



Universidad Nacional Autónoma de México

**Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Literatura Dramática y Teatro**

PROCESO DE CODIRECCIÓN DE LA PUESTA EN ESCENA:

**"MADRE CORAJE Y SUS HIJOS"
DE BERTOLT BRECHT**

**INFORME ACADÉMICO
POR ACTIVIDAD PROFESIONAL
que para obtener el grado de Licenciada en**

Literatura Dramática y Teatro

presenta:

Ilice Aline De la Cruz Guerrero

No. Cuenta: 30306813-6

Asesora:

Mtra. Iona Weissberg Glazman



Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2018



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	5
EL TEATRO DE BERTOLT BRECHT	15
<i>Teatro épico</i>	15
<i>Efecto distanciador o Verfremdungseffekt</i>	20
<i>Influencias</i>	23
<i>La relación entre el teatro de Brecht y el teatro de revista</i>	25
<i>El teatro de revista mexicano</i>	26
<i>La teoría de Brecht y el teatro de revista en México</i>	27
SEMINARIOS Y CURSOS COMPLEMENTARIOS	46
<i>Primer bloque de seminario sobre Brecht y el Teatro de Revista</i>	46
<i>Curso intensivo de Clown</i>	51
<i>Segundo bloque del seminario sobre Brecht y el Teatro de Revista</i>	54
EQUIPO DE TRABAJO	62
<i>Colaboradores Creativos</i>	62
<i>Elenco</i>	64
ENSAYOS	67
<i>Ensayos junio</i>	67
<i>Ensayos julio</i>	75
<i>Ensayos agosto</i>	83
<i>Ensayos técnicos</i>	88
TEMPORADA	96
<i>Inicio de temporada</i>	96
<i>Mitad de temporada</i>	100
<i>Final de temporada</i>	102

CONCLUSIONES	105
<i>Bibliografía</i>	109
<i>Referencias de sitios WEB</i>	114
<i>Filmografía</i>	117
<i>Anexo A: Cuadro comparativo completo entre teatro dramático y teatro épico</i>	120
<i>Apéndice A: Cuadro comparativo de las escenas introductorias en la obra de Brecht y en la adaptación de Alejos</i>	120
<i>Apéndice B: Cuerpo Creativo</i>	123
<i>Apéndice C: Elenco</i>	126

AGRADECIMIENTOS

Al Programa PAPIIT IG401214 del cual fui becaria, este informe académico no sería posible sin él.

A las personas que se han convertido en amigos recorriendo el camino profesional y artístico conmigo, espero seguir caminando con ustedes.

A mi mentora, amiga, socia, asesora y Bruja Iona Weissberg por la oportunidad y por estos años de trabajo fructífero y placentero, vamos por más.

A mi madre Gabriela y mi hermano Eric por estar.

Le dedico este trabajo al amor de mi vida Tibor Bak Geler, tu amor y apoyo han enriquecido mi vida profesional y artística.

INTRODUCCIÓN

He trabajado durante nueve años con la Mtra. Iona Weissberg, primero como asistente de profesor en dos asignaturas del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, en la Facultad de Filosofía y Letras, y después como asistente de dirección en dos puestas en escena: *El Amante*, de Harold Pinter, y *La Madriguera*, de David Lindsay-Abaire. Iniciando el cuarto año de colaboración, me propuso codirigir con ella la obra *Madre Coraje y sus hijos*, de Bertolt Brecht.

Como asistente pude ejercer la dirección de escena preparando actores para suplir a otros, o dando notas al elenco y a la planta técnica todas las semanas de las temporadas para mantener el trabajo realizado durante los ensayos, pero la experiencia de crear un personaje, componer una escena o hacer que un momento en el escenario funcione, en conjunto con el intérprete, es lo que he estado tratando de entender dentro del trabajo de dirección. Como apoyo, los directores siempre tenemos textos, como en este caso, de teóricos y hacedores de teatro que, desde su experiencia, explican en libros cómo conviene que sea la escenificación, en el caso de Brecht, o la manera en la que abordaron problemáticas generales de una puesta en escena, como Anne Bogart. En este proceso descubrí que también podemos encontrar ese apoyo en una colega contemporánea, trabajando juntas como directoras. Al iniciar un ensayo estamos solas con los actores y las actrices, entendiendo y desarrollando el texto, los personajes, las acciones y las situaciones de la obra. Este análisis implica, como equipo de trabajo, relacionarse a profundidad, diariamente, durante dos o tres meses, situación que se va intensificando conforme el estreno se acerca. Durante este periodo de tiempo pude desarrollar, como codirectora, la parte de la dirección enfocada en el aspecto actoral, las peripecias que fueron surgiendo durante la escenificación y nuestra forma de solucionarlas para llevar el proyecto a su fecha de estreno.

El presente escrito pretende describir lo que implicó mi trabajo como codirectora para la escenificación de la obra de teatro *Madre Coraje y sus hijos* de Bertolt Brecht, para el teatro Juan Ruíz de Alarcón de Teatro UNAM, durante la temporada de otoño del año 2014. Dicha labor consistió en el trabajo conjunto con la Mtra. Iona Weissberg, mi codirectora, sobre:

- El trabajo de planeación para realizar la obra que incluye: el concepto y la adaptación, la recaudación de fondos, y la creación de una compañía teatral.
- El trabajo creativo de la propuesta plástica y referencial para los rubros de escenografía, vestuario, música, utilería y maquillaje. Juntas de producción con el equipo creativo y toma de decisiones conjuntas.
- La realización de un seminario para la preparación de estudiantes profesores y recién egresados del Colegio de Literatura Dramática y Teatro sobre la teoría de Brecht y su propuesta práctica para la escena.
- Preparación básica referente al Clown en un curso impartido por el Mtro. Artús Chávez.
- Casting y Selección de elenco.
- Planeación y ejecución de ensayos: (análisis de texto, trazo y coreografías, ensayos técnicos, ensayos generales).
- Temporada de la obra.

Como ya dije, mi enfoque en el presente documento se encuentra en el trabajo con el actor, pero también en la planeación y ejecución de ensayos, pues en los ocho años que llevo trabajando con Weissberg, son los rubros de la dirección donde mejor me desenvuelvo y donde más claridad tengo a cerca de mi intervención individual durante el proceso, mismo que deviene de una forma de trabajo que me resulta placentera. A mi parecer, durante el proceso de la escenificación y su resultado terminado, Iona y yo nos complementamos como directoras, retroalimentándonos, criticándonos y apoyándonos en las ideas propuestas, generando un proceso enriquecedor, creo, la mayoría de las veces.

En lo que se refiere al trabajo creativo para la puesta en escena, me resulta confuso definir mi participación, pues en nuestra forma de trabajo, siempre partimos de la propuesta artística de Iona, que se va modificando y/o complementando con las aportaciones tanto mías como del equipo creativo y de producción. Es por esta razón que en este escrito sólo apunto las cuestiones de diseño y producción necesarias para poder contextualizar mi labor en la codirección, sin profundizar en la forma de trabajo con el equipo creativo o en las maneras de llegar a los diseños finales para la obra.

A manera de estructura para la realización de este trabajo, en primer lugar, se encuentran las teorías de Bertolt Brecht sobre el *teatro épico* y el *efecto de alienación*, pues es a partir de éstas que fuimos armando la propuesta estética, técnica y actoral para nuestra puesta en escena. A la teoría brechtiana le siguen las influencias artísticas en las que Brecht se apoyó para desarrollar sus escritos, mismas que sirvieron para hacer un vínculo entre el teatro del autor alemán y el teatro de revista, como recurso propio de contextualización para la escenificación, yuxtaponiendo la anécdota del texto de *Madre Coraje y sus hijos* con los rasgos característicos de la revista: estructura episódica, el uso de estereotipos, uso de la crítica social, relación intérprete-público, estilo actoral e inclusión de música y baile.

Cabe señalar que este trabajo teórico y comparativo se compartió con estudiantes y recién egresadas y egresados del Colegio de Literatura Dramática y Teatro en un seminario dividido en dos partes: la primera, sobre las citadas teorías de Brecht, sus obras dramáticas más representativas y el contexto histórico en el cual desarrolló sus escritos, así también, se revisaron los dos acontecimientos históricos concernientes a esta puesta en escena; la guerra de los 30 años y la Revolución Mexicana, su duración, cantidad de decesos, niveles de atrocidad, entre otros datos, que se usaron para darle seguimiento y coherencia a la travesía de los personajes en la obra dramática adaptada. Durante la segunda parte del seminario nos enfocamos en integrar las teorías ya mencionadas con un entrenamiento práctico para actores: *Los puntos de vista escénicos*, o PVE por sus siglas en español, de Ann Bogart y Tina Landau, según el cual, el objetivo principal del entrenamiento está en explorar a fondo la dualidad de la conciencia escénica: por un lado, la atención que el actor dirige hacia fuera, a lo que sucede en el espacio y con los compañeros y, al mismo tiempo, la que dirige hacia sí mismo y hacia las acciones propias. Experimenté el entrenamiento junto con el elenco en las primeras sesiones, lo que me ayudó, como directora, a ponerme en los zapatos de los actores, por así decirlo, para luego, en la parte vocal, regresar a mi labor como directora pues, la correcta pronunciación y prosodia de los intérpretes es uno de mis principales intereses para la puesta en escena y me parecía importante conocer las aptitudes y atender al entrenamiento desde la perspectiva de la dirección. Hacia el final del seminario ya empezábamos a bocetar y a montar las coreografías.

Como parte integral de esta preparación se llevó a cabo, también, un Taller de *clown* Impartido por el Mtro. Artús Chávez, en el cual, las directoras nos incluimos dentro del grupo de educandos. Al ser un tema desconocido para nosotras, nos pareció adecuado ponernos en el lugar de las personas con las que íbamos a trabajar, para entender mejor de qué se trata y cómo podíamos aprovechar dicha disciplina. En el aparatado dedicado a estos seminarios y curso de clown, se mencionan dos puntos que nos parecieron fundamentales para trabajar con el efecto de alienación brechtiano: la relación con el público y la asunción del fracaso y cómo trabajar con él en escena.

Después de la preparación que creímos necesaria para empezar con el trabajo, siguió un proceso de selección de elenco, en el cual, nos enfrentamos a cancelaciones de última hora y audiciones imprevistas que tuvimos que resolver, para después pasar a los ensayos propiamente dichos con el elenco completo.

Las directoras y directores de un proyecto teatral nos encontramos en el centro de dos equipos de trabajo, uno de ellos es el rubro de los colaboradores creativos, (diseñadores de vestuario, escenografía, iluminación, música), con los que, en juntas de producción y a partir de un intercambio de ideas y planeación para la entrega de diseños y realización, se llega a las propuestas estéticas y la realización de los componentes plásticos de la obra. Para contextualizar sobre las personas que participaron en el proyecto, en las secciones: *Colaboradores Creativos y Elenco*, apunto quienes fueron nuestros colaboradores, sus respectivas aportaciones, y el trabajo previo a los ensayos.

Como directoras de una puesta en sin duda, siempre tenemos en el imaginario un ideal de las personas que encarnarán los personajes de la obra escrita, contemplamos varias opciones de intérpretes, para luego, hacer una o varias llamadas, negociar tiempos, horarios, personajes, entre otros; básicamente hacemos una labor de convencimiento para contar con el actor o la actriz ideal para la obra en cuestión, sin embargo, a pesar de que esa labor salga bien y, en un principio, contemos con elenco “ideal” completo, siempre hay imprevistos que les impiden participar en nuestra obra. A esta situación nos enfrentamos para encontrar la plantilla actoral completa. En el capítulo dedicado al elenco en este informe, doy cuenta de las eventualidades por las que atravesamos para completar al equipo actoral para Madre Coraje.

Hacia la segunda mitad de este escrito me enfoco en narrar mi experiencia durante los ensayos, mismos que comienzan desde el mes de junio y terminan en el mes de septiembre, donde paso a narrar lo sucedido durante la temporada en septiembre del 2014.

Ensayos junio

Durante este proceso una de mis tareas consistía en realizar la división de tiempos para ensayos, es decir, organizar los tiempos para ensayo y coreografías de once actores y cinco personas del equipo de dirección y producción, a su vez había que tomar en cuenta el entrenamiento vocal en el que estaba ocupado el equipo actoral y las juntas de diseño y producción, donde estaba inmerso tanto equipo de dirección y equipo de producción, labor que se describe a partir de ejemplos en calendarios y descripciones de los detalles a tomar en cuenta para tal organización. Como trabajo de ensayos propiamente, se llevó a cabo el análisis de texto a partir de imágenes, objetivos y acciones, aprovechando también los estereotipos del teatro de revista, este proceso se describe con ejemplos de la obra y el fundamento teórico realizado en la primera mitad de este informe, al mismo tiempo desarrollábamos el trazo grueso, dónde se tomaron en cuenta puntos de apoyo y agrupamientos como los define Brecht (Brecht, *Escritos sobre teatro*, 295), quien propone trabajar la composición de la escena a partir de parámetros sociopolíticos. En este sentido, la composición se definía en función al poder, la profesión, la familia o la edad de los personajes, por nombrar algunos, para luego tomar en cuenta el instinto del actor. Otro factor por organizar eran las coreografías, tomando en cuenta el tipo de música, la importancia de la letra o el referente del teatro de revista; la comunicación entre directoras fue fundamental para el avance óptimo de estos aspectos. Cabe mencionar que durante la recta final de la primera jornada de ensayos se presentaron distintas problemáticas con el equipo actoral que, de manera personal y grupal, se manifestaron en una animadversión hacia las directoras y hacia la forma de trabajo propuesta para el proyecto. En otras palabras, y desde nuestra perspectiva de dirección, el trabajo actoral se quedaba en las primeras propuestas, se les dificultaba proponer corporal y vocalmente, se desesperaban con facilidad y su agotamiento era evidente, sobretodo en la actriz principal que tenía una importante carga de trabajo externa, la cual, le exigía dedicar menos tiempo a Madre Coraje.

Ensayos julio

Al percibir la actitud mencionada anteriormente y en busca de una mejor actitud de las personas inconformes realizamos una modificación de tiempos de ensayo y formato de trabajo, ya que al contar con menos tiempo de ensayo con la persona que interpretaría a Madre Coraje, decidimos dividir el trabajo en los tres días que podíamos dedicar a los personajes principales y los días jueves y viernes trabajábamos con el ensamble y las coreografías. El mes de julio, además de venir con cambios de horario, de un salón de ensayos pasamos al escenario del Teatro Juan Ruiz de Alarcón, lo que nos obligó a hacer cambios en las dimensiones de los trazos. Al mismo tiempo tratábamos de poner atención en el detalle de gesto, para acercarnos en lo que para nosotras es el trazo fino, cuando ya hay en el intérprete una lógica y segunda naturaleza del movimiento de su personaje. A raíz de todo estos cambios y el rigor exigido, la molestia de actores se intensificó.

En el mundo del arte tenemos la fortuna de contar con gente como Anne Bogart¹, que se ha preocupado por registrar su trabajo, proporcionándonos herramientas que sirven para afrontar y superar las situaciones que se presentan al concebir una obra de teatro, o por lo menos sentimos que no somos las únicas personas que atraviesan por eso. La crisis y los miedos que surgían durante este periodo, y que forman parte del proceso, nos sirvieron para exponer los problemas, dialogarlos y superarlos en función al trabajo y al bien de la obra.

Ensayos agosto

Al llegar a este punto del trabajo, los elementos de producción se estaban materializando: llegaron los objetos de utilería, el vestuario estaba casi listo y las coreografías completas en su mayoría, con ello, llegó un cambio de actitud en las actrices y los actores, el cual, nos ayudaba a continuar hacia la recta final: los ensayos técnicos. En este tipo de ensayos, la atención de la dirección pasa, de enfocarse únicamente al equipo actoral, a todos los aspectos de la puesta en escena: movimiento y cambios de escenografía, cambios de vestuario, montaje y movimientos de iluminación, coordinación del personal técnico, transiciones y

¹ **Anne Bogart**. Directora estadounidense nacida en Newport en 1951, directora artística del *Saratoga International Theater Institute* que fundó junto con el director japonés Tadashi Suzuki en 1992. Es profesora asociada en la Universidad de Columbia. Autora de varios libros y ensayos, por ejemplo: *La preparación del director* (2001) y *The Viewpoints Book: A practical Guide to Viewpoints and composition* que escribió con Tina Landau (2005) ("SITI Company Members | SITI Company" 2016).

movimiento de utilería con actores y actrices, entre otros. Durante este periodo, mi trabajo se concentró en realizar la organización de horarios y espacios de ensayo. El orden y la estructura durante esta fase de la puesta en escena ayudan, en mi opinión, a que se unifique el ritmo de trabajo de toda la compañía. Un óptimo aprovechamiento de tiempos y espacios para cada rubro sirve también como estímulo para todo el equipo de trabajo, pues con el estreno tan cerca nos enfocábamos en resolver lo que se necesitaba, así los miedos y las resistencias pasaron a un segundo plano.

Temporada.

La última sección de este informe, trata sobre los eventos que surgieron durante las funciones, desde las notas que las directoras pensábamos que se necesitaban para que diéramos la obra por terminada, los ajustes que hicimos a la mitad de la temporada donde los intérpretes sólo querían agradar al público y hacían chistes en lugar de enfocarse en las acciones de la obra, hasta cambios de elenco a razón de una emergencia médica, para lo cual, en poco tiempo tuvimos que preparar a un actor, pues el espectáculo debía continuar.

Es así como llego a las conclusiones en el presente escrito, en este proyecto empezamos a trabajar con actores y actrices desde el mes de septiembre del año 2013 y la obra dio su función número 50, y última, en el mes de diciembre del año 2014, pero antes de comenzar con el seminario y el trabajo con los actores y las actrices, surgió la idea de llevarla a cabo, la responsable: la Mtra. Iona Weissberg.

Antes de recibir la propuesta de Iona para trabajar juntas, ya me había explicado que ella quería escenificar la obra como teatro de revista: con música en vivo, albures y chistes políticos, de manera que se acercara más a nuestra cultura, para que un autor como Brecht fuera visto y escuchado por un mayor número de personas de una manera divertida y familiar.

El proyecto *Madre Coraje y sus hijos* me emocionó muchísimo, pues abordar una obra de Brecht, uno de los grandes autores del siglo XX, valiéndose del teatro de revista, en un contexto revolucionario, con temas musicales y bailables, me pareció de lo más atractivo; debo mencionar que tengo un gusto particular por el cine de oro mexicano, el teatro de revista y el cabaret, pues forman parte de mi formación personal: crecí viendo películas de Cantinflas, Pedro Infante y Tin Tan. Tal vez esto fue lo que más me atrajo de la propuesta de Iona, pensar

que, en un nicho cultural como Teatro UNAM, se tome en cuenta al público y a nuestra cultura popular sin menospreciarlos.

Después de solicitar su apoyo para producir *Madre Coraje y sus hijos* en febrero del 2013, el maestro Enrique Singer, director en ese entonces del Departamento de Teatro de Difusión Cultural UNAM, programó la temporada de la obra para que fuera estrenada a finales de agosto o principios de septiembre del 2014. Desde su origen, el proyecto estaba elaborado para que estudiantes y recién egresados y egresadas del Colegio de Literatura Dramática y Teatro participaran y tuvieran la oportunidad de integrarse a la vida profesional del país, fomentando así la colaboración entre profesores, profesionales del teatro nacional, estudiantes y ex alumnos de dicho Colegio.

Ingresamos al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT), en el que debíamos hacer una propuesta que ligara la investigación, la docencia y la difusión de la cultura, lo cual nos obligó a explicitar el sustento académico del proyecto y a proponer, además del trabajo que estábamos generando para varios estudiantes, escribir un libro que diera seguimiento al proceso artístico que se llevaría a cabo. La solicitud del PAPIIT me pareció particularmente compleja porque había que justificar un proyecto artístico como propuesta de investigación académica. Fue entonces que me di cuenta cómo podía traducirse una investigación teórica en una propuesta práctica, ya que en este proyecto se conjugaron la teoría y metodología de Brecht con el teatro de revista mexicano, utilizando algunos de los elementos revisteriles en la actuación, la parte visual y la técnica para la puesta en escena. El Colegio de Literatura Dramática y Teatro, a diferencia de otras escuelas y conservatorios del país, ofrece las herramientas para ligar la teoría con la práctica.

Además de la puesta en escena y del libro mencionado, se propuso impartir un seminario sobre Brecht y el teatro de revista para los estudiantes que participaran en la obra. También un taller de canto, y otro de clown para el elenco. Esto contribuyó a la formación de los estudiantes como profesionales. El 13 de diciembre de 2013 nos notificaron que recibiríamos el apoyo del PAPIIT y que el proyecto había sido evaluado con excelencia.

Se solicitó un apoyo a EFITEATRO², que junto con INK Teatro, Teatro UNAM y el Proyecto PAPIIT, fueron los productores de esta producción. Para esto la Mtra. Yoalli Malpica, la Mtra. Iona Weissberg y yo nos conformamos como compañía productora creando *Producciones de las Brujas*. El apoyo de EFITEATRO lo recibimos en agosto del 2014.

La obra *Madre Coraje y sus hijos* de Bertolt Brecht se incluyó en la temporada de otoño 2014 para Teatro UNAM, con 50 funciones.

¿Cómo se hizo de la *Madre Coraje* de Brecht una revista de la Revolución Mexicana? La idea de trabajar con el teatro de revista en la obra de Brecht aspiró a hacer una fusión entre el teatro experimental y el teatro musical comercial contemporáneos, para demostrar que el teatro “culto” es también divertido. Es así que, tomando en cuenta las propuestas y metodologías del autor alemán inspiradas en el teatro popular, y las características convergentes con el teatro de revista mexicano³, se pensó en combinarlas y acomodarlas en un contexto y temática locales, es decir, en tiempos de la Revolución Mexicana, para generar una relación entre *Madre Coraje y sus hijos* con la problemática social y política actuales mexicanas a través de una reinterpretación de elementos estéticos y temáticos del pasado mexicano.

La intención de montar *Madre Coraje y sus hijos* de Bertolt Brecht como Teatro de Revista fue que la obra le hablara de manera particular al público mexicano contemporáneo, es decir: ¿por qué el público mexicano iría a ver una obra de teatro que cuenta la historia de una mujer alemana y sus hijos, en un país lejano, durante una guerra que no tiene nada que ver con México? Como gente de teatro soy público también, y al recordar alguna de las puestas en

² En la página web de la secretaría de Cultura, EFITEATRO se define como “un estímulo fiscal para los contribuyentes del impuesto sobre la renta que otorga el Artículo 226 Bis de la Ley del Impuesto sobre la Renta, con el fin de apoyar a los Proyectos de Inversión en la Producción Teatral Nacional” (Social D. (2013). *EFITEATRO*). A través de EFITEATRO, los contribuyentes que aporten a Proyectos de Inversión en la Producción Teatral Nacional en México autorizados por el Comité Interinstitucional de dicho estímulo, pueden obtener un crédito fiscal, equivalente al monto de su aportación, aplicable contra el impuesto sobre la renta del ejercicio en el que se determine el crédito o poder aplicarlo en los diez ejercicios siguientes, hasta agotarlo.”. A través de este programa, una compañía teatral puede recibir hasta \$ 2,000,000 o hasta el 10% del ISR declarado el año anterior de un organismo privado. El monto se considera como parte del pago del ISR del año en curso. Para recibir el proyecto, se solicita un apoyo que es posteriormente analizado por un Consejo de Evaluación ya que en el programa se autorizan \$ 50,000,000 a repartir entre los proyectos postulantes.

³ El teatro de revista también se abordó en el seminario que se impartió a estudiantes del CLDyT y del cual se habla posteriormente en este escrito, en el taller de clown y en el periodo de ensayos.

escena de teatro, experimental o de propuesta, a las que he asistido, me doy cuenta de que me gustaron o no dependiendo de qué tanto entendí la trama y de cuánto me divertí o me aburrí. Pensando en un público que no hace teatro, creo, por lo que he podido escuchar después de que atienden una obra de teatro experimental, que si no perciben de qué se está hablando (me refiero al contexto y la trama), o el lenguaje es muy rebuscado, la gente se aburre. En cambio, si asisten a una puesta en escena de teatro musical comercial salen satisfechos, y hasta contentos, ya sea porque se les contó una historia (o un cuento), porque cantan las canciones que sonaban en sus años de juventud o porque vieron en vivo a algún actor de televisión. Creo que lo más importante aún es que salen con ganas de regresar al teatro. En el artículo *¿Merece la pena hablar sobre teatro de aficionados?* Brecht (2010) habla sobre lo que dejan “las ‘malas funciones’ que es una mala impresión y, es un error pensar que, si no benefician, tampoco hacen daño ya que el ‘buen arte’ fomenta la sensibilidad, el ‘mal arte’ no la deja intacta, sino que la daña” (pág. 304).

Dicho lo anterior, me parece importante apuntar que este informe empieza con la teoría de Brecht.

EL TEATRO DE BERTOLT BRECHT

Bertolt Brecht fue uno de los artistas del teatro moderno que más influencia tuvo y ha tenido en el teatro desde finales del siglo XX hasta nuestros días. Marxista por ideología, y con ideas muy contundentes sobre el papel que debe tener el teatro en la sociedad, Brecht planteó a lo largo de su vida una serie de ideas y pensamientos sobre el teatro que quería hacer y las formas para llevarlo a cabo. Muchas personas entienden de formas muy distintas sus escritos teóricos. En este caso, es indispensable plantear nuestra comprensión del teatro de Brecht para entender cómo lo relacionamos con el teatro de revista y cómo, posteriormente, se trabajó su perspectiva en la puesta en escena de *Madre Coraje y sus hijos*.

Teatro épico

Brecht hizo una crítica sobre la forma en la que se apreciaba y se hacía el teatro de su época, argumentando que si durante la primera mitad del siglo XX, aún se encontraba placer en las obras que fueron representaciones de acontecimientos humanos de antiguas civilizaciones, como los griegos, era porque tal vez no se habían descubierto las diversiones y entretenimientos propios de su época. Aunque se encontrara placer en la belleza lingüística o en la forma en la que se desarrolla la trama, no podría entenderse el desarrollo de la fábula de dichas obras, pues no se tenía la capacidad o la gracia para contar esas historias con claridad. Brecht aplicó el término *Materialismo Histórico*⁴, acuñado por Marx y Engels, en sus teorías teatrales, que sostiene que las sociedades no son estáticas, cambian conforme cambian los sistemas de producción, los adelantos científicos, la distribución de la riqueza, entre otros. El hombre del siglo XX fue testigo de enormes cambios, donde el periodo de tiempo entre un avance y el siguiente pasó de años a meses, fenómeno que además continúa y se acelera en el siglo XXI. Brecht consideraba a su generación los hijos de una época

⁴ “La concepción materialista de la historia parte de la tesis de que la producción, y tras ella el cambio de sus productos, es la base de todo orden social; de que en todas las sociedades que desfilan por la historia, la distribución de los productos, y junto a ella la división social de los hombres en clases o estamentos, es determinada por lo que la sociedad produce y cómo lo produce y por el modo de cambiar sus productos. Según eso, las últimas causas de todos los cambios sociales y de todas las revoluciones políticas no deben buscarse en las cabezas de los hombres ni en la idea que ellos se forjen de la verdad eterna ni de la eterna justicia, sino en las transformaciones operadas en el modo de producción y de cambio; han de buscarse no en la filosofía, sino en la economía de la época de que se trata...” (Engels, 2000).

científica, donde la convivencia humana, es decir, la vida, está determinada por la ciencia (Brecht, *Pequeño Organon para el Teatro*, 1948, pág. 9 y 20). Es decir, aún en la actualidad, respondemos a una época cada vez más tecnológica, donde nuestra manera de consumir recursos y entretenimiento es completamente distinta a la de las antiguas civilizaciones, por lo tanto, también a la época de Brecht, y nuestra forma de producirlo debería de adecuarse a los fenómenos e intereses propios de nuestra era, representando nuestra actual convivencia humana.

Al ser hijos de la época moderna, plantea Brecht, donde gracias al conocimiento de la ciencia el hombre modifica su entorno para hacerlo habitable, consume sus recursos de manera acelerada y con ello cambian los modos de producción y de consumo, en Alemania a principios de los años veinte y, como consecuencia de la crisis que vivía este país después de la Primera Guerra Mundial, el ámbito cultural alemán comenzó a enfocarse en problemas sociales como la situación económica, la inflación y las luchas sociales. En el teatro, el comportamiento del hombre en la sociedad quedó expuesto a ser juzgado por la audiencia y se mostraban en el escenario la manera correcta e incorrecta de comportarse, así se pretendía informar al espectador de las circunstancias políticas y sociales por las que atravesaba el mundo de su época. Pero si una obra de teatro, cuyo objetivo debía ser el entretenimiento, proporcionaba toda esa información, parecería, diría Brecht, que la gente ya no acudía al teatro a divertirse sino a aprender o a educarse, y al contemplar que la educación se convertía en una obligación para la supervivencia y el estatus, la idea del aprendizaje como algo trabajoso y desagradable estaría contrapuesta con la idea de diversión, que es la función principal del teatro (Brecht, *Escritos sobre Teatro*, 2004, pág. 49 y 49). Por esa razón había que hacer énfasis en que la función del teatro y el arte en general era proporcionar placer, es decir, que fueran divertidos y simultáneamente trataran de crear conciencia en el espectador. El teatro entonces se podía convertir en un medio para educar, sobretodo a un sector de la sociedad que no tiene acceso a la información que manejan los altos estratos sociales, con la finalidad de que sea consciente de su entorno y de sus problemas sociales; entonces, el que acuda al teatro hará lo pertinente para cambiarlo y así podrá mejorarlo. En resumen, la sociedad se volverá crítica.

...el objetivo del teatro es divertir al público, generar placer a partir del entretenimiento, pues es a partir del placer que el espectador generará

una actitud crítica, aprenderá acerca de su propia naturaleza, de sus circunstancias sociales, y así actuará para modificarlas... (Brecht, *Escritos sobre Teatro*, 2004, págs. 47-57)

Para generar este cambio, Brecht cuestionaba partir de formas anteriores de hacer y apreciar el teatro, como el griego, el de Moliere o el de Shakespeare. Argumentaba que la forma de percibir y asimilar esos espectáculos ya no tenía nada que ver con los temas-problemáticas que los griegos, los franceses del siglo XVIII o los ingleses, durante el periodo isabelino, formularon para su tiempo. El hombre actual pertenece a una época en la que la convivencia humana está determinada por la ciencia, por lo tanto, había que hacer un teatro que se relacionara con esas circunstancias; el hombre según su tiempo (Brecht, *Pequeño Organon para el Teatro*, 1948, pág. 7 y 8).

En plena era tecnológica, apunta Brecht, no todos los hombres están empapados de las ventajas que la ciencia aporta a la vida, pues el conocimiento de ésta es manipulado en su mayoría por los estratos altos de la sociedad, que a su vez se encuentra en lo alto gracias al conocimiento de esta. “Lo que podría significar progreso para todos se convierte en ventaja de unos pocos, y una parte cada vez mayor de la producción se emplea en producir medios de destrucción en guerras brutales” (Brecht, *Pequeño Organon para el Teatro*, 1948, págs. 12,14,17). Lo que pasa en escena pues, debe ser el reflejo de la época que se vive, pero a diferencia del naturalismo, o como Brecht lo llamó, ilusionismo, se necesita una forma dramática y de escenificación que no sumerja al espectador en la ilusión de presenciar un suceso de la realidad. Más bien se necesita:

Un tipo de teatro que no solo procure sensaciones, ideas e impulsos facilitado por el correspondiente campo histórico de las relaciones humanas que tienen lugar en la acción, sino que aplique y produzca aquellos pensamientos y sentimientos que juegan un gran papel en la transformación del mismo campo. (Brecht, *Pequeño Organon para el teatro*, 1948, pág. 35)

El espectador, entonces, podría tomar partido o tener una opinión propia sobre los acontecimientos reconocidos en una obra, y así generar crítica e incluso desacuerdo tanto con

los hechos que se representan como con la misma representación. Así lo contrapone al teatro realista o de identificación, en el que los personajes están limitados por un destino social, fatídico e inamovible, sin poder hacer nada para cambiarlo y con el cual se identifica el espectador. Para Brecht, el teatro de identificación sumerge al espectador en un estado de “hipnosis”, que no tiene relación alguna con la realidad, que es cambiante y contradictoria:

Si movemos a los personajes en el escenario mediante fuerzas sociales y distinguimos según las épocas, entonces dificultaremos a los espectadores su tendencia a identificarse. Ya no se sentirán impelidos a pensar: “Así actuaría yo también”, sino que como máximo, dirían: “Si yo hubiese vivido en esas circunstancias...” Y cuando representamos obras de nuestro tiempo como obras históricas, también entonces las circunstancias en las que el mismo espectador se mueve podrían aparecer con toda claridad, y esto sería el principio de su actitud crítica. (Brecht, *Pequeño Organon para el teatro*, 1948, pág. 37)

Para Brecht, esta actitud crítica se genera a partir de lo que él denominó: “el teatro épico” en 1928 y que luego, en 1947, modificó llamándolo “teatro dialéctico” (Willett, 1964, pág. 37). Según él:

Lo que hay que presentar al espectador es un teatro que desde la mirada del presente analiza al pasado, los cambios que han surgido y seguirán surgiendo, reflejando en el teatro sus grandes problemas (políticos y sociales) para que el espectador se divierta útilmente. (Brecht, *Pequeño Organon para el teatro*, 1948, pág. 23)

El “*teatro épico*” parte del *materialismo dialéctico*⁵ y plantea la concepción de la naturaleza como algo sujeto a un movimiento permanente, donde los fenómenos sociales pueden entenderse a partir de su relación con las condiciones que le rodean. Así, la sociedad del

⁵ “El materialismo dialéctico es la ciencia filosófica sobre las leyes más generales del desarrollo de la naturaleza, de la sociedad humana y del pensamiento, la concepción filosófica del partido marxista-leninista, creada por Marx y Engels y perfeccionada por Lenin y Stalin. Esta concepción filosófica se llama materialismo dialéctico, porque su modo de abordar los fenómenos de la naturaleza, la sociedad humana y el pensamiento, su método de estudiar estos fenómenos y de concebirlos, es *dialéctico*, es decir, analiza los aspectos positivos y negativos de un evento, un cambio, y los contrapone para obtener la verdad, y su interpretación de los fenómenos de la naturaleza, su modo de enfocarlos, su teoría: *materialista*, es decir, lo que influye en el movimiento de la historia son las causas económicas. Al crear el materialismo dialéctico, Marx y Engels lo hicieron extensivo al conocimiento de los fenómenos sociales.” (Materialismo dialéctico en el Diccionario soviético de filosofía, 2016).

hombre moderno se encuentra en una constante transformación. También los sentimientos, opiniones y actitudes de los hombres se expresarán de acuerdo con las condiciones de su entorno (Brecht, *Pequeño Organon para el teatro*, 1948, pág. 44 y 45).

Las principales diferencias que ve entre éste y lo que denomina teatro aristotélico son:

- El teatro épico es episódico y no causal, está construido con escenas independientes.
- El teatro épico distancia al espectador del personaje, en vez de procurar que se empatee con él y con sus emociones. El espectador analiza al personaje en lugar de identificarse con él.
- El teatro épico hace del espectador un observador sin incluirlo en la acción escénica.
- Presenta al hombre como objeto de investigación, en lugar de presentarlo como algo conocido.
- Se expone al hombre como ser social, para quien los factores políticos y de clase determinan el pensamiento.
- El teatro épico obliga al espectador a adoptar decisiones, no a experimentar sentimientos.

Un cuadro en Brecht (2010), *Escritos sobre teatro*, presenta las diferencias entre forma dramática y forma épica, el cual se presenta en el Anexo A, del presente trabajo.

Brecht busca, con el teatro épico, distanciar tanto al público como a la gente que hace teatro (dramaturgos, directores, actores, músicos, diseñadores). Para lograr que el espectador tome una actitud analítica y crítica, primero hay que alejarlo (emocionalmente) de la escena que se está representando; hacer que el público se extrañe de lo familiar que puedan serle las situaciones en la representación. No sólo no debe identificarse con ella, sino también ha de analizarla como si fuera un testigo para que pueda ver reflejada su problemática actual y así tomar acciones de cambio. Para lograr lo anterior, los hacedores de teatro son los primeros que deben tomar distancia ante la obra y adquirir un punto de vista crítico para crear un personaje, escena o situación.

Efecto distanciador o *Verfremdungseffekt*

La palabra alemana *verfremdung*, que no tiene una traducción literal al español, se le interpreta generalmente como *alienación*, que en el diccionario está definido como: el proceso de transformación del pensamiento de un individuo o de una colectividad hasta hacerlo contradictorio con lo que debía esperarse de su condición (Real Academia Española, 2018). Entre otras traducciones empleadas para dicho termino se encuentran: *extrañamiento o alejamiento*; sin embargo, la traducción más extendida y aceptada para explicar el concepto brechtiano es *distanciamiento*. El mismo Brecht en *Escritos sobre teatro* (2010), apunta que la descripción del efecto distanciador es más complicada que su ejecución, pues es más bien una forma de representación que busca confrontarse con la técnica de la identificación, donde la representación se basa en evitar sumergir al espectador en un mundo ilusorio, para que tanto intérpretes como público se acerquen de manera crítica al evento teatral (pág.138). Tomando en cuenta que lo que se intenta definir no es una palabra sino una forma o técnica de interpretación, me parece importante resaltar que estas tres palabras, (*distanciamiento, extrañamiento y alejamiento*) caben en la teoría de Brecht, según su utilidad y el resultado que pretende obtenerse con dicha técnica, pues una palabra no cancela a la otra, la palabra *verfremdung* quiere decir más o menos: “ver desde afuera”.

Distanciamiento: significa alejamiento o separación en el tiempo o en el espacio, lo que parece obvio, sin embargo, para que esto sirva a la teoría de Brecht es necesario distanciar de manera consciente. Todo tipo de teatro es un reflejo de la época en la que se vive, pero a diferencia del teatro realista, lo que pretendía Brecht era no sólo reflejar el mundo en el que vivimos, sino también revisarlo, criticarlo y confrontarlo. Hacia dicha conciencia me parece que están dirigidas estas dos definiciones:

1. Distanciar significa colocar en un contexto histórico, significa representar acciones y personajes como históricas, es decir, efímeras.
2. Distanciar una acción o un personaje significa quitarle a una acción o un personaje los aspectos obvios, conocidos, familiares y provocar en torno suyo el asombro y la curiosidad.

(Brecht, *Escritos sobre teatro*, 2010, pág. 83)

Tomando la segunda definición, si despojamos a las acciones o personajes lo que nos resulta obvio o familiar, entonces podríamos decir que tenemos que volverlos extraños para generar asombro entorno a ellos. Para volver extraños dichos elementos se utiliza el *extrañamiento*:

Se puede entender la utilidad del efecto distanciador, es decir, del procedimiento para percibir las cosas como raras... Tenemos que reconocer que los sucesos son bastante extraños, si no los reconocemos, nuestros actores tendrán que esforzarse aún más para que los sucesos sean reconocidos como extraños. (Brecht, *Escritos sobre teatro*, 2010, pág. 160)

También lo plantea como una técnica que puede utilizar el actor:

Es una manera de interpretar en la que, al prescindir de la identificación como herramienta actoral, el intérprete se relaciona con el personaje con demasiada indiferencia, es decir, el actor muestra a un hombre extraño o una mujer extraña, no más conocida que una persona cualquiera de la calle, y para conseguir la tensión en relación con el personaje, ha de hacer algo más. Ha de hacerla más extraña que una persona cualquiera. Se trata de un método para concentrar el interés en lo que se quiere describir, para hacerlo más interesante. (Brecht, *Escritos sobre teatro*, 2010, págs. 156 -157)

Brecht propuso ejercicios para que el actor evite identificarse con su personaje y presente su punto de vista hacia éste a través de su trabajo. Un ejemplo que da respecto a cómo presentar al personaje o a la situación es *el accidente callejero*: “donde los testigos de un accidente reproducen a los que se acercan, el comportamiento de los que intervienen en el accidente, sin que las personas en cuestión intenten producir una ilusión cualquiera en sus oyentes” (Brecht, *Escritos sobre teatro*, 2010, pág. 132). Al relatar un accidente callejero, el testigo lo representa o lo relata imitando las características de los implicados, ya sea del conductor o el accidentado; enfatiza lo que le sorprendió y omite lo que le pareció irrelevante, reflejando su opinión a través de la voz o los gestos que usa para imitar a los involucrados. Mediante la imitación, se apropia de las características de los sujetos observados, y la opinión se manifiesta no en cómo sucedió el accidente, sino en cómo podía haberse evitado (Ewen, 2001, pág. 192 y 193).

Según la teoría de Brecht, el actor debe mostrar a través de su trabajo su propia opinión sobre el personaje que va a representar: los puntos en los que concuerda o difiere generarán en el actor actitudes, tonos de voz, posturas corporales y expresiones faciales que manifestarán una perspectiva propia. El actor comunicará su perspectiva sobre el personaje al público a través de la acción y de la interpretación y no de recursos psicológicos, expresando, junto con el resto del elenco, el comportamiento de los seres humanos en relación (Ewen, 2002, pág. 193). La interpretación tiene que ser llamativa, exagerada o rara para que el público no tenga duda de que es un actor el que presenta al personaje. El actor por su parte editará los gestos y la dicción haciendo una selección de tonos y ademanes. Como el actor no se identifica con su personaje puede elegir un determinado punto de vista, y esta selección es en sí misma una opinión del actor sobre el personaje (Brecht, *Escritos sobre teatro*, 2010, págs. 165-168).

En cuanto a la puesta en escena, Brecht señala que se tiene que tomar en cuenta que, si se pretende generar una mirada crítica en el espectador, no podemos apartarlo de su realidad. Es necesario limpiar del escenario todo aquello que sugiera que el público no se encuentra en un teatro y dejar a ojos vista las luminarias y los dispositivos teatrales. También promueve el uso de proyecciones, letreros y paneles que le den un contexto al público sobre lo que está ocurriendo en escena. Menciona que la *cuarta pared*, en el teatro realista, da la ilusión de que lo que pasa en el escenario son hechos de la vida real, negando la artificialidad del teatro. Brecht cancela esta cuarta pared para que el actor pueda dirigirse directamente al espectador, haciendo que lea o diga acotaciones mientras transcurre la escena, y proponiendo que hable de su personaje en tercera persona, lo cite o lo parafrasee. Puesto que el actor no habla de sí mismo, sino que se refiere a otro u otros, estará presentando a su personaje y enfatizará el aspecto técnico. Así la relación del actor con el público será más libre y más directa (Brecht, *Escritos sobre teatro*, 2010, págs. 131-143).

Brecht además propone incorporar números musicales y canciones que comenten lo que sucede en la obra y que interrumpan la linealidad del relato. Éstos también se utilizan para enfatizar la actitud de los personajes y evidenciar sus contradicciones, haciendo que el público se extrañe y emita una opinión política sobre la obra o el momento en el cual ocurre la pieza musical (Brecht, *Escritos sobre teatro*, 2010, págs. 230-243).

Brecht se inspiró en diversos actores y directores para crear una nueva propuesta teatral. Él mismo opinaba que sus ideas no eran nuevas, refiriéndose a él en tercera persona, y argumentaba que él, siendo un hombre de ciencia, necesitaba investigar y tomar ideas de otros artistas para poder ampliar los resultados experimentales que iniciaron otros. De hecho, critica la costumbre de considerar deshonrosa a la imitación, pues evitarla impide que la técnica teatral en todos sus rubros evolucione. (Brecht, *Escritos sobre teatro*, 2010, pág. 69). Este razonamiento me lleva a reflexionar, en el qué hacer de la dirección escénica actual, pues si dejáramos de darle tanta importancia a la “originalidad”, que nos lleva a pretender que empezamos de cero en cada experimento, y partiéramos de los logros de otros artistas, inclusive contemporáneos, tal vez el teatro como entretenimiento y disciplina artística se enriquecería, haciéndolo más interesante y divertido para el público. Desde este procedimiento científico fue mi aprendizaje universitario del teatro, sin embargo, en algún punto dentro del ámbito profesional, las pretensiones de innovación nos hacen olvidarnos de que las principales herramientas para la creación las tenemos al alcance, utilizando lo que teóricos y directores ya han hecho por el teatro. Desde este procedimiento científico fue que tratamos de hacer nuestro acercamiento como directoras para entender a Brecht, sus ideas y la forma en la que planteó llevarlas a cabo, y para comenzar fue necesario revisar el contexto en el que se desarrolló y los artistas que lo influenciaron.

Influencias

Como ya se dijo, Brecht partió de varias fuentes para generar sus nuevas teorías teatrales: en su juventud fue gran admirador de Karl Valentine⁶, de quien estuvo muy cerca al regresar de su servicio militar en la Primera Guerra Mundial. Lo que más impresionaba a Brecht del trabajo de Valentine era su capacidad para la mímica, lo que después llamaría “*gestus*” (Thomson y Sacks, 2006, pág. 67).

⁶ **Karl Valentine** (Múnich, 1882 - 1948). Nacido en Alemania, fue un artista de cabaret, payaso, autor y productor de cine que tuvo una influencia significativa sobre la cultura alemana durante los años 20's. Lo llamaban “el payaso metafísico” y fue un artista de cabaret muy admirado en su época. Sus sátiras políticas, monólogos, canciones e interludios eran interpretados con mímica y gesticulación más que con palabras (Ewen, 2002, pp. 45).

Gracias a la influencia soviética en el teatro alemán, que organizaba grupos teatrales de agitación y propaganda para llevar el mensaje de la revolución, (siendo particularmente influyentes debido a que gran parte de la población era iletrada), fue que el teatro alemán tomó la forma y hasta los nombres de algunos grupos teatrales soviéticos. A raíz de las visitas del Teatro de Arte de Moscú a Alemania este país se llenó de grupos donde participaban tanto actores como trabajadores y que se presentaba en las calles, las fábricas y las cervecerías (Ewen, 2002, pág. 116). *Vsevolod Meyerhold*⁷ fue una gran influencia para los jóvenes artistas alemanes, entre ellos Brecht y *Piscator*:⁸ con su “biomecánica” Meyerhold transformaba la emoción dramática en gestualidad, y en cierto sentido se adelantó a Brecht buscando que el espectador no olvidara que estaba presenciando un espectáculo⁹, dando un gran énfasis al teatro popular (Ewen, 2002, pág. 115).

Cabe señalar que Piscator fue uno de los directores que mayor influjo obtuvo de la visita soviética y fue una importante inspiración para Brecht, siendo colaboradores entre los años 1927 y 1930. Fue Piscator quien introdujo el término “drama épico” en 1924, donde la acción era interrumpida por la narración y por recursos didácticos como películas, proyecciones de fotografías y discursos a la audiencia. También usó textos explicativos a ambos lados del escenario. Fue a partir de Piscator que Brecht propuso utilizar estos recursos, mismos que planteó como necesarios para producir el efecto distanciador (Ewen, 2001, pág. 119-124). Sin embargo, para Brecht el teatro de Piscator era panfletario y aburrido. Mientras que Piscator quería que el público estuviera constituido por proletarios que salieran de las butacas

⁷ **Vsevolod Emílievich Meyerhold** (Moscú, 1874 - 1942). Director y teórico teatral ruso, una de las figuras clave del teatro contemporáneo junto a Stanislavski, del que se separó buscando un camino propio que le llevó a establecer la teoría teatral de la *convención consciente* y el método interpretativo que bautizó como *Biomecánica*. En las distintas etapas de su carrera, habló de los principios del movimiento escénico, afirmando que la base principal del arte interpretativo es el movimiento físico de los actores (Tolmacheva, 2011, pág. 342).

⁸ **Erwin Piscator** (Múnich, 1893-1966). Director teatral nacido en Alemania, estudió Historia del Arte en la Universidad de Múnich, donde empezó su carrera como actor. Fue reclutado durante la Primera Guerra Mundial. Al término de la guerra Piscator se dedicó a hacer teatro político para propagar el espíritu de la lucha de clases, y promover la liberación del proletariado. Como director, Piscator buscaba que sus actores se alejaran del teatro clásico declamatorio y de la cuarta pared. Introdujo el uso de proyecciones cinematográficas durante la representación y agregaba prólogos o epílogos para informar al público. (Piscator y Gasbarra, 1953).

⁹ La obra teatral *Balaganchik*, escenificada en 1907, le sirvió a Meyerhold para demostrar la manera de poder “teatralizar el teatro” al que juzgaba echado a perder por el naturalismo. Había montado para ello el espectáculo de una manera ingeniosa, desnudando la maquinaria teatral. Quería que el público no olvidara que se encontraba en el teatro, y con ese fin construyó sobre el escenario un pequeño teatro con su propio tablado. El espectador podía observar de este modo cómo el apuntador entraba a su cabina y encendía la luz, cómo los ayudantes del *regisseur* y los peones colocaban los decorados y repartían la utilería entre los actores. Allá en el tablado sobre el escenario, se efectuaba la representación de una obra vista desde su interior por el público (Tolmacheva, 2011, pp. 343).

a las calles a comenzar la *revolución marxista*, Brecht quería divertir al espectador y al mismo tiempo generar en él una *postura crítica* (Ewen, 2001, págs. 119-124).

El cine jugó también un papel importante pues las películas de Eisenstein¹⁰ y Chaplin fueron de gran influencia en la formación artística de Brecht junto con el teatro chino y la dramaturgia isabelina, para desarrollar sus teorías en cuanto a la escena se refiere y particularmente para el efecto de alienación y el *gestus* (Ewen, 2001, págs. 116-117).

Brecht toma también aspectos del teatro popular o de revista para complementar sus ideas sobre el teatro épico (o dialéctico), el efecto de alienación y la construcción del *gestus*. Las situaciones del teatro popular —escribe Brecht— son grotescas y difícilmente llegan a tener personajes. La historia difícilmente cuenta con un hilo conductor. Su representación exige virtuosismo así que no pueden ser actuadas por amateurs. Por otro lado, la revista literaria nunca ha logrado formar parte de la alta cultura porque está llena de chismes baratos. Sin embargo, ha probado que existen ciertas necesidades aún que no se han logrado satisfacer: la necesidad de un teatro político que sea ingenuo sin ser primitivo, poético sin ser romántico, actual sin ser efímero (Brecht en Willett., 1964, pág. 153 y 154).

Por naturaleza el teatro popular está hecho con la coyuntura de la época que vive y se reinventa con cada circunstancia para permanecer vigente, exponiendo los rasgos más problemáticos de la sociedad sobre el escenario. Ese carácter cambiante hace que sea una representación natural, puesto que no fue concebido para otra época, lo que lo hace fresco y sobretodo actual. (Brecht en Willett, 1964, pág. 156).

La relación entre el teatro de Brecht y el teatro de revista

Los elementos que rescata Brecht del teatro popular y del teatro de revista alemán fueron y siguen siendo característicos de la tradición teatral mexicana. Fue al establecer los lazos y los elementos en común que tuvo el género chico, sobretodo en sus años de auge (durante la

¹⁰ **Serguei Eisenstein:** (Letonia, 1898 - Moscú, 1948). Director de cine soviético, estudió dirección teatral en la escuela estatal de Moscú, donde desarrolló una concepción del arte dramático basada en la yuxtaposición de imágenes de fuerte contenido emocional. Sus largometrajes más conocidos son *El acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1927), el incompleto *¡Que viva México!* (1931), *Alexander Nevski* (1938) e *Iván el Terrible* (1942) (“Biografía de Serguei Eisenstein”. 2016).

Revolución Mexicana), con la propuesta estética de Brecht, que se fueron definiendo con más claridad muchas de las ideas de las que partimos para trabajar nuestra propuesta escénica de *Madre Coraje*, desde la traducción del texto hasta el estilo actoral. Para entender la amalgama que se dio entre estos elementos fue necesario revisar los orígenes y las características del teatro de revista de la Revolución Mexicana, y localizar los puntos que tiene en común con el teatro de Brecht. Se trabajó particularmente con *La ópera de los tres centavos* y *Madre Coraje y sus hijos*. La primera es la obra de Brecht que más influjo adquirió del kabarett¹¹ alemán; la segunda, la que atañe a la representación de la que se habla en el presente trabajo. Se tomarán algunos ejemplos de la trama de estos textos para contextualizar y ejemplificar los factores comunes, y que constituyen distintas maneras de llevar a cabo el efecto de distanciamiento.

El teatro de revista mexicano

Los orígenes del teatro de revista mexicano se remontan a la llegada de la *zarzuela*¹² a finales del siglo XIX a nuestro país. El éxito de este género impulsó a algunos empresarios mexicanos a promover el género chico escrito por autores locales, que mexicanizaban al lenguaje y a los personajes. A finales del porfiriato comenzaron a emerger *tandas*; obras ligeras y de un solo acto que se presentaban en carpas, acompañadas de fragmentos musicales, con personajes típicos que representaban actores de moda, y que reflejaban la decadencia social y cultural del México de principios del siglo XX. En ellas empezaron a abordarse temas como las condiciones de miseria de los campesinos y los abusos que sufría la clase baja por parte de los hacendados, y de ellas surgieron actores como Cantinflas y Tin Tan (De María y Campos, 1996, pág. 1-7).

¹¹ **Kabarett:** Locales nocturnos que presentan espectáculos de revista o de variedades de tipo literario o político. El *Kabarettist* alemán es un actor humorista cuyos temas giran en torno al acontecer político y cultural, con énfasis en lo irónico y lo satírico (Hoyo, 2002).

¹² **La zarzuela** es un género escénico que combina declamaciones, cantos y partes instrumentales. Considerada un subgénero de la opereta, la zarzuela se diferencia de ésta ya que su acción transcurre en alguna provincia española y siempre incluye algún fragmento inspirado en la música típica de España. La zarzuela se dividía en género chico (cuando constaban de un único acto) y género grande (con dos o más actos) ("Definición de zarzuela-definición.de, 2016").

Con la caída de la dictadura de Porfirio Díaz y el levantamiento de los caudillos revolucionarios surgieron *revistas* políticas que difundían entre el pueblo analfabeta lo que estaba ocurriendo en el país, siendo éstas la válvula de escape de la clase popular hasta 1926, con la llegada de Calles a la presidencia. Su máxima expresión se dio durante la Revolución Mexicana. En este periodo la temática de las obras se centró en el ámbito político: satirizaban a las clases sociales acomodadas y reflejaban el malestar popular (De María y Campos, 1996, pág. 37-39). A partir de presentar parodias de los personajes más influyentes de la sociedad mexicana se hacía alusión a presidentes y personajes políticos, oficiales del ejército y de la burocracia, sin mencionar de lleno su nombre. A este proceso teatral Ricardo Sanabre lo llamó “*dislocación expresiva*, procedimiento que consiste en la deformación intencionada de vocablos y expresiones con fines humorísticos” (266-269). El lenguaje que manejaba este tipo de obras era desgarrado y vulgar, teniendo un eco específico en el público humilde y fortaleciendo la participación popular dentro del espectáculo (De María y Campos, 1996, pág. XIV).

La teoría de Brecht y el teatro de revista en México

Los paralelismos que existen entre el teatro de revista mexicano y las teorías e ideas de Brecht son numerosos. Brecht, como ya se ha mencionado, partió del teatro popular alemán (*kabarett*) para generar sus propuestas teatrales. Entre los elementos que destacan se encuentran, por ejemplo, que:

- La estructura de las obras debe ser episódica:

En el teatro de revista, generalmente cada uno de los sketches y números musicales son independientes y están relacionados temática o estilísticamente más que por una trama. En ocasiones cuentan una historia, pero no es percibida por el público hasta que se aprecia en conjunto. En el teatro del dramaturgo alemán, se mira al teatro épico a través del prisma del cabaret (Thomson y Sacks, 2006). Como en la revista literaria, se propone una estructura en

la que “cada escena es por sí misma” y no sigue necesariamente a otra, de forma que se llegue a “una separación radical de los elementos” (pág. 47).

En las obras de Brecht las escenas tienen una relación anecdótica y temática, y la suma de las escenas cuentan la trama, pero éstas no tienen relación causal, e inclusive los personajes se contradicen entre una y otra escena. En la escena VI de *Madre Coraje y sus Hijos* (2010), por ejemplo, Catalina, el Capellán y el Escribiente se encuentran en el sepelio del Mariscal Tilly, donde Coraje hace el inventario de sus bienes. La acción dramática gira en torno al dilema que tiene Coraje entre vender todo lo que tiene, para sacarle provecho a la guerra viendo que se acerca su fin, o comprar más mercancía si es que ésta continúa. Coraje manda a su hija Catalina por más mercancía convencida de que la guerra continuará, pero la muda regresa con una cortada en la cara. Coraje cierra esta escena maldiciendo a la guerra, por ser la causante de la reciente herida de Catalina, la muerte de su hijo Requesón y la desaparición de su hijo Elif. En la escena siguiente, Madre Coraje hace una comparación entre la vida durante la guerra y durante la paz, donde concluye que es mucho mejor la guerra pues le significa un negocio seguro (págs. 46-49).

- Trabajan con estereotipos:

El *gestus* se refiere a las características sociales y políticas que definen al personaje y que se reflejan a través de la postura, actitud, posición, tono de voz y comportamiento del actor en la escena. También se manifiesta en su conciencia corporal, dependen de sus características físicas, profesionales e intelectuales. Es decir, el personaje se define por medio de su físico, su profesión y su pensamiento político; al modo que trabajaba en el cabaret Karl Valentine y en el cine mudo Charlie Chaplin. El *gestus* se aplica a la práctica del efecto distanciador, para generar extrañamiento en el público y para provocar la conducta crítica con la que los actores debían abordar a sus personajes. Brecht quería que sus actores lo adoptaran y lo fomentaran (Thomson y Sacks, 2006, pág. 222).

Los estereotipos serían entonces, una forma de *gestus*, pues parten de un modelo de conducta impuesto por la sociedad y aceptado por ésta para representar a un grupo social determinado. La conducta repetitiva del personaje es lo que al público le permite identificarlo y volverlo

un estereotipo. En la obra de Brecht, Madre Coraje es una comerciante y como tal en todo momento busca una oportunidad para vender lo que cree que su cliente necesita. Su fisgonería entonces sería un gesto constante, así como su encanto y capacidad de confundir al interlocutor. Su trabajo consiste en generar confianza para poder acercarse a la gente y que sus clientes potenciales le compren.

En la segunda parte de la escena III, la Coraje discute con un Sargento que se quiere llevar a su hijo Requesón, pues éste está buscando la caja del dinero del regimiento enemigo y que es el hijo de la comerciante. Mientras discuten si es o no Requesón quien escondió la caja, Madre Coraje aprovecha para confundir al Sargento y no pierde oportunidad de vender un trago:

SARGENTO: ¿Nos queréis hacer creer que no os conocéis?

MADRE CORAJE: ¿Cómo le he de conocer? No conozco a todo el mundo. No pregunto a nadie cómo se llama ni si es un hereje. Si paga, no es hereje. ¿Eres un hereje?

REQUESÓN: En absoluto.

CAPELLÁN: Estuvo sentado por ahí lo más decentemente, y no abrió la boca para nada. Excepto para comer, y entonces no podría menos que abrirla.

SARGENTO: ¿Y quién eres tú?

MADRE CORAJE: Es mi mozo tabernero, nada más. Y vosotros seguramente estáis sedientos. Os traeré un vaso de aguardiente; seguramente habéis corrido y estáis sofocados.

SARGENTO: Nada de aguardiente, estando de servicio. (*A Requesón*). Tú te llevaste algo. Debes haberlo escondido junto al río. Tenías la chaqueta abultada cuando te fuiste.

MADRE CORAJE: ¿Están seguros que era ése?

REQUESÓN: Me parece que habláis de otro. Yo he visto saltar a uno, que tenía la chaqueta abultada. Yo soy otro.

MADRE CORAJE: También lo creo. Es un malentendido. Eso suele pasar. Conozco a las gentes; soy la Coraje —habréis oído de mí—: a mí todo el mundo me conoce, y os digo que éste tiene cara decente.

(Brecht, *Madre Coraje y sus hijos*, 2010, pág. 27 y 28)

En el Teatro de Revista todos los personajes se manejan de acuerdo a su profesión y posición social, de manera que los más populares son estereotipos de clases determinadas. A continuación, menciono algunos:

- 1) El peladito: analfabeta, irreverente y mal educado, representa el estrato social más bajo de la ciudad (María y Campos, 1996, págs. 376-378).
- 2) El ministro, el presidente, el hacendado: además de ser las figuras de autoridad representan la clase social más alta y tienen siempre una actitud sombría y rígida. Son la representación de la corrupción (Pérez Montfort, 2007, pág. 43-48).
- 3) La indita, el indito o el jarocho: son los personajes pícaros e inteligentes, generalmente son pequeños de tamaño y hablan con un acento exagerado. Representan los movimientos migrantes dentro del país y junto con los primeros están en las condiciones más necesitadas (Pérez Montfort, 2007, pág. 192-198).
- 4) El gendarme y el militar: representan la opresión y usan su poder para su propia conveniencia, son déspotas y/o tontos.
- 5) La Adelita, y el charro: son los íconos de la lucha revolucionaria y con el tiempo se convirtieron en la representación de la identidad popular de lo mexicano (Pérez Montfort, 2007, págs. 62-65).

- Ambos critican la situación social de su época:

Según Thomson, Sacks, y Vicente Hernando, 1998, la historización de los acontecimientos es mostrar cómo las acciones de los individuos reciben su sentido de las relaciones sociales y políticas de un momento específico de la historia. El contexto, aparentemente agudiza la incoherencia de la persistencia de estas formas anticuadas. Por ejemplo, el efecto de extrañamiento de las máscaras, lejos de remarcar los elementos universales de la naturaleza humana pone de relieve la artificialidad de las actitudes adoptadas (pág.161).

El movimiento de grupos se define de la siguiente manera:

Movimiento de grupos: En el Teatro de Brecht los actores muestran a sus personajes mientras ellos mismos son espectáculo, situando la acción y los eventos sociales como momentos de decisión. El actor es el objeto, como siempre, para alertar al público del curso contradictorio

y alterable de la historia, cada personaje responde según el tiempo y la clase social a la que pertenece (Thomson y Sacks, 2006, pág. 41 y 49).

Brecht propone trabajar la composición a partir de parámetros sociopolíticos, es decir, la distribución de los actores y de otros elementos escénicos en el escenario se determina en función al poder, la profesión, la familia o la edad de los personajes, por nombrar algunos. En las obras de Brecht hay marcados grupos sociales que se manejan según los intereses de cada uno, chocando entre sí y conviviendo al mismo tiempo. Por ejemplo, en *Madre Coraje y sus hijos* los grupos están divididos entre los personajes que pertenecen al ejército y los civiles. El choque se da cuando el ejército necesita más carne de cañón y los civiles se ven obligados a tomar partido por pertenecer a la guerra o morir de hambre.

“Con el teatro de revista, en México, se inició un movimiento de inquietud y rebeldía que había de llegar a preocupar a las clases acomodadas, a hacer fruncir el seño a las autoridades, y en general a iniciar el arranque de una protesta.” (de Maria y Campos, 1996, págs. 27-37). Por primera vez con el teatro de género chico se llevó al público de las clases media y popular, que gustaba de este espectáculo, el tema de la vida miserable del peón en el campo, de los abusos que los hacendados cometían contra él y contra sus mujeres, y se abordaron temas políticos. Personajes femeninos como la Adelita o la Valentina surgieron y se popularizaron como figuras de la revolución. (de Maria y Campos, 1996, pág. 39). Cada semana surgía una nueva revista, según la coyuntura que se estuviera viviendo, y para la mayoría de la población analfabeta las obras que veían en las carpas o los teatros era una forma de enterarse de las noticias más importantes. Las tandas gozaban de gran éxito pues parodiaban a las figuras más poderosas de la época y hacían mordaces críticas sobre la forma en que el gobierno trataba al pueblo o las decisiones que éste tomaba en política, en economía o durante la misma Revolución (de Maria y Campos, 1996, pág. 6,7 y 18).

Los cronistas que cubrían los teatros para las revistas literarias de la época, la mayoría pertenecientes a la clase alta, no le encontraban ningún interés al teatro popular, pero mencionaban el carácter político e incómodo de las obras. Uno de ellos Luis G. Urbina, porfirista y literato, escribió en *El mundo ilustrado* (junio 1908):

La “tanda” es un divertimento cómodo y barato. Nuestra pereza intelectual, nuestra flacidez moral, nos inclinan naturalmente del lado

de un espectáculo frívolo y ligero, que no pide preparaciones previas, ni exige el ejercicio del pensamiento o del sentimiento, sino que, sacudiendo los instintos, excitando las maldades antropológicas, rascando e irritando las innatas perversidades, pone en los labios humanos una risa de fauno beodo, y quema un grano de tentación torpe en las almas amodorradas. Las autoridades fruncen de cuando en cuando el ceño, y dan órdenes prohibitivas y severas; hacen enmudecer una copla; destierran un epigrama ponzoñoso; retocan una frase cruda; le ponen camisa de fuerza a una mímica picaresca. Pero no cortan, no pueden cortar de raíz el árbol robusto de la “tanda”. Arrancan ramajes, más el tronco queda en pie lleno de savia. A su sombra venenosa se tiende el público, displicente y ahíto, pero habituado ya al espectáculo como un mendigo a su bodrio. (de Maria y Campos, 1996, pág. 38 y 39)

- Incluyen números musicales y bailables:

La influencia de la canción del kabarett en Brecht es obvia, por ejemplo, en *la Opera de los Tres Centavos*. Brecht sostenía que la música de este genero en especial era particularmente adecuada para su trabajo, pues exhibía ciertos gestos que apoyaban el efecto distanciador convirtiendo la escena en algo sorprendente e inesperado (Thomson y Sacks, 2006, pág. 49).

En México, parte importante del atractivo en el teatro de revista eran los fragmentos musicales donde se cantaba y bailaba. El éxito de las obras muchas veces dependía de las canciones, ya que el público las aprendía. Un ejemplo lo encontramos en la canción popular *La Cucaracha*, que ha trascendido hasta nuestros días formando parte de nuestra cultura. Es conocida por tradición verbal, sin saber exactamente cómo es la letra o de dónde vino, sin embargo, la cantamos. Esta canción era un himno revolucionario del norte que habla sobre el hambre y la crisis económica que surgió durante la revolución, fue muy popular y se cantaba por todos lados, hasta que llegó a incluirse en una representación revisteril en 1914 (de Maria y Campos 1996, pág. 198-202).

Musicalmente hablando, cabe destacar la importancia histórica del corrido mexicano, pues su auge se dio durante el periodo revolucionario. La función principal del corrido popular es dar a conocer acontecimientos de distintos periodos de la historia en México, sobre todo las hazañas de los héroes revolucionarios o actuales. Algunas de estas letras alcanzaron gran fama y reconocimiento siendo un importante medio de comunicación, difundiendo ideas

revolucionarias y en algunos casos se incluyeron en las revistas o en las carpas, como se mencionó en el ejemplo anterior. Sin embargo, al ser de tradición oral, muchos se perdieron al pasar de moda, luego comenzaron a imprimirse en panfletos ilustrados por artistas como José Guadalupe Posadas. Actualmente, el corrido sigue difundiendo las noticias de la comunidad, pero a diferencia del periodo revolucionario, las líricas tratan acerca de personajes como los jefes del narco y se les llama narcocorridos; éstas son perseguidas y se prohibieron recientemente porque, a consideración del gobierno, atentan contra la misma comunidad, generando actos de violencia (“Tras asesinato de 5 en bar, prohíben ‘narcocorridos’ en Sinaloa”, 2016). El grupo más representativo de este género en la actualidad es Los Tigres del Norte.

- El espectador reconoce la situación, pero no se identifica con los personajes:

La ilusión del teatro ha de ser parcial de modo que siempre sea reconocida como ilusión. A pesar de toda su plenitud, la realidad ha de estar transformada por el arte, para que se reconozca y se trate como algo que puede ser cambiado. (Brecht, *Escritos sobre teatro*, 2010, pág. 31)

Escénicamente hablando, Brecht buscaba llamar la atención del espectador con elementos escénicos, pero actoralmente proponía un estilo afectado, que no escondiera al teatro y que hiciera que el espectador se extrañara y no perdiera sentido de la artificialidad del espectáculo. Así el espectador tendría numerosos elementos para reconocer la situación, pero no podría sumergirse en ella.

En la revista, los personajes poderosos son transformados en caricaturas y los humildes hacen mofa de los anteriores. Aunado a la estructura independiente de las escenas, el público reconocía perfectamente la situación o el personaje referido, por ejemplo: Emiliano Zapata era nombrado como *Patata*, al general Álvaro Obregón se le reconoció en alguna revista como *Cástulo Ombligón*, *Vespasiano Cobranza* fue la variación que le dieron al nombre de Venustiano Carranza y *Pancho Villagordo* era Pancho Villa (de María y Campos, 1996, págs. 138, 139 y 287, 288).

- El actor se relaciona con el público y hay rompimientos actorales.

Según Thomson y Sacks (2006), los artistas de cabaret no retrataban personajes empáticos y emotivos, sino que aparecían como si fueran ellos mismos fuera del escenario (o un personaje basado en ellos) y dirigiéndose al público directamente. Mencionan al *conferencier* o maestro de ceremonias, que en el teatro popular proporciona introducciones a los actos o escenas para garantizar la coherencia del conjunto; anuncia la acción de una escena de antemano o proporciona la unión entre las escenas individuales. El *conferencier* también sería responsable de proporcionar un comentario objetivo sobre los actos o escenas, destacando su importancia o relevancia particular y haría avanzar el argumento contenido en el mismo (págs. 47-49). Brecht utilizaba pancartas haciendo, a veces, que sus actores leyeran el contenido de estas. Como en el cabaret y como en el teatro de revista, el actor aparecía como sí mismo y no como personaje dirigiéndose directamente a la audiencia.

Para dar un ejemplo de la relación entre el actor y el público en el teatro de revista mexicano, está una anécdota del pintor José Clemente Orozco, que en su *Autobiografía* relata la forma de interacción entre el público y los actores:

La concurrencia se portaba peor que en los toros; tomaba parte en la representación y se ponían al tú por tú con actores y actrices, insultándose mutuamente y alterando los diálogos de tal forma que no había dos representaciones iguales, a fuerza de improvisaciones. (en de Maria y Campos, 1996, págs. 153-157)

- El estilo actoral es afectado

Como se mencionó anteriormente la interpretación actoral tiene que ser llamativa, exagerada o rara para que el público no tenga duda de que es un actor el que interpreta al personaje. El actor, por su parte, editará los gestos y la dicción haciendo una selección de tonos, acentos y ademanes. (Brecht, *Escritos sobre teatro*, 2010, págs. 165-168). Un ejemplo de interpretación actoral llamativa en el teatro de revista sería la parodia. La efectividad de la parodia depende del reconocimiento que hace el público de un texto en otro, de un personaje en otro o de una situación a otra. La parodia se apoya de las situaciones o convenciones más

reconocibles de la sociedad contra la que ironiza, caricaturiza o satiriza (Luis de Tavira en de María y Campos XXI), de manera que como público se nos hace conscientes que, al ver en el escenario la representación de un presidente, un político o una autoridad, estamos viendo también la opinión del actor/actriz sobre el personaje que interpreta y no a la persona que es objeto de la sátira.

Cabe señalar que la parodia utilizada en el teatro popular genera una catarsis: la risa. Según el autor Henry Bergson, los chistes causan risa porque deforman y mecanizan al ser humano, en otras palabras, lo separan de su humanidad, lo alejan, se vuelven sujetos cojos, fallidos, como los animales o los niños (Bergson, 2008). Freud parte de la definición de Bergson para analizar cómo funciona el sentido del humor desde la psique, a partir de la venganza al padre, al cual se disminuye o se deshumaniza bajo el proceso que describe Bergson. Estas figuras de poder, figuras que en su origen representan el odio a la represión paterna, se transfieren al maestro, al patrón, al gobierno o a cualquier figura autoritaria (Freud, 2010). Al disminuir al ridículo la figura de poder entonces el individuo se atreve a liberar sus conflictos con la misma, y ejercer una crítica que de otra manera estaría reprimida. Brecht plantea que al ver en el escenario un personaje cojo o animalesco, como público, nos disociamos de él emocionalmente, generamos una distancia y por ende puede cambiar nuestra perspectiva sobre esa situación, para provocar un sentido crítico, haciendo que nos preguntemos si efectivamente cómo actúa esa persona es la única forma en que se puede actuar. A este cuestionamiento le llamó “*no-sino*”, donde el actor no pretende transformarse completamente en el personaje que interpreta, sino que lo muestra como es o como podría ser (Brecht. *Escritos sobre teatro*, 2010, pág. 133-135).

Como ejemplo de una actoralidad afectada dentro del teatro popular mexicano, se encuentra el actor Mario Moreno personificando su icónico personaje *Cantinflas*, que inició en el teatro popular mexicano y luego llegó a ser una de las figuras más importantes del cine. Este personaje gozaba de un cinismo y una forma de hablar distorsionada que confundía siempre a su interlocutor, representando al estereotipo del peladito del que se habló anteriormente. En la película *Aquí está el detalle* (1940), este personaje se encuentra sometido a un juicio, acusado de un asesinato que no cometió, sin embargo, él sostiene que en efecto mató al “Boby”, que era un perro rabioso. Se trata de un enredo donde las autoridades piensan que el

acusado confiesa el asesinato de un hombre, cuando en realidad se refiere al de un perro. Desde el inicio del procedimiento en el juzgado, Cantinflas muestra una absoluta falta de respeto por los procedimientos y protocolos propios de la autoridad. En cuanto entran las figuras de poder, es decir, el juez, el agente del ministerio público y el abogado defensor respectivamente, el acusado manifiesta su inconformidad por la forma en la que es tratado. Conforme se va desarrollando el interrogatorio, las respuestas del acusado se vuelven más y más irrespetuosas y cómicas, ganándose la simpatía del Juez y del público asistente:

AGENTE MP: ¡Es usted un estúpido!

CANTINFLAS: ¡No, no insulte! Sr. Juez, yo protes... *(Al agente del MP)* ¡Sáquese pa' fuera, hombre! *(los guardias lo detienen)* *(Al juez)* Da coraje Sr. Juez, que no insulte y usted que es aquí el mero sabroso, que tenga la bondad de portarse correctamente con un individuo que... *(Al agente del MP)* ¿Por qué no te sales, hombre? *(los guardias lo detienen de nuevo)*.

JUEZ: Desgraciadamente el acusado tiene razón. Excútese usted Sr. Agente.

AGENTE MP: Esta bien Sr. Juez. *(A Cantinflas)* Excúseme usted.

CANTINFLAS: Es usted escusado.

(Risas de los asistentes y del juez)

(Grovas, Ahí está el detalle, 1940)

Gracias a la desorganizada expresión de Cantinflas, entre más se desesperan los abogados, más animalescos se ven y más risa nos producen: hacen rabietas, elevan la voz y los cuerpos se sacuden con los gestos exagerados que realizan. En algún punto, el acusado se refiere a ellos de forma despectiva como “*el individuo este*”. Cantinflas subió de estatus, ya no sólo es simpático sino más inteligente que los otros, y para entonces, los abogados no parecen figuras de poder, sino sujetos animalescos, gruñones y desalineados que no se saben controlar frente alguien más ingenioso que ellos.

La forma más representativa de “no-sino” que, desde mi perspectiva, se ilustra dentro de la cultura mexicana y por ende en el teatro de revista es el *albur*¹³, donde no sólo se reconoce el significado real de la palabra, sino que, dependiendo de su sonoridad, el contexto, la pronunciación o la unión con otras palabras, adquiere un segundo sentido simultáneamente. Tomando como ejemplo la última parte del diálogo anterior, en un primer plano, Cantinflas acepta la disculpa del agente del MP, sin embargo, la forma en la que cambia la pronunciación de la palabra, “excusado” por “escusado” termina por ofender al abogado, poniéndolo en ridículo (Grovas, *Aquí está el detalle*, 1940).

¹³ *Albur*: Juego de palabras que esconde un doble significado (Real Academia, 2018).

ADAPTACIÓN

Para tratar la relación entre el teatro de revista mexicano y *Madre Coraje* de Brecht en su estructura dramática y en sus contenidos, se formó un equipo de trabajo conformado por dos alumnos de dramaturgia y de teatrología del CLDyT, –Juan Alejos y Omar Mattar, respectivamente– Iona Weissberg y yo. Al ser una obra en la que el personaje principal se encuentra en un viacrucis a causa de sus circunstancias sociales, nos enfocamos en respetar la trama de cada una de las escenas y las acciones de los personajes, contextualizándolos durante el México revolucionario, adaptando también el lenguaje y los diálogos para que tuvieran coherencia con la mexicanidad.

La guerra es un tema recurrente en las obras brechtianas. De hecho, el autor vivió en carne propia la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y luego la segunda Guerra Mundial, que lo obligó a salir de Alemania y vivir en el exilio. Al escribir *Madre Coraje* en 1938, tomó la Guerra de los Treinta años como un hecho histórico con un eco significativo en Alemania, para que sirviera como efecto distanciador de un contexto previo a la Segunda Guerra Mundial, con la esperanza de que el público aprendiera algo de su historia (Ewen, 2001, pág. 314 y 315). Brecht se valió de la *historización*, explicada en el punto anterior, y tomó un acontecimiento bélico del pasado y una manifestación artística del siglo XVII, para hacer una analogía que presentara a su presente como algo ajeno-lejano y así verlo de una manera más objetiva.

En nuestro caso, los distanciamientos históricos y culturales se tradujeron en tomar la manifestación artística del siglo XX (la obra de Brecht) y comparar nuestro presente con nuestra Revolución, que se desarrolló durante la misma década en que se dio la Primera Guerra Mundial y duró diez años, si contemplamos el ascenso de Venustiano Carranza a la presidencia y la muerte de los jefes revolucionarios como fin del movimiento. Para nosotros, como equipo de trabajo, la Revolución Mexicana fue el levantamiento armado más trascendente que tuvimos como país independiente, por su duración y por los cambios que provocó en la sociedad. Es una situación histórica familiar que, además, se repite en nuestro presente y que, nos permite aprender y tomar conciencia. Apelamos al planteamiento del teatro épico de presentar *Madre Coraje* de Brecht como una obra histórica, en el contexto revolucionario mexicano, para que el espectador local tomara una actitud crítica tanto de

nuestra historia como de nuestro presente. Al comparar, en la obra y a través de la obra, las condiciones del país entonces y ahora, nos damos cuenta de que la situación económica, social y política ha cambiado poco. Para corroborarlo no hace falta más que consultar los periódicos: la riqueza del país sigue estando distribuida entre muy pocos, la inequidad de los ingresos puede alcanzar más de 100 veces el salario mínimo, situación que venimos arrastrando desde que los hacendados explotaban a los campesinos. Durante el México revolucionario la mayoría de la población era analfabeta y en la actualidad la educación de baja calidad contribuye a la falta de desarrollo y de oportunidades para las clases más bajas. Políticamente hablando, la corrupción y el abuso de poder de la clase política mexicana generan cada vez más descontento en la ciudadanía, que se entera de los actos de una persona corrupta en las redes sociales sin que esto tenga consecuencias. Este fenómeno recuerda a las tandas, en las que se criticaba la noticia en la que estaba inspirada la representación.

Para contextualizar la obra en el México de 1910 también tomamos en cuenta la larga duración de ambas guerras y sus consecuencias inmediatas. Por ejemplo, la guerra del siglo XVII en Alemania duró treinta años, la revolución diez; las matanzas y la cantidad de gente desprotegida que generaron ambas guerras hicieron que la única alternativa de sobrevivencia para los civiles, en muchos casos, fuera unirse al ejército o en el caso revolucionario a “la bola”.

En la obra de Brecht hay momentos históricos que van marcando la evolución y los giros dramáticos de la protagonista; dada la duración de la revolución y los eventos que detonaron sus batallas pudimos equiparar eventos de la guerra alemana al México revolucionario. Nuestro dramaturgista Omar Mattar investigó eventos en el movimiento armado donde pudieran darse las circunstancias en las que se encuentran los personajes de Brecht. Así se definieron los paralelismos históricos entre los eventos de Alemania en el siglo XVII y los de México en los que podría transcurrir la obra durante el movimiento armado; donde las circunstancias en las que se encuentran los personajes de Brecht son las que se consideraron para definir los momentos históricos de la revolución, durante los cuales sucedían las escenas. Un ejemplo se encuentra, en la escena primera de la obra de Brecht, donde Coraje explica la razón de su sobrenombre, que en la obra de Brecht se lee así:

MADRE CORAJE: Me llamo Coraje, Cabo, porque temiendo la ruina me vine desde Riga y pasé por el fuego de la artillería con cincuenta panes en el carro. Ya estaban criando mohos, no había tiempo que perder y no tuve otro remedio.

(Brecht, *Madre Coraje y sus hijos*, 2010, pág. 4)

Para identificar un momento en la Revolución en el cual la protagonista atravesara el fuego de una batalla y rescatara alguna mercancía, Omar Mattar propuso contextualizar el origen del apodo de Coraje en los sucesos de la huelga de Río Blanco, en la que trabajadores textiles quemaron la tienda de raya de los Garcín, en enero de 1907, y donde además las mujeres fueron parte importante de la revuelta (Mancisidor, 1992, págs. 65-73). Sirviendo así, como un antecedente para el inicio de la obra, donde *el Maestro de Ceremonias* presenta al general *Toribio Ortega* reclutando “bola” para levantarse contra Porfirio Díaz en Cuchillo Parado, Chihuahua en 1910.

SARGENTO: En mi vida había oído hablar de ésa. ¿Por qué se llama Coraje?

MADRE CORAJE: Ora verá, mi sargento. Pus resulta que cuando fue la balacera de Río Blanco, ya sabe cómo se puso bien fea la cosa, pus yo ahí tenía los manteles. Y en lo que era el este o el otro, que te disparo, que te muero, pus que yo me meto a la tienda de los Garcín, y les doy el vente a los manteles. ¡Y verá usted, que ni una bala me tocó! Pero qué chulada de tela me agencié porque, acá entre nos, lo suyo de cada quién, pus yo me traje lo que pude. Y luego de ahí ya me pusieron que la Madre Coraje. Que porque ni pa morir se me hacía agua la canoa, ¿cómo ve?

(Alejos y Brecht, *Madre Coraje y sus hijos*, 2014, pág. 6)

En lo que a lenguaje se refiere, primero trabajamos con un traductor que conociera el entorno mexicano y que hiciera una versión directa del alemán. Para esto acudimos a la traductora y actriz alemana-mexicana Stefanie Weiss. A partir de su traducción y del trabajo con el dramaturgista y las directoras, el dramaturgo, Juan Alejos, hizo la adaptación de *Madre Coraje y sus hijos*. Además de la investigación histórica, Alejos, Mattar, Weissberg y yo hicimos una revisión de referentes literarios e históricos para definir el vocabulario de los personajes, tales como *El país de la metralla* de Rafael Gascón y José F. Elizondo, *El llano*

en *llamas* de Juan Rulfo, *Los de abajo* de Mariano Azuela, *El teatro del género chico en la Revolución Mexicana* de María y Campos y *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana* de Enrique Krauze. En ellos se fundamentó el planteamiento inicial del equipo de dirección para relacionar los personajes estereotípicos revolucionarios con la obra de Brecht.

Para trabajar al personaje de Madre Coraje se partió del *peladito*, dada su condición social y el doble sentido que maneja en el lenguaje. El *peladito* icónico en el teatro de revista y el cine mexicano es Cantinflas, con su actitud irreverente y la manera incongruente y disparatada de hablar; es el personaje que representa al pueblo y que sale de apuros gracias a su ingenio, mismo que le sirve para confundir a su interlocutor cuando se encuentra en problemas (De María y Campos, págs. 377-399). Aprovecharse de la confusión para salir de un inconveniente también es un recurso utilizado por el personaje Brechtiano. Al principio de la obra alemana, la protagonista se encuentra con un *Reclutador* y un *Cabo* que le exigen sus documentos de identificación. La Coraje produce muchos papeles, pero ninguno se acerca a lo que le pidieron; el *Cabo* se enoja pues cree que ella los está engañando, pero ella acaba regañándolo a él:

MADRE CORAJE: Aquí tiene todos mis documentos, Cabo. Un misal entero, que es de Estrasburgo y quizá sirva para envolver pepinillos, y un mapa de Moravia; Dios sabe si algún día iré a parar allí, si no, no me sirve de un... comino, y acá está certificado que mi tordillo no tiene la aftosa. Lástima que se nos murió igual; costó quince florines, pero no fue plata mía, a Dios gracias. ¿Le bastan como documentos?

CABO: ¿Quieres tomarme el pelo? Ya te he de sacar tus mañas. Sabes que es menester tener licencia.

MADRE CORAJE: Hable con un poco de decencia, y no les esté contando a mis hijos adolescentes que yo quiero tomarle sus pelos. Eso no se hace, y entre nosotros dos no existe nada. Mi cara honrada es licencia suficiente para el Segundo Regimiento, y si no sabe leer en ella, peor para usted. No voy a dejarme estampar un sello.

(Brecht, *Madre Coraje y sus hijos*, 2010, pág. 4 y 5)

En la versión de Juan Alejos los mismos parlamentos quedaron de la siguiente manera:

SARGENTO: No te quieras pasar de lista, mujer, ¿dónde están los papeles?

MADRE CORAJE: ¡Ah, qué lata da! Estos son todos mis papeles. Fíjese nomás, ésta es una biblia...

SOLDADERA: ¡Ay, diosito!

MADRE CORAJE: No se me asuste ni se ande santiguando. Es una biblia pero del manifiesto comunista; ya sabe, que el capital, que los rojos y que la prole. Acá al Carlitos le gustaba la platicada. Ora en estos tiempos, todo el mundo anda por áhi diciendo que el socialismo, que la revolución. Pero dígame, sargento, ¿cuántos se han echado enterita la biblia de los rojos?

SOLDADERA: ¿Usted sí?

MADRE CORAJE: Sí, pero para envolver mis aguacates que así maduran más rápido. Fíjese ora, éste es un mapa de la gran Tenochtitlán. ¿Ya vio cuánta agua? Luego van a andar diciendo que se les anda hundiendo la ciudad.

SARGENTO: Pa' andar en el desierto se necesita licencia. (*Al público*). Pregúntele a esos, si no.

MADRE CORAJE: En la brigada de Piedras Negras mi licencia es mi cara decente y si no la sabe leer, pus allá es su problema suyo de usted.

(Alejos y Brecht, *Madre Coraje y sus hijos*, 2014, pág. 6)

El personaje de la Coraje se abordó también desde el estereotipo de *la china poblana*, de la cual también se deriva la India María.¹⁴ Estas mujeres, según la creencia popular, tenían fama de ser trabajadoras e ingeniosas, pero coquetas, y ejercían libremente su sexualidad (Pérez Montfort, 2007, págs. 119-147). Por esto es congruente que los tres hijos de Madre Coraje tengan diferentes padres, y que ella coquettee con generales, periodistas o cocineros. Combinando características del peladito con las de la china poblana, se estableció una relación entre el mundo urbano y el mundo provinciano, pues el personaje del peladito

¹⁴ **María Elena Velasco de Eliche** (Puebla 1940-2015), se desempeñó en sus inicios como vedette en el Teatro Blanquita e intérprete de radio novelas. Creó el personaje de la India María, una campesina indígena mexicana, que habla mal el idioma y viste de forma humilde. Frecuentemente se le segrega por ser humilde y por su origen indígena, y su inocencia la hace blanco de personas malintencionadas, pero al mismo tiempo es alegre y feliz. La India María, reflejaba de manera familiar, el racismo, las injusticias y el autoritarismo que sufrían las clases desprotegidas. Fue el paradigma de los valores de la clase popular (Biografías, 2016).

pertenece al primero y la china poblana al segundo, juntando, de este modo dos referentes de la cultura mexicana en un solo personaje.

El Capellán se cambió por un Reportero que, aunque no es un estereotipo en las obras de variedades, fue una figura icónica durante la lucha armada. En el escrito contextualizado en Alemania se habla de la guerra entre católicos y protestantes, pero la lucha revolucionaria no era religiosa, si no política y social: las condiciones políticas anti reeleccionistas, las condiciones laborales de los trabajadores y del campo. Durante ese periodo fueron muchos los periodistas que daban crónica de la revuelta mexicana, entre ellos John Reed¹⁵ y los hermanos Flores Magón.¹⁶ Estos últimos se consideran precursores de la lucha por su postura respecto al régimen porfirista y sus propuestas revolucionarias (Mancisidor, 1992, págs. 54-56). Ambos son personajes ilustrados dentro de un ambiente iletrado que, aunque se encuentran inmersos en un entorno bélico, mantienen su distancia frente a la barbarie. El Capellán tiene la idea de influir en la guerra mediante su elocuencia verbal, mientras que el Reportero, en la adaptación de Alejos, deja su huella por medio de la crónica periodística.

CAPELLÁN: Ya le he dicho que no soy leñador de oficio. He estudiado la cura de ánimas. Aquí mi talento y mi capacidad son indebidamente empleados para trabajos físicos. Los dones que recibí de Dios no llegan a evidenciarse en absoluto. Es una pena. Usted nunca me ha oído predicar. Soy capaz de sermonear de tal manera a un regimiento que les hago mirar al enemigo como a un rebaño de ovejas. Su vida les parece una media calza vieja y mal oliente, y con gusto la pierden, pensando en la victoria final. Dios me ha otorgado el don de la elocuencia. Abro la boca, y usted enmudece para toda la vida.

(Brecht, *Madre Coraje y sus hijos*, 2010, pág. 46)

¹⁵ **John Reed** (Portland 1887-1920). Nació en Portland. Fue corresponsal de guerra y en la revolución mexicana le dio seguimiento a Pancho Villa y la División del Norte. Este relato se convirtió en el libro: *México insurgente*, donde describe la explotación que sufrían los campesinos a manos de los terratenientes y la iglesia católica ("A. R. Williams. *Biografía de John Reed*", 2016).

¹⁶ **Jesús** (1871-1930), **Ricardo** (1874-1922) y **Enrique Flores Magón** (1877-1954). Nacieron en Oaxaca, México. Fueron políticos y opositores a la dictadura de Porfirio Díaz. Fundaron los periódicos *Regeneración* y *El hijo de El Ahuizote*. Su movimiento político se sustentaba en una ideología anárquica en la que veían como sus principales enemigos al Clero, al Estado y al Capitalismo. Fundaron el Partido Liberal Mexicano, que proponía periodos presidenciales de 4 años, y salarios mínimos para los obreros, así como una indemnización en caso de accidentes. La crítica de los Flores Magón al Porfiriato, junto con sus planteamientos revolucionarios fueron los más lucidos y avanzados de su tiempo, ni el levantamiento anti reeleccionista de Francisco I. Madero, ni la Constitución promulgada por el movimiento encabezado por Venustiano Carranza consiguieron emular las aspiraciones económicas, sociales y políticas de los Flores Magón ("Los Hermanos Flores Magón: *El movimiento obrero y anarquista*", 2009).

Y en la adaptación para el público mexicano el mismo texto queda de la siguiente manera, haciendo alusión a los hermanos Flores Magón:

REPORTERO: ¡Ya le he dicho que cargar no es lo mío! Yo estudié para analizar las acciones de los hombres; y aquí sólo se desperdicia mi intelecto en trabajos mundanos. Usted no lo sabe, porque a duras penas conoce el papel sanitario, pero yo era un periodista reconocido. Escúcheme bien: yo creo en el amor y en la libertad, por eso di a conocer las injusticias de este país antes de que cualquiera se atreviera a hablar de ellas; se podría decir que yo inspiré esta revolución. ¿Y de qué me sirvió? La gente se mueve sin pensar. Se mueven porque tienen hambre, pero no cabeza.

(Alejos y Brecht, *Madre Coraje y sus hijos*, 2014, pág. 55)

Así como el lenguaje de *Madre Coraje y del Reportero* se moldearon a partir de Cantinflas y de John Reed respectivamente, algunos de los militares y campesinos brechtianos hablaban tomando como modelo a los militares y campesinos que aparecen en obras como *El país de la Metralla*, y otros a partir de los cuentos de Rulfo, como ya se dijo. El hijo temerario de Madre Coraje, Elifgardo, se dibujó a partir de los roles representativos de Pedro Infante, y el cocinero se construyó teniendo como referentes a Jorge Negrete y a Tin Tan.

La estructura misma del texto de Brecht presenta una serie de viñetas o escenas independientes que, como ya se dijo, cuentan la historia de cómo Madre Coraje pierde a sus hijos en la guerra, siendo cada escena un episodio autónomo, como la estructura de la revista. Los letreros que Brecht propone usar en la obra los transformamos en un nuevo personaje, el *Maestro de Ceremonias*, quien además de contextualizar históricamente las escenas, se relacionaba directamente con el público, alentaba su participación activa (como sucedía en la revista revolucionaria) y hacía guiños para que el público relacionara la obra con el México contemporáneo. Para efecto de los ensayos, se contempló que el actor partiera de lo que estaba planteado en el texto y propusiera e improvisara de acuerdo con la coyuntura social mexicana a partir de lo que estaba en el libreto, ya que dichos parlamentos eran principalmente descriptivos.

Cabe aclarar que la trama de la obra, en la versión de Juan Alejos, sigue siendo la misma que en la de Brecht, los cambios durante la adaptación se realizaron únicamente sobre el contexto de la obra, es decir, la obra original de Brecht se lleva a cabo durante la Guerra de los 30

años, entre católicos y protestantes. Ana Fierling (Madre Coraje), siguiendo al ejército sueco con su carreta, sortea las vicisitudes del enfrentamiento, sacando provecho de los dos bandos en pugna, comerciando con la guerra y el dolor humano, vendiendo caro cuando no hay y esperando que el negocio de la guerra no se acabe. Sin embargo, sus tres hijos: Eilif, Requesón y Catalina mueren acribillados causa de su principal fuente de ingresos y Madre Coraje se queda sola con su carromato.

En la versión de Alejos, lo único que cambia, con respecto a la trama anterior, es que la guerra planteada es la Revolución Mexicana, que se da entre varios grupos con intereses distintos que van, desde las luchas contra la desigualdad social y la repartición de tierras a los campesinos del país, movimiento que encabezó Emiliano Zapata, las revueltas que buscaban derrocar la dictadura de Porfirio Díaz y el establecimiento de un nuevo sistema político, como el de Francisco I. Madero, hasta los enfrentamientos que siguieron a la salida de Díaz y que lucharon por ambición de poder para derrocar gobiernos usurpadores, como los encabezados por: Carranza contra Huerta, Carranza contra Eulalio Gutiérrez, Carranza contra Pancho Villa y Zapata, Álvaro Obregón contra Carranza, Adolfo de la Huerta contra Obregón, Plutarco Elías Calles contra Obregón, hasta llegar a la Presidencia de Calles y la fundación del Partido Revolucionario Institucional (Silva Herzog, 2005). Con lo anterior, queda claro que había guerra, pero no un bando específico. Así Ana María de los Miedos en la versión del autor mexicano, viaja con el ejército de Pancho Villa y su división del norte, sacando también provecho de la guerra y quedándose sola a la muerte de sus tres hijos. Para puntualizar esta información, en el Apéndice A, se presenta un cuadro comparativo con la información introductoria a cada escena en las dos versiones. La versión española de *Madre Coraje...* que utilizo en los ejemplos y anexos, es la primera opción de búsqueda que aparece en cualquier buscador web, lo que facilita su consulta y comparación con el presente escrito.

Otros elementos del teatro de revista que formaron parte de la puesta en escena se fueron incorporando desde el trabajo de la puesta en escena: en los diseños, tanto de escenografía como en el vestuario y dentro de las coreografías, por dar un ejemplo. El teatro de revista también se abordó en el seminario que se impartió a estudiantes del CLDyT y del cual se habla posteriormente en este escrito, en el taller de clown y en el periodo de ensayos.

SEMINARIOS Y CURSOS COMPLEMENTARIOS

Primer bloque de seminario sobre Brecht y el Teatro de Revista

Los objetivos del seminario sobre Brecht y el Teatro de revista eran conocer la metodología e ideas brechtianas para poder traducirlas a la práctica, ligarlas con el teatro de revista, conocerlo y, profesionalizar actores y actrices recién egresados del Colegio de Literatura Dramática y Teatro. A mí me interesaba conocer más a fondo la teoría de Brecht y entender cómo llevarla a la práctica. También teníamos como objetivo crear un lenguaje común para toda la compañía, es decir, que los actores y actrices identificaran con claridad conceptos como alienación, agrupamientos o gestus, por mencionar algunos. El seminario se impartió una vez a la semana, cuatro horas por día, en dos bloques: de octubre a diciembre del 2013 y de enero a de mayo del 2014.

Uno de los aspectos fundamentales era entender los conceptos que utilizaríamos de manera práctica. Yo me preguntaba cómo se podía construir un personaje sin identificarse con él emocionalmente y cómo lograba el actor manifestar una actitud crítica desde su trabajo en escena.

Se comenzó el seminario revisando qué sabíamos sobre Brecht, qué se entendía por actuación brechtiana, qué conocía el grupo sobre el teatro de revista, cómo percibía la obra cada miembro del grupo y con qué relacionábamos la propuesta de la puesta en escena.

Uno de los ejercicios que hicimos fue una lluvia de ideas a partir de asociaciones libres.¹⁷ Todos los participantes fuimos mencionando palabras que relacionáramos con la obra *Madre Coraje...*, así como lo que identificáramos como propio de la cultura mexicana y con el Teatro de Revista. Se mencionaron entre otras cosas: *guerra, necesidad, hambre, Adelitas, migración, cananas, revolución, albur, Cantinflas*. Este ejercicio dio al equipo de dirección imágenes y referentes para trabajar con los actores desde su perspectiva. Así comenzaba a formarse un concepto grupal de lo que sería la obra, las ideas que se involucrarían, nuestros prejuicios sobre Brecht y sobre el Teatro de Revista y nuestra percepción sobre la historia y

¹⁷ Es un ejercicio que propone hacer la directora Anne Bogart en su libro *Los puntos de vista escénicos*.

bagaje cultural de nuestra cultura y la alemana. Esto sirvió también para desarrollar un punto de partida que comenzaba con las propuestas de las directoras (planteábamos los temas principales a desarrollar) y se complementaba con las ideas del resto del equipo, creando un lenguaje como compañía que delineaba *el mundo de la obra*¹⁸.

Se revisó el *Pequeño Organon para el Teatro*, de Brecht. Se habló sobre la sociedad que se rige bajo los principios del desarrollo científico, que es el cambio al que apela Brecht para referirse a una sociedad en constante movimiento, donde se tiene que hacer una crítica en función a la época y el lugar en que se vive.

Si el personaje responde históricamente de acuerdo con su época, y respondiera distintamente en otras épocas, ¿no es, por antonomasia, un hombre cualquiera? Desde luego. Porque cada cual responde según los tiempos y la clase a la que pertenece. Si viviese en otros tiempos, no viviese tanto, o viviese a la sombra de la vida, respondería sin duda de otro modo, pero de una manera tan determinada como lo haría cualquiera en la misma situación y tiempo (Brecht. *Pequeño Organon para el Teatro*, 1948, pág. 39).

Uno de los primeros ejercicios que llevamos a cabo fue pedirle a actores y actrices contar la trama de *Madre Coraje...* en tercera persona, un ejercicio que propone Brecht para que se tome una actitud crítica. Como directoras, nos dimos cuenta de que era una trama complicada porque no era lineal y había muchos baches de situación a situación. Los estudiantes no tenían claro cuánto tiempo transcurría en la obra y confundían personajes y lugares, pero así advirtieron cómo era la estructura dramática. A partir de esto pensamos que había que aproximarse a la obra por fragmentos, como si cada escena fuera una obra. Este ejercicio ayudó a que se entendiera que los personajes brechtianos cambian de opinión constantemente, según las circunstancias en las que se encuentren, y que sus acciones de una escena a otra los muestran como individuos contradictorios. Me pareció que el tema de la contradicción en Brecht fue difícil de entender, pues creo que el entrenamiento general tanto de actores y

¹⁸ El mundo de la obra es una construcción mental elaborada mediante el lenguaje y las imágenes que surgen a partir del texto. El contexto histórico, la estética y el estilo en el que se desarrolla la misma, vienen a nuestro imaginario a la hora de leer una obra artística. Intuitivamente contextualizamos lo que leemos según el bagaje cultural y experiencia propias. Así, al realizar ejercicios de este tipo, se genera un mundo influenciado y enriquecido por las personas participantes.

actrices, así como de directores, en México, tiende a seguir la línea naturalista de Stanislavski, a la cual se contraponen el teatro épico.

Como ejercicio complementario se propuso parafrasear lo que sucedía en un par de escenas de *Madre Coraje...*, en la versión original de Brecht, y que representaran lo que recordaran del texto (Willett, 1964, pág. 139). Esto lo hicimos con el fin de que el actor partiera de sí mismo para emitir una opinión e identificara cómo la comunicaba: el actor o la actriz no se imagina a sí mismo como el personaje, sino que es el vehículo para que se escuchen las palabras del personaje.

Al principio los participantes del seminario estaban muy preocupados en recordar cada evento de la escena, por lo cual era difícil ver a qué detalles físicos les daban particular importancia, pero conforme avanzaban los ejercicios, su interpretación y su perspectiva personal se iba desarrollando. La opinión que generaban sobre la escena y el personaje en particular dependía de las acciones a las que prestaran más atención. En conjunto fuimos llenando los huecos que creaban las omisiones y definiendo las acciones que se ejecutaban en las escenas, lo que fomentó en primer lugar, que se pudieran definir las contradicciones de los personajes planteadas por Brecht y en segundo, que se despejaran los prejuicios que actores y actrices creían tener para con sus personajes. Simultáneamente, se iba trazando un análisis de personajes en el que todos estaríamos participando.

Realizamos el ejercicio de la *escena callejera* de Brecht explicado en la página 21 de este escrito con la obra *La ópera de los tres centavos*, para que cada integrante la aplicara en los ensayos de *Madre Coraje...* Lo primero que se pidió a los actores y actrices fue contar la trama en 3ª persona, que advierte Brecht, ya incita a una separación entre el personaje y los intérpretes. Más adelante, tenían que escoger sólo la línea dramática de un personaje, también en 3ª persona, ilustrándola además con gestos y ademanes. Los espectadores del ejercicio (directoras, el dramaturgista y asistentes) escogimos los movimientos más contundentes para hacer con ellos una coreografía. Así se experimentaba el concepto del *gestus* (explicado en la página 28 de este escrito), y cómo se opina con el cuerpo y con la acción. En una segunda versión del ejercicio tenían que contar nuevamente la historia, pero ahora se debían incluir los gestos que se habían seleccionado en la coreografía; ya fueran propios o generados por otra persona. El mismo ejercicio se repitió dos veces. La primera vez los actores se

concentraban demasiado en contar la trama con el mayor número de gestos posibles, pero en la segunda ronda se concentraron más en la trama que en la ilustración, utilizando gestos solo cuando era necesario instintivamente.

Al ser una improvisación, los gestos y ademanes no fueron impuestos ni estudiados de antemano para ser manipulados por los intérpretes, entonces la opinión corporal era genuina, es decir sin preconcebirla. Instintivamente sugerían posturas que hacían ver a *Makee*¹⁹ como se lo imaginaban y no como creían que debía verse. Como directoras, este ejercicio en particular sirvió para revisar varios puntos. El primero: exploramos la creatividad y capacidad de los actores y las actrices para generar un personaje desde el cuerpo, cosa que se usó como apoyo para desarrollar más adelante el gestus del que habla Brecht. En segundo lugar, este ejercicio fue una gran herramienta para poder idear las coreografías de las piezas musicales, pues al tratarse de movimientos en secuencia, que se acompañaban del habla e intenciones, podían combinarse con la música para coreografiar la escena. No se hizo este ejercicio con *Madre Coraje...* pues se corría el riesgo de desarrollar muy pronto los personajes y que se gastara el recurso, no obstante, nos sirvió como herramienta a futuro para montar los bailes en los ensayos, contando con este trabajo como referente y punto de partida.

Desde la perspectiva teórica, además de analizar *El Pequeño Organon...*, revisamos el contexto en el cual tiene lugar la obra original de Brecht, esto es, la Guerra de los 30 años, en la Europa del Siglo XVII, entre protestantes y católicos. Generaciones enteras se perdieron en esa guerra, y entendimos la pobreza y la miseria de aquella época.

Habiendo vivido la Primera Guerra mundial como médico del ejército alemán, para Brecht ubicar a *Madre Coraje...* en la Guerra de los 30 años era una paráfrasis de la 1ª guerra mundial y una predicción de la 2ª. También pudimos ver que una constante en la historia de Alemania son las guerras que devastan la nación, así como una de las constantes de la historia de México es que cada vez que hay una revuelta social, el régimen que se pretende revocar es el que permanece en el poder.

Se estudió el teatro de Piscator, uno de los primeros directores de escena con los que trabajó Brecht, y de quien obtuvo muchas de sus ideas para hacer un teatro político. Fue a partir de

¹⁹ Personaje principal de *La ópera de Los tres centavos* de Bertolt Brecht.

Piscator, por ejemplo, que Brecht utilizó proyecciones, letreros y apartes al público. Sin embargo, mientras que Piscator quería que el público estuviera constituido por proletarios que salieran de las butacas a las calles a comenzar la revolución marxista, Brecht quería generar en el espectador una postura crítica a partir de una experiencia placentera y divertida. (Ewen, 2001, págs. 119-124).

En la primera parte del seminario, me quedó claro el estilo dramático que propone Brecht, quien trabaja con viñetas para formar una obra. Me ayudó también a entender que sus personajes son siempre contradictorios, sobre todo a partir de la estructura dramática que, de una escena a la otra, el personaje puede cambiar de postura radicalmente. En la segunda parte del cuadro III, Madre Coraje no quiere ni ver la caja del dinero del regimiento, y en la siguiente ya está negociando la vida de su hijo con el dinero de esa misma caja (Brecht, *Madre Coraje y sus hijos*, 2010, pág. 24-32). De la misma forma que el *Tigre Brown*, jefe de policía, cambia de bando en cada escena de *La Ópera de los Tres Centavos*: Brown comienza aclarando que en Scotland Yard no hay nada contra *Mackie*, en el segundo acto *Peachum*, enemigo de *Mackie*, lo convence para aprehender a Navaja. Así durante toda la obra, *Brown* se comporta según la persona o la situación que tiene enfrente (Brecht, *La Ópera de los Tres Centavos*, 1957).

Para poder trabajar con actores y actrices como lo plantea Brecht, asimilé como herramienta que es a partir del individuo que se forja un personaje, pero no solo preguntándose: ¿Cómo es que reaccionaría el personaje en una situación parecida a la planteada en la obra?, sino que también dudando de la conclusión a la que se llega y planteando diferentes desarrollos posibles, de forma que se identifiquen las opiniones que se tienen sobre el personaje que se va a representar. Es necesario, por ende, cuestionar a los actores. Sin embargo, aún quedaba abierto cómo se traduciría esto estilísticamente al montar la obra.

Para este momento del seminario, además de las herramientas teóricas y prácticas sobre Brecht que se habían adquirido, habíamos establecido una comunicación como equipo de trabajo. Los estudiantes se manejaban con más seguridad y, sobre todo, se comunicaban con más claridad cuando opinaban sobre sus ejercicios y sobre los ejercicios de otros. En cuanto a su evolución corporal y vocal, me pareció que, por un lado, aún buscaban la aprobación de las directoras en lugar de enfocarse en generar una opinión propia a partir de sus instintos, y

algunos descalificaban su propio trabajo, lo que generaba una sensación de inseguridad general. Otros estaban experimentando resistencias, tanto para trabajar con las ideas brechtianas como para hacer los ejercicios. Esto provocaba que dieran poca retroalimentación al analizar los ejercicios y poca disposición de exploración. En los dos casos los alentamos, como directoras, a no juzgarse negativamente, sino más bien a divertirse. También expusimos las virtudes y la evolución que habíamos observado, invitándolos a asumir esas resistencias y a trabajar con ellas, pues a nuestro juicio no hay otra manera de superarlas. La directora Anne Bogart apunta que la resistencia es un aliciente que genera un esfuerzo para superar obstáculos, y que hay que reconocerla para trabajar con ella, pues nos enfrentamos a ella todos los días (Bogart, *La preparación del director*, 2008, págs. 147-165). La resistencia hace que te cuestiones, y lo que hicimos como directoras fue cuestionar a los intérpretes para avanzar.

Por otro lado, cuando los actores se relajaban y jugaban con las propuestas, incluso burlándose del ejercicio mismo, de nosotras o de ellos o ellas, adquirirían una expresión clara y divertida. Por parte de la dirección usamos mucho la burla, el chiste o la imitación, propuesta por el mismo Brecht, para mantener esta energía.

Curso intensivo de *Clown*

Considerando referentes como Charles Chaplin y Karl Valentine en los que Brecht se basó para formular sus ideas teatrales, se abordó el entrenamiento del *clown* como equipo de trabajo. Organizamos que se impartiera un curso intensivo, dirigido por el Mtro. Artús Chávez, del 28 de febrero al 02 de marzo del año 2014 con una duración de 8 horas por día. En el taller participamos el equipo de producción, de dirección y de actuación de *Madre Coraje...*, junto con otros profesores del Colegio de Literatura Dramática y Teatro interesados en este entrenamiento.

Artús Chávez define al *clown* como:

Un personaje escénico que se comporta con ingenuidad y apasionamiento propios de un niño y se conduce a través de una lógica contraria a la común, por lo que fracasa y cambia de estatus

constantemente, se comunica directamente con el espectador, ganándose su simpatía y afecto, lo que provoca la identificación del público y en consecuencia una serie de emociones y reacciones, principalmente la risa. (Chávez Novelo, 2003, pág. 10)

Nos parecía importante que estudiantes y recién egresados y egresadas tomaran este curso como un entrenamiento previo a los ensayos, pues el *clown* requiere de mucha espontaneidad y es fundamental en su ejecución que se comunique con el público.

El taller se desarrolló en varias etapas: se iniciaba cada día con juegos de niños y de integración, para conocernos y generar una energía relajada y lúdica. Seguíamos con prácticas en las que teníamos que conseguir la simpatía del público sin expresarnos verbalmente. En algunos de esos ejercicios competíamos entre 3 o 4 integrantes de manera individual para ganarnos la simpatía de la audiencia, en otros, hacíamos equipos en los que se ejercía un cambio de estatus y se trabajaba con eso. Los últimos ejercicios ya incluían expresión verbal.

Al empezar con prácticas que provocaran nuestro sentido de juego el grupo se relajó y se generó confianza entre participantes. Todas las improvisaciones y ejercicios que se desarrollaron nos enfrentaban con nuestra propia vulnerabilidad al hacer el ridículo, a la inseguridad que provoca ser percibidos tal como somos cuando no tenemos que aparentar ser figuras de autoridad o seres inteligentes e interesantes. Esto nos ayudó a aceptar nuestros errores y aprovechar lo que se nos viniera a la mente para conseguir el agrado del público.

Me pareció que, tanto en intérpretes como en nosotras, se desplegó un estado de alerta y comunicación para con la audiencia que no se había comprendido, lo que fue importantísimo para poder desarrollar a los personajes. Además, fue de gran ayuda para que actores y actrices se comunicaran mejor con el equipo de dirección. Al estar todas las personas del equipo de trabajo, incluidas en las prácticas del *clown*, pude notar que se me ocurrían ideas para ayudar a desarrollar las propuestas de otros, lo que me pareció una herramienta vital para mi trabajo como directora. Confirmé de una manera práctica que cada actor tiene una personalidad diferente y como tal, sus propuestas y limitaciones también son particulares. Entonces, me di cuenta de que tengo que apelar a mi flexibilidad para identificar la manera en la que puedo

formular ideas que apoyen las propuestas de los actores o que les proporcione ideas para salir de algún bache creativo y viceversa.

Brecht habla de un estilo actoral “afectado” para generar asombro en el público. Lo que teóricamente podría sonar confuso, con este taller se clarificó: el *clown* integra todo lo que pasa a su alrededor pues todo le sorprende; hace partícipe al público de su sorpresa, de su fracaso y de su éxito, reaccionando de manera gestual. Es esa gestualidad extraordinaria la que permite que nos involucremos y nos extrañemos como público. En la vida real no reaccionamos para que todos nos miren, mucho menos para hacer cómplices a los otros, sino que suprimimos nuestra reacción en la medida de lo posible para evitar que alguien se de cuenta de nuestros errores, así en la forma de interpretación “realista” los actores están separados del público por una cuarta pared y se pretende que se simule que el público no está observando lo que pasa en escena. Lo que paradójicamente es aún más difícil naturalmente para el actor, pues el actor tiene plena conciencia de ser observado. Con la finalidad de dejar de fingir que el espectador no existe, se contemplaron varias intervenciones en donde teníamos que entablar contacto visual con el público y reaccionar gestualmente a todo lo que pasaba en nuestro entorno, donde cobró importancia la forma en la que exteriorizábamos nuestra opinión. Esto se tradujo, para mí, en alentar al actor o la actriz a comunicarse de manera visual y gestual, con nosotras como directoras y primeras espectadoras, para que después lo pudieran hacer con el público.

La mayoría de los ejercicios del taller se enfocaron a los fracasos; se trataba de equivocarnos: al realizar alguna dinámica, al entenderla, al hablar, al movernos, al preguntar... todo el tiempo fracasábamos. Se nos hacía evidente nuestro propio fiasco, estábamos impulsados a tropezar y por lo tanto a asumir nuestras equivocaciones. El *clown* falla permanentemente y aún así intenta incansablemente conseguir su objetivo: el amor del público. Como artistas nos enfrentamos constantemente al fracaso, desde la elección de una obra hasta lo que hacemos con ella en el proceso de la puesta en escena. Todos los que estamos inmersos en un proyecto corremos el riesgo de fallar, y nuestro compromiso es intentar todas las maneras que se nos ocurran para que un momento en el escenario funcione. Por lo tanto, necesitamos aprender a enfrentar lo que sale mal y asumirlo. También si los actores se frustran creativamente les corresponde seguir intentándolo hasta superarse, y mi deber como directora

es intentarlo con ellos, pues también puedo proponer creativamente sobre la escena o sobre el trabajo individual del actor, conformando, a mi parecer, la comunicación y el juego necesarios para hacer placentero nuestro trabajo. Es una condición del teatro mostrar nuestro trabajo al público, y el trabajo una vez listo, se somete a ser juzgado por la audiencia. Puede gustar o no, pero en mi opinión, si a nosotros nos gusta el resultado de nuestro esfuerzo, es más fácil asumir el fracaso en el caso de que éste se presente.

Segundo bloque del seminario sobre Brecht y el Teatro de Revista

Durante el segundo semestre del seminario trabajamos con el libro: *Los puntos de vista escénicos* de Ann Bogart y Tina Landau, según el cual el objetivo principal del entrenamiento de los Puntos de Vista Escénicos, o PVE por sus siglas en español, está en explorar a fondo la dualidad de la conciencia escénica: por un lado, la atención que el actor dirige hacia fuera, a lo que sucede en el espacio y con los compañeros y, al mismo tiempo, la que dirige hacia sí mismo y hacia las acciones propias. En *Los puntos de vista escénicos*, Bogart aborda una metodología para trabajar con la percepción en la representación de dos elementos escénicos: **Tiempo dramático** (Tiempo, Duración, Repetición y Respuesta cinética) y **Espacio dramático** (Forma corporal, Gesto, Relación espacial, Arquitectura y Topografía escénica)²⁰ (Bogart y Landau, *Los puntos de vista escénicos*, 2007, pág.33).

Al trabajar con los PVE se aborda primero un Trabajo Base:

Trabajo Base (1): Es una serie de actividades que tienen lugar al comienzo del ensayo con el fin de ponernos en contacto intelectual, emocional individual y colectivamente con la base que se está trabajando.

Trabajo Base (2): Es el tiempo que se toma antes de comenzar cualquier ensayo de lo que el público va a ver en el escenario, o con el fin de entrar en cuerpo y alma en el universo, los problemas y el corazón del material. (Bogart y Landau, *Los puntos de vista escénicos*, 2007, pág.30)

²⁰ Las definiciones de los Puntos de Vista escénicos mencionados se encuentran en Bogart y Landau. (*Los puntos de vista escénicos*. 2007, p. 33-44).

El entrenamiento de los participantes consiste en ejercitar el cuerpo, el espacio y la voz a través de estiramientos, movimientos, variaciones de ritmos, gestos individuales y composiciones grupales. La idea es generar un vocabulario corporal y vocal para trabajar con la intuición y los impulsos de cada actor. Bogart, siguiendo muchos de los principios brechtianos, lo plantea como “una forma de liberarse de motivaciones psicológicas para tomar decisiones y responsabilidad por ellas, pero sin pensarlas demasiado, sin forzarlas” (Bogart y Landau, *Los puntos de vista escénicos*, 2007, pág. 29).

En la primera mitad de las sesiones participé con los actores y las actrices en los ejercicios que se plantearon. Empezamos con un calentamiento que se concentraba en la respiración, estiramientos y posturas de yoga, permitiendo que el cuerpo “escuche”, esto es, que los actores y actrices utilizaran su vista periférica y conciencia de trabajo grupal. Estos ejercicios fueron cruciales en el desarrollo de los y las intérpretes, pues les hizo conscientes de su cuerpo como materia prima de trabajo y les obligó a confrontar sus resistencias mentales y físicas.

Después de las posturas de yoga realizábamos lo que Bogart llama *las 5 imágenes*, que consisten en: 1) caminar con una banda de oro alrededor de la cabeza la cual nos jalaba hacia arriba, que se estableció como “cielo”, 2) en una “posición neutra” donde relajábamos brazos y hombros, 3) empujando (presionando) los pies hacia el piso, el cual se denominó “infierno” 4) colocando las manos sobre el corazón, sentir los latidos y 5) abrir los brazos hacia nuestros compañeros de trabajo. Estas *imágenes* las manejamos parados en círculo mirando hacia dentro del mismo. Había que estirar el cuerpo partiendo de los pies, pasando por toda la columna hasta la cabeza y abriendo la caja torácica. Con este calentamiento entrábamos en un estado de alerta que nos preparaba para las indicaciones que seguían.

En el siguiente ejercicio base trotábamos en círculo a la derecha o a la izquierda y cambiábamos los niveles, estableciendo un ritmo en el trotar y un espacio equidistante entre los individuos. Finalmente teníamos que contar del uno al diez sin que dos personas repitiéramos el mismo número o se interrumpiera el conteo. Esto implicaba, poner atención a todo lo que pasaba, dentro y fuera del círculo: a la velocidad con la que corríamos, la distancia con referencia a los otros, el ritmo para contar. Es un esfuerzo por abrir la percepción del individuo hacia los demás para que la comunicación y la confianza entre el

equipo de trabajo se desarrolle lo mejor posible. Así como en una función teatral, donde el actor y la actriz, además de concentrarse en el texto, en la corporalidad, en el manejo del vestuario y en la utilería de mano, tiene que poner atención en el otro actor, en los movimientos de tramoya, en la luz y, sobre todo, en percibir y sentir al público. En mi opinión, si intérpretes solo están conscientes de sí mismos o tienen dificultades con algún aspecto técnico, estarán proyectando poca energía. Entonces otro actor tendría que responder a esa falta de energía multiplicando la suya para llenar el vacío, o en el caso de los espectadores, desviarán su interés para ver detalles de la producción o distraerse con el programa de mano, el celular, o peor aún, durmiendo.

Pasando a los distintos ejercicios de los PVE se trabajó en velocidad y ritmo, niveles, figuras, y principio, medio y fin de un gesto, variando la duración, el ritmo, la velocidad y el tamaño de los movimientos: en una cuadrícula imaginaria sobre el piso, los intérpretes tenían que caminar en líneas paralelas a los muros del espacio de trabajo. Lo primero que variaba era el tamaño del traslado y la dirección del cuerpo. Se agregaban cambios de velocidad (de lento a rápido), de niveles (bajar o subir el nivel del cuerpo al trasladarse) y de forma (gestos abstractos angulares o curvos). Al principio debíamos trasladarnos con algunos de los gestos abstractos y luego, construir una figura en conjunto con los gestos. A pesar de la necesidad de consciencia espacial y grupal que se pretendía desarrollar durante el ejercicio, era tal la exigencia de atención, que no pude más que poner atención en mis propios movimientos y lo claro que quería que estos quedaran para los que nos veían.

Como participante en estas prácticas, mi objetivo era dejarme llevar por las instrucciones y los movimientos sin juzgarlos. Esta predisposición a “NO JUZGAR” me parece que viene de conocer de antemano el trabajo de Bogart y los beneficios que veo como directora al explorar estos elementos. Otro factor que considero importante es que no me sentía comprometida como actriz, por lo tanto, no me sentía calificada o juzgada, únicamente trataba de estar muy consciente en formar las figuras en cuestión, con lo cual sentí una mayor proyección energética y corporal.

Desde mi percepción, creo que todos los participantes estuvimos dispuestos a dejarnos llevar y surgieron cosas interesantes, como gestos y posibilidades corporales que no habían sido explorados, gracias a que nadie estaba trabajando en función a complacer a nadie. Los y las

estudiantes, al dejarse llevar por sus instintos y la comunicación grupal, alcanzaron un estado lúdico y creativo que ayudó a que los descubrimientos tanto individuales como grupales fueran valiosos para la compañía.

Ya que era necesario trabajar con los actores y las actrices vocalmente, interrumpimos los ejercicios físicos recomendados por Bogart y nos enfocamos en el entrenamiento vocal, también propuesto por ella. Empezamos jugando con palabras inventadas variando el volumen, la tesitura, la velocidad al hablar, el tiempo y duración de cada sílaba y la forma de la oración (su estructura melódica). Se jugó con establecer diálogos con estas palabras abstractas, variando el estilo y los acentos. Se hizo lo mismo con el texto de *Madre Coraje*, ya en la traducción que Juan Alejos había realizado para la puesta en escena (la cual, exceptuando las canciones, estuvo lista en febrero de 2014). A través de este trabajo los actores se dieron cuenta que podían jugar con estas variaciones en las palabras y en las oraciones, con lo que además se sentían más satisfechos al poder abordar el texto de distintas formas. Evidentemente, les era más fácil jugar vocal que corporalmente. En estos ejercicios no participé como actriz. Me era importante escuchar a los otros participantes, ya que el trabajo vocal es una de mis principales preocupaciones como directora, pues me interesa que la anécdota se entienda, que se comprenda lo que se dice en escena. En mi opinión es deseable que intérpretes tengan una buena dicción²¹, entonación²² y prosodia²³ que, en conjunto, ayudan a que las palabras y las imágenes que se transmiten se entiendan, pues una propuesta artística innovadora y atrevida, no sirve de nada si lo que se dice no se entiende.

Durante la evolución de los ejercicios (al pasar de palabras inventadas a los parlamentos de la obra) nos dimos cuenta de que la atención de los actores y las actrices estaba dirigida a recibir la aprobación de las directoras y, como consecuencia, tenían prejuicios en cuanto a cómo interpretar los diálogos: se preocupaban demasiado por la enunciación y proyección, lo cual impedía que se escucharan y que respondieran orgánicamente al estímulo de algún

²¹ **Dicción:** Del latín – dictio, dictiones–, “acción de decir”, “discurso”, “modo de expresión”. Es la articulación de los sonidos al hablar. Pronunciación (Real Academia Española, 2018).

²² **Entonación:** Variación de una persona al hablar, puede indicar algún tipo de matiz expresivo referente al mensaje, constituye una línea melódica y contribuye al significado del discurso (Real Academia Española, 2018).

²³ **Prosodia:** Parte de la gramática que se enfoca en la pronunciación y acentuación correctas. En los textos clásicos se estudia la prosodia clásica y sus medios rítmicos, la prosodia trata los acentos y los números de sílabas de los verbos (Real Academia Española, 2018).

compañero o compañera. Como en la primera parte del seminario se trabajó con el texto, había una sensación de que éste se trabajaría sólo a partir de los ejercicios del primer semestre. Esto hizo que lo mecanizaran y se deslindaran de ejercer una opinión a través de la voz.

Después de varias sesiones de trabajo vocal según los PVE, los actores y actrices se estancaron en algunas de las formas para expresar el texto: entonces Iona o yo interveníamos para hacerlos conscientes de los elementos que faltaban por explorar. Nos dimos cuenta de que ciertos actores tenían problemas técnicos: les hacía falta relajarse, lo que provocaba que los textos se emitieran con mala enunciación, planos o demasiado rápido, dependiendo del sujeto. Como directoras debíamos poner mucha atención para identificar la raíz del problema técnico de cada actor y plantear ejercicios específicos de acuerdo con sus necesidades. En este punto del proceso de trabajo se identificaron las dificultades por las que atravesaba cada quien, para así poder trabajarlas durante los ensayos formales.

A la par de las prácticas vocales comenzamos a introducir los primeros bocetos para las coreografías. Se tenían como punto de partida los pasos básicos de bailes populares que

iban desde el chotis²⁴, hasta los corridos²⁵, pasando por sones²⁶ y huapangos²⁷. Se esbozaron la mitad de las coreografías, teniendo en consideración que había que integrar a los actores faltantes y se iban a percibir cambios considerables con relación al espacio, a los cantantes y, al vestuario, etc. Dichas canciones ya se estaban practicando vocalmente en una sesión semanal con Ofelia Guzmán tanto grupal como individualmente.

En las últimas sesiones se trabajó, junto con Juan Alejos, en los últimos cambios para la traducción del texto.

Me doy cuenta de que un conflicto constante en los actores y las actrices jóvenes fue que se desgastaron durante las prácticas en el seminario. Esto se manifestó a través de su resistencia a seguir explorando y su inclinación a quedarse en lugares de confort. Me parece que debimos explicarles cuál era el objetivo del entrenamiento, aunque Bogart recomienda que la persona que guía los PVE no especifique el objetivo de los ejercicios para promover su espontaneidad.

²⁴ **El chotis** o schotis es una música y baile con origen en Bohemia, República Checa. Su nombre deriva del término Schottisch (escocés), que era una danza social centroeuropea basada en un baile escocés. Su composición musical es de ritmo lento, en compás de cuatro por cuatro. El chotis fue introducido a México por los españoles en el siglo XIX y se popularizó en los salones de baile frecuentados por las clases altas. Hoy, el chotis se baila en el norte de México, ("Chotis" 2016).

²⁵ **El corrido mexicano**: Composición musical popular de México y otros países latinoamericanos formada por estrofas de cuatro versos generalmente octosílabos de rima variable, que narra episodios heroicos históricos o legendarios. Según Cuauhtémoc Esparza Sánchez la línea de construcción del corrido es la siguiente: «Entre las estrofas inicial y final del corrido aparecen algunos elementos: la introducción, las invocaciones, el mensaje, el estribillo, la moraleja, la despedida del corridista y el nombre del autor». Algunos corridos también contienen el lugar, la fecha e incluso la hora del suceso; otras veces, los autores piden permiso para contar la historia. El corrido, entonces, sirve como referente histórico y es cantado por el pueblo. Lo que se narra, en general, no es una versión imparcial de un hecho, sino la visión del autor de los acontecimientos; éstos no siempre son reales o lo son parcialmente (Excélsior, 2017).

²⁶ **El Son**: Composición musical y vocal que resulta de la mezcla de elementos africanos y europeos, y se suele acompañar de un baile con parejas enlazadas, típico del Caribe, en el que se hacen movimientos y contoneos sensuales. Son interpretados casi siempre por grupos cuyos instrumentos son básicamente de cuerda y percusión. Todos los integrantes tocan algún instrumento y generalmente todos cantan, aunque suele haber uno que destaca como voz solista. La poesía cantada en los sones se compone invariablemente de coplas o poemas que pueden tener entre tres y diez versos (cuartetos, quintillas, décimas...) y son generalmente octosílabos. Su temática incluye el amor y descripciones de mitos, leyendas, personajes, paisajes y animales, así como acontecimientos políticos y religiosos. El son es un género musical estrictamente ligado al baile, en el que intervienen una o más parejas que ejecutan zapateados sobre tarimas que, además, complementan y realzan la parte rítmica de la música ("El Son esencia de México - Herencia Latina", 2016).

²⁷ **Huapango**: Baile típico de la región mexicana de las Huastecas, especialmente del estado de Veracruz, que se baila zapateando con pasos rápidos y complicados sobre una tarima de madera. La composición musical que acompaña este baile, se interpreta con una o dos guitarras, un arpa y un violín (Real Academia Española, 2018).

Iona y yo tratamos de apegarnos a esta propuesta, sin embargo, debimos considerar el cansancio mental de las y los estudiantes, y comunicarles los objetivos del entrenamiento. Otro factor, del que me percaté posteriormente, fue que al quedarnos a la mitad de la exigencia física requerida en la exploración, actores y actrices se permitieron desviar la energía hacia el exterior, es decir, se preocuparon por cómo eran percibidos y percibidas y no por proyectar toda su energía en realizar correcta y precisamente las instrucciones. Creo que este entrenamiento tiene que llevarlos a un cansancio físico real para que dejen de preocuparse por cuestiones externas. El sentirse perdidos y juzgadas hizo que comenzaran con dichas resistencias, mismas que se irían intensificando durante el periodo de ensayos.

Durante los dos bloques del seminario teórico-práctico de Brecht y entrenamiento con los PVE, junto con el curso intensivo de *clown* se identificaron necesidades actorales, tanto físicas como vocales, lo que me pareció un adelanto en el trabajo con intérpretes, pues conociendo la capacidad expresiva de nuestra materia prima ya teníamos ideas claras de cómo trabajar con cada persona. Nos empapamos de la teoría de Brecht y se complementó con los ejercicios prácticos de Bogart, por lo tanto, teníamos un bagaje de referentes, ejercicios y ejemplos que, aunque no se realizaron por completo en las prácticas del seminario, podíamos abordar durante los ensayos, lo que nos serviría también como *trabajo base* para la integración con el grupo completo.

Conocimos a profundidad el texto y la teoría de Brecht, herramientas con las que se hicieron exploraciones corporales, vocales, de espacio, de movimiento y de expresión, mismas que nos ayudaron como directoras, a tener ideas, propuestas de trazo, de movimiento, de intenciones y coreográficas para la puesta en escena. Habiendo experimentado con esto, en la práctica, se modificó la idea que tenían los participantes del seminario del teatro brechtiano como aburrido y panfletario. Personalmente concebí, en la práctica, conceptos como distanciamiento, teatro épico y gestus. Entender estos conceptos me parece ahora indispensable para llevar a la escenificación una obra del autor alemán.

Para este punto, el grupo actoral de estudiantes y recién egresados y egresadas ya se había integrado por completo. Personas que en un principio apenas se dirigían la palabra, ya bromeaban y entablaban conversaciones, y las opiniones aportadas dentro de los ejercicios se volvieron críticas de una manera positiva. Desde la perspectiva de la dirección, nuestra

atención, estaba enfocada en que el encuentro entre profesionales, y jóvenes intérpretes fuera más amable, especialmente para la parte joven, sin embargo, sentía que lejos de acercarnos a los actores, se había producido un distanciamiento que no lograba identificar del todo.

EQUIPO DE TRABAJO

Colaboradores Creativos

Abordaré brevemente el trabajo con el equipo creativo pues mi interés está enfocado al trabajo actoral, el trabajo de dirección con colaboradores creativos es tan específico y extenso que, a mi parecer, requeriría desviar y extender demasiado el presente escrito, así que abarcaré lo indispensable para contextualizar los elementos de producción que intervengan en la escena.

Para diseñar la escenografía, el vestuario y la iluminación se había convocado a Sergio Villegas, Emilio Rebollar y Matías Gorlero, respectivamente, con quienes Iona y yo ya habíamos trabajado en dos obras anteriores: *El Amante*, de Harold Pinter, y *La Madriguera*, de David Lindsay Abair. También le pedimos al compositor Mario Santos, que había realizado la musicalización y diseño de sonido de estas obras, que escribiera la música para la puesta en escena que concierne a este escrito. Mario también se encargó de la dirección musical. Matías Gorlero renunció al proyecto cuando empezó el periodo de ensayos por lo que convocamos a la iluminadora Xóchitl González, con quien trabajamos por primera vez y que se integró al proyecto en julio de 2018.

Los procesos para definir los elementos visuales y la música de la obra se llevaron a cabo mediante la búsqueda de referentes plásticos, musicales, filmográficos, etc. que nos acercaran a los contextos mencionados para adaptar la obra de Brecht: el teatro de revista mexicano, y a la guerra de los treinta años. Se comenzó a trabajar desde marzo del 2014, ya que pediríamos un estímulo a EFITEATRO y para evaluar los proyectos, la Convocatoria solicita, además del texto que se escenificará, el concepto de la puesta en escena, de la escenografía, del vestuario y de la musicalización.

Los diseñadores atendieron a dos lecturas de distintas versiones del texto previas al que se utilizó en la puesta en escena. A partir de ellas y de varias juntas de producción que se fueron definiendo los primeros conceptos que se entregaron al solicitar el apoyo de EFITEATRO. En estas juntas de producción participábamos los diseñadores de escenografía (Sergio

Villegas) y vestuario (Emilio Rebollar), el compositor (Mario Santos), los productores ejecutivos, que formaban parte del equipo de producción de teatro UNAM (Ricardo de León y Andrea Poceros), la productora general (Yoalli Malpica), el diseñador gráfico (Rogelio Valdez) y los asistentes de dirección y producción (Aurora Gómez Meza, Omar Saavedra y Mónica Campos), además de las directoras, el dramaturgo y el dramaturgista. A pesar de que las juntas de producción eran a veces largas y tediosas, era importante que todos estuviéramos al tanto de lo que sucedía en cada área para estar al pendiente de cómo eso podía afectarnos. Por ejemplo, Emilio Rebollar requería saber si se utilizarían micrófonos lavalier o de cabeza para adaptar el vestuario a la microfonía, en caso de que fuera necesario, y Mario Santos requería saber dónde se ubicarían los músicos dentro de la escenografía.

Las juntas de producción se llevaron a cabo tanto en el periodo de preproducción de la obra como en el periodo de ensayos, cuando se mandaron a realizar los elementos de escenografía vestuario y utilería. Además de revisar los diseños y la música, y de compartirlos con todo el equipo de trabajo, en estas reuniones se revisaban los presupuestos y los tiempos de entrega para cada área y se proyectaba sobre quiénes serían los realizadores. En un trabajo de esta índole, se observa cómo cada rubro se relacionaba y cómo se complementaba el trabajo de cada uno de nosotros.

En todas las áreas de diseño se partió del teatro de revista de la revolución y de los elementos que este utiliza. Desde la perspectiva visual, esto incluiría grandes telones para las distintas escenas en la escenografía, y vestuarios vistosos, coloridos y folclóricos, en el vestuario. En la música, la idea de Iona era incluir algunos elementos de la composición original que Paul Dessau²⁸ realizó para la obra, con canciones típicas mexicanas como corridos, chotises y pasos dobles.

Para mayor información acerca de la trayectoria de las y los colaboradores creativos se agregan sus reseñas curriculares en el Apéndice B, al final del presente documento.

²⁸ **Paul Dessau** (Hamburgo, 1894-Berlín, 1979): Compositor y director de orquesta alemán. Escribió óperas y música escénica para numerosas obras de B. Brecht. Realizó la pieza musical: *In Memoriam Bertolt Brecht* en 1957. (Paul Dessau, 2017).

Elenco

En tanto el seminario corría su recta final, también el elenco profesional llegaba a establecerse de manera definitiva. Regina Orozco, que fue confirmada meses atrás como protagonista de nuestra versión de la obra brechtiana, nos informó que no podría participar en el proyecto y recomendó a Alejandra Ley para remplazarla. Contemplamos como segunda opción a Karina Gidi para el mismo personaje. Como resultado de las audiciones de canto que realizó Mario Santos (compositor y musicalizador de la obra) entre otras razones, Alejandra se quedó finalmente con el personaje. Rodrigo Murray estaba confirmado para interpretar al *Reportero*. El *Cocinero* habría de ser interpretado por Silverio Palacios, y Iona, que ya había trabajado con él, sabía que cantaba y podía cumplir satisfactoriamente con las necesidades del personaje. En lo que al *Maestro de Ceremonias* se refiere, necesitábamos un actor que tuviera experiencia en el manejo del público, la improvisación y la comedia, para tal tarea contábamos con la respuesta afirmativa de Artús Chávez. La manera de elegir un elenco en conjunto, siendo dos directoras, fue la siguiente: Iona y yo compartimos nuestras propuestas individuales acerca de las personas que pensamos podrían ser las indicadas para interpretar a los personajes de la obra, llamamos primero a aquellas con las que estábamos de acuerdo y luego, si por alguna razón no funcionaba, probábamos las opciones siguientes y juntas sopesábamos las razones por las que nos gustaba alguien en particular, hasta que estuviéramos convencidas de que esa persona era la indicada para el personaje.

El primer ensayo tuvo lugar el día 02 de junio del año 2014. Se convocó a todos los actores para leer el texto y mostrarles los diseños de escenografía y vestuario de Sergio Villegas y Emilio Rebollar respectivamente. Éstos les proporcionarían a los actores imágenes y referentes concretos, sobretodo del espacio, pues no pisaríamos al escenario sino hasta julio, y los elementos escenográficos y de utilería llegarían a finales de ese mes. Tanto actores y actrices como directoras requeriríamos hacer un férreo ejercicio de imaginación, a lo largo de mes y medio, para empezar con el montaje. Guiados por las posiciones de la carreta y otros elementos en los planos escenográficos, pudimos darnos una idea del espacio. Este ensayo se aprovechó también para que Emilio Rebollar tomara medidas a los actores y comenzara la realización del vestuario. El actor Silverio Palacios no estuvo presente ya que se encontraba grabando una película, de la que regresaría para la segunda semana de sesiones.

El personaje del Cocinero en esa ocasión lo leyó Omar Saavedra que formaba parte del elenco y también fungía como asistente de producción.

El resto de la semana se programaron ensayos de escenas en las que no participaba Palacios, que tuvo su primer ensayo el lunes 09 de junio. Durante dicha sesión hubo un ambiente de tensión y desacuerdos, por parte del actor, que hicieron que el ensayo se volviera difícil para todos y todas. La noche de ese mismo lunes Silverio renunció al proyecto y reacomodamos los ensayos programados esa semana de manera que pudiéramos trabajar sin los personajes que él representaría.

Mientras tanto, fuera del horario de ensayos, nos dispusimos a buscar otro intérprete para el personaje del *Cocinero*. En la segunda semana de ensayos y después de un par de audiciones, contratamos a Eugenio Bartilotti para interpretar al *Cocinero*, al *Campesino Viejo* y a una *Adelita*. A demás de todos los personajes mencionados también formaría parte de los cupletistas en los números musicales. Así fue como llegamos al elenco completo y definitivo para esta temporada de *Madre Coraje y sus hijos* de Bertolt Brecht. Para consultar las síntesis curriculares de intérpretes de actuación y música, ver el Apéndice C de este escrito.

Antes de empezar con los ensayos, las directoras realizamos un trabajo previo de planeación y programación de ensayos, contemplando: escenas a trabajar, personajes que intervienen en dichas escenas, horarios disponibles de actores y horarios de trabajo en el teatro, que incluían los distintos rubros de producción y su necesidad de trabajo sobre escenario para compartir con la dirección de escena y el equipo actoral.

Para poder programar ensayos con actores y actrices realizamos un cuadro analítico por escena, mejor conocido por su nombre en inglés como *scene breakdown*, dicho cuadro divide la obra por acto y por escena, dejándonos saber qué personajes intervienen en ellas, así como las personas que las interpretan, la acción que se desarrolla, el lugar donde ocurre y la utilería necesaria para trabajar. En este caso también necesitábamos las canciones, su orden de aparición y las personas que participaban en las coreografías. El *scene breakdown* es muy útil como herramienta de dirección de escena, ya que te permite acceder rápidamente a distintos elementos de la obra con que se trabaja y ubicarlos en el texto: actos, escenas, páginas (fragmentos que abarca una escena), acción que se desarrolla durante dichas escenas,

ENSAYOS

Ensayos junio

JUNIO 2014

Domingo	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado
1 Planta Técnica 10:00-14:30 y 16:00-22:00	2	3	4 Planta Técnica 16:00-22:00	5 Planta Técnica 16:00-22:00	6 Planta Técnica 10:00-14:30 y 16:00-22:00	7 Planta Técnica 10:00-14:30 y 16:00-22:00
	ENSAYO 1ª lectura de la obra MUESTRA DE DISEÑOS TOMA DE MEDIDAS	1a mitad sc 1.1 texto análisis -Salón de ensayos	2a mitad sc 1.1 texto análisis	LIBRE -Salón de ensayos -NO ALE	Coreografía Chucho Meche -Salón de ensayos -NO ALE	Trabajo con Ale y Emmanuel -Salón de ensayos -Ale en la noche 19:00
8	9	10	11	12	13	14
	sc. 1.3.1 y 1.3.2 texto análisis	sc. 1.3.2 y 1.3.3 texto análisis -Salón de ensayos -Definir horarios de ensayos JULIO para UNAM	sc. 1.3.3 texto. Lectura del 1r acto. JUNTA DE PRODUCCIÓN	sc 2.1 texto sc 2.2 textolnacia -Salón de ensayos Plan de Publicidad. escenografía, vestuario y diseño gráfico TERMINADOS.	sc. 2.2 texto. 1a mitad sc. 2.3 texto análisis -Salón de ensayos -NO ALE - DAR AVISO de horarios de ensayos JULIO	-Salón de ensayos -Ale en la noche 19:00
15	16	17	18	19	20	21
	2a mitad sc. 2.3 texto análisis	1a mitad sc. 2.4 texto -Salón de ensayos	2ª mitad sc. 2.4 texto	sc. 2.4 texto -Salón de ensayos -NO ALE (pendiente) Se revisan pendientes de Presupuesto y Producción. UNAM	sc. 3.1 texto -Salón de ensayos -NO ALE	-Salón de ensayos -NO ALE
22	23	24	25	26	27	28
	sc. 3.2 texto	sc. 3.3 texto y repaso 2o y 3r acto -Salón de ensayos	Lectura completa y JUNTA DE PRODUCCIÓN.	repaso de canciones -Salón de ensayos -NO ALE	groupings y montaje 1.1 -Salón de ensayos -NO ALE	-Salón de ensayos -NO ALE
29	30	Nota: Canciones se revisarán de manera independiente a ensayos.				
-NO ALE	groupings y montaje 1.1 -Salón de ensayos					

II.- Cronograma de producción y guía general de trabajo para el equipo de dirección.

Durante las cuatro primeras semanas de ensayos se trabajaban sesiones de cuatro horas, cinco días a la semana. Dividimos cada ensayo en dos partes: las dos primeras horas se hacía el análisis de texto de una escena y la segunda parte se realizaba el “trazo grueso”. Con trazo grueso me refiero a una primera propuesta de traslados, a partir de la cual pudieran proponer los actores. La propuesta inicial de trazo la ejecutó Iona principalmente, a partir del concepto movimiento de grupos de Brecht (revisar página 30 de este escrito). Yo, por mi parte, complementaba o proponía cambios en las propuestas según avanzaba la construcción de la escena. Para ejecutar alguna propuesta de trazo pensaba en la lógica del movimiento de actores, o la trama de las escenas para llevar a cabo dichos cambios.

En el análisis de texto se desglosaron las intenciones en los parlamentos de actores y actrices, esto es, qué quieren y qué están haciendo sus personajes en cada momento, cómo son las relaciones entre ellos y cuáles son las diferentes características entre los diferentes personajes que interpretaría un mismo actor. Por ejemplo, en la primera escena, donde Coraje y sus hijos se encuentran en el camino con los reclutadores, lo que quiere el personaje de Elifgardo es enlistarse para ir a la guerra:

SARGENTO: Tú no me vas a marear. Nos llevamos a tu muchacho y lo hacemos soldado.

ELIFGARDO: ¡Yo sí voy, amá!

MADRE CORAJE: ¡Usté cierre el hocico, hijo de chino!

(Alejos y Brecht, *Madre Coraje y sus hijos*, 2014, pág. 11)

En esta escena, Elifgardo se enfrenta con el Sargento, alardeando de valentía y fuerza constantemente. Coraje quiere impedir que lo vean como carne de cañón y lo regaña para que sea más discreto. El hijo atiende a los regaños, pero mientras su mamá está distraída vendiendo mariguana al Sargento, la Soldadera lo distrae prometiéndole dinero y mujeres. Al terminar la escena Elifgardo se va con la Soldadera.

Entre las características de este joven personaje están: que es el hijo mayor de una comerciante que no tiene marido, y podría decirse que es el “hombre de la casa”: se burla de sus otros hermanos, pelea a la menor provocación, y hace gala de su condición de “macho”. Políticamente hablando, Elifgardo es sometido por su madre y él somete a sus hermanos.

Como ya se dijo, el referente principal que se usó para este personaje fue Pedro Infante en su representación del charro varonil y mujeriego. Por lo tanto, es congruente que al presentársele la oportunidad de exhibir su hombría libremente, además de la promesa de tener mujeres y dinero, se escape con la Soldadera, aunque antes haya sido reprimido por su madre.

Emmanuel Cortés, que interpretaba tanto al primogénito de la Coraje como a un Soldado Carrancista en la penúltima escena, tenía que diferenciar a ambos personajes. En comparación con Elifgardo, el Soldado Carrancista es absolutamente sumiso a su oficial superior y algo “tonto”. Lo que más quiere, como en el arquetipo del tonto en el clown, es complacer a su superior, en este caso, a su coronel. Para construir al soldado en esta escena se utilizaron como referentes películas de El Gordo y el Flaco²⁹, de Charles Chaplin y de Buster Keaton³⁰.

Así, directoras e intérpretes proponíamos imágenes, objetivos y acciones para que los personajes fueran tomando forma y se fuera desarrollando el estilo de actuación con el que se trabajaría. Los referentes estaban relacionados con lo que en cada momento de la escena evocábamos las directoras e intérpretes, y con éstos se iban revisando también muchas de las ideas que se habían visto en el seminario y que habíamos estudiado sobre el teatro de Brecht, la revolución mexicana y el teatro de revista, de forma que tanto las escenas como los personajes comenzaran a tomar forma. Por ejemplo, se explicó cómo era la estructura dramática de la obra (episódica), y cómo los personajes presentan conductas paradójicas de una escena a otra. En el teatro de Brecht, como ya vimos, los actores operan a partir de principios políticos o económicos más que psicológicos, y había que trabajar para entender que sus personajes no siempre serían consistentes, como en el ejemplo citado en el apartado

²⁹ **El gordo y el Flaco:** Pareja cómica formada por el actor estadounidense Oliver Hardy (el Gordo) y el actor británico Stan Laurel (el Flaco). Su carrera como dúo se inició en el cine mudo, en 1920, y se prolongó hasta la segunda mitad del siglo XX y son considerados como una de las mejores parejas cómicas del cine. El humor de Laurel y Hardy era físico por naturaleza (*slapstick*). Representan a dos tipos a menudo muy tontos, eternamente optimistas e inocentes. Son dos niños-adultos que sufren todo tipo de accidentes; un gordo y un flaco, cuya inocente forma de ver la vida les sitúa siempre a merced de figuras de poder (furiosos propietarios, pomposos ciudadanos, policías airados, mujeres dominantes y jefes abusadores), sin embargo, siempre les quedaba su gran amistad, sus tiernas personalidades y su devoción el uno por el otro. Interpretaron más de 100 películas (“Biografía de Stan Laurel y Oliver Hardy”, 2016). El Gordo y el Flaco fueron referentes importantes en el proyecto para entender el comportamiento del clown.

³⁰ **Buster Keaton** (Kansas 1896 - California 1966). Actor y director cinematográfico estadounidense. Hijo de actores con trayectoria y tradición en el music-hall. Atraído por el cine en 1917 rodó su primera película, *The Butcher Boy*. Entre 1920 y 1928 escribió, dirigió y, en ocasiones, protagonizó diecinueve proyectos, entre los que destacan: *La ley de la hospitalidad* (1923), *El navegante* (1924), *El maquinista de la General* (1927), *Cameraman* (1928) y *El comparsa* (1929) (Biografías y Vidas, 2018).

“*La teoría de Brecht y el teatro de revista en México*” de este escrito, en donde Coraje reniega de la guerra en una escena y la venera en la siguiente (Brecht, *Madre Coraje y sus Hijos*, 2010, págs. 46-49).

En el análisis de texto trabajamos también con los estereotipos que se definieron a partir del teatro de revista desde el texto. Madre Coraje hablaba como una versión femenina de Cantinflas, los gestos del cocinero seguían la línea de los personajes de Jorge Negrete, el reportero tenía la silueta de John Reed, los militares tomaron forma a partir de los policías de las obras de revista revolucionarias.

Para realizar el trazo se tomaban en cuenta tres factores. Por un lado, los puntos de apoyo de la composición, que quedaban establecidos a partir de los elementos escenográficos de cada escena y que se habían definido durante las juntas de producción con el diseñador de escenografía Sergio Villegas. Los elementos planteados en el espacio eran la carreta de Madre Coraje, que transitaba durante toda la obra por un giratorio y, según la escena, una casa de campaña (escena 1.2), un cañón (escenas 1.3.1, 1.3.2 y 1.3.3), varias mesas y sillas de una fiesta (escena 2.3), una parroquia (escena 2.5) y una ranchería (escena 2.6), además de algunos elementos de utilería (Revisar el cuadro analítico por escenas en la pág. 61 del presente escrito). Los puntos de apoyo eran los lugares hacia los que se dirigían o desde los cuales se movían los personajes, incluyendo las entradas y salidas a escena, usando la carreta como elemento central. El segundo factor que se tomaba en cuenta eran los grupos o agrupamientos como los define Brecht (Brecht, *Escritos sobre teatro*, 2010, pág. 295), quien propone trabajar la composición a partir de parámetros sociopolíticos. En este sentido, la composición se definía en función al poder, la profesión, la familia o la edad de los personajes, por nombrar algunos. El tercer factor era el propio instinto del actor, que se trasladaba en función a sus objetivos, sus acciones, su relación con otros personajes o sus necesidades técnicas.

Por ejemplo, en la primera escena Madre Coraje y sus hijos entran con la carreta y se encuentran con dos militares que están reclutando gente: un Sargento (Rodrigo Murray) y una Soldadera (Joanna Camacho). Al comenzar la escena los militares se oponen a la familia de Coraje, entonces, como propuesta para la composición espacial, los hijos y Madre Coraje estaban juntos en un extremo del escenario y los militares en el otro extremo, dejando a Coraje en medio. La composición cambiaba durante la escena cuando los dos personajes de

más poder, el Sargento y Coraje, se juntaban, separándose de los de menor poder, como los hijos. La Soldadera quedaba en un punto intermedio o del otro lado del escenario haciendo de coro a su Sargento.

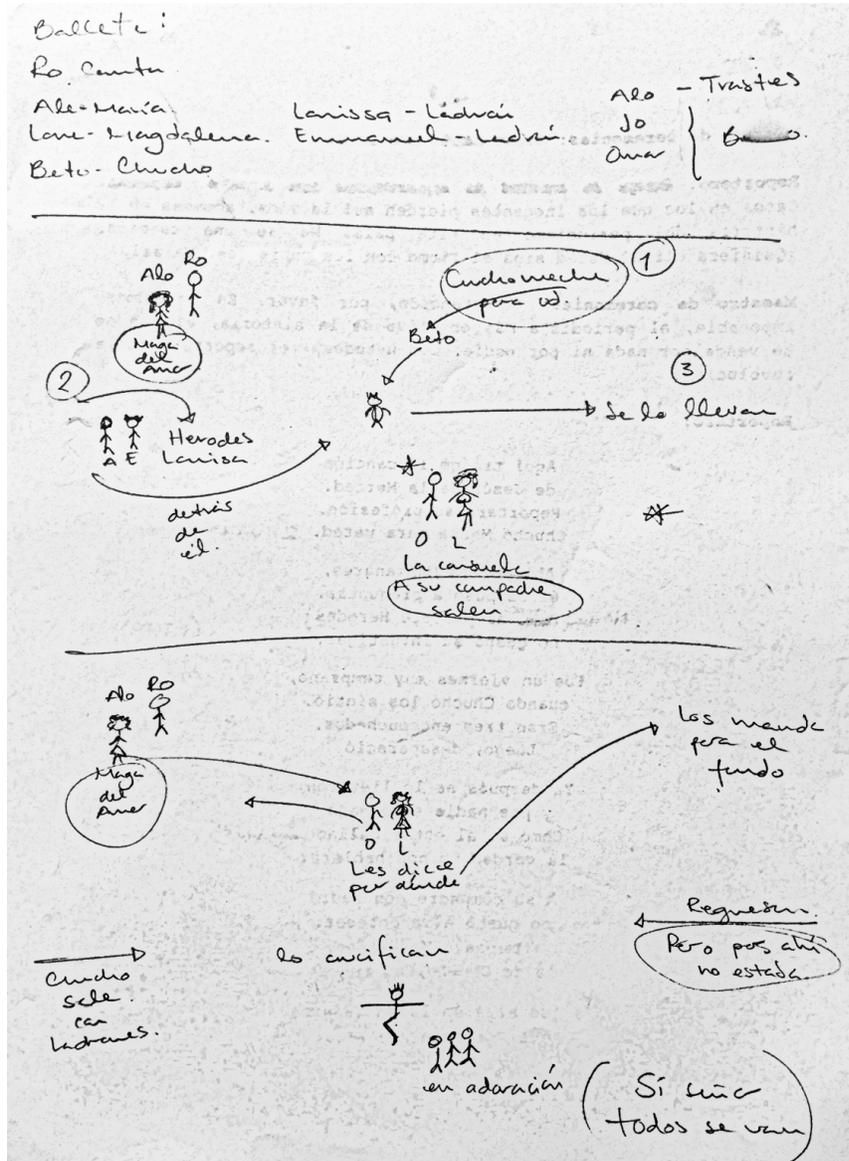
Los personajes también se movían en función a sus propias necesidades. Por ejemplo, Coraje intenta venderle pistolas y sombreros al Sargento y los hijos van por los objetos para mostrarlos; en todos estos movimientos el elemento escenográfico básico es la carreta, de donde sale y entra la mercancía. Pero los actores y actrices van reacomodándose en los agrupamientos que corresponden con cada movimiento que solicita la acción. Así, los tres principios bajo los cuales se trazaron las escenas se complementaban.

Por otro lado, el formato de trabajo de dirección que manejamos para las coreografías fue inverso al que manejamos en el trazo. Yo hacía la propuesta de movimiento y trazo iniciales a partir de los diferentes estilos de música (el chotis, el huapango, las polcas o los corridos), contemplando algunos de sus pasos tradicionales específicos, y Iona proponía modificaciones o complementaba los pasos incorporando otros de manera anacrónica, o partíamos de la trama de la escena o de la historia que contaba la canción específica según fuera el caso. Por ejemplo, en *la Canción de Chucho Meche (Canción de Jesús*, en el original de Brecht), que es una canción sobre la vida de Jesús, transformado en periodista en nuestra versión, se usaba para el traslado un paso doble de danza folklórica, ya que el estilo de la música era un huapango, pero la letra de la canción se refería a los retablos medievales que cuentan la vida de Jesús. Como la narrativa de la canción era más importante que la danza, traté de ilustrar las imágenes más significativas de la letra para dar foco al Reportero, que en ese momento era el cantante. En *la Canción de Yvette*, la prostituta, que era un chotis, la coreografía partió del baile de salón que lleva el mismo nombre, el marcaje de la danza fue evolucionando junto con los arreglos musicales en un *Cancán*³¹ (tomando en cuenta que el personaje pretende ser de origen francés) y los bailes de las *vedetes*³² del teatro de revista.

³¹ **Cancán:** Es un baile de alta energía y exigencia física que se convirtió en un conocido espectáculo en el music hall en la década de 1840, continuando su popularidad en el cabaré francés hasta nuestros días. Originalmente bailado por ambos sexos, está tradicionalmente asociado al femenino. Sus principales características son las patadas altas, split y piruetas varias. La melodía que más se asocia es el *Galop infernal* del *Orfeo en los infiernos* de Jacques Offenbach (Price, 1998).

³² **Vedete:** es una palabra de origen francés que se emplea para designar a la artista femenina principal de un espectáculo de cabaret (Real Academia Española, 2018).

Habían pasado cuatro semanas de tiempo de ensayos y tomando en consideración que la obra dura 2 horas con 30 minutos con un número considerable de personajes, parecía que avanzábamos muy rápido. Se habían resuelto tanto el trazo grueso como el análisis de texto en el primer mes. En este tiempo también habíamos logrado montar en un 80% las primeras cuatro coreografías y se había realizado el boceto coreográfico de tres piezas musicales del segundo acto.



III.- Boceto coreográfico de la canción: "Chucho Meche".

Además del trabajo con el texto, el trazo y las coreografías, realizamos con todo el elenco algunos ejercicios planteados por Brecht que no se habían llevado a cabo durante el seminario. En uno de ellos, cada actor y actriz imitó a algún compañero representando a su personaje y luego lo interpretó desde su punto de vista, así algunas mujeres interpretaron personajes masculinos y viceversa, lo que enriquecía la forma en la que percibíamos a los personajes y ayudaba a los intérpretes a renovar su perspectiva sobre los mismos. Además, las directoras hacíamos a algún personaje cuando faltaba algún miembro del elenco o para ejemplificar

gesto, trazo o intención. Como en estos ejercicios no pretendíamos convencer a nadie de transformarnos totalmente en los personajes que representábamos, de manera lúdica, se subrayaban los aspectos técnicos de éstos. (Brecht, *Escritos sobre teatro*, 2010, pág. 134,283). Como una anécdota a manera de ejemplo, las directoras le mostramos a la actriz que interpretaba a un Viejo Coronel (Larissa Urbina) la forma en que tenía que entrar a escena: cruzando el escenario lentamente de derecha a izquierda y apoyándose en una andadera. Al hacer dicho trayecto individualmente, las dos nos enfocamos en la rigidez de las piernas, el apoyo corporal en la andadera, la velocidad del caminado o el tamaño de los pasos; todos los movimientos que hacíamos eran absolutamente exagerados para que le quedaran claros a la actriz y todos fueron aspectos técnicos en los que queríamos que la actriz se concentrara para realizar el trayecto. La creación de personaje y el gesto que se logró al finalizar el proceso de ensayos, fueron resultado del trabajo de la actriz.

Para el final de mes, me preocupaban dos cuestiones; primero, cómo resolver las tres coreografías faltantes, (la canción de Salomón, Tenextepango y la canción final de *Madre Coraje*) y, en segundo lugar, el desempeño de la actriz Alejandra Ley, que interpretaba a Madre Coraje, ya que a pesar de que trabajábamos y avanzábamos rápido, Ley proponía poco y nos costaba trabajo profundizar con ella en cuanto a intenciones. En otras palabras, su trabajo actoral se quedaba en las primeras propuestas, ya sea suyas o de nosotras, se le dificultaba proponer corporal y vocalmente, parecía que se desesperaba con facilidad y su agotamiento era evidente.

Tal comportamiento influía en nuestra energía, paciencia y creatividad, pues al proponerle una intención determinada, ella reaccionaba inmediatamente con cansancio o hartazgo. Hasta cierto punto podíamos entenderlo, pues además del proyecto de *Madre Coraje...*, Ale Ley se encontraba grabando una telenovela y un programa de imitaciones en una cadena televisora, pero yo no dejaba de pensar que como actriz era necesario que proyectara más compromiso para con la obra. Como directora sabía que tenía que tener paciencia, pero también sabía que no podía dejarme influir por su estado, pues no era la única actriz con la que tenía que trabajar y más bien había que motivarla y motivar a todo el equipo actoral.

A raíz de sus distintos compromisos, Alejandra sólo disponía de lunes a miércoles para ensayar *Madre Coraje...*, y solicitó descansar los días sábado, cosa que no pudimos aceptar, pues el tiempo para ensayo se hubiera reducido mucho. Esto representaba un problema

significativo para organizar los horarios de ensayos de cuatro actores profesionales con horarios de trabajo igual de saturados, siete actores y actrices recién egresados o que aun estaban estudiando, un equipo de asistentes de producción y las dos directoras, que ensayábamos seis días a la semana de cuatro a seis horas, contemplando que además teníamos que atender a juntas de producción con el equipo de diseño.

Considerando esto, los ensayos se organizaron de manera que los días que contábamos con Ley, trabajábamos las escenas donde tenía más injerencia, para después, en su ausencia, ocuparnos de los fragmentos donde no participaba (y si era necesario alguna de las directoras hacíamos el trazo de la actriz), o trabajábamos las coreografías para los números musicales, apoyándonos de las pistas cuando fuera necesario, pues Ley siendo la voz principal durante toda la obra, no tendría que ocuparse de pasos complicados o figuras coreográficas demasiado elaboradas. No obstante, quedaba pendiente su expresión corporal y la integración de su movimiento dentro de las coreografías al cantar.

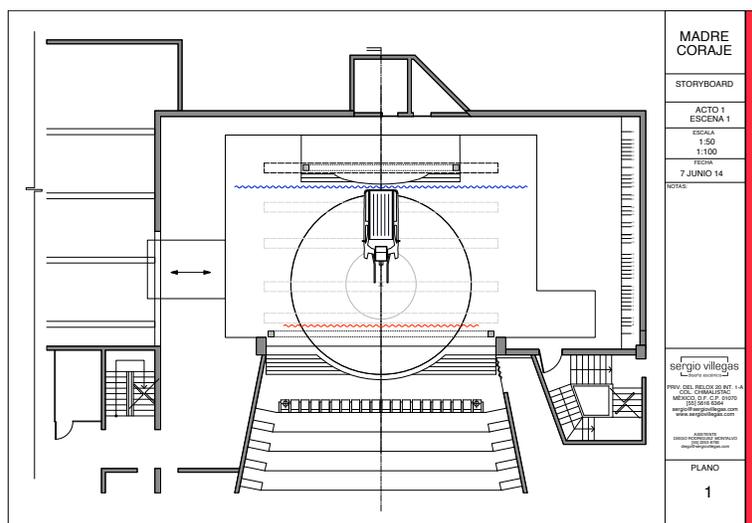
Ensayos julio

JULIO 2014

Domingo	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado
Técnicos 10:00-14:30 y 16:00-22:00		1	2 Técnicos 16:00-22:00	3 Técnicos 16:00-22:00	4 Técnicos 10:00-14:30 y 16:00-22:00	5 Técnicos 10:00-14:30 y 16:00-22:00
		groupings y montaje 1.1	groupings y montaje 1.2 Entrega presupuestos vestuario	groupings y montaje 1.2 -Sale escenografía cubo -Salón de ensayos	groupings y montaje 1.3 -Sale escenografía cubo -Salón de ensayos	-Sale escenografía cubo -Salón de ensayos
6	7	8	9	10	11	12
-Sale escenografía cubo -Salón de ensayos	groupings y montaje 1.3 Arranca vestuario *Vacaciones UNAM (ensayo piso) Producción: PISO MARCADO	groupings y montaje 1.3 *Vacaciones UNAM (ensayo piso) Producción: PISO MARCADO	groupings y montaje 1.3 Entrega presupuestos escenografía *Vacaciones UNAM (ensayo piso) Producción: PISO MARCADO	repaso montaje 1r acto. JUNTA DE PRODUCCIÓN *Vacaciones UNAM (ensayo piso) Producción: PISO MARCADO	groupings y montaje esc. 2.1 y 2.2 *Vacaciones UNAM (ensayo piso) Producción: PISO MARCADO	
13	14	15	16	17	18	19
	groupings y montaje 2.2 *Vacaciones UNAM (ensayo piso)	groupings y montaje 2.3 *Vacaciones UNAM (ensayo piso)	groupings y montaje 2.3 *Vacaciones UNAM (ensayo piso)	correr de 2.1 a 2.3 *Vacaciones UNAM (ensayo piso)	montaje de canciones y coreografías 1ª prueba de vestuario *Vacaciones UNAM (ensayo piso)	*Vacaciones UNAM (ensayo piso)
20	21	22	23	24	25	26
*Vacaciones UNAM (ensayo piso)	montaje de canciones y coreografías Arranca construcción *Vacaciones UNAM (ensayo piso)	montaje de canciones y coreografías -NO ARTÚS *Vacaciones UNAM (ensayo piso)	montaje de canciones y coreografías -NO ARTÚS *Vacaciones UNAM (ensayo piso)	montaje de canciones y coreografías -NO ARTÚS *Vacaciones UNAM (ensayo piso)	grouping y montaje 2.4. JUNTA DE PRODUCCION -NO ARTÚS *Vacaciones UNAM (ensayo piso)	*Vacaciones UNAM (ensayo piso)
27	28	29	30	31		
*Vacaciones UNAM (ensayo piso)	groupings y montaje 2.4 *MANTENIMIENTO JUAN RUIZ -Salón de ensayos	groupings y montaje 2.4 *MANTENIMIENTO JUAN RUIZ -Salón de ensayos	grouping y montaje de 3.1 y 3.2 *MANTENIMIENTO JUAN RUIZ -Salón de ensayos	groupings y montaje 3.2 y 3.3 2ª Prueba de vestuario *MANTENIMIENTO JUAN RUIZ -Salón de ensayos	*MANTENIMIENTO JUAN RUIZ -Salón de ensayos	-Salón de ensayos *MANTENIMIENTO JUAN RUIZ
		<p>Notas: Las canciones se van integrando a los ensayos. Las coreografías se verán en ensayos independientes. HORARIOS UNAM: Julio del 5 al 25 en el teatro. Lunes a sábados de 9:00 a 23:00 horas. * entrada por Av. del Imán.</p>				

IV.- Cronograma de producción y guía general de trabajo el equipo de dirección.

Para la segunda semana de julio ya habíamos corrido tres veces cada acto y dos veces la obra completa, así pasamos del salón de ensayos al escenario del teatro Juan Ruíz de Alarcón. Se programó el marcaje del plano de piso de la escenografía en el escenario tomando en cuenta los dispositivos escénicos que utilizaríamos: telones y piernas, giratorio, carreta, rampas y escaleras, tarima para músicos y los distintos elementos que figuraban en cada escena: la casa de campaña, el cañón, la ranchería, etc.



V. Planos de piso para el teatro Juan Ruiz de Alarcón (completo). Acto 1-Escena 1 del Storyboard diseñado por Sergio Villegas. En el plano se aprecian: el giratorio, las escaleras adicionales, la plataforma para los músicos y la carreta, en rojo y azul.

Al pasar del salón de ensayos al teatro marcado, era obvio que los actores estaban trabajando en un área muy pequeña, en comparación con el espacio real en el que se presentaría la obra. Ante la transición de un espacio a otro, la idea era que actores y actrices reinterpretaran los traslados en función a los puntos de apoyo que se habían utilizado en el salón de ensayos y los movimientos de agrupamientos. Sin embargo, ya en el escenario, parecía que toda la composición era una línea recta paralela al público. Por un lado, era difícil para intérpretes expandir el trazo a las dimensiones reales del escenario y seguían trabajando según los límites del área reducida del salón de ensayos. Por otro lado, desde el área de butacas, parecía que

todo el movimiento escénico tenía lugar en una sola línea paralela a la sala, era necesario darle profundidad.



*VI.- Fotografía tomada en el salón de ensayos del teatro Juan Ruíz de Alarcón.
Ensayando se encuentran de izquierda a derecha: Artús Chávez, Alejandra Ley, Alondra Hidalgo, Emanuel Cortés y
Rodrigo Murray.*

A raíz de lo anterior, Iona y yo tuvimos que cambiar muchos de los trazos originales, lo que provocó que varios actores y actrices se frustraran y/o se molestaran. Para ellos era como empezar de cero. Parecía que particularmente los y las jóvenes actores del Colegio pensaban que no sabíamos lo que estábamos haciendo. Además, conforme nosotras cambiábamos detalles al percibir momentos repetitivos o aburridos, íbamos sacando a los actores de un espacio de comodidad al que habían llegado y creo que como consecuencia de ello comenzaron a sentirse perdidos. Para nosotras fue un aliciente el cambio de espacio pues al fin podíamos trabajar con perspectiva visual.



VII.-Plano de piso hecho por el equipo de producción en el Teatro Juan Ruíz de Alarcón -16 de julio del año 2014-, a partir de los planos de escenografía de Villegas.



*VIII.- Ensayo de piso con utilería de ensayos.
De izquierda a derecha aparecen: Emanuel Cortés, Omar Saavedra, Alberto López, Larisa Urbina y Rodrigo Murray.*

Cuando comenzamos a ensayar en el escenario, además de corregir el trazo necesario, empezamos a trabajar detalles del gesto y lo que podríamos definir como trazo fino, que son los detalles que deben incluir como intérpretes en cada traslado. Actores como Rodrigo Murray y Artús Chávez incorporaban estos cambios de manera positiva, reinterpretando las indicaciones en función a su propia lógica e imaginación y para bien de la obra y del proyecto. Con cada nueva nota ellos veían una oportunidad para proponer algo nuevo.

Por otro lado, Alejandra y Eugenio Bartilotti, con quienes Iona no había trabajado anteriormente, tenían conflictos con nosotras, las dos directoras. A la molestia general que se generó al reelaborar el trazo sobre el escenario, agregaron que la manera en la que nos dirigíamos a ellos, tanto Iona como yo, de manera personal, les molestaba. Por un lado, alegaban que el contacto físico que manejaba Iona era “violento” y, por otro lado, que yo les hablaba en forma “ofensiva”. A la actitud de Ley y Bartilotti se sumaron dificultades con los y las estudiantes y recién egresadas del Colegio, que interpretaban cada nueva indicación (en el trazo, en el gesto, en la intención, en la voz o en la energía) como una descalificación personal, no como un elemento más que sumar a su trabajo.

Desde mi perspectiva, los conflictos con Ley y Bartilotti surgieron porque chocaron dos mundos distintos de trabajo. En primer lugar y como ya se mencionó, Ale y Eugenio no conocían la forma de trabajo de Iona, mientras que el equipo de actuación restante venía del Colegio de Literatura Dramática y Teatro y habían tomado clase, o bien, habían trabajado con ella de manera profesional, como Rodrigo y Artús.

Por otro lado, Ale y Eugenio venían de un ámbito profesional distinto —la televisión y el teatro comercial— y creo que no estaban entrenados en el rigor de análisis y experimentación con el que se trabaja en el teatro profesional universitario. Hablando desde mi experiencia en el teatro comercial —como asistente de dirección y directora residente en *La Madriguera* (2013), *Casa Matriz* (2015) y *Una noche en la playa* (2015)— tengo la sensación de que hay una premura por llegar al estreno de la obra para que los productores puedan recuperar la inversión inicial lo más rápido posible, lo que es lógico pues el objetivo principal del teatro comercial es generar dinero. Pero este tipo de producción “expres”, en algunos casos, limita tiempos para la exploración y profundización. Hablando de la televisión, que es un lenguaje muy diferente al teatral, en ocasiones, se queda una costumbre en algunos intérpretes, de “hablar a la cámara”, es decir, a una corta distancia; se olvidan de proyectar energía y voz para una audiencia teatral a la hora de hacer trabajos de esta índole.

Estos factores, a mi parecer, influyeron en la sensibilidad de Alejandra y Eugenio. Creo que sentían que había una presión por parte de las directoras, a la que no habían estado sometidos en trabajos anteriores. A manera de ejemplo, a Alejandra le pedíamos constantemente que proyectara la voz, pues no se escuchaba lo que decía, cosa que paradójicamente no hacía falta

al momento de cantar, ya que tiene una voz bien entrenada en ese aspecto. Como otro ejemplo, necesitábamos que los actores y las actrices evolucionaran las notas e ideas surgidas del análisis de texto, o mínimo, que hubiera un trabajo individual de memoria textual, para que, al repasar trazo e intenciones, pudiéramos tener una evolución conjunta y así continuar con la escenificación. Necesidades que, por la carga de trabajo de Ley y las capacidades de memorización de Eugenio, no llegaban a realizarse y todos teníamos que modificar el ritmo de trabajo sobre la marcha. Ambos pensaban, como nos lo comunicaron después, que no teníamos consideración por su ritmo y forma de trabajar, al presionarlos. Mientras tanto, nosotras estábamos preocupadas por emparejar el ritmo de trabajo y por salir del estancamiento creativo en el que nos encontrábamos, tanto directoras como intérpretes, salvo algunas excepciones.

Tal vez algunos actores y algunas actrices no consideran que las directoras y directores de escena, también nos sentirnos perdidas o perdidos, si percibimos que se distorsiona el lenguaje que utilizamos para trabajar. Desde nuestra perspectiva, actores y actrices proponían poco a pesar de las ideas que sugeríamos, y nosotras empezábamos a frustrarnos por la poca respuesta recibida, nos desesperábamos también, y se nos agotaban las sugerencias. Con esto no quiero ni inculpar a los actores ni disculpar mi trabajo. Por el contrario, me parece importante que los distintos colaboradores entiendan tanto las dificultades de su trabajo como las de los otros para poder interactuar. En este caso, podemos ver que ambas partes —dirección y actuación— nos sentíamos frustrados por llegar a nuestras metas particulares y esto influía en el trabajo general.

Aún quedaban pendientes de trazo tres coreografías, el trabajo de la actriz principal estaba por debajo de nuestras expectativas y los ensayos se tornaron cada vez más difíciles: los actores y actrices se tardaban en retomar las escenas, prestaban más atención a sus celulares que al escenario y ponían caras largas cada vez que se daba una nueva indicación. La situación se complicó más porque se fueron reduciendo los tiempos que Alejandra tenía para ensayar, pues tenía que cumplir con su compromiso en televisión, que cada vez le demandaba más tiempo y esta situación se prolongaría hasta mediados de julio.

El tiempo que no podíamos ensayar con Alejandra lo usamos, como ya dije, para trabajar en las coreografías, en las que ella prácticamente no participaba. Éstas se trabajaban

independientemente de las escenas y como ya estaban esbozados los pasos de la mayoría de las canciones, nos enfocamos en integrar a Murray, Bartilotti, Chávez y a Alondra Hidalgo dentro de las coreografías. Como ya había mencionado, los pasos iniciales de bailes folklóricos mexicanos y figuras compositivas dentro del escenario eran mi propuesta inicial, Iona agregaba elementos chuscos o pasos anacrónicos que se sumaban al dinamismo de la coreografía y Omar Saavedra, uno de los actores y además asistente de producción, explicaba la manera correcta y sencilla de realizar los pasos, pues tiene entrenamiento en danza regional mexicana.

Como la base del trabajo coreográfico la habíamos realizado con la parte joven del elenco, creo que ésta se cansó de repetir los bailes una y otra vez. Yo, sin embargo, estoy convencida que la calidad de la interpretación solo se da a través de la repetición; y había que corregir con mucho detalle la ejecución de los movimientos ya que los y las intérpretes tenían poca conciencia corporal: dónde poner los brazos, hacia dónde dirigir la mirada, qué intención debían tener al bailar, mantener la energía durante todo el baile, etc. Todos estos elementos de conciencia corporal comenzaron a evolucionar positivamente entre más repeticiones hacíamos con el menor lapso de tiempo entre ensayos coreográficos.

Intentamos mejorar el desempeño de los estudiantes del colegio, a quienes les era particularmente difícil proponer y adquirir una actitud lúdica, a pesar de lo que se había trabajado en el seminario. Al parecer estaban hartos de repetir las escenas y las coreografías. Al letargo y falta de energía para trabajar, en muchos de los ensayos, se sumaron cuchicheos tras bambalinas, caras largas y actitudes agresivas tanto en actores y actrices como en las directoras.

Se afrontó esta situación a partir de la propuesta de Anne Bogart en *La preparación del director* (2008), donde aborda el miedo y las crisis durante el proceso de trabajo, planteando que no hay un proceso sin conflicto. A pesar del miedo que nos puede provocar una experiencia como trabajar en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, que impone, tanto por su prestigio como por sus dimensiones físicas, crisis y enojo significa un avance en el proyecto. Para Bogart, la crisis genera energía y expone esos miedos. Una vez que salen se puede trabajar con ellos. También habla de que las compañías no todo el tiempo son armónicas y es normal, inclusive deseable, que haya diferencias entre actores-actrices y directoras o

directores. Desde la perspectiva de Brecht, estas diferencias son las que generan dialéctica y crítica. En el caso de *Madre Coraje...*, las caras largas y los cuchicheos permitieron que los actores manifestaran sus animadversiones, aunque lo hicieran de manera inconsciente. Y nosotras como directoras, al exponerse la llaga, pudimos seguir adelante con el trabajo.

Para tratar esta problemática decidimos entablar tres conversaciones independientes con el elenco. Con Alejandra, por un lado, con Eugenio Bartilotti por otro, y con actores y actrices del Colegio en un tercer bloque. De manera independiente, Bartilotti y Alejandra solicitaron que les diéramos tiempo para aprenderse el texto y el trazo antes de pedirles que generaran intenciones o que proyectaran y enunciaran correctamente, un problema técnico que tenía muy preocupada a la productora Yoalli Malpica. Por su parte, los y las estudiantes de la facultad manifestaron su enojo por que la actriz principal cancelaba ensayos a última hora y porque no tenía disposición para trabajar, pues también notaban que su trabajo con la memoria del texto y el trazo estaban por debajo de su esfuerzo individual. El cansancio y el enojo de Ley se contagiaba, pero los jóvenes no estaban conscientes del enfado grupal y hasta esta plática, no habían tomado en cuenta que estaban cayendo en el mismo vicio que les molestaba.

A raíz de la plática con los actores del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, se aclararon las diferencias que cada quien veía en los personajes, sobre todo donde sus opiniones diferían de las directoras. También se logró que estas diferencias se expresaran en su trabajo actoral, de manera creativa y propositiva, no en su actitud durante los ensayos, lo que hizo más provechoso y lúdico el tiempo de trabajo. Por ejemplo, nosotras percibíamos a la Soldadera de la escena uno como una mujer masculina y autoritaria, pero conforme se fue desarrollando el diálogo con la actriz que la representaba, Joana Camacho, ella propuso interpretarla como una mujer militar coqueta, cuyo poder radicaba en su propia feminidad. Esto se manifestaba principalmente a través de su lenguaje corporal y contribuyó a mejorar el trabajo de la actriz en escena.

Ensayos agosto

AGOSTO 2014

Domingo	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado
Planta Técnica 10:00-14:30 y 16:00-22:00			Planta Técnica 16:00-22:00	Planta técnica 16:00-22:00	1 Planta Técnica 10:00-14:30 y 16:00-22:00	2 Planta Técnica 10:00-14:30 y 16:00-22:00
					grouping y montaje de 3.3 Corre 2o acto *MANTENIMIENTO JUAN RUIZ -Salón de ensayos	*MANTENIMIENTO JUAN RUIZ -Salón de ensayos
3	4	5	6	7	8	9
*MANTENIMIENTO JUAN RUIZ -Salón de ensayos	Corre obra JUNTA DE PRODUCCION	transiciones y coreos 1r acto.	gestus y detalles 1r acto	gestus y detalles 1r acto Load in: montaje giratorio y carreta -Salón de ensayos Levantamiento de Fotos y Canal 22 (escena y entrevista Iona y yo)	gestus y detalles 1r acto Montaje giratorio y carreta 3ª Prueba de vestuario -Salón de ensayos	Montaje giratorio y carreta Tubos de iluminación Plataforma músicos Extensión de escenario -Salón de ensayos
10	11	12	13	14	15	16
Montaje giratorio y carreta -Salón de ensayos	gestus y detalles 1r acto	transiciones y coreos 2o acto.	Montaje casas (1/2 día) gestus y detalles 2o acto	Montaje casas (1/2 día) gestus y detalles 2o acto (de 4 a 10pm) CONFERENCIA DE PRENSA/ Bistro Mosaico/ 12:00 hrs Ro,Ale,Artús, Iona,Yo.	Montaje telones (hasta 18:00) gestus y detalles 2o acto (de 7 a 10pm) avisar ensayos para que entre Gorlero	Montaje telones (todo el día) Entra Luz
17	18	19	20	21	22	23
Montaje telones (todo el día) Montaje con músicos y María solos Entra luz	gestus y detalles 2o acto chechar si está alejandra 7:00-19:00 Montaje con músicos y María solos	Corre obra y notas. chechar si está alejandra JUNTA DE PRODUCCION Montaje con músicos y María solos	Ensayo en la mañana (10 am a 2 pm) Montaje de iluminación (1/2 día) Montaje con músicos y María solos chechar si está Alejandra	Ensayo en la mañana (10 am a 2 pm) Montaje de iluminación (1/2 día) Montaje con músicos y María solos chechar si está Alejandra	Montaje de iluminación (todo el día) chechar si está Alejandra Ensayo con coreos, María actores, músicos, Ofelia (4 a 10 pm)	Libreto de iluminación acto 1 y 2 (10 p a 2m) No actores Ensayo con plataforma y actores 2-10
24	25	26	27	28	29	30
Sound Check Palavera, 2m músicos, 2hr actores 4 a 10 PM Cantébricas Libreto de iluminación acto 1 y 2 (10 am a 10 pm)	Correr y limpiar Montaje musical Ofelia	Correr y limpiar Montaje musical Ofelia	Ensayo técnico acto 1. Iluminación tramoya y sonido. Correr y parar CAMBIA	Ensayo técnico acto 2. Iluminación tramoya y sonido. Correr y parar CAMBIA	Ensayo técnico o general (dependiendo si terminamos) Pendientes Ensayo general sin público	Ensayo general sin público. Pendientes Ensayo general sin público
31	Notas: El 25 se incorporan los músicos con los actores a los ensayos. LAS JUNTAS DE PRODUCCIÓN SE DEFINIRÁN EN JULIO					
Ensayo General						

IX.- Cronograma de producción y guía general de trabajo para el equipo de dirección.

Al tiempo que se desarrollaba una actitud más propositiva en actores y actrices comenzaron a llegar al teatro los objetos de escenografía y utilería, como un piso giratorio, telones, cubetas, botellas, y el elemento más importante para el montaje: la carreta de Madre Coraje. Con todas estas novedades la actitud general cambió. El equipo de trabajo completo, incluidas nosotras, estaba emocionado por tener objetos concretos para trabajar; iba tomando forma la puesta en escena y se volvía real el concepto que habíamos planteado. Para los y las intérpretes esto también significó mayor posibilidad de juego. Rodrigo Murray comenzó a ensayar con unos bigotes postizos (propios de su caracterización) que movía con la nariz y los labios, a veces, se los quitaba y se los ponía, evidenciando que eran un artículo de vestuario. Alondra Hidalgo y Alberto Carlos López jugaron “a la guerra” como si fueran niños, con un cañón de utilería, en la escena 3.2, y al juego se sumaron movimientos en “cámara lenta” y sonidos guturales de disparos y explosiones.



X.- Rodrigo Murray con bigotes de utilería y Joana Camacho en la primera escena durante la representación.



XI.- Alondra Hidalgo (Catalina) y Alberto López (Oaxaca) en escena con cañón de utilería.

Fue en este punto donde Alejandra se liberó de sus otros compromisos y se dio cuenta de la cantidad de energía y atención que necesitaba en la obra, lo que le generó miedo y aún más resistencia. Las directoras necesitábamos apretar el paso para llegar a tiempo al estreno, con esto me refiero a que necesitábamos exigirle dicción, precisión corporal, volumen y atención para que, tanto en su personaje como en las escenas trabajadas, ya estuvieran integrados tanto el trabajo de intenciones como del trazo. Por ejemplo, en la 4ª escena del 2º acto, Alejandra tenía que subir al techo de la carreta y aventarle la ropa del reportero a Rodrigo Murray. Ley se rehusaba a subirse al techo de la carreta, argumentando que era muy peligroso. Esto, a pesar de que el mismo movimiento ya lo habían ejecutado otros actores sin problema. Ese subir y bajar de la carreta era importante para nosotras como directoras pues le daba diversidad y dinamismo a todo el trazo, era un momento divertido en una escena larga y no queríamos desperdiciarlo. La primera vez que Alejandra subió a la carreta con su vestuario, se dejó caer de nalgas a la mitad de la escalera que llevaba al techo, para mostrar que, en efecto, le sería imposible ejecutar esa acción. Las directoras no reaccionamos como la actriz lo esperaba; digamos que, en vez de pedir una ambulancia, esperamos a que se reincorporara para repetir el movimiento de la manera correcta. Al ver que no cambiaríamos de opinión se flexibilizó (o se resignó), y comenzó a incorporar las ideas que habíamos propuesto para su personaje.

Teniendo en cuenta que los actores aún manifestaban resistencias al trabajo a causa de la actitud de Alejandra decidimos, como compañía productora, hablar nuevamente con ella y abordar la problemática por dos flancos: el de la dirección y el de producción. Por parte de

la dirección, le planteamos el calendario de ensayos, de lo que restaba de la escenificación hasta el estreno, para saber si podría cumplirlo, pues amenazaba con nuevas fechas y compromisos que no teníamos contemplados para seguir trabajando, sumando esto a su poca disposición. Le preguntamos directamente si quería seguir o no dentro del proyecto, a lo que contestó que sí. Estratégicamente el mismo día, le pedimos a Yoalli Malpica, nuestra productora general, que también se pronunciara, ya que con la carga de trabajo a la que se sometía la actriz, le preocupaba que a la mitad de la temporada nos informara que tendría que dejar el proyecto. Esta maniobra nos permitió darnos cuenta de la importancia que tenía la obra para Ley, lo que resultó tranquilizador para nosotras y a ella le ayudó a exponer sus miedos al debutar en un teatro del ámbito cultural. Al expresarse liberó la presión que sentía, cambió su actitud, y estuvo más dispuesta a jugar con las propuestas del equipo en general y de la dirección en particular. Muchas de ellas no acabaron de acomodarse hasta que arrancó la temporada, pero eventualmente fue sumando las ideas de sus compañeros a la construcción de su trabajo. Y así también lo hicieron estudiantes y recién egresadas y egresados del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, que sumaban e incorporaban ideas en vez de partir de un constante NO SE PUEDE.

Relacionado a lo anterior, Bogart (2008), sostiene que el arte se crea a partir del miedo y la incertidumbre de saber si lo que hacemos es o no correcto. Buscamos la seguridad en un mundo cambiante, del que también habla Brecht. Si creemos haberla encontrado, como artistas, nos estancamos en un lugar cómodo que no lleva a nada, pero si atendemos el impulso de la duda constante, esos arranques vitales nos llevarán a una experiencia artística viva. Pienso que en un equipo de trabajo estamos todos inmersos, por una parte, en la confianza hacia el proyecto y hacia nuestros compañeros y por otra, a la incertidumbre del fracaso. De esa inseguridad surgen desacuerdos y resistencias que vuelven dinámico el proceso creativo, en el cual se cuestionan las propuestas generales para integrarlas a la labor grupal, que se modifican de manera individual y con eso se llega a una tercera propuesta donde se integran o se modifican las anteriores, creando algo nuevo, algo mejor.

“La posibilidad de la creación nace cuando todo empieza a venirse abajo” (Bogart, *La Preparación del director*, 2008, pág. 98). La aceptación del miedo como motivación, unida a escuchar nuestro instinto, produce la vitalidad necesaria para hacer nuestro trabajo, que

depende directamente de la energía que debemos usar, reflejo de nuestra valentía a encarar nuestro propio miedo. Sin embargo, también el terror produce parálisis. Las directoras no teníamos tiempo de paralizarnos, así que tratamos de canalizar nuestro temor resolviendo lo que pudiera resolverse. Después de confrontarnos entre nosotras y analizar la frustración que imperaba, nos confrontamos con los actores —no sin miedo— para que ellos y ellas se confrontaran a sí mismos y tomaran acción al respecto, lo que generó un cambio de energía y actitud para salir de ese bache.

Rodrigo Murray y Artús Chávez fungían como un catalizador positivo, como ejemplo de lo que se podía hacer, jugando y proponiendo más, entre más elementos se incorporaban, y dando una muestra de cómo se podía desarrollar la relación interpretes-directoras. Esto también sirvió como modelo de trabajo a los y las más jóvenes del elenco. Después de las conversaciones que tuvimos tomaron conciencia de cómo su trabajo crecía, en vez de limitarse, con más estímulos de la dirección y pudieron seguir como modelo práctico el desempeño de estos dos compañeros.

Ensayos técnicos

agosto							2014
Domingo	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	
17	18	19	20	21	22	23	
Montaje de Iluminación	17:00-22:00 hrs ALONDRA EMMANUEL BETO JOANA LORENA LARISSA OMAR	12:00 hrs PRIMER ACTO / CANAL 22 Teatro Salvador Novo ENAT 16:00 hrs JUNTA DE PRODUCCIÓN PENDIENTES 18:00-23:00 hrs CORRER Y PARAR TODOS	9:00-10:00 hrs Ale (transiciones y utilería) 10:00-15:00 hrs CORRE PRIMER ACTO - CORRE Y LIMPIAR TODOS 16:00-22:00 hrs Atoque de iluminación: Xochitl, Esaú, Aurora, Omar, Moni	10:00 hrs CONFERENCIA DE PRENSA MC Y SUS HIJOS Bistrof Mosaico Av. de la Paz #14. Esq. Insurgentes Sur, San Ángel. 10:00-13:00 hrs PRODUCCIÓN MARCAR UTILERÍA: AURORA, OMAR, MONI 13:00-17:00 hrs CORRER Y PARAR TODOS 17:00-22:00 hrs Atoque de iluminación: Xochitl, Esaú, Aurora, Omar, Moni	10:00-22:00 hrs LIBRETO DE ILUMINACIÓN (PENDIENTE ½ DIA) 16:00-18:00 hrs Ale (transiciones y utilería) 18:00-23:00 hrs Ensayo Musical: Mario, Músicos, Actores (TODOS), Ofelia	10:00-15:00 hrs CORRE OBRA TODOS 16:00-22:00 hrs LIBRETO DE ILUMINACIÓN	
24	25	26	27	28	29	30	
Sound Check 10:00-13:00 hrs clave 13:00-19:00 hrs Música 16:00 hrs se integran Actores y Ofelia	NO HAY ENSAYO	10:00-15:00 hrs ACTORES-TODOS CORRER Y PARAR 16:00-22:00 hrs LIBRETO DE ILUMINACIÓN.	10:00-15:00 hrs ACTORES-TODOS CORRER Y PARAR 16:00-22:00 hrs LIBRETO DE ILUMINACIÓN.	14:00 hrs ACTORES: vestuario, maquillaje y peinados 16:00 A 22:00 hrs ENSAYO TECNICO se incluye el montaje musical con Ofelia	10:00 - 22:00 hrs ENSAYO TECNICO Correr y parar 11:30 hrs Llegada de actores montaje musical con Ofelia	10:00 - 22:00 hrs ENSAYO TECNICO Correr y parar 11:30 hrs Llegada de actores	
31	01	02	03	04			
10:00-18:00 hrs ENSAYO TECNICO 10:00 hrs Llegada de actores Correr y parar	NO HAY ENSAYO ALE, LARISSA Y ALONDRA. Prueba de maquillaje. 11:00 hrs	16:00-22:00 hrs ENSAYO GENERAL SIN PÚBLICO	16:00-22 hrs ENSAYO GENERAL CON PÚBLICO	19:00 hrs ESTRENO Mc y sus hijos de Bertolt Brecht.			

XII.- Cronograma de ensayos técnicos.

Durante los ensayos programados para la última semana de agosto se incorporaron todos los aspectos técnicos concernientes a la puesta en escena: movimientos de tramoya, iluminación, música y efectos especiales, que se coordinan con el trabajo de actores y actrices y sus cambios de vestuario, para así poder hacer los últimos ajustes antes de presentar la obra al público.

Considero que el periodo de ensayos técnicos es un periodo particularmente difícil para todo el equipo de trabajo. Requiere de una programación precisa que contempla el montaje de la escenografía, la iluminación y los movimientos de tramoya. Cada uno necesita tiempo para poder llevar a cabo las tareas específicas de cada rubro. Sumando los periodos de montaje técnico, los ensayos de escena regulares, la programación meticulosa de los horarios de actores y actrices, y aspectos publicitarios (que incluyen: sesiones de fotos, programación de entrevistas, programación de conferencia de prensa y ensayos para medios de comunicación, etc.), se reducen los tiempos para trabajar en el escenario, en tanto varios sectores preparan los aspectos técnicos del mismo. Con tantos canales de comunicación en el escenario interactuando al mismo tiempo, sería caótico ensayar con actores durante el montaje de cualquiera de estos elementos técnicos, por lo que es imprescindible la planificación de tiempos adecuados para cada uno.

Durante esta etapa el equipo de asistentes de producción y las directoras pasamos de 12 a 16 horas diarias en el teatro, 7 días a la semana, durante dos semanas, hasta el momento del estreno.

En el rubro escenográfico se estaba terminando de instalar el motor del piso del giratorio y se colocaba el dispositivo de poleas para telones. Las rampas de piso, la parroquia, la casa de campaña y el piso giratorio estaban en el proceso de pintura escénica. En el rubro de iluminación la diseñadora Xóchitl González, su asistente Esaú Corona y el equipo técnico del teatro colgarían todas las luminarias según el plano de González. Dicha tarea requería aproximadamente 18 horas de trabajo. Los ensayos con actores se programaron en un horario que no afectara a ninguno de los anteriores, mientras en la sección musical, Mario Santos ensayaba con músicos en otro recinto.

Un aspecto importante por mencionar es que una semana antes de comenzar los ensayos técnicos, establecimos los cambios de escenografía y los movimientos de la carreta y del giratorio requeridos para cada cambio de escena. Dichos movimientos se llevaron a cabo únicamente con las directoras, los asistentes de dirección y producción (Omar Saavedra, Aurora Gómez y Mónica Campos), en conjunto con la planta técnica requerida para dichos movimientos. Los asistentes movían la carreta y establecían los fijos de esta para explicar a actores y actrices cómo realizarlos, al tiempo que Mónica Campos establecía los “fijos del giratorio”³³ junto con el jefe de escenografía del teatro, Mario Álvarez. Así, cuando llegamos a montar las transiciones con los actores, los movimientos de escenografía ya estaban establecidos, por lo que fue más fácil marcar los desplazamientos y se ahorró tiempo de ensayos con el equipo actoral. Establecer cada uno de los movimientos de la carreta tomó dos días de trabajo con un total de 20 horas.

Después de montar las transiciones, comenzamos a realizar el libreto de iluminación sin actores. En él, los diseñadores de iluminación definen cuales luminarias se utilizarán en cada cambio de iluminación, a que intensidad, y el tiempo que debe durar cada cambio de luz. Cada secuencia de iluminación —incluida la luz con la que entra el público— se numera en un libreto que debe ser igual para el personal técnico, traspuntes y diseñadores.

³³ Los “fijos” se refieren a cuantos grados debía moverse el giratorio y en qué punto detenerse para establecerlo en el lugar deseado en cada escena.



XIII.- Equipo de producción marcando actores para realización de diseño de iluminación. De izquierda a derecha: Emilio Zurita, Omar Mattar, Omar Saavedra, y Mónica Campos.



XIV.- Equipo de producción marcando actores para realización posición fija final del piso giratorio. De izquierda a derecha: Omar Saavedra, Mónica Campos, Aurora Gómez y Erick Velasco.

Los más de 100 cambios de iluminación de la puesta en escena se realizaron aproximadamente en 30 horas (2 días y medio) de trabajo, pero éste proceso se llevó a cabo únicamente con asistentes de producción, que tomaban el lugar de los actores y actrices en las distintas escenas. Posteriormente se incorporaron los músicos al equipo y se trabajó con el ingeniero de sonido para colocar los micrófonos en el escenario: dos de piso y dos ambientales. Cada uno de estos elementos tuvo sus propias complicaciones y fue muy útil tener listo con antelación escenografía, vestuario, iluminación y utilería, para que, al llegar a los ensayos técnicos con el elenco, pudiéramos medir y coordinar transiciones desde un plan preestablecido. Esto ahorro mucho tiempo y dinero.

Un ejemplo práctico de la organización que se requirió fue el trabajo que se ejecutó para integrar la música en vivo de la obra. Tuvimos el primer ensayo con músicos y elenco el 22 de agosto 2014 en el salón de ensayos. Simultáneamente, en el escenario se estaban terminando de colgar luminarias. En dicha sesión conocimos al equipo musical conformado por: Javier Sosa en las percusiones, Edgar Rou en el contrabajo, Jorge Adrián Tlaxcaltécatl en la trompeta y a Jorge García Montemayor en la guitarra acústica. Por primera vez escuchamos las canciones con cantantes y música en vivo. Esta sesión la dirigieron Mario Santos, compositor y director musical del proyecto y Ofelia Guzmán, entrenadora y directora vocal del proyecto. El ensayo fue especialmente motivador para todo el equipo involucrado y la música en vivo imprimió en actores y actrices una energía lúdica, alegre y relajada que no se había manifestado en ningún otro ensayo. A las directoras nos conmovió ver condensado en un ensayo todo el trabajo realizado durante el último año. El equipo de músicos parecía contento de integrarse a una obra de teatro pues, a pesar de que todos tienen extensos currículos y una amplia experiencia sobre los escenarios en vivo, para la mayoría era una nueva experiencia formar parte de una obra teatral profesional.

El día 24 de agosto, se hicieron pruebas de sonido en el teatro donde se destinó un tiempo para integrar cada rubro del aspecto musical. Se programaron alrededor de tres horas para que el ingeniero de sonido, Javier Talavera, colocara y revisara micrófonos, monitores y bocinas. Seguido de la prueba de sonido, vino un periodo de dos horas para que los músicos ajustaran y ecualizaran sus instrumentos, para después, con cantantes, tocar la música completa con coreografías y revisar las necesidades de cada canción, una por una.

En ese momento nos dimos cuenta de que los micrófonos que se habían contemplado no serían suficientes para que las voces de los intérpretes se escucharan en la sala, por lo que agregamos otros de mano, mismos que modificaban todas las coreografías y la interacción del equipo de actuación con el equipo del personal técnico. Antes de cada canción, los actores debían solicitar el aparato para poder cantar, lo que unificó como constantes las apariciones de los técnicos del teatro en la escena, apoyando así el efecto distanciador brechtiano de la obra. Cabe resaltar que esta situación fue un afortunado accidente, mismo que como directoras teníamos que saber aprovechar.

Cuando empezamos propiamente con los ensayos técnicos fuimos corriendo y deteniendo la obra completa. Eran 120 cambios de iluminación, 33 de vestuario, 45 movimientos de giratorio y de telones y 15 pies de sonido, pero gracias a los tiempos estipulados anteriormente, la planta técnica conocía bien las necesidades del montaje y esto facilitó su labor. La obra corrió completa por primera vez con todos los elementos tres días antes del ensayo general con público. A pesar de ser la primera vez que se juntaban todas las piezas del rompecabezas, cada quién sabía lo qué tenía que hacer; técnica, energética y anímicamente el ensayo se dio cuándo, dónde y cómo tenía que suceder.

Por su parte el equipo actoral ya había superado la crisis. Alejandra Ley ya había terminado con sus responsabilidades en la televisión y podía enfocarse mental y energéticamente en la obra. Actores y actrices jóvenes empezaban a involucrarse de manera más profesional y desarrollaban sus propias propuestas. Nuestro trato a Bartilotti se modificó en función a sus peticiones, y su memoria ya lo dejaba expresarse corporalmente.

Con Artús estábamos terminando de revisar los parlamentos del Maestro de ceremonias. Al ser él la pieza cabaretera que nos indicaría las situaciones y los lugares donde ocurriría cada escena, debíamos reconocer referentes de nuestra situación política y social actuales para poder hacer alusión a ellas durante la obra. Por ejemplo, en una de las últimas apariciones del maestro de ceremonias, Artús salía con un copete postizo en la cabeza y una banda presidencial, aludiendo al actual presidente de México Enrique Peña Nieto, donde ofrecía un informe con datos duros de la mortalidad de habitantes durante el sexenio del expresidente Felipe Calderón y su “guerra contra el narcotráfico”, así como de las personas desaparecidas durante su gobierno hasta el año 2014. Estos datos eran comparados con el número de

decesos que se dieron durante el periodo revolucionario; revelándonos que durante estos dos eventos contemporáneos hay más muertes y violencia que durante el periodo revolucionario. Así se expuso, como apuntaba Brecht, nuestra realidad actual, social y política, tomando como excusa una mirada a nuestro pasado. Por la función revisteril de estas intervenciones durante la obra, había que cambiar y revisar los hechos mencionados según cambiaba la coyuntura de la realidad mexicana. Muestra de esto ocurrió a unas semanas de iniciar la temporada, cuando lamentablemente desaparecieron 43 estudiantes en Ayotzinapa, Guerrero, a finales de septiembre del año 2014. Mencionar este acontecimiento de forma directa cambiaba la actitud del actor y por consecuencia del público.



XV.- Parodia del presidente Enrique Peña Nieto, interpretado por Artús Chávez con copete de plástico, la edecán es Joana Camacho.

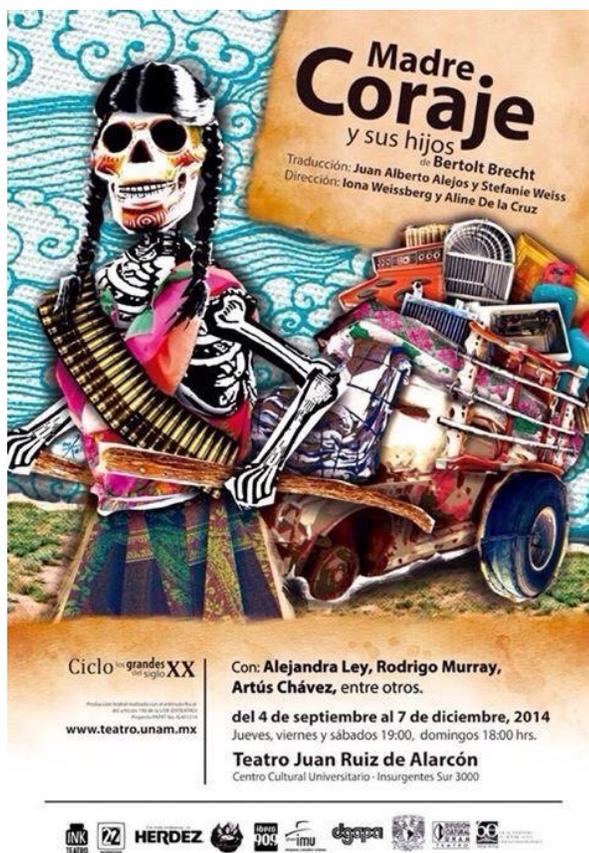
Sobre la recta final de los ensayos técnicos, me tenían muy preocupada el manejo de los numerosos elementos de utilería. Durante los ensayos anteriores Omar y Aurora habían facilitado los objetos a los actores y a las actrices, pero había llegado el momento en el cual el elenco debía hacerse cargo de recoger, organizar y procurar un orden en dichas cosas, sobre todo en la cerreta. Me inquietaba que, al haber contado con la asistencia de la producción durante todo el proceso, ahora los actores no pudieran resolver la organización de su utilería y tuviéramos que usar parte de los ensayos técnicos para organizarlos, cuando aún quedaba pendiente terminar con el trazo de la primera escena y se tenía que correr la mayor cantidad de veces la obra completa. Sin embargo, gracias a actores como Rodrigo

Murray y Artús Chávez, quienes además de resolver las cuestiones técnicas de sus personajes, apoyaban y enseñaban a sus jóvenes colegas a resolver dichos aspectos, los acomodos de la utilería que correspondían a la actuación fueron ágiles y sin contratiempos. Aprendí que los actores que se enfocan en resolver y en que el trabajo salga lo mejor posible, sirven de ejemplo y de ayuda al resto de sus colegas intérpretes, favoreciendo también al equipo de dirección. Este tipo de actores, valiosos para un equipo de trabajo y una puesta en escena, son los que dan oportunidad al diálogo y a la creación en equipo.

Este proceso intensivo de ensayos es percibido en fragmentos por los rubros correspondientes, donde cada sección implicada en la escenificación, (escenografía, iluminación, sonido, tramoya, actuación y música) ejecuta sus tareas técnicas en tiempos restringidos, para así dejar trabajar a las otras áreas; no obstante el equipo de dirección se mantiene presente aún cuando no se trabaje con los intérpretes, pues los aspectos técnicos y de diseño influyen directamente en la estética y la dinámica de la escena. El periodo de tiempo que invierte el equipo de dirección en diseño y organización se multiplica, dentro del teatro, para poder llegar a los ensayos técnicos y generales con el mayor número de elementos técnicos resueltos, consiguiendo enfocar la atención de todo el equipo, incluyendo actores, en afinar detalles de la escena en su conjunto y no en resolver aspectos técnicos individuales. Esto ayuda al personal técnico a memorizar los cambios de todos los aspectos involucrados; a intérpretes, tanto de escena como de música, a coordinar dichas dinámicas de la planta técnica con las suyas y sincronizarlas para que, sobre todo en las transiciones, haya agilidad y rapidez, es decir, todos los implicados en la escena se pueden aprender la dinámica interna de la obra, siendo el objetivo de los ensayos de esta índole.

Tuvimos dos ensayos con público antes del estreno formal el 4 de septiembre. Para esa fecha ya todos los elementos de la puesta en escena —actores, actrices, músicos, escenografía, vestuario, maquillaje, peinados, iluminación, planta técnica, tramoya y producción— estaban listos para el estreno, con sus respectivos detalles y errores que se solventan con la constante repetición de un espectáculo en vivo.

TEMPORADA



XVI.- Diseño de imagen publicitaria para la obra, diseñado por Rogelio Valdés.

Inicio de temporada

Madre Coraje y sus Hijos se estrenó el 4 de septiembre del 2014. Mi función como codirectora había terminado, la temporada de *Madre Coraje y sus Hijos* comenzó el 4 de septiembre y teóricamente mi trabajo como directora había terminado. En el ámbito teatral, al menos en nuestro país, las funciones durante la temporada quedan a cargo del director residente o del asistente de dirección, quién es la o él responsable de resolver los problemas que emergen en el día a día y de cuidar que la actuación, la puesta en escena y los elementos de producción se mantengan en un nivel óptimo. Una temporada teatral es un ente maleable que cambia y evoluciona conforme interactúa con el público. Por esto, es necesario un responsable que la contenga de manera que este desarrollo sume y mejore la calidad de la representación. Por otro lado, los vestuarios y la escenografía se rompen, los focos de las luminarias se funden, los mecanismos se desgatan, los actores modifican textos y trazos. También pueden surgir diferencias entre los miembros de la compañía o la planta técnica, y

accidentes o imprevistos. Todo esto requiere de una persona que se responsabilice y solucione los problemas que puedan emerger.

En mi caso, haber trabajado como directora adjunta en varias puestas en escena antes de dirigir *Madre Coraje y sus Hijos* me hacía particularmente sensible a lo que pudiera suceder durante la temporada, además como directora, me parecía que quedaban puntos pendientes a resolver para que la obra alcanzara todo su potencial, sobre todo actoralmente.

El aspecto cómico y revisteril terminó eclipsando el contenido conmovedor de la obra, y en mi concepción de la escena ambos tenían que ser igualmente fuertes para el público, pues si éste entra de lleno en la convención de la ficción y luego se le hace evidente, el efecto de alienación sería más contundente. Dicho desequilibrio se manifestó en todo el elenco individualmente, durante distintas etapas de la temporada, ya que para los actores y las actrices era más fácil exagerar gestos y hacerse los graciosos para ganar la aprobación del público, que involucrarse en las acciones concretas de sus personajes. El mismo Brecht (2010) en sus *Escritos sobre el teatro*, escribe que “la herramienta de la identificación no era del todo prescindible, en tanto que se utilizara para mostrar el comportamiento de los personajes (pág.132)”, y eso era precisamente lo que se requería que pasara.

Cuando inició la temporada a Alejandra Ley le fue difícil conectarse con la obra y con el personaje, sobretodo porque tenía que afinar muchos aspectos técnicos de su actuación: volumen, dicción, velocidad, y corporalidad. Lograr integrar lo anterior junto con una buena calidad en la interpretación le costaría las primera tres semanas de la temporada. Gracias a su vasta experiencia como cabaretera, sabía ganarse las carcajadas del público (ésta es su zona de confort), pero también era necesario que fuera verosímil. Como ejemplo, en la primera escena, donde amenazaba con una *paloma*³⁴ gigante a los reclutadores que se querían llevar a sus hijos, le coqueteaba al público en vez de intimidar a los militares. Ganaba risas, pero se deslavaba la tensión que requería ese momento. Dándole notas de dirección durante la temporada tratamos de ir sumando a su interpretación la dimensión patética del personaje, y algunos momentos mejoraron, pero al ser un espectáculo en vivo, también volvían ciertos vicios.

³⁴ **Paloma:** Cohete explosivo con forma triangular, fabricado de papel. Puede ser de múltiples tamaños.

A medida que el elenco se sentía más cómodo actores y actrices cayeron en la necesidad de agradar al público. Ese impulso seductor lo necesitan para trabajar, pero también deben tener claro los momentos en los que no causan gracia. Por mi parte, creo tener claro cuándo funcionaba y cuándo no, al respecto mencionaré ejemplos de los ajustes que servían y de los que no.

Como primera muestra, en la escena 6 del 2º acto, donde Madre Coraje se encuentra en Aguascalientes atendiendo a una numerosa clientela alcoholizada, el Reportero, bebía y bailaba con unas Adelitas. En cuanto Madre Coraje le manifestaba su preocupación por el fin de la guerra, pues si finalizaba su negocio ya no sería fructífero, él la tranquilizaba con el siguiente discurso:

REPORTERO: No tiene nada de qué preocuparse. Tal vez la guerra tenga sus pausas, ella también necesita tomar algo de aire y hasta se puede enfermar, pero que fallezca, eso no va a suceder nunca. ¡Pónganse de acuerdo todo lo que quieran! ¡La guerra va a volver de entre las mismísimas cuevas de su suciedad espuria! ¿Y sabe por qué, Coraje? Porque los clérigos, los gobernadores y los presidentes siempre van a apoyar la guerra... No tiene nada que temer.

(Alejos y Brecht, *Madre Coraje y sus hijos*, 2014, pág. 53)

Rodrigo había propuesto cierto nivel de embriaguez en su personaje para subrayar esas opiniones, pero conforme avanzó la temporada, le fue dando más importancia a la forma que al contenido del texto. Iona y yo le hicimos ver, por medio de notas de dirección, que su interpretación se estaba desviando hacia la exageración de la borrachera y nos distraía de lo que decía. Entonces el actor tomó nuestras notas modificando su interpretación, conforme los acuerdos a los que llegamos durante este dialogo, en la mayoría de las funciones. Rodrigo pasó de interpretar a un borracho que no controla su cuerpo y su dicción, a interpretar a un hombre alcoholizado, pero con cierta lucidez en un momento de desesperación.

En contraparte, durante la escena 9, el mismo actor interpretaba a un coronel carrancista que encabezaba una emboscada contra Emiliano Zapata. Para dicha tarea tenía que pasar, junto con dos de sus subordinados, por una rancharía para rodear el lugar donde estaban descansando las tropas zapatistas. En el camino se encontraba con Catalina y con los

campesinos que habitaban la ranchería, a los que amenazaba de muerte si no le ayudaban a llegar a donde acampaba el caudillo del sur. Las acciones del personaje del coronel consistían en dar órdenes a los soldados, y amenazar a los campesinos y a Catalina para obligarlos a mostrarle el camino a Chinameca. A mediados del mes de octubre, Rodrigo nos informó que le practicarían una operación en la columna vertebral y que la cirugía se realizaría a principios de noviembre. A raíz del dolor que le producía mantenerse erguido tuvo que modificar el dibujo corporal del personaje: su propuesta inicial era mantener una postura erguida, la cual que le causaba mucho dolor. Le pedimos que adoptara una posición que le resultara cómoda, pero que la exagerara. Propuso un personaje exagerado, con el cuerpo retorcido, pero no descuidó las acciones que realizaba, lo que hizo más contundente y verosímil su interpretación. El resultado de esto no tuvo que ver con el regodeo voluntario del actor, sino con una condición de salud con la que Rodrigo tenía que luchar para ejecutar las acciones del personaje.

Lo anterior me lleva a reflexionar en cómo la voluntad del actor o actriz influye en el trabajo que se muestra y que se modifica durante una temporada de teatro. El regodeo me parece un mecanismo de supervivencia de los intérpretes, una manera para encantar al público sin tomar en cuenta las acciones o el contenido de la obra. Al estar en juego su supervivencia en el escenario, es instintivo, por lo que nuestra tarea como directoras o directores, durante una temporada, es apuntar y registrar las modificaciones que funcionan y las que podrían tomar otro camino en virtud de la acción. Es conveniente, como directoras y directores, tener mucha conciencia y flexibilidad para que la obra evolucione junto con el público y ayudar a que los actores y actrices no se aferren a sus primeras expectativas.

Me parece que, para evitar el dominio del gesto sobre la acción, debimos trabajar aún más en el análisis de texto durante la escenificación (al trazar las escenas, al correr la obra y durante los ensayos técnicos), dejar claros acciones y objetivos específicos de cada personaje para que, sin importar cuales gestos se realizaran, las acciones se ejecutaran y se contara la trama. Nos faltó entender, como directoras, que la conducta conflictiva de los actores durante los ensayos era, posiblemente, una manifestación de la falta de objetivos y de acciones claras, y quizá debimos repasar el análisis de texto durante los primeros ensayos en el teatro. Estábamos tan enfocadas en que actores y actrices adquirieran una actitud lúdica y en tratar

de emparejar sus capacidades técnicas que olvidamos los cimientos para el trabajo escénico de todo el equipo: las acciones y los objetivos dentro de las tramas de las escenas.

Mitad de temporada

Como lo mencioné anteriormente, para el viernes 17 de octubre, Rodrigo Murray nos confirmó que tendría una intervención quirúrgica el día 2 de noviembre, lo que nos daba dos semanas para buscar a un actor que pudiera sustituirlo. El sábado 18 de octubre, el actor Emilio Savinni nos confirmó, a Iona y a mi, su disponibilidad para reemplazar a Rodrigo durante dos semanas. En los orígenes del proyecto Savinni estaba contemplado para interpretar al Cocinero, e inclusive realizó un par de lecturas dramatizadas de la traducción, pero no pudo participar por razones laborales. Tuvimos dos semanas para prepararlo. El domingo 19, Emilio asistió a la función de la obra. Con la ayuda de los asistentes de dirección, esa misma función se grabó y se le entregó junto con el texto para que pudiera estudiarla. También el domingo tendríamos los horarios de los actores y las actrices que nos apoyarían y ensayarían con él. Trabajamos con Emilio tres días completos (de 10:00 a 15:00 hrs - 17:00 a 22:00 hrs) y otros cuatro días por las mañanas (de 10:00 a 15:00), durante dos semanas y media, pues teníamos funciones que debían continuar de jueves a domingo.

Antes de los ensayos con las personas involucradas, las directoras tuvimos una plática con el actor para hablar sobre sus personajes y definir sus diferentes líneas de acción. Todo el equipo de actuación prestó el tiempo que estaba dentro de sus posibilidades para ayudar a Savinni durante su corto tiempo de ensayos. Comenzamos con el trazo de las escenas, que Savinni ya había empezado a memorizar, y después se repasaba completa la escena, las veces que fuera necesario para que Emilio pudiera fijarla. La mayoría de las ocasiones comenzábamos marcando con el equipo de producción y dirección, para luego pasar la escena con el elenco disponible. Así como lo hicimos durante el proceso ordinario de ensayos, en este periodo extraordinario, las coreografías también se marcaron de manera independiente.

En mi experiencia, durante los ensayos de preparación para suplir a un actor, es importante como directora, tener claridad tanto del trazo como de los movimientos y objetivos de los personajes que comparten escenario, y es primordial que una sola persona, preferentemente del equipo de dirección (directoras o asistente de dirección en este caso), sea quien explique

dichos detalles para que al nuevo elemento le sea más fácil asimilar y memorizar traslados e intenciones. Si otras personas intervienen en las indicaciones, se corre el riesgo de aturdir al nuevo elemento, pues con el afán de ayudar, todos opinarán sobre lo que se tendría que hacer, dificultando la memorización de la escena y creando confusión para el nuevo actor. Así se ensayaron las escenas en donde intervenía Emilio, sin embargo, hay soluciones que sólo los actores conocen a cerca de sus personajes y es ahí donde su trabajo se complementa con el nuestro.

Para el miércoles 29 sólo nos quedaba la primera escena por marcar. Ésta me parecía particularmente difícil, pues el único objeto sobre el escenario era la carreta, con siete intérpretes que se movían alrededor de la misma, había que poner atención a los movimientos de todos todo el tiempo para poder indicarle a Savinni hacia dónde y por qué se movía. Madre Coraje y el Sargento eran los que llevaban la acción principal durante esa escena. Afortunadamente, Rodrigo llegó ese día para apoyar el ensayo y le indicó a Emilio claramente y desde su perspectiva de actor, cuáles eran los movimientos, intenciones y motivaciones de sus personajes, lo que facilitó el ensayo y la asimilación de los personajes para el nuevo integrante del elenco.

En este periodo, todo el equipo actoral estuvo excepcionalmente solícito para con Murray y Savinni. Para mí fue un proceso cansado; después de un inicio de temporada donde aún quedaban detalles por revisar, cuando el proceso comenzaba a ajustarse, llegaba un nuevo reto para todas las personas involucradas en la escena. Fue también un momento en el que todo el elenco puso más empeño en escena y no sólo desde que Savinni entró a la obra, lo percibí desde que Rodrigo, en su convalecencia, tuvo que limitar sus movimientos para ofrecer función. Percibí que actores y actrices estaban conscientes de que tenían que llenar un hueco y que requerían de un ajuste en su actuación para poder lograrlo. Tal vez es otra de las razones por las que se fueron exagerando sus gestos y restaron importancia a la acción: agradar al público a como diera lugar, para solventar esta situación.

Independientemente de mi opinión como directora y todas las notas que creo que se tendrían que trabajar en caso de un remontaje, la obra funcionó con el público. Me parece que tenía la cualidad de motivar a la participación activa del público y eso fue uno de los factores que mejor funcionaba. Desde que Alondra, Emmanuel y Beto salían a sala en la segunda llamada

a “vender” dulces y Joana a reclutar gente, se definía una relación intérprete-público u obra-público que efectivamente me recordaba al cabaret, donde los espectadores responden a cualquier estímulo que los incluya. Actores y actrices hacían preguntas o solicitaban alguna moneda y el público reaccionaba inmediatamente, era como tener cuatro escenas diferentes al mismo tiempo en la sala del teatro y cada sección del público estaba atenta al intérprete que estuviera acaparando su atención. Ya en la tercera llamada Artús Chávez tenía la responsabilidad de continuar esa relación hasta el final de la obra; la mayor parte de la audiencia contestaba a las preguntas que él hacía, levantaban la mano para participar en la lectura de una nota de Catalina, o en menor medida, para pasar al escenario a proponer una idea de cambio para el país.

La música en vivo apoyaba muchísimo a la escena: los músicos incorporaban efectos de sonido y cambios inesperados en las canciones, que amalgamaban lo que sucedía en el escenario y lo que se oía, siempre estaban atentos a lo que pudiera pasar y si pasaba algo extraordinario, lo apoyaban con algún sonido o melodía. Dicha actitud generaba un guiño a veces hacia el auditorio, otras con los actores. En algunas partes hasta los músicos apoyaban las peticiones del público y aplaudían con él, como si hubiera un segmento de butacas sobre el escenario, donde también los espectadores tocaban instrumentos.

Final de temporada

Es una costumbre, para el personal técnico del teatro, hacer bromas al elenco durante la última función de una temporada, que consistan sobre todo en cambiar los elementos de utilería para perturbar a los actores sin que el público se dé cuenta y tengan que luchar con esos cambios, teniendo que integrarlos a la escena, lo que es un excelente ejercicio de concentración actoral. Me uní a esta tradición como parte del equipo técnico. Todo lo que se me ocurrió para modificar la utilería tratamos de llevarlo a cabo: poner líquido en jarras y botellas donde no lo había, rellenar con cosas pesadas la caja del dinero de *Oaxaca*, dejar recaditos o imágenes obscenas en momentos específicos de la obra, etc. Hubo algunas bromas que se volvieron evidentes para los espectadores, que me parece, los incluía en la dinámica festiva de la obra y que pudieron llegar a disfrutar, como que saliera un actor de otro montaje,

Patricio Castillo³⁵, a preguntarle a Artús como *Maestro de Ceremonias* en el inicio del segundo acto: ¿Dónde se encontraba el foro Sor Juana Inés de la Cruz? cruzando el escenario y desapareciendo de escena³⁶. La reacción de sorpresa de Artús al ver a un actor ajeno a *Madre Coraje...* interrumpiéndolo en escena, hizo que el auditorio se percatara de que algo extraño pasaba que estaba fuera del control de los actores.

Lejos de disimular y concentrarse, muchos de los actores evidenciaron sus reacciones y se dejaron afectar por los extraños artículos que aparecían en escena. Creo que en ese sentido las bromas se salieron de control, pues el ritmo y la energía durante la representación se vieron mermados, perjudicando la obra en su conjunto, y si bien el público también se divertía, era por las evidencias al juego interno entre actores y técnicos y no porque pudieran seguir la trama de la obra. Podría decir que fue una función fallida en ese sentido.

Al terminar con este ciclo y después de tanto tiempo de trabajo intenso involucrado creo que se generó un vacío en la compañía, al dar por terminada la temporada en el Juan Ruiz de Alarcón que, a su vez, propició un ambiente nostálgico en todo el equipo de trabajo. Como ya dije, la idea con estas bromas era que los actores lucharan contra ellas, pero al final terminaron siendo un distractor, también para el ambiente nostálgico, convirtiéndose en una inyección de euforia para esa penúltima función y diluyendo así la sensación de tristeza que llega con el final de temporada.

El 07 de diciembre del 2014 finalizó la temporada de *Madre Coraje y sus hijos*, de Bertolt Brecht en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón del Centro Cultural Universitario, UNAM, como parte de la programación de temporada de otoño del 2014 de Teatro UNAM.

³⁵ **Patricio Castillo** es un actor chileno que llegó a México en 1964, se ha desempeñado en cine, teatro y televisión con más de 50 años de carrera artística dentro de nuestro país (Proceso, 2018).

³⁶ El **Foro Sor Juana Inés De la Cruz** se encuentra dentro del complejo cultural universitario en la UNAM, y colinda con el teatro Juan Ruiz de Alarcón. En la temporada de otoño en el 2014, se presentaba "*Una luna para los malnacidos*" del dramaturgo Eugene O'Neil, dirigida por Mario Espinosa. En esta puesta en escena Patricio Castillo participaba como parte del elenco. Empezamos saludándonos al llegar a nuestras respectivas funciones y terminamos invitándolo a participar en la broma para Artús; en la última función regresando del intermedio, el Pato, como le decimos de cariño, tenía tiempo entre sus escenas y entusiasmo por poder participar en las bromas de *Madre Coraje...*



*XVII.- Movimiento final del número musical de la representación.
De izquierda a derecha aparecen: R. Murray, O. Saavedra, A. López, L. Urbina, A. Hidalgo, A. Ley, E. Bartilotti, J. Camacho, L. Martínez y A. Chávez.*

CONCLUSIONES

La preparación para llevar a cabo esta puesta en escena duró once meses, desde el seminario sobre Brecht y Teatro de Revista en octubre del año 2013, hasta los ensayos generales de los primeros días de septiembre del 2014.

La primera parte fue esencialmente teórica, y si bien se implementó como una herramienta de preparación para que estudiantes y recién egresados/egresadas, estuvieran a la altura de actores profesionales, fue también un aspecto indispensable para que, como directora, entendiera y asimilara las teorías de Brecht, el teatro de revista y el contexto revolucionario, para así poder generar una propuesta artística. Dicha investigación tendría que realizarse de cualquier manera como trabajo base para un director, diría Bogart, pero hasta este proyecto no me había percatado de la importancia y el eco que la investigación, tanto teórica como práctica, tienen para una puesta en escena: no sólo para justificarla, sino para profundizarla y tener material creativo al llevarla a cabo. La estética, el lenguaje utilizado, el estilo en la actuación, la interacción con el público, etc., tenían una investigación que respaldaba lo que hicimos. Con *Madre Coraje...* no pretendimos ser originales o hacer una propuesta estética que revolucionara el teatro mexicano, queríamos acercar la obra de Brecht al público mexicano, y en este sentido nos enfocamos en la coherencia de los sucesos históricos, en usar el teatro de revista como herramienta para contar la historia, utilizando referentes visuales típicos de la cultura nacional; es decir, nos concentramos en seguir la metodología de Brecht al pie de la letra. Todo se investigó y revisó para darle forma, coherencia y familiaridad a la escenificación. Me parece elemental adoptar esta forma de trabajo en mi vida profesional pues resultó para mí una gran herramienta en el desarrollo de la puesta en escena.

Abordar y profundizar en la teoría de Brecht para el desarrollo de la acción y de la actuación me ofreció, como directora, la posibilidad de entender e implementar diferentes formas de guiar a actores y actrices por un proceso creativo. En dicho proceso, partimos de una situación social, de la opinión individual del actor o actriz (referente al personaje o a la situación histórica o a la obra), de los aspectos técnicos y hasta físicos de cada individuo o de referentes estereotípicos de la cultura, para generar matices y calidades de interpretación más extensas y variadas durante toda representación. Entendí que estos puntos de partida y sus resultados no necesariamente están peleados con la capacidad del actor para identificarse, sino que se

vuelven métodos útiles para la práctica en dirección de actores y se puede recurrir a ellos para cualquier tipo de obra. Entendí que la identificación del actor en Stanislavski, no necesariamente contradice al efecto de alienación de Brecht pues, las dos propuestas buscan la verdad durante la representación, con la diferencia de que uno rompe con la ilusión creada y el otro la mantiene todo el tiempo. En esta investigación para la puesta en escena y durante el montaje, pude constatar que, si un intérprete no se toma en serio, es decir, no es verosímil, difícilmente podrá mantener la atención del público, por lo tanto, el espectáculo, o por lo menos su intervención, será motivo de aburrimiento.

Que el elenco conociera y practicara con estos elementos teóricos fue de gran ayuda durante los ensayos, pues se creó un lenguaje grupal y unificado, en el que ya todos conocíamos los referentes que usábamos, o las ideas brechtianas que se utilizarían en la obra. Así se hacían sugerencias en función de estos planteamientos, sobre todo en la primera etapa de ensayos. Por otro lado, me parece que se debe tomar en cuenta que, al tratarse de aspectos técnicos para desarrollar personajes, corremos el riesgo de que la actuación quede acartonada, es decir, que los y las intérpretes estén preocupados más por la forma que por el contenido y los objetivos de acción se pierdan. En este sentido, aprendí que es conveniente mantener la atención en las acciones pequeñas de los personajes, si las personas en el escenario están siendo verosímiles, todo va bien, si no, es bueno regresar al análisis de texto y enfocarnos en lo que hacen los personajes para llegar a su objetivo, más que en la forma.

Con toda la problemática que surgió con algunos actores me es particularmente importante señalar la parte humana de la dirección. Creo que es necesario, como profesionales, mantener un bagaje cultural y teatral amplio que nos permita desarrollar las herramientas necesarias para ejercer nuestra profesión de una manera creativa y sustentada, pero una de las cosas que me enseñó este proyecto es: trabajar con seres humanos diferentes y complejos. Es una condición como gente de teatro, y sobre todo como directora, promover el trabajo en equipo, partiendo de que es una iniciativa personal la de llevar a cabo una puesta en escena para presentar a un público, ya sea proponiendo el proyecto o si nos asignan la dirección de alguno, lo que quiere decir, adoptando la perspectiva de Bogart (2008), que todo el proceso teatral es un acto de seducción constante de todas las partes involucradas. Desde la primera llamada a los diseñadores, actores o productores, planteando las primeras ideas de lo que se pretende

hacer con la obra, pasando por la inclusión al proyecto de realizadores, planta técnica, personal de taquilla, y hasta la última presentación a público; las relaciones laborales van evolucionando y con esa evolución surgen desacuerdos, discusiones y problemas que se resolverán mediante las propuestas de todos, para llevar el proyecto a buen término, y aún con las confrontaciones, todos nos sentiremos parte del equipo de trabajo apropiándonos una parte del resultado obtenido.

Esto me lleva a pensar que, si se desarrollan relaciones laborales estrechas donde la compañía, (productores, diseñadores, actores, planta técnica, realizadores, etc.), se sienta satisfecha con su desempeño durante el proceso creativo y por lo tanto con el resultado, entonces es muy probable que pueda gustar al público. Como artistas somos propensos a cancelar por completo la mirada crítica hacia nuestro trabajo, pero creo que es nuestro deber fomentar la tolerancia a la evaluación, en la que, independientemente del rubro al que se pertenezca, se comente sobre el trabajo del otro, se escuchen las problemáticas de los diversos sectores (creativos o técnicos), de una forma respetuosa y solidaria para llegar a un fin en común: la presentación a público de un esfuerzo conjunto.

Después de lo sucedido durante la temporada, he reflexionado sobre los límites en el trabajo de dirección, el cual, generalmente se piensa que finaliza al iniciar la temporada. A raíz de lo sucedido, me pareció que es necesario seguir trabajando en la representación; todo es perfectible y, con un espectáculo en vivo siempre habrá detalles a afinar y descubrimientos sobre la escena que sean detonados por la relación que adquiera la obra con la audiencia. Es ahí donde directoras y directores entramos a compartir y dialogar esos hallazgos con actores y actrices para que la obra siga siendo espontánea y dinámica. En el caso concreto de este proyecto, al estar presente y en constante diálogo, el equipo de dirección e intérpretes durante toda la temporada, se superaron en gran medida las carencias técnicas que Ley manifestaba al empezar las funciones, pudimos afinar, contener y modificar la actuación general cuando se empezó a volcar toda la atención de los intérpretes hacia la forma y, manejar la emergencia que surgió con Rodrigo Murray ya avanzadas las funciones.

Para lograr lo anterior, me es importante resaltar que, según mi propia metodología, se necesita un periodo de observación y escucha, por parte de la dirección, en el que, se asista a las funciones como cualquier espectador y percibamos las reacciones de la audiencia, para

que después, de una manera intuitiva, podamos comunicar al actor, eso que percibimos a manera de notas, no sin antes preguntar: ¿cómo sentiste esta función? En mi experiencia, se genera un vínculo especial con los intérpretes al compartir los dos lados de una representación, (sobre la escena y dentro de la audiencia), esta experiencia puede enriquecer muchísimo los proyectos. Como artistas nos encontramos en una constante búsqueda de perfección, sin embargo, nos enfrentamos a un cambio permanente, por ejemplo: la coyuntura del momento en el que se presenta la obra, que cambia semana a semana, la audiencia siempre es distinta, pueden ocurrir accidentes, la dinámica interna de la obra también es cambiante, etc., y entre toda esa incertidumbre me parece alentador pensar que esa sensación se comparte y, por medio del diálogo se pueden generar relaciones que lleven cada función a ser una buena función.

Como última reflexión, confieso que me fue difícil entender el “cambio” en la obra (de circunstancias, de opiniones y de acciones en los personajes), y en las teorías planteadas por Brecht, pensar en eso me producía una sensación de vacío. La diferencia de circunstancias y época, en relación con el autor alemán, me genera una reacción inversa a lo que él plantea, pues racionalmente, entiendo la importancia que da a los cambios tecnológicos que se vivieron durante el desarrollo de la primera mitad del Siglo XX, sin embargo, en la actualidad, los cambios son tan vertiginosos que los damos por sentado, suceden tan rápido que ya no nos damos cuenta, así, los fenómenos propios de nuestra época pasan desapercibidos. Tengo la sensación de no saber cómo organizar tantos cambios para adecuar nuestra forma de producción a nuestras necesidades de entretenimiento, lo que me lleva a cuestionarme: ¿cómo consumimos teatro en la actualidad? y ¿cómo producirlo de acuerdo a esta época? En una época donde tenemos miles de opciones de entretenimiento con sólo mover un dedo en nuestros dispositivos móviles: ¿por qué la audiencia haría un esfuerzo extra para salir de su casa y atender a una obra de teatro? ¿qué tengo que hacer yo, como productora, para que quieran ver mi trabajo? A la distancia de cuatro años de haber montado *Madre Coraje* ... como productora y directora de dos montajes más, esta problemática es, me parece, la gran tarea que necesitamos resolver para sobrevivir como profesionales en el mundo actual, pues no basta con tener un buen producto, necesitamos crear una necesidad de entretenimiento teatral.

Bibliografía.

- Alejos, J. A. y Bertolt B. (2014). *Madre Coraje y sus hijos*. México: Inédita.
- Appia, A. (1970). *El espacio escénico*. Madrid: Comunicaciones.
- Appia, Craig, Copeau, et al. (1970), *Investigación sobre el espacio escénico*. Madrid. Comunicación.
- Artaud, A. (2002). *El teatro y su doble*. México: Grupo Editorial Tomo.
- Aristóteles y García Bacca. (1996). *La Poética*. México: Editores mexicanos unidos.
- A.R. Williams: *Biografía de John Reed...* (2016). Marxists.org. Extraído el 02 de agosto 2016 de: <https://www.marxists.org/espanol/reed/biografia.htm>
- Azuela, M. (2007). *Los de abajo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barba, E. (1988). *Anatomía del actor*, SEP-INBA, México, 1988.
(1990). *El arte secreto del actor*. México. Pórtico de la Ciudad de México
- Benjamin, W. (1998). *Tentativas sobre Brecht*. Trad. Jesús Aguirre. España: Taurus.
- Bentley, E. (1985). *La vida del drama*. México: Paidós.
- Bergson, H. *La Risa*. (2008). Madrid: Alianza editorial.
- Brecht, B. (1957). *La ópera de los tres centavos*. Trad. Annie Reney y Onofre Lovero. Argentina: Losange.
- (2004). *Escritos sobre Teatro*. En B. Brecht, *Escritos sobre Teatro* (G. Dieterich, Trad., 2ª edición ed.). España: Alba.
- (2010). *Madre Coraje y sus hijos*, versión Antonio Buero Vallejo, Centro Dramático Nacional, Madrid. Recuperado el 18 de agosto del 2013, de: http://biblio3.url.edu.gt/Libros/Mad_Coraje.pdf
- (2013). *Pequeño organon para el teatro [completo 1948]*. Recuperado el 07 de octubre del 2013, de: <http://es.scribd.com/doc/24993807/Brecht-Bertolt-Pequeño-organon-para-el-teatro-completo-1948#scribd>
- Brecht, B. y Willett, J. (1964). *Brecht on theatre*. New York: Hill and Wang.
- Boal, A. (1980). *Teatro del oprimido*, Nueva Imagen, México.

- Bogart, A. (2008). *La preparación del director: siete ensayos sobre teatro y arte*. Barcelona: Alba Editorial.
- Bogart, A. y Landau, T. (2007). *Los Puntos de vista escénicos*. Madrid: Asociación de directores de España.
- Brook, P. (1997). *El espacio vacío*. Barcelona: Nexos Península.
- (1999). *La puerta abierta*. Barcelona: Alba.
- Calabrese, O. (1987). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós.
- Ceballos, E. (1992). Principios de dirección escénica. México: Gaceta Col. Escenología num. 16.
- (1999). Las técnicas de actuación en México. México: Escenología.
- Chávez Novelo, A. (2003) Propuesta de actividades para realizar un taller de aprendizaje de la técnica del Clown. [tesis de licenciatura inédita]. Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.
- Chejov, M. (1971). *Al actor*. México: Diana.
- Cosío Villegas, D. (1994). *Historia mínima de México*. México, D.F.: El colegio de México.
- Craig, E.G. (1970). *Del arte al teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- De maría y Campos, A. (1996). *El Teatro Del Género Chico en La Revolución Mexicana*. México: CONACULTA.
- De León Cevallos, M. (2004). *Espectáculos Escénicos. Producción y difusión*. México: CONACULTA.
- Diderot, D. (1966). *La paradoja del comediante*. México: Diana.
- EFITEATRO, (2014). *Carpeta de solicitud de apoyo para la producción de la obra Madre Coraje y sus Hijos*. México: Inedita.
- Elam, K. (1994). *The semiotics of theatre and drama*. Londres - Nueva York: Routledge.
- Elizondo, J.F. y Gascón, R. (1913). *El país de la metralla*. México.
- Engels, F. (2000). *Marxists Anternet Archive*. Recuperado el 25 de junio de 2018, de marxists.org: <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1880s/dsusc/3.htm>

- Ewen, F. (2001). *Bertolt Brecht: su vida, su obra, su época*. Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Excelsior. (2017) Tradiciones: Los corridos, canción y poesía mexicana. [online] Recuperado el 23 de mayo 2017 de <http://www.excelsior.com.mx/nacional/2017/05/17/1164106>.
- Fo, D. (1998). *Manual mínimo del actor*. Guipuzkoa: Argitaletxe Hiru.
- Freud, S. (2000). *El chiste y su relación con el inconsciente*. Madrid: Alianza.
- Frías y Soto, H. Arias, et. al. (1997). *Los mexicanos pintados por sí mismos*. México: CONACULTA.
- Goroztiza, C. (1981). *Antología de teatro mexicano del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Goutman, A.(1999). *El significado escénico: significación y medios*. México: UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- Grotowski, J. (1981). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
- Hoyo, A. (2002). *Diccionario de palabras y frases extranjeras*. Madrid: Santillana.
- Kantor, T. (2011). *Las lecciones de Milan*. Recuperado el junio de 2015, de: [es.scribd.com: https://es.scribd.com/document/123202293/kantor-tadeusz-lecciones-de-milan](https://es.scribd.com/document/123202293/kantor-tadeusz-lecciones-de-milan)
- Kowsan, T. (1997). *El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo*, en *Teoría del teatro* (Boves Naves: 121-154). Madrid: Arco Libros.
- Krauze, E.(2014). *Caudillos culturales de la revolución mexicana*. México: Tusquets.
- Lipovetski, G. (2002). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- Luna, A. (2001). *Escenografía: cuatro décadas de teatro en México*. México. Milagro-CONACULTA.
- Mancisidor, J. (1992). *Historia de la Revolución Mexicana*. México: Proculmex.
- Magaña Esquivel, A. (1973). *Medio siglo de teatro mexicano (1900-1966)*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Meyerhold, V.E. (1986). *El actor sobre la escena*. México: UAM, Gaceta.

- (1992). *Teoría Teatral*, tr. Agustín Barreno, Madrid: Fundamentos.
- (1992). *Textos Teóricos I y II*. Madrid: ADE.
- Pavis, P. (1984). *Diccionario del Teatro, Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Partida, A. (1998). *Los Géneros Dramáticos*. México: UNAM.
- Pérez, Montfort. R. (2007). *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX*. México: CIESAS.
- Piscator, E. (1963). *El Teatro Político*. Madrid: Skene.
- Orozco, J. *Autobiografía*. (1996). México: Era, 1981. Citado en: De María y Campos, *El Teatro del Género Chico en La Revolución Mexicana*. México: CONACULTA.
- Román Calvo, N.(2000). *Para leer un texto dramático*. México: Árbol/UNAM.
- Rulfo, J. (1980). *El llano en llamas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sanabre, R. (1996). *Creación y deformación en la lengua de Arniches*. Madrid, 1966. Citado por De Tavira en: De María y Campos, A. *El Teatro del Género Chico en La Revolución Mexicana*. México: CONACULTA.
- Serrano, R. (1994). *Dialéctica del trabajo creador del actor*. México: ASBE.
- Silva Herzog, J. (2005). *Breve historia de la Revolución Mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sotres, C. (2016). *Introducción al cabaret (con albur)*. México: Paso de Gato, Toma ediciones y Ediciones Chulas.
- Stanislavski, C. (1979). *El trabajo del actor sobre su papel*, Diana: México.
- (1979). *Manual del actor*. México: Diana.
- (1982). *Como se prepara un actor*. Cuba: Arte y literatura.
- (1994) *Ética y disciplina*. Tr. Margherita Pavia y Ricardo Rodríguez. Selección y Notas de Edgar Ceballos. México: Col. Escenología.
- (1998). *El proceso de la dirección escénica*. México: Escenología.
- Thomson, P., Sacks, G., y Vicente Hernando, C. (1998). *Introducción a Brecht*. Tres Cantos, Madrid, España: Akal Ediciones.

Thomson, P. y Sacks, G. (2006). *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge, 2ª ed.

Tolmacheva, G. (2011). *Creadores del teatro moderno*. México: Escenología.

Trancón, S. (2006). *Teoría del teatro*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. España: Cátedra/Universidad de Murcia.

Wagner, F. (1986). *Teoría y técnica teatral*. México. Editores Mexicanos Unidos.

Referencias de sitios WEB

Biografía de Jorge Negrete. (2016). *Biografiasyvidas.com*. Extraído el 07 de agosto 2016, de:

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/n/negrete.htm>

Biografía de Pedro Infante. (2016). *Biografiasyvidas.com*. Extraído el 07 de agosto 2016, de:

http://www.biografiasyvidas.com/biografia/i/infante_pedro.htm

Biografía de Serguei Eisenstein. (2016). *Biografiasyvidas.com*. Extraído el 04 de agosto 2016, de:

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/e/eisenstein.htm>

Biografía de Stan Laurel y Oliver Hardy. (2016). *Biografiasyvidas.com*. Extraído el 03 de noviembre 2016, de: http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/laurel_hardy.htm

Biografía de Vsevolod Meyerhold. (2016). *Biografiasyvidas.com*. Extraído el 22 de julio 2016, de:

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/meyerhold.htm>

Biografías. (2016). *Wiki*. Extraído el 23 de julio 2016, de:

<http://biografias.wiki/india-maria/>

Biografías y Vidas. (5 de marzo de 2018). Obtenido de:

<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/k/keaton.htm>

Charles Chaplin. Biografía. (2016). *Biografiasyvidas.com*. Extraído el 01 de: noviembre de 2016, de <http://www.biografiasyvidas.com/monografia/chaplin/>

Paul Dessau. Biografía. (2017). *Biografiasyvidas.com*. Extraído el 01 de: noviembre de 2017, de

(<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/dessau.htm>) y

(https://youtu.be/C3sAYPj3_o).

Chotis. (2016). Losbailesdesalon.com Extraído el 09 de agosto 2016 de:

<http://www.losbailesdesalon.com/antiguos/chotis.html>

Definición de parodia–Definición.de. (2016). *Definición.de*. Recuperado el 08 de agosto 2016 de:

<http://definicion.de/parodia/#ixzz4GyMLr9W8>

Definición de Zarzuela–Definición.de. (2016). *Definición.de*. Recuperado el 08 de agosto 2016 de:

<http://definición.de/zarzuela/>

- Diccionario de Marxismo. (2016). *Apocatastasis.com*. Extraído el 04 de agosto de 2016 de:
<http://www.apocatastasis.com/diccionario-glosario-marxismo-marxista.php#revolucion>
- El Son esencia de México - Herencia Latina. (2016). *Herencialatina.com*. Extraído el 21 de octubre de 2016 de:
http://www.herencialatina.com/Sones/El_Son_Esencia_de_Mexico.htm
- (I), M. 2015. *México y la desigualdad en la distribución de la riqueza*. (I). Expansión. Extraído el 03 de agosto de 2016 de:
<http://expansion.mx/opinion/2015/09/04/por-que-persiste-la-desigualdad-de-ingresos-en-mexico-i>
- Los Hermanos Flores Magón: *El movimiento obrero y anarquista*. (2009). *La revoltosa 1910's Blog*. Extraído el 06 de agosto 2016, de:
<https://larevoltosa1910.wordpress.com/2009/06/03/los-hermanos-flores-magon-el-movimiento-obrero-y-anarquista/>
- Materialismo dialéctico en el Diccionario soviético de filosofía*. (2016). *Filosofía.org*. Recuperado el 22 de julio del 2016, de:
<http://www.filosofia.org/enc/ros/mat03.htm>
- Patricio Castillo a 50 años de su debut en México*. (2018). *Proceso.com.mx*. Extraído el 03 de enero 2018, de:
<https://www.proceso.com.mx/373572/patricio-castillo-a-50-anos-de-su-debut-en-mexico>
- Real Academia Española. (2018). *Diccionario de la Lengua Española*. Extraído el 05 de febrero de 2018 de:
alienación: <http://dle.rae.es/?id=1qcHOJ0>
albur: <http://dle.rae.es/?id=1ZVdKVJ>
dicción: <http://dle.rae.es/?id=DgHZHjf>
entonación: <http://dle.rae.es/?id=FilFwSN>
huapango: <http://dle.rae.es/?id=Kk4xYPm>
prosodia: <http://dle.rae.es/?id=UQRgo6L>
vedete: <http://dle.rae.es/?id=bQSYQme>
- SITI Company Members | SITI Company. 2016. Siti.org*. Extraído de:
<http://siti.org/content/siti-company-members>
- Social D. (2013). *EFITEATRO*. *conaculta.gob.mx* Recuperado el 23 de septiembre del 2014, de:
http://www.conaculta.gob.mx/financiamiento_efiteatro/#.VPEIwUYgXV0

Tras asesinato de 5 en bar, prohíben 'narcocorridos' en Sinaloa. (2016). Excélsior.

Extraído el 02 de agosto del 2016, de:

<http://www.excelsior.com.mx/nacional/2016/02/24/1077177>

Filmografía

- Anderson, B. B. (Producción), Robbins, J (Dirección). (1921). *The Lucky Dog* [Película]. E.U.A.
- Anima Films, History Channel Latinoamérica (Producción), Gueilburt, M. (Dirección). (2007). *La Revolución Mexicana* [Documental]. México
- Bliokh, J. (Producción), Eisenstein, S. (Dirección), (1925). *El acorazado Potemkin* [Película]. Unión Soviética.
- Chaplin, C. (Producción), Chaplin, C. (Dirección), (1918). *A Dog's Life* [Película]. E.U.A.
- (1915). *A woman* [Película]. E.U.A.
- (1921). *The kid* [Película]. E.U.A.
- (1936). *Modern Times* [Película]. E.U.A.
- (1940). *The Great Dictator* [Película]. E.U.A.
- Crane, K; Hillkowitz,S; Kahn, O; Craig, M. y Sinclair, U. (Producción), Eisenstein, S. (Dirección). (1932). *¡Que viva México!* [Película]. E.U.A; México y Unión Soviética.
- Gelman, J y Reachi, S (Producción), Delgado, M.M (Dirección). (1941). *Ni sangre, ni arena* [Película].
- (1942). *Los tres mosqueteros* [Película]. México.
- (1943). *El circo* [Película]. México.
- (1943). *Romeo y Julieta* [Película]. México.
- (1944). *Gran Hotel* [Película]. México.
- (1945). *Un día con el Diablo* [Película]. México.
- (1946). *Soy un prófugo* [Película]. México.
- (1947). *¡A volar joven!* [Película]. México.
- (1949). *El mago* [Película]. México.
- (1950). *Puetra, joven (El portero)* [Película]. México.
- (1951). *El siete machos* [Película]. México.
- (1952). *El bombero atómico* [Película]. México.
- (1952). *Si yo fuera diputado* [Película]. México.
- (1953). *El señor fotógrafo*. [Película]. México.
- (1954). *Caballero a la medida* [Película]. México.

- (1955). *Abajo el telón*. [Película]. México.
- (1957). *El bolero de Raquel* [Película]. México.
- (1958). *Sube y baja* [Película]. México.
- (1961). *El analfabeto* [Película]. México.
- (1962). *El extra* [Película]. México.
- (1963). *Entrega inmediata* [Película]. México.
- (1964). *El padrecito* [Película]. México.
- Grovas, J. (Producción), Oro, J. B. (Dirección). (1940). *Ahí está el detalle* [Película]. México.
- Keaton, B. y Schenck, J. (Producción). Keaton, B y Bruckman, C. (Dirección). (1926). *El maquinista de La General* [Película] E.U.A.
- Laurel y Roach. (Producción), Horne, J W. (Dirección). (1937). *Allá en el lejano oeste* [Película]. E.U.A.
- Maus, P. Y Mier, F. (Producción), Boytler, A. (Dirección). (1938). *Águila o Sol* [Película]. México.
- Mosfilm. (Productora), Eisenstein, S. (Dirección). (1944). *Iván el Terrible* [Película]. Unión Soviética.
- Negrete, D. (Producción), Rodríguez, I. (Dirección), (1952). *Dos tipos de cuidado* [Película]. México.
- Reachi, S. (Producción), Delgado, M.M. (Dirección), (1941). *El gendarme desconocido* [Película]. México.
- Roach, H. (Producción), Seiter, W, A. (Dirección). (1933). *Hijos del desierto* [Película]. E.U.A.
- Roach, H. (Producción), Roach, H. (Dirección). (1933). *The Devil's Brother* [Película]. E.U.A.
- Rodríguez, I. (Producción), Rodríguez, I. (Dirección). (1946). *Los tres García* [Película]. México.
- (1947). *Vuelven los García* [Película]. México.
- (1948). *Los tres huastecos* [Película]. México.
- (1949). *La oveja negra* [Película]. México.
- (1949). *No desearás a la mujer de tu hijo* [Película]. México.
- (1951). *A toda máquina* [Película]. México.
- Schenck, J. (Producción), Cine, E. Y Keaton, B. (Producción y Dirección). (1922). *Cops* [Cortometraje]. E.U.A.

Schenck, J. M. (Producción), Keaton, B y St. Clair, M. (Dirección). (1922). *The Blacksmith*. [Película]. E.U.A.

Sennett, H. (Producción), Lehrman, H. Y Sennett, M. (Dirección). (1914). *Mabel's Strange Predicament* [Película]. E.U.A.

Todd, M. (Producción), Anderson, M. (Dirección), (1956). *La vuelta al mundo en 80 días* [Película]. E.U.A.

Anexo A: Cuadro comparativo completo entre teatro dramático y teatro épico

FORMA DRAMÁTICA	FORMA ÉPICA
Se actúa.	Se narra.
Incluye al espectador en la acción escénica.	Hace del espectador un observador.
Absorbe la actividad del espectador.	Despierta la actividad del espectador.
Le hace experimentar sentimientos.	Le obliga a adoptar decisiones.
Provoca la vivencia.	Aporta una visión del mundo.
El espectador se introduce en el conflicto.	El espectador es puesto frente al conflicto.
Se apoya en sugerencias.	Se apoya en argumentos.
Las sensaciones no se procesan	Las sensaciones se proyectan a la conciencia.
El espectador se identifica con el héroe	El espectador frente al personaje lo analiza
Presenta al hombre como algo totalmente conocido.	Presenta al hombre como objeto de investigación.
El hombre es inmutable.	El hombre es mutable y modificador.
La tensión va hacia el desenlace.	La tensión va hacia el desarrollo.
Las escenas son interdependientes.	Las escenas son autónomas.
La acción va "in crescendo".	Montaje de escenas, yuxtaposición de situaciones.
El acontecimiento es lineal.	El acontecimiento es curvilíneo.
La acción avanza por evolución.	La acción avanza a saltos.
El hombre como esencia fija.	El hombre como proceso.
El pensar determina al ser.	El ser social determina el pensar.
Emocionalismo.	Racionalismo.

Nota: Tomado de Brecht. *Pequeño Organon para el teatro*, 1948.

Apéndice B: Cuerpo Creativo

IONA WEISSBERG (Directora)

Iona Weissberg Glazman (Ciudad de México, 1 de julio de 1968) es directora de teatro y profesora de tiempo completo del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Realizó sus estudios de licenciatura en la Universidad Hebrea de Jerusalén y su Maestría en la Universidad de Columbia, en Nueva York, donde inició su labor profesional con la obra *Suburban News*, de Nora Glickman, en el Theatre for the New City. En México, inició su carrera como directora con la puesta en escena de la obra *Oleanna*, de David Mamet, en 1994. Desde entonces ha dirigido más de veinte obras de teatro, entre las que se encuentran *Fantasia Subterránea para Mujer y Violín*, de su propia autoría, *Rancho Hollywood*, de Carlos Morton, *Don Juan en Chapultepec*, de Vicente Leñero, *El Retablo Embrujado*, de R. del Valle Inclán, *Opción múltiple*, de L.M. Moncada, *La Reina De Leenane*, de Martin McDonagh, *Intimidad* de Hugo Hiriart, *Silvana* de Isaac Bañuelos, *Claudia* de Tom Topor y *El diario de Ana Frank*, entre otras.

Ha producido y traducido varios de sus montajes, los cuales se han presentado en festivales nacionales e internacionales, como la Muestra Nacional de Teatro, el Festival de Teatro Latino en Miami y el Festival Internacional de Teatro en Bolivia. También colaboró en Nueva York con la compañía THE LAB dirigiendo las obras *Ay, Carmela!*, de José Sanchís Sinitierra (la cual tradujo al inglés) y *Cutting Open Wings*, de Lidia Ramírez. Ha recibido becas de la Fundación Cultural Bancomer, de la Universidad de California, y tres apoyos del FONCA para Proyectos y Coinversiones. Ha sido jurado de varias instancias entre las que destacan el Premio de Dramaturgia Joven Gerardo Mancebo del Castillo y el Premio Nacional de Dramaturgia. Como profesora, impartió durante diez años el Taller de Dirección del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, donde llegaron a escenificarse más de siete obras ganadoras del Festival de Teatro Universitario.

Actualmente, además de los cursos que imparte en la UNAM, investiga las metodologías de escenificación en Shakespeare y en el teatro isabelino para su tesis de doctorado. Sus últimas puestas en escena fueron *El Amante*, de Harold Pinter, producida por Teatro UNAM, y *La Madriguera*, de David Lindsay Abaire, en el Teatro Rafael Solana.

STEFANIE WEISS (Traductora)

Estudió psicología en la Universidad Autónoma Metropolitana y la licenciatura en Actuación en la Casa del Teatro. Formó parte del elenco Estable del Centro Dramático de Michoacán, bajo la dirección de Luis de Tavira, desde su fundación hasta el 2008. Ha traducido varios textos dramáticos del alemán al español y es coautora, entre otras adaptaciones, de *Las Siete puertas* de Botho Strauss, *Santa Juana de los Mataderos* de Bertolt Brecht, *Blod* de Lars Noren, *Extrañamiento del mundo* de Botho Strauss, *Bajo la piel de Castor* de Gerhart Hauptmann, y *Natán el sabio* de G.E. Lessing. También realizó la versión en castellano de *El Dragón Dorado* de Roland Schimelpfenig. Fue becaria del FONCA en 2001 y en 2009. Imparte desde el 2001 cursos de introducción a la teoría psicoanalítica para actores y cursos de actuación. Coordinó los diplomados para actores y pedagogos del Centro Dramático de Michoacán con el Centro Nacional de las Artes y es coordinadora académica de la Licenciatura en actuación de La Casa del Teatro.

JUAN ALBERTO ALEJOS (Dramaturgo)

Es egresado del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM en el área de dramaturgia. Ha cursado talleres con Alexi Kaye Campbell, Luis Mario Moncada, Ignacio Solares, Edgar Chías y Fernando Martínez Monroy. Participó en el *Homenaje a Lope de Vega*, en el IV Centenario del *Arte nuevo de hacer comedias* (2009), de la Facultad de Filosofía y Letras, y en el *VII Coloquio de Estudiantes de Letras Clásicas* (2010). Como actor, trabajó en *El cadáver de la novia "El musical"* inspirado en el film de Tim Burton, (2009), *La furia*, versión libérrima de *La tempestad de Shakespeare* (2011), y *Conejos en la Luna* (2012). Es autor de las últimas dos. Participó como músico en el *Maratón de rock, de Avándaro a Donceles* (2011) en el Teatro de la Ciudad. Participó como asesor teatral en el 4to concurso de Teatro estudiantil del CCH Naucalpan en 2012 y 2013. ¡Ha publicado varios cuentos en la revista Siempre! *Presencia en México*. Actualmente es dramaturgo y director de # *Yo Soy Antígona*.

SERGIO VILLEGAS (Diseñador de escenografía)

Ha creado diseños para más de 60 producciones, desde proyectos experimentales pequeños hasta espectáculos masivos. Le fue otorgada la beca de apoyo FONCA para estudios en el extranjero 2001 – 2003. Completó la maestría de diseño escénico en la Universidad de Yale en 2004 y se mudó a su ciudad natal de México. Así mismo se le otorgaron las becas Eldon Elder y la Donald & Zorka Oenslager de la Universidad de Yale y su trabajo fue seleccionado para el Pabellón Mexicano en la Cuadrienal de Praga 2007. Desde allí ha diseñado escenografía, vestuario e iluminación para producciones en Estados Unidos, México y España. Ha sido profesor en materia de diseño escénico en la Universidad Nacional Autónoma de México. Fue curador nacional de la participación de México en la Cuadrienal de Praga de Diseño y Espacio Escénico 2011. Entre sus trabajos como diseñador de escenografía se encuentran: *Una Eva y dos Patanes* de Jeffrey Lane y David Yazbek (2008), *Yo soy mi propia esposa* de Doug Wright (2009), *La novicia rebelde* de Rodgers y Hemmerstein II (2010); *El Coleccionista* de Mark Healy (2010), *Zoot Suit* de Luis Valdez (2010), *Nadando con tiburones* (2012), *Beauty Free Helena* de David Hevia (2013), *Woyzeck* de Georg Buchner (2014).

XÓCHITL GONZÁLEZ QUINTANILLA (Diseñadora de iluminación)

Nació en la ciudad de México. A diseñado escenografía y/o iluminación para mas de 200 obras de teatro, danza, museografía, música, cine y ópera, entre las que destacan: *El entrayentando*, *Asamblea de ciudades*, *La vida es sueño*, *Un tranvía llamado deseo*, *Las aguas del olvido*, *Galería de moribundos*, *Divino Pastor Góngora*, *Antígona*, *Demonios*, *Son de madera*, *Ex – Stasis*, *Si nos dejan*, *Madame Butterfly*, *Tercera llamada*, *Amor dolor y lo que traía puesto*, *Tennessee en cuerpo y alma*, *DF bipolar e Interzona*. Ha participado en distintos festivales internacionales en San José, Montreal, Vancouver, Toronto, Santa Cruz, Trongheim, San Petersburgo, Berlín, Bogotá, Medellín, Edimburgo, París, Bilbao, Portland, Barcelona, Panamá, Shangai, Kingsale, Los Angeles, Praga, Sevilla, Cádiz, Miami, Washington DC, Minnesota, Florida, Seattle y Quito. De 2002 a 2004 realizó estudios de maquinaria escénica en la Escuela Superior de Técnicas y Artes del Espectáculo en Vivo del Instituto del Teatro de Barcelona, España, concluyendo con prácticas profesionales en los Laboratorios Ansaldo de La Scala de Milán en Italia. En 2006 recibió el Premio “Antonio López Mancera” de la Union de Periodistas Teatrales por mejor escenografía del año 2005 por su diseño para la obra *Antígona* de José Watanabe. En junio de 2011 formó parte de la representación mexicana para la exposición Cuadrienal de Praga, además de ser una de los siete diseñadores seleccionados para exponer su trabajo en la exhibición especial de iluminación de dicha Cuadrienal. En septiembre de 2013 obtuvo el Premio de Iluminación en el *World Stage Design* en Cardiff UK, por su diseño para la obra *Ex – stasis* de la compañía Tania Pérez-Salas. En diciembre de 2014, publicó *Manual práctico de diseño escenográfico* con la Editorial Paso de Gato, este libro es resultado del proyecto desarrollado como miembro de el *Sistema Nacional de Creadores de Arte* 2011.

EMILIO REBOLLAR (Diseñador de vestuario)

Diseñador y realizador de vestuario y escenografía; socio activo de la AMIT (Asociación Mexicana de Investigación Teatral). Egresado con mención honorífica de la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras en la UNAM. Entre sus trabajos como diseñador de vestuario y escenografía podemos mencionar *Despertando en Primavera*, *La Madriguera*, *El Amante*, *Dos mujeres y las otras*, *La Dama de las Camelias*, *Un Dios Salvaje*, *Agosto*, *Gorda*, *El extraño caso de Tai Chi y Te Chai*, *El año próximo a la misma hora*, *Jarocho*, *Cabaret Mortal*, así como las obras *El Juicio Final*, *De Sangre y de Honra*, *Mucho ruido y pocas nueces*, *El octavo Pecado*, *La cantante calva*, *El color del Cristal* y *La Cueva de Salamanca*. Maestro de taller de máscaras, taller de maquillaje, taller de vestuario y prácticas de foro en el Colegio Nacional de Danza Contemporánea de Querétaro, de 1998 a 2005. Ha participado en varias exposiciones como “*Joyas del Vestuario Teatral Mexicano: El Arte de la Ilusión*” en el Museo del Palacio de Bellas Artes, en el Festival Iberoamericano de Teatro en Cádiz, en el Museo de América, en Madrid, y la exposición/ homenaje a María Teresa Montoya presentada en la Facultad de Filosofía y Letras UNAM.

MARIO SANTOS (Compositor y productor musical)

Compositor mexicano, arreglista, director musical, pianista, productor musical, pedagogo e investigador en la educación musical con 24 años de experiencia. Arreglista y director musical en proyectos en vivo y grabación para la Big Band Jazz de México, la Orquesta Sinfónica del Estado de México, Orquesta Sinfónica del IPN, Orquesta Universitaria de Música Popular de Xalapa y la Orquesta Sinfónica de Laredo Tamaulipas. En 2001 estrenó su Obertura *Libra* en el Palacio de Bellas Artes con la OSN bajo la dirección de Enrique Dimecke. Ganador del Grammy Latino en 2008 como Productor Musical. Compositor de Música para Teatro: *Relaciones Peligrosas*, en 2001 en el Teatro de las Artes; *La mariposa* en el Centro de Formación Actoral; música para el performance de teatro-danza en los 50 años de la fundación de la Carrera de Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; las obras *El Amante* y *La Madriguera* en 2011 y 2012 respectivamente; música para cine y medios visuales diversos. Desde 2011 es profesor de música en la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, de la UNAM.

ROGELIO VALDÉS (Diseño gráfico e ilustración)

Licenciado en Ciencias de la Comunicación por parte del Instituto Tecnológico y Estudios Superiores de Monterrey (ITESM). Ha participado en el equipo de producción de eventos culturales como diseñador gráfico creando imagen, folletería y publicidad impresa de montajes como *La Ilusión* de Teatro del Farfullero, Argos y Casa Azul; La Pastorela Tradicional de Coyoacán *Diablos Revolucionarios*; *Hairspray*, el Musical de Broadway en México, de Producciones Fábregas. *Drowsy Chaperone*, *Urinal*, *Spamalot* y *Chicago* del Tecnológico de Monterrey. Así mismo ha realizado la ilustración para escenografía y telones de Producciones Salvador Núñez en puestas como *Sin Tetas no hay paraíso*, *Tiro de Gracia* de Producciones Quiróz; *Las Hijas del Cardenal* de Dharma y Miroarte Producciones, *Animal-es* de El Muro, *Mi primera vez*, de Producciones Viggers-Torres, entre otros. Acompañando siempre el diseño del desarrollo en las artes plásticas por medio de talleres de pintura y dibujo en recintos como el Museo de Arte Moderno del Centro Cultural Mexiquense, Casa de Cultura Reyes Heróles, Asociación Mexicana de Caligrafía y otros talleres particulares con maestros como Isaac Talavera, Jose Barbosa, Oscar Ojeda, Antonio Anzures y otros.

Apéndice C: Elenco

ALEJANDRA LEY (Actriz)

Actriz mexicana que ha incursionado tanto en teatro, como en cine y televisión. En 1997 recibió el premio Las Palmas de Oro como mejor actriz en el Festival del Fuego Nuevo, en Santiago de Cuba por la obra *La expiación de las culpas*, basada en la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. En el 2002 fue galardonada con el premio Gaviota 2002 por su participación en la telenovela *Como en el cine*. En su experiencia como actriz de teatro ha participado en *Muchachos de Nueva York*, *Peter Pan*, *La Señora Presidenta*, *Chicass Católicas* y *Qué Plantón* entre otras. Actualmente presenta su espectáculo unipersonal *Bullying Carpa* y *Cabaret* así como su rutina de *Stand Up Comedy* en diversos centros nocturnos. Su primer material discográfico se desprende del espectáculo *La ley del Cabaret*. En la televisión ha destacado en las telenovelas *Carrusel de las Américas*, *Marimar*, *Por ti*, *Los Sánchez*, *Prohibido Amar* y *Siempre Tuya...Acapulco*. En el cine participó en las películas *Cuatro lunas*, *La cebra* y *Sin Ton Ni Sonia*.

RODRIGO MURRAY (Actor)

En teatro ha destacado su participación en puestas en escena como *Las obras completas de William Shakespeare (abreviadas)*, *Las copias*, *El caso de Caligari* y *el ostión Chino*, *Ciudad Blanca*, *Doce hombres en pugna*, *La Güera Rodríguez*, entre otras. En el año de 2002 fue nominado al Heraldo y recibió el premio a mejor actor de comedia otorgado por la AMCT. Seis años después le otorga la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro A.C. (U.C.C.Y) un reconocimiento como mejor actor. En su experiencia cinematográfica destacan *Un mundo maravilloso*, *Padre Nuestro*, *Conejo en la luna*, *Algún día, algún día*, *Encrucijada*, *Sin sentido*, *En el país donde no pasa nada*, *Amores perros* y *Todo el poder*. Ha conducido diversos programas de televisión como *Todos hablan*, canal 40; *Doble Cara*, Canal 40 y *Password* en Canal 13.

ARTÚS CHÁVEZ (actor)

Estudió la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro en la UNAM. En 1996 se profesionalizó como payaso en el Clown College del Circo *Ringling Bros.*, con quien trabajó en 1997. Entre 2003 y 2005, becado por el FONCA y el INBA, estudió la Maestría en Dirección de Teatro en la Universidad de Middlesex, Londres. Como director, sus influencias han sido el clown y el bufón. Ha escrito y dirigido espectáculos en México y en el extranjero, como *La Gazette* (Tel Aviv, Israel), *Norvak*, *Poderoso DeMente* (Foro La Gruta) y *Cabaret Mortal* (Foro La Gruta; Sala Triángulo, Madrid). Fundó la compañía La Piara, con la que representó *El Extraño Caso de Tai Chi y Té Chai* (Foro La Gruta y Foro Shakespeare) y *Guerra* (Millenium Park Stage, Chicago) con el apoyo económico de *Theater Communications Global*. En noviembre de 2011 dirigió la adaptación teatral de *La Dama de las Camelias*, en el Teatro Julio Castillo del INBA; en marzo del 2014 dirigió *La casa de los espíritus* de Caridad Svich basada en la novela de Isabel Allende, en el teatro López Tarso del Centro Cultural San Ángel. Como actor, ha participado en *Cuerdas* de Bárbara Colio y *Tiernas Criaturas* de Gonzalo Senestrari. Actualmente es maestro de Dirección en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha impartido talleres de teatro y clown en Israel, Malta, Tailandia, Irlanda y Estados Unidos. Participó como conductor del programa *Romper el hielo* Canal 22, durante los Juegos Olímpicos de Invierno, Sochi 2014.

EUGENIO BARTILOTTI (Actor)

Actor mexicano con una reconocida trayectoria en cine y televisión. Inició su carrera al debutar en la telenovela *Agujetas de color de rosa* y destacó en su participación como ‘Abelardo’ en *Plaza Sésamo*. Entre sus principales trabajos figuran las series y telenovelas *Los simuladores*, *Juro que te amo*, *Querida enemiga*, *Yo amo a Juan Querendón* y *Ni contigo ni sin ti*. En cine destacan largometrajes como *Fachon Models*, *Cantinflas*, *Los inadaptados*, *La niña de la mona*, y *El alien y yo*. Recientemente trabajó en la exitosa serie *El Señor de los Cielos* y *Su nombre era Dolores... La Jenn que yo conocí*. Actualmente, participa en la telenovela *Tres Familias* con el personaje ‘Gervasio’; en teatro, forma parte del elenco de *El Tenorio Clásico* de José Zorrilla.

ALONDRA HIDALGO (Actriz)

Graduada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Participó en el programa *Max y sus amigos- Los derechos de los niños* y en el piloto de la serie *Hay una gatita en mi sopa*. Cuenta con 22 años de carrera como actriz de doblaje. Es integrante de cuatro compañías de teatro y ha participado en obras como *No hay burlas con el amor* de Calderón de la Barca, *El inspector* de Gogol, *Vaselina* y *Godspell el musical*. En 2010 fue becada para participar en la producción del *Holiday Show* de la Ohio Northern University. Representó al personaje de Próspera en *La Furia*, de la Temporada Teatral de Otoño 2011 del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, de la Facultad de Filosofía y Letras, de la UNAM; y *La misa del Gallo*, también con temporada en la Facultad, y ganadora del premio Lech Hellwig-Górzynski 2012. Actualmente actúa en la obra *El señor de las moscas*, adaptación para teatro en miniatura, bajo la asesoría de Pablo Cueto, con la que participó en el 1er. Festival Universitario de Teatro para Niños, y en *Nosotros la Guerra*.

EMMNUEL CORTÉS (Actor)

Actualmente cursa el 6° semestre de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, de la UNAM. Inició su formación artística a los seis años al ingresar a la Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza del Centro Cultural Ollin Yoliztli, donde estudió por ocho años. Ha participado en montajes como *Pieza Didáctica de Badén sobre el Acuerdo* de Bertolt Brecht, con la compañía Pámpano Teatro, presentándose en festivales independientes. También participó en la puesta en escena *Tren Nocturno a Georgia*, de María Luisa Medina, con la compañía Teatro Ermitaño, teniendo temporada en el Foro Cultural de la Diversidad.

JOANA CAMACHO (Actriz)

Egresada de la carrera de Literatura Dramática y Teatro, de la UNAM, en el área de Actuación. Su formación como actriz ha estado a cargo de diversos profesores como Mario Lage, Aimée Wagner, Mario Balandra y Pilar Villanueva. Participó como actriz en la obra de Juan Carlos Vives *Un pañuelo el mundo es*, y en el Taller Integral impartido por Iona Weissberg. Formó parte del elenco de la obra *Atenas esquina revolución*, de Paulina González, que estuvo recientemente en la Temporada Teatral de Otoño 2012, del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, de la UNAM.

LORENA MARTÍNEZ (Actriz)

Egresada de la carrera de Literatura Dramática y Teatro, de la UNAM, en el área de Actuación. Ha estudiado dirección con el profesor Juan Morán, donde dirigió la obra de Juan Carlos Vives *Un pañuelo el mundo es*. En el Taller Integral impartido por Iona Weissberg dirigió *Atenas esquina revolución*, de Paulina González. Su formación como actriz ha estado a cargo de diversos profesores como Mario Lage, Aimée Wagner, Mario Balandra y Pilar Villanueva. Participó en la puesta en escena *Yerma*, adaptación de la obra de Federico García Lorca, bajo la dirección de Aurora Gómez Meza; y en *Huele a gas* de Tomás Urtusástegui, bajo la dirección de Alberto Aguayo, dentro del marco de las Temporadas Teatrales del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, de la UNAM.

ALBERTO CARLOS LÓPEZ (Actor)

Estudia el 6o semestre en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, de la UNAM, en el área de actuación. Ha estudiado con profesores como Mario Lage, Emilio Méndez, José Luis Ibáñez, Carmen Mastache, Natalia Traven y Rafael Pimentel, entre otros. Formó parte de la orquesta sinfónica y ensamble de alientos de la Secundaria Anexa a la Normal Superior tocando saxofón alto y flauta transversa. Ha desarrollado sus habilidades en el ámbito radiofónico con un Diplomado en Locución, Actuación y Doblaje en la academia Jaloc Voices, y en Radio UNAM en el curso impartido por Marta Romo. Participó en el montaje *Crónica de un desayuno* bajo la dirección de María Luisa Espejel Nieto. Interpretó a Pedro en *La Dama Boba* de Lope de Vega con la compañía de teatro Arte en Acción; Le dio vida a Guardia en *#Yo Soy Antígona* dirigida por Juan Alberto Alejos; y a Peste en *La Peste*, adaptación de Mansell Boyd, de la obra *Estado de Sitio* de Albert Camus.

LARISSA URBINA (Actriz)

Larissa lleva poco más de seis años en el mundo del teatro. El Centro de Artes Escénicas ARTESTUDIO es donde se ha desarrollado principalmente, con preparación en canto, actuación y danza. Ha estado en diversos montajes con Artestudio, entre los que destacan: *Hairspray*, *El Rey León*, *Sweeney Todd*, *CATS*, *Una vez en la isla* y recientemente *Los Miserables*. Actualmente estudia la carrera de Literatura Dramática y Teatro en la UNAM y continúa su preparación como cantante con la Maestra Irasema Terrazas.

EMILIO SAVINNI (Actor)

Licenciado en Literatura Dramática y Teatro por la UNAM. En 1996 participó en el III Festival de Artes México-Bulgaria, (Teatro 199, Sofía) donde también cursó el seminario en actuación *Stanislavski y Brecht buscan la verdad* con Valentín Stoychev director y Atanás Bohadyev, el dramaturgo. En 2009 participó en el seminario *Shakespeare and his stage*, organizado por el ESU (*English Speaking Union*) con los maestros del *Globe Theatre* (Londres). Como actor ha participado en distintos largometrajes como “*The air I breath*” y “*Morirse está en hebreo*” (Springall Pictures, 2008). A últimas fechas participó en series de televisión como *Señorita Pólvora* y *El Mariachi* (SONY/ Teleset), *Pacientes*, *Los Minondo* y *Juana Inés* (ONCE TV). En teatro participó, bajo el concepto del TeatroscoPIO de Banqueta con el proyecto *21 historias de Baúl*, a partir de Historias mínimas de Javier Tomeo, con temporadas en La Capilla y en Casa Actum, del 2014 a 2016. Ha actuado en obras como: *Temporal* de González Mello, (Teatro Julio Castillo, 2012), *La chica conejita* de Sara Türunen, (FIC y Teatro el Granero, 2011 y Sala CCB 2012), *Juana Tenorio* (Teatro Helénico, 2011) *Dios es un Dj*, de Falk Richter (Teatro Julio Castillo, 2008) *Fausto/How I rose*, (BAM Festival, NY), *The O'Myths* (Darmouth College, USA) entre otras. Ha escrito y dirigido: *Al fin ya estamos aquí* (Bulgaria, 1996), *El día que no llovió en la tienda de nadie* (Foro Lenin, 2000), *Mirra a la deriva* (Casa del teatro, 2010).

JORGE GARCÍA MONTEMAYOR (Músico)

Estudió Guitarra en la Escuela Nacional de Música de la UNAM de 1978 a 1982. En 1980 inicia su carrera profesional. Ha trabajado como guitarrista con los siguientes artistas: Grupo Metamorfosis, Nayeli Nesme, Laura Abitia, Dueto Dos Mujeres, Vía Corta, Mendoza y Macondo, Yekina Pavón, Nina Galindo, Leonora Espinosa, Carmen Leñero, Betsy Pecanins, Ana de Alba, Oscar Chávez, Cecilia Toussaint, Rafael Mendoza, Guillermo Velázquez, Rafael Catana, Gabriela Serralde, Noemí Mondragón, Guillermo Pérez Ávila, Los Nakos, Susana Harp, Roberto González, Sergio Fernández Pavón, Lila Downs, Jorge Buenfil. Ha grabado en 37 producciones discográficas. Actualmente es integrante de los proyectos de: Nayeli Nesme. Dirección musical, arreglos y guitarras. Betsy Pecanins. Producción, arreglos y guitarras. Gabriela Serralde. Arreglos y guitarra. Michelle Solano. Producción, dirección, arreglos, coros y guitarra. La Rumorosa. Guitarra. Liberblues de Lalo Méndez. Guitarras. El Perro Andablues. Dirección musical, arreglos, guitarra y voz.

EDGAR ROBERTO JUÁREZ (Músico)

Mejor conocido en el ambiente musical como Edgar Rou. Inició sus estudios musicales a la edad de 17 años en la escuela de música DIM de la cual es egresado, y desde el año 2002 es profesor del área de bajo eléctrico. Ha tomado diplomados de Contrabajo con los profesores Israel Cupich y Aarón Cruz. Armonía y arreglo con Carlos Tercero, Omar Guzmán, Rodolfo Sánchez y Alberto Lara. Ha incursionado como bajista y contrabajista de música pop con Mike Sierra de *La Voz México* y Foco - cantante peruano que radica en Miami- con quien en el año 2012 realizó una gira por varios estados de la República Mexicana. Con el grupo de Rock -Pop *Barcos D Papel* ha grabado dos discos, fungió como bajista y arreglista. En el ambiente del jazz ha formado parte de agrupaciones como Marco Duran trío, Pepe Torres cuarteto, Big Band de Carlos Tercero y de Joe d'Etienne, Fernando Patiño trío entre otros. En 2013 participó como bajista y arreglista de la musicalización del videojuego *Bastion* presentándose en la sala Blas Galindo del Centro Cultural de las Artes (CNA). Desde el año de 2013 es bajista de la agrupación *The Crystal Ship Band*, banda que rinde tributo a la música de la legendaria banda de rock psicodélico *The Doors* y con la cual realizó una gira por Holanda y diferentes ciudades de Alemania en los meses de julio y agosto; dicha gira culminó en México tocando con el último baterista de la legendaria banda, Ty Dennis.

JORGE ADRIÁN SALAZAR TLAXCALTECATL (Músico)

En el año 2005 realizó una temporada en el Auditorio Nacional como músico del cantante Juan Gabriel, gira en el territorio nacional y Sudamérica. En el Teatro Musical participó en la obra *Hoy no me puedo levantar*, bajo la dirección del músico Ignacio Cano, donde realizaron una gira por toda la República Mexicana. En el 2009 con el grupo de rock mexicano Panteón Rococó realiza una gira por Europa visitando países como Alemania, Suiza, Hungría, Holanda, Francia y la República Checa, entre otros. En el año 2010 participó en el proyecto de *Big Band* del cantante Kalimba a cargo del maestro José Zavala realizando una gira por más de un año en México. Ha trabajado con artistas como María José, Cristian Castro, Pablo Montero, Jaime Camil y actualmente con la cantante pop Edith Márquez; es notable su trabajo como músico de sesión en estudio en las que cuenta su participación en más de 8 producciones, asimismo en programas de televisión (reality shows musicales). Su participación como músico jazzista en México ha sido de importancia por la trascendencia de proyectos como *Papa Beto Big Band*; *Tlaxcaltecatl Latin Jazz* (con quien tuvieron el privilegio de acompañar al trompetista Arturo Sandoval); *Big Band Jazz* del maestro Armando Cedillo (acompañando al saxofonista Ed Calle y al trompetista Arturo Sandoval); *Citadino Big Band Jazz* (acompañando a los pianistas Arturo Ortiz de Puerto Rico, Oscar Hernández de Nueva York, Irving Lara de México y Héctor Infanzón de México). Ha participado en festivales como *Area 4-2009* (Europa), San Miguel de Allende, *Acapulco Fest*, *Festival de Jazz de Acapulco*, *Festival de Jazz Irapuato*, *Festival de Jazz Zacatecas*, *Festival de Jazz de Puebla*, *Festival de Jazz de Polanco*, *Festival de Jazz de Coyoacán*, *Festival de Jazz de Pachuca*, *CoyoteJazz*, *Jazz en la Ciudad* y otros. Actualmente se encuentra produciendo el segundo disco *Tlaxcaltecatl Latin Jazz*, proyecto familiar de gran importancia en la escena del jazz en México.

JAVIER SOSA PALACIOS (Músico)

Baterista y percusionista con más de 20 años de experiencia profesional y pedagógica. Se graduó en *Drummers collective*, Nueva York, donde estudió 2 años. Desarrolló el Plan de Estudios de Batería y Percusión reconocido por Berklee college of music en Boston, y la *SEP*. Es Licenciado en Educación Musical Superior. Ha hecho giras Internacionales por África Occidental (Mali, Segou y Burkina Fasso), Europa (Francia, Italia, Suiza), Japon, U.S.A y Latinoamérica. Ha colaborado con artistas como Maldita Vecindad, Pandora, Koulsy Lamko, Bandula, Paty Manterola, Eduardo Palomo *entre otros*. Ha tocado en escenarios como el Fillmore West (San Francisco), Lhouse of Blues (Chicago, Los Ángeles, San Diego, Las Vegas, Anaheim), Universal Amphitheater (Hollywood), Metro (Chicago), Foro Sol, Teatro Metropolitan, Palacio de los Deportes (df), Lunario, entre otros. Participó en Festivales como Vive Latino, Viña del Mar, Orange County Fest, Musica por la Tierra, Ollinkan. Ha grabado los CD's de Pandora *En Vivo*, Paco Rosas *Espejazzmo*, Dinamo *Espiral* y demos de La Maldita Vecindad por mencionar algunos. Es baterista de la cantautora de Nueva York Eljuri. Actualmente es director y compositor de Mantis Khan, grupo de World Music. Grabó la percusión para el tema del Mundial de Brasil 2014 en TV Azteca.