



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

UNA REFLEXION SOBRE EL QUEHACER TEATRAL DE LOS EGRESADOS DEL COLEGIO DE TEATRO DE LA UNAM

INFORME ACADEMICO

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

PRESENTA:

DOMENICA VALENCIA MANDUJANO

FACULTAD DE FILOSOFIA
Y LETRAS

ASESOR:

LIC. MARIA DE JESUS NAVARRETE ANDRADE

SINODALES

LIC. GONZALO BLANCO KISS

LIC. MARCO NOVELO VILLEGAS

MTRO. LEONARDO OTERO PESADO

MTRA. MARCELA ZORRILLA VELAZQUEZ



COLEGIO DE LITERATURA
DRAMATICA Y TEATRO

MEXICO D. F.





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos:

A mi abuelito, por creer en mí.

A mi mamá

A mi abuelita, Tía Ilse, Tío Robert, Claudia, Tío Carlos, a mis primos, a mi papá, con todo cariño a mis amigos y a todos los que en un momento fueron determinantes para que yo lograra esta meta, Xime, Azu, Rafa, Toño, Juan Pablo, Gabriel, Yoshu, Ingrid, Rodri, Katy, Rodrigo, Patty, Paloma, Hernán, Carlos, Vane, Sylvia, Tizoc, Adriana, Perla, Denisse, Dariela, Fabián, Toño, Mauri, Pablo, Yuri, Sendey, Edgar, Viany, Isra, Hilda, Salvador, Alex, Francisco, Pepe, Nanys y todos los de José, por supuesto: a Cecilia Villarreal, Diana Luévano, Diana Fidelia, Alma, Cesar y todos los que estuvieron con nosotros en Cuerpo de la Esencia, a Feliciano Torres, a Artillería, a Sergio Santiago Madariaga.

Con todo cariño a mis maestros: María Navarrete, Marcela Zorrilla, Leo Otero, Gonzalo Blanco, Victor Grovas, Germán Castillo, Rodolfo Valencia, Rubén Paguaga, Felipe, Martha Toriz, Fernando M. Monroy, Cristina, Alfredo Rosas, Aimmé Wagner, Ionna Weissberg, Alejandro Ortiz, Ricardo, Oscar Armando, Maria del Carmen Conroy, Hector Bertier, Manuel Gonzáles Casanova, Tibor Bark, Lech Hellwing Gorzisky, Miguel Ángel Reina, Con mucho cariño a Marissa de León, Pablo Palazuelos, a la Dra. Nélida Albino Álvarez, a T.V. UNAM y a todos los que me acompañaron en éste camino.

CAPITULARIO

Justificación

Introducción

¿Qué es y qué hace un productor en Teatro?

Capítulo I

Un breve repaso a la historia del Teatro Universitario de la UNAM.

1.1 Un comentario sobre la historia de la enseñanza profesional de teatro en la UNAM.

1.2 La instauración del Teatro Universitario en el Distrito Federal.

1.3 Grupos de los primeros años del Teatro Universitario en el Distrito Federal.

1.3.1 Poesía en Voz Alta

1.3.2 Teatro en Coapa

1.4 La creación de una licenciatura en Literatura Dramática y Teatro

1.5 El Teatro Universitario en el México actual

Capítulo II

Etapas de una producción

2.1 ¿Qué es una preproducción?

2.2 ¿Qué es una producción?

2.3 ¿Qué es una postproducción?

Capítulo III

Sobre la producción de la obra *Dirección Gritadero*.

3.1 Acerca de Guy Foissy y su obra

3.2 La producción de la puesta en escena de *Dirección Gritadero*

3.2.1 Preproducción.

3.2.2 Producción

3.2.3 Postproducción

Capítulo IV

Un panorama general de la producción de los egresados de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro

4.1 Reflexiones sobre la producción teatral en base a las entrevistas realizadas a estudiantes y académicos del Colegio de Teatro

Anexos

A. Entrevistas sobre producción teatral a estudiantes y académicos del Colegio de Teatro de la UNAM.

A.1 Carlos Talancón Sánchez

A.2 Alberto Villarreal Díaz

A.3 Diana Luévano Muñoz

A.4 Gonzalo Blanco

A.5 Germán Castillo

B. Anexos de la obra *Dirección Gritadero*

B.1 Poster

B.2 Programa de mano

B.3 Fotografías de la obra.

B.4 Notas periodísticas

Conclusiones

Bibliografía

Índice

Justificación

El trabajo del productor en teatro constantemente es poco o nada valorado, no recibe el mismo reconocimiento que el actor o el director. Por ello, este informe pretende mostrar la intensa labor que realiza un productor y la relevancia de su coordinación con los demás elementos teatrales. Así, el presente trabajo tiene como finalidad reflexionar acerca de uno de los aspectos más importantes del quehacer teatral.

Durante el desarrollo de este informe se rescatará la experiencia de la producción de la obra *Dirección Gritadero*, del autor francés Guy Foissy; esta obra tiene un significado social muy actual, pues refleja la monotonía y mecanización de la vida cotidiana. En ella tres señoras aguardan la llegada de un autobús que las llevará al Gritadero, el único lugar donde es lícito gritar y desahogar toda la angustia y frustración que viven en su cansada y vacía existencia, así se simboliza lo que sucede cuando tarda en llegar eso que imperiosamente esperamos.

En esta obra me incorporé al grupo *Cuerpo de la Esencia*, lo cual para mí fue una experiencia muy significativa porque implicó mi entrada al mundo del teatro, específicamente al área de producción. En este informe se comentarán las estrategias que, gracias a la conjunción de varios elementos, permitieron culminar el montaje de la obra. Así se pudo experimentar el ejercicio del trabajo de un productor en condiciones similares a las de un montaje profesional.

Asimismo, se ejemplificarán las dificultades de realizar teatro en circunstancias determinadas por condiciones y desafíos como las que hoy vive el teatro universitario, lo cual sólo enriquece la experiencia de trabajo de quien se dedica a esto, pues con ingenio y capacidad práctica de improvisación, puede sortear los problemas que paulatinamente se le presentan. Por lo tanto, este informe contempla la muy particular forma de actividad teatral de los egresados del Colegio de Teatro de la Facultad de Filosofía y letras, ya que se consideran importantes las circunstancias en las cuales estos egresados enfrentan al hecho teatral.

La forma en que estos grupos han resuelto y resuelven los problemas de producción ha sido muy diversa a lo largo de la historia del teatro universitario, por lo cual fue necesario hacer un breve recuento de su experiencia, así que en este informe también se habla de algunos de sus representantes y de cómo esta experiencia ha influido en los nuevos realizadores de teatro universitario mexicano.

Es importante recordar que el teatro es un trabajo en equipo y que cada uno debe tener claras sus obligaciones para el funcionamiento óptimo de la empresa. Frecuentemente se economiza personal haciendo que los actores o el director se encarguen de hacer el trabajo de la producción. Esto no está mal, pero entonces es necesario que se delimiten y concreten las obligaciones de cada uno, para una mejor administración de los recursos y energías del equipo de trabajo. Es necesario reconocer que toda puesta en escena debe tener una producción y una persona que se encargue de administrarla. También es muy importante definir qué tipo de producción se necesita y buscar la mejor manera de optimizar recursos para lograr una producción eficaz.

Todo esto sólo refuerza la noción de que la esencia del teatro es la acción.

Introducción

¿Qué es y qué hace un productor en Teatro?

La producción en un montaje escénico es la contratación, compra e incluso fabricación de todo lo que se necesite para llevar a cabo una puesta en escena.

En éste informe se utilizará el término productor para designar la figura impulsora en la realización de una puesta en escena, así como la persona que gestiona todos los aspectos creativos y comerciales de la obra. Existe una gran polémica acerca de la nomenclatura del productor, a veces es categorizado como “productor ejecutivo”, “coordinador de producción”, “productor general”, etc. Como ya se dijo, en éste informe sólo se le llamará PRODUCTOR.

El papel del productor es el menos comprendido y el más misterioso en el proceso de una puesta en escena. Mucha gente se pregunta: “¿Qué hace el productor?”. Es difícil que el papel del productor sea suficientemente reconocido, pues sus actividades son un verdadero misterio para el público general. Pero esta situación puede variar de proyecto en proyecto.

El productor es el que planea y diseña el proceso de producción en tiempo, espacio y acciones, se encarga en la práctica de la organización humana, técnica y administrativa. Es decir, contrata y coordina al elenco, a los equipos creativos, artísticos y técnicos; administra el dinero y los recursos del montaje. Es el responsable de conseguir todo lo necesario para que la puesta en escena se realice; la escenografía, iluminación, vestuario,

utilería, música... en fin, todo lo que la puesta en escena requiera materialmente. También es el enlace entre los creativos y el director.

El productor es el responsable de la planeación práctica de un espectáculo y de sus presupuestos. Puede ser incluido como colaborador artístico cuando es a la vez el director de la obra. El desafío de la producción es mantener el equilibrio entre el montaje y el presupuesto, pues uno de los elementos cruciales de la producción es su financiamiento. Por otra parte, a quien proporciona este financiamiento también se le denomina productor, pero en este caso es un productor general. Es decir, sólo es el responsable del aspecto económico de un espectáculo.

Algunas de las responsabilidades y obligaciones de un productor son:

- Conocer el texto como obra literaria
- Conocer y entender la propuesta escénica y estética del director, así como sus necesidades particulares.
- Conocer a cada uno de los integrantes de los equipos creativos, artísticos y técnicos.
- Conocer a los apoyos y a los coproductores (en caso de que existan).
- Comprobar y registrar cada gasto que se haga.
- Buscar presupuestos económicos, viables y de suficiente calidad.
- Repartir el capital entre los asociados.
- Conocer las propuestas de los creativos.
- Recibir lo realizado para la obra.
- Tener contacto constante con los creativos y el director, es decir, ser su enlace.

- Organizar y administrar tiempos de entrega.
- Ser el vehículo para que el proyecto se realice tal y como se ha planeado.

En el caso de la producción a nivel universitario y de grupos independientes, las condiciones y obligaciones varían en la mayoría de los casos. Casi desde el inicio del Teatro Universitario, la situación recurrente ha sido la escasez de recursos económicos, misma que ha dado como resultado la resolución ingeniosa de muchos (si no es que de todos) los trabajos universitarios, rescatando el uso del talento, la creatividad y la habilidad para resolver problemas.

Pero para hablar de las circunstancias que vive hoy el teatro en México se hará una revisión del legado del teatro universitario en la vida teatral de nuestro país, sin olvidar que existen lugares que han generado personas muy importantes para el teatro, como por ejemplo la Escuela Nacional de Arte Teatral.

La producción se ha nutrido de empresarios independientes, arquitectos, pintores, escultores, de artistas que encontraron una oportunidad para enriquecer y colaborar con el teatro mexicano, en la organización y administración de obras, así como en la realización de escenografías, iluminación, etc.

Por ello, este primer capítulo pretende hacer un breve reconocimiento a algunos de los personajes que, con su labor, han enriquecido el arte teatral producido en México durante las últimas décadas, permitiendo a los estudiantes de teatro encontrar un camino menos árido en el quehacer teatral.

Se insiste que el siguiente capítulo no intenta ser más que un recordatorio muy sucinto de algunos de los que nos han precedido en este ejercicio artístico.

Capítulo I

Un breve repaso a la historia del Teatro Universitario de la UNAM.

1.1 Un comentario sobre la historia de la enseñanza profesional de teatro en la UNAM.

Para hablar del teatro universitario es necesario comentar brevemente de sus antecedentes, de cómo se inició el teatro profesional en México. Aunque el cultivo de la filosofía y de las letras clásicas apareció en el Nuevo Mundo poco después de su descubrimiento, fue hasta 1553 cuando se inició su enseñanza en aulas mexicanas. Varios siglos después surge el antecedente directo de la Facultad de Filosofía y Letras, al promulgar Porfirio Díaz, el 7 de abril de 1910, la ley constitutiva de la Escuela Nacional de Altos Estudios. En dicha ley se estableció que la escuela tendría tres secciones, la primera comprendería las Humanidades, las Lenguas Clásicas y las Lenguas Vivas, las Literaturas (entre las cuales está la Dramática), la Filología, la Pedagogía, la Lógica, la Psicología, la Ética, la Estética, la Filosofía y la Historia de las Doctrinas Filosóficas.

Fue por el año de 1924 cuando la Escuela Nacional de Altos Estudios se dividió en la Facultad de Filosofía y Letras, Normal Superior y Facultad de Graduados. Doce años después, la Facultad de Filosofía y Letras y Bellas Artes coordinaba las escuelas nacionales de Filosofía y Letras, Arquitectura, Artes Plásticas y Superior de Música. Finalmente, en 1938 adquirió el nombre con el que hoy se conoce: Facultad de Filosofía y Letras.

El 7 de agosto de 1950 se inició la construcción de las instalaciones de la Facultad en Ciudad Universitaria, mismas que fueron concluidas hasta 1954, fecha en que inició sus actividades en el campus.

Cabe mencionar que en el año de 1994 (que fue la última vez que se elaboraron estadísticas), la Facultad de Filosofía y Letras atendía en licenciatura a una población de 5924 alumnos, y en posgrado a 932 estudiantes. El personal académico alcanzaba el número de 1112 personas, entre profesores de asignatura, ayudantes y técnicos académicos¹.

1.2 La instauración del Teatro Universitario

Es importante mencionar que los estudiantes por su cuenta siempre han hecho teatro, aunque no existía una escuela donde se les preparara profesionalmente dentro de la institución.

En 1935 con la presentación de la comedia *Peribañes y el Comendador de Ocaña*, en conmemoración del tricentenario de la muerte de Lope de Vega y bajo la dirección de Fernando Wagner, se establece lo que sería considerado por algunos como los fundamentos del Teatro Universitario.

Fue en el año de 1952, en que el Dr. Luis Garrido, rector de la Universidad, acogió con buena disposición el proyecto de Horacio Labastida, entonces director de Difusión Cultural de la UNAM, para crear una institución que difundiera las obras más importantes del repertorio teatral clásico y moderno en la Universidad.

¹ *Guía universitaria*. UNAM (Secretaría Administrativa). México D.F., 2da. Edición, 1994. Pág. 127.

Fue así como se fundó el Teatro Universitario, dirigido entonces por Carlos Solórzano, sus actividades fueron posibles gracias a que un 50% de los gastos correspondió a la Universidad y el otro 50% a un patronato formado por personalidades del mundo cultural y oficial que comprendieron la necesidad de incrementar la producción de buen teatro (en mi opinión si estas acciones hoy en día se aplicarán de nuevo, quizás podrían dar nuevos horizontes al teatro universitario).

La idea original fue que esta institución orientaría sus actividades para atraer la atención de los profesionales y estudiantes hacia el teatro, justificando así la denominación de Teatro Universitario.

El año de 1952 fue muy importante para el teatro en México; surgía entonces un movimiento representado por autores, directores y actores jóvenes. En éste año, el teatro Universitario pretendió que quienes hicieran el espectáculo fueran todos conocedores de su oficio, profesionales capaces de representar una obra con la misma calidad que las que se pueden ver en las principales capitales del mundo.

La primera obra ofrecida fue *Que no quemem a la dama* de Christopher Fry, traducida por León Felipe y representada en el Anfiteatro Bolívar. Con esta representación se inauguraba la institución profesional teatral de la UNAM. Se buscaba dar a conocer una visión general del teatro, no sólo en lo referente al repertorio sino también en la elección de directores de escena, escenógrafos y actores, pues en vez de contar con un personal fijo, se buscaba al más indicado para desempeñar la obra, dando oportunidad de participar a varios directores de escena, escenógrafos y actores.

Así el público mexicano aplaudió los decorados y vestuarios de Miguel Covarrubias, Julio Prieto, Leonora Carrington, Rafael Corona, Mancera, entre otros. Se dio a conocer por primera vez la capacidad de varios directores de escena que enriquecieron nuestra vida teatral tales como los austriacos Charles y Luisa Rooner, el francés Gilles Chancrin, el chileno Alexandro Jodorowsky, el mexicano Antonio Passy y muchos otros. Es importante mencionar que algunos actores y actrices muy reconocidos actualmente hicieron sus primeras representaciones importantes en el Teatro Universitario, entre ellos Maricruz Olivier, Carmen Montejo y Ofelia Guilmáin.

Fue durante el Rectorado de Ignacio Chávez Sánchez, de 1961 a 1969, en que se dio un gran auge cultural, como la inauguración de Televisión Universitaria, misma que hoy en día se encarga de promover la cultura universitaria, la creación de Voz Viva de México, el cine universitario y el teatro radiofónico, así como el apoyo al teatro a través de la Compañía de Teatro Universitario.

El Teatro Universitario dio a conocer también, por primera vez en México, los nombres de algunos importantes autores tales como Albert Camus y Eugene Ionesco; al mismo tiempo que convocaba a un concurso entre autores nacionales de los cuales resultó como primer triunfador Emilio Carballido, quién posteriormente se convertiría en uno de los dramaturgos más reconocidos de México.

Fueron habilitadas dos salas con el fin de desarrollar representaciones. El Teatro Universitario llevó a cabo temporadas periódicas en algunas otras salas de la ciudad, con el fin de crear un público que fuera capaz de sostener el funcionamiento continuo de un teatro de repertorio.

1.3 Grupos de los primeros años del Teatro Universitario.

En este punto, al hablar del Teatro Universitario, no se pueden omitir las que quizás fueron las dos vertientes teatrales más importantes de su época: Poesía en Voz Alta y Teatro en Coapa.

1.3.1 Poesía en Voz Alta

Fue en el año de 1956, cuando surgió Poesía en Voz Alta, proyecto teatral con fines puramente culturales, conformado por aquel espléndido conjunto de escritores y artistas que aún nos asombran por su lucidez y alcances: Octavio Paz, Héctor Mendoza, Juan Soriano, Elena Garro, José Luis Ibáñez, Juan José Gurrola, Antonio Alatorre, Margit Frenk, Leonora Carrington... entre otros. Fue el dramaturgo y director teatral Héctor Mendoza quien se ocupó de la dirección escénica de varios de los montajes del grupo.

Poesía en Voz Alta, movimiento apoyado desde luego por la UNAM, se proponía, “jugar limpio al antiguo y limpio juego del teatro”²; es decir, “renunciar a la mayoría de los recursos técnicos que pervierten y complican el teatro contemporáneo”³. Y convocaba tanto al actor como al espectador, “juntos podremos recobrar el verdadero espíritu del teatro, que no es, a fin de cuentas, más que antigua, recóndita y divertida poesía: poesía en voz alta”⁴.

La acción fundamental de este grupo fue el establecimiento de una nueva actitud teatral que reconsideraba en primer lugar a la palabra, la obra y el actor; es decir, buscaban integrar distintos elementos escénicos que habían ido perdiendo su relevancia original.

² Azar, Héctor. *Obras, dramaturgia y teoría escénica*. Compilación y prólogo de Pedro Ángel Palou. F.C.E. México, 1998. t. 1, pág. 76

³ Ídem, t. 1, pág. 82.

⁴ *Ibidem*, pág. 81.

1.3.2 Teatro en Coapa

Entre los años de 1954 y 1955 surgió un nuevo grupo de teatro experimental que inició sus actividades con la adaptación de obras clásicas españolas, puestas en escena a través de los estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria, Plantel 5, fundando de esta manera el grupo Teatro en Coapa, bajo la dirección del Mtro. Héctor Azar.

Pese a que el director de escena Julio Bracho y los maestros Enrique Ruelas y Fernando Wagner habían impulsado, desde 1938, la formación de grupos de teatro para estudiantes, en 1951 en el Plantel 2 esta actividad se intensificó con el profesor José Gómez Rogil y el profesor Héctor Azar, quienes con sus aportaciones enriquecieron el teatro estudiantil preparatoriano.

Fueron los maestros Héctor Azar y Roberto Oropeza los primeros en utilizar el teatro en la clase de literatura para ilustrar textos clásicos, con el fin de hacerlos más accesibles al alumno, de ahí les había surgido la idea de crear un grupo teatral para representar las obras más importantes de la literatura universal.

Con el apoyo del entonces director general de la Escuela Nacional Preparatoria, Lic. Raúl Pous Ortiz, de colegas suyos como Rosa Furman, Roberto Oropeza y Alicia Garibay (entre otros) y bajo la férrea iniciativa de Héctor Azar, Teatro en Coapa llevó a cabo su primera función el 12 de octubre de 1955.

Noche a noche acudían los estudiantes, sus familiares y las personas que vivían alrededor de la escuela, a escuchar los pasajes de *Doña Endrina* del Arcipreste de Hita o el entremés cervantino *La Cueva de Salamanca*. Dichas representaciones se hacían al aire libre o en los matorrales del propio Plantel de la preparatoria 5.

El Maestro Héctor Azar utilizaría una serie de técnicas, adaptaciones, collages, traducciones y versiones libres que le darían éxito en el montaje de sus obras, dando así un impulso sin precedentes al teatro experimental.

A partir de Teatro en Coapa se utilizaron esquemas para la enseñanza del teatro, mediante los cuales se practicaban juegos escénicos, de improvisación y mímicos que aludían a la expresión corporal y la actuación. Teatro en Coapa vino a demostrar la importancia de esta actividad en la formación del adolescente, pues de ese modo el estudiante estaba inmerso en la literatura y también desarrollaba sus inquietudes y aptitudes artísticas.

Gracias al éxito obtenido, el grupo dejó su primitiva sede para irse a plazas públicas, a los atrios, a las capillas coloniales, poblaciones rurales, claustros, edificios penales y foros abiertos.

Este grupo vino a transformar la preparatoria, porque en torno a él, los alumnos, maestros y empleados laboraban sin categorías ni créditos que los distinguiera, haciendo un equipo disciplinado y cordial que trabajaba en el tiempo libre que les dejaba su jornada de trabajo.

Una de sus principales características consistía en organizar excursiones teatrales a poblados como Xochimilco, Santiago Momoxpan, Huejotzingo, Santa María Tonantzintla y Atlixco, acompañados por profesores expertos en arte colonial que les explicaban las joyas arquitectónicas de cada lugar que visitaban.

A su llegada a los pueblos, se hacían repicar las campanas de las iglesias, tronar cohetes y las autoridades les daban una amable bienvenida acompañados sobre todo de niños y habitantes del lugar.

Ésta anécdota es una muestra de la gran aceptación en las comunidades rurales de las puestas en escena, obtenida de un boletín informativo de 1957:

El telón de fondo casi siempre es una barda de adobe, la milpa crecida, también los contrafuertes y los arcos de claustros y porterías (...) las cómodas butacas se suplen con la yerba, familias enteras que sacan sus sillas a la azotea de su casa, o las ramas de los árboles sirven para tener una visión entera de lo que abajo pasa.⁵

Y diría el joven actor Miguel Sabido en 1957:

Teatro en Coapa representaba el esfuerzo y la inquietud de la época, de la misma Universidad por llevar al pueblo no solamente el mensaje teatral de las obras, sino un "mensaje de democracia, concordia y buena voluntad".⁶

También otro actor joven, Rafael Peña, afirmaba:

Cuando nació nuestro grupo de teatro y substituyó la escasa experiencia con el entusiasmo y la sana intención (que son virtudes de toda juventud) fuimos a él porque iríamos al pueblo llevando el mensaje de nuestra alegría con el esparcimiento de las obras que él recibe y asimila, repite y populariza en su lenguaje porque lo han impresionado. Así, el significado de nuestro grupo de teatro es sencillamente el de entregar algo de lo que nuestro pueblo nos ha entregado, con la esperanza de que nosotros le sirvamos de simbolo de progreso y libertad en la medida de nuestras universitarias posibilidades.⁷

⁵ Gómez Rogil, José. *El teatro estudiantil preparatorio 1868-1979*. UNAM ENP 1980, pág. 227.

⁶ *Ídem*, pág. 225.

⁷ *Ibidem*, pág. 231.

Teatro en Coapa obtendría en 1958 el premio Xavier Villaurrutia y en 1961 el maestro Azar obtenía el premio por la adaptación y dirección de *El Periquillo Sarniento*, del autor José Joaquín Fernández de Lizardi, misma que fue presentada con alumnos del Plantel No. 5.

El teatro estudiantil preparatorio desarrolló valores estéticos y artísticos que le dieron características de profesionalidad, y que lo ubican como la semilla que dio como fruto el teatro universitario. Alcanza la madurez al obtener, en el año de 1964, el primer lugar en el Festival Mundial de Teatro, en Nancy, Francia, bajo la dirección de Héctor Azar, con la puesta en escena de la obra *Divinas Palabras* de Ramón del Valle Inclán.

Posteriormente, el teatro universitario se convirtió en una tradición para la formación de cuadros teatrales en el país durante la década de los años 50 y 60. De sus filas no sólo surgieron actores, sino escenógrafos, coreógrafos, iluminadores, directores y productores, en general. Así se formaron verdaderos profesionales de las artes escénicas.

1.4 La creación de una Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro

En la mayoría de las universidades de América Latina funcionan departamentos destinados a la extensión universitaria o a la difusión cultural. En casi todos ellos se asigna atención al teatro y, por lo general, son programados algunos espectáculos anuales que exhiben el teatro universitario. Pero en muy pocos países estas actividades están respaldadas por una formación académica. Cabe señalar que la organización de un teatro universitario requiere de formación humanística y de actividad escénica permanente

Los estudios teatrales siempre tuvieron un carácter no formal, había cursos y talleres, hasta que la Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto Nacional de

Bellas Artes asumieron el reto de formar profesionales del arte teatral, cada uno a su tiempo y con sus propias dificultades.

México es una muestra de la importancia de la profesionalización del teatro, pues dentro de sus principales universidades cuenta con la formación necesaria para ser un profesional del teatro. Muy en particular la Universidad Nacional Autónoma de México, la cual fue pionera en la profesionalización del teatro en México.

La carrera de Literatura Dramática y Teatro tuvo su más remoto origen dentro del plan de estudios de Letras Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras con la incorporación de cuatro materias de teatro: Historia del Teatro Universal, Teoría y Composición Dramática a cargo del maestro Rodolfo Usigli, Actuación y Técnica Teatral impartida por el maestro Enrique Ruelas y Técnica Teatral Superior impartida por Fernando Wagner, que junto a la incorporación de profesores, dramaturgos, críticos, actores, productores y directores teatrales, posteriormente establecieron el Departamento de Arte Dramático.

Fue en el año de 1959 cuando gracias al esfuerzo de personas como Fernando Wagner, Enrique Ruelas y Rodolfo Usigli, entre otros, se fundó la carrera de teatro, donde ya se impartía la materia de Dirección como parte de su programa general. Fue en 1986 cuando se abrió la especialidad de Dirección con una destacada planta de profesores entre los que se encontraban: José Luis Ibáñez, Manuel Montoro, Germán Castillo, Raúl Zermeño, Nestor López Aldeco y Soledad Ruiz, entre otros, algunos de ellos aún forman parte de la planta docente de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro.

Asimismo habría que señalar que esta profesionalización se ha nutrido con la participación de destacadas figuras del teatro, como son los maestros Luis de Tavira, Julio Castillo, Richard Chagner, entre otros, mismos que han aportado sus valiosos conocimientos al Colegio.

Desde el inicio de la carrera, los cambios académicos y administrativos han sido constantes, pero fue hasta 1988 con el Nuevo Plan de Estudios que el Departamento de Literatura Dramática y Teatro pasó a constituirse en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro.

Los cambios son resultado de la incorporación de los egresados del Colegio a la vida profesional, circunstancia que provocó una reevaluación del plan de estudios, el cual se modificó debido al interés de que el egresado cumpliera con las necesidades del mercado de trabajo al cual se enfrenta.

Es importante decir que la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, se apoya fundamentalmente en el aspecto académico; lo cual determina el carácter de una licenciatura correspondiente al área humanística. Una de las constantes que se encuentran en la problemática del Colegio de Literatura Dramática y Teatro ha sido su inclinación hacia la labor literaria y no hacia el ejercicio propiamente teatral, cuestión que hasta el momento sigue siendo tema de análisis dentro del mismo Colegio. Sin embargo, el nombre de Literatura Dramática y Teatro no es fortuito, pues la carrera contiene en sí la práctica teatral. Es por ello que uno de los objetivos principales de los estudios es el de alcanzar, por medio de la práctica, un grado de profesionalismo en los egresados para que éstos puedan integrarse en el ambiente del teatro.

1.5 El Teatro Universitario en el México actual

En los últimos treinta años, gracias a la acción de precursores como Azar, Ibáñez, Solórzano y Mendoza, que aún continúan activos en el Teatro Universitario, se puede hablar de un trabajo ininterrumpido, de tal forma que a través de los años se han visto desfilar por la Universidad un sin número de alumnos que forman los pilares del teatro actual, tales como Luis Mario Moncada, Carlos Corona, Rubén Paguaga, Germán Castillo, Marco Antonio Novelo, Soledad Ruiz, Nestor López Aldeco... y la lista continua.

El movimiento teatral universitario hizo posible la continuidad del teatro de búsqueda, ha sido el espacio donde permanentemente la gente de teatro de nuestro país ha encontrado las condiciones de libertad y apoyo material para hacer su trabajo, a pesar de las deficiencias conocidas por todos, como la falta de espacios y presupuestos, que son característicos de la época actual.

Aún en periodos en que la actividad teatral ha disminuido hasta casi desaparecer, el teatro universitario permanece. La UNAM ha formado actores, directores y dramaturgos en la Facultad de Filosofía y Letras y en el Centro Universitario de Teatro, ha promovido la investigación y editado libros y revistas de divulgación, como las desaparecidas *La Cabra* y *Escénica*, publicaciones que nos pueden dar una amplia perspectiva de cuál ha sido el desarrollo del teatro universitario en las últimas décadas. El teatro universitario ha sido también el encargado de llevar a lugares remotos espectáculos teatrales de calidad.

Uno de los hechos más significativos del quehacer teatral universitario es sin duda la sólida formación que le brinda a sus estudiantes la carrera de Literatura Dramática y Teatro.

Por contradictorio que pareciera, el egresado de la licenciatura puede ejercer varios papeles dentro del ejercicio teatral, debido a que se enfrenta a ser a la vez director, productor, escenógrafo, y en algunas ocasiones actor, circunstancia que lo dota de habilidades indispensables para ser un profesional en esta actividad. Durante los cuatro años de la carrera que el alumno es estudiante, se ejercita en la cultura de desempeñar su trabajo con muy pocos recursos, lo que da como resultado que el estudiante adiestre positivamente su creatividad.

Por ello es que se considera de suma importancia reflexionar sobre esta forma tan particular de hacer teatro, con la que el estudiante de ésta licenciatura enfrenta un entorno profesional y semiprofesional, específicamente en lo que concierne a la producción, pues sin ésta, simplemente es imposible que suceda el montaje.

Desde hace veinte años hasta la fecha en que se realizó este informe, han surgido representantes muy valiosos del Teatro Universitario, mismos que con su pasión por el arte escénico han abierto nuevos espacios y posibilidades a la producción teatral en todos los sentidos, ya sea en los ámbitos del teatro familiar, de búsqueda, comercial o infantil.

Gracias al amor y la perseverancia de muchos de ellos, es que continúa llegando la voz y el compromiso de los universitarios con la sociedad, misma que le brindó la posibilidad de educarse dentro del arte escénico.

Vaya para éstos y para todos los que no se mencionan y que comparten esta misma visión del arte, un reconocimiento por su labor y sus aportaciones al teatro mexicano contemporáneo.

Así, mencionamos sin ningún orden en particular a Luis de Tavira, Luis Mario Moncada, Germán Castillo, Nestor López Aldeco, Ignacio Escárcega, Soledad Ruiz, Rubén Paguaga, Ludwik Margules, Martín Acosta, Carlos Corona, Ignacio Retes, Mauricio Garcia Lozano, Enrique Singer, Alberto Villarreal, Cecilia Villarreal, Rafael Pimentel, María Navarrete, Marco Antonio Novelo, Norma Román Calvo, Gustavo Montalbán, Carlos Talancón, Agustín Meza, Gonzalo Blanco, Víctor Hugo Rascón Banda. Cada día surgen nuevos talentos que seguramente ocuparán la escena en los próximos años.

Capítulo II

Etapas de una producción

2.1 ¿Qué es una preproducción?

La preproducción es el proceso que se lleva a cabo antes de la primera función de una puesta en escena, desde la elección de la obra, el casting, juntas con creativos, definición de presupuestos y cotizaciones, legalidad: contratos, tesorería, derechos de autor, patrocinios, la planeación de la manufactura de escenografía, vestuario, iluminación, musicalización, conseguir el espacio para representar la obra, etc.

Durante esta fase se prepara virtualmente cada aspecto del proceso, las decisiones que se toman en este periodo son vitales para la producción. El productor y el director comparten la mayoría de las responsabilidades, pues son ellos los que deberán hacer todo lo necesario para corresponder a la propuesta de la obra.

Uno de los principales objetivos de la preproducción es anticipar las fallas que puedan surgir, para lo cual se debe contar con un capital reservado para eso.

“La preproducción es el momento para investigar y desarrollar las ideas, instrumentar todos los elementos que formarán la base del proyecto, diseñar su apariencia y explorar todas las variables necesarias para conseguir una producción exitosa.”⁸

Durante la preproducción es indispensable la utilización de la ruta crítica y calendarización donde el día del estreno es el objetivo final. Es por eso que se planea tomando el día del estreno como punto de partida. En el calendario se señalan: juntas con creativos, realizadores, entregas, pruebas de vestuario y ensayos.

⁸ Peter W. Rea y David K. Irving. *Producción y dirección de cortometrajes y videos*. IORTV, Colección Manuales Profesionales. 1999. Grupo RTVE, España. pág. 17.

Es importante planear de forma regular las reuniones de producción, en la cual se mantendrán al tanto de los cambios las personas responsables del equipo creativo.

El productor siempre deberá estar informado de cualquier cambio o acuerdo en la producción, para lo cual le será útil llevar una carpeta en que tendrá organizado: una copia de la obra, la lista de requerimientos técnicos, el atrezo⁹, la escenografía, el vestuario, una lista del reparto con sus todos datos de localización (dirección, teléfonos celulares, etc), presupuestos, seguros y copia de todos los permisos.

En resumen, la preproducción es la etapa comprendida desde la primera reunión de trabajo hasta la entrada del montaje.

Durante éste periodo:

- Los asistentes de la empresa deben estar listos.
- Se arma la carpeta de presentación.
- Se establece una disciplina de trabajo.
- Se lleva una bitácora y un calendario.
- Se hacen las cotizaciones.
- Se deciden los diseños definitivos y un presupuesto definitivo.
- Se hacen los contratos.
- Se tramitan los derechos de autor y todas las obligaciones legales del espectáculo.

⁹ “Se conoce como *atrezo* a cualquier objeto que usa un actor en escena, como un cuchillo, una pistola, etc. incluyendo objetos desechables como vasos, comida, etc. No se debe confundir con cuadros, lámparas y demás objetos del decorado, pues esos son elementos fijos y no son manejados por los actores.” Ruiz Lugo, Marcela y Contreras, Ariel, *Glosario de Términos de arte Teatral* Ed. Trillas, México 1983, pág 253.

2.2 ¿Qué es una producción?

En esta etapa, se realiza materialmente la obra y todo lo que fue planeado durante la preproducción: se confeccionan los vestuarios, se fabrica la escenografía y se adquiere todo lo demás que haga falta. El director lleva a cabo los ensayos mientras que el productor se encarga de obtener físicamente todo lo necesario para la puesta en escena. Desde que el teatro es teatro, existe la necesidad de producción. Un primer esbozo de la producción teatral se presenta ya desde la antigua Roma:

“En el intervalo que media entre la redacción de una obra y su aparición en escena hay mucho que hacer (...) Entre el dramaturgo indigente que anhelaba vender su obra, el público general que deseaba divertirse y el magistrado ambicioso que estaba dispuesto a suplementar la asignación estatal con sus recursos, el vínculo esencial lo constituía el productor (...).”¹⁰

Existen varias formas de definir “producción”, a continuación se da un ejemplo al azar:

“La producción teatral es la acción de reunir todos los aspectos de la obra para que se relacionen de una forma orgánica y funcional. Es decir, es la acción de organizar y reunir partes y aspectos independientes para lograr la asociación de elementos que formen un conjunto organizado: la obra en escena.”¹¹

Lo cierto es que en este punto, producción también significa otras cosas, la palabra “producción” puede referirse a varios conceptos dentro del quehacer teatral. La primera es la que incluye a los actores, director, escenografía, vestuario, iluminación, el espacio escénico y todo lo que concierne a la parte artística del montaje. La segunda se refiere

¹⁰ W. Beare. *La escena romana*, EUDEBA, Buenos Aires, 2da. Edición, 1972, pág. 69.

¹¹ John Dolman, *The Art of Play Production*, Simon & Schuster, EU, 1976, pág. 33.

solamente al aspecto económico, en la cual la palabra producción equivale al dinero que permite realizar el montaje. La tercera comprende la organización de todos los elementos que intervienen en una puesta en escena.

En resumen, en esta etapa de la producción ya se poseen todos los elementos administrativos, materiales y artísticos necesarios para el montaje teatral. Es aquí donde todos los elementos se conjuntan y finalmente la obra se realiza.

Es indispensable que en esta etapa:

- Se dé una fecha específica y realista a la entrega de cada material.
- Se clasifique con etiquetas todos los elementos del montaje.
- Se planee una estrategia para organizar las representaciones de la obra.
- Se realicen ensayos técnicos y generales.
- Se tenga un margen económico y de tiempo para la entrega de los elementos de la producción

2.3 ¿Qué es una postproducción?

La postproducción es el proceso final de una puesta en escena, incluye desmontaje, evaluación del proyecto y si se da el caso, planeación para una futura temporada o gira.

El desmontaje consiste en guardar y preservar cada elemento de la producción, para ello es útil usar periódico, cintas, cajas y hule espuma para proteger la escenografía, utilería, etc.

También es importante cumplir con compromisos y acuerdos hechos durante la producción, las cosas prestadas se regresan, se llega a acuerdos y se establecen responsabilidades acerca de quién guarda qué o bien se puede hacer una venta de foro (lo

cual podría ayudar a la realización de nuevas producciones diferentes, tanto propias como ajenas). También hay que abandonar el foro tal y como se acordó. Y por mera ética, agradecer a todos los que nos ayudaron, técnicos, personal del teatro, etc.

Al final es importante hacer un resumen final de todo lo ocurrido en el montaje, cómo se resolvieron disputas y fallas, hasta donde se lograron los objetivos, qué faltó, etc.

Se hace el cierre definitivo del manejo administrativo, se comprueban gastos, se cierran cuentas bancarias en caso de haberse hecho, se paga el teatro si es que hay deudas, se paga por última vez a los actores, se recopilan y organizan todas las reseñas referentes a la obra, ya sea de periódicos, revistas o de cualquier otro medio.

Se envían todas las cartas de agradecimientos necesarias.

Si se va a develar placa, ya sea de cincuenta, cien, doscientas o más representaciones, se hace una función especial para el develamiento de la placa.

Capítulo III

Sobre la producción de la obra *Dirección Gritadero*

3.1 Acerca de Guy Foissy y su obra.

Nació en Dakar, Senegal, en 1932. ha escrito más de sesenta obras desde 1956, que escenificaron, al principio, numerosas compañías jóvenes de provincia, en Francia. Ahora es un autor tan popular, que desde 1978 un teatro lleva su nombre en Tokio, donde sólo escenifican sus obras. Entre sus textos se encuentran: *Announce matrimoniale*, *Le discours du père*, *Rapt*, *Special sang*, *L'escargot*, *Le enfant mort sur le trottoir*, *La goutte*, *L'ambulance* y *La crique*. Sus obras se han publicado en Alemania, Hungría, Estados Unidos, Suiza y Japón, entre otros varios países. Ha recibido el Prix Courteline, y el Grand Prix de l'Humour Noir du Spectacle, premios destacados en el campo teatral de su país..

En *Dirección gritadero*, se conjugan todas las obsesiones que son la constante en este autor: la incomunicación, la paranoia, un sinsentido farsico; descritas en un lenguaje, concreto y directo. Las situaciones que retrata son sencillas y consecuentes, en este caso la premisa consiste básicamente en la construcción de una situación en la cual exista un lugar, un país, un mundo, donde esté prohibida la expresión en las calles del grito, la queja, la rabia, pero que en cambio haya lugares específicos para su realización. Escoge como personajes a tres mujeres, quizás como una referencia consciente o inconsciente de Las Eumenides (Las Furias), trío de mujeres en la mitología griega que representaban las edades de la vida, el flujo de la sangre y del tiempo, por lo tanto ejecutoras de la venganza.

Las mujeres que retrata Foissy no soportan más callarse, el deseo de gritar alcanza niveles de malestar físico, al estar prohibida la ejecución pública del grito éste se vuelve una necesidad fisiológica urgente, se entreve incluso que una de las consecuencias físicas de no gritar es la muerte. Asimismo, la trama de la obra proyecta una a una las causas que llevan a gritar a cada uno de los personajes, que si bien describen la dura vida cotidiana en un país bajo una dictadura, no difieren especialmente de la vida diaria de muchas personas, aún en nuestro país.

Como en el teatro de Beckett, es difícil evitar una identificación emocional inmediata, a pesar de las enormes distancias que aparentemente existen entre sus tramas y la vida “real”, al punto que, ante los hechos que describe Foissy, francamente a veces luce inexplicable que nadie sienta deseos de gritar y grite espontáneamente todos los días a nuestro alrededor. ¿Qué nos detiene? Queda latente el presentimiento de que nos detiene el pudor y el miedo a la locura. Pero el grito quizás es la expresión de algo más, que busca su lugar, si no lo encuentra afuera, entonces se adentra. Aunque tampoco hay que olvidar el grito de júbilo o el de placer, o la simple carcajada, que en *Dirección Gritadero* también tienen su lugar, pues el humor tiene un papel fundamental en su desarrollo.

Mostrar éstas y otras consecuencias emocionales de la obra, fueron los desafíos esenciales que nos propusimos lograr cuando escogimos esta obra para su puesta en escena. Y, en consecuencia, también esos fueron los retos de la producción. Llevarla a cabo fue una seria responsabilidad.

3.2 La producción de la puesta en escena de *Dirección Gritadero*

Como se vio en párrafos anteriores, el trabajo del productor conlleva una serie de responsabilidades que son fundamentales para el éxito o el fracaso de una obra. Con esta

conciencia encima es que el trabajo de producción debe tomarse con seriedad y otorgársele la consideración y respeto que se merece, tanto la persona que lo ejecuta como las actividades que conlleva.

A continuación se hará la relatoría de la experiencia de la producción en el montaje de la obra *Dirección Gritadero*.

3.2.1 Preproducción.

En una ocasión, durante el tercer semestre de la carrera de Literatura Dramática y Teatro, fui invitada a asistir a una representación de *Máquina Hamlet*, del autor alemán Heiner Müller, dirigida por Alberto Villarreal y actuada por Cecilia Villarreal y Arturo Rosales. La obra se presentaba en el teatro Carlos Lazo en la Facultad de Arquitectura de la UNAM.

Al término de la obra yo estaba encantada, me gustó muchísimo la propuesta, las actuaciones, la utilización de los recursos y la producción. Fue entonces cuando decidí ir a felicitar al director y sobre todo a los actores, ahí conocí a Cecilia y me presenté con ella, la felicité y le dije: “Me gustó muchísimo el trabajo, y me gustaría ayudarte en lo que se necesite”, le dejé mis datos y me fui.

Unos meses más tarde sonó mi teléfono y era Cecilia, me comentó que tenía un nuevo proyecto y me invitaba a participar en él, así quedamos de vernos en la cafetería de la facultad de Arquitectura unos días más tarde.

Al llegar ahí estaba Cecilia, Diana Luévano e Hilda Conde, quienes me recibieron afectuosamente. Fue ahí donde Cecilia me preguntó si me interesaba la producción de una obra que quería dirigir.

Cabe mencionar que anteriormente tuve alguna experiencia en producción, había estado en algunos grupos de teatro universitario y estatal, en la ciudad de Cancún, pues yo radicaba ahí. También llegué a tener la oportunidad de estar en la producción de algunos programas de la televisora local.

Aunque mi experiencia no era muy extensa, la producción es un campo que siempre me ha interesado mucho. Entonces, cuándo Cecilia me dijo que yo estaría a cargo de la producción, me encantó la idea y fue así como empezó esta historia que se llamó *Dirección Gritadero*.

Durante esa junta me dieron el texto y conocí a una de las que serían actrices en la obra, Diana Luévano. Como Diana ya tenía experiencia en la producción (pues había tomado un curso con la Lic. Teruca Matta) fue ella quién me introdujo en los conceptos y actividades que corresponderían a mi nueva actividad.

Diana Luévano realizó la Licenciatura de Literatura Dramática y Teatro en la UNAM. Alumna del profesor Rodolfo Valencia, entre otros. Además de ser bailarina de jazz, tap y bailes de salón, es actriz y es reconocida como una productora competente.

Yo considero que fue ahí donde empezó la preproducción, el primer paso fue leer el texto, que en lo personal me pareció bueno. Antes de esta obra yo no conocía al autor. En seguida siguió la planeación de la propuesta escénica. Cecilia proponía una puesta en escena orgánica, en la cual se reflejara la realidad interior del ser humano, ella quería hablar de lo que pasa cuando se tarda tanto en llegar eso que esperamos:

“Tres señoras están atrapadas en el mundo caótico de sus propias vidas, dentro de una sociedad mecanizada, neurótica y violenta; sociedad que ha construido el Gritadero para que las personas vayan a desfogarse del dolor, la frustración y la ira de sus vidas cotidianas,

convirtiendo el hecho de vivir, en rutina y motivo de evasión personal. Una ciudad en la que los habitantes no pueden gritar en la calle, caminan armados, son observados con cámaras invisibles y viven tomando Valium que se les reparte a la salida del Gritadero.”¹²

Cecilia quería hablar de un mundo al cual confrontamos diariamente, revelar lo que se vive en los pasillos del metro, las calles sucias de una gran ciudad y hacer notar que detrás de cada ansiedad existe una historia que está esperando ser escuchada, una historia que asfixia y consume la existencia, hablar de la incapacidad de hombre de comunicarse con el otro. Cecilia pretendía realizar un teatro en donde el trabajo y la presencia del actor fuera lo más importante en la escena.

“Buscamos un teatro que sea un vehículo de liberación, de expansión; un teatro que lleve al espectador hacia una experiencia profunda consigo mismo. Queremos un teatro que abra posibilidades, a los que lo realizamos y al espectador, para entender y vivir, aumentar el conocimiento que tenemos de los demás y de nosotros mismos. Queremos, a través del teatro, encontrar la esencia que tenemos todos los seres humanos sólo por el sencillo hecho de ser humanos. Trabajamos para llegar a ser el cuerpo de esa esencia y compartirla con los demás”¹³

Es así como, al entender lo que la propuesta pretendía, la obra me pareció no sólo fascinante, sino congruente con lo que yo quería del teatro, pues hasta ese momento no había encontrado alguien que quisiera tratar una obra de esa manera.

Así fue como me integré a Cuerpo de la Esencia, nombre del grupo en el que ahora yo era productora.

¹² Cuerpo de la Esencia, *Carpeta de producción*: Dirección Gritadero, s/n.

¹³ *Idem*

Para empezar, me dijeron que estábamos en el proceso de preproducción y que era la etapa previa al estreno de la obra, en la cual se administra el dinero para la compra de vestuario, escenografía, se obtienen los derechos de autor, se estipulan los tiempos de entrega, se seleccionan a los creativos, la publicidad, la prensa, la musicalización y se monta la obra.

Hablando de los procesos de la preproducción, ya varios habían sido realizados, tales como la selección de la obra, la propuesta escénica y la selección de las actrices, en este caso Diana Luévano y Elizabeth Bretón. De las tres requeridas, sólo dos ya estaban seleccionadas. Así que había que conseguir a la tercera, organizar el casting fue mi primera tarea.

Se buscaba una actriz que estuviera consciente de la importancia de expresar lo que se planteaba en la propuesta, una actriz comprometida, profesional y que compartiera esa necesidad de expresarse, que estuviera dispuesta a abrirse como ser humano, arriesgarse a explorar todas las posibilidades que como tal se tienen.

Cecilia tenía bien claro como debía ser la actriz, así que se organizó el casting, se pegaron anuncios en la Facultad de Filosofía y Letras, en la Escuela Nacional de Arte Teatral, en el Teatro Helénico y en otras escuelas de teatro. Se solicitó el espacio múltiple para dicho evento y esperamos, la actriz adecuada llegaría.

Varias actrices hicieron la audición: durante ésta, Cecilia les pedía que se relacionaran con las otras actrices, que leyeran el texto, que propusieran algo significativo y coherente con lo que se sugería, que exploraran sus habilidades y las demostraran.

Finalmente, se tomó una decisión: Alma Jiménez era la indicada. Ella cursaba la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro en La Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de México. Había tomado cursos de danza afroantillana, bailes de

salón y tenía experiencia sobre el escenario como parte de la Compañía del Repertorio del Colegio de Literatura Dramática y Teatro.

Por fin se tenía a las tres integrantes, a partir de ahí se estipularon los ensayos y conforme el proceso del montaje iba avanzando tuvimos varias juntas en las cuales tratamos temas como dónde y cómo conseguir el vestuario o quién haría el diseño de la escenografía. Se empezó a armar la carpeta de presentación del proyecto, en la que se vertían sinopsis, planteamientos estéticos, requerimientos técnicos, se recolectaban currículums de los integrantes, y se planteaban foros donde presentar la obra y cuáles serían los requerimientos para solicitar los derechos de autor.

Respecto a los derechos de autor, fue curioso como todo se dio, pues el autor de la obra, Guy Foissy, venía a México a presentar el libro *Teatro Francés Contemporáneo* en la colección Nuevo Teatro, en el cual está incluida *Dirección Gritadero*. Guy Foissy daría una serie de conferencias en Casa Francia y en el Centro Universitario de Teatro. Así fue como lo conocimos personalmente, fuimos a Casa Francia a la presentación del libro, él estaba dando una conferencia, hablaba de que en Japón sí existen los gritaderos y que él visitaba con frecuencia ese país, donde lo admiraban mucho pues inclusive existe un teatro con su nombre. Comentó acerca de cuáles fueron sus motivaciones para escribir la obra y habló de la paradoja que existe entre una profunda necesidad humana de expresión y su imposibilidad práctica.

Al término de la conferencia, nos acercamos a él, yo hablo francés y gracias a eso nos pudimos comunicar con él, le platicamos que éramos un grupo profesional que estábamos montando su obra, conoció a Cecilia y a las actrices y platicamos un poco de lo mucho que nos ayudaba su texto para expresar lo que necesitábamos decir.

Le comentamos que todavía no teníamos una fecha de estreno, pero que sería próxima y que queríamos ver la posibilidad de que nos diera los derechos de autor, a lo que él contestó que debíamos tramitarlo en México y que todo lo que estuviera en sus manos nos ayudaría.

Al día siguiente, fuimos a otra conferencia de Guy Foissy, donde él al vernos nos abrazó y nos dijo que éramos sus niñas favoritas, así surgió una linda amistad con él, intercambiamos datos y nos despedimos.

El montaje continuaba y nos vimos en un grave problema, una de las actrices tenía que dejar el país y por ende, el proyecto. Inmediatamente se comenzó a buscar una actriz que tuviera las características que se requerían para la obra, pero no hubo otro casting, se pensó en la actriz y se le propuso incorporarse al proyecto. Su nombre es Diana Fidelia, cursó la Licenciatura en Actuación en la Escuela Nacional de Arte Teatral, fue alumna de Héctor Mendoza y, como todas las demás del grupo, del Maestro Rodolfo Valencia, quién tuvo una fuerte influencia positiva en cada uno de los integrantes que participamos en el proyecto.

Así que el proyecto continuaba en pie. Una nueva integrante representaba un reto, pues las demás ya tenían tiempo preparándose mientras que ella se incorporaba a la mitad del proceso. Esto fuera de ser un obstáculo resultó ser un incentivo, pues Diana Fidelia se integró rápidamente al grupo y Cecilia hizo un gran trabajo para ponerla al corriente.

Mientras los ensayos continuaban, las juntas de producción iban siendo cada vez más frecuentes, las actrices paulatinamente se fueron aproximando a lo que se pretendía expresar. Los ensayos eran emocionalmente muy intensos, pues se buscaba romper las formas ordinarias de expresión corporal con movimientos extracotidianos:

“En nuestra búsqueda proponemos que la construcción de las formas corporales, no venga del exterior ni se encuentre predeterminada, sino que nazcan de lugares internos, profundos, llenos de contenido. Proponemos una estética corporal limpia, armónica y sobre todo: significativa.”¹⁴

Las exigencias de la obra eran cada vez mayores, fue aquí donde un nuevo miembro se integró a la compañía, siendo el eslabón que completó *Cuerpo de la Esencia*. Su nombre es Cesar Salazar, quién se incorporó como asistente de dirección. Pasante de la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, director, actor y también alumno del Maestro Rodolfo Valencia y Consejero Técnico Estudiantil. Cesar fue un elemento muy importante en el proceso y un gran apoyo.

En este punto, el desarrollo de la obra se hallaba en la inercia propia de un proyecto que está gestándose con seguridad, se contaba con los elementos estéticos y humanos para su representación. Así fue como terminó la preproducción.

3.2.2 Producción

Era tiempo de conseguir el vestuario, se tenía una idea de lo que se quería pero no un diseño en forma. Sabíamos qué queríamos expresar con el vestuario y entonces nos lanzamos a buscar en los clósets de nuestras abuelas, tías, madres y en los mercados de pulgas, la Lagunilla y algunas tiendas de ropa de ocasión.

Fue así como, poco a poco, se fue juntando todo el vestuario: los zapatos, la bolsa de mano y los demás elementos que correspondían al plan para el vestuario, que funcionarían como complemento del discurso de la propuesta.

¹⁴ Ibidem

Nosotros, como grupo de teatro independiente, no contábamos con patrocinadores o coproductores, el dinero que se tenía era muy escaso. Todo lo que se necesitaba estaba subsidiado por el grupo. En ocasiones pedimos apoyo en la calle, explicábamos a la gente que éramos un grupo de teatro independiente, le hablamos un poco de la propuesta. La gente, muy amablemente a veces cooperaba y con esto nos apoyaba. En nuestra experiencia, no es raro encontrar personas concientes de la necesidad de que el teatro en México sea mejor, de las carencias que como creadores escénicos enfrentamos.

De ese modo, poco a poco fuimos juntando lo necesario para la producción. Primero se consiguió el vestuario. Una vez completo el vestuario se hizo la sesión de fotografías, ya que son fundamentales para la carpeta de presentación, pues con ellas se puede dar una idea de qué tipo de imágenes se pondrán en escena y la propuesta estética de la obra.

La sesión de fotografías estuvo a cargo del fotógrafo Martín Aguilar. Fue una grata experiencia pues ayudó mucho a las actrices a esclarecerles las pretensiones de la propuesta. Era maravilloso ver como la gente miraba a las señoras, la expectación que despertaban al grado de que un viejito se acercó y fue incluido en algunas fotos, pues encajaba perfectamente con la propuesta. Este tipo de respuestas fueron indicadores seguros de que la propuesta interesaba, que las actrices estaban haciendo un extraordinario trabajo y que el proyecto marchaba bien.

Los ensayos continuaban y era momento de buscar un espacio adecuado para la puesta en escena. Pero antes, los derechos de autor.

Anteriormente ya había ido a informarme el proceso de petición de derechos de autor. Uno va a la SOGEM, solicita un formato en el cual se informa qué obra se pretende representar, quién es el adaptador o traductor y quién es el autor. La SOGEM envía la solicitud al autor y se espera una respuesta que generalmente toma como mínimo un mes.

Fue aquí cuando nuestro querido Guy Foissy, al saber que éramos nosotros quienes solicitábamos los derechos, inmediatamente nos los cedió sorpresivamente apenas una semana después de haberlos solicitado. Nos llamaron para decirnos que ya habían autorizado los derechos de autor, eso fue un gran incentivo para el grupo.

Cuando se tienen los derechos de autor el productor se compromete a entregar el 10% de los ingresos de taquilla al autor y el 10% al traductor y a entregar un informe de ingresos cada cierto tiempo, en este caso era cada mes.

El siguiente paso fue fijar una fecha de estreno, se decidió que estrenaríamos en la primera semana de abril.

Una vez fijado el estreno, inmediatamente se hizo la ruta crítica. Teníamos menos de ocho semanas para organizar el estreno, la promoción y la realización de la escenografía, así como afinar los detalles del montaje y planear la difusión en prensa.

Para la escenografía se contrató a Laura Gamboa, artista plástica, quien ya tenía una idea de la propuesta escénica. Hizo unos cuantos diseños de la parada de autobús, nos los mostró y nos decidimos por uno de ellos, se estipuló tiempo de entrega y costo y Laura comenzó a trabajar.

Los diseños del cartel y los programas corrieron a cargo de Darshana, una diseñadora gráfica, nos mostró las propuestas y nos decidimos por una, se mandaron a la imprenta y realizamos mil carteles y mil programas de mano. Pero al recogerlos, los programas tenían errores, entonces se hicieron otros mil. Los impresos anteriores fueron utilizados como volantes.

Se pegaron carteles en todos lados, los integrantes del grupo nos encargamos de ello. Literalmente tapizamos la ciudad de publicidad, las colonias Condesa, Roma, San Ángel, el Teatro Helénico, el Centro Cultural del Bosque, la Facultad de Filosofía y Letras

de la UNAM, el Centro Universitario de Teatro, el Centro Cultural Universitario, el Tecnológico de Monterrey, diversas escuelas de arte, el Centro Nacional de las Artes, el centro de la ciudad y todos los lugares en que pudimos colocar un cartel, inclusive se llegó a pensar en una barda con diseños para promover la obra, pero esto ya no se hizo, también utilizamos internet y publicidad en radio.

Se planearon dos estrenos: uno para prensa y otro para amigos y familiares.

Para el estreno de prensa, mi trabajo consistió en redactar un oficio con el cual se invitaba a los representantes de cada uno de los medios al estreno. Los envié por fax, lo cual fue muy útil para mí como productora, pues para que fuera más personal, me encargué de llamarles y confirmar asistencias. Al hablar personalmente se logró una mayor comunicación y con ello la posibilidad de que asistieran era mayor, además de que me di a conocer. Fue muy grato que al llegar los representantes preguntaran por mí, yo salía a recibirlos y asignarles el lugar que previamente les habíamos preparado. Yo había preparado un pequeño cóctel de inauguración donde, al término de la obra, se ofreció vino blanco, refrescos y canapés. La gente estaba encantada con la obra y con el trato especial que se les había dado, fue gracias a eso que la prensa nos dio su apoyo con publicidad.

El estreno para los familiares y amigos fue al día siguiente. Cabe aclarar que en ninguno de estos dos estrenos se cobró la entrada. Todo corrió por parte de la producción del grupo.

No fue sino hasta la siguiente semana en que empezamos temporada.

Ya durante las representaciones, mi trabajo consistió en tener listo el atrezzo que necesitábamos para cada función, administrar la taquilla, pagar la renta del teatro, a SOGEM y el pago al personal. Todo esto se realizó ordenadamente hasta la última función. Con el fin de las representaciones, esta etapa de la producción terminó.

3.2.3 Postproducción

Al término de la última función de *Dirección Gritadero*, se guardó la escenografía cuidadosamente, se devolvieron algunas prendas a sus dueños originales, se dieron los agradecimientos pertinentes, se saldaron las cuentas en el teatro y dimos por terminada la temporada.

Después, se le pagó a SOGEM lo que le correspondía.

Se recolectaron todas las críticas y reseñas de periódicos y revistas y se organizaron en la carpeta.

Por último, tuvimos una junta en la que llegamos a la conclusión de que el montaje todavía podía dar más, pero que debido a que una de las actrices ya tenía otro trabajo, no se retomaría el proyecto por algún tiempo.

Así se dio por terminada ésta aventura llamada *Dirección Gritadero*

Capítulo IV

Un panorama general de la producción de los egresados de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro

4.1 Reflexiones sobre la producción teatral en base a las entrevistas realizadas a estudiantes y académicos del Colegio de Teatro

En las entrevistas, destaca el hecho de que las opiniones de los entrevistados poseen varios puntos en común, lo cual dice mucho acerca del Teatro Universitario en México. Por ejemplo, que no se obtienen fácilmente espacios de representación adecuados para las necesidades de cada obra, que la posibilidad de calcular un éxito en audiencia es remota, que la calidad de la producción en general no es buena debido a una capacitación parcial. En fin, la realidad es que el futuro creador teatral universitario se enfrenta cotidianamente con una serie de obstáculos que debe aprender a sortear. La ausencia de una buena organización y planeación es uno de los problemas más persistentes, en algunos casos el director antepone la selección de la obra a las posibilidades y viabilidades de ésta. No tiene ni idea de cuánto le va a costar llevar su sueño a la realidad, es como señala Gonzalo Blanco, respecto a la motivación que lo conduce a producir una obra específica: “Quiero montar esto, mis entrañas tienen necesidad de decir esto (...) No calculo la viabilidad, no la calculo, eso es un gran error.”

El colegio de Literatura Dramática y Teatro no cuenta con un presupuesto para la producción de las obras que ahí se generan. Además, en México es difícil satisfacer los recursos económicos necesarios para llenar las necesidades de producción de los artistas y

creadores del teatro nacional, incluso tomando en cuenta que país cuenta con una política cultural que apoya con programas de financiamiento el quehacer artístico del país, la forma en la que la mayoría de los egresados se enfrentan a la producción teatral es a través de sus propios recursos económicos. Los entrevistados constantemente lo señalan, las estrategias para la obtención de recursos van desde el diseño de una carpeta de producción visualmente atractiva, la solicitud de apoyos gubernamentales a través del FONCA (aunque éstos son minoritarios y muy disputados), o incluso, como señala Diana Luévano, hasta pedir dinero “boteando”.

Así es como surgen grupos independientes que arriesgan sus recursos económicos en aras de llevar a cabo un producto artístico. Una producción teatral independiente obtiene lo necesario para la función gracias a su esfuerzo y tenacidad, circunstancia que lleva al ejercicio de búsquedas materiales prácticamente de donde se puede. Es decir, desde los mercados de pulgas, la Lagunilla, Tepito, etc. Hasta el clóset de las tías y las abuelas. A veces se compran las telas y se fabrican los vestuarios, pero en la gran mayoría de los casos los materiales se toman de los lugares más informales.

Lo mismo pasa con la utilería o la escenografía, que en el mejor de los casos se manda construir con un carpintero, o bien se traen muebles de las casas de los integrantes del grupo, también existen los que se inclinan por el teatro pobre o espacio vacío, lo cual manifiesta que lo más importante en el teatro es la actuación, el elemento humano, así que de ese modo se justifica la falta de elementos de producción.

El Teatro Universitario del Colegio de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, se hace principalmente entre amigos y conocidos, debido a que no se tienen los recursos para pagar sueldos a actores y creativos reconocidos y de larga trayectoria. En muchas ocasiones, el productor debe echar a andar un proyecto sin el casting que se desearía, así

que una vez más se improvisa cómo los directores logran que el actor se aproxime a su personaje.

El hecho de que no se les pueda pagar a los actores en muchos casos, genera una cierta informalidad, porque suponen que están trabajando “como un favor”, muchas veces los actores y también el director o los creativos llegan tarde, no se saben los textos, no entregan a tiempo, hablan por teléfono durante el ensayo, juegan, no se preparan, se cortan el pelo o hacen cambios a su imagen que afectará la puesta en escena. En fin, una lista interminable de eventos que van a deteriorar la de por sí accidentada puesta en escena.

Otro de los problemas más comunes es la ignorancia acerca de los requisitos legales que debe cubrir toda obra de teatro, como los Derechos de Autor, pagos a Tesorería, pagos a la Delegación, etc. Esta ignorancia es lo que da como resultado que se hayan dado casos en los que, a punto de estrenar, lleguen las autoridades y cierren la temporada, o que las funciones sean canceladas hasta que eso se cubra, aunque afortunadamente esto sucede ,uy pocas veces.

La existencia de un responsable de producción puede prevenir algunos de los problemas mencionados, pues así el director se dedicará exclusivamente a crear y será responsabilidad del productor el tener en orden la legalidad de la obra.

Es como señala Alberto Villarreal: “[El productor] es el creador de ambientes, de relaciones internas, es el vínculo entre la producción y el mundo exterior y todos lo problemas del mundo exterior, es el As para resolver cualquier problema, es la única persona que debe saber absolutamente todo de la obra”

Y con esto se debe señalar que no es posible generalizar soluciones a la problemática de la producción, ya que éstas dependerán del tipo de obra, espacio, director y

hasta de las relaciones con las que se cuenta, así como las múltiples posibilidades del equipo de trabajo a la mano.

Una buena presentación del proyecto es esencial para lograr colocarlo en un buen espacio. ¿Y qué es, básicamente, una “buena presentación”? Esencialmente consiste en desarrollar una carpeta competente, con un buen diseño, que contenga y describa objetivamente todos los elementos estéticos relevantes de la obra que se consideren de interés a las personas a las que se les muestra. Si se trata de una carpeta para conseguir patrocinios, estos elementos pueden ser el texto de la obra, fotografías de la puesta, biografía del autor, curriculas, etc. Si es una carpeta para conseguir espacios puede incluir la maqueta de las plantas de iluminación, bocetos de los escenarios, etc. Gonzalo Blanco lo comenta claramente: “Se debe poner énfasis en las imágenes, colores, algo muy visual y que con poca literatura dé objetivos, sinopsis, qué se espera, hacia qué público está dirigida, buscar que la carpeta sea llamativa y muy profesional.” Aunque por otro lado, el uso de carpetas tiene sus grandes detractores, como German Castillo, que no las utiliza, pues prefiere basar la solicitud de recursos en la merecida fama que tiene su nombre. Es decir, en la calidad que ha demostrado su trabajo. Aunque eso sólo es posible cuando ya se ha logrado una carrera mucho más extensa.

Lo cierto es la experiencia práctica apunta a que si se cuenta con la figura de un productor ejecutivo, se puede lograr aterrizar la obra, pues es él quien va a considerar todas las necesidades de la puesta en escena, desde el teatro donde se va a realizar hasta los costos del vestuario, la escenografía, la utilería, los permisos que necesita o si tiene o no posibilidades de una audiencia consistente. Éste último punto es muy subjetivo, pues todo depende de la calidad del montaje, pero sobre todo de la promoción y difusión que se haga de la obra.

Si bien anteriormente se mencionaron algunos aspectos revisados por el estudiante de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, cabe señalar que en ésta se ha privilegiado el hecho creativo, dándole mayor peso a materias como actuación y dirección, dejando a un lado aspectos fundamentales como la problemática de la producción en una obra de teatro.

Se considera que el tiempo que se da en el plan de estudios a la materia de producción es poco, por ello hay lagunas en la práctica y en la formación de los futuros productores universitarios, es importante subrayar la conveniencia de que esta materia tenga una carga de horas más importante y una práctica más realista y apegada al mercado laboral actual.

Pero algo es muy claro, y es que el teatro Universitario en México está formado por grandes y maravillosos artistas, que han aprendido a improvisar para sacar adelante con entereza y gran dignidad sus proyectos.

Anexos

A. Entrevistas sobre producción teatral a profesionales del Teatro Universitario

Como ya se mencionó, la falta de una formación práctica en el campo de la producción ha llevado a los grupos a una improvisación de su práctica en la labor profesional. La forma en que la producción se resuelve es tan diversa como las personas que la ejercen. Por ello, se consideró imprescindible el rescate de las experiencias de producción de algunos representantes del Teatro Universitario Contemporáneo a través de una breve entrevista. Sirvan como ejemplos de las inagotables posibilidades con las que se cuenta para salir adelante con la puesta de un montaje.

A.1 Carlos Talancón Sánchez

¿A que te dedicas?

Soy Director de teatro.

¿Consideras importante nombrar a un responsable de producción? ¿Por qué?

Sí, porque para que el director se encargue propiamente de la parte creativa, debe haber alguien que produzca, que se encargue de conseguir los presupuestos, de todo lo que quiere decir la producción.

¿Cuáles consideras que son las responsabilidades de un productor?

Pues sobre todo organizar, organizar el proyecto en sí para que llegue a su meta y todo lo que eso conlleva, desde la calendarización, hasta conseguir el material, ponerse de acuerdo con el escenógrafo, vestuarista, etc.

¿Cuáles crees que son los principales problemas en el área de producción?

Más que nada cómo ajustar las necesidades de la obra a un bajo presupuesto, sobre todo cuando hay poco presupuesto, que es el caso de México,

¿Cuál crees que debe ser la relación del productor con el director?

En primer lugar, básicamente de mucho respeto, que el director respete el trabajo del productor y viceversa, porque muchas veces se mezcla, se trata de que cada quien haga lo que le corresponde.

¿Cuál crees que debe ser la relación del productor con el actor?

Es una relación indirecta, el productor no puede darle órdenes, no se puede meter directamente con el actor, sino tiene que ser a través de director, algo que el productor tenga que pedirle al actor siempre tiene que ser avalado por el director, porque la relación es productor-director y director-actor.

¿Cuál crees que debe ser la relación del productor con los creativos?

El productor establece una relación más directa con el escenógrafo, el vestuarista, etc., porque justamente el productor es el que se va a encargar de conseguir todas las cosas que ellos estén pidiendo. Pero, de nuevo, siempre tiene que haber un acuerdo con el director, no se les puede saltar.

¿Cuál crees que debe ser la relación del productor con los realizadores?

Bueno ahí el productor da órdenes muy precisas a los realizadores, pero éstas deben facilitar al máximo su trabajo.

¿Cuál crees que es la función más importante de un productor?

Lograr que la obra llegue a su fin de la mejor manera posible. Es decir, que no llegue con faltas, que el vestuario y la escenografía estén en orden, que los actores hagan lo que tengan que hacer.

¿Cómo evalúas la viabilidad financiera de un proyecto?

En primer lugar están los actores, cuánto se les va a pagar; en segundo lugar viene la escenografía, luego el vestuario, pero para mí en primer lugar es que los actores estén bien pagados, yo no sacrificaría la paga de los actores por la parte de escenografía o vestuario. Lo esencial en el teatro son los actores, aunque todo es necesario.

¿Cómo subsidias tus espectáculos, cuáles son tus fuentes de ingreso?

Bueno yo no he tenido una muy larga carrera, pero actualmente una de las opciones es el apoyo público, instituciones sobre todo, igual está la opción de la iniciativa privada, pero por el momento yo me estoy moviendo en el rango de instituciones. Para el espectáculo anterior yo invertí dinero, que recuperé de la taquilla.

¿Cómo administran esos recursos?

Pues para el proyecto anterior [*Las Bacantes*] teníamos muy poco dinero y ese dinero se destinó a la escenografía y al vestuario, y con lo de la taquilla recuperamos eso y así apenas y le pagamos minimamente a los actores.

¿Cómo es la presentación de tus proyectos para lograr patrocinios?

Bueno es con carpeta, yo tengo entendido que la principal vía es la carpeta, que sea una carpeta muy bien diseñada y muy concisa en lo que uno quiere.

¿Cómo divides tu producción?

Primero lo que hago es calendarizar todo el proyecto, una vez calendarizado lo divido en dos partes. La primera parte consiste en aterrizar todas las ideas y todos los conceptos que el director, en éste caso yo, tenga. Ya una vez aterrizados, hago una pausa y me dedico a la producción, ¿qué se va a necesitar?, ¿cómo van a ser los vestuarios?, ¿cómo será la escenografía? Y se manda hacer mientras sigo montando ya de manera mucho más concreta el proyecto.

¿Cómo realizas la selección y contratación de los equipos de trabajo?

Sobre todo es gente que conozco, o que he visto como trabaja y me gusta su trabajo, simplemente lo contacto.

¿Contratas especialistas, ciertos creativos o realizadores para tus espectáculos?

Sí, en el montaje anterior fue la mitad sí y la mitad, no. Por ejemplo, yo me encargué de la escenografía aunque no soy profesional de la escenografía, pero el diseño del vestuario y la realización si lo mandé hacer con gente profesional.

¿En qué tipo de espacios presentas tus montajes?

Bueno, hasta ahora yo he presentado obras en el campo universitario, es decir en C.U. El proyecto anterior lo presenté en el foro Luces de Bohemia, sencillo pero ya un foro profesional.

¿Cómo consigues los espacios?

Bueno éste fue pagando, audicioné y una vez que me aceptaron la obra pagué la temporada.

¿Dónde y cómo consigues el vestuario, la escenografía y la utilería?

Lo principal es que teniendo dinero uno ya se puede mover, se contrata al vestuarista, al realizador, se diseña y se manda hacer la escenografía. Lo principal es el dinero, si no hay dinero pues cómo, sería un vestuario improvisado, vemos lo que tenemos y lo adaptamos. Lo que se tiene se adapta a las necesidades de la obra.

¿Qué factores de comercialización utilizas para promover tus espectáculos?

Para mi situación como principiante, sobre todo ser hábil para la difusión de boca a boca, incluso antes del estreno empezar a armar escándalo o chismes, lo cual va prendiendo el asunto para que vaya la gente, principalmente es eso y volantes también.

¿Quién realiza los trámites de legalidad?

Yo los realicé, pero lo ideal es que sea entre el productor y el asistente de producción.

¿Has tenido problemas con los trámites?

No, siempre es algo que quita tiempo, es muy pesado, pero entendiendo los mecanismos institucionales ya no es tan difícil y realmente no tuve problemas. Siempre es como una piedra en el zapato pero ahora no tuve problemas.

¿Cuáles de éstos creativos y realizadores contratas para tu obra?

Dramaturgo: No he contratado, pero sí lo haría.

Director: No

Musicalizador: Sí, en ocasiones

Coreógrafo: No

Escenógrafo: Sí

Utilero: Sí

Iluminador: Sí

Vestuarista: Sí

Productor: Sí

Promotor: No, eso lo hacemos entre el productor y yo.

Relaciones Públicas: No

Maquillista: No

Efectos especiales: No

Fotógrafo: Sí

Entrenamiento vocal: No

Entrenamiento corporal: No

En el caso de los últimos dos, yo creo que el director debe tener la capacidad de realizar estos trabajos.

A.2 Alberto Villarreal Díaz

¿A que te dedicas?

Director de teatro, de cine y escritor

¿Cuáles consideras que son las responsabilidades de un productor?

Exigir que cada quién se preocupe por su trabajo, de garantizar las condiciones para que todo mundo pueda hacer su chamba y no tengan pretextos para no hacerla. Es el creador de ambientes, de relaciones internas, es el vínculo entre la producción y el mundo exterior y todos lo problemas del mundo exterior, es el “As” para resolver cualquier problema, es la única persona que debe saber absolutamente todo de la obra, todos los demás deben tener verdades parciales, pero el productor debe saberlo todo.

¿Cuáles crees que son los principales problemas en el área de producción?

Bueno, el principal es que la gente no sabe producir, ¿a qué me refiero con eso? Es que no sabe con quién está tratando, no sabe qué es la dirección, no comprende bien qué hace un director de escena, no sabe actuación, no sabe los problemas que un actor tiene, no sabe cuestiones técnicas, no sabe literatura y es una posición donde debe saber todo, debe saber absolutamente todo para conocer hasta qué grado la gente te miente o hasta que grado la gente realmente necesita las cosas que te está pidiendo. Entonces eso da una gran incomprensión, es gente sin procedimientos. La producción es una cuestión de mucho orden, de mucho procedimiento, de muchos manuales y no existe ese tipo de orden. Además en México no tenemos muy clara esa figura, por lo tanto la gente no sabe bien para qué sirve, entonces unos le piden unas cosas, otros los mandan por las tortas, otros quieren

que consigan los patrocinios (que esa es otra área), y se enfrenta totalmente a un mundo de incompreensión, pero también en general los productores no saben cómo hacer el trabajo, salvo algunos pocos. Y otro problema frecuente es que no saben hablar con la gente, no puedes hablar igual con un director de escena que con el maestro que te hizo la escenografía, con el escenógrafo, con el iluminador, con un actor, con un crítico. Todos hablan lenguajes diferentes, todos piensan diferentes cosas del teatro y el productor ejecutivo debe saber hablar los idiomas y lenguajes de cada uno. Normalmente no lo saben, tratan a la gente de forma poco adecuada, entonces no consiguen lo que quieren, son poco suspicaces en ese sentido.

¿Cuál crees que debe ser la relación del productor con el director?

Pues de una absoluta complicidad, es los pies del director, es la realidad objetiva del director, deben pensar lo mismo, deben ir hacia el mismo lugar, es una de esas personas con las que uno debe discutir y pelear y finalmente los dos deben llegar a una sola cosa, si uno va por un lado y el otro no, obviamente fracasan. Creo que el productor ejecutivo debe involucrarse con la estética, muchas veces uno dice “quiero tal y tal cosa”, te consiguen lo primero que agarran y ya, pero eso no es eficaz porque uno dice “eso no es exactamente lo que necesito”, surgen problemas de comunicación porque no está absolutamente involucrado con la estética del proyecto. El productor ejecutivo es el pie, la base, el soporte.

¿Cuál crees que debe ser la relación del productor con el actor?

De inteligencia y cierta distancia, a veces debe ser la mamá de los actores, cuando no es el asistente de dirección, debe saber donde consentirlos, donde apretarlos, aquí si es una relación mucho más política, de ingenio, por la misma forma de ser de los actores. Hay que saber cómo llevarlos, manejarlos, qué hablar con ellos, existe una relación más de inteligencia, de relaciones públicas que muchas veces el productor ejecutivo no es el

encargado de llevarla a la totalidad, pero sí es él quien debe buscar la estabilidad de todas las personas del montaje.

¿Cuál crees que debe ser la relación del productor con los creativos?

Me parece que debe tomar algún tipo de opiniones, hablar con ellos, resolver problemas, pero creo que el acuerdo es con el director, el director se debe arreglar con los creativos, el director no debe pedir a un creativo más de lo que ya habló con el productor, pero creo que un creativo no tiene mucho que hablar con el productor ejecutivo, mas que ya para cuestiones prácticas. La clave de la producción es que una sola persona controle un solo asunto. Si el productor ejecutivo empieza a tomar decisiones con los creativos, eso es letal para un director. Porque inmediatamente el director pierde jerarquía, y el teatro es un arte de jerarquías, es un arte absolutamente jerarquizado. Y si uno no comprende las jerarquías internas de una puesta en escena, afecta la puesta en escena, porque la gente pierde autoridad y eso es algo que el productor ejecutivo puede causar sin darse cuenta, destruir las jerarquías internas y crear problemas. Entonces a los creativos hay que darles un trato más distante y más bien pragmático.

¿Cuál crees que debe ser la relación del productor con los realizadores?

Bueno pues ahí sí se trata de pedir calendarios, que esté todo a tiempo, la relación que tenemos todos con los realizadores, cuidar los detalles. Ahí sí ya es gente que trabaja para los creativos, entonces creo que también es una cuestión de revisión, mas no de teatro directo. El productor ejecutivo y el productor general no deben hacerlo todo, pues son seres humanos, no pueden hacerlo todo, y si tú haces el trabajo de la gente lo que ocasionas es que la gente no haga su trabajo. Hay zonas que ya no involucran al productor ejecutivo y al productor general, hasta dónde no debe llegar y esa es otra función del productor, hacer evidente hasta dónde es el trabajo de cada quién y cuando hay un error hacer notorio quién

cometió el error, eso es algo que ayuda a mejorar mucho las producciones, no con el afán de culpar o de tachar a alguien sino de saber dónde está fallando la puesta en escena, porque en algún momento si eso sigue mal habrá que tomar una decisión y el tema es saber qué decisión es la mejor e identificando el elemento que no está funcionando, se puede tomar esa decisión. Entonces también el productor debe mantener muy transparente el asunto, no encubrir a la gente.

¿Cuál crees que es la función más importante de un productor?

Es que la puesta en escena se realice y que se cumplan los objetivos. Y todo debe estar encaminado para cumplir las metas u objetivos concretos, si no pues ya se empieza a negociar si se va a lograr “X” pero no “Y”; ahí ya hay un problema.

¿Cómo evalúas la viabilidad financiera de un proyecto?

Bueno, para esto hay unas fórmulas de puntos de equilibrio económico, que es difícil de explicar aquí, pero si puedo decir que hay que aplicar todos los formatos, hay que hacer puntos de equilibrio, hay que ver el impacto social, hay que ver el impacto estético, hay que hacerlas porque si no después se vuelve un problema y uno se pregunta, ¿por qué no funciona? No funciona porque no trabajé con la realidad. Entonces, la evaluación de un proyecto debe darse desde un marco muy realista. Como dice Luis de Tavira, hay unas preguntas fundamentales: ¿Qué representa el montaje en la historia del teatro? ¿Qué representa en la historia del teatro mexicano? ¿Qué representa en tu historia personal como director? Eso es importante para ubicarse y saber qué tanto se le puede exigir a la puesta en escena y qué tanto ya no se le puede exigir. Pero sí hay que aplicar los formatos, si hay que evaluar, si hay que ver si económicamente va a funcionar, si hay que hacer respaldos. El arte de la producción es anticiparse al problema, tener resuelto el problema antes que el

problema caiga. Normalmente se trabaja sobre el problema, no sobre la prevención del problema.

¿Cómo subsidias tus espectáculos, cuáles son tus fuentes de ingreso?

Yo en lo personal tengo una productora que es una sociedad civil, sin fines de lucro, con recibos de deducibilidad de impuestos, lo que implica que las empresas me dan dinero y yo les doy un recibo; es decir, subsidiamos a través de la iniciativa privada, lo que va por Artillería Producciones. Lo que va por otros espacios, como La Madriguera, a veces si son producciones personales y se recupera a través de taquilla o de patrocinios. Lo que nosotros tenemos es un grupo de trabajo, es una productora, una S.C.¹⁵ y una productora que es una S. A. De C. V.¹⁶ y el espacio de La Madriguera. A través de ellas podemos mover recursos, canalizarlos, intercambiar, ofrecer. Tenemos nuestros espacios de publicidad, tenemos convenios con instituciones de la UNAM, con instituciones del INBA, con instituciones privadas, donde nosotros tenemos ya una gama de opciones que ofrecerles al patrocinador y hay todo un programa, un sistema de recuperación financiera costo-beneficio y así es como se obtiene el dinero.

¿Cómo administran esos recursos?

A través de una contabilidad, existe una contadora en la empresa que es la que entra y registra todo, se registra cada centavo. Si se factura, si se llevan notas, se destinan los dineros. Si este dinero es de la producción de *Máquina Hamlet*, no puede ir para *Perfumes* y *Tentaciones*. Lo más sano es llevar contabilidades muy precisas, ser obsesivo con los números, porque si no se va perdiendo y se va goteando el dinero y de pronto estás en crisis.

¹⁵ Sociedad Civil

¹⁶ Sociedad Anónima de Capital Variable

¿Cómo es la presentación de tus proyectos para lograr patrocinios?

Depende el patrocinador, es importante hacer notar que así como ningún montaje es igual a otro, ningún patrocinador es igual a otro. Primero vemos qué obra es, qué tema maneja, qué actores son adecuados, en qué espacio se va a desarrollar y en torno a eso se elige el patrocinador que esté de acuerdo a la idiosincrasia del montaje. Entonces los patrocinadores se interesan o no por los públicos, etc. En ese momento se les vende el proyecto, igual la carpeta se elabora de acuerdo al patrocinador. Cada uno tiene diferentes formas de pensar, pero primero es conocer a la gente, sondearla y entonces saber cómo se le va a vender, pero son estrategias muy distintas, hay como puntos básicos a seguir: costos, currícula, lo básico; pero más que nada la imagen, el fondo es lo que varía, pero sobre todo se trata de qué les ofrecemos. Es muy importante el trato que se le da al patrocinador, pues finalmente el patrocinador es el que confió en ti y entonces hay que darle un gran trato.

¿Cómo divides tu producción?

En tres grandes bloques: la preproducción, la producción y la postproducción, La preproducción abarca toda la planeación hasta el día que se suelta el dinero, ahí comenzamos la producción, hasta el día que se da la última función y se cierra el proyecto, todos los ensayos y temporada forman parte de la producción, y cuando termina viene la postproducción que es un retomar, ¿qué pasó? Los videos, los *making off*, hacer carpetas, ver si ese proyecto se va a volver a montar, qué se va a hacer con esa producción, y ya. Obviamente tiene sus fases internas, antes de la preproducción hay diseños para ver cómo va a ser la preproducción, cuándo se piden los dineros, cómo se manejan, etc. Pero si nos preocupamos por tener sistemas, por tener orden, es lo que nos ha ayudado a hacer producciones más firmes y exitosas.

¿Cómo realizas la selección y contratación de los equipos de trabajo?

Esa es, por lo menos para mí, la parte más difícil de la producción. Normalmente trato de que sea gente que conozco, a veces he realizado casting y no da muy buenos resultados, no existe una cultura del casting en México, todo es por cuates o conocidos, o porque lo viste en una obra y le llamas, la gente no es profesional para pedir trabajo, llegan sin vitae y sin fotos, mienten, alteran información y eso es grave porque este mundo es muy pequeño, todo el mundo se conoce, todo el mundo te va a decir algo de fulano, etc. Es muy difícil encontrar gente que sepa trabajar, de entrada en México no tenemos buena formación teatral. Existen grandes creativos con los que todo el mundo trabaja y están saturados y es muy difícil trabajar con ellos, quieran o no, te cobren o no, es un problema de tiempo. Todo mundo está haciendo varias cosas a la vez para sobrevivir y eso genera problemas, creo que el gran problema de la producción es el uso del tiempo, más que el uso del dinero, el tiempo es de lo que más carecemos. Pero el gran asunto es, ¿con quién voy a trabajar? En cada obra la selección ha sido distinta, casi azarosa, no hay nada seguro. Básicamente trato de trabajar, como dice Almodóvar, mi misma familia de actores y creativos, llamar a los mismos con los que ya trabajé, porque ya los conozco. Detesto a los actores que se asumen como obreros calificados, gente que dice “qué quieres que haga y lo hago”, no trabaja más allá. Y en nuestros proyectos no necesitamos ese tipo de gente sino alguien mucho más creativo, que se asuma como un creador y no un obrero.

¿Contratas especialistas o ciertos creativos y realizadores para tus espectáculos?

Sí, trato de que sea gente que sabe muy bien lo que hace. Hasta ahora nunca he trabajado con alguien que trabaje por primera vez, no por desprecio ni nada, sino porque no se ha dado. Trato de trabajar con gente que ya tuvo esa experiencia, que ya la conoce. He trabajado con muy pocos escenógrafos pero con muchos artistas plásticos, en mi caso prefiero trabajar con los artistas plásticos. En el caso de los actores sí busco que sea gente

que tenga noción de lo que va a hacer, con experiencia. Igual con el músico o el productor ejecutivo. Es decir, gente que sepa lo que está haciendo, tratar de que sea gente que sepa más que tú, para que tú puedas aprender y estés cubierto.

¿En qué tipo de espacios presentas tus montajes?

En todo tipo de espacios. Tenemos La Madriguera, aquí podemos hacer todo tipo de obras, las que queramos, pero también he trabajado en espacios de la UNAM, en el Juan Ruíz de Alarcón, Casa del Lago, espacios del INBA, del Helénico, giras, teatros principales, acabamos de dar unas funciones en el metro Pino Suárez y Copilco. Afortunadamente, he podido hacer teatro en muchos espacios, y si, todos son diferentes y las condiciones de trabajo son muy distintas, incluso por ciudades o estados, todo cambia. Un productor siempre debe tener claro que cada lugar, cada persona, es una situación diferente, es como si uno adquiriera experiencia, pero nunca puedes implantar un método.

¿Cómo consigues los espacios?

De muy diversas formas. Metiendo la carpeta, o que te habla alguien y te lo ofrece o vas y lo pides. Con lo del metro, que fue directamente en Casa del Lago, son textos de Arreola que se pueden presentar en cualquier espacio. Lo que si debe cuidar la producción es quién ve el trabajo, hacerlo bien para que te llamen, si tu empiezas a trabajar bien la gente te empieza a llamar poco a poco se va abriendo el camino.

¿Dónde y cómo consigues el vestuario, la escenografía, la utilería?

De donde se puede. A veces lo mandamos hacer, a veces compramos la tela, a veces nos lo hemos robado, no acabamos de robar una cosa del super de acá atrás. A veces lo pedimos prestado, vamos con las tías, lo compramos, es decir de dónde sale. Hay que tener mucho ingenio, mucha habilidad, saber dónde negociar, dónde intercambiar. Algo que funciona mucho es el patrocinio, si vas a necesitar materiales que te los donen y les das un

recibo de deducibilidad, hay que conocer los mercados, los bazares de antigüedades, en fin de todos lados, la producción debe salir de donde la necesites y hay que ser inteligente para conseguirla. A veces hay cosas muy caras que puedes conseguir muy baratas.

¿Qué factores de comercialización utilizas para promover tus espectáculos?

Ahí sí depende del espectáculo y la zona a la que se ataque, creo que los posters siempre son muy buenos y las tarjetitas. Lo mejor son los críticos que te hagan reseñas de las obras, eso hace que la gente venga más, tratar de tener lo más posible publicidad en revistas como *Tiempo Libre, D.F., Reforma* y poder dirigir muy bien a tu sector. Es como una cadenita, primero te tiene que ver la gente de teatro y otros públicos para que eso mismo vaya creciendo, son como círculos concéntricos, quién te debe ver primero, quién después, y saber hasta dónde ubicas a tu público, cuántos espectadores van a venir, si estás haciendo algo comercial, si no, también para no esperar de más ni de menos. Las cadenas de correos electrónicos, contactar con otros grupos, intercambios y los estrenos son maravillosos para promover una obra. Hay que estar cuidando que en ciertos espacios los posters siempre estén, hablar con ciertos críticos, etc.

¿Quién realiza los trámites de legalidad?

Nosotros tenemos una abogada y una contadora que revisan los aspectos legales, y algunas cosas, como los derechos de autor, las hace el productor.

¿Has tenido problemas con los trámites?

Nada más los problemas que considero normales, de que no te mandan los documento, ya se les perdió la carta, si tienes el permiso pero quién sabe dónde lo dejaron, etc. De ahí en fuera jamás hemos estado en ningún problema, todo está en orden, todo es legal, pues si no es así, no puedes trabajar bien. Si un montaje no es legal es difícil que crezca. Muchas personas lo hacen, pero siempre se quedan en un nivel bajo. Si quieres

realmente que la obra tenga impacto, grandes espacios, etc, uno debe considerar desde el principio tener todo legal.

—¿Cuáles de éstos creativos y realizadores contratas para tu obra?

En caso de ser necesario y de poder contrataría a todos.

Dramaturgo: Sí.

Director: Sí.

Musicalizador: Sí.

Coreógrafo Sí.

Escenógrafo Sí.

Utilero: Sí.

Iluminador: Sí.

Vestuarista: Sí.

Productor: Sí.

Promotor: Sí.

Relaciones Públicas: Sí.

Maquillista: Sí.

Efectos especiales: Sí.

Fotógrafo: Sí.

Entrenamiento vocal: Sí.

Entrenamiento corporal: Sí.

A.3 Diana Luévano Muñoz

¿A qué te dedicas?

Soy productora, directora y actriz de teatro.

¿Consideras importante nombrar a un responsable de producción?

Sí, creo de vital importancia que alguien lleve el control de todo aquello que está fuera de escena, que mantenga la comunicación de los integrantes del equipo artístico y creativo y mantenga orden en las ideas originales con respecto a lo que ya se está realizando en cuanto a la producción. Es preferible que se mantengan aparte el director y/o los artistas involucrados en dicho proyecto pues eso provocaría exceso de estrés, no creo posible que se pueda realizar al mismo tiempo dos actividades tan diferentes y mantener la objetividad en ambas.

¿Cuáles consideras que son las responsabilidades de un productor?

Definitivamente mantener el orden de lo ya planeado y ser muy responsable, procurar que el equipo se mantenga homogeneizado con el planteamiento principal y con las modificaciones, sobretodo hacer consciente de esto al equipo creativo.

¿Cuáles crees que son los principales problemas en el área de producción?

Son muy variados, cada producción tiene características diferentes y el mayor problema que puede existir, según mi experiencia, es no tener planes de contingencia y soluciones extra-instantáneas cuando en efecto surge un problema

¿Cuál crees que debe ser la relación del productor con el director, creativos y realizadores?

Bueno, la relación que se tiene con el equipo creativo, de igual forma varía dependiendo las exigencias de la puesta en escena. Yo coordino los tiempos en que deben efectuar su chamba, así como de llevar un orden de ideas y que no se disparaten ni los creativos ni los realizadores o el director, que se mantengan en una coherencia general en el trabajo, que se tengan juntas y una constante comunicación para que el director sepa que está haciendo cada uno de los creativos, que se mantenga el orden en el flujo de dinero.

Entonces yo como productora, establezco esa relación con todo el equipo incluyendo a los actores.

¿Cuál crees que es la función más importante de un productor?

Todo es importante cuando asumes realizar una producción, ya que todo lo que integra las actividades que el productor tiene que realizar no se pueden dejar de lado.

¿Cómo evalúas la viabilidad financiera de un proyecto?

Hago una investigación para ver si eso puede funcionar en el mercado, pero es muy subjetivo, en realidad nunca se puede saber con certeza cómo nos va a ir.

¿Cómo subsidias tus espectáculos? ¿Cuáles son tus fuentes de ingresos?

Son muy variadas, desde becas institucionales, patrocinios de iniciativa privada, hasta pedir dinero boteando

¿Cómo administran esos recursos?

Dependiendo de las necesidades de la producción

¿Cómo es la presentación de tus proyectos para lograr patrocinios?

Me guío en las características de la puesta en escena y los intereses generales del grupo, y de lo que en ocasiones considero interesante para el patrocinador.

¿Cómo divides tu producción?

En tres etapas, pre-producción, producción y post-producción.

¿Qué haces en cada una de ellas?

Lo que realizo en cada una de ellas es determinado por las características y el interés de los participantes de la puesta en escena, así como de la idea original del Director y el equipo creativo y de quienes lo integran, además del tiempo con el que contamos para realizarla.

¿Cómo realizas la selección y contratación de los equipos de trabajo?

En algunos grupos con los que he trabajado los integrantes están en el proyecto porque desean realizarlo, sin importar el tiempo, por lo tanto no hay contratación. En otros casos he realizado casting.

¿Contratas especialistas o ciertos creativos y realizadores para tus espectáculos?

Sí

¿En qué tipo de espacios presentas tus montajes?

Teatros a la italiana, teatros en arena, y foros alternativos o que hemos hecho de ellos un foro alternativo de teatro.

¿Cómo consigues los espacios?

He solicitado espacios a instituciones INBA, UNAM, y también he rentado Foros

¿Dónde y cómo consigues el vestuario, la escenografía y la utilería?

He conseguido materiales en bodegas del INBA, UNAM, comprando en Tepito, en el mercado de pulgas, lo he mandado a realizar y en ocasiones hasta yo misma lo he tenido que hacer.

¿Qué factores de comercialización utilizas para promover tus espectáculos?

Carteles, posters, volantes, radio, prensa escrita, y cuando hay más dinerito TV

¿Quién realiza los trámites de legalidad?

Esas actividades si le corresponden al Productor Ejecutivo, pero en algunas ocasiones las realiza quien tenga el contacto del lugar donde necesitemos el trámite

¿Has tenido problemas con los trámites?

No hasta ahora

¿Cuáles de éstos creativos y realizadores contratas para tu obra?

Dramaturgo: Sí.

Director: Sí.

Musicalizador: Sí.

Coreógrafo Sí.

Escenógrafo Sí.

Utilero: Sí.

Iluminador: Sí.

Vestuarista: Sí.

Productor: Sí.

Promotor: Sí.

Relaciones Públicas: Sí.

Maquillista: Sí.

Efectos especiales: Sí.

Fotógrafo: Sí.

Entrenamiento vocal: Sí.

Entrenamiento corporal: Sí.

Tarde o temprano se utilizan todos, ya lo verás

A.4 Gonzalo Blanco

¿A que te dedicas?

El hombre de los mil usos, soy académico de Literatura Dramática y Teatro, soy actor de lo que se pueda, por lo general de teatro y soy director de Teatro.

¿Consideras importante nombrar a un responsable de producción?

Definitivamente, porque por lo general el director tiene que estar haciendo todas las funciones del director, entonces el asistente de dirección en muchas ocasiones no puede cubrir todas las actividades, por lo que deberá haber un asistente de producción y de

dirección. Son el nexo entre finanzas y realización, entonces esas dos personas son indispensables.

¿Cuáles consideras que son las responsabilidades de un productor?

Mi experiencia, es que en mi caso el director es el productor, soy director/productor, pues soy el que organiza todo. El productor tiene que estar viendo la carpeta, haciendo los contactos para las entrevistas, para las citas, ver qué onda con el teatro, con dineros, en mi caso yo como productor tengo que idear los medios de financiamiento del montaje. Desgraciadamente no soy contador, entonces una vez que ya tengo el financiamiento, la cuestión de los números es un lío, por eso me metí a teatro, y no hay materias de números desgraciadamente, y pues las funciones del productor deberán ser que consiga el lugar, la promoción, difusión. No necesariamente tiene que ser el creativo, pero en mi caso como yo soy la misma persona, soy el creativo y el financiero, entonces, es un lío.

¿Cuáles crees que son los principales problemas en el área de producción?

Precisamente, conseguir financiamiento. Pongo como ejemplo lo que me acaba de pasar: SOGEM saca la convocatoria para la puesta de teatro mexicano, nos dieron el Gilberto Cantón, para *La Calle de la gran Ocasión*. Habíamos hecho una fiesta y teníamos algo de dinero ahorrado para otra obra y resulta ser que casi perdimos ese dinero en esa mini temporada de la obra, dimos cuatro funciones y tuvimos que cancelar, porque con cuatro funciones estábamos en bancarrota. No teníamos un apoyo, pero eso del teatro independiente no existe, dependemos de varias instancias, hay que contactarlos apenas y logramos hacer los posters y programas de mano. Pero para la publicidad, necesitábamos dinero para eso, llegó un momento en que ni siquiera podíamos pagar nuestra publicidad en la revista *Tiempo Libre* y entonces las últimas semanas fue de “vox populi”, la última función nos recuperamos y pudimos pagarle a los técnicos, que fueron los únicos que

ganaron, pero todos los demás no recibimos ni un quinto. Entonces la responsabilidad es ver qué onda con el financiamiento, tener el apoyo porque de preproducción no hay ningún problema, pero la producción durante la temporada es lo que más desangra y pues fue lo que acabó cancelando.

¿Cuál crees que debe ser la relación del productor con el director?

Si fueran dos entidades distintas deberían tener una vinculación directa, que el productor lleve a buen término el sueño del director.

¿Cuál crees que debe ser la relación del productor con el actor?

No creo que sea necesaria, no es importante porque el actor fue llamado por el director.

¿Cuál crees que debe ser la relación del productor con los creativos?

Esa sí es directa, el director es el vínculo entre el productor y los actores, los creativos, etc. Pero los actores estamos bien mal acostumbrados a que podemos trabajar de a gratis, los creativos de repente dicen “necesitamos clavos” y si el productor no da el dinero no se pueden comprar los clavos. La relación es obviamente indispensable, si el director es el productor, la relación es más estrecha aún.

¿Cuál crees que debe ser la relación del productor con los realizadores?

Esa relación es directa, porque es quien suelta el dinero, pero el realizador es el que lleva el boceto a la vida. ahí si es más estrecha la relación, pues es el productor el que suelta el dinero para que se pueda hacer la producción.

¿Cuál crees que es la función más importante de un productor?

Los dineros. Por algo se llama productor, es el que toma el dinero y lo administra, se encarga de que creativos y realizadores estén vinculados a la idea del director, y es el que maneja el dinero, lleva las cuentas, el que está persiguiendo a la gente para que esté todo.

¿Cómo evalúas la viabilidad financiera de un proyecto?

Aquí en el Colegio de Teatro nos mal educan de que tiene que ser “El Arte por el arte”, entonces cuando yo como director ideo un montaje, lo último en lo que pienso es: “¿cuánto voy a ganar?”, sino: “Quiero montar esto, mis entrañas tienen necesidad de decir esto”. Es mi caso, y pues muy mal caso, porque una y otra vez me sucede de que ideo, y a la gente le gustan mis montajes, pero lo que son los reporteros, productores, saben que existe un Gonzalo Blanco pero no van en estampida a ver los montajes sino hasta que ya la voz popular les hizo publicidad. No calculo la viabilidad, no la calculo, eso es un gran error.

¿Cómo subsidias tus espectáculos?

En el 98 obtuve la coinversión del FONCA, y en el 89 para *Las Bodas de Figaro* obtuve el apoyo del FONCA para grupos independientes, entonces era ahí principalmente de donde estaba obteniendo el dinero, del apoyo gubernamental. En este proyecto que estoy iniciando, le dije a mi gente “antes que nada debemos tener una carpeta, tener bien planeado todo, para entregar la carpeta a cuanta convocatoria salga”. Insisto, no existe (o por lo menos es mi caso) el teatro independiente, somos dependientes de instituciones gubernamentales, porque los productores que tienen dinero me mandan por un tubo. Entonces necesitamos a fuerzas el respaldo de algunas instituciones gubernamentales, culturales, Pascual, Coca-Cola, te pueden dar los impresos a cambio de que aparezca su logo. Pero mi experiencia ha sido con FONCA, la última que fue en el 98 con *Ojos y Oídos* me peleé con la co-inversionista, y ella es la que tenía que entregar cuentas, pero quien terminó haciendo las cuentas fui yo y no quiero volver a pedir co-inversiones o apoyos si no tengo a alguien que maneje los números. Porque aparte de idear el montaje, darle toda la creatividad, la sensibilidad, tengo que estar haciendo las cuentas y vendiendo palomitas en

el intermedio y por lo general estoy en el escenario, pienso que es importante que otras personas hagan esto.

¿Cómo administras los recursos económicos?

Delego. Yo no quiero manejar números, yo no quiero que ni un quinto pase por mis dedos. Delego y relego la responsabilidad de manejar los dineros.

¿Para lograr patrocinios, cómo es la presentación de tus proyectos?

Tomé un curso de producción teatral y uno de los puntos que se tocó fue precisamente la formación de la carpeta, y una de las compañías dio un ejemplo de una carpeta preciosa, de papel de revista, etc, pero eso quiere decir ¡dinero! Entonces ahora lo que hice es que delegue la responsabilidad de imagen a una persona, puede estar en el escenario o no. Pero el manejo de la computadora y todo eso lo hace otra persona. Se espera que la carpeta tenga una presentación más que profesional, tiene que ser muy llamativa, ya sabemos que la gente no lee, entonces dar una carpeta con mucha información literaria no sirve de nada. Se debe poner énfasis en las imágenes, colores, algo muy visual y que con poca literatura dé objetivos, sinopsis, qué se espera, hacia qué público está dirigida, buscar que la carpeta sea llamativa y muy profesional.

¿Cómo realizas la selección y contratación de los equipos de trabajo?

Pues con los amigos, los conocidos que uno tiene, le hablo y le digo “oye, en un principio no hay dinero, pero vamos a ver la posibilidad, ojalá funcione”. Por lo general mis contrataciones son verbales y principalmente por amistades. Mis actores, realizadores, todos. En muy pocas ocasiones he hecho casting, para *Ojos y oídos* una amiga me hizo el casting, y por eso trabajé con Rodrigo Murray, Juan Carlos Vives, Leonor Bonilla, pero por lo general trabajo con mis amigos que en muchos casos fueron mis alumnos.

¿Contratas especialistas, ciertos creativos o realizadores para tus espectáculos?

Si tuviera yo la posibilidad de pagarles, sí. Por ejemplo, en muchos de mis montajes había estado llamando a Marcela Zorrilla, para diseño de vestuario, pero en los últimos montajes ya no le podía pagar, entonces le decía a alguien que más o menos supiera que si me hacía el diseño. Entonces si puedo financiar a un profesional, muy bien, y si no, insisto, con los amigos.

¿En que tipo de espacios presentas tus montajes?

En el que se aparezca. Yo soy de la idea de que para hacer teatro necesitas al ejecutante y al espectador, entonces la idea del teatro en locación lo he propuesto en mis clases, es lo que me llama la atención, tanto es así que un alumno mío Francisco Hernández, Frank, es el que tiene los espectáculos en el Centro Histórico, me llamó para actuar en el siguiente Festival del Centro Histórico, en la obra: *Exámen de Maridos*, para presentar la obra en las casonas reconstruidas del centro de la ciudad y esa idea de presentar en la locación la tomó de mi clase. Entonces si hay un teatro, un teatro a la italiana, pero entonces me interesa muchísimo romper la barrera de la cuarta pared. Para el segundo montaje de *Ojos y oídos*, el espectáculo se realizaba en el teatro Gabriel Mancera en un espacio vacío y poníamos las gradas a nuestra conveniencia para que el público rodeara al espectáculo, inclusive pusimos sillones entre el público, entonces yo me sentaba cuando hacía el personaje del marido cascarrabias, con un puro, me sentaba entre el público a fumarlo y crear que el personaje fuera verdaderamente nefasto. Como director me gusta muchísimo romper ésta pasividad del espectador, si es un espacio a la italiana busco el más mínimo pretexto para bajar al actor del escenario, meterlo al público o al pasillo o donde sea que involucre al público. Me gusta no dar llamadas, romper todas las convenciones, ésta pasividad del público y de ser posible modificar el espacio.

¿Cómo consigues los espacios?

Tocando puertas, viendo por todos lados, obviamente si voy a montar un espectáculo donde sale gente desnuda, pues voy y contrato el foro de la Comedia o el de La Nueva Dramaturgia, pero si voy a hacer un teatro más experimental, obviamente el Foro de la Comedia ¡no es una opción! Si lo que voy a hacer es teatro del absurdo entonces se está pensando en La Gruta o El Santa Catarina, no voy a ir a otros espacios a ofrecerlo, tiene que ser de acuerdo al contenido y necesidades del montaje.

¿Dónde y cómo consigues el vestuario, la escenografía, la utilería, etc.?

Si, por ejemplo, la obra es de época pues están las bodegas del ISSTE, IMSS, de Bellas Artes, de la UNAM, de los estudios Churubusco, estudios Azteca, para ver de repente los zapatos de un lugar quedan perfecto con el vestido de otro, por lo general hay que financiarlo porque de repente, “este es perfecto para fulanito pero le queda 3 tallas chico”, los zapatos hay que mandarlos hacer porque quién sabe quién metió los pies ahí, en quién sabe cuál centuria. Pero si es posible, hay que conseguir el vestuario que ya está hecho. En el caso de las obras del absurdo, ha resultado indispensable mandar hacer el vestuario.

¿Qué factores de comercialización utilizas para promover tus espectáculos?

Para entrar a PROTEA necesitas pagar una membresía, SOGEM nos ofrecía su membresía y nosotros sólo pagábamos el anuncio, no pudimos pagarlo y entonces pues no entramos a PROTEA y llegó el momento en que ni siquiera podíamos pagar el cuartito de publicidad de *Tiempo Libre*. Lo más caro es la promoción y la difusión, yo como director creo mucho en Grotowsky y en Brook, en el teatro pobre y el espacio vacío, para que toda la atención caiga en los actores. Entonces, de ser posible, me salto la escenografía. No quiero escenografía mas que unos pocos muebles, o nada de muebles, o lo que sea para que el dinero se ocupe en la difusión. Pero insisto, el teatro independiente no existe como tal, se

necesita que la institución que te está arrendando o prestando el teatro tenga su propio equipo de difusión y publicidad y vox populi, que por cierto sí funciona pero es lentísima.

¿Quién realiza los trámites de legalidad?

Para lo de *Ojos y oídos*, yo hice las llamadas telefónicas a Nueva York a Londres, pero al final de cuentas fue la productora asociada la que fue a SOGEM. Con *La calle de la gran ocasión* fueron mis actrices quienes contactaron a Fernando Martínez Monrroy, quién contactó a la maestra Luisa Josefina Hernández y ella al enterarse que yo montaba la obra escribió a mano “cedo todos los derechos a la compañía de Gonzalo Blanco”, entonces el montaje lo hice con un gran amor y pues luego ya lo tramitamos con Rosa Eguiza.

¿Has tenido problemas con los trámites?

Muchos, precisamente de obras modernas que aún están vivos los autores, si no tienes el permiso directo del autor olvídalos. Con todo lo que es teatro clásico, etc, ya que los autores están bien muertos no tienes que hacer ese tipo de trámites.

¿Cuáles de los siguientes creativos o realizadores contratas para tus obras?

Dramaturgo: No, porque o ya el texto está escrito o ya están bien muertos los autores, si se presentan modificaciones dramatúrgicas, las hago yo.

Director: Soy yo

Musicalizador: Soy yo.

Coreógrafo: Si el montaje requiere baile, sí.

Escenógrafo: Algún amigo o conocido.

Utilero: Sí.

Iluminador: Sí.

Vestuarista: Sí.

Productor: Alguien del grupo.

Promotor: Pues he aprendido que es tremendamente importante, pero generalmente es alguien del grupo.

Relaciones públicas: Lo mismo que promotor.

Maquillista: No lo he requerido.

Efectos especiales: Leo Otero por supuesto.

Fotógrafo: Pues afortunadamente ha habido gente dentro de la compañía.

Entrenamiento vocal: Espero que los actores hayan tenido algún entrenamiento en la academia, como para no tenerles que dar eso.

Entrenamiento corporal: Lo hago yo mismo.

Por lo general, traduzco, adapto, dirijo, actúo, diseño, entonces a través de los años he aprendido a delegar actividades, pues las horas de insomnio son para pensar: “¿cómo resuelvo esto?”

A.5 Germán Castillo

¿A qué te dedicas?

Soy director de escena

¿Consideras importante nombrar a un responsable de producción?

Mira, es un modelo que viene del teatro industrial o de los grandes teatros nacionales, pero en las condiciones financieras del arte en México, es casi imposible tener un productor ejecutivo, solvente, culto, con conocimientos estilísticos que pueda tratar adecuadamente con funcionarios o con todas las instancias que intervienen con el espectáculo teatral. Seguramente hay gente capaz de hacerlo, pero probablemente cobrarían el equivalente a todo el presupuesto de muchas de las obras que se hacen.

¿Cuáles crees que son los principales problemas en el área de producción?

La ausencia de una ubicación exacta para el espectáculo, que debe representarse en un teatro adecuado donde el público lo pueda descubrir y seguir. Por otro lado creo que la proporción de propaganda y la comunicación directa con los públicos debería pertenecer al ámbito del productor. Sin embargo, yo no veo que esto tenga una solución, tal vez el productor debería de ocuparse de la búsqueda de aportaciones financieras o de especie como parte de la iniciativa privada. México se halla en un tránsito que a mí no me gusta, pero por lo pronto no veo que se detenga una “des-responsabilización” del Estado hacia la difusión de la cultura y el arte. También me doy cuenta que no tenemos una iniciativa privada que pueda evitar un interés económico cuando propicia el desarrollo de las artes.

¿Cuál crees que debe ser la relación del productor con el director?

De parte del productor hacia el director de absoluta autoridad, el director es la autoridad máxima de un montaje, inclusive debe serlo por encima del productor financiero para que el asunto camine.

¿Cuál crees que debe ser la relación del productor con el actor?

La menor posible y de aprovechamiento de todas las oportunidades que se den para propiciar y facilitar el trabajo del actor.

¿Cuál crees que debe ser la relación del productor con los creativos?

El productor debe trabajar fundamentalmente con el director. Hay una tendencia a centralizar la organización de un espectáculo en el productor, pareciera que es para descargar al director de preocupaciones no artísticas. Sin embargo, un espectáculo teatral no puede desvincular sus anhelos artísticos de los doscientos, quinientos mil o un millón de pesos que se dispongan. Los productores no representan ni a la creación ni a las decisiones. Yo creo que esos aspectos le corresponden al director, a menos que éste sea una persona sin experiencia en los aspectos materiales del hecho teatral, como pueden ser los costos de

materiales, la realización del vestuario, maquillaje, estilística, pagos al manejo de operarios o tramoyistas. Aspectos que pueden burlarse o abusar de él, porque se dan casos, pero en sí se trata de un director hecho y derecho, creo que el productor no pasa de ser un ayudante.

¿Cuál crees que debe ser la relación del productor con los realizadores?

Supervisar que las cosas que han pedido el escenógrafo, el vestuarista, el director o el compositor, las obtengan, para lo cual deberá ser un jefe que entienda los lenguajes específicos de cada uno de ellos, porque no los conozco yo.

¿Cuál crees que es la función más importante de un productor?

Ser un leal facilitador del hecho teatral

¿Cómo evalúas la viabilidad financiera de un proyecto?

El teatro que yo hago, mayoritariamente, no tiene una viabilidad financiera desde el punto de vista empresarial o comercial, pero tiene una viabilidad financiera como inversión en la cultura del país, pero aún así debe haber unos parámetros. Yo diría que un espectáculo que es patrocinado por el Estado, debería cubrir parámetros tales como que si el espectáculo es avalado con un 80% del público del Afore, el total de la inversión institucional se puede recuperar. No pienso en ganancias, pienso en recuperación. Desde luego, un espectáculo institucional que recupera el 50% de la inversión es un espectáculo que ha tenido éxito.

¿Cómo subsidias tus espectáculos?

Normalmente los subsidia el Estado Mexicano, aunque en éste subsidio deberíamos pensar que hay detrás un subsidio de los profesionales del teatro, en la medida en que los sueldos están muy castigados. Entonces la producción teatral es una forma en que actores, directores y creadores teatrales subsidiamos parcialmente la existencia. Ocasionalmente yo me he patrocinado algún espectáculo que tengo muchas ganas de hacer, finalmente las dos

o tres veces que lo he hecho, no me ha ido tan mal en lo económico. Son espectáculos que puedo hacer durante el tiempo que quiero y finalmente nos hacen ganar dinero. Actualmente, tuve una experiencia con un productor privado para *La prostituta de Ohio* que ha sido muy agradable tanto para mí como para él, porque le ha gustado el resultado artístico y porque ha recuperado su inversión. Aunque claro, hay una participación del Estado como del 60%.

¿Cómo se administran esos recursos?

Busco que los actores y colaboradores ganen lo mejor posible, y nunca gasto en trapos y palos más de lo que gasto en los colaboradores humanos.

¿Cómo es la presentación de tus proyectos para lograr patrocinios?

Las carpetitas que están de moda me parecen una jalada. Yo supongo, presumo, que los emperadores de la cultura teatral deben saber quién soy yo, entonces no me siento en la obligación de hacerles llegar una carpetita. Digo que es lo que quiero hacer, si me preguntan detalles, se los doy, si me piden una carpetita me da mucha flojera, pero si tengo muchas ganas de hacer la obra, le pago a alguien para que me haga la carpeta.

¿Cómo divides tu producción?

Yo soy un director que casi siempre diseña su escenografía, llamo a un vestuarista y después soy muy dictador. Yo mismo me ilumino casi siempre, la musicalización últimamente se la estoy pidiendo mucho a mi hijo, con el cual tengo cierta autoridad y cuando no lo he hecho con músicos amigos con los que me he entendido muy bien. Cuando empiezo a ensayar ya sé cómo va a ser mi escenografía, al saber cómo va a ser casi automáticamente sé cuánto cuesta, el vestuario igual, si hay para eso. Lo hacemos así, si no inventamos una solución alterna que no vaya en decremento del espectáculo, que requiere un poco más de esfuerzo pero ahorra dinero. Podemos convertir una manta cualquiera en un

brocado francés, convertir un pedazo de madera en bronce, etc. Son las cosas que siempre se han hecho en el teatro y que bajan costos.

¿Cómo realizas la selección y contratación de los equipos de trabajo?

Les hablo por teléfono, digo “oye mano, voy a hacer ésta obra, ¿quieres hacerla conmigo?” Y conozco a todo el gremio, cuando hay algún personaje o algunos personajes para los que no se me ocurre un actor de primera instancia, les pregunto a los actores o al productor, quién conocen por ahí o quién les late por ahí. Y a quiénes me sugieren pues los conozco. No me gusta hacer audiciones, porque creo que son aspectos de teatro industrial que no tiene caso realizar en México. Y te explico por qué: si tú convocas una audición para hacer un *Romeo y Julieta* y llegan doscientas actrices en edad, rango y capacidades para hacer Julieta, entonces sí que vale la pena hacer un casting. Pero en México apenas y habrá cinco chamacas que puedan hacer Julieta, entonces ¿para qué hacer un casting si conoces a cuatro? Me parece una ilusión democratizadora del campo laboral que no me gusta, porque yo creo que el arte no puede ser democrático.

¿Contratas especialistas, como ciertos creativos y realizadores para tus espectáculos?

Contrato especialistas en actuación, música o diseño escenográfico cuando lo hago, pero nada más.

¿En qué tipo de espacios presentas tus montajes?

A estas alturas del partido he estado casi en todos, no depende de tu gusto. Casi te podría decir que la obra pide su teatro, y desde luego las posibilidades de que te los concesiones. Pero repito, yo trabajo mucho para las Instituciones, si me llaman a dirigir a la Compañía Nacional, pues dirijo en el Teatro cede de la Compañía Nacional, si me llaman para dirigir un espectáculo “X”, pues ya saben para qué teatro la quieren, aunque a veces se

puede renegociar un poco, o te hablan para dirigir una obra, otras tú les dices “quiero dirigir esta obra”, o a veces te dicen “quiero que dirijas esta obra”, y tú les respondes “¿por qué mejor no ésta?” Otras veces te proponen un autor, no una obra.

¿Dónde y cómo consigues el vestuario, la escenografía, la utilería, etc?

Lo diseño, lo compro o lo hago.

¿Qué factores de comercialización utilizas para promover tus espectáculos?

Casi nunca ha sido algo que me toque a mí. Como un director más o menos integral, a veces me ocupo del texto, de la adaptación, de la dramaturgia, del espacio, la iluminación. Me he ocupado incluso de vestuario y de maquillaje. De lo que no me ocupo, salvo cuando me pagan por eso, es de la administración teatral, y la publicidad. Desde mi punto de vista, todo eso corresponde a los administradores teatrales, entonces quien se ocupa es el que cobra por eso. Y pues según dónde estés, si estás en Bellas Artes, pues usas las carteleras, tradicionales, institucionales, comerciales, buscas entrar a la televisión, a través de los tiempos públicos (que parece ser que ya no existen gracias al triste convenio que hicieron con las televisoras). Recurras a las radios institucionales, puedes recurrir a patrocinios comerciales para pagar tiempo en la radio, la televisión, puedes recurrir a anuncios espectaculares en la vía pública, anuncios en el metro... en fin. Según el tipo de obra, anuncios en las cafeterías “nice” si es un espectáculo “nice”, anuncios en el metro si es un espectáculo popular, paradores por rumbos, la prensa, haces una conferencia de prensa, y después mandas material gráfico para que lo metan cuando tengan un hueco, etc.

¿Quién realiza los trámites de legalidad?

Normalmente el productor, sea institucional o privado. Alguna vez lo he hecho yo, por ejemplo cuando repuse *Los signos del zodiaco*, porque fue más personal, pero normalmente es el productor.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

¿Has tenido problemas con los trámites?

No, nunca.

¿Cuáles de los siguientes creativos o realizadores contratas para tus obras?

Dramaturgo: No

Director: No

Musicalizador: Sí

Coreógrafo: Sí

Escenógrafo: Sí

Utilero: Casi siempre es el mismo escenógrafo

Iluminador: Lo hago yo

Vestuarista: Sí.

Productor: Si lo hay, lo propone el productor ejecutivo, o lo propone el productor institucional.

Promotor: No, he tenido pero ha resultado un fiasco.

Relaciones públicas: Lo mismo.

Maquillista: Últimamente sí, porque tengo una amiga que es Pilar Bolivier

Efectos especiales: Odio el teatro con payasadas.

Fotógrafo: Siempre lo pone el productor.

Entrenamiento vocal: No, es parte del trabajo de un director.

Entrenamiento corporal: No, es también parte del trabajo de un director.

B. Anexos de la obra *Dirección Gritadero*

B.1 Poster

**Una parada en la calle, un autobús retrasado
y tres señoras que esperan...esperan...esperan.**

**¿Qué pasa cuando se tarda tanto en llegar
eso que esperamos?**

Dirección



Gritadero

De: Guy Foissy

Dirección: Cecilia Villarreal

Cuerpo de la Esencia

B.2 Programa de mano

Dirección **Gritadero**



Grupo: Cuerpo de la Esencia



de Guy Foissy
Dirección Cecilia Villarreal

Agradecimientos

Raúl Villarreal, Marina Díaz de Bonilla, Fidelia Palacios, José Flores, Elba Muñoz, Rafael, Jiménez, Virginia Pérez, Enrique Salazar, Luis Mario Moncada, Ignacio Escárcega, Mauricio, Jiménez, Tibor Bak Geler, Alejandro Ainslie, Teruca Matta, Dora García, Doña Angelina, Adriana Solís, Roberto Sosa, Agustín Meza, Elizabeth Bretón, Araceli Nuñez, Bernardo Gamboa, Ricardo Rodríguez, Martín Aguilar, Gabriel Zapata, Enrique Singer, Abigail, Soqui, Gina Servín, Nijinsky Lezama, Oscar, Alberto Villarreal, Laura Gamboa, Rodolfo Valencia y a los integrantes de S.U.R.: Jorge Alonso, Adrián Ugalde, Pablo Vargas y Ricardo Zárraga.

direcciongritadero@hotmail.com
<http://direcciongritadero.tripod.com/>

¿Qué pasa cuando se tarda tanto en llegar eso que esperamos? Tres señoras están atrapadas en el mundo caótico de sus propias vidas, dentro de una sociedad mecanizada, neurótica y violenta; sociedad que ha construido el gritadero para que las personas vayan a desahogarse del dolor, la frustración y la ira de sus vidas cotidianas, convirtiéndose el hecho de ir, también en rutina y en motivo de evasión personal. Una ciudad en la que sus habitantes no pueden gritar en la calle, caminan armados, son observados con cámaras invisibles y viven tomando valium que se les reparte a la salida del gritadero.

¿Cómo nos deforma la represión? ¿Qué lleva a una persona a ser víctima de sí misma? ¿Por qué no compartimos? ¿Dónde estamos? ¿En la rutina? ¿En lo conocido? ¿En el estancamiento? ¿Qué esperamos? ¿Lo nuevo? ¿Lo vivo? ¿Lo auténtico? ¿Nos atrevemos a generarlo? ¿O sólo esperamos... esperamos... esperamos?

Cecilia Villarreal.

Diana Luévano...Señora 1

Diana Fidelia...Señora 2

Alma Jiménez...Señora 3

Vestuario

Cuerpo de la Esencia

Fotografía

Martín Aguilar

Diseño gráfico

Deva Darshana

Publicidad

Edgardo Méndez

Diseño y realización

de la parada

Laura Gamboa

Producción ejecutiva

Doménica Valencia

Asistente de dirección

César Salazar

Dirección

Cecilia Villarreal

B.3 Fotografías de la obra.









B.4 Notas periodísticas

Alucinan, ven carrozas fúnebres, camiones de basura y desean subir, pero pasa de largo y las críticas mutuas se hacen sentir. Aun no llega el autobús, personaje liberador, y las mujeres se distraen viendo a un hombre que a lo lejos surge de la nada y le inventan una historia, le llaman.

Al fin gritan en una loca búsqueda del otro. Salen de su intimidad para reencontrarse con el horror de la otredad, que desea gritar al unísono.

El terror de sus fantasías contenidas. Dime espectador ¿cuántos milenios han pasado desde que estas esperando poder gritar y liberarte de tu propio infierno?.

Lic. María Cristina Meza Frimont
Historiadora y escritora.

Junio 2002

Ulalupa

Junio 2002



En una parada de autobuses se ven a las personas esperando el autobús que las llevará al gritadero, un sitio al que suponen finalmente los habitantes de la ciudad para liberar sus ansias de angustia, frustraciones, deseos y todo aquello que residen en su cotidianidad. Se desahogan gritando, está prohibido entrar en la vía pública, por eso, necesitan ir al gritadero. El autobús tarda en llegar, lo cual irrita a los señores del tránsito, entre su poco a poco se desahogan con gritos entre ellas que permiten ver sus rostros personales. Al llegar el autobús, pero no pueden entrar, frente a esta barrera en donde muchas mujeres lo esperan largamente. Para ellas el momento de irse y no hace parada donde están esperando sus señores es lo que puede separar.

Dirección Gritadero es presentada por el grupo "Grito de la ciudad". Este es su primer trabajo como colectivo, no lo que se concierne a trabajar sobre un texto de Guy de Maupassant, bajo la dirección de Cecilia Martínez y con la producción artística de Constanza Valdivia.

Para contactar directamente con la producción de esta muestra, por favor, envíenos, quienes consulten la dirección electrónica:
<http://direcciongritadero.tripod.com>
o por el correo:
direcciongritaderos@hotmail.com

Se presenta los viernes a partir de las 20:00 hrs, los sábados a las 19:00 y los domingos a las 18:00, en "Senoranta", Dignidad # 211, en la Colonia Roma, Tel: 55846334

...*Dirección Gritadero* muestra el caótico mundo interno de tres mujeres que sostienen una angustiante espera frente a la parada de un camión que nunca llega... La puesta en escena es un trabajo interesante, bien hecho, utiliza elementos mínimos en el escenario y da prioridad al trabajo actoral...

Jueves 18 de abril de 2002.

Montan teatro de lo absurdo en la Ciudad

La apuesta de estar en una sociedad moderna y tecnológicamente avanzada de las oportunidades y que vive un nivel de vida siempre mejorado, es vista con ironía y humor al ser en "Dirección Gritadero" obra de Guy Fosty, una satirizada imagen contemporánea.

Dirigida y escrita por el grupo "Teatro de la Esperanza" y bajo la Dirección de Cecilia Villareal, "Dirección Gritadero", que se presenta como teatro del absurdo, muestra el mundo cuando se trata de tres mujeres que sostienen una angustiante espera frente a la parada de un camión que nunca llega. Su destino es incierto, hasta confundido por la sociedad en que viven. Como un libro país es

crisis colectiva. "No nos referimos a mujeres, sino a robots", señalan uno de los personajes de esta obra en la que todos tienen valores y pocas cosas. "Dirección Gritadero" muestra personajes atrapados en situaciones absurdas como el reflejo de una sociedad en crisis. La puesta en escena es un trabajo interesante, bien hecho y que prescinde de una gran producción, utiliza elementos mínimos en el escenario y da prioridad al trabajo actoral que está en manos de Diana Cuervo, Diana Fideitz y Alma Jiménez. Además, que cuentan un repertorio descomunalizable con dos horas que dura la obra. A partir de un lenguaje y minucioso trabajo corporal, construyen personajes de diferentes edades e historias, con diálogos y referencias que se conectan con el espectador (A.V.)



DIRECCIÓN GRITADERO

de Guy Fosty.
Dir. Cecilia Villareal.
Con Diana Cuervo, Diana Fideitz y Alma Jiménez.
Teatro La Madriguera.
Alvaro Obregón 2 291-8 Col. Roma, 4 20 hrs.
\$ 15 hrs. \$ 12 hrs. \$ 80. Adolescentes y adultos.

Conclusiones

Cuando empecé a trabajar en este informe, tenía planeado una simple relatoría sin mayor profundidad, pero durante su desarrollo me di cuenta de hasta qué punto estaba involucrada con la historia teatral del país, pues ha habido grupos (como por ejemplo Teatro en Coapa y Poesía en Voz Alta) que han inspirado generaciones enteras de artistas teatrales con su pasión, entrega y dedicación, y ¿por qué no?, con su capacidad técnica. En ese sentido conocer y sopesar sus estrategias para solucionar problemas fue invaluable. Durante la investigación esto me obligó a reflexionar acerca de cómo es que, a través de los años, han surgido personas muy valiosas para el Teatro Universitario, y de cómo han lidiado con problemas similares a los que enfrentamos actualmente, como los que se generan debido a la ausencia de recursos económicos y materiales. Pero lo más importante es que comprendí que estas carencias no han sido (y espero que no lo sean nunca) un obstáculo infranqueable para representar obras de una gran calidad. Para mí esto es un invaluable incentivo para continuar aprendiendo y seguir adelante en el mundo del teatro, reconociendo lo poco que he hecho y el aún muy largo camino que me queda por delante.

Asimismo, gracias a personas como Carlos Solórzano, Fernando Wagner, Enrique Ruelas, Rodolfo Usigli, Héctor Azar, José Luis Ibañez o Héctor Mendoza (entre otros que tomaron en serio la importancia de que existiera una licenciatura en Literatura Dramática y Teatro), es que se puede adquirir un reconocimiento oficial del desempeño profesional del Teatro Universitario. Así es como se forman grupos integrados por estudiantes de teatro,

como lo fue el grupo Cuerpo de la Esencia, con el que realicé el montaje de la obra *Dirección Gritadero*, del dramaturgo francés Guy Foissy.

Durante este montaje, se aplicaron conceptos legados por varios de los fundadores del teatro en México. Por ejemplo, del grupo Poesía en Voz Alta se utilizó la esencia de su propuesta teatral, que consiste básicamente en revalorar el papel de la palabra, la obra y el actor. Del grupo Teatro en Coapa, se rescató la importancia de la expresión corporal y la versatilidad para representar prácticamente en cualquier espacio.

La producción de la obra fue hasta cierto punto improvisada y experimental, íbamos resolviendo los casos tal y como se iban presentando, lo que me hizo aprender que hay que anticiparse a las situaciones para resolverlas antes de que representen un problema mayor. Pero finalmente todo resultó, digamos, satisfactorio, tomando en cuenta nuestra tremenda falta de experiencia y madurez en el campo teatral.

Para este informe escogí la descripción de la producción de *Dirección Gritadero*, porque antes de esta experiencia no había tenido una aproximación realista a la producción teatral. Es muy importante señalar que este ejercicio representó para mí un primer acercamiento a la producción (aunque fuera a un nivel muy semiprofesional) y darme cuenta de todos los retos que implica. Pues si para este pequeño ejercicio teatral fue necesario el despliegue de una gran variedad de estrategias y recursos, es de imaginar lo difícil y compleja que podría llegar a resultar la producción de una obra de mayor presupuesto y alcances. Esto me hace valorar mucho el teatro universitario actual, redimensionar el extraordinario esfuerzo que implica su formación y desarrollo. Para enfrentar estos retos fue indispensable llevar a la práctica todo lo aprendido en los cursos de la Universidad, las herramientas y conocimientos que me aportó fueron, en todo sentido, invaluable.

Actualmente la carrera de Literatura Dramática y Teatro abarca las áreas de dirección, actuación y dramaturgia. Aunque se apoya fundamentalmente en el aspecto académico contiene en sí la práctica teatral, pero desgraciadamente el conocimiento que se imparte respecto al área de producción es un poco menos amplio.

Sin embargo, no me parece reiterativo insistir en que las materias, prácticas y conocimientos que fueron adquiridos en la UNAM me fueron muy útiles para desarrollar mi trabajo como productora, pues sin éstos difícilmente podría haber adquirido la conciencia y responsabilidad necesaria para comprender, sortear y prevenir la magnitud de los problemas que tuve que resolver. Mis conocimientos resultaron muy prácticos en el terreno de la acción.

Todo esto me hizo reflexionar y así descubrir una vocación para la Producción Teatral en vez de la Dirección, además de darme cuenta de la imperiosa necesidad de la existencia de una Producción Teatral organizada y competente para la puesta en escena y supervivencia de cualquier obra. Antes de estudiar Teatro realice estudios de Administración de Turismo, así que este conocimiento previo pudo combinarse perfectamente con el tremendo bagaje cultural que me proporcionó la escuela, porque finalmente una obra de teatro es también una empresa, pero una empresa que produce una pieza artística. Yo siento que esto es lo más personal que puedo aportar al quehacer teatral y me complace mucho que así sea.

Y por ello, considero importante reconocer el papel de la Producción, pues una vez que tenemos una noción del montaje perfecto para nuestra obra, es necesaria la existencia de un responsable de producción para que el director y los actores puedan dedicarse específicamente a lo que les corresponde, con la relativa certeza de que la producción se está desarrollando bien. Así, con toda humildad quisiera sugerir la posibilidad de

implementar la Producción Teatral como parte fundamental de la formación de la carrera de Literatura Dramática y Teatro, pues considero que es fundamental para lograr concretar cualquier proyecto.

Otro punto que considero importante es que como profesionales del teatro no sabemos valorar económicamente nuestro trabajo. Es decir, no tenemos idea de cómo ni cuánto cobrar. Yo creo que sería muy conveniente que se estudiara eso durante la carrera, necesitamos comprender que esta labor es tanto un arte como un trabajo. Así como un administrador, un ingeniero o un profesor cobran, los profesionales del teatro también debemos hacerlo. Antes que nada pienso que independientemente de que amemos el teatro y que sea nuestra pasión, también estudiamos una carrera para vivir de ella y además no es una carrera fácil, pues implica estudiar mucho y tener un gran bagaje cultural para desempeñarnos adecuadamente.

En fin, para concluir quiero aseverar que fue una muy grata experiencia haber sido productora de *Dirección Gritadero*, haber estudiado Literatura Dramática y Teatro y ser parte de este maravilloso mundo llamado TEATRO, al que espero continuar aportando mi trabajo como productora de artes escénicas, para lo cual seguiré especializándome en esta área.

Bibliografía

SOBRE LA HISTORIA DEL TEATRO UNIVERSITARIO DE LA UNAM:

Azar Héctor, *Obras, dramaturgia y teoría escénica*, FCE, México, 1998.

Cincuentenario de la Autonomía de la Universidad Nacional Autónoma de México, Tomo I, Volumen 3. "Las Facultades y Escuelas de la UNAM", 4ta. Edición, México D.F, 1976.

Coordinación de Difusión Cultural UNAM, *Crónica 1989-1992*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, México D.F.

Coordinación de Difusión Cultural UNAM, *Crónica 1993-1996*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, México D.F.

Gómez Rogil, José, *El teatro estudiantil preparatoriano 1868-1979*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1980.

SOBRE EL DESARROLLO Y CONDICIONES ACTUALES DE LA LICENCIATURA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO:

Escénica, Revista de teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México, Primera época, Número 1, Septiembre 1983, México D.F.

Escénica, Revista de teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México, Segunda época, Volumen 1, Número 1, julio 1987, México D.F

- Escénica*, Revista de teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México, enero-febrero 1991, México D.F.
- Escénica*, Revista de teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México, octubre 1991, México D.F.
- Guía Universitaria*, Secretaría Administrativa, UNAM, México D.F., 1994, 2da Edición,
- La Cabra*, No. 37, Nueva Época, Revista de Teatro Universitario, Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural, México D.F., septiembre de 1973,
- La Cabra*, No. 38, Nueva Época, Revista de Teatro Universitario, Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural, México D.F., octubre de 1973.
- La Cabra*, No. 39, Nueva Época, Revista de Teatro Universitario, Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural, México D.F., noviembre de 1973.
- La Cabra*, No. 42, Nueva Época, Revista de Teatro Universitario, Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural, México D.F., febrero de 1974.
- La Cabra*, No. 10, II época, Revista de Teatro Universitario, Difusión Cultural UNAM, México D.F., noviembre de 1978,
- La Cabra*, Nos. 11 y 12 (número doble), III época, Revista de Teatro Universitario, Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural, México D.F., agosto-septiembre de 1979.

La Cabra, No. 15, III época, Revista de Teatro Universitario, Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural, México D.F, diciembre de 1979.

La Cabra, No. 2, Periódico de Teatro Universitario, Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural, México D.F, agosto-septiembre 1993.

SOBRE PRODUCCIÓN (TEATRAL Y DE MEDIOS):

Beare, W., *La Escena Romana, una breve historia del drama latino en los tiempos de la República*, EUDEBA 2ª. Edición, Buenos Aires, 1972.

Cruciani, Fabricio, *Arquitectura teatral*, Editorial Escenología, España, 1987.

Dolman Jr., John, *The Art of Play Production*, Harper & Brothers Publishers. New York and London, E.U., 1946.

Gómez, Dora y Mayagoitia, Alberto, *Manual Fiscal y Laboral para el egresado de Literatura Dramática y Teatro*, Tesis de Literatura Dramática y Teatro, México D.F. UNAM, 1998.

Herrero Beatón, Ramiro. "La Puesta en Escena", en *Máscara*, Año 2 No. 7-8, Revista Teatral, octubre 1991-enero 1992, España.

Huacuja del Toro, Malú. "Los Autores y los impuestos. Instrucciones para ser un artista y entender la ley Federal del Derecho de Autor". Artículo de la Sección Cultural del periódico *El Financiero*, 4 de Junio de 1997.

Huacuja del Toro, Malú. "Una ley que interpreta mal a los intérpretes. / Las regalías: el "pago por función" que los actores ya no tendrán garantizado".

Artículo de la Sección Cultural del periódico *El Financiero*, 28 de abril de 1997.

Pavis, Patrice, *Diccionario de Teatro, Dramaturgia, Estética, Semiología*.

Editorial Paidós Comunicaciones, Barcelona. 1990.

Peña Casado, Rafael, *Gestión de la Producción en las Artes Escénicas*, Editorial Escenología, España, 1987.

Peña del Sol, Pedro. "La Escenografía". en *Máscara*, Año 2 No. 7-8, Revista Teatral, octubre 1991-enero 1992, España.

Rea, Peter W., David, Irving K., *Producción y dirección de cortometrajes y videos*, Primera edición, Madrid, 1996.

Ruiz Lugo, Marcela. y Contreras, Ariel. *Glosario de Términos del Arte Teatral*. Editorial Trillas México 1987.

Torres Cuevas, Zeferina Catalina. y Vargas Solís, Marco Antonio, *Bases de Administración Teatral para la Formación de Profesionales del Teatro*
Tesis de Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, México D.F. 1995.

SOBRE EL MONTAJE DE *DIRECCIÓN GRITADERO*:

Cuerpo de la Esencia, *Carpeta de Producción de la obra Dirección Gritadero*, México D.F. 2001

Shoemann Boris (selección), *Teatro Francés Contemporáneo*, Ediciones el Milagro, Col. Nuevo Teatro, México D.F., 2001

OTRA BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Eco, Umberto, *Cómo se hace una tesis*, Gedisa, Col. Metodología, Segunda Edición, México D.F. 1995.

Taborga, Huáscar, *Cómo hacer una Tesis*, Tratados y Manuales Grijalbo, Décimoquinta edición, México, 1980.

Índice

Capitulario	Pág. 3
Justificación	Pág. 6
Introducción	
¿Qué es y qué hace un productor en Teatro?	Pág. 8
Capítulo I	
Un breve repaso a la historia del Teatro Universitario de la UNAM.	Pág. 11
1.1 Un comentario sobre la historia de la enseñanza profesional de teatro en la UNAM.	Pág. 11
1.2 La instauración del Teatro Universitario en el Distrito Federal.	Pág. 12
1.3 Grupos de los primeros años del Teatro Universitario en el Distrito Federal.	Pág. 15
1.3.1 Poesía en Voz Alta	Pág. 15
1.3.2 Teatro en Coapa	Pág. 16
1.4 La creación de una licenciatura en Literatura Dramática y Teatro	Pág. 19
1.5 El Teatro Universitario en el México actual	Pág. 22
Capítulo II	
Etapas de una producción	Pág. 24
2.1 ¿Qué es una preproducción?	Pág. 24
2.2 ¿Qué es una producción?	Pág. 27
2.3 ¿Qué es una postproducción?	Pág. 28
Capítulo III	
Sobre la producción de la obra <i>Dirección Gritadero</i>.	Pág. 30
3.1 Acerca de Guy Foissy y su obra	Pág. 30
3.2 La producción de la puesta en escena de <i>Dirección Gritadero</i>	Pág. 31
3.2.1 Preproducción.	Pág. 32
3.2.2 Producción	Pág. 38
3.2.3 Postproducción	Pág. 41
Capítulo IV	
Un panorama general de la producción de los egresados de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro	Pág. 43
4.1 Reflexiones sobre la producción teatral en base a las entrevistas realizadas a estudiantes y académicos del Colegio de Teatro	Pág. 43
Anexos	Pág. 48
A. Entrevistas sobre producción teatral a estudiantes y académicos del Colegio de Teatro de la UNAM.	Pág. 48
A.1 Carlos Talancón Sánchez	Pág. 48
A.2 Alberto Villarreal Díaz	Pág. 53
A.3 Diana Luévano Muñoz	Pág. 62
A.4 Gonzalo Blanco	Pág. 66
A.5 Germán Castillo	Pág. 74
B. Anexos de la obra <i>Dirección Gritadero</i>	Pág. 81
B.1 Poster	Pág. 81
B.2 Programa de mano	Pág. 82
B.3 Fotografías de la obra.	Pág. 84
B.4 Notas periodísticas	Pág. 88
Conclusiones	Pág. 90
Bibliografía	Pág. 94