



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PROCESO DE ACTUACIÓN PARA INTERPRETAR
EL PERSONAJE ARCADIO COYOTE- CORVUS EN ÁNIMAS

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



Facultad de Filosofía
y Letras

P R E S E N T A
MIGUEL ÁNGEL MORALES OBREGÓN

ASESOR:

DR. ÓSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIÉRREZ.



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.

A Guillermina por el andar
juntos en los caminos teatrales y de vida.

A Elena y Eva por ser
los grandes motores de mi espíritu.

A los Morales Obregón por ESTAR.
En especial a mi madre por ser ejemplo de amor y fortaleza.

A todos los que me han enseñado
voluntaria e involuntariamente.

Las presentes palabras son en agradecimiento al director y hoy gran amigo Rafael Pardo por otorgarme la responsabilidad de tan bello personaje del presente proyecto. Y también agradecer al Dr. Óscar Armando García por por estar bajo su valiosa asesoría y tener la paciencia de guiarme en este escrito.

ÍNDICE

Introducción	1
1. Convocatoria	6
2. La relación con el texto como actor	10
3. Descripción general del montaje	22
4. Estreno y temporada	30
5. Retrospectiva	35
Conclusiones	43
Bibliografía	46
Anexos	49

INTRODUCCIÓN

El presente Informe Académico tiene como propósito ofrecer datos sobre el proceso vivido como actor durante la construcción de los personajes Arcadio Coyote y Corvus, del proyecto “Ánimas, Mascarada de Espectros” en las dos temporadas que se realizaron: la primera en 2015 en la Capilla Gótica¹ y la segunda, en 2016 con el reajuste al título de la obra: “Ánimas”, en el teatro del Centro Cultural Helénico² en la Ciudad de México.

Arcadio Coyote es un personaje teatral, entre pregonero con una influencia del medioevo³ y cómico de la legua⁴, que se vale de su destreza histriónica y de su títere Corvus, que es un cuervo, para comunicar tres leyendas de México, de las cuales dos están basadas principalmente en el libro *Las calles de México*⁵, del autor Luis González Obregón: *Epitafio de un canalla* y *La tentación*. La última leyenda

¹ Capilla gótica del siglo XIV. Ubicados dentro del Centro Cultural Helénico en la Ciudad de México. www.helenico.edu.mx (Se encuentran datos contradictorios en la fuente).

² El Centro Cultural Helénico es un espacio del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes que cuenta con tres foros teatrales, dos espacios de uso diverso y un salón de usos múltiples para ensayos

³ Curioso resulta un caso de mediados del siglo XV. En 1453 apareció en la corte de Juan II un juglar apodado “El Poeta”. Judío converso, vagabundo y pícaro. [...] El parentesco bibliográfico del juglar y el pregonero podría ser indicio de una actividad común respecto del arte de la voz, lo que estaría en consonancia. *Revistas-filológicas-unam-mx Revista Medievalia vol. 47, 2015, pags. 48, 49*

⁴ ... mientras algunos interpretan la expresión cómicos de la legua como referencia amable al nomadismo y vida alegre, del actor de la época del siglo de oro español, otros la explican asociándola a la obligación que tenían los cómicos de acampar a una legua de la población más próxima para no mezclarse con las personas de bien. Ignacio Aranguren, *Pícaros cómicos clásicos*, Ed. Algar, Barcelona, 2013. Pág. 20

⁵ González Obregón, Luis. *Las Calles de México*, Ed. Porrúa, Serie Sepan cuantos, núm. 568, México. 1988.

surge a partir de una idea de Rafael Pardo, director y productor del proyecto: *La aparición de la niña*.

Con estas historias, el maestro Fernando Martínez Monroy desarrolló como escritor la obra *Ánimas, mascarada de espectros*, texto dramático inteligente, intenso y profundo, en el que no sólo se cuentan estas historias con los recursos narrativos del actor sino que sus personajes se dimensionan para llevarnos a reflexionar a través de algunas de las pasiones humanas como el amor, la tristeza, el deseo, el temor, no para darnos o mostrarnos lecciones de vida y muerte sino para hacer conciencia sobre nuestra estancia efímera en este mundo y a la que, en ocasiones, poco valoramos o simplemente ignoramos. De todo esto, el cuestionamiento que se destaca a través del personaje Arcadio Coyote es el significado de la “verdad” en la vida de cada ser humano.

Aunque originalmente fue sólo un proyecto escénico, en realidad acabaron siendo dos, por la dinámica que ofrecieron los diferentes espacios donde fueron hechas las presentaciones y que incidió en el desarrollo de la interpretación de Arcadio Coyote y en su construcción.

Los personajes de Arcadio Coyote y Corvus se convierten en el principal interés del presente informe por la complejidad interpretativa que su proceso de construcción exigió, al no ser sólo el actor el que estaba en escena sino también el manipulador del títere, quienes interactuaban al mismo tiempo con el público durante la mayor parte de la escenificación, mostrando una dualidad escénica particular, no muy recurrente en el teatro. Es común en el teatro de títeres el doble manejo del actor, que manipula y él mismo representa al personaje manipulado prestándole

su voz. Pero en este caso Arcadio manipulaba al cuervo y éste dialogaba con Arcadio en escena. En este informe comparto una propuesta para analizar, desarrollar e interpretar un personaje complejo: un ser mexicano del siglo XIX que cuenta leyendas del siglo XVII y XVIII, pero que a la vez nos permite reflexionar sobre nuestro presente mientras su alma se encuentra, aparentemente, en el purgatorio⁶; pero no sólo narra las leyendas, “se manifiesta en la obra, a un mismo tiempo, a través de los tres canales de expresión humana: la razón, el sentimiento y el instinto”.⁷

El montaje de *Ánimas* se desarrolló en 2015 en la Capilla Gótica del Instituto Cultural Helénico; su arquitectura y decoración fueron el marco ideal para las presentaciones, una escenografía natural que tan sólo sería complementada con una sencilla, pero no menos acertada iluminación. Pese a que la arquitectura es del estilo Gótico, del s. XIV anterior a la época novohispana⁸, el espacio nos llevó a una idea real de aquel mundo de siglos pasados al ver sus paredes y escuchar sus ecos naturales.

Lo que los lectores podrán ver en el informe son las diferentes etapas por las que transcurrió el proceso que viví como actor en este proyecto teatral: desde la invitación que se me hizo a este montaje, el cómo se desarrolló el trabajo para estrenar y las dos diferentes temporadas.

⁶ En la religión católica, es el estado de purificación de las almas de los muertos en el que purgan sus pecados antes de alcanzar la gloria.

⁷ Virgilio Ariel Rivera *La composición dramática*, Ed. Escenología, México 2004. Pág.64

⁸El término novohispano se emplea para referirse a todo aquello propio o relativo a la Nueva España (actual México), dado que así se dio en llamar a la República de México durante la época colonial entre los siglos XVI y XIX.

El trabajo de investigación exploró el contexto histórico, los elementos corporales-vocales de Arcadio y la relación con su títere llamado Corvus. Los siglos en que se desarrolla la obra son XVII, XVIII y XIX en la época novohispana e independiente en México. Al investigar la información en este rubro, en general no hubo problema porque se encontró una buena cantidad de datos en diferentes fuentes de internet y libros que en la bibliografía quedarán citados. Hubo otros dos campos en los que, como creador, tuve oportunidad de investigar: la conducta de los cuervos y la manipulación del títere. Sobre los cuervos no había mucha información de su conducta a la mano, por lo que recurrí a sitios de internet en los que encontré datos importantes al respecto, como las relaciones que tienen entre ellos que son de mucha unión o el cómo logran la solución de problemas. En pocas palabras, su conducta rebela una inteligencia no muy común entre otros animales. En cuanto a la manipulación de títeres tenía la experiencia de haber manejado varias técnicas, como marionetas (de hilos), bocones, guiñol, varillas, manipulación directa y títere improvisado. Existen muchas técnicas y variaciones de ellas, pero en este caso tenía que resolver sus particularidades, ya que generalmente los estudios al respecto hablan de la colocación del manipulador desde tres formas: “Sabemos que el titiritero ve y objetiva al personaje que manipula y al tiempo que controla todos los actos que ejecuta durante la representación. Y lo hace desde un lugar determinado por el espacio físico que ocupa dentro de la representación (desde arriba, detrás o desde abajo)”⁹. En este caso ninguna colocación habitual se acercaba a lo que se tenía que hacer en escena, ya que el títere estaba

⁹ Rafael Cursi, *Dialéctica del titiritero en escena*, Buenos Aires, Colihue Teatro, 2007, p. 115.

prácticamente pegado a mi cuerpo. A este respecto, encontré muy poca información que me orientara.

Si hubo algo que me ofreció el proceso *Ánimas* fue el reconfirmar lo que estudié y trabajé en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro. Si bien es cierto que la experiencia en el escenario es muy rica y me ha dado mucho en los años que llevo trabajando como actor, también es cierto que buena parte de las herramientas que aprendí para investigar, tanto en la teoría como en la práctica, las adquirí en el propio colegio, y resultaron toda una exigencia en este montaje.

Por otra parte, aunque no menos importante, presentamos una rápida semblanza de otras puestas en escena vinculadas directamente con la UNAM, ya sea porque la institución dio su apoyo o por que los proyectos fueron presentados en recintos universitarios.

1. CONVOCATORIA

Rafael Pardo Ortiz fue el creador del proyecto teatral “Ánimas, Mascarada de Espectros”, además de ser uno de los productores y el director del montaje. En más de 35 años ha sido coproductor y director de escena, en Televisa lo fue para México y España durante 24 años; para TV Azteca durante 5 años. En teatro participó como productor y actor, pero sobre todo como director de escena en proyectos de diversos géneros, tanto en teatros nacionales como internacionales por Centro y Sudamérica. La obra que destaca es *La tradicional pastorela mexicana de la Virgen del Carmen*, en donde al inicio fue productor, actor y director; en la actualidad es el productor. Este montaje se realiza desde hace 32 años en diciembre de cada año, durante 20 años en el museo del Carmen¹⁰ y desde 2008 en el Claustro del Instituto Cultural Helénico.¹¹

Rafael Pardo conoció mi trabajo ya que en 2009 me integró como actor al montaje *La tradicional pastorela mexicana*, y es en 2015 que, además de actor, me confiere la responsabilidad de ser el director de escena.

¹⁰ Antiguo Colegio de San Ángel Mártir, hoy sede del museo del Carmen. Construido por la orden de los carmelitas descalzos en 1615. Está ubicado en San Ángel, al sur de la Ciudad de México. www.inah.gob.mx

¹¹ Claustro románico del siglo XIII. Está ubicado junto a la ya mencionada Capilla Gótica de dicho Centro cultural.

Es al principio del 2015 que, a manera de plática entre colegas, el director Rafael Pardo me comentó acerca de *Ánimas, mascarada de espectros*, proyecto que ocho años antes se presentó en el Museo del Carmen, al sur de la Ciudad de México y que había la posibilidad de hacer el montaje en ese año. La anécdota me interesó, así como la época en que está situada la obra, pero aún era incierto si se pudiera hacer el remontaje. Posteriormente, en el mes de febrero del mismo año, aún sin tener la total certeza de tener un espacio y un tiempo seguro de presentaciones, se me invitó a participar como actor. Entre los meses de marzo y abril se hizo oficial la confirmación de que el proyecto se realizaría en la Capilla del Instituto Cultural Helénico en el 2015, sin todavía saber con exactitud los horarios, días y meses.

En ese momento el productor Rafael Pardo, junto con el productor asociado Mauricio Bonet, me invitaron definitivamente al proyecto en cuanto les confirmaron la temporada. Hasta entonces llega a mis manos el texto y conozco las exigencias de la obra, de los personajes Arcadio Coyote y Corvus: un cuervo títere con técnica de guante con gatillo para movimiento de boca. Ambos personajes deben ser interpretados a manera de un curioso “monólogo dialogado”.

La primera etapa de ensayos conmigo comenzó un mes antes que, con el resto del elenco, no sólo por la cantidad de texto sino por la complejidad del personaje Arcadio Coyote, que a la vez interactuaba con su alter ego¹², el cuervo Corvus. En lo que a temporalidad se refiere, estos ensayos se desarrollaron durante el primer mes, en mayo, dos veces a la semana, dos horas por sesión. En esta

¹² “Alter ego” Loc. Lat; literalmente “el otro yo”. [https:// die.rae.es/alter%20ego](https://die.rae.es/alter%20ego)

etapa se investigaron y crearon los orígenes del personaje, se consolidó su biografía (en la que se vislumbraba su intelecto, su psicología y su parte emocional) y el cómo se genera el encuentro con Corvus.

En la segunda etapa se comenzaron a desarrollar más definidamente las relaciones con los demás personajes y espacios, tanto físicos como de tiempo. Esta etapa se desarrolló durante un mes y medio aproximadamente, el cual se llevó a cabo en los meses de junio y julio, con dos o tres sesiones por semana de tres horas cada una.

En la tercera etapa se desarrolló el trazo escénico, junto con la integración de otros factores tan importantes como la propia actuación: la música, el vestuario, la utilería. El tiempo de ensayos se acrecentó: de lunes a viernes entre 3 y 4 horas por sesión.

Finalmente, la temporada se llevó a cabo con doble función: los sábados y domingos de septiembre, octubre y noviembre, en horarios de 18:30 hrs. y 20:15 hrs respectivamente, en la Capilla Gótica del Centro Cultural Helénico.

Al término de la temporada de 2015 se planteó la posibilidad de tener otra en 2016.

En el mes de junio se reactiva la posibilidad real de llevar a cabo dicho llamado y en el mes de julio se confirma la nueva temporada en la Capilla.

Comienzan los nuevos ensayos: una de las actrices tiene que ser remplazada por compromisos de trabajo, al igual que uno de los músicos por la misma razón que la actriz. La nueva temporada comenzó el 5 de octubre y terminó

el 2 de noviembre. Es importante mencionar que quince días antes del reestreno los actores fuimos avisados de que el lugar de la temporada se cambiaba: en lugar de ser en la Capilla del Claustro del Instituto Cultural Helénico, como había sido el año anterior, ahora sería en el Teatro del Centro Cultural Helénico. Significa que una vez más el trazo escénico que ya estaba ensayado, se tendría que modificar para adaptarse al nuevo espacio.

2. LA RELACIÓN DEL ACTOR CON EL TEXTO

Primero me fue planteado el proyecto en términos generales, también se me comentó un poco de la anécdota del personaje y de las diferentes leyendas. La anécdota de la obra transcurre durante la época novohispana, entre el siglo XVI y el siglo XIX. Se representan tres leyendas de diferentes épocas: *Epitafio de un Canalla*, de 1690; *La Tentación*, de 1710; y *De la Aparición de la Niña*, de 1680; que, como se consignan en la introducción, la autoría de las dos primeras leyendas es de Luis González Obregón y la última está basada en una idea del director Rafael Pardo y es el Maestro Fernando Martínez Monroy quien escribe la adaptación dramática de la obra. De esta manera, sin aún leer el texto, se da el primer acercamiento con éste.

El personaje Arcadio Coyote y su títere Corvus narran y dan pie a que se vayan representando estas historias. Arcadio está muerto, estas leyendas las cuenta noche tras noche como parte de una penitencia que debe cumplir. Todos los personajes son ánimas,¹³ que al igual que Arcadio cumplen su sentencia en el tiempo cada noche, contando parte de sus culpas en vida. Al final, Arcadio invita a reflexionar sobre la verdad, sobre la vida, sobre la muerte.

La segunda relación con el texto se da cuando por primera vez leo el libreto. Me sorprendió en varios aspectos conforme lo fui leyendo. Me atrajo la originalidad de cómo el personaje va contando las leyendas, la forma en que se va desarrollando

¹³ *Ánima*. Del lat. Anima; cf. Gr. Ánemos "soplo". 1. Alma. 2. En la doctrina católica, alma que aguarda la purificación en el purgatorio antes de ir a la gloria. <https://www.dle.rae.es/ánima?m=fo>

la obra, las anécdotas dentro de la historia general, pero sin duda lo que más me sacudió fue el personaje que se me propone hacer: Arcadio Coyote, que a su vez interpreta a Corvus, significando que el funcionamiento del personaje era la del actor e intérprete de su mismo alter ego. Finalmente, el texto me sedujo en su totalidad, me retó desde la primera lectura. Me llevé las primeras impresiones, las conjeturas de cómo podría ser interpretado Arcadio. Me imaginé diferentes cosas de la entidad que debía darle alma, cuerpo, mente, movimiento, vida. Considero que se debe llegar al principio de un análisis actoral con la mente abierta a la propuesta del director, tanto para el personaje como para el montaje, pero creo imposible como actor no hacer dichas conjeturas e impresiones. Esta primera lectura es muy importante.

Para un actor es muy importante el primer contacto con el trabajo de un poeta; este primer encuentro con su papel puede ser inolvidable. [...] Uno debe permanecer extraordinariamente atento a su primer contacto con el papel, porque esta es la primera etapa de la creación.¹⁴

La imaginación vuela y la creación ya desea arrancar rumbo al escenario. El entusiasmo de interpretar a un personaje que desde la primera lectura te hace imaginar sus alcances expresivos, te hace soñar cómo puede ser en escena la complejidad del personaje y la cantidad de texto, eran intimidantes. Todo lo anterior te hace pensar que es, sin duda, el personaje al que uno como intérprete actoral siempre deseas personificar. Sin dudarlo acepté el reto.

La tercera etapa de relación con el texto se originó al conversar con el director después de la lectura de la obra y partí sólo de las impresiones generales

¹⁴ Konstantín Stanislavski, *Manual del Actor*, Grupo Editorial Tomo, México, 2014.

tanto del texto, de la historia, de las relaciones con los otros personajes y con el personaje en sí. Compartimos los primeros puntos de vista, las primeras percepciones sobre los aspectos generales de la obra, de los personajes, de los espacios, de las temporalidades. En esta primera plática surgieron revelaciones de todo tipo, tanto de la obra en general como del personaje que interpretaría. Surgieron las primeras preguntas que suelen ser las más generales en un análisis, pero para un actor marcan la pauta de la investigación a nivel histórico, social, cultural y familiar del personaje. Arcadio Coyote manipula un títere. ¿Qué le significa este elemento? Una duda importante es la temporalidad: de las tres leyendas que se narran, parecería que Arcadio Coyote tan sólo las contará como parte de su oficio entre pregonero y cómico de la legua, pero el director hace una revelación importante: cada leyenda directa o metafóricamente son parte de lo que vivió.

No sólo surgen las primeras revelaciones y preguntas, también surgen las primeras respuestas fundamentales para arrancar el análisis óptimo de un personaje ¿Arcadio está vivo o muerto en la obra? ¿Qué significado tiene esto? Es en esta etapa que el director planteó su método de trabajo con los actores. De las primeras cosas que nos pide es que vayamos visualizando al personaje con una pintura, fotografía, una imagen que nos remita a éste, no sólo en la cuestión física sino también en la parte emocional, psicológica. Esta imagen puede ir cambiando durante el proceso. En mi caso me quedé con una sola figura. (ver Anexo 1).

Son trece las preguntas que el director pide responder para darle forma, alma, sentido a las palabras que dirá el personaje. Las respuestas serán la plataforma, la base que sostendrá la estructura interpretativa de los personajes más

complejos a los que me haya enfrentado y, sobre todo si tomamos en cuenta que fueron las mismas para Corvus, que también tenía su propio sentido del ser, de decir aquellas cosas que Arcadio no se atrevía a decir. Las preguntas que se duplicaron para el cuervo serán señaladas con un asterisco:

- 1) (*) ¿Como personaje quién soy? (La biografía del personaje).
- 2) (*) ¿De dónde vengo? (Tanto física como emocionalmente por escena).
- 3) ¿Qué hora es? (Siglo, año, mes, día, hora, día).
- 4) ¿En dónde estoy? (No sólo física sino emocionalmente. En el caso de Arcadio Coyote, ¿Dónde estoy atrapado?).
- 5) (*) ¿Cuál es la relación con los objetos animados e inanimados y con el público?
- 6) ¿Cuáles son mis circunstancias dadas? (¿De dónde vengo en cada escena?).
- 7) ¿A dónde voy? (¿Qué es lo que busca el personaje?)
- 8) Mis objetivos primarios o inmediatos y cuáles son los secundarios.
- 9) ¿Cuál es mi deseo? (Motivo principal. El objetivo aparente y no aparente).
- 10) ¿Cuáles son mis obstáculos que impiden el poder realizar lo que quiero o necesito?
- 11) (*) ¿Qué hago para lograrlo?
- 12) (*) ¿Cuál es mi mentira vital?
- 13) ¿Qué es lo que me tiene atrapado?

Hasta ese momento, el análisis había sido muy general y aún personal sólo con el director. Como ya lo había mencionado en el apartado anterior, mi trabajo con el director comenzó un mes antes que con el resto del elenco. En el momento que se reunió a todos los actores empezó una nueva etapa de la relación con el texto. En las lecturas con los compañeros, los puntos de vista de los que participamos en escena con sus respectivos personajes clarificaron muchos aspectos de la obra, principalmente de la relación que tenía Arcadio no sólo con los otros personajes sino con las historias que éste narraba. El análisis va siendo cada vez más meticuloso en la parte emocional, psicológica, que en las etapas anteriores.

El texto nos remite a un estilo Romántico por algunas características que tiene éste, como lo son: la rebeldía, la pasión, el idealismo y por algunos temas que este estilo toca: búsqueda de la libertad, espíritu de rebeldía, sentimiento de soledad. Tanto Arcadio como Corvus mezclan lo trágico con lo cómico.

Ellos ponen sobre el escenario las premisas de lo que se reflexionará en cada leyenda, narrando los contextos históricos, sociales, culturales, en ocasiones íntimos de los personajes, pero también dan conclusiones abiertas en las que invitan a que el público reflexione con base en lo que observa y escucha.

En lo que concierne a la relación que se tiene con los personajes se establece que Arcadio interactúa directamente con Corvus hasta en un 90% y el otro 10% habla y reflexiona consigo mismo. Arcadio usa una gran capa que tiene dos grandes bolsos internos, semejantes a los que usan los magos, en estas guarda al títere en algunos lapsos de la representación. Corvus participa cuando Arcadio no es capaz de decir la verdad total sobre sí mismo o para decirle al público francamente lo que

piensa; Corvus no tiene ningún recelo en decir las cosas como son y es esto lo que constantemente los confronta.

Cuando Arcadio hablaba con su cuervo y viceversa, nos remitía a estos comediantes españoles del siglo de oro español que realizaban lo que se conocía como Bululú¹⁵. Y por otra parte, la relación ya vista en su conjunto se asimila por momentos, con la relación que se establecía en las obras de teatro del siglo de oro español entre algunos galanes con sus criados llamados Graciosos¹⁶, pero ésta cambia en el siglo XVIII, según cita Luciano García Lorenzo a Susana Hernández Araico de su libro *El gracioso y la ruptura de la ilusión dramática*: “El gracioso en el siglo XVIII [...] Aporta datos costumbristas-realistas que le hacen conectar con los espectadores, que disfrutaban de ese guiño del autor-personaje-cómico”. La cita anterior se acerca más al tipo de personaje en binomio que integran Arcadio y Corvus.

Arcadio también tiene relación con dos personajes que no aparecen en el libreto, pero que están presentes desde que entra el público al espacio: Flora (la flautista) y Facundo (el violinista), músicos que acompañan a Arcadio y mantienen contacto directo hasta en un 80% de la representación, como parte de la comunicación que pueden tener los integrantes de una pequeña agrupación que trabajan, viajan y prácticamente viven juntos por la labor artística que desempeñan los comediantes de la legua.

¹⁵ [...] la teatralidad mínima del pobre actor que cuenta-representa por los lugares remotos casi a cambio de una limosna, *Aranguren, Op. Cit. p. 29*.

¹⁶ El papel que desempeña el criado gracioso es meramente funcional ya que surge por contraste frente al galán a quien, no obstante, sirve con fidelidad. Luciano García Lorenzo, *La Construcción de un personaje: El Gracioso*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2005. Pág.19.

A los demás personajes de las historias, Arcadio los ve, los oye, se les acerca sin tocarlos, pero para ellos Arcadio no existe, sin embargo, todos los personajes también son ánimas que cumplen penitencia eterna. Para Arcadio y Corvus el público es el objetivo de sus discursos, de sus reflexiones, el para y el por qué de sus palabras, siempre están en relación directa con ellos.

Prácticamente junto a lo anterior se comenzaron a dar las primeras exploraciones en la parte vocal: tonos de voz, matices, ritmo y la relación entre Arcadio y Corvus. Fue una etapa de aproximadamente tres semanas. En seguida se comenzaron a ver cuestiones físicas del personaje: sus movimientos, su forma de caminar, de observar, de gestualizar, su postura, sus puntos de equilibrio. Voz y cuerpo aún no tenían total armonía, faltaban elementos para determinarlos con contundencia: el vestuario, el espacio en el que sería la representación y los compañeros que también estaban en la misma circunstancia. Para decirlo de una manera gráfica: “Los actores son marionetas manejadas y manipuladas por <cuerdas> de nuestra mente. Si el público ve las cuerdas, la actuación deja de interesar”¹⁷. Aún se veían muchas cuerdas.

El penúltimo cambio en relación con el texto ocurrió cuando éste dejó de ser leído y se pasó a la memorización. Todo el análisis hecho, todas las posibles conclusiones sobre quién es el personaje, sus relaciones con los otros, con las leyendas, con la obra en general y, sobre todo, con su cuervo, van a comenzar a interiorizarse. En esta etapa se pusieron en juego diversos factores externos e internos, pues a la vez que el texto se estaba memorizando se estaba trazando

¹⁷ Yoshi Oida, *El actor invisible*, Tr. Elena Vilallonga, Barcelona, Ed. Alba, 2010, Pags. 49-50.

también el movimiento y comenzábamos a proceder acorde al espacio en el que se iba a actuar. Todo esto en buena parte por las indicaciones del director, pero también como actores, como creadores, propusimos sobre la marcha varias posibles y otras contundentes soluciones a diferentes cuestiones sobre el escenario.

Se trató de una etapa muy sensible y compleja, pues el texto, por su naturaleza como escritura, debe de comenzar a ser parte del pensamiento, de la organicidad que al personaje le debería nacer y por lo mismo resultar verosímil para un público.

El subtexto¹⁸ tomó las riendas del texto en el momento en que se entretejieron los factores psicológicos, emocionales, físicos, sociales, culturales del personaje y van a la memoria para restituir lo escrito a ser parte viva en el escenario, durante hora y media que habría de durar la representación.

Al principio hubo una pequeña lucha entre lo memorizado y todo lo psicofísico, pero conforme se fueron uniendo las piezas escénicas a través de los ensayos, el movimiento, intenciones, relaciones con los demás personajes, con los espacios, con la música, con el vestuario; el personaje comenzó a tener forma, el texto adquirió un sentido profundo. Lo escrito está materializado en el escenario. Tiene volúmenes, tonos, colores, sonidos, atmósferas y los personajes, para bien o para mal, tomaron forma.

¹⁸ La parte más significativa de un subtexto es el pensamiento que revela, que define la línea lógica y la coherencia, *Stanislavski, Op. Cit.* p. 25.

La última etapa de establecimiento de la relación con el texto ocurrió durante las funciones ante el público. Todo lo que uno se imaginó en las diferentes etapas anteriores de la relación, comenzó a confrontarse no sólo con el público sino con uno mismo. El escuchar, percibir, observar las reacciones de los espectadores nos llevó a experimentar otro contacto con el texto. Esta relación, aunque siempre se trata del mismo libreto, resulta siempre algo nuevo, pues la espontaneidad de lo que sucede en escena marcará la pauta en él.

Lo trabajado en los ensayos, en buena medida, comenzó a quedarse atrás para dar paso al presente real del personaje en la ficción de las funciones. Para mí como actor, el que el personaje comenzara a relacionarse con el público al arrancar la temporada, resultó de alguna manera una primera culminación para dar paso a un nuevo trato con el texto. En el estricto sentido de la literatura dramática, una obra de teatro escrita siempre tendrá el objetivo implícito de ser ejecutada en un escenario, ante un público. Todo lo ensayado si no culmina ante espectadores seguirá siendo sólo letras. Una vez que comienzan las funciones, entiéndase ante el público, el deseo implícito de un texto dramático cumplirá el objetivo de su origen: ser representado. Para todos los implicados este momento es el más esperado: el estreno.

En esta primera temporada la relación con el texto estuvo determinada, en buena medida, por el espacio escénico, el cual no fue totalmente a la italiana. Los espacios originalmente ideados por el director habían sido tanto el Claustro (que está al aire libre) como la Capilla del Instituto Cultural Helénico (es un espacio

cerrado); esto significaba iniciar en un espacio abierto, trasladarnos a un espacio cerrado y finalmente regresar al espacio del principio (ver Anexo 2).

Los textos iniciales, a cargo de Arcadio y Corvus, comenzaban introduciendo a los espectadores en la trama, desde un pequeño escenario montado en una parte del Claustro a manera de tarima y en el público que se sentaba sobre unas bancas. Esta introducción por el personaje junto con los músicos duraba aproximadamente quince minutos. En esta primera etapa la relación con el público era muy estrecha ya que Arcadio caminaba entre los espectadores para irlos introduciendo en un ambiente de confianza y en una atmósfera de misterio. Después, Arcadio y Corvus invitaban, guiaban al público a pasar a la Capilla, una vez adentro continuaban con el texto después de que el público se sentaba en sillones que funcionaban como butacas. Con este espacio nuevo el público entraba simbólicamente al pensamiento, al alma atormentada de Arcadio, a sus historias. Ahí transcurría la representación hasta casi llegar al final. Lo menciono porque, faltando dos escenas, los espectadores eran guiados nuevamente para salir de la capilla a un lugar diferente del Claustro. En este espacio llevaban a cabo estas escenas y en la última de éstas Arcadio finalizaba la representación.

Todo esto es necesario mencionarlo porque el texto se trabajó pensando en el espectador y en este espacio. El ensayo general se llevó a cabo de acuerdo con lo planeado por el director en los ensayos y con público, pero ya en la temporada no se pudo continuar haciéndolo así porque precisamente el día del estreno diluvió veinte minutos antes de iniciar y hubo que meter urgentemente el templete con la estructura, que era como una portería que sostenía los telones de Arcadio. Con esta

experiencia, el director determinó que toda la temporada se haría adentro de la Capilla y todo lo del Claustro, en la parte abierta, ya no se haría. (Ver Anexo 3).

Esto incidió en la interpretación y, por ende, en lo ensayado con el texto. ¿De qué manera? Principalmente en el ritmo y en el manejo del público, ya que de un espacio abierto al inicio y al final de la representación, pasa todo a un espacio cerrado y con un trazo que nunca había sido marcado. La interpretación del texto tuvo cambios considerables: la proyección energética del cuerpo y de la voz. Poco a poco se fue ajustando el texto a la nueva distribución del espacio y del público durante la temporada. En cada función se ajustaban diferentes cuestiones interpretativas.

En las funciones, se tuvo en promedio un 75% de ocupación de la taquilla, en ocasiones se llenaba y en otras había un 25% del total de 80 lugares. La obra era para adolescentes y adultos. El alto porcentaje del público eran personas entre 30 y 60 años.

La relación con el texto para la segunda temporada tuvo modificaciones serias. Al retomar el texto anteriormente analizado, reflexionado, confrontado con el público y el no haber tenido ningún contacto de ninguna manera durante varios meses, me hizo ver de forma diferente todo el proyecto, pero sobre todo a los personajes de mis compañeros y los propios. ¿En qué aspectos? En aspectos físicos, emocionales y psicológicos de Arcadio, en el tratamiento vocal de Corvus, y en mi relación con los otros personajes, en la que observo aspectos que en la primera temporada no había visto.

El montaje para esta segunda temporada se había pensado como quedó en la temporada anterior y por ende el texto.

Quince días antes del reestreno nos avisan que la temporada no se realizaría en la Capilla del Claustro del Instituto Cultural Helénico, sino que sería en el Teatro del Centro Cultural Helénico. Aunque se tuvo más tiempo para hacer las modificaciones, el cambio fue rudo.

El texto en sí no cambió, pero sí su manejo en escena ya que en esta ocasión fue totalmente frontal y en relación estrecha con el público. No fue posible hacerlo como ocurrió en la primera temporada, porque Arcadio ya no tuvo acercamientos ni circuló entre los espectadores. El contacto con los músicos cambió totalmente: ellos quedaron fijos en un espacio, lo cual no sucedía en la primera temporada porque se trasladaban conmigo. El texto se decía diferente en cuestión de ritmo y tono. Se tuvo que acelerar un poco e intensificar la proyección por la distancia que se tenía con el espectador.

El número de butacas era mayor a las trescientas. En promedio se tuvo el 50% de las localidades ocupadas El rango de edad fue entre los 20 y 60 años.

En ambas temporadas la respuesta del público fue positiva, reaccionaban a lo que sucedía en escena, la atención era total.

3. DESCRIPCIÓN GENERAL DEL MONTAJE

Excepto el espacio modificado, como ya fue descrito en el capítulo anterior, el vestuario, la música, la concepción de los personajes y del mismo montaje en general no tuvieron grandes modificaciones de un año al otro.

- Vestuario

Aun cuando no se tenía desde el principio en los ensayos, el vestuario fue un elemento sobre el que sí se tenía la certeza de cómo iba a ser, ya que fue elaborado con base en los bocetos diseñados por Mónica Raya. (ver Anexo 4). La realización del vestuario estuvo a cargo de Jesús Lobato. Todo el vestuario de los personajes en las leyendas fue inspirado en los siglos XVII y XVIII del México colonial. Para Arcadio Coyote y su compañía itinerante, conformada por los dos músicos, éramos personajes del siglo XIX, para ser más exactos de 1860.

En la mayoría de los proyectos teatrales en los que he trabajado (más de cuarenta), generalmente el vestuario es diseñado un poco antes de iniciar o en tiempo paralelo al proceso del montaje; en este caso, al estar ya diseñados los bocetos, el poder ver el vestuario en color y forma en un dibujo, se incorporó como parte del análisis del mismo personaje. El saber lo que se llevaba puesto estimuló la reflexión sobre su movimiento, sobre su andar, sobre su corporalidad interpretativa en el escenario.

Arcadio Coyote usaba como calzado unos botines blancos en combinación con azul marino; este color daba la impresión de traer polainas. Llevaba un pantalón café a cuadros que de largo me llegaba por debajo de las pantorrillas y arriba del tobillo; en la parte superior usaba una camisa holgada de las mangas, de tela color

manta cruda; encima unos tirantes que se abotonaban en el pantalón; un chaleco café de botones con bolsillos en los costados del estómago y, para rematar la parte superior, se ponía un moño rojo en el cuello. Buena parte del cuerpo de Arcadio estaba envuelto por una capa tipo mago, ya que tenía dos bolsos secretos grandes para guardar a Corvus, inexistentes a la vista del público pese a que era un forro rojo, la tela superior era tipo terciopelo entre verde oscuro y gris, además de que llegaba a funcionar como un pequeño teatrino de donde Corvus aparecía y desaparecería, el cual medía 50 cm. (ver Anexo 5). Cabe mencionar que el peso de la capa era de 6 kg aproximadamente, más el títere guardado, llegaba como a los 7 kg. Esto último lo menciono porque estos pesos “extras” por el vestuario, se quiera o no, acaban determinando detalles interpretativos al actuar.

Regresando a la capa, en ésta estaban prendidas varias imágenes de lo que se conocen como “milagritos”¹⁹ o exvotos de diferentes tamaños, los cuales son usados por personas católicas para agradecer algún milagro concedido y son colocados con seguritos en lugares asignados de unas iglesias. Arcadio llevaba también un escapulario carmelita²⁰ de 15cm x 10cm, una piedra de ámbar y una cruz de unos 15cm de largo, colgados del cuello. Sobre la cabeza llevaba un sombrero de copa del cual sobresalían de los costados de listón ancho dos cartas españolas antiguas. Con todos estos últimos detalles como complemento del

¹⁹ Los milagritos son pequeñas figuras que se utilizan como ofrendas para pedir un milagro o para agradecer por algo. *La historia tras los milagritos mexicanos* <https://www.zancada.com>

²⁰ También conocido como escapulario marrón, lleva por un lado la imagen de Nuestra Señora del Carmen y del otro lado la imagen de un Cristo. El escapulario es un símbolo de la protección de la Madre de Dios a sus devotos. *El escapulario del Carmen*. <https://www.infovaticana.com>

vestuario, se buscaba apoyar el cosmos en el que Arcadio vivía y conforme al cual accionaba: religión, superstición, fe, suerte.

Es de destacar que todo el vestuario fue hecho sin cierres, velcro, ni mecanismos de broches actuales. Todo lo que usábamos para cerrar la ropa eran botones, cordones para amarrar o mecanismos lo más cercano a lo que se usaban en las épocas mencionadas, ya que para el director era importante que nos trasladáramos, tanto los intérpretes como el público, lo más cercano que se pudiera a esos tiempos en lo referente a texturas, el peso de la ropa, colores, formas.

- Espacio Escénico

En un principio no se tenía pensado el diseño de una escenografía como tal, ya que la obra fue ideada por el director para presentarse en espacios antiguos, de ahí que el vestuario fuera lo más genuinamente diseñado y realizado para lograr una unidad más orgánica con la arquitectura de la capilla Gótica. Cuando se definieron los espacios que se iban a utilizar, se pensó en dos estructuras importantes a nivel escenográfico: Una pantalla de 5m x 2.22m, con tela de manta cruda, para proyectar sombras de dos personajes de la leyenda: “La desaparición de la niña”. Esta pantalla era un gran bastidor de un rectángulo horizontal y estaba colocada en el fondo de la capilla; cuando no era utilizado como pantalla funcionaba como ciclorama, además estaba complementada con dos bastidores a manera de grandes pestañas, pintadas sobre la manta cruda, unas figuras arquitectónicas tomadas del barroco.

Por delante de la estructura anterior había un templete que pertenecía a la capilla y era donde se llevaban a cabo los conciertos o presentaciones de diversas

actividades. Este templete fue nuestro escenario principal, ya que ahí se llevó a cabo un 80% de la representación. Éste tenía una medida de 6m x 5m y estaba alfombrado de color rojo.

También se usó un pasillo que funcionaba como balcón, el cual estaba arriba de la pantalla. En este pasillo se desarrollaba parte de la leyenda: “Epitafio de un canalla”. Arcadio no actuaba en este espacio, pero sí hacía referencia directa a éste.

La otra estructura era el escenario de Arcadio, fue planeada para ser usada en el Claustro, en la parte abierta del lugar. Constaba de un templete de 4.50m de ancho x 2.50m de profundidad y una altura de 1m. Tenía una escalinata para subir y bajar del escenario en un costado de 90cm que estaban divididos en tres escalones, en el proscenio del templete. En el piso estaban colocados 6 faroles de cobre con velas que funcionaran como candilejas.

Al fondo del templete había una estructura en forma de portería, de la cual colgaban 5 telones de tela de manta cruda, a los cuales la artista plástica Carmen Lop, les hizo un tratamiento para que se vieran con cierto desgaste por el tiempo transcurrido en ellos. Además, estaban pintados a mano con imágenes alusivas a los diferentes momentos de la obra. Estos telones medían 2.50 m de alto por 4.50m de ancho. Todos estaban colgados de tal manera que podían abrirse y cerrarse al ser jalados con la mano: el primer telón era del mismo personaje de Arcadio Coyote, el cual llevaba su imagen y nombre; el siguiente telón se abría para presentar la primera leyenda: “Epitafio de un canalla”, en el que se veía a un hombre con vestimenta roja a la usanza española del siglo XVII viendo un féretro. Le seguía el telón de la leyenda: “La tentación”. En esta imagen se veía a un monje capuchino, que observaba con estupor las espaldas de una mujer completamente desnuda. Los

telones mencionados se mostraban dentro de los primeros quince minutos de la representación.

Casi al finalizar la obra se mostraba un nuevo telón, el cual exhibía los rostros de todos los personajes que participaron en las historias formando un gran relicario. Al final de la obra se volvía a presentar el telón de Arcadio con el cual se inició.

Hay un pequeño telón que también era manipulado por mí, presentaba la leyenda de “La aparición de la niña”. Este telón estaba enrollado en un palo cilíndrico de cortinero, el telón medía no más allá de 2m x 1.50m, y se articulaba desenrollándolo durante unos 40 segundos, y luego se colocaba atrás del templete. Esto sucedía sobre el escenario principal.

Como ya se mencionó, la segunda temporada estaba planeada para hacerse en los mismos espacios de la Capilla, pero al moverse la sede todo cambió.

Al ser el escenario del teatro Helénico se tuvo que diseñar una estructura escenográfica y reacomodar los telones que Arcadio abría y cerraba en el otro espacio. Estos últimos eran ahora manejados desde tramoya, ya que subían y bajaban al ras del escenario, siempre por detrás de Arcadio.

La estructura nueva era una especie de pasillo que cruzaba todo el escenario en la parte ancha y estaba colocado en la parte de atrás, por adelante del ciclorama. Tenía la altura un metro y medio.

Los músicos, con los que originalmente estábamos juntos todo el tiempo en la primera temporada, ahora nos encontrábamos separados. Ellos estaban fijos en un solo lugar en la zona de proscenio, a un costado y a la vista del público, desde que éste entraba hasta que salía el último espectador.

- Música

El compositor Luis Felipe Losada fue el creador de la música, la cual fue hecha específicamente para la obra. El estilo de composición era clásico, es decir, dos músicos interpretaban todo con un violín y diferentes tipos de flautas: pícolo, flauta de pico (conocida como flauta dulce) y flauta en do (la más común y la más usada en la obra).

Parte de la música acompañaba a las diferentes acciones y apoyaba el estado emocional de los personajes o la atmósfera de las escenas. Había música que quizás no tenía tanto peso escénico como la que se mencionó anteriormente, pero no por eso fue menos importante. Para mi personaje, la música fue una extensión de Arcadio pues simbolizaba momentos emocionales, atmósferas que ayudaban a comunicar cuestiones psicológicas.

De alguna manera, los músicos pagaban la misma penitencia de Arcadio, ya que al contar cada noche las mismas leyendas tocaban también las mismas notas. En la primera temporada era una agrupación cumpliendo su penitencia eterna. En la segunda cambió totalmente su carácter ya que, al quedarnos separados, la comunicación estrecha que se tenía en la segunda temporada se perdió en un 90%, con lo cual se puede decir que la relación quedó desdibujada.

- Iluminación

La iluminación usada en la primera temporada fue pensada para apoyar la atmósfera que el lugar por sí solo lograba, por lo que el director (quien también era

el iluminador) cuidó que las luces fueran lo más discretas para que la estructura del aparato que iluminaba no se viera y con ello rompiera con la ficción que lograba acercarnos a la época deseada, al tener los elementos en armonía: la arquitectura, el vestuario, la música, los aromas, la actuación.

Todas las luces sobre el escenario, a manera de candilejas, fueron cubiertas con cajones de madera, cuya textura nos acercaba a las mismas bancas, sillones antiguos que se usaban como butacas.

En la segunda temporada, ya en el teatro, las luces eran en su mayoría frontales, algunas a los costados. Se eliminaron todas las luces que estaban en el suelo, a manera de candilejas. Las atmósferas se intentaban acercar a lo conseguido el año anterior, pero en el teatro la iluminación fue más convencional, lo que no significaba que fuera mala sino simplemente ya no se pudo conseguir lo que con la arquitectura natural de la capilla gótica se había conseguido el año anterior.

- La sonoridad

De una temporada a la otra, diversas cuestiones cambiaron drásticamente y entre ellas la sonoridad de la palabra y de la música no fueron la excepción.

En la temporada de la capilla, la proyección de la voz era totalmente de forma natural y sin hacer un uso exagerado de su proyección, ya que con la misma arquitectura del espacio la voz fluía en cualquier volumen.

En el teatro, pese a que tiene muy buena acústica, la voz tenía que ser proyectada con mayor potencia para que ésta llegara hasta la última butaca.

En la primera temporada, la música fue totalmente acústica (sin micrófonos). En la temporada del teatro hubo la necesidad de usarlos para que los instrumentos no perdieran la fidelidad de su sonido.

- Aromas

En la temporada del 2015 el montaje tuvo un detalle muy singular. El director, por medio de Carolina Muñoz Padilla, química farmacobióloga de la UNAM, investigó sobre los posibles olores y aromas de las épocas que tocaba la puesta en escena y, de esa manera, el director asignó un perfume a cada personaje como sello distintivo. La idea era que el público descubriera y asociara al aroma con los personajes y con la época.

En realidad, no sé si dicho efecto se logró, pero para nosotros como actores fue un elemento más de apoyo a la interpretación y un detalle que nunca será olvidado.

4. ESTRENO Y TEMPORADAS

Finalmente, la suma de esfuerzos de las diferentes áreas las cuales habíamos trabajado en forma paralela llegó al punto de encuentro en la puesta en escena de *Ánimas*, donde los diferentes lenguajes del montaje se pusieron a prueba, no porque antes no se hubiesen unido en los ensayos, pero en esta ocasión la dirección, la actuación, la producción y la difusión tuvieron su primer encuentro con el público a través de ese contrastante momento de sentimientos y emociones que se llama estreno.

El estreno fue el final de una etapa creativa que siempre tuvo como objetivo su culminación como proceso. Suena obvio, pero no siempre los proyectos llegan a este momento, pese al trabajo desarrollado durante meses.

Previo al estreno, un día antes de éste, fue el ensayo general con público. Generalmente se hace por lo menos un ensayo con invitados en los montajes para checar todo: la producción, toda la parte técnica de iluminación, el ritmo de la obra, las reacciones del público y, para los actores, es comenzar a soltar la adrenalina que provoca el probar todo a la vez, pero sobre todo el confrontar por primera ocasión al público. El ensayo general corrió muy bien y el público fue generoso.

Como se comentó en el Segundo capítulo, en la primera temporada, por causa de la lluvia que se soltó minutos antes del estreno podemos decir que un 20% del montaje fue cambiado veinte minutos antes del inicio de la función de estreno.

Ya adentro de la capilla, la propuesta del templete con los respectivos telones de Arcadio dio paso a soluciones apresuradas del director, de las personas de producción, 2 tramoyistas, técnico de iluminación, asistente de dirección (quien también participaba en la obra como actriz), y de parte del elenco como los músicos y yo. (ver Anexo 6).

Se inició la función después de 15 minutos de retraso por causa de lo acontecido. El público, en apariencia, comprendió.

Recordemos que Arcadio iniciaba la obra con un diálogo entre él y Corvus, el cual duraba aproximadamente quince minutos. El texto y las intenciones fluyeron, y fueron evidencia del trabajo actoral emprendido hacía algún tiempo, pero el trazo y la relación con el público cambió mucho. En esta función, a nivel de movimiento en el espacio, tuve que improvisar todo el tiempo. Además de ser agobiante, la nueva dinámica, era desconcertante, no sólo para mí sino para el público mismo. En el claustro estaba planeado que yo estuviera entre el público en algunos momentos, pero ahora prácticamente lo estaba todo el tiempo. El trazo era muy cansado, ya que tenía que recorrer lo largo de la capilla de ida y vuelta en varios momentos.

Finalmente, el estreno fluyó, pero los cambios tempestivos sin duda afectaron el desempeño interpretativo que se había logrado a lo largo del proceso de ensayos.

A través de la repetición, por ejemplo, se genera una dinámica entre la ejecución vocal y corporal del actor que entran en consonancia con factores externos como el tiempo, el espacio y las relaciones que se mantienen con los

demás personajes a través de la interacción actoral, los cuales quedaron afectados de una manera u otra en el estreno.

Ese primer fin de semana de funciones se hicieron ajustes tanto a la colocación del público, como a la de mi trazo, ya que el director decidió hacer, por el resto de la temporada, todas las funciones dentro de la capilla, sin usar el claustro. Al final, la disposición de mi pequeño templete con los telones quedó en el otro extremo, enfrente del escenario principal, a los cuales los separaba un pasillo de unos 10m-15m. Este pasillo estaba formado por sillas, las cuales estaban colocadas de forma muy singular: unas estaban puestas dispuestas a modo de ver el escenario de Arcadio y otro tanto estaban acomodadas para ver el escenario principal.

Cuando terminaba la introducción de la obra, nos trasladábamos músicos, público y Arcadio por el pasillo para irnos ubicando en nuestros respectivos lugares: el público a sus sillas, los músicos con sus atriles a un costado del escenario y yo sobre éste. Alrededor de un 85% de la puesta se llevaba a cabo en el escenario principal y, ya para finalizar, el público, los músicos y Arcadio regresábamos al espacio de donde habíamos partido al inicio.

En 2016 la temporada estaba planeada para el mismo espacio, la capilla gótica del Instituto Cultural Helénico, pero como ya mencionamos se llevó a cabo en el teatro del Centro Cultural Helénico. Todo el trazo fue cambiado: Ya no se transitó entre el público; los músicos ahora fueron prácticamente una entidad aparte y el contacto visual y la relación que yo tenía ahora sería mínima; Arcadio ya no cambió telones, éstos fueron manejados por los tramoyistas. Conviene mencionar, que ahora contábamos con toda la planta técnica del teatro: sonidista, iluminador,

vestuarista y, en el escenario, eran cuatro personas para realizar la tramoya. También el trazo cambió, ahora éste era totalmente frontal al público.

Esta temporada se llevó a cabo del 5 de octubre al 2 de noviembre, los días martes y miércoles. En esta segunda temporada el elenco tuvo una modificación, ya que una actriz fue sustituida. Quien tocaba la flauta también se tuvo que ausentar por cuestiones de trabajo y llegó una nueva intérprete (ver Anexo 7).

La interpretación oral de Corvus cambió por un matiz más socarrón y menos serio, como lo había sido en la primera temporada.

Lo que caracterizó a la primera temporada fue su organicidad lograda con el espacio de la capilla. En este lugar se había encontrado una comunión con los diferentes elementos del montaje: el vestuario, la música, el texto, las leyendas mismas. Las relaciones de los personajes fluían sin problema alguno. Todo el elenco armonizábamos.

En la segunda temporada, llevar a cabo el montaje en un espacio frontal y cerrado ocasionó indefectiblemente una pérdida de organicidad del proceso de la puesta, aunque por momentos ganó espectacularidad: al subir y bajar telones, al hacerse más evidente los juegos de la iluminación en las diferentes atmósferas que lograba y la música al ser amplificada por micrófonos también ganó presencia.

Decir que la puesta en escena mejoró o empeoró de una temporada a la otra sería injusto, porque simplemente las circunstancias del espacio fueron totalmente diferentes. En lo personal, pienso que la primera temporada tenía muchas cosas a su favor que ayudaban a que el montaje fuera armónico, pero la segunda

temporada, tan sólo por serlo, tenía la ventaja, pese al cambio que hubo de una actriz y de un músico, de haber logrado un excelente ritmo durante las funciones.

En lo referente a las relaciones humanas entre los diferentes integrantes del montaje: los equipos de producción, técnico y del elenco eran muy buenas, pero entre los actores era estrecha. Lograr esto no es muy común en las compañías. La relación de trabajo siempre fue profesional, cordial y creativa.

En lo personal siempre tuve una buena comunicación con todos los compañeros y no porque aparentemente trajésemos los mismos métodos de trabajo. Prácticamente todos los actores éramos de diferentes escuelas de actuación: había compañeros del CUT, de la escuela de actuación de Televisa, de la escuela de actuación de TV Azteca, de compañeros que han tallereado en diversos cursos de actuación y sólo una compañera, en la primera temporada, era de la Facultad de Filosofía y Letras, y fue sustituida por una actriz de la escuela Virginia Fábregas.

6. RETROSPECTIVA CURRICULAR.

Hacer un breve recuento del trabajo desarrollado, desde que inicié hasta este proyecto de Ánimas, me permite reflexionar de manera crítica y formativa la madurez conseguida, el profesionalismo, el desempeño que en todo este tiempo he desarrollado como trabajador del teatro. Tengo la necesidad de expresar en este escrito el registro y testimonio de un punto culminante en mi profesión.

Arcadio Coyote y su alter ego; compañero Corvus, me permitieron valorar todo lo que he logrado como actor y como manipulador de títeres; me hizo voltear a ver mis inicios, el recorrido no fácil que implica estar en esta carrera; también me permitió ver que todos los sacrificios han valido la pena.

En este ejercicio de retrospectiva sólo mencionaremos los proyectos escénicos relacionados con la Universidad Nacional Autónoma de México, principalmente por haberse desarrollado en y por la institución. El propósito de este apartado es dejar una constancia, principalmente dirigida a los egresados del CLDyT, sobre la posibilidad de generar una trayectoria laboral y artística sólida dentro de la misma Universidad. El objetivo es que estos testimonios escénicos queden fijos como una modesta huella de mi paso por los escenarios universitarios.

Mi primer trabajo escénico comenzó siendo originalmente un examen de dirección de un compañero llamado Jorge Piña Williams. El proyecto era *El retablillo de Don Cristóbal*, de Federico García Lorca. El examen se presentó para la profesora Guadalupe Cázares, de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro.

Después de presentarlo en la Facultad de Filosofía y Letras, este montaje tuvo la peculiaridad de realizarse en 1987, en una carpa de plástico a manera de circo ambulante junto con otro trabajo que era independiente de la universidad. Este último era un montaje llamado *Las tandas de Chimbomba*, y estaba dirigido por Hugo Fragoso. Primero nos presentábamos con *El Retablillo de Don Cristóbal* y luego venían las tandas. El peculiar escenario se llamaba “La Carpa del Ángel”. La temporada fue apenas de cuatro fines de semana en la unidad habitacional el Rosario, frontera con Tlalnepantla, Estado de México. Con piso de tierra como escenario y techo de plástico, fue así como obtuve mi primer sueldo en la carrera como actor.

La farsa del amor compradito, de Luis Rafael Sánchez, dirigido por Luis Armando Lamadrid, fue un montaje realizado con el objetivo de participar en el Festival de Teatro Universitario de 1988. En este festival, el montaje fue reconocido como ganador y se le dio el derecho a tener temporada en el teatro Legaria, del Seguro Social. También tuvo funciones en todos los reclusorios y centros preventivos del entonces Distrito Federal, ahora Ciudad de México.

La mujer por fuerza, de Tirso de Molina, fue un montaje dirigido por Juan Morán, egresado del CLDyT y quien era profesor adjunto de la maestra Aimée Wagner, así como asistente de dirección del profesor José Luis Ibáñez. Este proyecto se realizó en 1989 para conformar el primer montaje de la “Compañía de Teatro Corral” y representar al Colegio de Literatura Dramática y Teatro, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en el XIV Festival Internacional del Drama de Siglo de Oro Español, en el parque del Chamizal Memorial, en El Paso

Texas, Estados Unidos. Posteriormente se presentó en el XVII Festival Internacional Cervantino, en la Plaza de San Roque, Guanajuato. Tuvo funciones en Chihuahua, Tlaxcala, Campeche, Pachuca, Iguala y una temporada muy exitosa en la Pinacoteca Virreinal, en la Ciudad de México. La obra llegó a las 50 representaciones, por lo que se hizo acreedora a una develación de placa que, en lo personal, sería la primera en mi carrera y que a su vez sería también el primer montaje de teatro clásico de siglo de oro español en el que participé. Todos los integrantes éramos de la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Posteriormente, y casi a la par de la anterior participé con la misma compañía y director en la obra *Johnny Tenorio*, de Carlos Morton, versión chicana del Don Juan Tenorio, de José Zorrilla. Su estreno fue en el XVII Festival Internacional Cervantino, en la plaza de San Roque, Guanajuato, y posteriormente tuvo una temporada en uno de los patios de San Ildefonso²¹, en 1989.

En 1990, con la obra *Palabras y Plumas*, de Tirso de Molina, la “Compañía de Teatro Corral” representa a la Universidad Nacional Autónoma de México, en el XV Festival Internacional de Siglo de Oro Español, también en el parque del Chamizal del Paso, Texas, en Estados Unidos. Obtengo el premio “*Best Supporting Actor*” por mi interpretación del personaje: Gallardo. La obra tuvo dos temporadas: en la Antigua Escuela de Medicina, también conocida como el Antiguo Colegio de la Inquisición²², ubicado en el centro histórico de la Ciudad de México, y

²¹ Edificio con estilo Barroco construido entre 1712 – 1749 bajo el rectorado del padre Cristóbal de Escobar y Llamas.

²² Edificio con estilo Barroco construido entre 1732 – 1736 por el arquitecto Pedro Arrieta.

posteriormente en el Claustro del Instituto Cultural Helénico. Se develó una placa conmemorativa de 100 representaciones.

En la entonces ENEP Aragón, ahora FES (Facultad de Estudios Superiores) de la UNAM, tuve la temporada de la obra *Orfeo*, de Jean Cocteau, bajo la dirección de Jorge Piña Williams. La puesta en escena se llevó a cabo en 1991.

En el mismo año de 1991 participé como actor y bailarín en la escenificación del poema *Margarita, sinfonía tropical*, de Rubén Darío, adaptado a espectáculo musical y dirigido por Alejandro Aura. La temporada de este proyecto se llevó a cabo en la sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario.

Bajo la dirección de Juan Morán, con la Compañía de Teatro Corral, se presentaron también algunos *Entremeses*, de Miguel de Cervantes Saavedra, en las V Jornadas Alarconianas en Taxco, Guerrero, y en el XVIII Festival Internacional Cervantino en Guanajuato.

En 2002 se presentó la obra *El melancólico*, de Tirso de Molina, con la dirección de Carlos Corona, egresado del Colegio de Literatura Dramática y Teatro. Este montaje se llevó a cabo en el teatro Juan Ruíz de Alarcón, del Centro Cultural Universitario.

A partir de 1993 comienza una serie de trabajos en el museo de Ciencias *Universum*, de la UNAM. La primera temporada realizada en este museo fue de la novela adaptada a teatro *Triptofanito 2*, de Julio Frenk, la adaptación y dirección la realizó Andrés García Barrios. En dos años de funciones se logró develar placa conmemorativa en dos ocasiones, por 100 y 250 representaciones.

En el mismo museo coordiné por primera vez, además de actuar, el proyecto llamado *Crepas de Energía*, de Ana María Sánchez Mora y María Trigueros. Este espectáculo tuvo la singularidad de que sólo estaba programado en el mes titulado: El mes de la Energía. De estar previsto para presentarse sólo ese mes, pasó a tener una intensa actividad durante 14 años. En el primer año se daban tres funciones diarias de lunes a lunes, posteriormente de jueves a domingo, y los últimos años sólo tres funciones los sábados y los domingos, llegando a más de 4,000 representaciones. No sólo estuvo en el museo *Universum* sino tuvo oportunidad de presentarse en algunos estados del país: Tamaulipas, Michoacán, Morelos, Baja California Sur y Estado de México; en el programa de la SEP “La Ciencia a tu Escuela”, que se llevó a cabo durante 4 años; en el mes de agosto, durante 12 años, la obra se presentaba a la par de otro proyecto generado por la entonces Dirección General de Apoyo a la Comunidad Universitaria (DGACU) de la UNAM, llamado *El espectáculo del conocimiento*, de Gabriel Ortega, egresado del CLDyT. además de actuar, también llevé la dirección del espectáculo. Este proyecto se realizaba como parte de la bienvenida a los alumnos de nuevo ingreso en el nivel medio superior de la Universidad Nacional y tan sólo con este último proyecto, *Crepas de energía*, develamos placa de 100 representaciones. Es con esta obra que se configura la Compañía de Teatro “Los Habitantes de la Bodega”, la cual coordiné de 1995 hasta 2015.

Por el montaje anterior también se generó la obra *Sopa de Quarks*, de Ana María Sánchez Mora. Este trabajo se presentaba en el mismo escenario de *Crepas*

de energía. Durante algunos años se presentaron las dos obras el mismo día, de manera consecutiva, llegando a más de 1,500 representaciones.

Al mismo tiempo que los proyectos anteriores se realizaban en el Museo de Ciencias *Universum*, en el *Museo de la Luz*, que aunque está ubicado en el centro histórico, pertenece a la Universidad Nacional Autónoma de México. Durante 10 años se llevó a cabo la obra *Haciendo la historia*, de Gabriel Ortega. Proyecto, en el que además de dirigirlo también lo actué. Era un montaje con títeres de manipulación directa y bocones en luz negra. Con este montaje se develó placa de 200 representaciones.

Consulta dental ambulante, de Gabriel Ortega, es una obra que se escenificó durante algunos años en el Museo de las Ciencias *Universum* y en el proyecto federal de la SEP: “La Ciencia a tu escuela”. Los tres proyectos anteriores participaron en el XV Festival Internacional *Quimera*, en Metepec, Estado de México.

Bajo la dirección de Gabriel Ortega, y él mismo adaptando textos de Charles Baudelaire, Jorge Luis Borges, John Milton y Alfonso Reyes, se realiza durante dos años en el Museo de la Luz, la temporada de *A medio camino*, la cual develó placa de un año de estar en temporada.

Con la dependencia de la Universidad ya mencionada DGACU, se generaron cuatro proyectos en diferentes etapas y con diversos objetivos: el ya mencionado *Espectáculo del conocimiento*; después la obra *Perdida en los Apalaches*, de José Sanchis Sinisterra la cual adapté, dirigí y actué, y cuyo montaje se llevó a cabo en

varios foros y teatros de instancias universitarias de nivel superior de la UNAM, además de una temporada en el teatro del museo de Ciencias Universum. El tercer trabajo, *Pinche Amor*, de Aletse Toledo, fue como director. Este montaje se llevó a cabo en 2013 en diversos teatros y auditorios de nivel superior de la UNAM, para condenar y reflexionar en tono a la violencia contra la mujer. Y por último, participo como actor en el montaje *¿Tú sabes que hacemos aquí?*, texto y dirección de Gabriel Ortega. Además de contar con el apoyo de la DGACU, el proyecto fue respaldado por la Facultad de Ciencias de la UNAM y tuvo presentaciones en diversos foros universitarios de nivel superior y medio superior, con el objetivo de mostrar una perspectiva diferente de lo que es la matemática.

Cabe mencionar que de 1998 a febrero de 2021 tuve oportunidad de impartir cursos de expresión corporal y oral a jóvenes de diversas carreras universitarias, en los diferentes módulos que se dan a lo largo de cada año y quienes realizaban su servicio social en el museo de Ciencias Universum.

Para terminar, mencionaré que tuve dos temporadas de proyectos diferentes en la sala Julián Carrillo de las instalaciones de radio UNAM: *La inmortalidad del cangrejo*, texto y dirección de Gabriel Pingarrón, en 2016, y *Strip-Tease en alta mar*, de Slawomir Mrozek, bajo la dirección de Ana Cordelia Aldama, egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro. Este montaje se llevó a cabo en 2018.

Aunque ya tengo más de tres décadas trabajando como actor y cuento con más de 50 montajes profesionales en los que he participado, quise señalar los trabajos que realicé en, con y para la Universidad Nacional, enfatizando con ello no sólo el haber trabajado con la institución, sino haber desarrollado actividades

escénicas como productor, coordinador, profesor, director de escena y actor, además de haber trabajado más habilidades como manipular títeres.

Los títeres fueron un elemento escénico que no estudié, pero el cual descubrí como estudiante en la Universidad. Fue a través de una compañera de la Facultad que tuve acercamiento a estos objetos expresivos, a los cuales un titiritero les daba vida. Años después, en Alemania sabría acerca de la distinción que allá hacían a los actores responsables de esta tarea escénica, que los denominaban: “actores manipuladores de títeres”, mientras que los titiriteros se habían hecho en la práctica, en el camino. Creo que soy un poco de los dos. Manipulé en un espectáculo teatral por primera vez en 1994, desde entonces supe que me gustaban. He trabajado en diversos espectáculos utilizando diferentes técnicas de manipulación de títeres, con presentaciones en México y en varios países de diferentes continentes, además de trabajar para televisión durante 5 años. Los títeres, sin duda, han sido mi segunda carrera.

CONCLUSIONES

El propósito del presente informe de trabajo fue compartir un ejercicio de remembranza de mi trayectoria laboral y artística, en la cual destacan las pautas seguidas en el proceso de análisis actoral con el cual se construyó un personaje con características complejas. La exigencia del director para el desarrollo de este trabajo me fue reveladora. Gran parte de los montajes realizados a lo largo de mi carrera como actor implicaron retos sobre la escena, pero en *Ánimas* el problema no era cuál sería el resultado, la cuestión era: ¿Lo podré hacer? Cuando leí el proyecto, visualicé a Arcadio y a su cuervo, el ofrecimiento de un personaje así me emocionó, por el significado de lo que enunciaba, la cantidad y la profundidad del texto que narraba. El interpretar a Corvus, un personaje simple, en paralelo a Arcadio, que es un personaje complejo, me llevó a replantear mi forma de estudiar, de analizar en mi labor actoral. Había interpretado a varios personajes en una sola obra, pero todos eran “simples”. El resultado deseado se logró.

Lo innovador para mí fueron las preguntas para desarrollar las respuestas que vimos en el segundo capítulo: “La relación con el texto como actor”. Durante mis estudios de Literatura Dramática y Teatro aprendí a investigar, a analizar para desarrollar un personaje, pero estas preguntas que me llevaron a un análisis más profundo de los que hasta entonces había hecho, estas preguntas ahora me brindaban una visión diferente sobre cómo trabajar los proyectos venideros

Si bien es cierto que hay una parte importante en donde la creación como actor está sustentada en las características propias de la acción que se desarrolla en la escena, bajo la coordinación del director, también es cierto que para aportar con su creación el actor debe contar con un efectivo sistema para analizar un personaje. Si este sistema no es claro, lo que suceda en escena tampoco lo será. Dicho sistema no surge de la noche a la mañana o es exclusivo del proceso iniciado en un solo proyecto. Es resultado del ejercicio empírico, cognitivo y emocional vivido por el actor a lo largo de su carrera. De ahí el haber mencionado las puestas previas al montaje de *Ánimas*, y el haber resaltado el tipo de trabajo en cada uno de ellos invertido y los beneficios expresivos y de experiencia dejados en mi haber profesional.

Por otra parte, encuentro otro punto revelador: la forma en que se proyectó y abordó *Ánimas* me regresó de una manera inesperada a mis primeros pasos como actor en la Facultad. En el Colegio de LDyT siempre se nos pidió investigar y analizar prácticamente en todas las materias, pero destaco mi experiencia como alumno del maestro Ignacio Sotelo, con quien en mi último año de la materia de Actuación, fuimos escudriñando el texto de *Señorita Julia*, de August Strindberg, de una manera concreta, clara, escrupulosa y de esa forma llevar a cabo el montaje, como mi último examen de Actuación en la Facultad. Lo que recuerdo es que el maestro, mediante preguntas muy concretas, pedía respuestas de igual forma y de esa manera interpretar, en este caso, el personaje de "Juan". Por lo anterior este proceso fue el más cercano al que se cita en este informe:

Como actor, uno no tiene del todo el control sobre el proceso escénico, ya que dependemos de la concepción de un director y otros tantos factores como el vestuario, el maquillaje, las ambientaciones. Lo que sí es nuestro trabajo, nuestra obligación como intérpretes en el escenario, es saber investigar, analizar, experimentar y reflexionar para, finalmente, crear y llevar a escena al personaje asignado; en este caso Arcadio Coyote, un personaje complejo por el esfuerzo corporal, interpretativo y técnico por la manipulación de algo más que un muñeco en el cual fueron puestas en práctica la mayor parte de habilidades escénicas requeridas en un actor (ver Anexo 10).

BIBLIOGRAFÍA

ARANGUREN, Ignacio, *Pícaros cómicos clásicos*, Editorial Algar, Barcelona, 2013.

BARBA, Eugenio y Savarese, Nicola, *Anatomía del Actor*, México, 1988.

BÖSCHEMEYER, Uwe, *Los 9 rostros del alma*, Ediciones Obelisco, Madrid, 2006.

CALONGE, Eusebio, *Orientaciones en el desierto*, Editorial Artezblai, Bilbao, 2012.

EINES, Jorge, *Hacer, Stanislavski contra Strasberg, Actuar*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2005.

FOREK-SCHMAL, Marion, *Kunstobjekt Puppe*, Weingarten, 1990.

GONZÁLEZ, Luis, *Las calles de México*, Editorial Porrúa, México, 1988.

OIDA, Yoshi, *El actor invisible*, Alba, Madrid, 2010.

RAMOS, Maya, *Actores y compañías en la Nueva España: Siglos XVI y XVII*, Paso de Gato, México, 2011.

SAVARIEGO, Morris, *La indeterminación*, Casa del teatro, México, 2002.

STANISLAVSKI, Konstantín, *Manual del actor*, Grupo editorial Tomo, México 2014.

WAGNER, Fernando, *Teoría y técnica teatral*, Editores mexicanos unidos, México, 1986.

Referencias electrónicas.

Aixa. (8 de mayo de 2015). ¿Por qué asociamos a los cuervos con la muerte? *Nosabesnada*. Recuperado en junio de 2015.

<https://nosabesnada.com/curiosidades/por-que-asociamos-a-los-cuervos-con-la-muerte/>

Allan Poe, E. (2003) *El Cuervo*. [Versión electrónica] Consultado en: Biblioteca Virtual Universal. Recuperado: junio de 2015 de: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/1731.pdf>

Aparicio, Manuela (02 de octubre de 2018) *Lenguaje y otras luces*. Recuperado en septiembre de 2019, de: <https://lenguajeyotrasluces.com/2018/10/02/romanticismo-caracteristicas-temas-autores>

Ferrer, Sergio (23 de noviembre de 2014) La ciencia demuestra que los cuervos son (casi) tan listos como tú. *El Confidencial*. Recuperado en junio de 2015, de: https://elconfidencial.com/tecnologia/2014-11-23/la-ciencia-demuestra-que-los-cuervos-son-casi-tan-listos-como-tu_500331

González Grueso, F. D. (2002) *El cuervo y su simbología*. [Versión electrónica] Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado: junio de 2015 de: <https://cervantesvirtual.com/obra-visor/el-cuervo-y-su-simbologia/html/>

Hurtado Bodelón, J. (18 de enero de 2016) *¡Pobre bululú! (Los cómicos de la legua.)* [Versión electrónica] Anatomía de la historia. Recuperado: Septiembre de 2016 de <https://anatomiadelahistoria.com/2016/01/pobre-bululu-los-comicos-de-la-legua>

Illades Aguiar, G. (2015). Esbozo del pregonero en la edad media española. *Medievalia*, núm 47, págs.43-53. Recuperado en junio de 2015. <https://revistas-filologicas-unam-mx>article>

Jelbert, S. (2014). Cuervos hacen realidad la fábula de Esopo. ABC Ciencia. Recuperado en junio de 2015. <https://www.abc.es>abci-cuervos-hacen-realidad-fabula-201403271148>

Martínez Soto, M. (2013). La mujer y el matrimonio en el siglo XVIII. Recuperado en junio 2015. <https://ugr.es/~inveliteraria/PDF/MATRIMONIO%20Y%20LA%20MUJER%20EN%20EL%20SIGLO%20XVIII.pdf>

Sánchez Ramírez, R. (1º. De enero de 2015). Pregoneros y pregones (Estampas de la ciudad). Ketzalcóatl Periódico. Recuperado en junio de 2015. <https://periodicoketzalkoatl.wordpress.com/2015/01/17/pregoneros-y-pregones-estampas-de-la-ciudad/>

Sewall, K. (3 de marzo de 2015) *La niña que recibe regalos de los cuervos*. [Versión electrónica] BBC NEWS MUNDO. Recuperado: Junio de 2015 de: https://bbc.com/mundo/noticias/2015/03/150226_cultura_nina_recibe_regalos_de_pajaras_lv

Sprachweiser (2013). Los descendientes del cuervo. Ubensetzienlieder, Germanische Kultur (Archivo de la categoría: Mitología Nórdica). Recuperado en mayo de 2015. <https://uebersetzenlieder.wordpress.com/category/mitologia-nordica/>

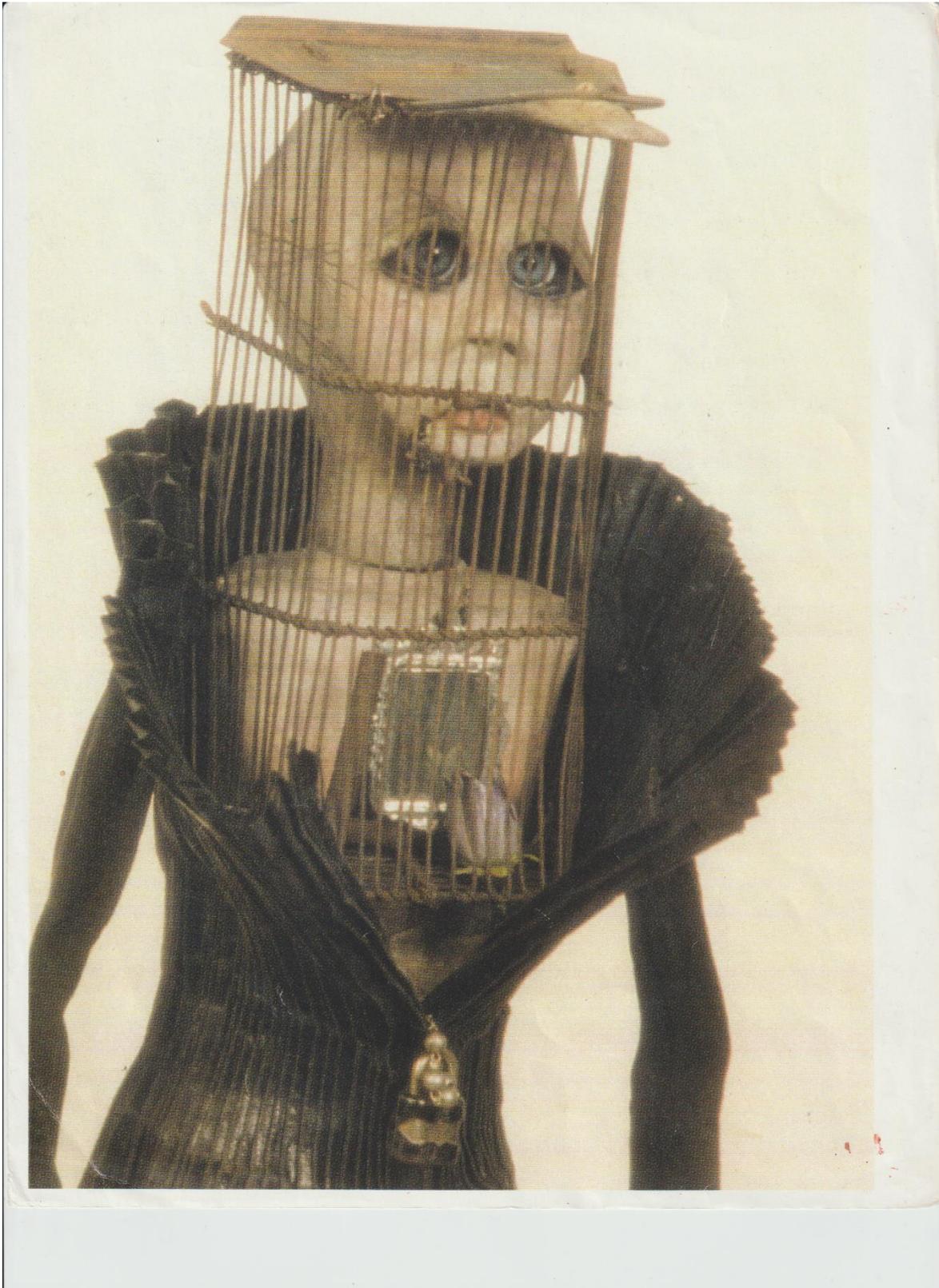
Todo documentales y videos. (3 de marzo 2014) *Documental: El Valle de los cuervos*. [archivo de video] Recuperado de: Youtube.com/watch?v=8rpbV_MW40c

Se consultó en el mes de julio de 2016

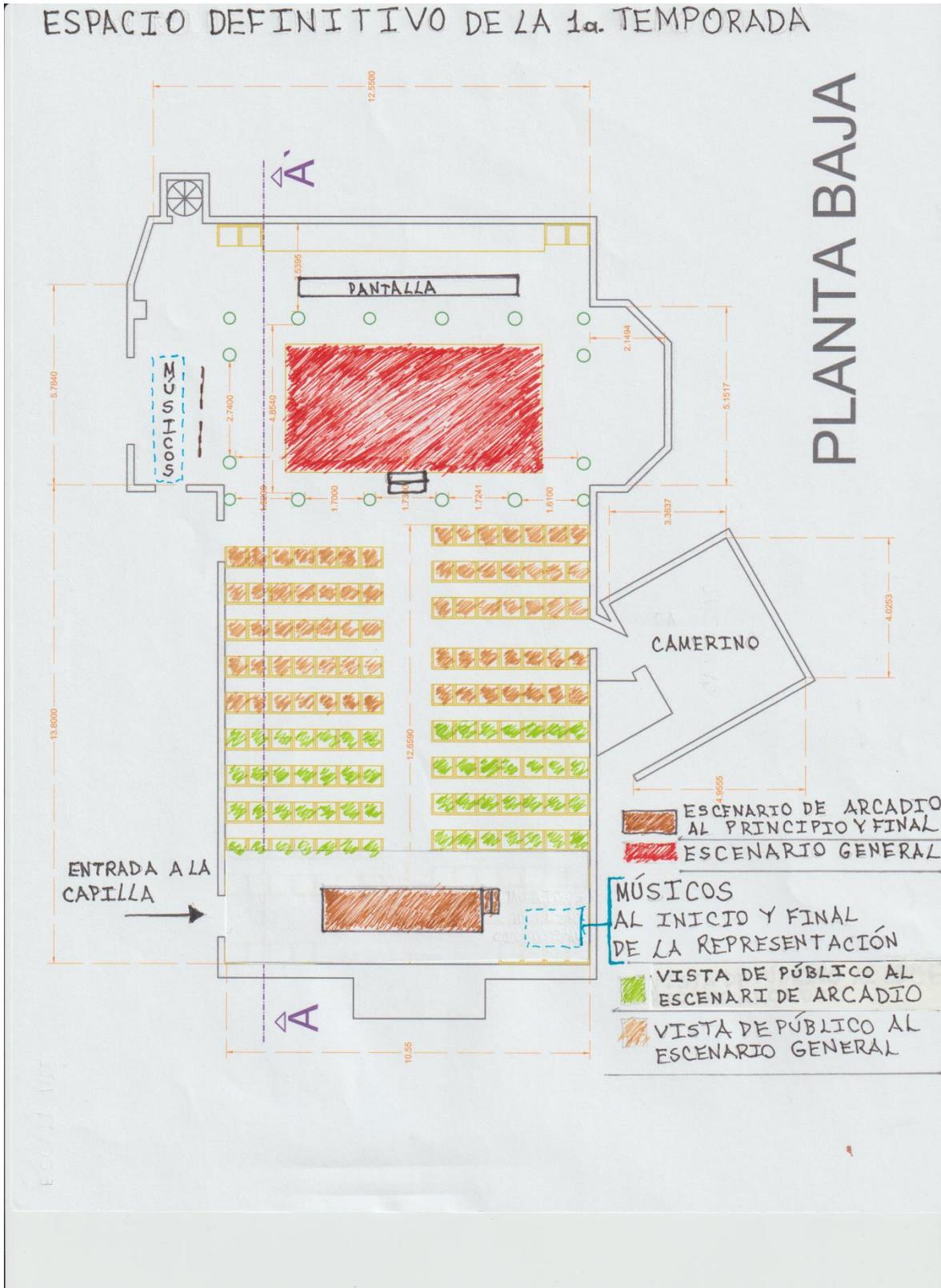
ANEXOS

- Anexo 1.** Imagen metafórica del personaje Arcadio.
- Anexo 2.** Plano de la idea original de la representación de Ánimas.
- Anexo 3.** Plano definitivo de la representación en la primera temporada
- Anexo 4.** Boceto del vestuario de Arcadio Coyote sin capa.
- Anexo 5.** Boceto del vestuario de Arcadio con capa.
- Anexo 6.** Corvus y Arcadio Coyote.
- Anexo 7.** Programa de mano de la primera temporada.
- Anexo 8.** Ficha técnica de la primera temporada.
- Anexo 9.** Programa de mano de la segunda temporada.
- Anexo 10.** Ficha técnica de la segunda temporada.
- Anexo 11.** Personaje Arcadio Coyote.

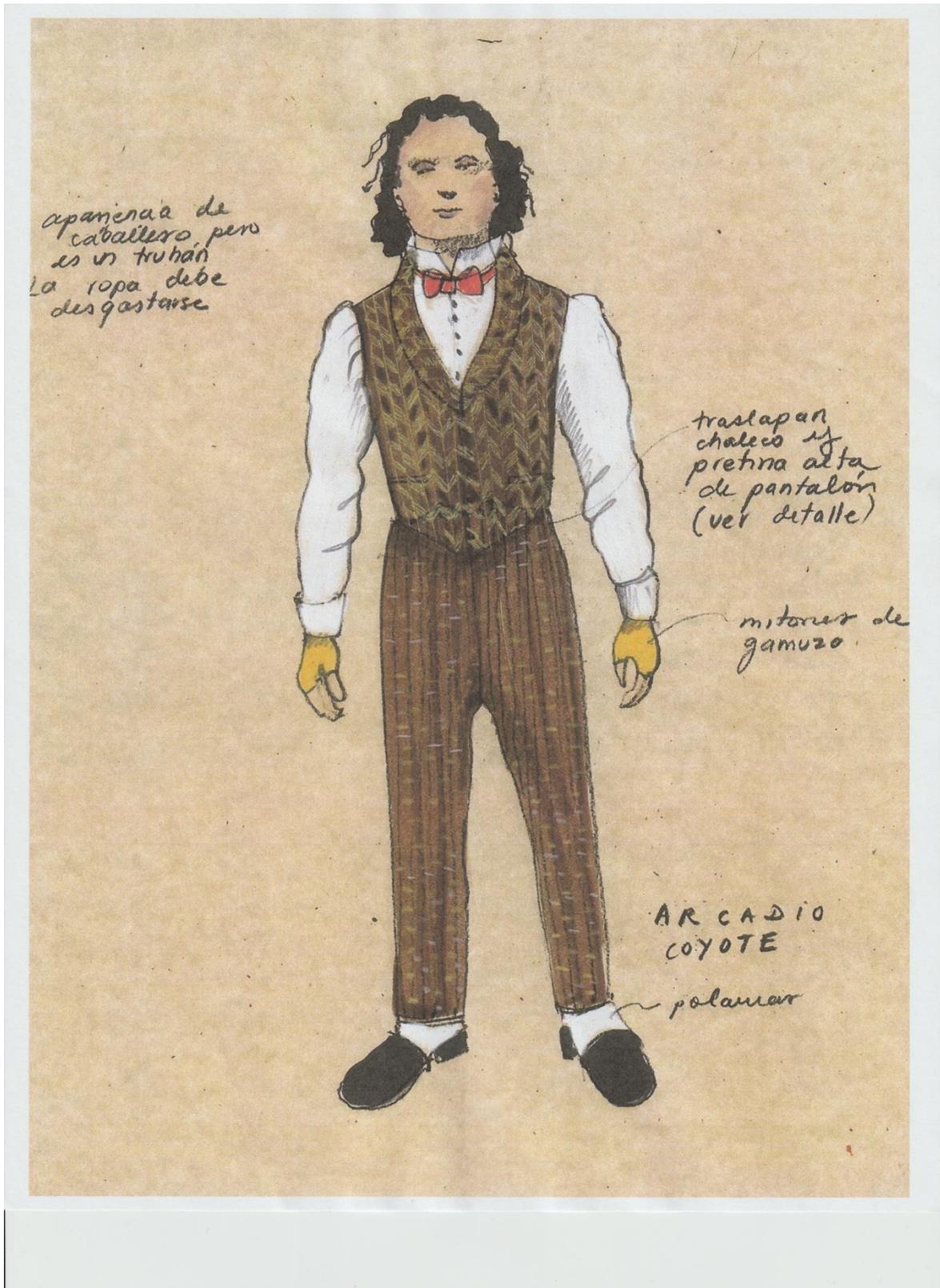
Anexo 1. Imagen metafórica del personaje al término del análisis teórico.



Anexo 3.



Anexo 4. Boceto del vestuario de Arcadio Coyote sin capa.



Anexo 5.

Boceto del vestuario de Arcadio Coyote con capa.

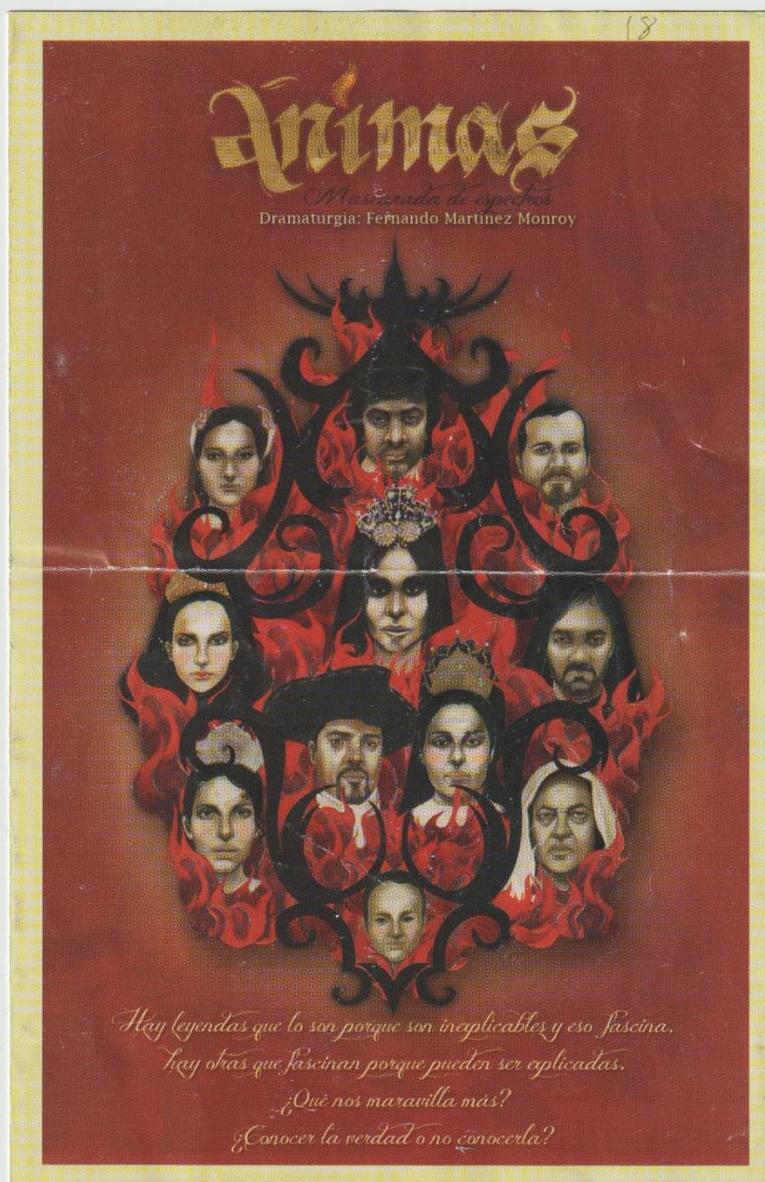


Anexo 6. Corvus y Arcadio Coyote



"Ánimas (Mascarada de Espectros)" de Fernando Martínez Morroy. Idea original y dirección de Rafael Pardo Ortiz. Capilla Gótica del Centro Cultural Helénico, Septiembre 2015. Fotografía: Blenda (blendaboy@blendamage.com). <http://blendamage.com>

ANEXO 7. Programa de mano de la primera temporada



ANEXO 8. Ficha técnica de la 1ª temporada.

Lugar: Capilla gótica del Instituto Cultural Helénico.

Año de temporada: 2015

Reparto por orden de aparición:

“1860” Compañía de teatro itinerante

Don Arcadio Coyote: Miguel Ángel Morales

Corvus (Títere manipulado): Miguel Ángel Morales

Facundo “El Ruiseñor de la Cantabria”. (Violín): Arnoldo Cabrera

Flora “La Calandria de Almería (Flauta Transversal): María Vakorina

“1690” Epitafio de un canalla

Don Rodrigo de Mendoza de Icaza: Roberto Uscanga

Inés Mendoza de Icaza: Lisbi Cuéllar

Dama de negro y espadachín: Alicia Lara

Dama de azul Mariana Lebrija: Karla Coronado

“1710” La tentación

Fray Alonso de Soto y Ferrán: Mauricio Bonet

Dama de rojo: Carmen Baqué

Fraile Carmelita Lorenzo: Rigoberto Romero

“1680” La aparición de la niña

Ana Lucía dama de la corte: Karla Coronado

Niña Arcadia: Majo Vallejo

Caballero de la corte: Rigoberto Romero

Matrona: Carmen Baqué

Libera: Luz Aldán

Dramaturgia: Fernando Martínez Monroy

Vestuario basado en bocetos de: Mónica Raya

Música original: Luis Felipe Losada

Dirección musical: María Vakorina y Arnoldo Cabrera
Arte: Carmen Lop
Diseño de iluminación y escenografía: Rafael Pardo Ortiz y Luz Aldán
Diseño y realización de joyería: Eleonora Fernández y Anastacia Gómez
Maquillaje y peinados: JCT Producciones
Asesor en aromas: Carolina Muñoz
Diseño gráfico: Michelle Rodríguez
Fotografía: Francisco Coronado
Realización de vestuario: Jesús Lobato
Asistente de realización: Adriana Sánchez Rivera
Realización de escenografía: Francisco Núñez
Atrezzo: Melesio Moreno
Realización de calzado: Francisco Piña y Ricardo Piña
Realización de sombreros: Sombreros Tardán y Óscar Vázquez
Realización de armas: César Castañeda
Jefe de iluminación: Asunción Pineda
Página Web: Mayreni Senior
Asesor jurídico: Clemente Piña
Equipo de iluminación: Iluminación Creativa
Movimiento escénico: Sandra Milena Gómez
Combate escénico: Alicia Lara
Coordinación de producción: Luz Aldán
Asistencia: Luz Vallmen
Asistencia de producción: Alan Rodríguez y Ernesto Guerra Lemus
Producción ejecutiva: Diana Eréndira Reséndiz
Producción: Corvus Producciones
Productor asociado: Mauricio Bonet
Directora asociada: Alicia Lara

Idea original y Dirección: Rafael Pardo Ortíz

Puesta en escena ganadora de la beca BBVA Bancomer “Mejor Proyecto Teatral”

Este proyecto fue apoyado por Fondeadora y CONACULTA.

Lic. Francisco Javier Gaxiola Fernández

Presidente y Director General.

Instituto Cultural Helénico, A.C.

C.P. Gonzalo Hernández Alcántara

Gerente General del Instituto Cultural Helénico, A.C.

Mtra. Adriana Trueba Fournier

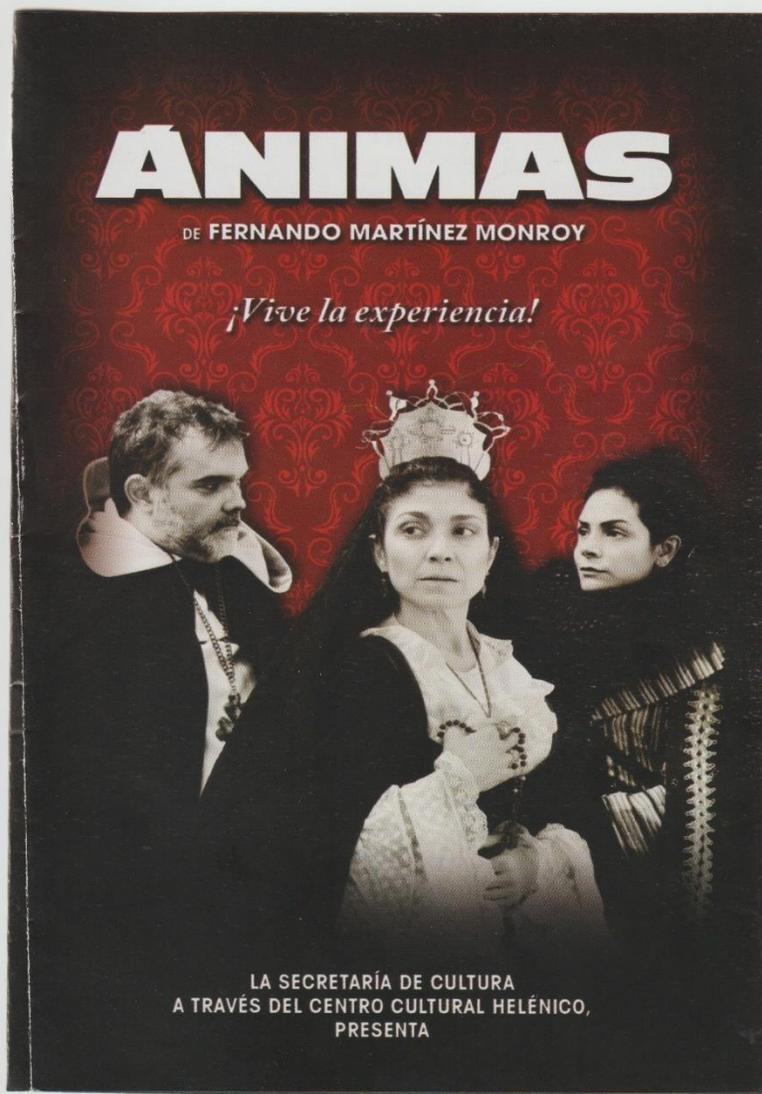
Directora Académica y de Proyectos Culturales

Instituto Cultural Helénico, A.C.

Esmeralda de los Reyes

Asistencia de la Dirección

Anexo 9. Programa de mano de la 2ª. Temporada.



Anexo 10. Ficha técnica de la 2ª. Temporada.

Lugar: Teatro del Centro Cultural Helénico.

Año de temporada: 2016

Reparto:

Inés Mendoza de Icaza: Ana Karina Guevara

Fray Alonso de Soto y Ferrand: Mauricio Bonet

Dama de rojo/ Matrona: Carmen Baqué

Don Rodrigo Mendoza de Icaza: Roberto Uscanga

Don Arcadio Coyote: Miguel Ángel Morales

Dama de negro y espadachín: Alicia Lara

Fraile Carmelita Lorenzo/ Caballero de la corte: Rigoberto Romero

Mariana Lebrija/ Dama de la corte: Karla Coronado

Facundo “El señor de la Cantabria”: Arnoldo Cabrera

Flora “La calandra de la Almería”: Elena García/ Ana Castañeda

Libera: Luz Aldán / Luz Vallmen

Niña Arcadia: Majo Vallejo

Dramaturgia: Fernando Martínez Monroy

Vestuario basado en bocetos de: Mónica Raya.

Música original: Luis Felipe Lozada

Dirección musical: Arnoldo Cabrera (violín) y Elena García (flauta)

Arte: Carmen Lop

Coreografía: Sandra Milena Gómez

Combate escénico: Alicia Lara

Diseño de iluminación y escenografía: Rafael Pardo Ortíz

Maquillaje y peinados: JCT Producciones

Joyería: Eleonora Fernández y Anastacia Gómez

Diseño gráfico: Daniela Moyado

Fotografía: Blenda

Realización de vestuario: Jesús Lobato

Realización de escenografía: Francisco Núñez

Atrezzo: Melesio Moreno

Realización de calzado: Francisco y Ricardo Piña

Realización de sombreros: Tardán y Óscar Vázquez

Realización de armas: César Castañeda

Arte en metal: Zionart

Relaciones públicas: Irene Moreno

Prensa: Regina Moreno

Redes sociales: Verónica Jiménez

Diseño página web: Mayrení Senior

Asesor jurídico: Clemente Piña

Asistencia de producción: Ernesto Guerra

Asistencia de vestuario: Ana Luisa Lizcano

Asistente personal del director: Raúl Retana

Producción ejecutiva: Diana Reséndiz

Productor: Mauricio Bonet

Directora asociada: Alicia Lara

Idea original y dirección: Rafael Pardo Ortíz

Jefe de Departamento de Producción y apoyo logístico: Eduardo Lozano Leybón

Coordinador técnico: Francisco Javier Soriano

Coordinación del departamento de prensa: Daniel Austria

Coordinación del departamento de diseño: Virginia de la Luz

Personal Técnico:

Jefe de tramoya: Daniel Toriz Aguilar

Asistente de tramoya: Conrado Hernández Pérez, Eliud Jiménez Vega y Manuel Romero

Jefe de iluminación: Ascención Paz Jiménez

Asistente de iluminación: Gabriel Cabello

Jefe de audio: Enrique E. Esquivel Valencia

Asistente de audio: Carlos Garduño

Jefa de utilería: Perla Maribel Martínez Delgadillo

Asistente de utilería: Ruth Alejandra Pérez Pérez

Personal Institucional:

Secretaría de Cultura

Secretario: Rafael Tovar y de Teresa

Centro Cultural Helénico

Dirección General: Irma Caire Obregón

Subdirección de Programación y Proyectos: Graciela Cázares

Subdirección de Recintos: Francisco Núñez García

Subdirección de Planeación: Miriam Reyes

Anexo 11.

Personaje de Arcadio Coyote

