

00261  
2e)  
5

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS



## DISEÑO Y PRODUCCION ESCENOGRAFICA BITACORA DE UNA PUESTA EN ESCENA

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:  
M A E S T R I A E N:  
ARTES VISUALES, ORIENTACION PINTURA MURAL  
P R E S E N T A

**EDUARDO TORIJANO CHACON**

DIRECTOR DE TESIS: MAESTRO JOSE DE SANTIAGO

A S E S O R E S:

MAESTRO	GERARDO PORTILLO
MAESTRO	FRANCISCO DE SANTIAGO
MAESTRO	ARTURO DE LA SERNA E.
MAESTRO	JAVIER RUILLOBA A.

MEXICO, D. F. 1987



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 está 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.

## I N D I C E

INTRODUCCION.....	3
1. ETAPA PRELIMINAR.....	20
1.1 Reuniones preliminares (selección de la obra).	
1.2 Análisis del texto entre autor-director-escenógrafo.	
1.3 Consideraciones teóricas, técnicas, metodológicas .	
2. ETAPA DE PLANEACION.....	56
2.1 Lectura técnica	
2.2 Programa escenográfico	
2.3 Inventario de necesidades especiales	
2.4 Movimientos de tramoya	
2.5 Utilería-piso/mano	
3. ETAPA PROYECTUAL.....	76
4. ETAPA DE PRODUCCION.....	114
4.1 Presentación de planos-bocetos-presupuesto	
4.2 Juntas con el Departamento de Producción de Bellas Artes	

4.3	Construcción estructural	
4.4	Adecuación funcional	
4.5	Afores	
4.6	Escultura escénica y utilería	
4.7	Pintura escénica y acabados	
4.8	Iluminación	
5.	ETAPA DE FUNCIONAMIENTO.....	150
5.1	Pruebas de tramoya y funcionamiento	
5.2	Revisión y ensayos generales	
6.	CONCLUSIONES.....	156
7.	INDICE DE ILUSTRACIONES.....	
8.	BIBLIOGRAFIA.....	161
9.	APENDICES.....	164

## INTRODUCCION.

A pesar del desarrollo tecnológico de finales del siglo XX alrededor de los sistemas de comunicación, o quizás como consecuencia de ello, no ha habido para el hombre en toda su historia una época -- tan confusa como la de nuestros días. Es precisamente una mentalidad de "individuo" la que en términos generales hemos forjado, estructurado e institucionalizado en los últimos quinientos años, y empezamos a sufrir sus consecuencias a finales del siglo que termina, cuando una sensación apocalíptica invade nuestras venas, dejando un sabor de soledad y muerte, con una visión muy corta y oscura de nuestro futuro próximo, tanto personal como colectivo. La posibilidad de una guerra entre potencias y un avance sin control de los desastres biológicos, se agregan a los enfrentamientos del ser humano con su realidad y su actitud transformadora.

Son precisamente esa des-información, tan desarrollada por la tecnología, y una actitud individualista, los factores que han hecho de los pueblos bajo sistemas capitalistas, seres humanos brutalemente egoístas, con la clara idea de que todo aquél que está en su entorno y más allá de él, como es el caso de la actitud entre países hermanos, están en una competencia permanente; competencia que la mayoría de las veces es abstracta y enajenada.

El artista ha abandonado, consciente o inconscientemente, -- cualquier actividad dentro de las artes que "entre" a funcionar -- en este sistema de información, asumiendo que es tarea "bien cumplida" por el extraordinario avance tecnológico que han tenido -- los medios de comunicación en esto que fuera su misión en épocas anteriores: informar.

El artista moderno se ha ocultado en la pintura de caballete, anulando toda estructura mental épica para convertirse en un lífrico del tratamiento plástico en los últimos quinientos años: -- por un lado, los que certeramente han encontrado en este formato su medio adecuado de expresión, dirigiéndose a la clase que los -- adula, los protege y ayuda a su desarrollo. Por otro lado, dentro de la misma pintura de caballete, los que se rebelan formal y temáticamente a contribuir a los egosismos de clases privilegiadas, tratando de mantenerse claros con el propósito humanista de las -- artes, pero que, en última instancia, el formato en sí los traiciona, reduciéndose las consecuencias reales de su obra a hacer "el juego" a los parámetros de mercaderes, burguesía o críticos -- de arte, promovidos éstos sutilmente por organizaciones nacionales e internacionales a frenar impulsos políticos o artísticos -- con características populares y democráticas. Un "no" conforme se compara, asimismo, con épocas anteriores y con sus antecesores, -- los que tuvieron que servir a faraones, señores feudales, monar--

guas, dinastías papales, etc... Sobreestimando su libertad adquirida hace ya algunos cientos de años, abandonan todo tipo de arte que se coloque al frente de grupos numerosos de personas, dedicándose exclusivamente a públicos de "selección", con una "sensibilidad más trabajada".

Sin embargo, debe explicarse lo siguiente: Arturo Warman, - en su crítica histórica de la antropología mexicana, emite un juicio en el cual podríamos sintetizar la función de la cultura occidental, incluyendo, obviamente, el arte: "La relación antropológica y expansión occidental es evidente y al parecer definitiva. La tradición antropológica es, pues, un auxiliar 'científico' de la expansión blanca. Contribuye a ésta con información sobre otras -- culturas, y cifra su acción en hacer más satisfactoria la relación de dominio, menos conflictiva y más redituables; por ello sus enfoques, conceptos y propósitos se ubican en el marco de una cultura precisa, aunque cambiante: la occidental... Toda la actividad - del antropólogo se encuadra en un marco de servicio al que puede - afiliarse, o por el contrario, combatir. Las obras concretas se sitúan entre estos dos polos ideales, pero nunca corresponderán íntegramente a ninguno." (1)

En las academias se promueve esta actitud, conduciendo al - estudiante a metas de purismos formales, fijando entre sus intere-

---

(1) Warman Arturo. La Cultura al Pueblo. De eso que llaman Antropología Mexicana. Edit. Nuestro Tiempo, p. 11, 1970

ses el de buscar saltos cualitativos en una carrera de competencia atlética, en innovaciones del tratamiento plástico... "se apoya en el respeto más absoluto de la individualidad del alumno, lo que -- equivale a decir que se respeta de manera absoluta su soledad de - desamparo." (2)

No podemos hablar en nuestra Latinoamérica de un proceso de transformación fuerte dentro de la plástica y las artes en general, sin pensar qué está ocurriendo en su economía, en su política. No es casual que la división realizada por los holandeses y los ingleses, y mantenida y desarrollada por los Estados Unidos en los países latinoamericanos para convertirnos en monocultivistas y luchar a toda costa para evitar nuestra industrialización, nos han hecho, obligadamente, apéndices de una estructura cerebral que funciona - en el presente en los Estados Unidos.

Nuestros programas en las academias y la respuesta real a - nuestro desarrollo histórico, no es más que el sometimiento a este proceso imperialista de cómo concebir nuestro desarrollo económico y cultural.

En el presente siglo, la única respuesta artística dentro - de la plástica moderna a nivel mundial que intenta reestablecer --

---

(2) Siqueiros, David Alfaro. A un joven pintor mexicano. Empresas Editoriales, México, 1967 p. 40

vínculos humanos entre el artista y su sociedad es el muralismo - mexicano. Casi como una "anormalidad" dentro del proceso económico-cultural, se da en el desarrollo capitalista un destello de una actitud, no nueva en la humanidad, pero con características muy propias dentro de la perspectiva del siglo veinte y de la realidad mexicana. "México fue así... el único lugar donde se produjo... el primer acto de rebeldía teórico y práctico... contra las formas predominantes en una producción plástica destinadas formalmente y físicamente a servir únicamente de complemento y equivalencia artística... al circunscrito hogar rico, culto, snob... Se trata, -- evidentemente, del primer impulso artístico latinoamericano no colonial, no dependiente, que no es reflejo mecánico profesional del arte francés en boga... México... el primer país en donde los artistas aplicamos, en actitud colectiva, la determinación de reconquistar las grandes formas sociales de expresión en las AP desaparecidas prácticamente con la terminación del renacimiento." (3)

Durante un pequeño lapso, en los últimos años, el arte vuelve a funcionar entre leyes no absolutas, pero de decencia humana. - Se da en América Latina el primer intento de revolución democrática popular, marco histórico propicio para que floreciera el pasado muralista prehispánico y colonial, pero producida especialmente en el marco de la Revolución Mexicana. El Estado se convierte en dis--

---

(3) Siqueiros, David Alfaro. No hay más ruta que la nuestra. Taller David Alfaro Siqueiros. México 1977 pp. 15,16

tribuidor y promotor, resurge el arte público, se llenan de intenciones épicas y revolucionarias las mentes de los artistas plásticos: dentro de las contradicciones que conlleva el proceso revolucionario, se desarrolla la polémica interna y muchas veces en contradicción con su propio pensamiento revolucionario sobre la perspectiva que debería tomar el muralismo mexicano. Se rompe con los programas en las escuelas de corte academicista. "Ya en nuestro siglo la reacción que había madurado completamente y la efervescencia social de los últimos años del porfirismo, cristalizó en las famosas huelgas que los alumnos de la escuela emprendieron en 1911 y 1913 y que inauguraron la feliz convergencia de intereses de un estado revolucionario al pueblo y los artistas." (4) El artista vuelve su mirada a la tierra, al indio, a su cultura. México reconquista su historia, especialmente su pasado indígena: lo reivindica.

La intención fundamental de que el arte fortalezca y desarrolle al ser humano se queda como un bello intento; la realidad de sus intenciones teóricas se ve esculpida por la orientación que corre la revolución mexicana. Los sitios públicos se llenan de arte, pero lejos de poder ser apreciados por el pueblo mexicano. Se necesitaba una verdadera revolución cultural... "quiénes son los representantes de la colectividad y cómo podrían interpretar finalmente los gustos de sus representados, antes que nada había que --

---

(4) De Santiago, José. Las Academias de Arte. Edit. UNAM, 1985, México, p. 314

averiguar si las colectividades tienen un gusto ya formado, desde luego si ya lo tiene, a la mayoría le gusta mucho el azúcar, la miel y el caramelo. El arte diabético, a mayor cantidad de azúcar, mayor éxito... comercial." (5)

Para que el arte verdaderamente cumpliera esa función liberadora, era necesario darle las herramientas a quien iba a consumirlo sin caer en facilismos para su comprensión... "la democratización del arte se hace dándole a éste una funcionalidad democrática en su naturaleza y destino y no mediante alardes de tipo populachero y pintoresco" (6)

La defensa del arte público debe ser total y objetiva; el mínimo populismo o actitud democrätista caería en la antítesis de su propósito o un arte de masas, como puede ser un anuncio publicitario colocado en la esquina de una cafetería. Lejos del futuro corrido por el muralismo mexicano se rescata su esencia motora; - es así como el arte público es una actitud ante la humanidad.

Los descubrimientos técnicos, que estuvieron presentes constantemente como parte de su desarrollo, no fueron, por su corta duración, el gran aporte del muralismo mexicano; lo fue el devol-

---

(5) Orozco, José Clemente.- Autobiografía. Edit. S.E.P.  
p. 71

(6) Tibol, Raquel.- José Clemente Orozco. Una vida para el arte.  
Edit. S.E.P. p. 88

ver a sus pueblos los frutos de sus creadores acaparados por las élites durante cientos de años. Pero el curso del muralismo estaba paralelamente ligado a su contexto político y mucho de lo escrito en paredes fue astutamente asimilado por los gobiernos de corte burgués, quedando clara la inutilidad del arte en un trabajo aislado de su coyuntura política, y pronto lo que nació como pensamiento liberador quedó convertido en un fetiche y hasta divulgado por sus mismos enemigos de clase... "el destino de la pintura mexicana moderna, como el destino de la cultura mexicana, está estrechamente ligado al destino de la revolución mexicana. Si ésta detiene su marcha, la pintura mexicana se precipita a la crisis." (7). Es así como debemos entender que dentro de este intento de socializar el arte donde su distribución fue manejada por estructuras más democráticas, produjo por sus propias contracciones su propio proceso dialéctico de liberación y asfixia. El posible error de los maestros muralistas fue no haber dejado una verdadera escuela. Su preocupación estuvo especialmente en los muros y de alguna manera, como "buenos artistas del siglo veinte", movidos a fortalecer sus egos como personalidades públicas, reproche de la juventud mexicana al centralismo tan grande, a un movimiento que debió ser ganancia para los mexicanos y para toda la humanidad.

Vuelven a partir hacia Europa y Estados Unidos nuevos jóvenes pintores, pero ahora no se integrarían para darle una nueva --

---

(7) Siqueiros, David Alfaro. No hay más ruta que la nuestra. Taller David Alfaro Siqueiros, México, 1977 p. 81

etapa a la llamada escuela mexicana, sino que, abiertamente, --  
irían a combatirla. La actitud tomada por México internacional-  
mente en apoyo a Cuba y a los movimientos liberadores, así como  
su tolerancia interna con los planteamientos progresistas, es -  
cuestionado por Estados Unidos, y el Estado decide darle, a to-  
dos los niveles, una nueva cara a la política mexicana. "Puede\_  
decirse que desde la década de los cuarenta existen intentos...  
de establecer con los EEUU de Norteamérica una relación de cola-  
boración y cordialidad... La política económica exterior mexica\_  
na se orientó, pues, a procurar el desarrollo acelerado de la -  
industria en base a la inversión extranjera... a medida que se\_  
consolidaban las relaciones de cordialidad basadas en la cre--  
ciente inversión extranjera, crecía también el aparato publicita-  
rio que estableció, en términos de fascinación, el paradigma\_  
del american way of life... satanizaban lo que de alguna manera  
se apartaba del modelo americano." (8) Se impulsó a nuevos valo-  
res de la plástica, con tanto talento plástico como sus colegas  
muralistas, pero apáticos en cuanto a todo lo que tenga que ver  
con movimientos nacionalistas. Resurge el arte de caballete y,-  
por ende, su consumo. "Queremos decir que la realidad artfisti--  
ca cambia cuando cambia el consumo, consumo que reproduce mejor  
las relaciones sociales de producción material y nos da cuenta -  
del papel social del arte." (9)

---

(8) De Santiago, José Las Academias de Arte UNAM. 1975, p. 317  
(9) Acha, Juan. El Arte y su distribución. UNAM. 1984, p. 24.

Continúa dentro de la memoria de los mexicanos y como --- parte de la cultura universal, un periodo más, depositado dentro de las exigencias históricas que ubican a México como lugar propicio para este tipo de manifestaciones; pasará poco tiempo para que, por los mismos saltos cualitativos, la propuesta del muralismo mexicano encuentre nuevos caminos, más modernos, con el propósito fundamental de acompañar a su gente en su formación espiritual e intelectual.

En los momentos actuales, el movimiento que retoma esta nueva etapa, aunque con gran timidez, es la escultura transitable; teóricamente plantea el abandono del muro, sujeto a las -- exigencias arquitectónicas, para tomar su propia autonomía formal. "La escultura transitable nos permite hacer hincapié en la necesidad de apropiarse del espacio real, utilizando, a diferencia de la pintura mural, todo su cuerpo para su comprensión sin supeditarse a ningún tipo de arquitectura, manejando el espacio los agentes naturales (luz solar, clima, viento), cambios geométricos de orientación." (10) Sería un error de apreciación caer en planteamientos absolutos, si al muralismo le interesó cuestionar ideológicamente al ser humano de las calles o lugares públicos, de alguna manera se olvidó de cuestionarlos estéticamente. La escultura transitable intenta estimular tanto el intelecto como la sensibilidad del ser humano, dirigida a educar el --

---

(10) Herraña. Conversación personal, 6 de junio de 1987

tacto, el oído, así como la vista, y a apropiarse de lugares públicos por parte de cualquier ser humano. "Hace cien años, la Alameda Central pertenecía a cierta clase que la visitaba. Hoy día, la Alameda pertenece a todos los mexicanos." (11). El sentido político de la escultura transitable no tiene un enfoque necesariamente orientado a formentar ideologías, pero el competir contra el pseudoarte de anuncios comerciales en las calles es un gran logro político y humano. Entender un proceso político como necesariamente partidista es estrechez mental, ajena a la verdadera comprensión de la historia, misma que como tal en sus avances humanos ha formado parte de un sinnúmero de situaciones, algunas directamente de militancia partidista, como otras que aisladas han sido de gran significación histórica en el desarrollo de los pueblos. Un pueblo sensible, creador e inteligente, es un pueblo difícil de confundir y claro en su propósito como raza humana, lo que es prácticamente una utopía en nuestros días. El sistema siempre termina absorbiendo los movimientos, pero hay que tener claro que tanto el muralismo como la escultura transitable, el performance, el arte urbano y otros movimientos con las características que se han ido enumerando dentro del arte público, equivalen a no permitir que el arte en primera instancia sea patrimonio de una clase privilegiada, ya sea la neoaristocracia o la burguesía, u otras posibilidades que puedan existir --

---

(11) Hersúa.- Conversación personal, 6 de junio de 1987.

dentro de sistemas más avanzados que el capitalismo.

Entre el muralismo, el performance, el arte urbano, la escultura transitable, y los planteamientos modernos de escenografía hay sólo un corto trecho. Paralelamente, otras manifestaciones artísticas han mantenido el interés de que su arte llegue a públicos numerosos, encontrándose aquí con problemas de otra índole, donde se aprecia que, además del propósito básico de acercarse a los públicos mayoritarios, debe haber una educación integral que forme al ser humano que estará frente a la obra artística.

El teatro, la danza contemporánea, la ópera, por su misma naturaleza han intentado mantener contacto estrecho con públicos, abiertos; las artes plásticas han estado presentes en cada uno de sus montajes, dándosele muy poca importancia histórica a su participación, lo que ha producido en las artes visuales un complejo de "utilizado", con poca participación creadora. En general, la escenografía no ha estado a la altura de su propuesta original. Ya al respecto dice Dorfles: "He tenido ocasión de señalar cómo, muy a menudo, cuando un arte traiciona su medio, pierde sus características mejores y acaba por convertirse en un mero instrumento secundario y dócil al servicio de las artes mayores." (12)

---

(12) Dorfles, Gillo. El devenir de las artes. Fondo de Cultura Económica, Reimp, 1982, México. p. 176

Los medios de expresión tradicionales han institucionalizado la idea de que son las únicas posibilidades de trabajo - dentro de las artes plásticas, principio fortalecido por los -- programas de corte academicista propiciado por las escuelas de - arte. La transformación de los elementos plástico aportados por descubrimientos científicos y producto de las necesidades tecnológicas de los sistemas políticos, le ofrecen hoy en día una variedad de alternativas que van más allá del óleo, la acuarela, - la escultura en bronce, etc. Las proyecciones para el siglo XXI\_ son aún más prometedoras, observándose desde ahora con el trabajo a través de computadoras y la importancia cada vez mayor del video, el rayo láser, las posibilidades futuras que vendrán de - elementos traídos del espacio exterior...

Asimismo, se hace cada vez más difícil entender las artes plásticas como un ente aislado de otras manifestaciones artísticas. La escenografía ha estado cumpliendo ciertos propósitos en este sentido: "obras pictóricamente discutibles acaso, como las de Dalí, De Chirico, Leonor Fini Savino, Berman, han servido sin embargo, como óptimos escenarios, y han contribuido poderosamente a la creación de aquella peculiar atmósfera surreal, simbólica o mágica de la que algunos trabajos teatrales necesitan... podemos admitir también que precisamente el peculiar valor de algunas representaciones que se han hecho históricas en -

los anales del teatro se debe a la intervención de cierta pintura expresionista o, por el contrario, abstracta (Mholly-Nagy)." - (13)

Las escuelas de escenógrafos han subutilizado los conocimientos de la historia de las artes plásticas "adecuando" sus aprendizajes a las necesidades de las artes escénicas, convirtiendo a la mayoría de sus alumnos en simples enmarcadores de ambientes para resolver tal o cual escena, como son educados los camarógrafos documentalistas que al estar detrás de una cámara de video no pueden enfrentar el espacio por falta de criterios para ordenar o diseñar con su ojo a través de la máquina utilizada. El artista plástico ha empezado a rebelarse contra las ideas estereotipadas de que el único sentido que debe educarse es la vista, despreocupándose, en el pasado, de su pésimo oído musical o de su torpeza al utilizar su cuerpo. "La tela o el papel, el mismo suelo es el escenario donde el pintor actúa sus dramas, el arte se vuelve acción, pintura y teatro se entremezclan. El teatro hoy puede evolucionar en el mismo sentido que la pintura, es decir, ser una acción justa donde el actor no demuestra, no interpreta, sino que busca con todo su ser un acto humano. El rol de la pintura y del teatro no es más aquél que nos enseña o trata de probarnos algo, sino aquél que nos da la posibilidad de abo--

---

(13) Dorfles, Gillo. El devenir de las Artes. Fondo de Cultura - Económica, Reimp, 1982, México. p. 177

lir las diferencias entre el arte y la vida y despertar entre --  
nosotros una sensibilidad oculta." (14)

Son pocas las propuestas, aunque ya las hay, donde los --  
artistas plásticos componen con sus colegas músicos, dramaturgos,  
coreógrafos, etc., una idea a realizarse, con el criterio de en-  
tender a cada uno de los elementos como necesario, sin egocentris-  
mos actorales, problema fundamental donde el director supedita -  
el trabajo plástico a las exigencias primordiales del actor. Es\_  
así como luz, sonido, espacio y tiempo se entrecruzan para dar -  
creación a planteamientos modernos dentro de la escenografía.

"La trayectoria que sigue la sociedad nos permite suponer  
que la plástica volverá a ser integral, esto es, arquitectura, -  
pintura, escultura, policromía, etc., manifestaciones en un solo  
cuerpo. El mundo de hoy, anticipo del de mañana, es ya un mundo\_  
multidisciplinario, para servicio, entre otras cosas, de la plás-  
tica integral." (15)

No encontramos una historia de la escenografía, por el me-  
nosprecio antes expuesto, pero si recorremos la labor de algunos  
artistas en la historia de las artes escénicas, nos daremos cuen-  
ta de la importancia que han tenido al modernizar lenguajes den-

---

(14) Programa de mano. Le Theatre de Banlieue. Obra "Salpicaduras"

(15) Siqueiros, David Alfaro. Cómo se pinta un mural. Taller Alfa-  
ro Siqueiros, México, 1979 p. 13

tro del tratamiento plástico escenográfico.

El propósito de este trabajo es demostrar que la escenografía constituye una importante alternativa de renovación del lenguaje del arte público monumental, en el cual se pueden involucrar: objetivos estéticos, políticos, didácticos, etc., bajo la perspectiva de proyectos artísticos interdisciplinarios. Esto significará la producción de un teatro nuevo, cuyo punto de partida será el aspecto plástico visual, lo que constituirá también un aporte significativo en el desarrollo de las artes escénicas, que históricamente han evolucionado de la preponderancia de la dramaturgia, a la del trabajo de dirección, pasando por la exaltación sacralizada del trabajo actoral. Se pretende seguir paso a paso la puesta en escena de la obra María Santísima, de Armando García, dirigida por el maestro Luis de Tavira, con escenografía del maestro José de Santiago.

A diferencia de la poca exigencia intelectual que día a día se pide al artista plástico contemplado tradicionalmente entre los márgenes de la pintura de caballete, el trabajo interdisciplinario que conllevan tanto el muralismo como la escenografía, exigen del artista una formación aún más rigurosa y técnica, especialmente en el plano intelectual. El conocimiento de materia

les que se manejan en el mercado debe ser vasto, ya que ésto determinará los caminos a seguir para resolver los diferentes problemas escenográficos; de igual manera, se requiere un mínimo de preparación musical y conocimientos en materia teatral, y de ahí en adelante, dependiendo de las áreas en las que se tenga que -- trabajar, la danza contemporánea, la ópera, etc. Pero será sin duda su formación en las artes visuales la que vendrá a redondear todo este aprendizaje.

## 1.- ETAPA PRELIMINAR.

### 1.1 - REUNIONES PRELIMINARES:

En las primeras sesiones se trabajó se consideró que el C.E.T. - debía poner en escena una obra de autor mexicano, que abordara - la problemática cultural-económica y política actual del proleta - riado campesino.

Se consideró la propuesta de Armando García, joven drama- turgo, cuyo curriculum puede sintetizarse, en términos generales, de la manera siguiente:

- Estudió la carrera de actor en el Centro Universitario - de la UNAM.

- Como actor ha participado en las siguientes puestas en - escena: Woyzek, dirigida por Luis de Tavira y Héctor Mendoza.

- En el año de 1979 integró, junto con otros compañeros, - el grupo "Vámonos Recio", con diferentes montajes.

- Es actualmente profesor del Taller de Teatro de la Uni- versidad Autónoma de Chapingo.

De sus propias palabras, la presentación de la obra Marfa Santísima en el programa de mano entregado al público en cada -- función:

"Ni la historia de Dios escapará a la razón del hombre. - Los dioses serán siempre de otro mundo; del mundo de la oscuridad, de la traición, del hambre y de la muerte.

"María Santísima es el pueblo sembrado del otro lado de - los sueños, donde es imposible comerciar con el alma y el cuerpo, donde la dignidad y la justicia no tienen precio.

"Yo, mientras tanto, me voy al desierto en busca de la vi da y de la muerte; la que es mía, la que no tiene dueño.

"Yo, mientras tanto, condeno a los dioses al destierro de la memoria.

"Yo, mientras tanto, condeno a los hijos de puta que cavan tumbas a deshoras en este país llamado camposanto, en el sagrado nombre de María Santísima."

[Armando García]

El escenógrafo consideró apropiada la obra para plantear - una conjunción estilística y signífera con el texto, la actuación, el track musical y la forma escenográfica propiamente dicha, a -- partir de información de campo paradocumentar la indumentaria, la topografía, la arquitectura o la música regional del Estado de - Zacatecas, lugar en el que se decidió situar la obra.

1.2 - ANALISIS DEL TEXTO ENTRE AUTOR, DIRECTOR Y ESCENOGRARO.

La lectura conjunta produjo la impresión de que se debería partir de vivencias musicales regionales.

Esto suscitó reuniones para escuchar grabaciones de campo, y surgió también la idea de realizar grabaciones específicas tanto para el track, como para las intervenciones cantadas y los coros.

De estas audiciones se derivó una selección que se consideró conveniente utilizar como motivación para los actores.

La selección realizada fue la siguiente:

Corrido de la Revolución, de Benjamín Argumedo.

Corrido "Levantamiento de Pascual", a Madero, 1913.

Corrido de, Valentín de Orozco, 1927, Zacatecas.

Angel Mío. Consignado por Hipólita Martínez, Zacatecas.

El Clarín. Consignado por Armando García, Zacatecas.

Alabado Antiguo. Consignado por Lázaro Escobedo, Zacatecas.

Animas en Pena. Consignado por Armando García, Zacatecas.

Corrido de Casimiro. Consignado por Manuel Valdés. Zacate-

cas.

Paloma Blanca. Del dominio público.

Vamos siguiendo los Pasos. Consignado por Armando García.

Espinas del Alma. Consignado por Eloísa Silva. Zacatecas.

En las mismas reuniones se consideraron referencias plásticas importantes las obras de

Francisco Goitia

José Clemente Orozco

Rodríguez Lozano.

### 1.3 - CONSIDERACIONES TEORICAS, TECNICAS Y METODOLOGICAS.

A medida que se introdujo la obra María Santísima dentro de los -- planteamientos del Centro de la Investigación Teatral, tomare la \_ presentación realizada en el programa de mano que será entregado \_ al público en cada una de las funciones, cuyo texto fue redactado por el Maestro José de Santiago. Las características aquí anotadas dan una clara idea de los planteamientos del Centro, dentro - de la perspectiva de búsqueda y experimentación, proyectando al - teatro mexicano a un trabajo teatral a la altura de las necesidades socioculturales de finales del siglo XX.

"El vasto y heterogéneo horizonte de las culturas mexicanas plantea una seria dificultad cuando se pretende concretar en -- una síntesis poética lo que sería nuestra más profunda identidad. Y es que, en efecto, la diversidad étnica, así como la complejidad geográfica, amén de la pluralidad de orígenes e influencias, revela una trayectoria colectiva azarosa y frecuentemente atormentada en su febril afán de sobrevivencia. María Santísima es - una reflexión intemporal, y por lo mismo vigente y actual, sobre la realidad nacional, cuyos elementos de identidad más eficazmente aglutinantes son la indigencia y la marginación que han impreso en el pueblo mexicano el signo trashumante, peregrino y mesiánico, detectable lo mismo en Ciudad Nezahualcóyotl que en Los Angeles, California."

Origen y producto de esta psicología colectiva es la evidencia histórica de haber vivido los traumas sociales de la Conquista y el permanente proceso de aculturación colonialista.

Esta situación ha perpetuado también las posiciones belligerantes de grupos que bajo diversas denominaciones históricas - han encarnado actitudes de avance y retroceso. Grupos en cuyo de sideratum la existencia se debate casi perennemente al borde del colapso cuando no en su inhóspito redañó.

El proceso de investigación para la puesta en escena requirió de una búsqueda de documentación musical y plástica recopilada en diversas comunidades del interior de la República, que fue sometida posteriormente a análisis, selección y manipulación de laboratorio.

El Centro de Experimentación Teatral ha querido, mediante la puesta en escena de esta obra, contribuir a la inaplazable empresa de una nueva dramaturgia mexicana, que desde el enclave de nuestras circunstancias y armónicamente articulada con el pro ceso de montaje y producción, abunde el panorama de la actuali- dad teatral.

Se pretende con ello llevar al campo de la creación escénica la conciencia de una cultura propia en el concurso de la -

solidaridad universal".

El orden metodológico del trabajo de esta bitácora se -- desarrollará en sus primeras escenas con la naturalidad y espontaneidad con la que se realizó el montaje por parte del director; estas primeras semanas tienen como objetivo un entendimiento entre el director y el elenco, introduciéndose esbozos, primeros trazos en escenas, que a su vez enmarcarán el tratamiento general de la puesta.

Particularmente creo que al tratarse de un estreno mundial, su montaje se vuelve más difícil y rico en posibilidades para el trabajo colectivo del grupo.

Estas primeras escenas se trabajarán a base de resúmenes, - estructurando la investigación a partir de la quinta, con la ayuda de fichas y gráficos de apoyo que facilitarán la bitácora y -- el planteamiento escenográfico.

La primera cita de trabajo por parte del director de la -- obra fue el 7 de marzo de 1986 a las 6:00 p.m.; estaban presentes el elenco, Luis de Tavira (Director), José de Santiago (Director de Escenografía), Marcela Aguilar (Coreógrafa), Estela Leñero -- (Asistente de Dirección), Eduardo Torijano (Asistente de Escenografía). Nos reunimos con el objetivo central de que se presenta

tara, por parte del Director, el próximo montaje.

Antes de iniciar la lectura del texto, se hace una ubicación de María Santísima dentro de las perspectivas de trabajo -- del C.E.T. A continuación se presenta un resumen de la motivación elaborada por Luis de Tavira:

Es importante la consolidación del grupo a través del material seleccionado en los montajes, que dé cuerpo ideológico a su concepción de trabajo. María Santísima es un texto doloroso, tratado dentro de lo mágico religioso, con la preocupación de no caer en el estereotipo del teatro mexicano. Es importante, para tratar la obra, darnos cuenta de que hablamos de un país que, -- por la diversificación de sus culturas, se convierte en 'muchos Méxicos' dentro de sus fronteras, con una basta heterogeneidad cultural. Nos encontramos también con un pueblo adolescente que busca su personalidad; ésta se encuentra fuertemente arraigada en sus entrañas, pero su mentalidad corta y una amnesia mental, contribuyen a que no pueda ubicarse dentro de su propia historia, y de alguna manera no estamos buscando nuestra identidad, -- sino olvidándola.

En el campo artístico no hemos consolidado un estilo propio, por falta, precisamente, de una identidad bien ubicada.

Hacer teatro mexicano en los momentos actuales es difícil y peligroso por la caída en el panfleto populista y en gran medida antirrevolucionario.

Para hablar de María Santísima es imprescindible hablar de Goitia, de su obra Tata Jesucristo, como punto de partida -- plástico; de Rodríguez Lozano con sus cuadros posrevolucionarios; de Orozco con sus cuadros de caballete y sus murales.

Francisco Goitia nos introduce pictóricamente en el valle de Coahuila, Zacatecas, Aguascalientes; paisajes áridos y secos, "un paisaje del retrato humano".

Musicalmente son cincelazos, en forma canónica. La capacidad del mexicano a través del corrido, la crónica metodológica; la historia legendaria -una canción no complaciente. (No se utilizará musicalmente ni el folklorismo ni lo comercializado hasta el momento).

La obra se ubica, políticamente, dentro del contexto latinoamericanista, sin facilismos ni concepciones gratuitas. Se utilizará el símbolo como estructura fundamental de la obra dentro del realismo mágico.

Actoralmente, es una creación colectiva del C.E.T., sin un personaje principal: lo que importa es la colectividad, la atmósfera, el pueblo errante peregrinando bajo la imagen de María Santísima.

Se hace una ubicación espacio-temporal, fijándola en el valle de Zacatecas y en los años treinta, haciendo la salvedad de que María Santísima no es un pueblo: son todos. Ya que si se pregunta en cualquier región del país dónde queda María Santísima, cualquiera dirá que es su pueblo. De igual manera, el tiempo serán tiempos pasados, pero el tema y sus repercusiones tienen vigencia actual.

La patria y la nacionalidad son un estado íntimo, milenario, un estado para el actor legendario épico de la expresión, --convenido en un lenguaje corporal altamente moderno; es así como el movimiento coreográfico tomará a Pina-Baush como ejemplo, con un sentido grahamniano de la expresión. Un movimiento muy geométrico, muy totalizador, saltando de una posición a otra sin deslizamientos intermedios, buscando un tratamiento corporal de la nada alclímax.

Se citan algunas cintas cinematográficas que pueden ilustrar y contextualizar el propósito de María Santísima, entre otras, --

Viva México.

Se decide leer en forma corrida el texto, con un reparto -  
tentativo de los papeles.

Se realiza una serie de comentarios, especialmente estruc-  
turales, dándose algunas sugerencias para que sean vistas por el -

11 de marzo, 6:00 p.m.- Presentes el Director de la obra,-  
el Director de escenografía, Asistentes, Coreógrafa, y elenco.

Se conocen las correcciones hechas por Armando García ----  
(autor de la obra). Se retoma la conversación de la sesión ante- -  
rior y se empieza el reparto de los papeles de cada actor, quedand-  
do de la siguiente manera:

EL ACTOR Y SUS PERSONAJES

	<u>Personaje</u>	<u>Escenas</u>
Damián Alcázar	Hombre de pueblo	1.
	Soldado	3.
	Chaneque	7.
	Benjamín	10,12,13,16.
Judith Arciniega	Música ciega	1,2,3,5,6,11.
	Doña Belén	10,13,16.
Brgida Alexander	Su Ilustrísima	4,5,9,11.
Enrique Betancurt	Músico ciego	1,2,3,5,6,11.
Juan Carlos Colombo	Hombre de pueblo	1,10,13,16.
	Soldado	3
	Bonifacio	4,5,9,11,14.
Julieta Egurroia	Mujer de pueblo	1,2,16.
	Chaneque	7
	Zahurina	10,12,13.
Alfredo Escobar	Hombre de pueblo	1.
	Soldado	3,5,8,9,11,14,16.
	Mujer de pueblo	10,13.

	<u>Personaje</u>	<u>Escenas</u>
José Luis Guadarrama	Acolito	1,13.
	Nicolás	4,5,9,11,14.
	Samuelillo	10,16 .
Mauricio Jiménez	Hombre de pueblo	1'3'10,13,16.
	Soldado	5,8,9,12,14.
Sergio Lagunas	mujer de pueblo	1,13.
	Soldado	3,5,8,9,11.
	Cipriano	10,14,16.
José Luis Martínez	Gigante	1,7,11.
	Mujer de pueblo	10,13.
	Hombre de pueblo	16.
Gerardo Martínez	MUJER de pueblo	1,10,12.
	Soldado	3,5,8,9,11,14,16.
Rafael Pimentel	Señor Cura	1,10,13,16.
	Soldado	5,7,8.
Luis Rábago	Dom Arnulfo	3,5,9,11,14.
	Hombre de pueblo	1,10,13.
Arturo Ríos	Hombre de pueblo	1,10,13,16.
	Sebastfan	6,11,14,15.

	<u>Personaje</u>	<u>Escenas</u>
José de Santiago	Músico ciego	1,2,3,5,6,11.
	Viejo del pueblo	13,16.
Miguel Solórzano	Hombre de pueblo	1,10,13.
	Simón	4,5,9,11,14,16.
	Chaneque	7
Lucer Trejo	Niña	1,7,11
	Mujer de pueblo	10,13,16.
Virgínia Valdivieso	Santiago	1,2,3,6,15,16
Lourdes Villarreal	Asunciona	1,2,3,6,15,16.
Rosario Zúñiga	Candelaria	1,10,12,13,16.

Se dan algunos esbozos o acercamientos por parte del Director, a las primeras escenas.

La imagen de Su Ilustrísima se contempla como un cuerpo - manejado por uno de los actores, idea que cambiará en el transcurso del montaje.

En cuanto al Poeta, se dan las referencias reales con un personaje de las calles de México, llamado el WAMA , con lo que se convierta, más que en un poeta, en una especie de gitano.

A los chaneques se les ve como enanos manejados por los actores (cambiará este concepto posteriormente).

La Zaurina, hidrocéfala, media máscara, especialmente su cabeza.

La Niña, Niña-Adulta, representando la muerte.

El Angelito, una cajita de niño muerto, de color blanco, - arreglada con flores.

Estas serían algunas de las imágenes del prólogo, según -- los primeros trazos del director.

Se señala que el trabajo debe ir en un "llorar hacia dentro". Pasquedad en los diálogos. En la primera escena (siempre - bajo el criterio de los primeros apuntes), el pueblo emerge de - la tierra; son los habitantes de María Santísima, que empiezan a desenterrar a sus muertos, recogiendo huesos y echándolos en canastos y costales; por otro lado, el gitano y la niña empiezan - la huida del pueblo.

En la tercera escena, pegadas a la pared, Asunciona, Santiaga y Dominga Hernández, como murciélagos, en un diálogo de -- muertas; dos de ellas deciden seguir a su pueblo; la otra queda, incluida en la pared.

Cuarta escena: aparece don Arnulfo, cacique del pueblo; - los vientos susurran a su oído lo ocurrido, aparece un personaje del pueblo que es hecho prisionero y colgado; también aparecen - Asunciona y Santiaga en un cuadro plástico tomado de Goitia: Ta-ta Jesucristo.

Hasta el momento, el Director ha dado imágenes de composi ción actorales y plásticas, determinando aún más la motivación - de la primera sesión. Estas pautas nos han dado las primeras -- ideas para el trabajo plástico en la escenografía y la utilería.

Participación del elenco: Se hacen aportaciones sobre la interpretación y sobre la forma de ubicar y contexturar la obra; se toma a Juan Rulfo como ejemplo de ubicación estilística.

Otros señalamientos respecto a a la interpretación actoral, ajena a su formación, como es la "rural"; se parte de la -- idea del ajuste no hacia lo real concreto, ya que no es una obra de carácter naturalista, sino hacia lo real representativo, "algo que no he vivido, pero sin embargo estoy viviendo" (Stanislawsky). Salida: 1:00 a.m.

Día 12 de marzo, a las 5:00 p.m. Presentes Luis de Tavira, José de Santiago, Marcela Aguilar, Estela Leñero, Eduardo Torijano, el elenco. Intención de la sesión: diagnóstico de condiciones y formación musical de los actores.

Diagnóstico musical:

José de Santiago: Con experiencia musical. Tenor.

Colombo: Barítono, segunda voz.

José Luis: Tenor, primera voz, poca formación musical, con alguna participación.

Lourdes: Experiencia en coros infantiles, no tiene formación musical, algunas obras como mezzo-soprano, segunda voz.

Luis Rábago: Tenor ligero, experiencia en espectáculos cantados, primera voz, baterista, corneta.

Mike: Barítono, primera voz, sin educación musical.

Rosario: Soprano, primera voz, participación en coros, sin educación musical, toca el tambor.

Rafael: Experiencia musical, puede tocar flauta, guitarra, armónica, tenor, primera voz.

Damián: Experiencia y condiciones, tenor.

Lucero: Soprano, se le dificulta.

Brígida: Canta mal, toca el violín.

Arturo: Sin educación musical, barítono, toca la guitarra, la flauta de carrizo, la quena.

Julieta: Educación musical, flauta, soprano, alcanzando graves, toca el tambor.

Gerardo Martínez: Sin educación musical, ha cantado en espectáculos, toca la guitarra.

Se hace, por parte del Director, una contexturización de la música, introduciéndose a la atmósfera musical de Marfa Santísima. Se escuchan algunas grabaciones:

- Corrido de Lucio Vázquez, 1903
- Corrido de la Revolución, Benjamín Argumedo.
- Corrido "Levantamiento de Pascual Orozco", a Madero, - 1913.
- Corrido del 19, Valentín de Orozco, 1927, Zacatecas.

Algunas características de lo que se está buscando: canto - milenario, antropológico, llanto, de derrota, festivo, alegre, - incluso bailable, evocador de una conciencia que no olvida, de - un paisaje inmenso, amplio. Música visceral, con poco o ningún orden lógico, ancestral. Música épica.

Fecha, 18 de marzo de 1986. Hora: 6:00 p.m. Presentes: -- Luis de Tavira, José de Santiago, Estela Leñero, Marcela Aguilar, Eduardo Torijano, Elenco. Objetivo: presentar a nuevos compañeros que se integrarán a la obra y un nuevo panorama general de ésta.

Se presentan los nuevos compañeros. Se decide empezar cuanto antes, haciendo la salvedad de dejar un margen de libertad a - la participación espontánea de los actores.

Algunas otras observaciones de parte del Director: hace --  
ver que la participación de la coreógrafa Marcela Aguilar irá di-  
rigida como proyección actoral en las interpretaciones y no de --  
corte dancístico dentro de la obra.

Se vuelven a tocar los puntos anteriormente mencionados, -  
pero que por su importancia y por la necesidad del director de --  
crear en el elenco la atmósfera que se desea, se repetirán una y  
otra vez; se insistirá también en la ubicación exacta de María --  
Santísima. Un personaje base: el pueblo, determinado por su sub--  
consciente colectivo, además de hacer participar la energía como -  
parte del personaje.

Es así como entramos a la primera escena. De Tavira advierte  
sobre elementos extras que todavía no están, especialmente --  
efectos de sonido y las primeras necesidades con respecto a la -  
luz:

- Perros, neblina, entra la Candelaria con su hijo muerto\_  
en una cajita que es arrastrada por una cuerda, un violín en una\_  
mano. Los tres músicos ciegos se encuentran en el proscenio, lado  
izquierdo del espectador. El pueblo empieza a distinguirse poco a  
poco en la parte de atrás de la escenografía.

A partir de este momento en el montaje de la obra, en -- que el director y el resto de su equipo llegan a un "entendimien to" de lo que se pretende, de la "intención" de Marfa Santísima, decidimos estructurar dos fichas de trabajo concernientes direc tamente a la escenografía. Presentamos como muestra únicamente - nueve sesiones de las 67 que fueron. Posteriormente se ordenarán otras fichas de trabajo, aún más específicas, las necesidades -- por AutorPersonaje dentro de cada una de las escenas. Cada una - de las fichas pretende recoger, conforme avanza el montaje, las necesidades que determinarán el carácter de la escenografía.

La utilería, tanto de mano como de piso, los efectos espe ciales y el vestuario, proporcionan gran importancia a los des-- plazamientos del actor para determinar su espacio y desahogo de - la escenografía.

Hora 17:00 hr Fecha 21/marzo/1986

Presentes Elenco. Luis de Tavira, José de Santiago, Estela  
Leñero, Eduardo Tortiano, y Marcela Aguilar.

Objetivo Completar la escena 1, montaje completo de alabanzas,  
trabajo de coreografía

Escenografía Conjunto de dunas, arenas

Utilería de mano Vela, cajita del Angelito, el violín, - las  
palas, objetos que se lleva el pueblo y huesos

Utilería de piso Costales, María Santísima (escultura), junto  
con las andas

Hora 16:00 hrs Fecha: 23/marzo/1986

Presentes Elenco, Marcela Aguilar, Luis de Tavira, Estela Leñero, José de Santiago y Eduardo Torrijano

Objetivo Estructuración coreográfica de la primera escena. Ensayo de la música, tanto del prólogo como de la primera escena.

Escenografía María Santísima

Utilería de mano Paño blanco y campana de monaquillo

Utilería de piso

Hora 18:00 pm Fecha 25/marzo/1986

Presentes Elenco, Luis de Tavira, Estela Leñero, Marcela Aguilar, Eduardo Torijano y José de Santiago.

Objetivo Montaje de la segunda escena

Escenografía Pared falsa para las tres mujeres. Ventana de los lamentos

Utilería de mano

Utilería de piso

Hora 18:00 pm Fecha 26/marzo/1986

Presentes Elenco, Luis de Tavira, José de Santiago, Estela Le-  
ñero, Eduardo Torijano y Marcela Aguilar

Objetivo Balace de lo logrado en las primeras tres escenas y  
montaje de la cuarta

Escenografía

Utilería de mano

Utilería de piso

Hora 18:00 pm Fecha: 1/abril/1986

Presentes Elenco, Luis de Tavira, José de Santiago, Marcela  
Aguilar, Estela Leñero y Eduardo Torijano

Objetivo Balance de la salida a Zacatecas y montaje de la esce-  
na número cuatro

Escenografía Silla de don Arnulfo, árbol del ahorcado, cuerda del  
ahorcado con truco

Utilería de mano Látigo, lengua del ahorcado, reata, cuchillo,  
chirrión, sangre, flores, vela y equipal

Utilería de piso Árbol del ahorcado

Hora 18:00 hrs Fecha 2/abril/1986

Presentes Elenco, Luis de Tavira, José de Santiago, Marcela  
Aguilar, Estela Leñero y Eduardo Torijano

Objetivo Ver y oír material audiovisual; música zacatecana, dia-  
positivas de Orozco, Siqueiros, Rodríguez Lozano, Goitia, fo-  
tografías de Zacatecas, fotografías tomadas por Juan Rulfo.  
Se continúa montando la escena número cuatro.

Escenografía \_\_\_\_\_

Utilería de mano \_\_\_\_\_

Utilería de piso \_\_\_\_\_

Hora 18:00 hrs Fecha 9/abril/1986

Presentes Elenco, Luis de Tavira, José de Santiago, Marcela  
Aguilar, Estela Leñero y Eduardo Torijano

Objetivo Ensayo musical de la escena número seis, montaje de la  
escena número nueve

Escenografía Nube rubí

Utilería de mano Tres pistolas, tres cantimploras, tres rifles,  
balas de salva, tres dulzainas

Utilería de piso

Hora 18:00 hrs Fecha: 11/abril/1986

Presentes Elenco Luis de Tavira, José de Santiago, Marcela  
Aguilar, Estela Leñero, Eduardo Torijano, y el señor  
Horcasitas

Objetivo Revisión general de lo montado hasta el momento. Se pre-  
senta una muestra de máscaras que se utilizarán como camuflaje  
en segundos papeles.

Escenografía Silla de los dos ministros y silla de Su  
Ilustrísima

Utilería de mano

Utilería de piso

Hora 16:00 hrs Fecha 14/abril/1986

Presentes José de Santiago, Estanislao Arias Peña y Eduardo  
Torrijano

Objetivo Ya que la escenografía no se ha construido hasta el mo-  
mento, se traza en el piso, utilizando masking, el diseño de la  
misma, para que el actor tenga una idea general del espacio.

Escenografía

Utilería de mano

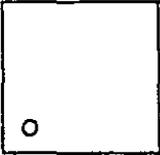
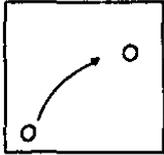
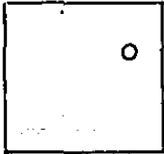
Utilería de piso

ESCENOGRAFIA

OBRA María Santísima

REF. \_\_\_\_\_

ACTOR/ACTRIZ José de Santiago

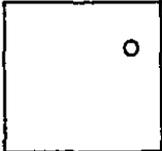
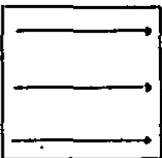
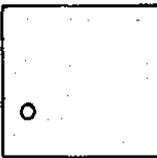
ESCENA (S)	PERSONAJE	VESTUARIO	UTILERIA
Prólogo 	Músico/ciego	Traje negro viejo de los veintes, con solapa muy estrecha. Pantalón negro estrecho. Sombrero cordobés; negro de fieltro, ala medio redonda, copa plana. Anteojos oscuros.	De mano: guitarra, morral, flauta. De piso: banco de ciego
Escena 1 	Músico/ ciego	El mismo del prólogo	Misma del prólogo
Escena 2 	Músico/ciego	Mismo de escenas 1 y 2	Misma de escenas 1 y 2

ESCENOGRAFIA

OBRA María Santísima

REF. \_\_\_\_\_

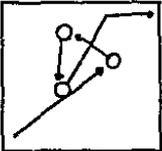
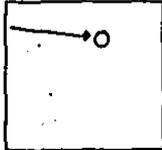
ACTOR/ACTRIZ José de Santiago

ESCENA (S)	PERSONAJE	VESTUARIO	UTILERIA
Escena 3 	Músico/ciego	Mismo de escenas 1, 2 y 3	Misma de escenas 1, 2 y 3
Escena 5 	Músico/ciego	Mismo de escenas 1, 2, 3 y 4	Misma de escenas 1, 2, 3 y 4
Escena 6 	Chaneque	Pantalón, blusa, sombrero, paliacate.	

ESCENOGRAFIA

OBRA Marfa Santísima REF. \_\_\_\_\_

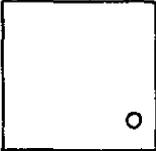
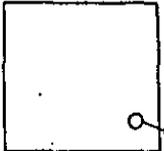
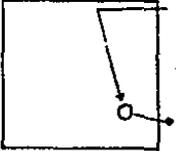
ACTOR/ ACTRIZ José de Santiago

ESCENA (S)	PERSONAJE	VESTUARIO	UTILERIA
<p>Escena 13</p> 	<p>Hombre de pueblo</p>	<p>Pantalón de g<sup>a</sup> bardina con - bolsas al frente- Camisa sin cuello, abotonada hasta arriba manga recta sin puños makano cinturón, pitidos de mecate y cuero Huaraches cubiertos Paliacates rojos</p>	<p>De mano: bastón</p>
<p>Escena 16</p> 	<p>Hombre de pueblo</p>	<p>Mismo de la <u>escena</u></p>	<p>Mismo de la <u>escena</u></p>

ESCENOGRAFIA

OBRA María Santísima REF. \_\_\_\_\_

ACTOR/ACTRIZ Lucero Trejo

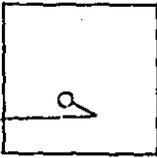
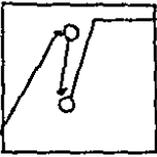
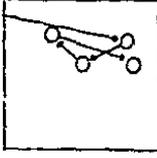
ESCENA (S)	PERSONAJE	VESTUARIO	UTILERIA
Prólogo 	Niña		De mano: sombriilla
Escena 1 	Niña	Mismo que en el prólogo	Misma que en el prólogo
Escena 7 	Niña	Mismo que en la escena 1	Misma de la escena 1

ESCENOGRAFIA

OBRA María Santísima

REF. \_\_\_\_\_

ACTOR/ ACTRIZ Lucero Trejo

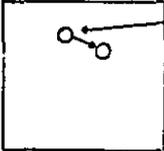
ESCENA (S)	PERSONAJE	VESTUARIO	UTILERIA
<p>Escena 11</p> 	<p>Niña</p>	<p>Mismo de escena 7</p>	<p>De mano: sombrella, caja serpiente.</p>
<p>Escena 10</p> 	<p>Mujer de pueblo</p>	<p>Blusa con manga larga y puño. Botones al frente y cuello. La blusa por afuera con una pequeña abertura al frente. Falda amplia, negra con pinquitas blancas; hasta los pies. Rebozo grande, negro Huaraches cerrados</p>	
<p>Escena 13</p> 	<p>Mujer de pueblo</p>	<p>Mismo de escena 10</p>	<p>Mismo de escena 10</p>

ESCENOGRAFIA

OBRA: María Santísima

REF. \_\_\_\_\_

ACTOR/ACTRIZ: Lucero Trejo

ESCENA (S)	PERSONAJE	VESTUARIO	UTILERIA
<p data-bbox="105 292 225 312">Escena 16</p> 	<p data-bbox="309 292 479 330">Mujer de pueblo</p>	<p data-bbox="516 292 697 330">Mismo de escenas 10, 13</p>	<p data-bbox="732 292 992 330">Misma de escenas 10, 13</p>

## 2.- ETAPA DE PLANEACION.

### 2.1 - LECTURA TECNICA.

Para determinar adecuadamente las necesidades específicas de la escenografía, se realiza una lectura del punto 1.3, con referencia básica a la consulta de las fichas elaboradas durante el proceso del montaje. Es necesario hacer ver que cada una de las escenas tiene la misma importancia para este propósito, pero se utilizarán las primeras, que proporcionan las características técnicas para adecuar la escenografía. Tanto la lectura completa del guión como el tratamiento dado en el montaje de las primeras escenas, dan al escenógrafo una idea clara y entendimiento de cómo resolver el planteamiento escenográfico, debido a que se trata de definir el espacio y las características formales, según el estilo de la obra y de la puesta en escena. La solución de montaje que da el director a estas primeras escenas, influirá en la labor creadora del escenógrafo para su propuesta.

A continuación se presentan, después de haber realizado una lectura de las fichas de trabajo, los principales factores que se tendrán en cuenta y que enmarcarán el sentido técnico-práctico de la escenografía.

\* Se parte del hecho fundamental de que la obra transcurre en un desierto, con características muy propias de la región de Zacatecas. Necesidad concreta de representar dunas, arena y aridez.

\* Por la corriente artística de la obra, que está entre lo mágico y religioso, y la exigencia de varias escenas, es imprescindible que existan uno o varios lugares donde aparezcan y desaparezcan tanto objetos como seres humanos, creando situaciones no fácilmente comprensibles para el público, reforzados por otros elementos como serían luz, sonido y efectos especiales.

\* Según los desplazamientos coreográficos, directamente referidos a entradas y salidas del escenario, es necesario contar con varios desahogos laterales.

\* Las primeras escenas transcurren en un pueblo.

\* La escena "La ventana de los lamentos", requiere de tres ventanas donde llegan tres mujeres; una de las ventanas debe girar y desaparecer, dando la idea de que ha quedado "enlappada" en el otro lado de la puerta.

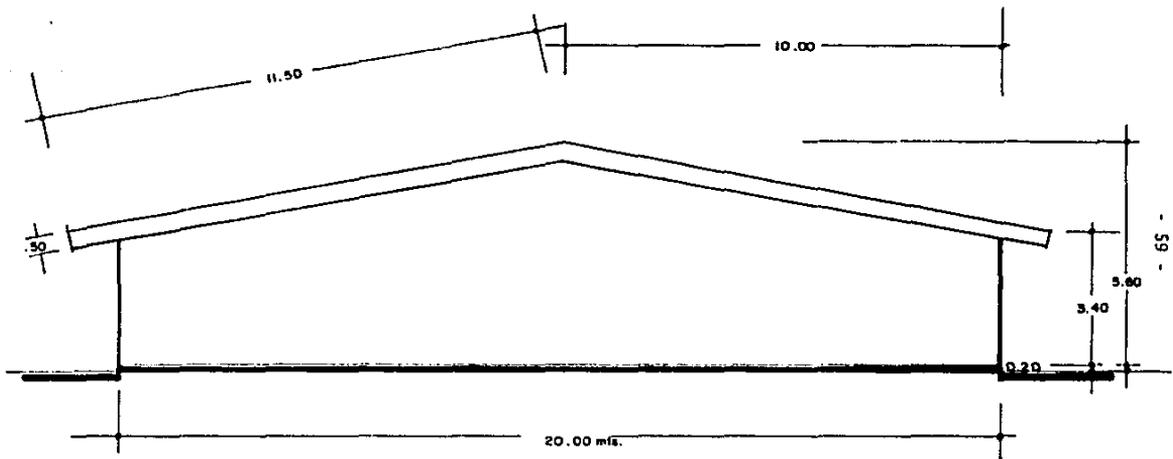
\* La coreografía exige funcionalidad en la escenografía,-

para que los actores puedan desplazarse con facilidad.

Como parte de la lectura técnica, se presenta un plano - del Teatro El Galeón como espacio físico en el que se trabajará, con sus limitaciones y propiedades. (Gráfico No. 1).

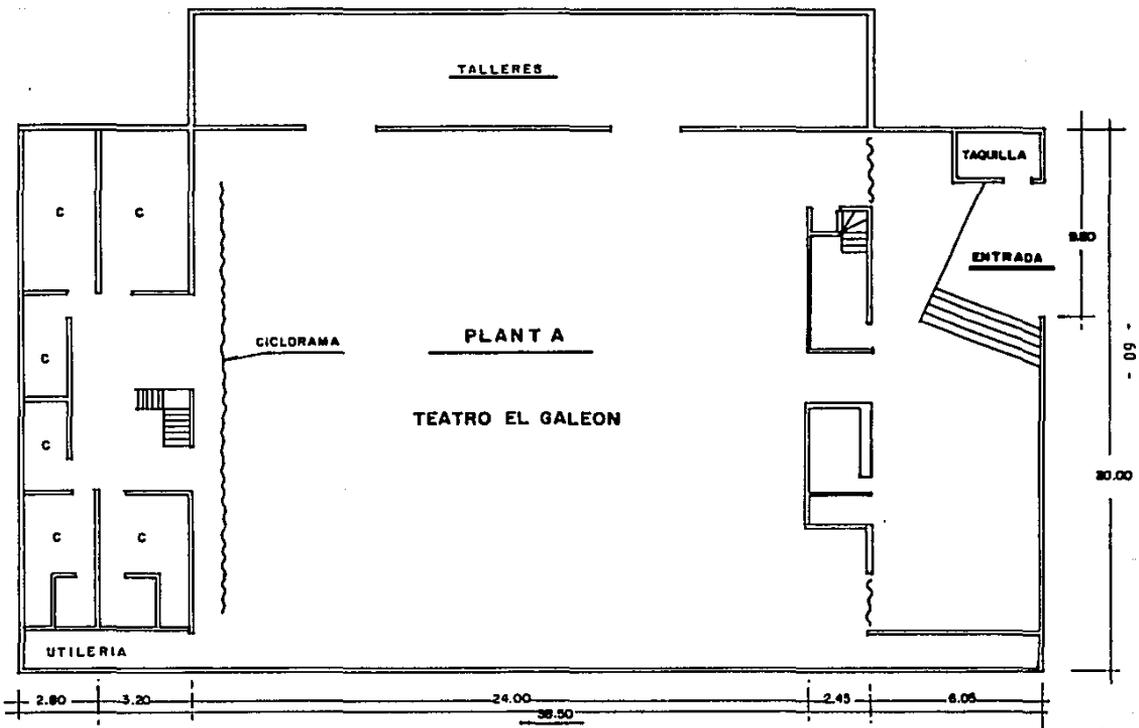
Pueden notarse en dicho plano, como ya se había anotado, las limitaciones, especialmente en cuanto a la altura.

Se determinó la siguiente lectura de medidas con las que se debía trabajar, como estructura arquitectónica; estas medidas enmarcan el espacio escenográfico real (gráfico No. 2).



**CORTE TRANSVERSAL**

**TEATRO EL GALEON**  
**Ma. SANTISIMA**



### 2.2.1 - Inventario de necesidades especiales.

Compete directamente a lo que se refiere a rompimientos o estructuras que no son de la escenografía estable.

Como quedó anotado en la lectura de las fichas de trabajo, las primeras escenas transcurren en un pueblo que deberá desaparecer para dar paso al desierto. Por lo tanto, es necesario contar con rompimientos que den este resultado.

De ellos, uno se tratará de tres ventanas, lado derecho - del espectador, y el segundo rompimiento consistirá en una fachada de pueblo, colocado al lado derecho del espectador.

En la escena número 3 es necesario un árbol, donde será ahorcado el hombre que es hecho prisionero.

### 2.2.2 - Inventario de necesidades de vestuario.

Es necesario partir de la contextura del punto 1.3 para ubicar - el vestuario dentro de los límites del tiempo y del espacio asignados por el guión literario; de igual manera, como ya se ha expuesto, no será una copia fiel de la época, sino una recreación\_ donde se hace juego a lo real representativo y la total armonía\_

con los planteamientos escenográficos.

PERSONAJES Y SU RESPECTIVO

ACTOR / ACTRIZ

Vestuario base de hombre de pueblo:

- Pantalón: de gabardina, con bolsas al frente, ceñidos, pero no charros. Colores: beige, café claro y oscuro, y gris claro.
- Camisa: sin cuello, abotonadas hasta arriba, manga recta sin puños.
- Cinturón: pitiado
- Paliacates rojos (7)

Vestuario base de mujer de pueblo:

- Blusa: con manga larga y puño, botones al frente y cuellito; la blusa por fuera con una pequeña abertura al frente; negra.
- Falda: amplia, negra, con pringuitas blancas, hasta los pies.
- Rebozos: grandes, negros, con pringuitas blancas.
- Huaraches: cerrados
- Algunos sombreros de paja.

Soldados:

- Huaraches: con polainas, beige, de lona, abajo de la rodilla.

- Pantalón: de montar, hasta los pies, con pedorreras, y un poco bombachos, color beige.
- Camisa: de militar, beige, con charreteras.
- Antes de la partida, sin polainas y carrilleras.

Músicos:

- Traje: negro, viejo, de los veintes, con solapas muy delgadas, estrechas.
- Pantalón negro, estrecho.
- Sombrero: cordobés, negro, de fieltro, a la medida, redondo, y la copa plana.

Simoniacos:

- Sotanas blancas con banda azul ultramar. Material: lanet.
- Zapatillas chinas blancas
- Bonete de tres picos, color azul ultramar.

Niña:

- Libro de Romualdo pág. 113, color morado púrpura, con bolsita para colgar.

Gigante:

- Pantalón: blanco de manta y blusa blanca de manta, paliacate - rojo.

- Huaraches igual que el pueblo.

Candelaria:

- Vestido de novia de pueblo.

Don Arnulfo:

- Libro de Romualdo, pág. 110, más chaparreras y pistola.
- Saco de dril color caqui y pantalón tipo charro.

Sebastián:

- Traje de aviador de los veintes con gorrito y goggles.
- Bota hasta la rodilla, estilo Federicos.
- Bufanda larga de seda, color amarillo canario.

Cura:

- Sotana negra, vieja
- Boneta.
- Tela morada para el Niño Dios.

Su Ilustrísima - Obispo:

- Libro de Romualdo, pág. 60, color rosa mexicano con banda guinda y zapatillas chinas negras.
- Gorro estilo Julio II

- Tela rosa mexicano (como un sombrero de toxero, pero redondo, pegado a la cabeza).

Benjamin:

- Igual que el pueblo, más chaparreras.

Zahurina:

- Igual que las mujeres del pueblo, pero con la camisa de color - rosa pálido.

Cipriano:

- Igual que el pueblo, pero con pantalón blanco, percutido, ceñido, viejo, (como de carnicero), más arriba de las rodillas.

Acólito:

- Sotana azul cielo, muy percutida, de lanet.

INVENTARIO DE MASCARAS Y PELUQUERIA

JOSE LUIS :	VIEJA Y PELUCA TARAHUMARA
DAMIAN :	HOMBRE
PICHI :	VIEJA
SERGIO :	VIEJA
RAFAEL :	HOMBRE
JUAN CARLOS :	HOMBRE
PEPE :	NICOLAS; BARBA Y EN EL BONETE PELOS COMO PRINCIPE VALIENTE
MAURICIO :	HOMBRE
JULIETA :	CABEZA ZAHURINA, VIEJA
JUDITH :	VIEJA.

### 2.2.3 - Movimiento de tramoya.

El movimiento de tramoya se describe como las acciones que llevan a cabo los tramoyistas, en virtud de hacer cambios de una escena a otra o en una misma escena. Estos pueden ir desde la transformación completa de la escenografía, hasta el simple hecho de introducir una silla.

A continuación se presenta el movimiento de tramoya, en la secuencia de las escenas:

#### MOVIMIENTO DE TRAMOYA

Secuencia de escenas y cortes.

Escena 1: Prólogo: Candelaria y el Angelito. Procesión.

Ultimo pie: Gigante: "Aquí todo es silencio".

Escena 2: El lamento de las paredes.

Movimiento de tramoya antes de iniciar la escena.

Ultimo pie: Asunciona: "No se quede, Dominga".

Escena 3: La partida del cacique.

Movimiento de tramoya cuando traen al hombre preso.

Ultimo pie: Arnulfo: "Siganlas".

Escena 4: El sueño:

Ultimo pie: Su Ilustrísima: "Nos vamos de viaje".

Escena 5: La partida.

Ultimo pie: Anrulfo: "Tercer día del mes de ánimas del Señor".

Escena 6: La carta.

Primer corte de luz. Oscuros varios.

Movimiento de tramoya: Helicóptero.

Ultimo pie: Asunciona: "Benjamín".

Corte de escena. Oscuro.

Escena 7: Chaneques.

Ultimo pie: Rueda el soldado muerto.

Corte de escena; Por resolver.

Escena 8: La nube de rubí.

Movimiento de tramoya: colocar colchón y movimiento de puentes.

Ultimo pie: El soldado muerto cae al foso.

Corte de escena: Oscuro.

INTERMEDIO

Escena 9: Negociación.

Movimiento de tramoya: movimiento de puentes. Colocación de escaleras.

Ultimo pie: Su Ilustrísima: "Me atacaba"

**Escena 10: Los peregrinos:**

Cambio de personajes: por resolver.

Movimiento de tramoya: puentes.

Ultimo pie: Benjamín: "A Candelaria y Zahurina".

**Escena 11: Muerte de Su Ilustrísima:**

Cambio de personajes.

Movimiento de tramoya: helicóptero, puentes, escaleras y colchón.

Ultimo pie: Arnulfo: "Vámonos"

**Escena 12: La visión de Zahurina:**

Movimiento de tramoya: Huizachal

Ultimo pie: Candelaria: "Espinas que sangran el alma".

**Escena 13: Muerte de Zahurina:**

Movimiento de tramoya: puentes

Ultimo pie: doña Belén, Benjamín, Mujer y Viejo, salen cantando.

**Escena 14: Cipriano vende al pueblo. Muere bonifacio.**

Cambio de personajes: por resolver.

Movimiento de tramoya: helicóptero, colchón y escalera.

Ultimo pie: Nicolás sale corriendo tras el grito de Bonifacio.

Corte de escena: por resolver.

**Escena 15: Las corazonadas de Asunciona.**

Movimiento de tramoya: helicóptero.

Ultimo pie: Sebastián: "Corran, que la muerte vuela".

Escena 16: Ultima jornada de María Santísima.

Movimiento de tramoya: desaparición de puentes y fuego.

Ultimo pie: caen todos muertos.

OSCURO FINAL.

2.2.4 - Utilería.

La utilería se clasifica en dos grupos: de mano y de piso. Se ordenará por escena, según su aparición cronológica:

PROLOGO:

Utilería de mano:

Violín  
Puñal de la niña  
Títere de la niña  
Guitarras  
Una flauta.

Utilería de piso:

Angelito  
Cuna del Angelito  
Huesos  
Costal de la niña  
Sillas de los músicos.

ESCENA 1:

Utilería de mano:

Pertenencias personales (serán escogidas por cada actor)  
Tres rosarios, para Asunciona, Santiago y ánima de Dominga Hernández.

Campana

Vela de Asunciona

Vela del cura

Emblemas de procesión

Flores

Candelabro

Utilería de piso:

Costales

Andas para la virgen

ESCENA 3:

Utilería de mano:

Utilería de piso:

Silla de don Arnulfo

ESCENA 4:

Utilería de mano:

Látigo

Lengua que se le arranca al ahorcado

Cuerda del ahorcado con truco

Reata, cuchillo, chirrión, sangre, flores, vela, equipal.

Utilería de piso:

Arbol del ahorcado

ESCENA 5:

Utilería de mano: Carta de lectura. Maletas (4)

Utilería de piso: Dos sillas

ESCENA 6:

Utilería de mano: Tambor

La carta

Utilería de piso: El maletín del cartero

hojas delgadas

Un catalejo

ESCENA 8:

Utilería de mano:

Tres huajes con truco

Sombrilla para la niña

Pañuelos para las caras de los chaneques

Utilería de piso:

ESCENA 9:

Utilería de mano:

Tres pistolas

Tres cantimploras

Tres rifles

Balas de salva

Dulzainas

Utilería de piso:

ESCENA 10:

Utilería de mano:

Tambor

Utilería de piso:

ESCENA 11:

Utilería de mano:

Utilería de piso:

ESCENA 12:

Utilería de mano:

Cajita de la víbora

La víbora, de tela

Las tres tiendas

La botella de don Arnulfo

Cuerda para atar

Utilería de piso:

ESCENA 13:

Utilería de mano:

Utilería de piso:

ESCENA 14:

Utilería de mano:

El diamante

Objetos que se le ponen al cuerpo de  
la Zahurina, ya muerta

Utilería de piso:

ESCENA 15:

Utilería de mano:

Pistola de acto de magia

Cuerda para atar a Cipriano

Utilería de piso:

ESCENA 16:

Utilería de mano:

Utilería de piso:

ESCENA 17:

Utilería de mano:

Antorcha

Niño para la mujer de pueblo.

Utilería de piso:

### 3. ETAPA PROYECTUAL.

La etapa proyectual se deriva de la debida lectura del guión ya estructurado, en términos plásticos, del punto 2. Al igual que en el caso del muralismo, plantea una serie de necesidades, dictadas por el equipo, dependiendo del tema, en un mural en el -- que han colaborado interdisciplinariamente, como sería el caso de historiadores, antropólogos, sociólogos, médicos, abogados, etc. Al escenógrafo se le ofrece el guión de partida, el mismo que utilizará el director de la obra; el director procede a montar cada una de las escenas. En este proceso se determinarán las necesidades especiales de vestuario y utilería de mano y de piso, formando el escenógrafo un nuevo guión de acuerdo a sus -- necesidades plásticas.

Durante este proceso de montaje por parte del director de la obra, el escenógrafo realiza un sin fin de bocetos con -- aproximaciones y sugerencias de lo que podrían ser el espacio -- físico, el vestuario y la utilería de mano y de piso. El artista debe contemplar, en términos generales, el tratamiento épico y un entendimiento con el director de la obra. Comprendidas y -- determinadas las fronteras de trabajo por parte del artista, con un material bastante grande de bocetos realizados en el transcurso del montaje, se da a la tarea de elaborar su propuesta esceno

gráfica.

A través de todo el proceso de esta etapa, se mantendrán conceptos de diseño y proporcionalidad que, por estar implícitos en todo trabajo artístico, no se detallarán aquí, a no ser que -- por su importancia proporcionen características muy particulares -- al estilo de trabajo del artista plástico.

Se trabaja de lo general a lo particular; en primer lugar, debe considerarse un desierto en el ochenta por ciento de -- las escenas, y un pueblo en las primeras cuatro. Se decide trabajar con un estilo que cabe dentro del figurativismo geométrico, -- lo que determinará cada elemento especial de vestuario y utilería a partir de este momento.

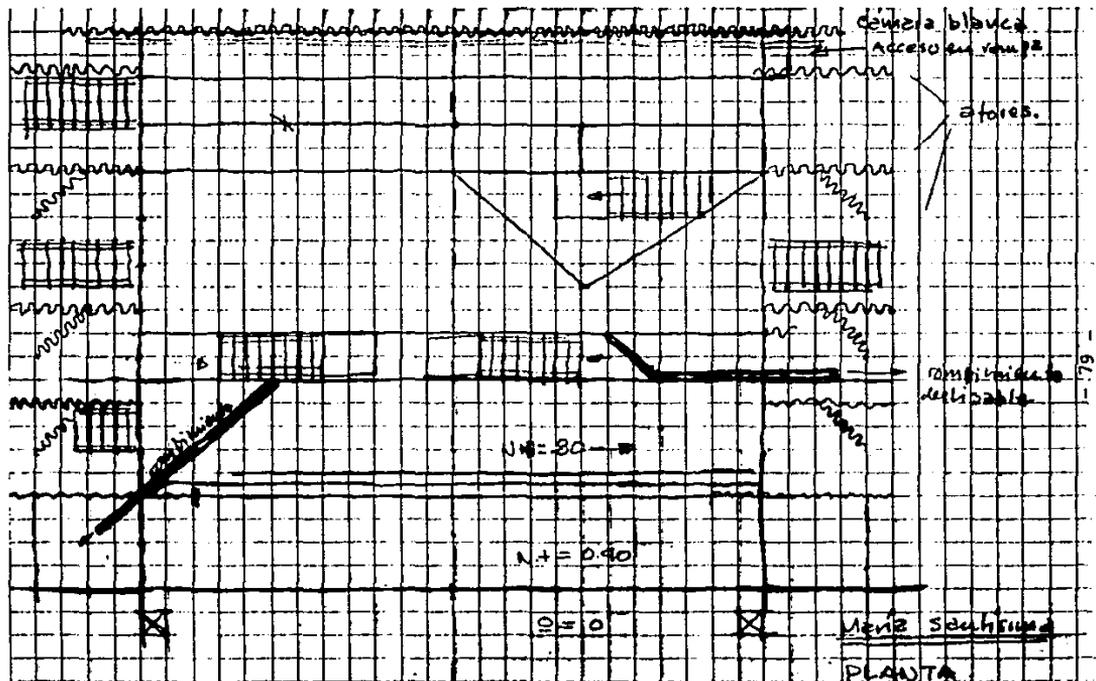
El escenógrafo decide dividir el espacio total con el que cuenta, que son 144 metros cuadrados (12 x 12 metros), en dos rampas: la primera, al espectador, de 5.00 metros, y la segunda, de 6.00 metros; entre una y otra, un espacio de un metro donde se solucionará la entrada y la salida tanto de objetos como de seres -- humanos, solución que exige particularmente la obra en sus efectos "no comprensibles" para el espectador dentro del realismo mágico.

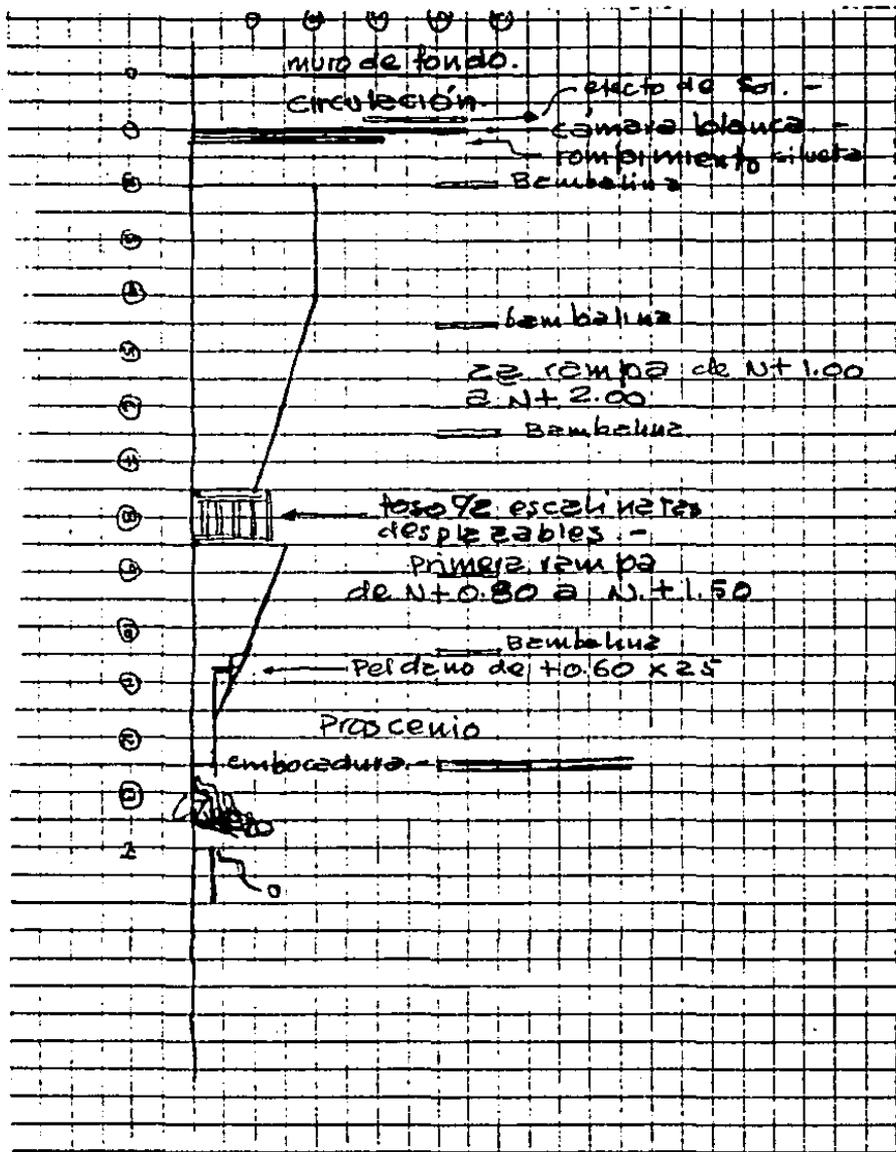
Se presentan algunos de los bocetos diseñados por el es

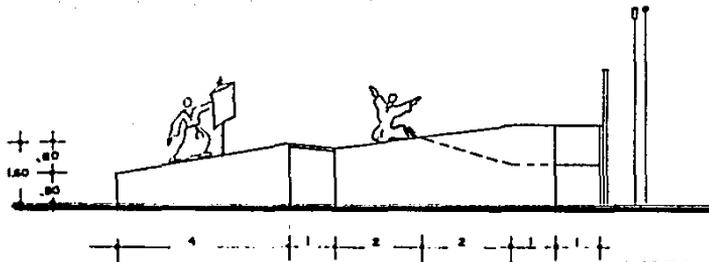
cenógrafo como acercamientos a lo que a continuación se irá es--  
tructurando paso a paso.

El gráfico número tres muestra el corte de perfil de ca-  
da una de las rampas, con sus respectivas medidas.

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA



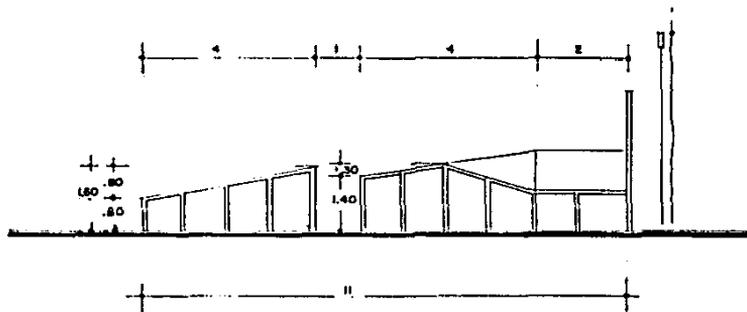




VISTA LATERAL

ESG. 1:100  
ACOT. Mts

- 81 -

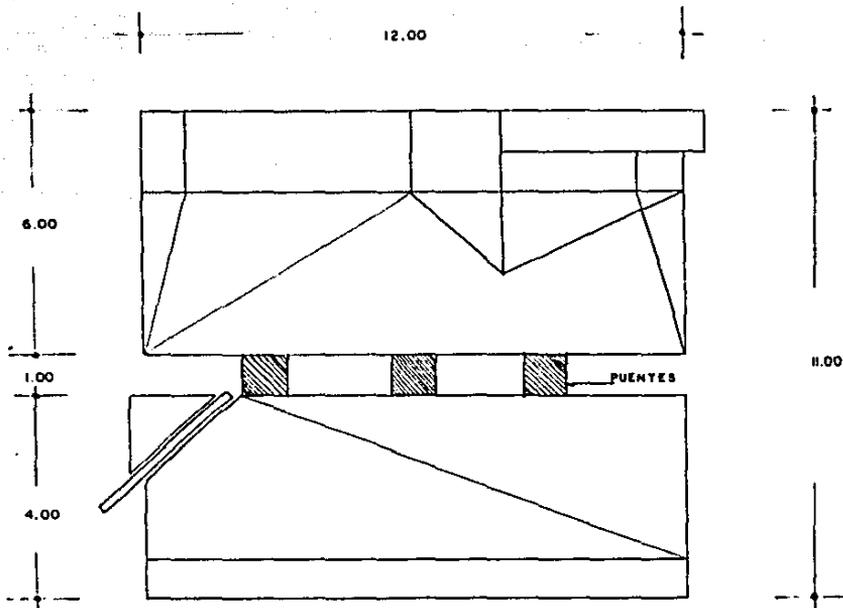


CORTE LONGITUDINAL

**Ma. SANTISIMA**  
TEATRO EL GALEON  
ESCENOGRAFIA FEB-87

Como se observa en el plano, se partió de la altura de ochenta centímetros en la primera rampa -al espectador-, hasta - 1.65 metros. La segunda rampa, de 155 cm, a 2.00 metros en su altura máxima. La inclinación se proyectó pensando en un desplazamiento adecuado y funcional de los actores, y el límite correcto para que se produjeran algunos efectos ilusorios de parte de los planos y líneas que hagan perder la noción de la distancia en determinados momentos, así como de dunas, lo que es logrado entre la primera y la segunda rampas por el desnivel de donde termina la primera (1.65 m) y donde empieza la segunda (1.55 m)

Debido a que el espacio de un metro entre una rampa y otra debe permitir la entrada y la salida, ya sea lateralmente o por su parte superior, de actores, utilería y rompimientos, era necesario diseñar un sistema que permitiera también el traslado fácil y rápido de una rampa a otra por parte de los actores, con toda naturalidad, como si no hubiera espacio alguno entre rampa y rampa. Para este fin se diseñó un puente movedido formado por láminas de triplay, de un metro por sesenta centímetros cada una: se utilizaron cuatro de ellas, colocadas en un eje donde podían deslizarse hacia uno y otro lado sin ser vistas, como se enseña en el Gráfico número 4.



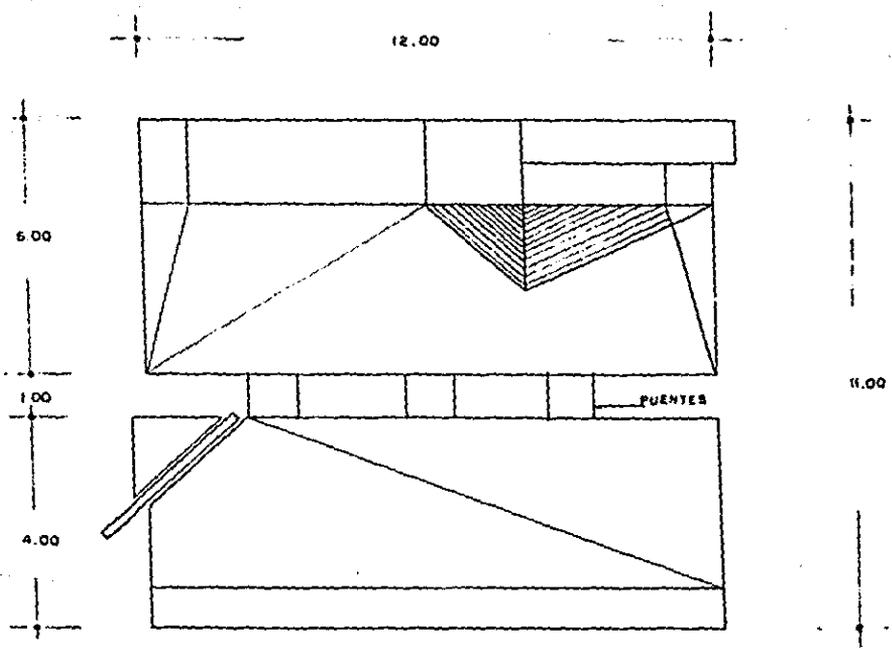
P L A N T A    0001. mts.

Mo. SANTISIMA  
 PLATAFORMA ESCENOGRAFICA  
 ESC. 1:100

- 83 -

Era necesario crear un duna, así que se realizó en la parte superior derecha del desahogo de la segunda rampa (vista al espectador). La duna y el desahogo empezarían en la mitad de la rampa, a dos metros de altura, y finalizarían con su inclinación hasta llegar al nivel del piso con una medida de un metro de ancho.

Además, para fortalecer la idea de la duna, se incorporó un diseño que forzaba la rampa a un rompimiento dentro de su mismo plano inclinado, quedando en la forma que muestra el Gráfico número 5.



PLANTA acot. mts.

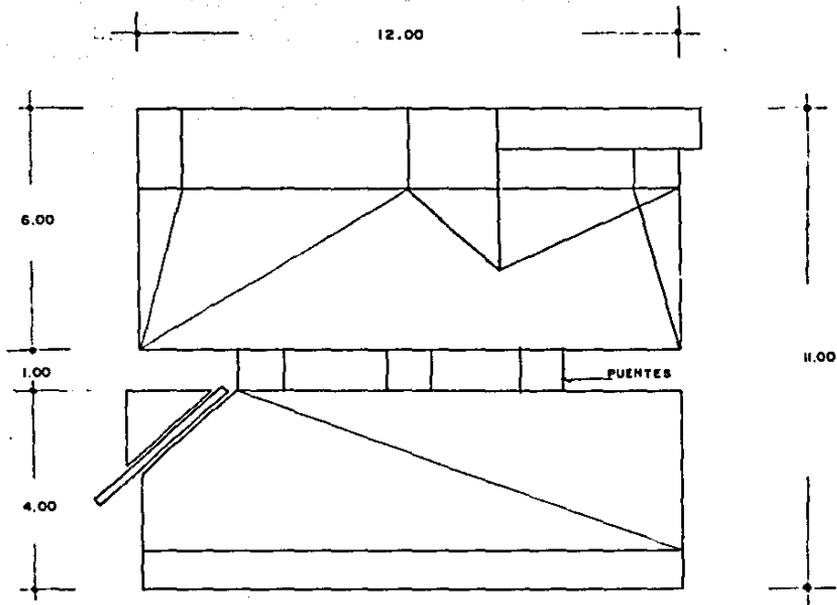
Ma. SANTISIMA  
 PLATAFORMA ESCENOGRAFICA  
 ESC. 1:100

1 05 1

En virtud de los desplazamientos coreográficos, era necesario darle a la rampa un movimiento estructural propio. Se decidió realizar esto a base de diseño por el dibujo interno de la rampa y color. El dibujo se trazó bajo el criterio de que había que fortalecer aún más la idea de las dunas, esenciales para representar un desierto. De manera que se subdividió cada una de las rampas, utilizando el criterio de proporcionalidad y balance. Dicho diseño se muestra en el gráfico número 6.

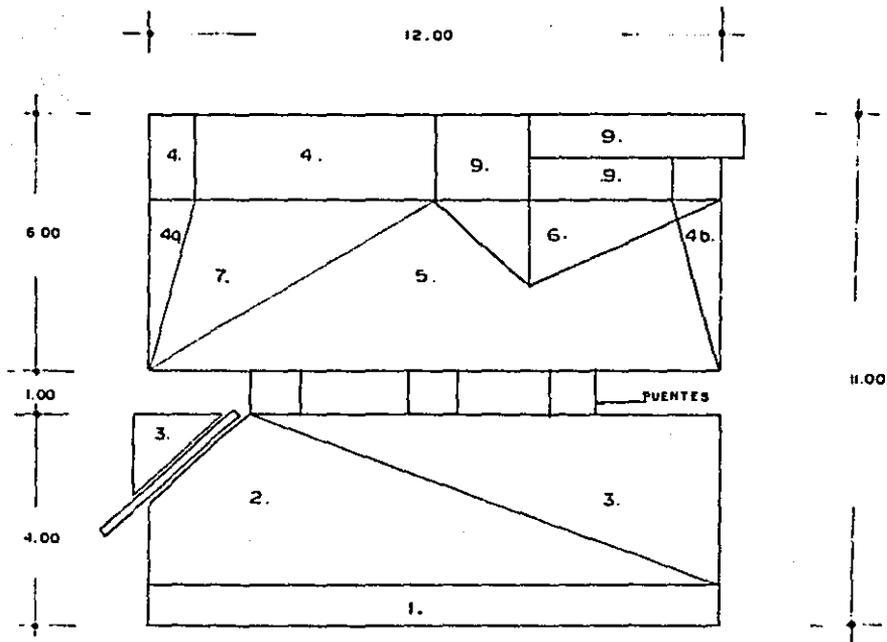
El color se trabajó sobre imágenes zacatecanas y las exigencias del desierto. Los criterios de su manejo fueron resueltos posteriormente en la distribución de color.

En el Gráfico número 7 se numeran las secciones que se especificarán más adelante, según el color que les corresponda.



P L A N T A acot. mts.

Ma. SANTISIMA  
 PLATAFORMA ESCENOGRAFICA  
 ESC. 1:100



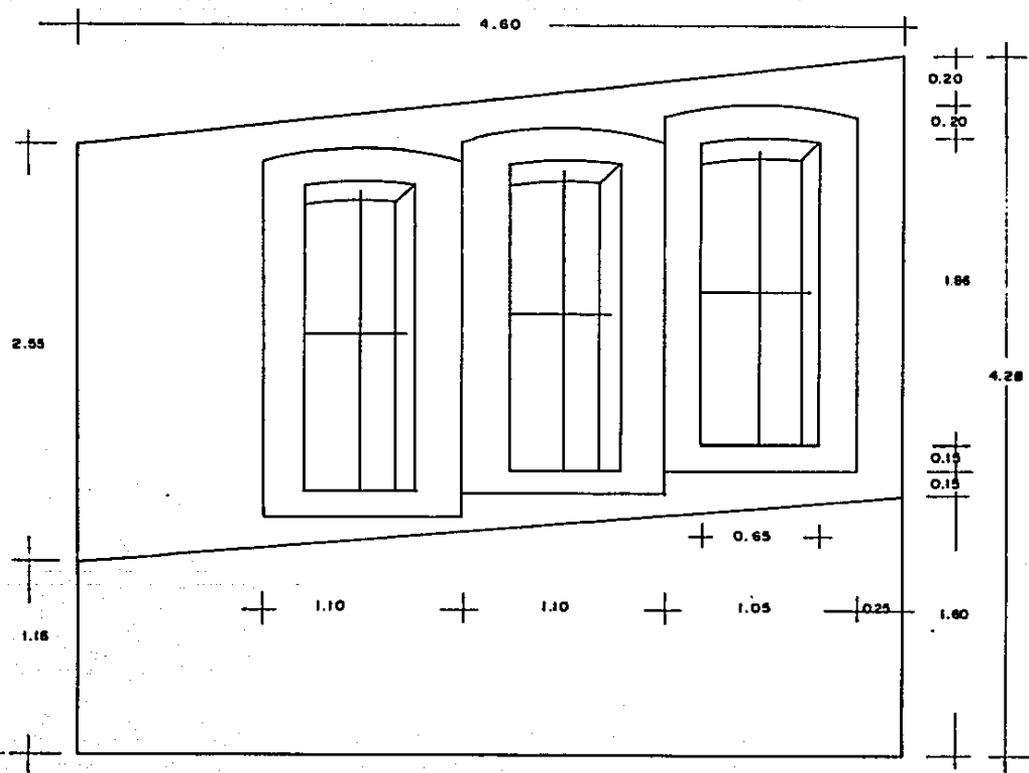
P L A N T A    eol. mts.

Ma. SANTISIMA

PLATAFORMA ESCENOGRÁFICA  
ESC. 1:100

Como se vio en la lectura técnica, es necesario representar un pueblo en las primeras 4 escenas. Se tiene hasta ahora un desierto abierto por todos sus lados: hay que cerrarlo y volverlo una región más íntima, creando con los elementos pertinentes de un pueblo. Se decide hacer dos rompimientos laterales que enmarcarán lo que se pretende; forzando la perspectiva se obtendrá su estructura frontal. El primer rompimiento se lleva a cabo del lado izquierdo (vista al espectador) en la primera rampa. Según las necesidades de la segunda escena debe existir un lugar - donde Asunciona, Santiago y el ánima de Dominga Hernández lleven a cabo la escena de las ventanas de los lamentos.

Se trata de tres ventanas largas que sirven de marco para resolver en las primeras escenas la idea. En la escena 2, cada una de las ventanas deberá servir como soporte a tres personajes de María Santísima: Asunciona, Santiago y Dominga Hernández. Como se expuso anteriormente, una de las ventanas debe girar en 180 - grados sobre su eje, dejando ver del otro lado la misma estructura de la puerta, pero con una mujer "enlapada", incluida en la pared. Esta misma ventana debe poder abrirse en su parte superior (escena número 4). En el Gráfico número 8 aparecen las medidas y los detalles para su realización. Este rompimiento debe entrar en la primera rampa, como se señala en los planos de construcción de la escenografía.

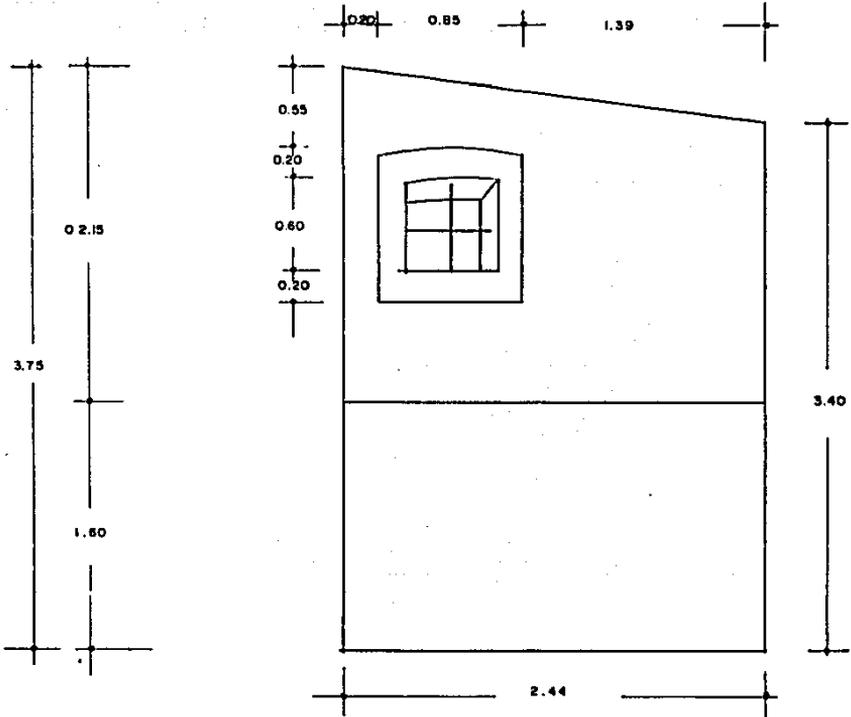


TRASTO No. SANTISIMA

- 06 -

El rompimiento a mano derecha (vista al espectador) se hace frontal dentro del caño formado por el paco entre una rampa y la otra; éste debe tener las características adecuadas para dar la idea de una casa, en particular de adobe, por el contexto de la obra. La ventana debe abrirse. Se realiza el diseño de este rompimiento según el Gráfico número 9.

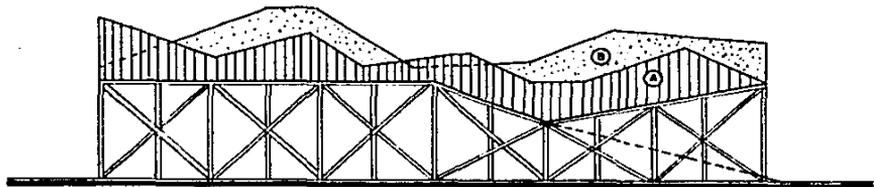
TRASTO  
esc. 1:25  
Mo SANTISIMA



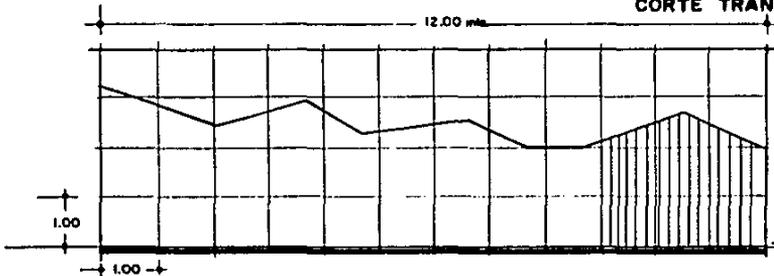
- 92 -

Es necesario dar una línea de horizonte y al mismo tiempo enfocar en la parte de atrás la escenografía, por lo que se realizan dos planos de montañas a una distancia de treinta centímetros una de la otra, diseño que queda como se muestra en el Gráfico número 10.

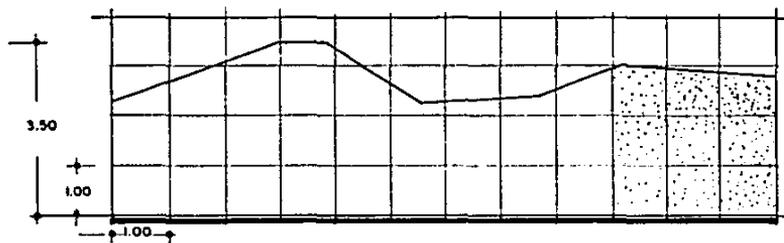
Los colores deben permitir una continuidad de la rampa, pero al mismo tiempo dar la idea de lejanía de las montañas; así, se decide utilizar en la primera montaña un tono más claro de la sección número 5 de la rampa número uno, y la segunda de un color muy claro, azulado. Estos colores se ajustarán al mismo proceso en desarrollo de la pintura de la escenografía; inmediatamente atrás de las montañas, un ciclorama cubre la parte superior, aumentando la profundidad de la escenografía.



**CORTE TRANSVERSAL**



**FERMA-A**



**FERMA-B**

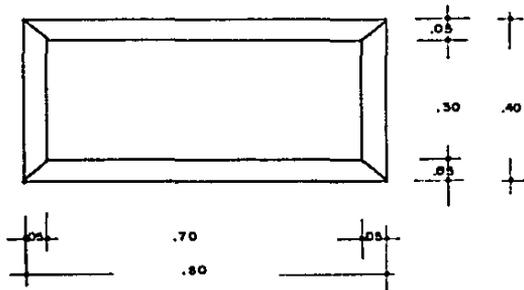
**MO. SANTISIMA**  
**TEATRO EL GALEON**  
**ELEMENTOS DE ESCENOGRAFIA**  
**FEB.-87**

Confeccionada la maqueta y sus rompimientos, se procedió a determinar, según el inventario realizado en los puntos 2.2.1 - 2.2.4.-, las necesidades, que a criterio del escenógrafo ameritaban un diseño particular, dejando las que por diferentes motivos podrían ser resueltas de otras maneras, ya sea por que se contaba con ellos o porque se encontraban en el comercio y ofrecían las exigencias de las puesta en escena.

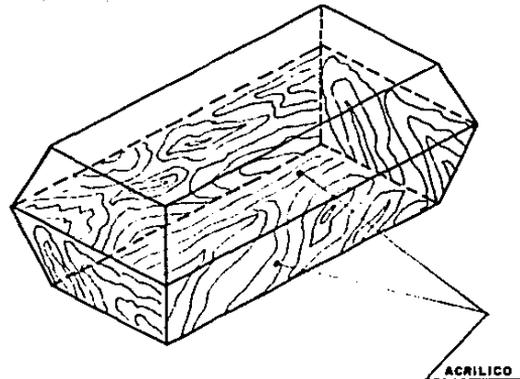
#### Caja del Angelito.

Se trata de confeccionar una caja para un niño muerto, recreación de las que comúnmente se utilizan en nuestros pueblos, entre sus variantes se estiliza aún más la línea de como realmente son, se deja un espacio lateral para que sea recubierto con acrílico, ya que ésto permitirá que el niño pueda verse a través, se le pondrán unos rodines a la caja, ya que debe ser deslizada con una correa de la primera rampa hasta el desahogo lateral izquierdo. El color será completamente blanco con vuelitos o encaje cubriendo sus aristas y de rodapie ocultando los rodines.

Gráfico No. 11



**PLANTA**

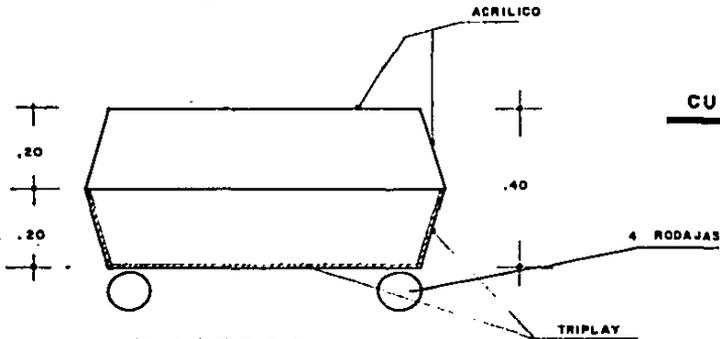


- 96 -

**CUNA ANGELITO**

ESC. 1:100

Mq. SANTISIMA  
TEATRO EL GALEON  
 ELEMENTOS DE UTILERIA  
 FEB-87



**V. LATERAL**

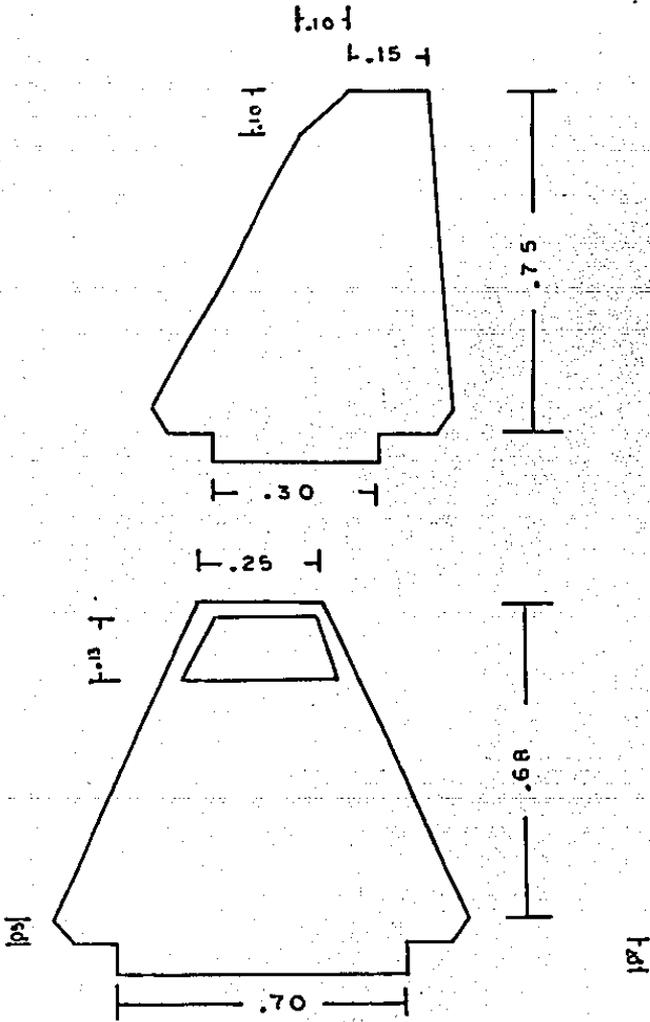
Virgen:

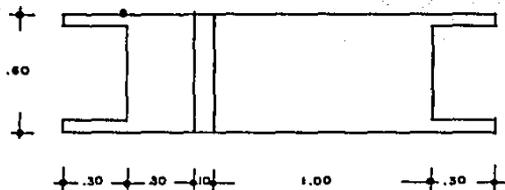
Para realizar su diseño se utilizó una estampa de la imagen de Nuestra Señora de la Soledad. La fotografía plantea, dentro del naturalismo, los detalles de una escultura religiosa. Era necesario ubicarla dentro del figurativismo geométrico: se limpian sus líneas más importantes, su color será negro, dejando la caja de color blanco.

Gráfico No. 12

La anda de la Virgen:

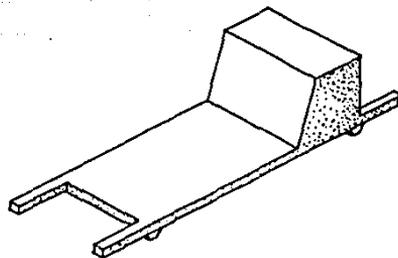
Será necesario diseñar las andas de la virgen, de manera que permitan trasladarla en la escena número 14 a la Zahurina. El color será de un tierra de siena tostada. Su diseño se muestra en el gráfico No. 13.





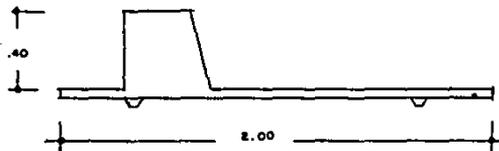
**PLANTA**

ESC. 1:20



**ISOMETRICO**

**PALANQUIN**



**VISTA LATERAL**

ESC. 1:20

ACABADOS EN :

TIRAS DE MADERA DE 2 1/2"  
FORRO DE TRIPLAY DE 6 mm.

**Md. SANTISIMA**

TEATRO EL GALEON  
ELEMENTOS DE UTILERIA  
FEB-97

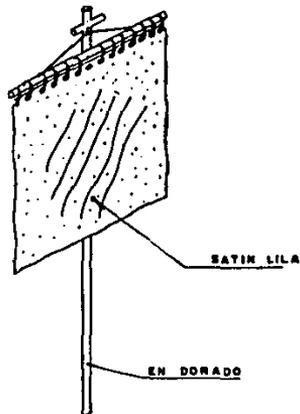
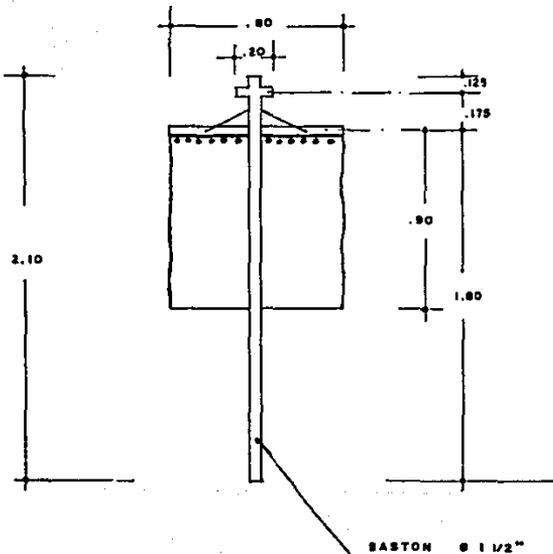
Emblema de procesión:

Se trata de un estandarte que representará al pueblo de María - Santísima. El dibujo y color partirán de los lineamientos generales de la escenografía, en términos muy geométricos.

El gráfico No. 14 muestra el diseño correspondiente.

**ESTANDARTE**

- 101 -



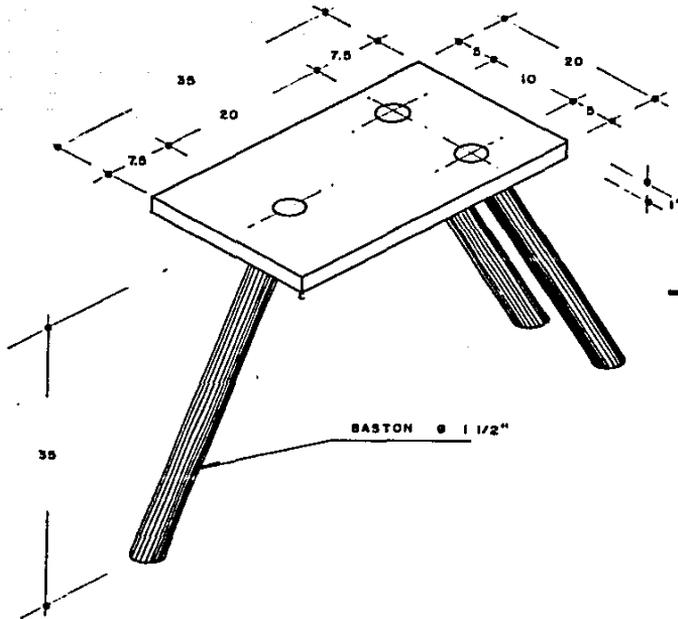
- 101 -

**MO. SANTISIMA**  
**TEATRO EL GALEON**  
**ELEMENTO DE UTILERIA**  
FEB-87

Bancos para los ciegos:

Son dos bancos, con las siguientes características:

fáciles de transportar y con un diseño que permita colocarlos -  
en el lugar que les corresponda en pocos segundos, por los mis-  
mos actores, según aparece en el gráfico No. 15



**BANCO**

ACOT. 1 cm.

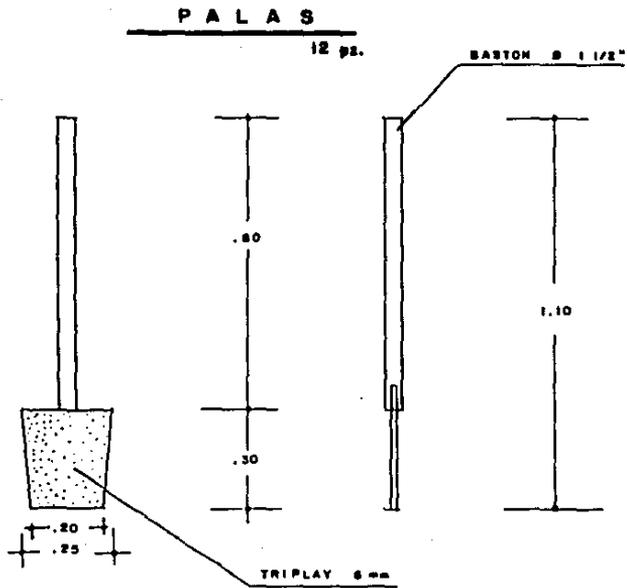
103

**Mg. SANTISIMA**

TEATRO EL GALEON  
ELEMENTOS DE UTILERIA  
ESC. 1:30 FEB-87

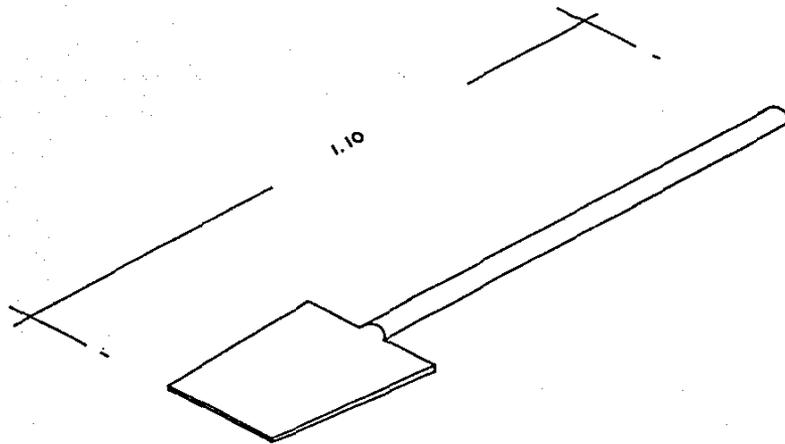
**Palas:**

En las primeras escenas se necesitan doce palas, con las que el pueblo desentierra a sus muertos, las palas son una estilización geométrica de una pala corriente; el material que se utilizará en su construcción será triplay, con el mango de madera redonda, tal como aparece en los gráficos 16 y 17



- 105 -

**Ma SANTISIMA**  
**TEATRO EL GALEON**  
**ELEMENTOS DE UTILERIA**  
**FEB-87**



- 106 -

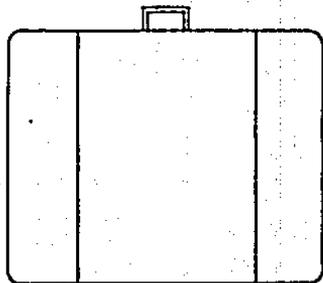
Mo. SANTISIMA  
ELEMENTO DE UTILERIA

Maletines:

En la escena No. 5 se necesitan 5 maletines que servirán como - maletas de viaje para los ministros y su Ilustrísima, se recurre a la "Idea" del maletín "jugando" con las líneas de una maleta corriente pero dentro de dos dimensiones, ofreciendo un dibujo acorde por color y diseño con la escenografía.

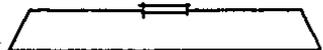
Vease el gráfico No. 18

MALETIN



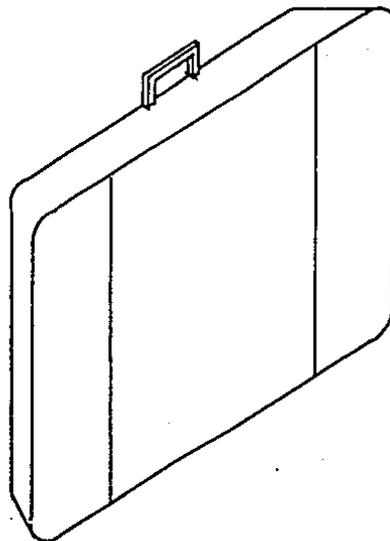
0.50

VISTA FRONTAL



0.10

.70



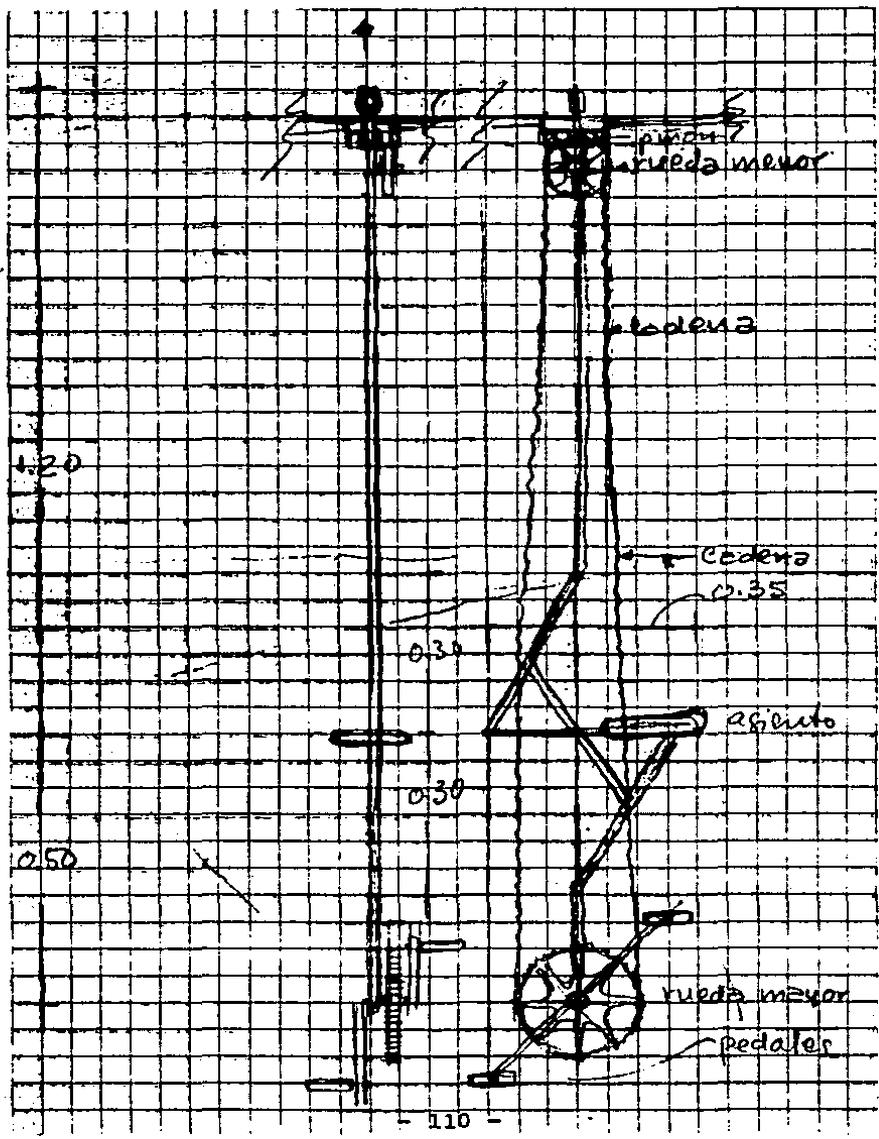
- 108 -

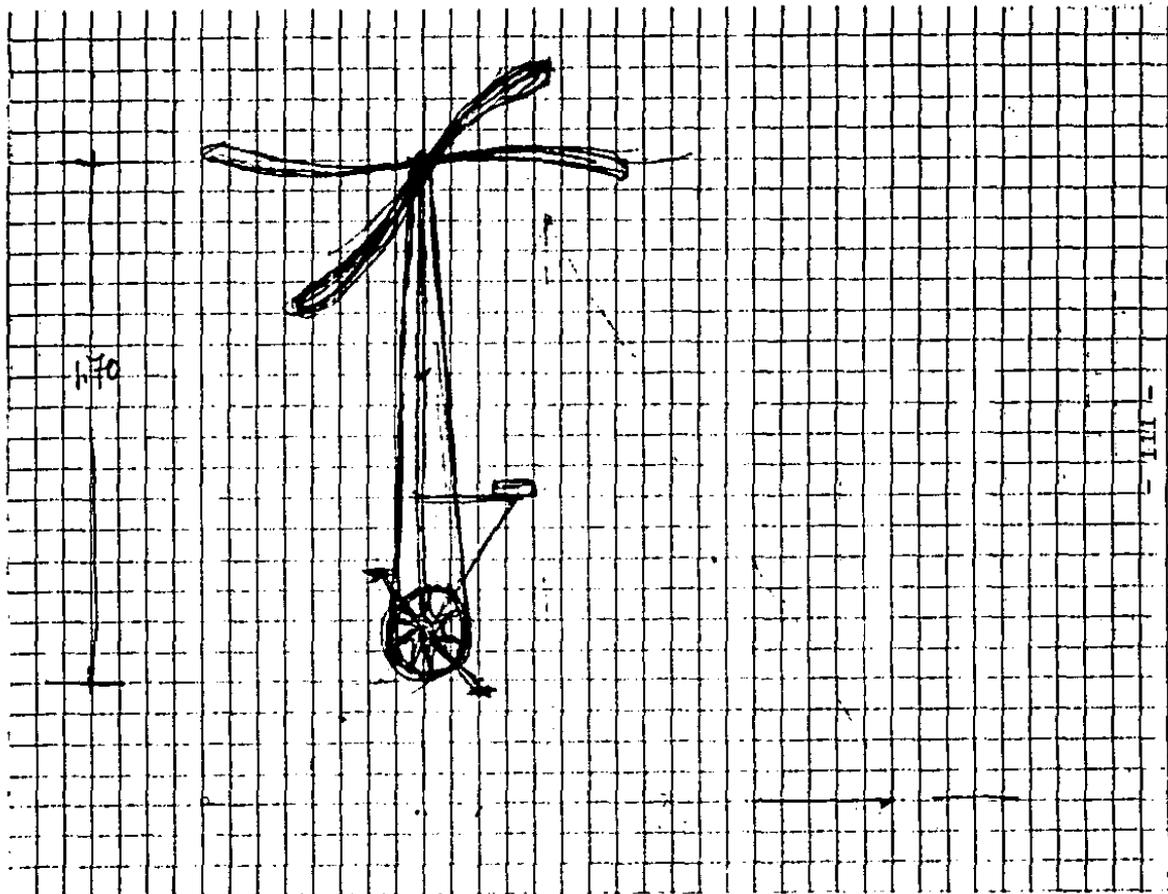
Ma. SANTISIMA

**Triciclo con hélice.**

En la escena No. 6 debe aparecer un personaje acompañado de un aparato volador que le sirve para trasladarse de un lado a otro. Se recurre a varias alternativas ajustándose a la realidad del Galeón que permita, según las condiciones reales del teatro, su adecuado funcionamiento, el diseño final queda de la siguiente manera: (se presentan algunos bocetos y el definitivo) boceto 1 y 2.

Gráfico No. 19



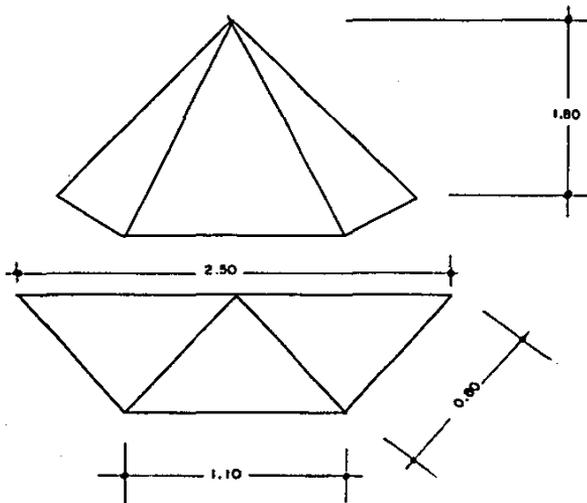


### Tiendas

En la escena número 11 se necesitan tres tiendas; éstas deben tener las siguientes características: ser fáciles de armar y desarmar, permitir visualmente el acomodo de una persona en cada una de ellas, una de ellas debe permitir el paso de la luz, para que los espectadores puedan ver la silueta de su Ilustrísima en el momento de su muerte. El escenógrafo, además de estas características, incorpora otros elementos entre las necesidades propias de la escenografía; así, se decide hacer las de tres tamaños diferentes para forzar la perspectiva; se utiliza la lona como material forrando una estructura de madera.

El diseño de las tiendas se enseña en el gráfico No. 20

PIRAMIDE TIPO



- 113 -

Ms. SANTISIMA

#### 4.- ETAPA DE PRODUCCION.

##### 4.1 - PRESENTACION DE PLANOS, BOCETOS Y PRESUPUESTO.

Completada la etapa proyectual, se procede a presentar la propuesta escenográfica al director. Se cita a reunión el día 10 de junio de 1986, con la presencia del director de escenografía y asistente, director de la obra y asistente.

En esta reunión de trabajo el escenógrafo presenta los planos y la maqueta con una explicación minuciosa de los aspectos tantos plásticos como prácticos que exige la puesta en escena.

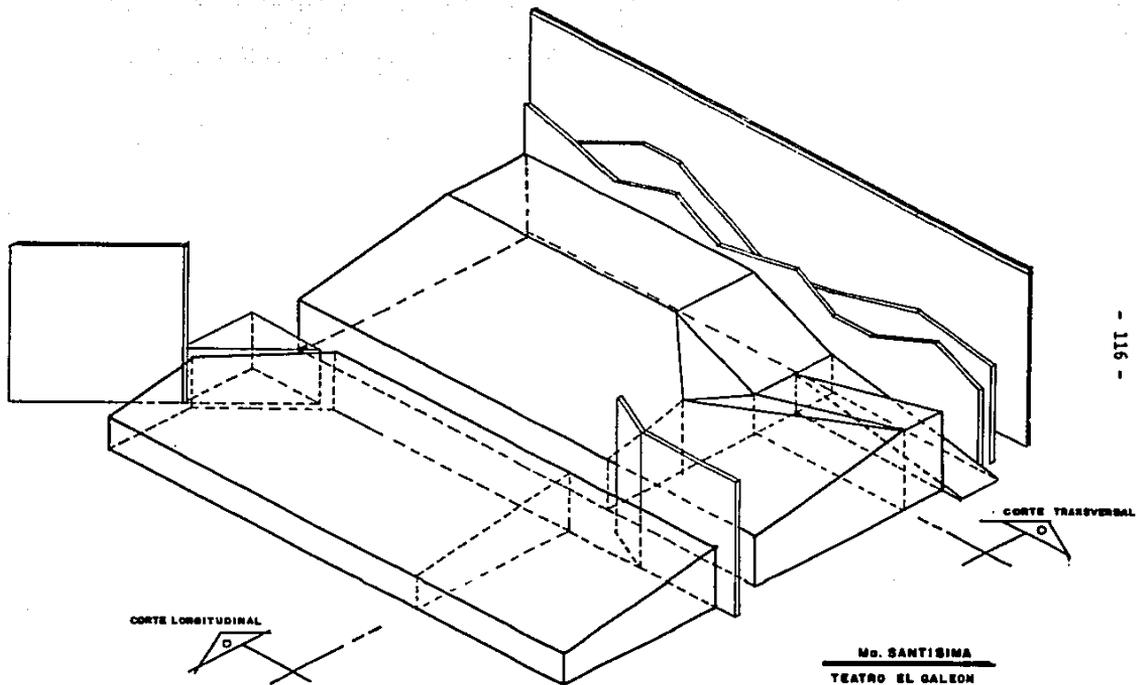
Se realiza un recorrido, escena por escena, para encontrar el planteamiento escenográfico, con el significado de la obra.

María Santísima requiere de un cuidado particular de los desplazamientos coreográficos, que da a los actores la posibilidad de moverse con toda fluidez por las rampas, y que los desahogos permitan un abandono de escena con toda naturalidad. Realizando el recorrido con sugerencias por parte del director, se

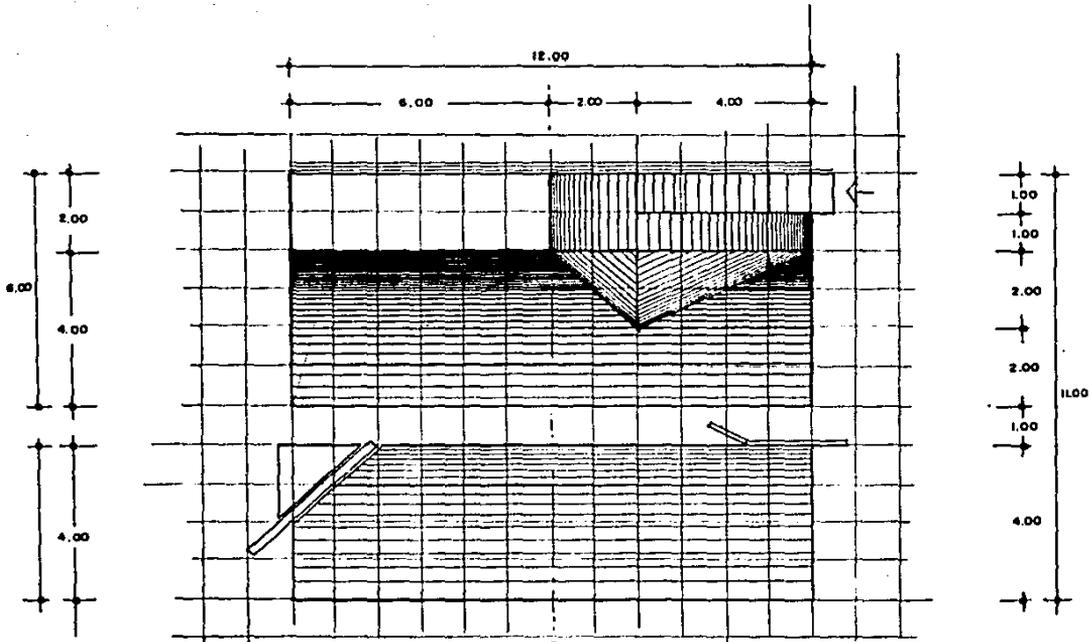
procede a revisar los proyectos de utilería y algunos aspectos generales del vestuario.

En el caso de la utilería, tanto de mano como de piso, - se presentan a continuación los planos para la construcción de la escenografía (gráficos 21, 22 y 23).

Finaliza la sección de trabajo, dejando la fecha de reunión con el equipo de producción de la institución.



- 116 -

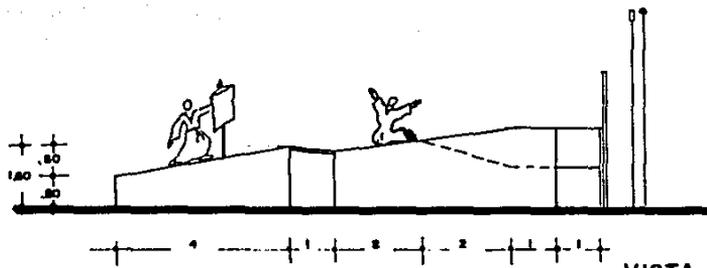


VISTA DEL ESPECTADOR

P L A N T A

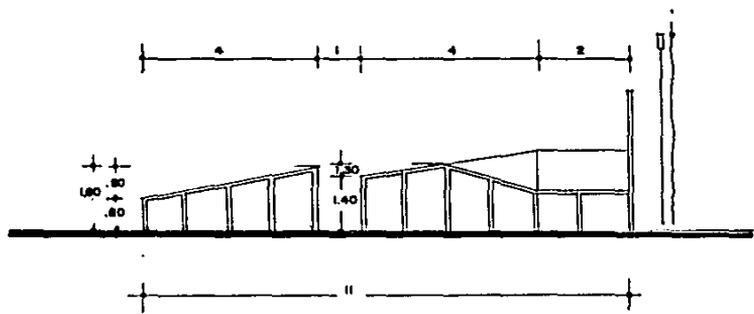
MO. SANTISIMA  
 TEATRO EL GALEON  
 ESC. 1:100 ACOT. NIN. -87

- 117 -



**VISTA LATERAL**

ESC. 1:100  
ACOT. Mts



**CORTE LONGITUDINAL**

**MO. SANTISIMA**  
**TEATRO EL GALEON**  
**ESCENOGRAFIA FEB-67**

118

#### 4.2 - JUNTA CON EL DEPARTAMENTO DE PRODUCCION.

Fecha 15 de junio de 1986, hora 12 pm., presentes Luis de Távira, director de la obra; Estela Leñero, asistente de dirección; José de Santiago, director de escenografía; Eduardo Torijano, - asistente de escenografía; Alejandro Camarena, jefe de producción de Bellas Artes, señora Teresa Carmona, encargada de confección del vestuario, y Rafael Romo, encargado de construcción de la escenografía.

El objetivo es presentar al departamento de producción - y autoridades pertinentes, las necesidades de producción de la obra María Santísima.

El director de la obra refiere un panorama general del tipo de trabajo que se plantea, teniendo claro que ésta es una cita donde las cosas deben exponerse en términos prácticos; se podría reducir a: ¿qué se necesita? y ¿en qué condiciones está la institución para responder a lo propuesto?. Así, se empieza en primer lugar por las necesidades humanas; el centro de investigaciones cuenta con un elenco estable, pero la obra requiere dentro de sus personajes otros actores que deben contratarse como auxilio al elenco. La lista y los proponentes le son presentados al jefe de producción.

A continuación se presentan bocetos y planos de construcción de la utilería dividiendo ésta en la que será construida por los trabajadores de Bellas Artes y la que será realizada -- por el equipo de escenografía, se estudia cada cosa en detalle y en términos prácticos se resuelven caminos económicos para ajustarse a las exigencias, como sería determinar la utilería que se encuentra en bodegas, como lámparas, machetes, sombreros, etc.

El vestuario se trata de igual manera, ya que la mayor parte de los diseños son fotografías de la época; se hace de nuevo la salvedad de la necesidad de recrear los diseños expuestos y adecuados al planteamiento plástico general de la obra. Se trata cada personaje por separado y se hacen observaciones.

Por último, se presentan la maqueta y los planos de la escenografía, con su debida explicación de funcionamiento, además de las necesidades especiales, como es el caso de las andas para María Santísima y los rompimientos laterales.

El tratamiento del color de la escenografía tiene la característica que será pisado, ya que en lo fundamental son planos de color sobre un diseño compositivo; este tratamiento de -

color debe ser resistente y estar mezclado con textura (aserrín). Se plantea asumir la tarea de la ejecución de la pintura de la ejecución de la pintura de la escenografía, presentándose en este momento, el presupuesto para dicho trabajo. Se hacen las preguntas pertinentes de parte de las autoridades sobre ajustes prácticos, como es resolver que los módulos se ajusten a la medida de 1.22 X 2.44 mts., ya que de esta manera (explica el constructor), se aprovechan los tableros de otras escenografías; esto en cuanto a algunos que se encontraban fuera de esta medida por exigencias del diseño, ya que de antemano se había contemplado el trabajo a base de dichos módulos. Se atienden las sugerencias del constructor y se respeta la adecuación de ciertas medidas.

Se revisan todos los bocetos de los rompimientos, se hacen sugerencias de tratamiento de materiales y algunas correcciones. Se lleva a cabo una estimación general de los costos, que se da como buena dentro de los límites presupuestales de Bellas Artes.

#### 4.3 - CONSTRUCCION ESTRUCTURAL.

Presentados los planos en la reunión con el departamento de producción, el constructor y su equipo de compañeros (pertenecien-

tes a Galeón Bellas Artes), emprenden la tarea de la construcción de la escenografía.

**Materiales utilizados en la construcción:**

- 1.- 880 tiras de 2.50 X 7 de tres cuartos de pulgada (practicables).
- 2.- 46 hojas de triplay de 19 mm. de 122 X 244 mts.
- 3.- 480 bisagras de tres pulgadas con tornillos.
- 4.- 34 tablas de tres cuartos de 2.50 X 30 mts. (p/escaleras).
- 5.- 45 tiras de tres cuartos de pulgada de .5 cm. X 2.50 (para fermas).
- 6.- 10 hojas de triplay de 3 mm. para fermas.
- 7.- 90 tiras de triplay de tres cuartos de pulgadas X 5 cms. X 2.50 (para forrillos de bastidores).
- 8.- 22 hojas de triplay de 3 mm., 122 X 2.44 mts. para forrillo.
- 9.- 7 hojas de triplay de 3 mm. para trastos (Casa ventana)
- 10.- 4 rodajas locas para carro y estructura de tubo y una bicicleta.

Una vez determinado el material que se usará en la construcción, se hace un nuevo listado, pero ahora con una relación precisa con la escenografía, lo que queda de la siguiente manera:

**Primera rampa vista al espectador:**

- 1.- 5 practicables de 1.22 X 2.40 X 1 metro de altura.
- 2.- 10 practicables de 1.22 X 3.60 de 1 metro de altura en su parte frontal por 1.60 en su parte trasera, la inclinación de la rampa irá de un metro a 1.60 de altura.
- 3.- 1 practicable de 2 X 2 en escuadra por 1.60 de altura.
- 4.- 1 trasto con tres ventanas - puertas, una de ellas debe girar en su eje en 160°, medidas de 3.60 X 4 mts., con un carro para el deslizamiento, ya que funciona como rompimiento.
- 5.- 1 trasto casa con ventana de medidas: 2.50 X 3 mts.
- 6.- 4 escaleras de desembarque con 23 pasos y dos de siete pasos (para salidas y entradas de la escenografía).
- 7.- 8 forrillos de medida irregular, éstas funcionarán como afores y como continuación de la escenografía.
- 8.- 3 escaleras de cinco pasos, éstas funcionarán entre rampa y rampa para subir los actores hacia la rampa que estamos tratando.

Segunda rampa:

- 1.- 6 practicables de 1.22 X 3.66 X 1.50 de altura en el inicio de la pendiente llegando a su altura máxima de dos metros.
- 2.- 6 practicables de medidas irregulares, cumpliendo el mismo cometido de la rampa anterior, aforar y proyectar la escenografía.
- 3.- 5 practicables de 1.22 X 2.40 X 2 mts., de altura.
- 4.- 1 rampa de 1.22 X 6.20 X 2 mts., de altura con una inclinación que llega o funciona como desahogo lateral derecho en la parte de atrás.
- 5.- 10 forrillos de irregulares medidas.
- 6.- 4 escaleras de desemboque, para desahogos, dos de ellas de 2 mts., de altura con 9 huellas y dos de siete huellas.
- 7.- 2 fermas de 8 partes, con medidas irregulares, (montañas de fondo de la escenografía).
- 8.- 60 mts., cuadrados de tela gaza para telón tracero, función ciclorama.

La construcción de la escenografía se llevó a cabo en 15 días, - por compañeros trabajadores de El Galeón.

#### 4.5 - PINTURA ESCENICA Y ACABADOS.

La maqueta ha definido de ante mano los colores con los que se -  
trabajar  para pintar las plataformas, así como los ajustes con  
los que continuarán el diseño del planteamiento escenográfico. -  
Se resuelve trabajar con una técnica pictórica desarrollada en -  
la academia San Carlos por el maestro Nishizawa y el maestro --  
Francisco de Santiago; la técnica tiene una investigación de unos  
15 años, y ha sido utilizada en cuadros de caballete. Consiste  
en una mezcla de materiales con el fin de agregar una carga al -  
gusto del artista que dará durabilidad, consistencia y plastici-  
dad, además de cierta nobleza dentro los límites de cualquier -  
técnica para el tratamiento de los colores.

Se recurrió a esta técnica por las necesidades concretas de la  
obra, especialmente gran plasticidad en el piso; si se utilizaba  
pintura o procedimientos comerciales, además de no dar los logros  
plásticos en el color, no resistiría las temporadas de trabajo.  
Al ser éste un montaje que se mantendrá como repertorio aproxima-  
damente por dos años, y especialmente por la oportunidad de tra-  
bajar una técnica que había sido probada en espacios relativamen-  
te pequeños, había que enfrentarse a 200 metros cuadrados aproxi-  
madamente.

La fórmula es la siguiente:

Por metro cuadrado

Cola: 35 gramos, por medio litro de agua

1½ vaso de caseína

1½ vaso de mowilith DMJ,

chorrito de esmalte

carga al gusto (Aserrín)

1½ de dextrina

Se requirió la ayuda del maestro Francisco de Santiago y compañeros de la Academia de San Carlos; el presente proyecto, tanto para él como para nosotros, se presentaba como un reto y un experimento; se trataba de pintar ciento cuarenta y cuatro metros cuadrados de láminas, triplay horizontales y casi la misma cantidad de láminas verticales.

El primer problema era calcular adecuadamente los materiales y formular un horario de trabajo.

Se compró el siguiente material:

tres palanganas grandes para revolver el material

diez envases para los pigmentos

tres baldes para mezclar colores

tres costales de aserrín

trapos para diferentes usos

2 litros de leche en polvo, para la caseína

treinta kilos de dextrina

$\frac{1}{4}$  de kilo de cola de conejo en lámina

los siguientes pigmentos:

$\frac{1}{4}$  de kilo de azul ultramar

$\frac{1}{4}$  de ocre

$\frac{1}{4}$  negro marfil

¼ de blanco  
¼ de kilo de rojo  
¼ de kilo de almagre  
¼ de esmalte.

Y se organizó el trabajo de la siguiente manera:

La superficie a trabajar en la rampa es de 144 metros cuadrados; debe darse la idea del desierto de arena con el aserrín, ya que por las características que se han dado al planteamiento escenográfico, sería demasiado poner la arena como tal, además de que es peligroso para los actores. Se trataba, entonces, de dar un acabado parecido, pero no se podría utilizar la textura como nos hubiera gustado, debido a que ésta formaría en el piso una especie de lija que lastimaría el cuerpo de los actores, así es que se intentó de moderar el porcentaje de aserrín a utilizar; la -- proporción fue la siguiente:

20% de aserrín por palangana de material preparado.

La rampa estaba dividida en módulos de 122 X 244 cms., de manera que se tomó la proporción de una palangana de mezcla por cada - tres módulos. Sin la ayuda de los compañeros de la Academia, h biera sido un trabajo bastante difícil; de cualquier manera lo - fue, especialmente porque una de las características de la mezcla es la de sacar bastante rápido, así que no podíamos pasar de tr bajar con las medidas de los recipientes. Antes de aplicar la - mezcla se humedece bien la madera al tener la mezcla, se chorrea en la superficie que pensamos trabajar y la esparcimos con las - manos, tratando de que no quedara uniforme, sino con accidentes dirigidos por nuestras manos según lo que iba sugiriendo cada - sección. En esta tarea empleamos tres jornadas de trabajo. T erminando ésto dejamos que secase, y dos días después nos preparamos para aplicar la pintura.

La escenografía está dividida en espacios geométricos bastante bien marcados y con una solución previa en la maqueta se nos f acilitó el camino a seguir. Preparamos el color de cada sección tratando de seguir con la mayor fidelidad posible la propuesta - de la maqueta. Enumeramos las secciones según el gráfico número 7.

Como comentamos anteriormente, el equipo de trabajo resolvió llevar a cabo la pintura de la escenografía con el propósito de utilizar materiales de calidad plástica y artística para un mejor resultado, así como poner a prueba la técnica que recientemente se le ha bautizado como "De Santiago", en reconocimiento al maestro Francisco de Santiago.

Para que el pigmento se adhiera a la superficie es necesario trabajarlo con alguna sustancia que le dé esta característica, se utilizó muwilith en un porcentaje de 40% y 60% de agua, - además de un tanto de dextrina para opacar la brillantez propia del mowilith. Esta preparación se empleó en todas las mezclas - de pintura de la escenografía.

Para la primera sección, (1) colocada en el proscenio se utilizó la siguiente mezcla de pigmentos:

- 80% de ocre
- 10% de rojo
- 10% de azul ultramar
- Mezcla de mowilith, agua y dextrina.

La sección número 2, contendrá la siguiente mezcla de pigmentos:

- 60% de rojo almagre
- 20% de blanco
- 20% de la mezcla número 1
- Mowilith, dextrina y agua.

La sección número 3 quedaría de la siguiente manera:

- 70% de blanco de España
- 10% de rojo
- 15% de ocre
- 5% de azul ultramar
- Mowilith, dextrina y agua.

La combinación de pigmentos de las secciones números 4a y 4b, colocadas a los extremos de la escenografía, es la siguiente:

- Mezcla de la sección número 2 en un 60%
- 30% de azul ultramar
- 10% de negro marfil
- Mowilith, dextrina y agua.

En la sección número 5, la mezcla es:

- 15% rojo
- 65% blanco de España
- 30% azul ultramar
- Mezcla de mowilith, dextrina y agua.

La combinación elegida queda para la sección número 6 es la siguiente:

- 65% de azul ultramar
- 30% de rojo
- 15% de la mezcla de la sección número 5

La combinación para la sección número 7, es la misma que la diseñada para la sección No. 1

Una vez obtenidos los colores se trazó el diseño geométrico según la maqueta, para lo cual se utiliza cinta adhesiva. En seguida se procedió a poner el color en cada una de las secciones, con brochas alargadas por reglas de madera, a fin de proteger nuestras espaldas, método empleado por los pintores de telones escenográficos.

No fue necesario corregir ni retocar el trabajo, en virtud del - profundo estudio que se hizo de su preparación y de su técnica.

Los rompimientos de las montañas colocadas en la parte de atrás de la escenografía, enumeradas como 8a y 8b, se pintaron de la - siguiente manera:

8 A:

Una primera mano de pintura blanca, ya que no se - preparó la textura.

- 85% de blanco

- 15% de la mezcla empleada en la sección número 5

El color fue aplicado con rodillo.

8 B:

- 90% de blanco

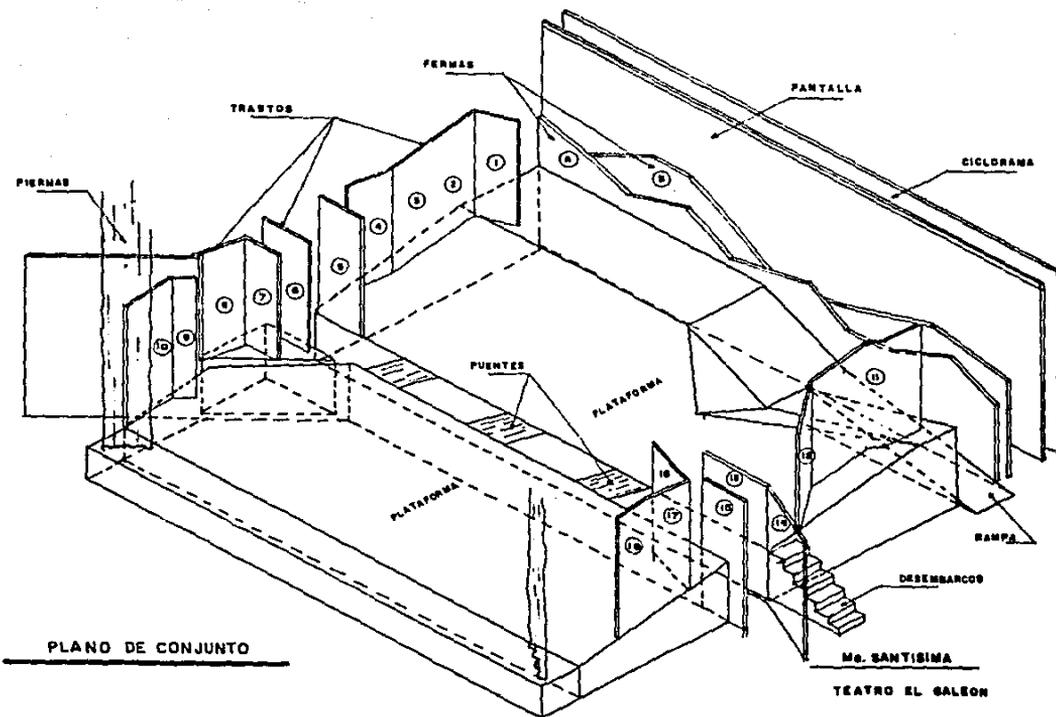
- 10% de azul ultramar

Aplicado con rodillo.

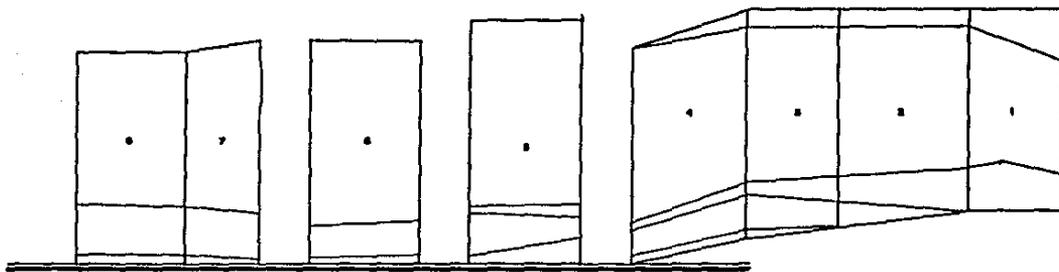
Con una mezcla hecha de 70% de negro marfil y 30% de blanco, se preparó pintura para aquellos lugares que se pretendía hacer - aparecer como neutros ante los colores de la escenografía, con el propósito de aforar con color.

Terminada esta parte del trabajo nos dedicamos a prolongar con el escenógrafo las proyecciones de la escenografía sobre los afros o piernas. Solución tomada para darle más espacio al planteamiento escenográfico y total de la obra. Se trataba, entonces de desplazar las rampas y las montañas hacia los lados; como la textura se emplearía para dar la idea de arena. De igual manera las montañas y una región blanca enorme representando una gran nube. El color de las nubes, que es el único que realmente aparece aquí como nuevo, lo trabajaríamos en las siguientes proporciones de pigmento, 85% blanco y 5% de azul y almagre rojo.

Nos dedicamos a pintar las piernas con la ayuda de la brocha y el rodillo. Es necesario recoger lo dicho anteriormente de que las proyecciones que son de la rampa sobre las piernas llevarían textura, no siendo así las proyecciones de las nubes y montañas. Gráficos No. 24, 25, 26 y 27.



PLANO DE CONJUNTO

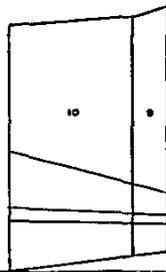
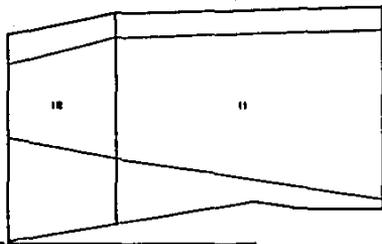


- 136 -

DESDOBLAMIENTO DE TRASTOS

Ⓐ

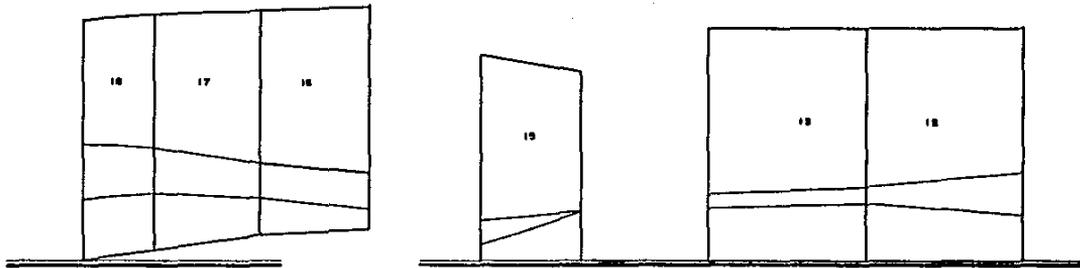
ESC. 1:50



DESDOBLAMIENTO DE TRASTOS



- 137 -



DESDOBLAMIENTO DE TRASTOS

©

ENC. 1:50

- 138 -

**Pintura de la Virgen:**

Después de haberla forrado con manta de cielo, pegada con resistol, se aplicó color negro a toda su superficie, con excepción de la cara.

**Pintura de las tiendas:**

Se pasó por toda la manta de lona, que es su material de construcción, una aguada de pigmento (tierra de siena con ocre) muy diluida en agua, la misma preparación se aplicó a la madera que servía como sostén.

**Pintura de las maletas:**

Para su diseño, se partió de los colores de la escenografía, según se muestra en el gráfico 12.

**Pintura de las palas:**

Lo que representa, según diseño, la hoja de la pala, se pintó de azul claro y el mango de la misma de un violeta muy débil.

(véase gráfico 17).

4.6 - ESCULTURA ESCENICA Y UTILERIA:

Los planos elaborados por el escenógrafo se subdividieron en los que ejecutados por su equipo y los realizados por los trabajadores de Bellas Artes, en la siguiente forma:

Equipo de trabajo de Bellas Artes:

- Cuna del angelito
- Andas de la Virgen
- Tiendas
- Bancos de los cieros
- Palas
- Camillas.
- Estandarte
- Maletines

Equipo de trabajo del escenógrafo

- La virgen
- El angelito

**La virgen:**

Dentro de la lista de materiales se solicitó al departamento de producción, un bloque de unicel de un metro cuadrado; se determinó hacer un dibujo externo en cada una de sus caras según el diseño que presentamos en el gráfico No. 12, con una resistencia - para calentar, se construyó un aparato que cortará el unicel en segundos, así se tomó cada extremo la resistencia y se cortó cada una de las caras de la escultura, dejando los puntos de más - cuidado para ser trabajadas con lija y escofina. Terminada esta etapa, se le pegó, con el mismo mowilith, manta de cielo en toda la superficie; una vez adherida, fue pintada de color negro, con la salvedad de la cara, que quedó del color de la manta de cielo.

**El angelito:**

Lo importante de este trabajo es dar la idea de un niño - dentro de la cajita. Se realizó una carita en plastilina café - oscura con cortes faciales bastante definidos dentro de lo que - se ha llamado figurativismo geométrico, dejando el color de la - plastilina como el color de la cara del niño; se le vistió, dándole cuerpo con una manta interior, con un vestido de la época, de los utilizados para enterrar a los niños.

El trabajo de construcción por los trabajadores de Bellas Artes se realizó en los talleres de construcción de este instituto.

**La cuna del angelito:**

Fue construida según el gráfico No. 11, en triplay en su parte inferior, y la superior, de lámina de acrílico, todo con una estructura interna de fierro soldado; una de las caras inferiores, la que dá hacia el espectador, se forró también con acrílico, a fin de que el niño sea visto por el público.

**Las maletas:**

Fueron construidas en triplay de  $\frac{1}{4}$  de pulgada. Según gráfico - No. 18.

**La camilla de su Ilustrísima:**

Se construyó en marco de regla de 1 X 2, forrada con lona.

**El estandarte:**

Se utilizó varilla de madera de dos pulgadas y tela de tafetán.

**Los bancos de los ciegos:**

Fueron construidos en madera según el diseño del gráfico.

**Palas:**

Madera de triplay en lo que sería la hoja de la pala con mango - de dos pulgadas de diámetro.

**Tiendas:**

Son tres tiendas de tres tamaños diferentes, realizadas con un marco de metal forrado de lona.

**Andas de la virgen:**

Se utilizó triplay de  $\frac{1}{8}$  de pulgada para su forro, y una estructura de regla de 1 X 2.

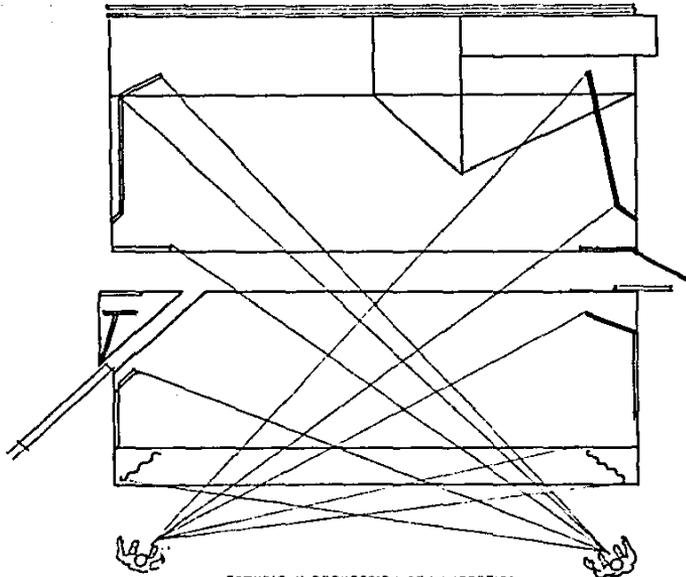
#### 4.8 - AFORES.

El afore consiste en producir espacios de desahogo que al mismo tiempo oculten las áreas adyacentes al escenario. En el caso -- particular del montaje de la obra Marfa Santísima, fue planteado desde su inicio en la construcción y diseño de la maqueta por -- piernas (ver gráfico No. 24, 25, 26 y 27) laterales, que como se verá ayudarán a continuar con el planteamiento escenográfico dentro de la misma utilización del aofre; la parte superior, por -- las características del teatro, se dejó al descubierto, ocultando elementos como aparatos eléctricos, barras, etc., con color -- negro.

Para trazar el afore se procedió de la siguiente manera:

Con la escenografía ya terminada en cuanto a su construcción y color y las sillas del público colocadas en su debido lugar, utilizando dos personas se marcó los puntos y ángulos más -- importantes que permitieran ocultar a la vista del espectador -- las salidas y las entradas de los actores de la manera que muestra el gráfico No. 28.

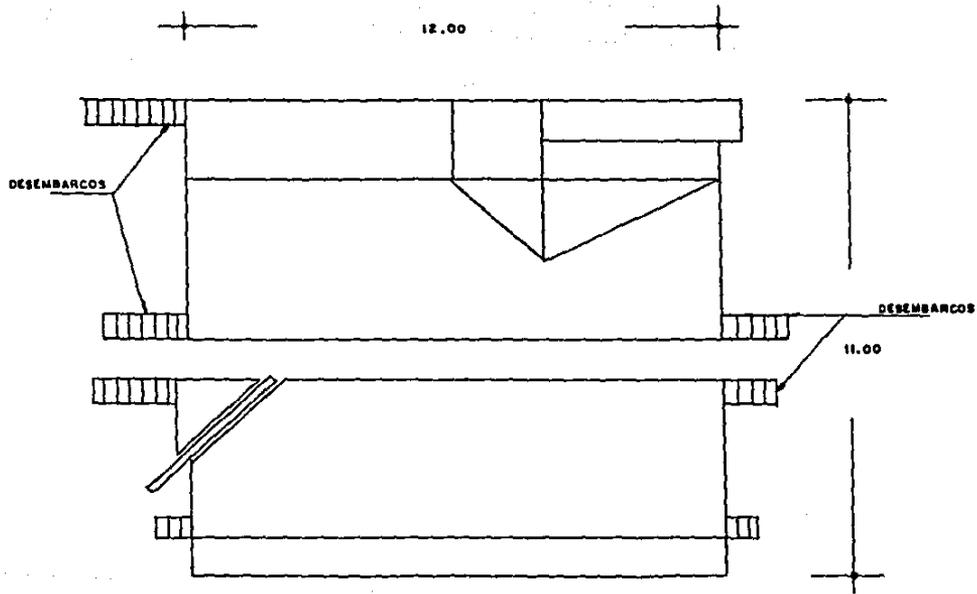
Trazados los ángulos de afore, se levantó, con la ayuda de cinta de goma, el trazado de las piernas para que los trabajadores colocaran el triplay, material utilizado en ésta ocasión para aferrar, y dar posibilidad de ampliar, como se dijo anteriormente, - el planteamiento escenográfico.



ESTUDIO Y PROYECCION DE LA ISOPTICA

Presentamos a continuación los desembarcos de la escenografía.

Gráfico No. 29



PLANTA

M. SANTISIMA

PLATAFORMA ESCENOGRAFICA

- 149 -

## ETAPA DE FUNCIONAMIENTO

### 5.1 - PRUEBAS DE TRAMOYA.

Determinados los pies de entrada y salida en el punto 2.2.3., se decidió revisar exclusivamente lo concerniente al movimiento de tramoya, y con especial atención a los desplazamientos de los -- puentes entre una y otra rampa ya que debener tener una correcta sincronización con el movimiento coreográfico de los actores.

Se revisaron todas las escenas, una por una, señalando - los errores o ajustes pertinentes. Se procedió en la misma forma con los efectos especiales que, aunque dependen de personal - especializado, deben estar directamente relacionados con el trabajo de los tramoyistas.

## 5.2 - REVISION Y ENSAYOS GENERALES.

El primer ensayo general se realizó el día 10 de julio de 1986, invitándose al público no involucrado con el montaje, incluyendo a algunas autoridades de Bellas Artes, para obtener las primeras impresiones.

Existen una serie de consideraciones que no fueron contempladas en esta bitácora, relacionadas directamente con la dirección teatral. Es en este momento cuando se enfrentan directamente la escenografía, la puesta y coreografía, el vestuario, la iluminación, el sonido, los efectos especiales, y entran a un entendimiento, en el espacio y el tiempo.

El actor era todavía ajeno a los elementos anteriormente citados, ya que en algunos casos no había ni una noción general de las escenas; en términos teatrales, no se había corrido la puesta de tal manera que la energía circulara desde la primera hasta la última escena, con la suficiente fluidez y la fuerza -- que es capaz de conquistar al espectador, hasta donde el director quería llevarlo.

Este primer ensayo corre con las exigencias del estreno, el resultado después de meses de trabajo, se sintetiza aquí, cantidad de errores, exageración en algunos efectos especialmente en los relámpagos. La pista de sonido con sus efectos muy fuertes. El personaje colectivo tanto planteado desde el principio que sería el mismo, pueblo, todavía débil, sin capacidad para darle méritos a la determinación final de la obra. La tramoya con errores de pies, el movimiento de los puentes de parte de la tramoya con dificultades, el actor con cuidado de caer en el margen de un metro entre rampa y rampa, la altura del techo y luces no han sido medidas con naturalidad de parte de los actores, especialmente cuando se suben las andas de la virgen que en algunas partes de la rampa hay que "pilotarlo" para que no de con las barras de las luces, los actos de magia, sin el encanto del mago, la ubicación correcta dentro del margen anteriormente señalado, es un cumplimiento eficaz y profesional de parte de técnicos actores, actrices, escenógrafo, director, iluminador, durante la próxima semana se correrá toda la obra día a día para ir corrigiendo cada uno de las acotaciones anteriores.

En cada uno de los ensayos las áreas de supervisión se dividen, el equipo de escenografía vigilará por su área específica, el funcionamiento correcto de la utilería, algún cambio de color, por ajuste a el trabajo total, que los rompimientos se desplacen con fluidez y cumplan su cometido.

El diseño de luces le da cuerpo y solidez a la obra, por lo que su importancia es fundamental. Los actores hicieron algunos comentarios acerca de situaciones donde la luz no entra a tiempo, o funciona inadecuadamente; con estos datos el diseñador hizo -- sus anotaciones, para corregir el próximo ensayo.

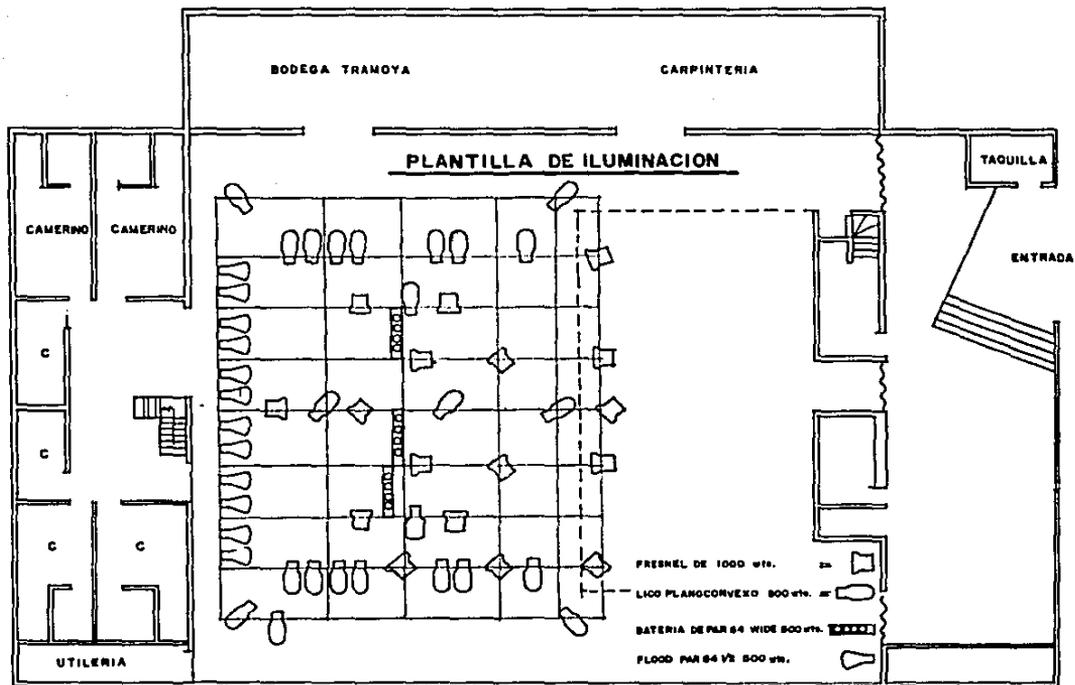
El vestuario se ajusta a sugerencias de los actores por parte de la costurera, se revisa la pista de sonido por problemas de sincronización con el guión de los actores, se deciden los lugares correctos donde encontrarán la utilería, siempre en un lugar preciso, por el utilero.

La obra está montada, el día 10 de Julio se dá la - segunda llamada que es el momento en que el público ingresa a la sala, encontrándose con el primer cuadro de la obra, cuadro sumamente plástico.

Esperando la tercera llamada para apagar luces y dar inicio con el prólogo de la obra.

Se presenta en los apéndices parte de la crítica aparecida hasta el momento ya que la obra se mantiene como repertorio con cuatro obras más.

**Diseño de luces:**



PLANTA TEATRO EL GALEON  
 MC. SANTISIMA  
 FEB-67  
 ( 30 )

CONCLUSIONES.

En México, el desarrollo del teatro se dio bajo las mismas pautas que el muralismo mexicano: en los años prerrevolucionarios - existía una influencia española y en general europea. De igual manera, los años de la naciente revolución mexicana se ven esculpidos teatralmente por una búsqueda de manifestaciones de corte nacionalista. Vasconcelos, así como hizo llamar al maestro Diego Rivera a participar en un proyecto dentro de la plástica mexicana, motiva a directores y actores a producir y poner en escena obras mexicanas y latinoamericanas.

La escenografía rompe con los esquemas académicos del "telón" y se empieza a incorporar las tres dimensiones, dejando -- atrás la bidimensionalidad y la utilización de nuevos caminos para lograr diferentes propuestas escenográficas. Quien representa este nuevo impulso en la escenografía mexicana es Gabriel Fernández Ledesma, quien propone la creación de un teatro mexicano que se afirme en los problemas colectivos y tradiciones populares como medios de identificación nacional.

A nivel mundial, tanto Edward Gordon Craig como Adolphe Appia constituyen un punto de apoyo teórico importante para lo -

que viene a conformarnos las bases de los planteamientos de la -  
escenografía moderna. Appia proporciona una gran aportación a -  
muchos artistas plásticos que han incursionado dentro de la esce  
nografía teatral, así como los nuevos caminos ya expuestos en es  
ta introducción, donde el artista abandona el plano bidimensio-  
nal para empezar a modelar o esculpir, pintar, con luz, sonido,  
movimiento corporal, entremezclados en espacios con característi-  
cas escénicas.

En todo el esfuerzo histórico del movimiento artístico, -  
la escenografía actual mexicana se encamina cada vez más a encon  
trar sus propias propuestas plásticas y escénicas. Dentro de es  
ta perspectiva, el Centro de Investigación Teatral decide montar  
una obra de un joven autor mexicano, que abarcará en su conteni-  
do la problemática económica, política y cultural del proletariao  
campesino, con una investigación etnográfica en la región de  
Zacatecas, para obtener elementos musicales y plásticos, contem-  
plando el entorno ecológico, el vestuario, los enseres y la ar-  
quitectura de la zona y derivando de esta investigación conse-  
cuencias que orientaron el resultado de la puesta en escena.

El director de la obra decide darle el carácter general -  
del montaje motivado especialmente por las mismas pautas que ing  
piraron a Vasconcelos la creación de un teatro latinoamericano,

y modernizar lo que se empezó hace ya 60 años.

Como parte de las intenciones del CET de dar cabida a la experimentación y a la investigación, nos propusimos desarrollar una metodología de trabajo que diera algunos resultados prácticos, que posteriormente se utilizaran para otros montajes, facilitando la elaboración de la propuesta escenográfica. Se crearon dos fichas de trabajo para recoger metodológicamente el material relativo al carácter de personajes, utilería, trazo escénico, y espacios escenográficos.

Conocido el guión plástico, el artista se da a la tarea de realizar bocetos que proporcionen respuesta a los planteamientos generales y a cada una de las escenas; una especie de Story Bord en el cine, abarcando detalles de utilería tanto de mano como de piso, así como de vestuario, necesidades especiales y el concepto general de la escenografía. Es éste el momento en que el artista plástico propone como creador y, en este caso específico, por el entendimiento de años entre director de la obra y escenógrafo, se da una libertad pocas veces vistas en el teatro al planteamiento creativo del artista plástico, modificando en algunos momentos la misma orientación de tal o cual escena por las necesidades de corte plástico de parte del escenógrafo.

El artista realizó su diseño dentro del figurativismo geométrico, un agradable juego de líneas internas que se desplazan hacia los afores, incorporados éstos al diseño total de la escenografía; el afore toma su propia personalidad, abre la perspectiva y un área de 12 mts X 12 mts se convierte; por esto que solo la plástica puede hacer, en un enorme desierto.

Nos propusimos poner en práctica una técnica elaborada -- por el maestro Francisco de Santiago, utilizada especialmente en cuadros de caballete. Sus principales características: ser sumamente resistente y tener la capacidad de incluir dentro de su -- mezcla un componente o carga que le da diferentes texturas, según se desea, al acabado final. Los colores zacatecanos, el rojo almagre y las tierras, se mezclan para dar cabida a un enorme mural donde actores y luces deambulan por dos horas y cuarenta -- y cinco minutos, atrapados por el espacio y el tiempo.

María Santísima es un planteamiento escenográfico que se inscribe en el arte público monumental, aporta y da bases en -- cuanto a la preocupación por no hacer de la obra una puesta estrictamente literaria; el actor y la luz entran a escena, se desplazan como líneas en movimiento dentro del ritmo coreográfico, y se determinan en el tiempo por la música, el guión literario y su propia cadencia personal.

En María Santísima se conjugan:

\* Un texto poético que parte de un hecho histórico, donde se plantean circunstancias de la realidad política y económica - mexicanas, recogida de las raíces culturales de las comunidades mexicanas que han constituido un baluarte frente al colonialismo.

\* Una escenografía que plantea metafóricamente la condición fundamental del pueblo mexicano marginación e indigencia; - ésto es el desierto que constituye un ámbito que, aunque hostil, es propicio para sostener la lucha por la sobrevivencia.

\* El lenguaje plástico utilizado se inscribe en el concepto de arte público monumental, que cobra una nueva dimensión a través de sus transformaciones lumínicas, escénicas, táctiles, - que producen un fenómeno espacio temporal en que se involucran tanto el texto dramático como la música, los efectos sonoros, la iluminación, el trazo escénico, la coreografía y la creación actoral.

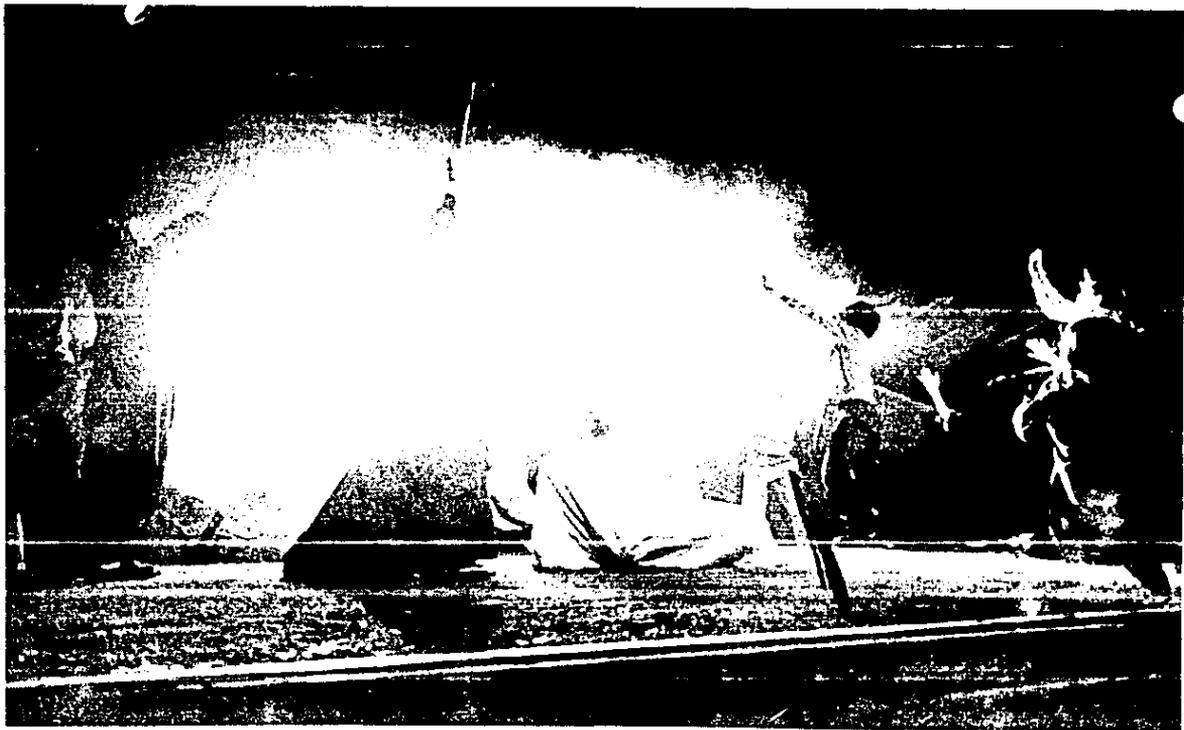
El artista de finales de siglo pondrá a funcionar los -- agentes biológicos y los alcances tecnológicos, en grandes proyectos que se abrirán a hacer de la obra lugares de aproximación a los principios fundamentales del universo.



Escena El Colgado.



Escena La Herida de Cristo



Escena La Herida de Cristo.



Escena Los Peregrinos



Escena La Nube Rubí.

B I B L I O G R A F I A .

- 1.- Alfaro Siqueiros David. A un joven pintor mexicano. Ed. Empresas Editoriales, S.A. 1967.
- 2.- Alfaro Siqueiros David. La trácala. Ed. Taller D.A. -- Siqueiros 1962.
- 3.- Alfaro Siqueiros David. No Hya Más Ruta que la Nuestra. Ed. Taller D.A. Siqueiros 1978.
- 4.- Alfaro Siqueiros David. Como se pinta un Mural. Ed. Taller D.A. Siqueiros. 1979,
- 5.- Arenal, Angélica. Vida y Obra de David Alfaro Siqueiros. Ed. Fondo de Cultura Económica. 1975.
- 6.- Acha, Juan. Arte y Sociedad: Latinoamericana. El producto artístico y su estructura. Ed. Fondo de Cultura Económica. 1981.
- 7.- Brecht, Bertolt. Escritores sobre teatro. I, II, III. Ed. Nueva Visión. 1975.
- 8.- Bolívar, Bolívar Angel. Murales Escuela Nacional Preparatoria. Riquez Plástica de la Escuela Nacional Preparatoria. Ed. P. General.
- 9.- Cardona Peña, Alfredo. El Monstruo en su Laberinto. Conversaciones con Diego Rivera. Ed. Diana. 1980.
- 10.- Carrillo A, Rafael. Pintura Mural en México. Ed. Panorama. 1983.
- 11.- Carrillo A, Rafael. The Pre-Hispanic Epoch- The Great Artist of our Century. Ed. Panorama.
- 12.- Echeverría, Salvador. El muralismo mexicano. Guadalajara corresponsal del seminario de cultura. 1969.
- 13.- Fernández, Justino. Murales en el Hospicio Cabañas. Estudios al temple para murales del Hospicio Cabañas. Guadalajara 1938/39.
- 14.- Islas García, Luis. Muralistas mexicanos Modernos. Hoy -- 1949 en mundo prehispánico.
- 15.- Jiménez Sergio/ Ceballos Edgar. Técnicas y teorías de la Dirección Escénica. Ed. U.N.A.M. 1985.

- 16.- Orozco, José Clemente. Autobiografía. Ed. Cultura SEP. 1971.
- 17.- Patterson, Robert H. An Art in Revolution: antecedentes de la pintura mexicana.
- 18.- Rodríguez, Antonio. La pintura mural en la obra de Orozco. Ed. Cultura. SEP. 1983.
- 19.- Rodríguez, Antonio. David Alfaro Siqueiros. Ed. Terra Nova 1985.
- 20.- Rojas Carcidueños, José. Diego Rivera por Modigliani. Muralismo. Méx. anales II E. 1974.
- 21.- Serrano, Luis G. El Muralista Ramón Alva de la Canal. Iniciador de la pintura al fresco en México. En apum. Tomo III No. 45. set. oct. 1967.
- 22.- Tibol, Raquel. Un Mexicano y su obra. Ed. Empresariales S.A.
- 23.- Tibol, Raquel. José Clemente Orozco. Una vida para el arte. Ed. Cultura SEP. 1984.
- 24.- Mural mexicano. Insospechado mural en la cárcel de México. Los presos pintando la historia Patria. La Habana Cuba On. BAP 1959.
- 25.- Acha, Juan. Arte y Sociedad Latinoamericana. El sistema de producción. Ed. Fondo de Cultura Económica. 1979.
- 26.- Acha, Juan. El Arte y su Distribución, Ed. UNAM.
- 27.- Debriose, Olivier. Diego De Montparnasse. Ed. Fondo de Cultura Económica. 1979.
- 28.- Hadjinicolaou, Nicos. Historia del arte y lucha de clases. Ed. Siglo Veintiuno. 1981.
- 29.- Heffner, Hubert C. Sellman, Hunton D. De: Técnica teatral moderna Ed. EUDEBA. Manuales Eudeba/teatro 1968.
- 30.- Lacouture, Felipe. Siqueiros. Visión técnica y estructural organización museográfica. Ed. Cultura SEP. 1984.
- 31.- Rivera, Diego. Mi Arte, mi Vida. Ed. Herrero, S.A. 1963.
- 32.- Suarez, Orlando S. Inventario del Muralismo mexicano. Muralismo mexicano. S. XII S. V II AC México UNAM.
- 33.- Witing, Frank M. Introducción al teatro. Ed. Diana 1972.

- 34.- Stanislavski, Constantin. La Construcción del personaje. Ed. Alianza. 1980.
- 35.- Bwarrys, Mayer Harold. Gole, Edward G. Scenery For The Teatre. Ed. Little Brown.
- 36.- Lory Stal. Producción Teatral. Ed. Paxobo. 1970.
- 37.- Hold, Mayer. Textos teóricos. Ed. Alberto Corazón. 1972.
- 38.- Gillette, Michael J. Disigning With Light. Ed. Maysild Puolishing Company. 1979.
- 39.- Stanislavski, Constantin. Con el arte Escénico. Ed. Diana. 1972.

TERCERA PUESTA EN ESCENA DEL CET

# María Santísima, 12 años de estudio en el campo mexicano

**Pablo Espinosa ■** *María Santísima*, obra teatral escrita por Armando García que será estrenada mañana en el Teatro el Galeón, dirigida por Luis de Tavira, es el tercer proyecto del elenco estable del Centro de Experimentación Teatral (CET) de INBA; y es, según palabras de Luis de Tavira, "una particular propuesta en favor de la nueva dramaturgia mexicana. Se trata de una obra que plantea la realidad nacional más alejargada y resentida: la del campo recóndito cuyas voces hemos dejado de escuchar hace tiempo. Plantea esta obra esa realidad nacional no en términos ideológicos sino mitológicos".

No obstante, añadió de Tavira, "la actitud es polílica y el estilo ideológico, así como todo hecho teatral es polílica". Se trata de una manera de ver la mecanicidad a partir de la frase lucida de López Velarde en *Suave Patria*: "quieres morir tu ánima y tu estilo". Y es que el teatro mexicano tiene que emprender la lucha y conquista de su estilo. El estilo es el hombre y es la forma de expresar la identidad, que ahora está amenazada. No se trata, en nuestros días, de un problema de pérdida de identidad, de no saber quiénes somos, sino de una identidad de defensa ante las amenazas.

"Esta puesta en escena —continuó Luis de Tavira en conferencia de prensa— ha supuesto una intensa búsqueda de estilo en términos teatrales, lo que ha sido el propósito central del CET, con base en un concepto de totalidad teatral, en una integración, que en este caso, reúne parámetros de nuestra tradición plástica mexicana (Rodríguez Lozano, Francisco Gonsa, Chávez Morado), la música (un trabajo de investigación de campo en el que se rescató música verán-

cula zacatecana), etnográfico y coreográfico, entre otros elementos, que confluyen en una búsqueda teatral audaz y vanguardista, aglutinados en el trabajo de los actores".

Armando García, explicó a su vez, que la escritura de esta pieza "es el producto de doce años de investigación en el campo mexicano. Parte de un hecho real, acaecido en 1927 en un rancho zacatecano —tierra natal del autor— donde un grupo de pobladores que emigran una noche en busca de la libertad son masacrados. Encontraría en el término realismo mágico —acotó García— un parámetro para tratar de explicar mi propio trabajo, que ahora es cuando en realidad se explica en una labor de equipo para la puesta en escena".

Al explicar la obra *María Santísima*, acotó Luis de Tavira, "y que se elabora en un tiempo apurado, se enfrenta hacia lo urgente; pero que en realidad es un momento histórico que trasciende como acontecimiento colectivo, y en donde el fundamento de la Cristiana Intercomunicación humana. Porque uno de los problemas de la sobrevivencia de la realidad mexicana, cuando bien aparece *María Santísima*, es que estamos olvidando la realidad histórica. Y el diálogo con nuestra historia es una tarea fundamental de la nueva dramaturgia mexicana. Esta historia es este trabajo, también el mito en su sentido religioso: el retorno al principio, específicamente ahora con la espiritualidad del México de Juan Rulfo y el de la población mexicana. Es un diálogo, como aglutino Armando García, con la intimidad de la gente del campo, un diálogo también con silencio, *María Santísima* conduce a una reflexión profunda de nuestra realidad, y eso es un acto político. Esta obra, también está llena del problema de la contemplación de la fe, escuchada desde como la tenacidad de un pueblo que lucha".



Luis de Tavira, director del Centro de Experimentación Teatral del INBA en Photo: Rogelio Castro



Estela Leñero, Luis de Tavira, Beatriz Alfaro y Armando García

### Próximo Estreno de la Obra Teatral "María Santísima"

En una interesante conferencia de prensa se anunció que hoy en el Teatro El Galeón, sito a espaldas del Auditorio Nacional, se llevará a cabo el estreno de la pieza teatral titulada "María Santísima" del joven dramaturgo Armando García, bajo la dirección del maestro Luis de Tavira.

La ponencia estuvo presidida por el director del Centro de Experimentación Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes, Luis de Tavira, así como de Estela Leñero, Beatriz Alfaro y el propio autor mexicano, quien

expresó que dicha puesta en escena representa el rescate de las tradiciones mexicanas, en la que los elementos esenciales que la componen es la poesía cotidiana, la investigación de campo profunda, la actuación corporal, la escenografía plástica y la música autóctona de nuestras raíces mexicanas, específicamente la del Estado de Zacatecas.

"María Santísima", se indicó, es una obra que busca nuevas formas de lenguaje teatral, que muestre un panorama y estilo diferente desde su realización,

producción, escenificación hasta su contenido.

El mensaje de la obra de Armando García plantea la necesidad y búsqueda de libertad de un pueblo masacrado y humillado por un cacique que se aprovecha de su poder para manejar la vida de la gente del campo.

Por otra parte, se informó que esta escenificación es la tercera que presentará el Centro de Experimentación Teatral del INBA, ya que también representará los anteriores a ésta: "De película" y "Grande y pequeño".

## “María Santísima” es una Nueva Propuesta de la Dramaturgia Mexicana

☆ Escrita por Armando García

☆ Plantea la Realidad Nacional en Términos Mitológicos

Por. Ma. del Rosario Ponce Pera

Con la puesta en escena “María Santísima” el Centro de Experimentación Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes, representado por el maestro Luis de Tavira, intenta plantear nuevas formas de lenguaje teatral, que comprenda una totalidad conformada de elementos espirituales, físicos y visuales, tales como la poesía, la música autóctona, la actuación, los movimientos corporales, la coreografía plástica: “El teatro mexicano tiene que emprender una lucha en el terreno de la

conquista del estilo”.

Esta interesante obra fue escrita por Armando García, joven dramaturgo y director teatral, con la finalidad de proponer una alternativa en el teatro mexicano como arte y cultura, de una manera libre y profunda.

“María Santísima” es un gran trabajo de equipo, ya que está integrada por gente pasional que busca intensamente mostrar y rescatar los valores de la mexicanidad, a través de un viaje al nuevo retorno de una parte de la realidad olvidada del campo

silencioso: la masacre y humillación de un pueblo -podría ser cualquiera- que es despojado de sus tierras por un cacique, y que se ve en la necesidad de decidir en vivir en la esclavitud o morir en busca de la libertad”.

Pero para escribir el texto García se llevó dos años de investigación, durante los cuales se documentó, recorrió el campo rural, la sierra; conoció y trató directamente a la gente, logrando de esta manera imprimir un sello nacionalista en la obra, misma que es una producción y realización de un grupo de profesionales que se

han unido para un fin común: la actividad teatral, cuya característica esencial es la de restablecer el diálogo entre innovación y tradición.

Así pues, con “María Santísima”, obra intemporal que se encuentra dentro de un ‘realismo mágico’, se quiere rescatar las tradiciones mexicanas llevada a una realidad nacional, pero en términos mitológicos, es decir, con un trasfondo verdaderamente profundo, audaz y vanguardista, en donde la temática adquiere una dimensión a-histórica que engloba a los pueblos universales que

tuvieron su propia lucha.

Lo novedoso de la escenificación de Armando, se podría decir, que es el manejo que le adjudica al lenguaje: “al lenguaje cotidiano se le da una dimensión poética y al lenguaje poético una dimensión cotidiana”, que expresa acompañado de la música autóctona del Estado de Zacatecas el sentir de un pueblo herido y arrasado que desea encontrar sus raíces y liberarse de la autocracia, y dejar de ser “un universo de los pueblos abandonados a la gracia de Dios”.

Y el máximo logro de esta pieza es:

## EL AUTOR DE MARÍA SANTÍSIMA

## No hay nueva dramaturgia, sólo otra actitud en el teatro: García

Fabio Espinosa ■ Dudo mucho del término nueva dramaturgia mexicana, comenta Armando García: "yo hablaría de una nueva actitud de parte de la gente que escribe para el teatro en cuanto a su participación en el trabajo colectivo con los directores y las compañías, para superar este anquilosamiento del teatro mexicano. Quizá una de las motivaciones que expliquen la irrupción de una nueva camada de dramaturgos, luego del vacío que se dio después de Sergio Magaña y Emilio Carballido, se debe a la ausencia de obras que reflejen la realidad nacional de nuestra actualidad".

Así explica el autor de *María Santísima*, que se representa en estos días en el Teatro El Galeón, con actores del Centro de Experimentación Teatral (CET) del INBA, "más que un reclamo cuando un autor ve en escena un producto que no ideó originalmente, es más que nada una

invitación a una participación colectiva, a una hechura conjunta del hecho teatral, y para realizar esa tarea integral es necesario una gran dosis de humildad y una nueva conciencia para ser capaces de aportar alternativas. Porque está visto que los grandes grupos son los que han hecho las alternativas nuevas en el mundo".

Del grupo de autores que se ha dado en denominar nueva dramaturgia, apunta Armando García, "no veo una unidad temática, una coherencia en sus tendencias e inquietudes. De Rascón Banda a Santander hay una gran diferencia, por ejemplo. En todo caso el apelativo tendría que responder a la edad de los autores, pero tampoco ahí hay unidad. Lo que sí se observa es una manera consensual de no ceder a concesiones, a lugares comunes. Si la característica común fuera el aceptar el trabajo de equipo con

directores y compañías, yo hablaría también a Sergio Magaña".

Cuando los autores se quejan de que el producto artístico "se diluye en lo que se learon, podría deberse a que en teatro está alejado de los requerimientos del director y de las particularidades y exigencias del teatro de nuestros días. Y en esto debe residir la intención fundamental de los dramaturgos para su participación en el fenómeno teatral, que es eminentemente estético".

Y en esta disposición al trabajo de grupo, subraya el dramaturgo, "lo que podría romper con la barrera que hoy existe entre el teatro de autor y el teatro de director. Además, es de suma importancia la experiencia directa, acumulada, de los dramaturgos en las puertas en escena, de manera de conocer las exigencias y particularidades del teatro que se hace hoy en día. En mi caso, he desarrollado trabajos de actor y director, con el grupo independiente *Vámonos regio*, y haciendo investigación teatral con indignas en Chiapas.

"La escritura de toda obra teatral, necesariamente implica una actitud ideológica, así como el uso del producto del trabajo determinará una actitud política: no es lo mismo presentarme en Televisa que en una comunidad campesina, donde el teatro ya no es tan inofensivo. Con eso, desde luego, no creo que el teatro vaya a hacer la Revolución, eso está muy lejos de la realidad. Mi actitud ideológica es bien sencilla: creo en la justicia. Me provoca un gran dolor ver que la gente no tenga para comer, y eso no me surge de una idea abstracta de la verdad y la justicia, sino que es algo que yo mismo he padecido. Entonces, mi finalidad es transcribir en el teatro mis inquietudes para, en conjunto, en un trabajo colectivo, pensar juntos y definir cada quien el sendero".

Esto, concluye Armando García, "lo digo también en nombre de los grupos independientes de teatro, que ante la adversidad filtran una saludable dosis de humor y de esperanza. Así la adversidad no les permite la revolución, a veces en la calidad de su trabajo, o de sus búsquedas".



Lourdes Villanar y Virginia Vadrujo en *María Santísima*, de Armando García, obra que se escenifica en el Teatro El Galeón. ■ Foto Rogelio Cuelar

# María santísima

RODRIGO MADRANO

**P**ara entender esta tragedia es necesario imaginarse a un grupo opresor y a otro oprimido, y agregarle la variante de que, una madrugada, los de abajo han desahogado. Y no es que se los haya tragado la tierra, la trama tiende a ser más profunda que eso, se trata de una fuga en masa, un éxodo. María Santísima, que no es una persona, sino un pueblo, se lanza a la ensañadora hazaña de cruzar el desierto en busca de una nueva tierra: la libertad.

¿Hasta qué grado es tolerable el abuso antes de optar por el desarraigo? Quizá la primera vez que se ve cómo mutilan a un compañero de miedo, cause pánico; es posible que la segunda se desee la muerte. La vida comienza a perder sentido cuando los requisitos básicos de seguridad personal, corporal, se alteran destemidamente, provocando la inestabilidad en una de las partes que forman la simbiosis. María Santísima está cargada de gran significado mítico-religioso-político.

El tiempo en el que se sitúa es relativo. Puede suceder en una época remota como la revolucionaria, pasando por la cristiana, o en una muy cercana. También puede ser como un sueño. Ni siquiera eso, tan sólo el recuerdo del sueño de una realidad que sucedió hace mucho y al transportarla al presente se vuelve verosímil con el simple hecho de imaginar los seres y los sucesos: unos perros que ladran. Así empieza la obra, acompañada por un cantar de ciegos que permanece a intervalos en boca de los personajes y refleja el rescate del cog griego. El coro es el pueblo, el pueblo es la obra.

El cacique y su gente van tras ellos, si no, ¿a quién? La persecución se convierte en un éxodo, no como el de Moisés que

trata su bastón y hablaba con él de allá arriba; los de María Santísima no las traen del todo consigo y sufren las consecuencias.

Ciertamente, en esta etapa la obra decae un poco porque es pesado seguir el curso a través de los músicos ciegos guiados por una lanzilla que también es ciega. Sin embargo, se recupera enseguida con recursos de teatro fantástico: luces mágicas, efectos de sonido y un cartero que vuela en bicicleta y reparte cartas que se leen por sí mismas y en ocasiones se convierte en "un diablo que entra a misa" y que más adelante soñará un paquete que ayuda a resolver el conflicto.

La Iglesia se une al cacique y marcha con él, es decir, la Iglesia persigue a la Iglesia (como a la compañía de Nacho Grande, allí en España). Ya lo dijo Jesucristo, hay que abandonar el rebaño e ir en busca de la oveja descarriada, pero aquí se trata de dos luchas: una es por la fe y la otra por el poder. En esta última existe un símbolo impreso, inseparable, como fijación pueril: la serpiente, todas las serpientes, la del desierto, la de la manzana y la de te chingas porque siempre hay un traidor. En México los hacen de papel maché y les ponen un cuate atrás; Devan el nombre de uno que, por unas monedas, se le entregó la culebra al pescuezo.

Cruzar el desierto no es fácil, aun cuando se cuenta con la presencia de un inspirado divino y

en favor natural que los alienta. Pero el aliento en la aridez se vuelve travesadura de boca y la falta de una conciencia lúcida impide la visibilidad. La zarzuela, que al ser lo que los otros no es, por un instante parece vislumbrar el paraíso: "gracias sobre el agua", después, presagia la tragedia. Entonces es necesario extirparle el diamante antes de que deje de latir su corazón. Una antigua creencia. De hecho sí lo tiene, adó que son quistes producidos en el cerebro.

El abuso en el poder desequilibra, destempla, se pierde la objetividad. Cuando nada más se toman en cuenta los puntos de vista de un lado, los resultados se tornan catastróficos para ambos. Los de abajo amenazan, no en derrocar a los de arriba, no tienen la fuerza ni los elementos, contestan de otra forma cuando se ven acorralados y sus esperanzas desvanecidas. Como les sucedió a los romanos en Masada: una falta de sensibilidad en los que llevan el mando.

María Santísima es una obra fundamentada en sucesos externos en combinación con otros de creación personal. Está escrita en lenguaje poético y es del joven dramaturgo mexicano Armando García, quien cuenta ya con experiencia en los grupos de exploración teatral y continúa sus tentativas por dilucidar la verdad. Marcela Aguilar coordina los móviles a base de ejercicios físicos, en marchas y simulacros. La puesta en escena es de Luis de Tavira. El grupo es del Centro de Experimentación Teatral del INBA y la obra se presenta en el teatro El Galén.

## MARIA SANTISIMA

■ Olga Harmony ■ Coincidentemente, hace pocos días escribí yo acerca de la trasposición al teatro de lo real maravilloso de la narrativa latinoamericana — a propósito del próximo montaje de una obra de Tomás Espinosa — cuando se estrenó ahora *Maria Santísima* de Armando García, que se puede ubicar dentro de la misma corriente. No importa que resulten evidentes las posibles influencias del joven autor, que la gente en los estruendos busca su cultura hablando de Rulfo, García Márquez y guerra del fin del mundo: si existen arrieros que desean andar por caminos poco trillados, es mucho mejor que escriban las vendas afines a su sensibilidad. Es decir, que resulta importante, para hablar de lo nuestro, con entera libertad teatral, escoger la maravilla antes que las fórmulas cantadas del absurdo. La rica veta del realismo mágico a la manera latinoamericana encuentra ecos en nuestro inconsciente colectivo que ahora se experimentan con gran fortuna en las formas dramáticas.

*Maria Santísima* es un experimento para darnos de otra manera la vieja y reiterada historia de las injusticias y carencias que sufre nuestro pueblo. Inbuidos en un ingenuo y extraño sentido místico, los pobladores de una pequeña villa deciden abandonar la, llevándose a sus santos y sus muertos, en busca de libertad y justicia. María Santísima desaparece del mapa para convertirse en la esencia de sus habitantes: es por ello que la persecución que emprende el cacique don Arnulfo no es más que la necesidad de reconstruir un mundo establecido cuyo dominio ahora se le escapa.

Manejando diferentes espacios y símbolos — algunos muy afortunados, como el de la caja con la serpiente —, Armando García construye una obra dialéctica y rigurosa en la que analiza las diferentes instancias del poder, de la religión, de los anhelos populares; si bien sus diálogos son eminentemente coloquiales — poéticamente coloquiales, lo que vale como redun-

dancia para aquellos que hayan escuchado el habla de algunas regiones del país — y su lenguaje escénico renovador y ambicioso. Si acaso, habría que reprocharle que no haya dado mayor desarrollo al personaje de Zahurine, pieza clave en la comprensión de la obra.

La dirección de Luis de Tavira, quien esta vez comparte el crédito de "movimiento escénico" con Marcela Aguilar, es muy cuidadosa. Apoyado en la selección musical (que por sí misma es un estimable esfuerzo de investigación de campo) y en la coreografía de José de Santiago, que resuelve todas las transiciones requeridas por el texto, al tiempo que presenta diferentes planos de profundidad virtual, Tavira consigue momentos de gran belleza formal que nos recuerdan deliberadamente muchos cuadros de la plástica mexicana. Asimismo, logra efectos sorprendentes, aunque muchos de ellos pierdan eficacia por una excesiva reiteración, como es el de las apariciones desde las dunas. Haciendo a un lado los manierismos a que este director es tan afecto, la objeción más importante que puede hacerse a este montaje, por otra parte minuciosamente planificado, es la de que tomó un solo punto de vista central.

En efecto, desde alguna zona de butacas — como en la que yo me encontraba — resultaba imposible ver a los actores principales colocados en el fondo, porque estaban literalmente tapados por objetos u otros actores agrupados en el proscenio, con lo que escenas como la primera de Su Dustrísima resultaban invisibles gracias a la presencia de una totalmente innecesaria silla que cubría la acción.

Tampoco resulta demasiado lograda la lentitud impuesta a toda la escenificación; la falta de contrastes rítmicos entre unas escenas y otras resta la tensión necesaria a momentos como el muy bello en que se retiran los dolientes tras el sacrificio de Zahurine. A pesar de todos estos reparos, *Maria Santísima* es una obra importante y bella, montada con la reconocida dignidad artística del CET.