías de *A very chida pastorela*, presentada en el CELE Mascarones (2012)**



**UAM**  
**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**  
 Unidad Iztapalapa  
 La Coordinación de Estudiantes Universitarios  
 a través de la Sección de Actividades Culturales y  
 el Centro Cultural Casa de las Bombas  
 invita

**El sueño va sobre el tiempo**  
 Exposición Homenaje a Heriberto Juárez  
 Pintura y Escultura  
 Museo de las Artes y el  
 Laboratorio de Arte Contemporáneo  
 y Escultura Casa de las Bombas  
 Del 18 de mayo al 7 de septiembre

**junio 2007**

Teatro del Fuego Nuevo - Galería de Arte Iztapalapa - Espacios Alternos  
 Centro Cultural Casa de las Bombas

**VII CONGRESO ESTUDANTIL DE CRÍTICA E INVESTIGACIÓN LINGÜÍSTICA CECL 2007**  
 Dirigido por alumnos de Letras Lingüísticas  
 Marika con Francisco Cien, Arac Cruz, Jonathan Rojas  
 y sus compañeros y alumnos más.  
 11 y 13 de Junio de las 17:00 a 19:30 hrs.

**Música**  
 Lo más y lo Olin' (Olin' en la UAM)  
 Core Cultural  
 12 de junio a las 17:00 hrs.

**Danza**  
 Ballet de cámara del Estado de Morelos  
 Dr. Mena, Marcha Pimantel Balz  
 14 y 15 de junio a las 19:00 hrs.

**Música**  
 ORQUEN STA JUVENIL DEL INSTITUTO DON BOSCO  
 Dr. Silvia Cornejo  
 22 de junio a las 19:00 hrs.

**TEATRO-TATUAMI**  
 No Fuzicaras y Disconque  
 De Tomás Urteaga  
 Dr. Silvia Cornejo  
 17 de junio a las 17:00 hrs.  
 Diálogos de Salvador Novo  
 Dr. Silvia Cornejo  
 18 de junio a las 19:00 hrs.  
 El Remediamento de la Comedia Musical  
 Del Dr. Acosta Estrella Bernal  
 Dr. Silvia Cornejo  
 13 de junio a las 19:00 hrs.  
 Vincent  
 Del Grupo de Rock Cine de Verano  
 Dr. Estelita Silvia Cornejo  
 14 de junio a las 17:30 hrs.  
 Línea azul del metro  
 Antark y Dierkara; Silvia Cornejo  
 15 de junio a las 17:30 hrs.

**Teatro**  
 Mi compo y Yo  
 Alumnos de 4to. Semestre en Computación  
 de la Universidad Latina  
 Escrita por Álvaro Sánchez Ortiz  
 Dr. Perla A. Carrillo Hernández  
 26 y 28 de junio a las 16:30 hrs.

**Show Científico CO**  
 Experimento científico  
 de humor y teatro  
 Con Eduardo Ramírez Piñero Sánchez  
 26 y 27 de junio a las 14:00 hrs.

Teatro del fuego nuevo



07



**ANEXO 33: fotografía de *Mi compu' y yo* y programación cultural de la UAM Iztapalapa donde se le incluye (2007)**



**ANEXO 34: fotografía y material promocional del festival *Música, poeta y loco* 2012**

FECHA : 03/12/12 PAGINA : 6

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
DIRECCIÓN GENERAL DE INCORPORACIÓN Y REVALIDACIÓN DE ESTUDIOS  
RELACIÓN DE CÁTEDRAS - DOCUMENTO DE TRABAJO -

PROFESOR : SANCHEZ ORTIZ ALVARO EXPEDIENTE : 06007540  
R.F.C. : SAOA771114 NACIONALIDAD : MEXICANA  
GÉNERO : MASCULINO  
CRÉDITOS : 0 %

PLANTEL : 1270 INST SCIFI PLAN : 97 PREPARATORIA  
ÁREA(S) DE CONOCIMIENTO : 0350 ADMINISTRACION, LIC. EN TITULADO

FACULTAD	MATERIA	NOMBRE DE LA MATERIA	F. INICIO	DICTAMEN	F. MODIFICACIÓN
20	1402	LENGUA ESPAÑOLA	17/10/2012	10	26/11/2012
20	1602	LIT. MEXICANA E IBEROAMERICANA	17/10/2012	10	26/11/2012
20	1704	CONTABILIDAD Y GESTIÓN ADMINISTRATIVA	28/10/2005	10	

3 ASIGNATURAS REGISTRADAS PARA EL PROFESOR

**ANEXO 35: dictamen 10 (autorización definitiva) emitido por DGIRE para impartir las materias de Lengua española y Literatura mexicana e iberoamericana**

FECHA : 27/11/08 11:55:16 PAGINA 1 DE 1

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
DIRECCIÓN GENERAL DE INCORPORACIÓN Y REVALIDACIÓN DE ESTUDIOS  
RELACIÓN DE CÁTEDRAS - DOCUMENTO DE TRABAJO -

Profesor : SANCHEZ ORTIZ ALVARO Expediente : 06007540  
R.F.C. : SAOA771114 Nacionalidad :  
Sexo :  
Promedio : XXXXXXXXXX Creditos : 0 %

Plantel : XXXXXXXXXX Plan : 97 PREPARATORIA  
Área(s) de conocimiento : 0350 ADMINISTRACION, LIC. EN TITULADO

*TESTRO*  
*EE*  
*Exhibición*  
*20-11-08*  
*A. Ortiz*

Facultad	Materia	Nombre de la materia	F. Inicio	Dictamen	F. Modificación
20	1704	CONTABILIDAD Y GESTIÓN ADMINISTRATIVA	28/10/2005	10	00/00/0000

1 ASIGNATURAS REGISTRADAS PARA EL PROFESOR

**ANEXO 36: dictamen 22 (autorización provisional) emitido a mano por DGIRE para impartir las materias de teatro en preparatoria**

**TESIS COPILCO**  
TESIS  
ENCUADERNACIÓN

---

Medicina No 24 Interior P.B. Copilco Universidad  
Coyoacan, 04360, México, D.F.  
Tels. 5659 3435, 5658 1553  
tesiscopilco@hotmail.com  
tesis@tesiscopilco.com