



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DIRECCIÓN Y PRODUCCIÓN. LA MODESTIA DE RAFAEL SPREGELBURD

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

PRESENTA

ALONSO FIALLEGA SUÁREZ

ASESOR:

MTRO. ARTÚS CHÁVEZ NOVELO



CIUDAD UNIVERSITARIA.

2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres

A mis hermanos

A mi tía Vicky

A Jim, Pancho y Tura

A todos ellos que me han

hecho quien soy.

Gracias

Because I could not stop for Death
He kindly stopped for me
The Carriage held but just Ourselves
And Immortality.

Emily Dickinson

Índice

Introducción. Génesis del proyecto	4
CAPÍTULO I. ¿Qué es producir, qué es dirigir?	6
- ¿Qué es una puesta en escena?	7
- Definición de producción según algunos productores	8
- Paul Libin	8
- Ellen Stewart	10
- Alexander H. Cohen	12
- Definición de dirección según algunos directores	14
- Edward Gordon Craig	14
- Peter Brook	16
- Ludwig Margules	18
- Definición propia del Director-Productor	21
CAPÍTULO II. Preproducción	28
- Trámites administrativos	28
- Derechos de autor	28
- Teatro	31
- Definición del equipo creativo	33
- Escenografía	33
- Iluminación	37
- Vestuario	39
- Utilería	41
- Diseño Gráfico	43
-Selección del elenco	45
- Ruta crítica	48
- Presupuesto y financiamiento	50
- FONCA	51
- Elaboración de la carpeta	53

CAPÍTULO III. Producción	54
- Construcción de escenografía y realización de vestuario	54
- Publicidad y prensa	56
- Análisis de texto	57
- Montaje	60
- Ensayos técnicos	62
- Ensayos generales	64
- Estreno	66
CAPÍTULO IV. Conclusión del proyecto	68
- Taquilla	68
- Desmontaje y mudanza	69
- Cierre administrativo	71
Conclusiones	72
Bibliografía	75
Anexos	76
- Formulario Argentores.....	76
- Carta de Derechos de Autor para La Modestia	77
- Planos de Escenografía	80
- Diseño Gráfico	81

Introducción. Génesis del proyecto.

Leí por primera vez *La Modestia* a mediados o finales de 2005. En ese momento yo trabajaba como asistente de dirección de Boris Schoemann¹ en el montaje de *El Ventrilocuo* de Larry Tremblay (mi primer trabajo profesional en teatro, estrenado en el Teatro Santa Catarina de la UNAM en noviembre de ese mismo año). Después de uno de los ensayos, le pedí a Boris que me recomendara alguna obra de teatro porque estaba buscando textos para mis exámenes en la universidad. Me respondió con los nombres de algunos dramaturgos canadienses, no recuerdo cuáles, y también mencionó el nombre Rafael Spregelburd². Yo nunca había escuchado su nombre. Me dijo que desafortunadamente él no tenía ninguna obra de él, pero que era muy probable que Luis Mario Moncada³ tuviera libros suyos. Yo no conocía personalmente a Luis Mario, pero justo en esos meses, Boris y Luis Mario (en ese entonces director del Centro Cultural Helénico), preparaban la Cuarta Semana Internacional de la Dramaturgia Contemporánea, cuyas sedes eran el Teatro La Capilla y el Centro Cultural Helénico.

Unas semanas después de esto acompañé a Boris al Centro Cultural Helénico a una junta con Luis Mario. Para mi sorpresa, Boris recordaba nuestra pequeña conversación sobre Spregelburd y, al final de la junta, le preguntó a Luis Mario si de casualidad él tenía alguna obra del argentino porque yo no lo conocía y estaba interesado en leer algo de él. Mi sorpresa fue aún más grande cuando Luis Mario, que me había conocido ese día, sacó de su librero un tomo con tres obras de Spregelburd y le pidió a su secretaria que sacara un juego de fotocopias para mí. El libro en cuestión era el primer tomo editado (el resto de los tomos estaban inéditos en ese entonces porque las últimas piezas que formarían parte de la

¹ Boris Schoemann, director y actor de teatro francés radicado en México desde hace muchos años. Es uno de los directores más importantes que trabajan en México actualmente. Especializado principalmente (aunque no exclusivamente) en montajes de teatro para públicos jóvenes.

² Rafael Spregelburd (1970). Actor, dramaturgo, director y traductor argentino. Ha escrito, dirigido y publicado más de una veintena de obras. También es actor de teatro, cine y televisión y traductor de teatro del inglés y alemán al español. Es considerado uno de los hombres de teatro más importantes de Argentina y su trabajo es reconocido en todo el mundo.

³ Luis Mario Moncada, dramaturgo, actor, maestro y funcionario público nacido en Hermosillo, Sonora. Es uno de los dramaturgos más importantes de México. Entre sus múltiples logros se encuentra el Premio Nacional de la Juventud.

colección aún no habían sido escritas) de la *Heptalogía de Hieronymus Bosch*⁴, editado por Adriana Hidalgo en Argentina y que contenía las obras *La Inapetencia*, *La Extravagancia* y *La Modestia*, las tres del mismo autor.

Al año siguiente se me invitó a dirigir una lectura dramatizada para la IV Muestra Nacional de la Joven Dramaturgia que se llevaba a cabo cada año en la ciudad de Querétaro. Entre los invitados a dar talleres estaba Rafael Spregelburd, quien dio un taller sobre dramaturgia. Durante la semana que estuvimos juntos en Querétaro le pedí que viera mi lectura (que era el último día) y que si le gustaba me diera permiso para montar *La Modestia* en México cuando pudiera producirla. Él accedió, y después de ver la lectura dijo que cuando quisiera los derechos de una obra suya, sólo tenía que avisarle para poder realizar las formalidades de los derechos de autor.

Aproximadamente un año después de esto le di, entre otros textos, *La Modestia* a Roberto López-Rodríguez, él la leyó y le gustó tanto que me propuso que montáramos la obra profesionalmente. Él se convertiría en el diseñador de escenografía y yo en el director. Y así comenzó el levantamiento del proyecto.

Dentro del presente trabajo se analizarán primero las figuras del Productor y del Director de manera independiente. Esto se hará basándose en las opiniones y reflexiones de tres productores y tres directores distintos, todos ellos reconocidos en su ramo. Más adelante se describirá el proceso de un proyecto específico donde ambas funciones fueron realizadas por la misma persona. A dicha figura le llamaré el Director-Productor.

⁴ Jeroen van Aeken (1450-1516), mejor conocido como Hieronymus Bosch o El Bosco. Pintor neerlandés, su estilo es único, sin parangón en la tradición pictórica flamenca o de sus contemporáneos, la mayoría de su obra tiene como centro temas religiosos y la locura del ser humano. Su influencia apareció 400 años después, en el expresionismo y el surrealismo.

Capítulo I. ¿Qué es producir, qué es dirigir?

Dirigir o producir una obra de teatro es una empresa muy emocionante, no importa el tamaño del proyecto. Ya sea un proyecto pequeño, mediano o grande, todos tienen retos particulares que deben localizarse, analizarse y superarse. Hacer ambas cosas (dirigir y producir) al mismo tiempo es, por supuesto, considerablemente más complicado que hacer únicamente una sola. Para empezar, el hecho de que dentro del mismo proyecto una sola persona realice dos labores diferentes, es ya una desventaja porque la atención y la concentración se dividen en dos (o más) tareas distintas.

El productor y el director son (o deberían ser) aliados, y ambos deben velar porque el proceso y, sobre todo, el resultado final sean los mejores posibles según sus circunstancias particulares. Aunque ambos tienen tareas muy específicas y diferentes entre sí (la mayoría de las veces incluso en planos distintos), también tienen muchas labores el uno con respecto al otro. Es decir que el productor tiene ciertas obligaciones hacia el director y el director tiene otras con respecto al productor. Dentro de esas obligaciones la tarea primordial del primero es ver aquellas cosas que el segundo no ve, y la tarea principal del segundo es hacer que lo que vea el primero le satisfaga. En ese sentido el productor es un par de ojos extra para el director, le sugiere cosas o, a veces, se las impone, depende del tipo de contrato que exista entre ambos. Es la obligación del director cumplir, dentro de lo posible, todas las expectativas escénicas y creativas del productor. Después de todo es él quien ha conseguido el dinero y los recursos necesarios para la producción, a veces, incluso, los ha puesto de su propio bolsillo.

En el mundo perfecto (y como sabemos, desgraciadamente muchas veces no lo es), la relación entre estas dos figuras debería ser no sólo cordial sino más bien la de un par de amigos, que además, son socios. Pero en el mundo ideal, o no, deben entenderse perfectamente bien y complementarse el uno al otro para que el resultado final pueda ser el que ambos desean y anhelan, deben ser pares, deben tratarse como iguales, con respeto. Es por ello si ambas funciones recaen en una sola persona definitivamente se convierte en una desventaja. Eso no significa, por supuesto, que el proyecto esté condenado a fracasar, es

simplemente un *handicap* del que se debe ser muy consciente a la hora de trabajar para poder superarlo.

- **¿Qué es una puesta en escena?**

Patrice Pavis dice del concepto puesta en escena que,

(...) afirma una concepción clásica de la obra teatral escénica como obra total y armoniosa que desborda y subsume la suma de los materiales o artes de la escena, antes considerados como unidades fundamentales. La puesta en escena proclama la subordinación de cada arte o simplemente de cada signo a un todo armoniosamente controlado por un pensamiento unificador.⁵

Tomo como inicio una definición de Pavis porque es la manera más fácil de conseguir una definición más o menos clara del concepto en un libro. Recuerdo muchas veces en mis clases a los maestros hablar de la puesta en escena, y su importancia y la mayoría de ellos siempre recurrían a Pavis cuando se trataba de dar una definición.

Volviendo a lo que dice Pavis sobre la puesta en escena, no puedo dejar en la palabra “composición”. Composición es un término muy utilizado dentro de la cinematografía y el teatro y es uno de los principales retos a resolver en todos los sentidos por parte del director.

En mi opinión, y basado en mi experiencia realizando diferentes y variadas actividades dentro del teatro, una puesta en escena es el resultado final del montaje de una obra de

⁵ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Nueva edición revisada y ampliada, Barcelona, Paidós, 1998, Pg. 363.

teatro. La puesta en escena, como apunta Pavis, es la síntesis de todos los factores que están en juego en el montaje.

Justo por esa razón es que el director y el productor deben tener claro desde el principio cuál va ser el concepto general del montaje que van a realizar juntos, esto incluye, por supuesto el lugar donde se llevará a cabo la puesta en escena, es decir en qué teatro o espacio alternativo. Para que un montaje llegue a buen puerto debe haber una unidad en todas las partes que van a conformar la puesta en escena, es decir, el mismo concepto o idea primigenia debe estar presente en todos los diseños de vestuario, de escenografía, de iluminación y en la utilería. Debe de estar esa misma idea al decidir el tono y estilo de la obra, la forma en la que la historia va a ser contada. Ese concepto debe ser claro para todas las personas involucradas, el director, el productor, los actores, los diseñadores y también para los asistentes o ayudantes de todos los departamentos. Sólo así se puede tener un lenguaje común para todos los involucrados, y únicamente de esa manera podemos aspirar a que nuestra puesta en escena sea clara y comprensible para todos dentro de la compañía y fuera de ella.

- Definición de producción según algunos productores.

- **Paul Libin.** Fijarse metas y ser adaptable.

Paul Libin ha sido productor de teatro desde 1958. Inició su trabajo haciendo obras *off-broadway* para *Circle in the Square*, uno de los primeros teatros *off-broadway* en empezar a funcionar. Tiempo después se convirtió en socio fundador de la *League of Off-Broadway Theatres and Producers* (Liga de Teatros y productores Off-Broadway) de la que fue presidente durante treinta años. Actualmente es profesor en la *Columbia University School of the Arts* (Escuela de las Artes de la Universidad de Columbia, en Nueva York).

Su primera obra como productor fue *The Crucible* (*El Crisol*, traducida en México y Latinoamérica como *Las Brujas de Sálem*) de Arthur Miller, y a partir de esa fecha no ha dejado de trabajar haciendo producción teatral. Algunas de sus obras más exitosas han sido, *Ángeles en América* de Tony Kushner, *Tommy* (La obra musical del grupo de R&B inglés The Who, escrita por Pete Townshend y Des McAnuff), *Sweeney Todd* de Stephen Sondheim y Hugo Wheeler y *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams. Ha ganado siete premios Tony.

Cuando Paul Libin fue invitado por Stephen Langley⁶ a dar una clase sobre administración del arte al Brooklyn College Center for the Performing Arts, uno de los alumnos le preguntó qué debería hacer si él quisiera producir una obra de teatro al día siguiente. La respuesta fue:

Lo esencial, creo, es plantearse metas altas y no tener miedo de bajarlas si es necesario. Hay que ir hacia adelante. Involucrar a los actores y dirigir su energía al proyecto. Emocionar al director con el proyecto, para así tener todo el apoyo necesario para volver realidad el proyecto.⁷

No podemos negar que es una respuesta interesante. En general es una respuesta bastante sensata y quizá hasta predecible, resulta casi obvio que para generar un proyecto hay que mantener a la gente interesada y emocionada con el proyecto para que puedan enfocar su energía en él. Pero la primera frase, que dice que uno no debe de tener miedo de darse cuenta que las metas trazadas originalmente son demasiado altas para empezar, me parece lo más revelador y rescatable de la respuesta. Es rescatable porque siempre se nos ha dicho que uno debe de “tirar alto”, pero se nos hace creer que es cobarde empezar a hacerlo y luego tirar más abajo. Esa respuesta nos dice que hay que soñar, pero a la vez hay que mantener los pies sobre la tierra y trabajar con lo que uno tiene y quiere.

⁶ Stephen Langley (1939) fue un reconocido maestro, escritor y administrador teatral. Fue director general del Brooklyn College Center for the Performing Arts desde 1973 hasta su muerte el 7 de junio de 1997.

⁷ Stephen Langley, *Producers on Producing*, Nueva York, Drama Books Specialist, 1976, Pg. 132. Traducción: Alonso Fiallega.

Sobre trabajar con lo que uno tiene y quiere, también dice, “Debes plantearte metas por ti mismo y alcanzarlas e incluso ignorar los regímenes institucionales si es necesario (...) salir y hacer las cosas de la manera que uno piensa deben hacerse...”⁸

Al decir eso se refiere en parte a sus orígenes como productor. Nos dice que no hay formas infalibles de hacer las cosas ni fórmulas mágicas, únicamente existen el trabajo duro y la experiencia. Todo pudiera parecer simplemente teoría y consejos vacíos sobre cómo empezar una carrera en producción teatral, pero todo lo que dice está basado en su trabajo. Y justo por eso me gustaría citar al final lo que parece el más objetivo y concreto de sus comentarios, “La obra, los actores en escena, el director, la escenografía, la iluminación y el vestuario es lo importante. Es ahí donde se ha de dirigir la energía y donde se debe gastar el dinero”.⁹

- **Ellen Stewart.** Todo es trabajo en equipo.

La importancia de Ellen Stewart (1919 - 2011) en el teatro norteamericano es incuestionable. Cosa curiosa es que lo haya conseguido sin tener ninguna preparación profesional o no profesional de teatro. Fue fundadora de La MaMa E.T.C (Experimental Theatre Club), pero antes de eso trabajó en los años cincuenta, primero como costurera, y después como diseñadora para el departamento de corsés a la medida de la famosa tienda neoyorquina Saks Fifth Avenue.

Sin ninguna preparación inició un pequeño teatro experimental en el sótano donde tenía su pequeño taller de diseño. Inició esta aventura porque su hermano y un amigo suyo estaban interesados en el teatro. De día ella usaba el taller para diseñar y por la noche lo

⁸ Stephen Langley, *Producers on Producing*, Nueva York, Drama Books Specialist, 1976, Pg. 120. Traducción: Alonso Fiallega.

⁹ Ídem.

usaban para presentar obras de teatro que ellos hacían. “Yo no estaba interesada en escribir o dirigir o estar en las obras. Estaba interesada en *estar* interesada”.¹⁰

Y fue esa actitud la que la llevó a convertirse en productora, aunque ella nunca se consideró a sí misma de esa manera:

Nunca me llamo productora. Es verdad, no pienso que sea una productora porque no creo que sepa cómo producir. Soy parte de este lugar. Eso es todo. Soy parte de este lugar, parte del trabajo que hacemos, parte de toda la gente. Es una cosa de todos y soy como parte del club.¹¹

Fue probablemente ese sentido tan fuerte que ella tenía sobre la comunidad lo que llevó a que La MaMa haya sido y siga siendo actualmente uno de los nichos del teatro de vanguardia más importantes de Norteamérica. Ellos fueron, por dar un pequeño ejemplo, los primeros en producir en América una obra del ahora premio Nobel Harold Pinter. Ellen tenía muy claro que el teatro es un evento comunitario, y no sólo en el sentido de hacer teatro, también en el sentido de que el espectador es parte fundamental del evento teatral. En una entrevista cuando le preguntaron su opinión acerca del público que va a ver una obra de teatro, ella simplemente contestó, “Bueno, no hay teatro si no hay público”.¹²

A pesar de que La MaMa nunca ha sido un espacio de teatro comercial, y que ella nunca participó en alguna producción de ese estilo, Ellen jamás mostró algún tipo de menosprecio hacia el teatro comercial. Sólo que ella simplemente tenía otra manera de ver las cosas y otros intereses al de generar cantidades enormes de dinero.

(...) el hecho de que un hombre venda teatro o cualquier tipo de arte, no significa que se haya rebajado. (...). Piensa en Miguel Ángel, querido, y el dinero que recibió. Tienes que ver lo que era capaz de hacer porque tenía

¹⁰ Ibid., Pg. 135.

¹¹ Ibid., Pg. 138.

¹² Ibid., Pg. 140.

el dinero para hacerlo. Pero no puedes poner una medida sobre lo que cuesta.¹³

La MaMa fue uno de los lugares donde se presentaron en sus inicios figuras hoy tan importantes como Al Pacino, Robert De Niro, Harvey Keitel, Richard Dreyfuss, Diane Lane o Nick Nolte. También fue el semillero de grandes dramaturgos como Sam Shepard, Lanford Wilson, María Inés Fornes, músicos como Philip Glass y de directores como Robert Wilson.

- **Alexander H. Cohen.** Dinero, dinero, dinero.

Alexander H. Cohen fue uno de los productores de teatro más importantes y eclécticos de Estados Unidos e Inglaterra. Antes de incursionar en el teatro, Alexander trabajó siete años para Bulova (la marca de relojes), donde se desempeñó como director de mercadotecnia y publicidad. Fue llamado al ejército durante la Segunda Guerra Mundial pero un año después fue mandado a casa por una lesión en una pierna. Su carrera dentro del teatro comenzó en 1941 con la obra *Gohst for Sale*, que fue un rotundo fracaso que cerró después de sólo seis representaciones. Su segunda producción fue el éxito *Angel Street* (El título original es *Gaslight*), del dramaturgo inglés Patrick Hamilton. Esta producción estuvo en temporada durante tres años (hasta la fecha permanece como la obra no musical que más tiempo ha estado en temporada en Broadway) y después fue convertida en película en dos producciones distintas, una de ellas estelarizada por Ingrid Bergman. Ambas adaptaciones cinematográficas llevan el nombre original, *Gaslight*.

Su producción dentro del teatro fue muy variada, produjo comedias, tragedias, melodramas, musicales, etc. Una de sus producciones más celebradas fue una versión de *Hamlet* (1964) de William Shakespeare protagonizada por Richard Burton. Entre las obras no musicales que produjo se encuentran *The Homecoming* de Harlod Pinter, *Muerte*

¹³ Ibid., Pg. 147.

Accidental de un Anarquista de Dario Fo y *Long day's journey into night* de Eugene O'Neil.

Fue también en gran parte el responsable de lanzar a la fama fuera de Europa al gran mimo Marcel Marceau. Ha sido el único productor norteamericano en mantener al mismo tiempo una oficina de producción en Nueva York y en Londres al mismo tiempo. Entre sus trabajos fuera del teatro se encuentran espectáculos cómicos con Mike Nichols, conciertos de Marlene Dietrich, Liza Minnelli y Plácido Domingo y la primera transmisión televisiva de los premios Tony. Como actor apareció en la película de Woody Allen *La Rosa Púrpura del Cairo*.

Una de las razones por las que escogí a Alexander H. Cohen como ejemplo de definición de “producción”, además de su carrera, fue su objetividad. En este caso en particular, con objetividad, me refiero a una visión muy clara del teatro como negocio. Al ser él un productor de teatro comercial en Broadway tiene muy claro que, “(...) “éxito” significa “dólares” y tienes que verlo de esa manera”.¹⁴ es la única forma en la que puedes convertir el teatro en una institución seria y productiva. La gente suele creer que hacer teatro es algo muy diferente a cualquier otro trabajo que alguien pueda realizar. Por eso creo que hay que tener siempre en mente que el teatro es como cualquier otro trabajo, negocio o empresa. Con respecto a eso, Alexander H. Cohen cree que,

(...) tienes que equiparar producir en Broadway con una obligación dentro de cualquier empresa. Broadway se dedica al teatro comercial. Si alguien va a preguntar algo sobre por qué Sam Shepard no se monta en Broadway, debemos de andar sin rodeos desde el principio. Broadway es una institución comercial, no tiene nada que ver con ningún concepto pretencioso. Está ahí para generar dinero.¹⁵

¹⁴ Ibid., Pg. 156.

¹⁵ Ídem.

- Definición de dirección según algunos directores.

- **Edward Gordon Craig.** El ojo y la plástica.

Edward Gordon Craig, nacido en Stevenage, Inglaterra en 1872, tenía la doble cualidad de ser tanto director como escenógrafo, esto último quizá influenciado por ser el hijo de un arquitecto. Su opinión era que, “(...) al ojo se le puede atraer más rápida y poderosamente que a cualquier otro de los sentidos; sin lugar a dudas, este es el sentido más agudo de los seres humanos”.¹⁶

Esto nos puede ayudar a comprender por qué consideraba tan importantes todos los elementos plásticos (espacio, iluminación, trazo escénico) dentro de sus montajes. Craig es, junto con Adolphe Appia, muchas veces considerado como uno de los padres del teatro moderno. Al menos en el sentido de la conjunción de los diferentes elementos de la producción en una obra de teatro.

Como director, Craig, ponía mucho énfasis en la manera en la que se concebía la obra. Para él el director debía crear en su cabeza un mundo plástico en el que se tenía que desarrollar la obra, no creía en las aportaciones que el dramaturgo podría sugerir dentro del montaje, más allá de contar una historia.

El director (...) lee la obra, y durante la primera lectura aparece claramente ante él el conjunto de color, tono, movimiento y ritmo que debe asumir la obra. En lo que respecta a la dirección escénica, no debe tomar en cuenta las descripciones de escena, etc., que al autor pueda intercalar en su copia, ya que si es experto en su oficio no puede aprender nada de ellas.¹⁷

¹⁶ Edward Gordon Craig citado en *Principios de Dirección Escénica*, México, Escenología, 1999, Pg. 197.

¹⁷ *Ibid.*, Ps. 197 - 198.

Pensaba que el texto era sólo un pretexto para lo que debería verse en escena, “Una obra resulta ser deficiente y carece de arte cuando se lee o tan sólo se escucha, debido a que está incompleta sin acción, color, línea y ritmo en movimiento y escena”.¹⁸

La preparación del director también era sumamente importante para él. No necesariamente en el sentido académico de la palabra, más bien en el sentido que el director debía dominar o por lo menos comprender muy bien los demás oficios que convergen en una obra de teatro.

No digo que el director de escena en realidad pinte sus propias escenografías y corte y cosa sus propios vestuarios, pero debe haberlo hecho en una u otra ocasión durante su aprendizaje o debe haber estudiado atentamente todos los detalles técnicos de estas complicadas artes. Entonces podrá guiar a los artesanos experimentados de sus distintas especialidades.¹⁹

Antes de convocar a ensayos o siquiera pensar en el elenco que quisiera tener, Craig pensaba que un director debía tener muy claro los aspectos físicos de la producción. Aunque sabía que los mundos ideales del teatro no existían ni siquiera en aquella época.

Y cuando haya comenzado con la verdadera hechura de las escenas y el vestuario, distribuirá los papeles a los diferentes actores, quienes se aprenderán los diálogos *antes* de que se lleve a cabo un solo ensayo. (Como podrán imaginar, esto no se acostumbra, pero tal y como lo describo es como *debería* ocuparse de ello un director.) Mientras tanto la escenografía y el vestuario estarán casi listos.²⁰

¹⁸ Ibid., Pg. 198.

¹⁹ Ídem.

²⁰ Ibid., Ps. 198 - 199.

- **Peter Brook.** Paciencia y provocación.

Peter Brook es considerado uno de los mejores y más interesantes directores teatrales de todos los tiempos. Entre su trabajo se encuentran montajes de teatro y ópera y películas, muchas de ellas de sus obras de teatro y espectáculos al aire libre.

Para él la dirección de un espectáculo escénico no es algo místico y mágico que sucede de repente. Él cree que es un trabajo duro donde se exponen las dudas de los involucrados en cada proyecto y donde la paciencia juega un papel importantísimo para alcanzar el fin.

El director aprende que el desarrollo de los ensayos es un proceso en crecimiento; observa que hay un momento adecuado para cada cosa, y su arte es el de reconocer esos momentos. Comprende que carece de fuerza para transmitir ciertas ideas los primeros días. En la expresión de un rostro aparentemente relajado, leerá la ansiedad interior del actor que le impide comprender lo que se le dice. Se dará cuenta que debe esperar, no empujar demasiado.²¹

Pero no es sólo el actor quien padece de ansiedad y de dudas durante los ensayos, Brook sabe que el director también tiene esa ansiedad e intentará, haciendo el mejor uso de ella, llegar al actor, para que juntos, el director y los actores, lleguen al final del montaje de la mejor manera posible. Esto tiene la ventaja de que al ser el teatro un medio cambiante, las dudas e inseguridades del equipo, al ser expuestas y analizadas, pueden convertirse en certezas y aciertos, “El director teatral ha de exponer sus inseguridades ante los actores, pero tiene en compensación un medio que evoluciona al tiempo que se ajusta.”²²

Peter Brook es un director siempre abierto a dialogar con sus actores, que trata de no tener ideas preconcebidas sobre cosas específicas que quiera ver arriba del escenario, “(...) el director que llega al primer ensayo con su libreto lleno de acotaciones sobre

²¹ Peter Brook citado en *Principios de Dirección Escénica*, México, Escenología, 1999, Pg. 265.

²² *Ibid.*, Pg. 266.

movimientos y otras cuestiones escénicas, es desde el punto de vista teatral, hombre perdido”.²³

La cita anterior hace referencia a una anécdota. Cuando él iba a dirigir su primera obra importante, *Trabajos de Amor Perdidos* de William Shakespeare, se pasó la noche anterior al primer ensayo elaborando su libreto de dirección. Lo hizo porque sabía que, aún siendo un director joven, los actores esperaban de él una serie de indicaciones claras y concisas sobre lo que debían de hacer. Después de trabajar sobre la maqueta, trazó en su cuaderno cómo pensaba que debía ser la primera escena, la entrada de la Corte.

La mañana siguiente llegó al ensayo y, basado en lo que había puesto en su libreto de dirección, le pidió al elenco que se moviera de un lugar predeterminado a otro en el escenario. Él había pensado que los actores se moverían de una manera específica y que llegarían a puntos también específicos, pero inmediatamente se dio cuenta que eso no iba a suceder. Acto seguido tiró su libreto de dirección y empezó a trabajar con lo que los actores habían propuesto sin saberlo.

Pero eso no significa que él deje trabajar libremente a los actores o no haga nada, al contrario, sabe lo que quiere ver y sabe que el director es parte fundamental del montaje, pero también deja que los actores, como copartícipes del evento escénico propongan y se unan al juego.

Los directores que no desean ser déspotas se ven a veces tentados a seguir el fatal curso de no hacer nada, de cultivar la no intervención en la creencia de que ésta es la única manera de respetar al actor. Desafortunada falacia, ya que sin dirección un grupo es incapaz de alcanzar un coherente resultado en un tiempo determinado. (...) De vez en cuando surge algún actor que niega la necesidad del director: los intérpretes pueden desarrollar su trabajo por sí solos. Quizá sea cierto. Pero ¿qué actores? Tendrían que ser criaturas tan desarrolladas que apenas necesitarán los ensayos; leerían el original y en un abrir y cerrar de ojos aparecería la invisible sustancia de la obra plenamente

²³ Ibid., Pg. 265.

articulada. Como eso es irreal, la función del director consiste en ayudar al grupo a evolucionar hacia esa situación ideal.²⁴

El director es un guía que ayuda a los actores a expresar lo que quieren expresar. Es una persona que ayuda a que el actor pueda investigar lo que está dentro de sí mismo para poder hacer que eso aflore y pueda ser recibido por el público.

La labor directora consiste en captar dónde desea llegar el actor y qué le impide alcanzar sus objetivos. Ningún director impone una manera de actuar. Todos a lo más capacitan al intérprete a revelar su propio arte, que sin su ayuda, pudiera quedarle oscurecido.²⁵

El director es una figura difusa que propone un juego a los actores. Un juego que varía sus reglas dependiendo de cómo el actor reciba el juego y cómo responda al mismo. El actor propone también sus propias reglas, “El director está allí para atacar y ceder, provocar y retirarse, hasta que comience a aflorar la invisible materia”.²⁶

- **Ludwig Margules.** Conflicto y transgresión.

Ludwig Margules nace en Varsovia, Polonia en 1933 y llega a México, después de un exilio de seis años en Rusia, a los veinticuatro años de edad después de haber estudiado periodismo en su país natal. Es hasta después de radicar varios años en México y después de haber pasado por diferentes oficios (prefecto de escuela, trabajador en una fábrica de ladrillos, asistente de fotografía, etc.), que decide comenzar a dirigir teatro. Murió en la Ciudad de México en 2006 considerado como uno de los directores más brillantes que hayan trabajado en México.

²⁴ Ibid., Pg. 267.

²⁵ Ídem.

²⁶ Ídem.

Para Margules el trabajo del director comenzaba mucho tiempo antes de los primeros ensayos. El director debe de tener todo muy claro antes de comenzar.

(...) el director deberá abordar el texto y trabajar mucho tiempo sobre él, hasta visualizar los últimos pormenores de la puesta; la manera como funcionará el idioma, el lenguaje a usar, el lenguaje del actor, el lenguaje de la organización, el uso del movimiento, la plasticidad, etc., y que provendrán del funcionamiento dramático de la historia.²⁷

En cuanto a los elementos plásticos, también nos dice algo que recuerda mucho a las ideas de Edward Gordon Craig.

(...) el director debe saber muy bien qué es lo que pide del espacio, qué clase de tono del estilo quiere imponer en su obra. Incluso qué clase de escenografía quiere de antemano; debe tener visión de su escenografía hecha mentalmente hasta en sus últimos detalles. Ubicar a su posible actor en un libreto mental de dirección. Saber qué querrá de la imagen o si querrá que sus personajes hablen alto o en voz baja. Por todo esto, el director deberá trabajar mucho, conversar mucho consigo mismo, reflexionar, antes de abordar al actor y el espacio.²⁸

Pero para Margules dirigir no era un asunto únicamente plástico. Para él, dirigir era llevar a un escenario la esencia de cada director, sus ideas y pensamientos para que el público pudiera verlos claramente sobre un escenario.

Dirigir es coordinar todo cuanto sea necesario para encontrar coherencia escénica de lo que uno piensa. Dirigir es plasmar los mundos internos del “régisseur” a través de un espectáculo; es expresar nuestro sentido de la vida mediante una estética y un estilo teatral.²⁹

Y para lograr esto, Margules sabía que debía retar a sus actores y a todo el equipo para llevarlos más allá, “Hay que comprender este hecho: el conflicto es un estímulo para la creación”.³⁰

²⁷ Ludwig Margules citado en *Principios de Dirección Escénica*, México, Escenología, 1999, Pg. 450.

²⁸ *Idem*.

²⁹ *Ibid.*, Pg. 447.

³⁰ *Ibid.*, Pg. 450.

Él pensaba que debía llevarlos al conflicto para poder llegar a la transgresión, que para él era la esencia del evento teatral. Pensaba que si no había transgresión sobre el escenario, entonces no había nada de interés para el público.

(...) pobre del director si a las tres semanas de ensayos no empieza a golpearse la cabeza contra la pared al descubrir que no tiene qué decir; porque entonces no hay transgresión. El director que no se siente agotado a la vuelta de las primeras tres semanas en su aspiración por decir algo, es un ser autocomplaciente y no tendrá nada que decir. El producto en la materia dramática es siempre la sorpresa y un ritmo conseguido; y para lograr esto, existe algo así como una espada de Damocles sobre la cabeza de un director: ¿no me habré agotado? ¿No habré dicho todo lo que tenía que decir? ¿No me estaré repitiendo?³¹

La labor primordial del director debe ser contar la historia, porque si no se cuenta la historia no puede haber conflicto y mucho menos trasgresión. Por eso aunque en la obra de teatro haya muchas cosas alrededor, la médula espinal es siempre la anécdota.

Una obra de teatro es como un pequeño concierto polifónico en donde confluyen todos los temas, que se ubican y se persiguen como en una fuga, matemáticamente organizados. Por ello, una obra de teatro, al igual que una estructura musical, también está concebida como un libreto de dirección musical, en el cual el director persigue siempre la anécdota de la obra. Por supuesto, las fuentes teatrales y las constantes son las mismas desde la época de los griegos. El problema es cómo se va a jugar con esa anécdota.³²

Es en la manera de contar esa anécdota o historia donde reside la importancia y maestría de un director, parafraseando a Margules, todo está dicho y contado, por eso se debe de encontrar maneras novedosas de contar esas historias.

³¹ Ibid., Pg. 448.

³² Ibid., Pg. 450.

- Definición propia del Director-Productor.

Por mucha información teórica que se posea, no es fácil, y hasta me atrevería a decir que es imposible, definir claramente y para el gusto de todo el mundo, lo que es un productor o un director y su importancia. Eso hace, evidentemente, que tener una definición de Director-productor sea aún más complicado. La confusión en cuanto a los papeles y definiciones no es nueva ni exclusiva de México. Muchos países tienen sus formas particulares de llamar a las personas que nosotros llamaríamos productor o director de teatro.

La persona que nosotros en los Estados Unidos llamamos director es llamada en Inglaterra productor, en Alemania y Rusia *régisseur*. En Francia, de cualquier manera, *régisseur* se refiere al regidor, mientras que al director se le conoce como *metteur en scène*.³³

Lo anterior ya nos pone un poco en desventaja para poner en claro las funciones del director y del productor. Sin embargo trataré de ser lo más claro posible en identificar y describir las particularidades de ambos roles, basándome en un caso real.

Aunque no es el ideal ni recomiendo que así se haga en un proyecto, voy a analizar las características del Director-Productor. Lo haré, insisto, no porque crea que así deba ocurrir, sino porque ése fue el rol que yo cumplí dentro de este montaje en particular.

Para empezar, uno debe aceptar la situación. No se tiene un productor y un director por separado, así que uno debe de cumplir ambas funciones. El primer paso para poder trabajar debería ser aceptar lo que uno es y lo que uno no es.

Se debe hacer un análisis concienzudo sobre cuáles son nuestras debilidades y fortalezas, a fin de que descubrirlas a mitad del montaje no entorpezca nuestro trabajo. Es decir, uno debe saber y aceptar que hay cosas que uno hará de determinada manera y no de

³³ Helen Kirch Chinoy, *Directors on Directing. A Source Book of the Modern Theatre*, Londres, Allyn & Bacon, 1963, Pg. ix. Traducción: Alonso Fiallega S.

otra porque nuestros orígenes o ideales son tales y no cuales. Y por ello tendremos una forma de producir y/o dirigir que está determinada a eso.

Anne Bogart cuenta lo difícil que fue para ella la primera vez que fue invitada a dirigir una obra en Europa (Alemania). Intentó dirigir la obra como si fuera alemana, pero por mucho que se esforzó, el resultado final no le complació. Tiempo después, dirigiendo otra obra, también en Europa entendió el porqué, “Comprendí de forma concluyente que yo era norteamericana, que tenía un sentido del humor norteamericano y un sentido norteamericano de la estructura, del ritmo y de la lógica. (...) De repente era libre”.³⁴

Si ella hubiera sido fiel a su esencia norteamericana el resultado final hubiera sido absolutamente distinto porque no hubiera estado luchando contra ella misma durante el proceso entero.

El teatro trata, sobre todo, sobre relaciones humanas. En escena es sobre las relaciones entre los personajes. En la producción sobre las relaciones que existen en el equipo dentro y fuera del trabajo.

Para contar la historia debemos entender como directores todas las relaciones que están inscritas dentro de la obra que vamos a dirigir. No sólo entre los protagonistas y antagonistas, sino también entre los personajes secundarios, si los hubiera, y las existentes entre los primeros y segundos y los terceros. No podremos jamás entender una historia si no tenemos claras las relaciones de los personajes, son tan importantes como los diálogos, y son éstos mismos los que nos dan una gran información y pistas sobre sus relaciones. Las relaciones se establecen basándonos en lo que los personajes dicen, pero sobre todo en lo que hacen y en cómo lo hacen.

Las relaciones dentro y fuera del equipo son tan importantes para un resultado final satisfactorio (así como para todo el proceso), como las existentes dentro de los personajes.

³⁴ Anne Bogart, *La Preparación del Director*, Barcelona, Alba, 2008, Ps. 26-27.

Es en tarea del productor hacer todo lo humanamente (y un poco más) posible para mantener las relaciones dentro del equipo lo más cordiales posible, aunque está limitado en ese sentido. El productor debe ser un filtro entre las personas en el equipo que lleven una mala relación, para así evitar conflictos. Una mala relación dentro del equipo puede llevar a un proceso difícil y eso puede derivar en un resultado poco o nada satisfactorio.

Durante los ensayos, para el director no debe haber algo más importante que observar cuidadosamente. Debe observar todo lo que sucede dentro de la escena de una manera particular y minuciosa, mientras el productor observa todo dentro de la escena con una visión más general, y fuera de ella de manera más escrupulosa. Es durante los ensayos que la labor del director y del productor suelen realmente dividirse, como se ha dicho la atención del director se enfoca a lo que sucede dentro de la escena, y el productor se enfoca a lo que sucede fuera, en la producción física. Con la figura de Director-Productor las cosas cambian, pues él mismo debe dividir su atención para poder tener bajo un absoluto control ambos ambientes. Para que eso pueda suceder ha de apoyarse y confiar en su o sus asistentes y saber pedir y delegar funciones específicas. Eso ayudará a mantener el control dentro y fuera de los ensayos.

Saber observar es fundamental para un director, también lo es saber cuándo y cómo intervenir. Hay que entender que los actores, en un ensayo, se saben y sienten observados y eso altera las cosas. Altera la manera en la que hablan y se mueven, cambian la forma en la que sienten y muestran esos sentimientos.

La física cuántica nos enseña que la acción de observar altera el objeto observado.³⁵ Observar es perturbar. Observar no es un verbo pasivo. Como directora he aprendido que la calidad de mi observación y atención puede determinar el resultado de un proceso.³⁶

³⁵ Se refiere al Principio de Incertidumbre postulado por el físico Werner Karl Heisenberg (1901-1976) en 1927. Dicho principio establece la imposibilidad de conocer con exactitud al mismo tiempo, la posición y la velocidad de una partícula específica.

³⁶ Anne Bogart, *Ibíd*, Pg. 83.

El hecho de ser observado convierte al actor en un ser distinto, y por ende sus acciones, incluso las más naturales se modifican. Por eso hay que ensayar, para que lo que es natural en la realidad siga pareciendo natural en la ficción. El director debe poner atención a estos cambios, y debe tener en cuenta la “afectación” que busca de los personajes dentro de la escena. Por eso debe saber cuándo y cómo intervenir, para poder transmitir a sus actores el grado adecuado de naturalidad o afectación que busca en el montaje.

Si el director no puede o no sabe poner la atención suficiente durante todos y cada uno de los ensayos, no hay forma de que el resultado final sea el que busca porque habrá muchas cosas que se le hayan escapado de la vista, y por lo tanto no habría habido un análisis que le permitiera tomar una decisión adecuada sobre si esos hechos en particular deberían estar o no dentro del montaje. Sucede lo mismo con el productor, si éste no pone atención a las necesidades de la producción, llegará al primer día de montaje en el teatro sin una idea correcta de lo que el montaje debe ser y de las necesidades técnicas. Lo más probable es que al final, si sucediera alguno de los casos anteriores, tanto el productor como el director se encuentren decepcionados del trabajo final.

Dice el dicho popular que “el que no arriesga no gana”. No hay nada más cierto que eso en el teatro, “El riesgo es un ingrediente clave en el acto de violencia y expresión. Sin asumir riesgos, no puede haber ni progreso ni aventura”.³⁷

Lo anterior aplica absolutamente en los ámbitos de la producción y dirección. No tiene que ver solamente con arriesgar recursos financieros para generar ganancias, tiene que ver también con un director que cree en su propuesta aunque sepa que ésta es arriesgada e incluso desafiante.

Arriesgarse está ligado con la confianza en sí mismo y es inseparable de ésta. Sólo si uno confía en la propuesta que está haciendo tiene el valor de arriesgarse. Pero

³⁷ Ibid., Pg. 60.

arriesgarse no es sinónimo de éxito, al arriesgarse siempre se debe tener en cuenta que existe una gran probabilidad de que se fracase. El fracaso de una obra de teatro puede llegar de dos formas distintas, una ligada más al productor y la otra más al director. La primera es el fracaso comercial o financiero, que exista una pérdida en vez de una ganancia económica al final de la temporada. La segunda forma de fracaso es la que llamaríamos creativa, que es cuando la crítica y/o el público salen de la obra con una mala opinión de lo que han visto.

Aunque pareciera lo lógico, los fracasos no están necesariamente ligados entre sí, existen obras que son un fracaso financiero a pesar de las buenas críticas y existen obras que son exitosas comercialmente a pesar de las malas críticas. Y existen, por supuesto, obras que fracasan de ambas formas.

Es imposible que un director o un productor generen por sí mismos los resultados.

No es responsabilidad del director crear resultados, sino, más bien, crear las condiciones en las que algo pueda ocurrir. Los resultados vienen por sí solos. Con una mano agarrando lo específico y con la otra intentado agarrar lo desconocido, empiezas a trabajar.³⁸

Los resultados son forjados con el trabajo del equipo completo. Y la calidad de esos resultados está ligada a las condiciones de trabajo y camaradería donde se realizaron los procesos para dichos resultados.

Si las condiciones de trabajo no son las óptimas, el equipo de trabajo no podrá desarrollar totalmente su creatividad, y eso afectará directamente los resultados.

La intuición es parte fundamental para el director de una obra de teatro. El teatro es un medio donde no existen fórmulas ni maneras probadas de hacer las cosas correctamente,

³⁸ Ibid., Pg. 135.

por eso la intuición es tan importante durante el proceso creativo. El productor también debe hacerle caso a su intuición antes de tomar un proyecto, ella le dirá si un determinado proyecto puede funcionar o no.

Richard Foreman³⁹ (...) dijo que para él la creación es algo intuitivo al cien por cien. (...) Esto no quiere decir que no se deba pensar analíticamente, teóricamente, con sentido práctico o crítico. Hay un tiempo y un lugar para este tipo de actividad (...), pero no en pleno proceso de búsqueda durante los ensayos ni delante de un público.⁴⁰

Por supuesto que no todo el trabajo es intuitivo para el director o el productor. Antes de los ensayos el director debe de realizar la investigación sobre la obra que va a dirigir.

Esta investigación dependerá del texto, de la época en que fue escrito y del lugar se desarrollan los hechos. También dependerá de la idea que el director tenga sobre el montaje final, si desea extrapolar algún elemento en particular o cambiar los hechos de espacio geográfico e histórico. Pero durante los ensayos la mayor parte de lo que suceda será intuitivo, si un actor se mueve de tal o cual manera, o si debe recitar sus diálogos con tal o cual intención, hay muchos detalles que son imposibles de prever durante el análisis previo a los ensayos, y es en esas pinceladas finas donde la intuición tiene su mayor importancia.

El productor, por su parte, debe hacer un trabajo no intuitivo y muy práctico que es el de realizar un presupuesto realista. Sin embargo durante este trabajo el productor puede hacer caso de su intuición para decidir si un determinado rubro merece un presupuesto mayor, o si vale la pena o no llamar a un diseñador determinado aunque sus honorarios sean más altos que el de los demás.

³⁹ Richard Foreman (1937) es un dramaturgo norteamericano, pionero del teatro de vanguardia y fundador del Teatro Ontológico-Histórico. Ganador de varios premios entre los que destacan 7 Obies y el PEN/Laura Pels Master American Playwright Award. También ha sido merecedor de, entre otras, las becas Guggenheim y Rockefeller.

⁴⁰ Anne Bogart, Ídem., Pg. 64.

Tengo la impresión de que mucha gente dentro del medio teatral cree que el director y/o el productor tienen la obligación de saber y conocerlo absolutamente todo. Y en un mundo perfecto, creo que debería ser de esa manera, pero lo cierto es que no vivimos en un mundo perfecto.

Es más sano, en mi opinión, contestar a una pregunta con un honesto “no sé” o “no lo había considerado” antes que hacerlo con una mentira o una respuesta que te acabas de sacar de la manga únicamente para que los demás piensen que ya lo habías pensado. No hay que tener todas las respuestas, es mejor tratar de tener todas las preguntas y resolver los imprevistos cuando surjan.

El producto final es por lo que todo el equipo trabaja tan arduamente, por eso todo el equipo tiene la obligación de cuidarlo en todo momento. No se debe dejar en ningún momento en segundo plano esto. En el momento en que suceda, en que nos olvidemos que lo importante es el resultado final, seguramente fracasaremos, y fracasar no es una opción nunca.

Capítulo II. Preproducción.

La preproducción de una obra de teatro es una etapa fundamental para que el proyecto sea exitoso. En esta etapa se hace toda la planeación, paso por paso, para la ejecución de todo el proyecto. Se hacen los presupuestos, los calendarios de ensayos y la ruta crítica. Esta última es donde se conjuga el presupuesto total y el calendario general.

Una mala planeación, como un gasto no considerado en el presupuesto general, no considerar la construcción o realización de algún elemento a tiempo o la falta o retraso en alguno de los trámites administrativos, puede resultar fatal para el proyecto. Esto podría significar el retraso del estreno o incluso la cancelación definitiva de todo el proyecto.

- Trámites administrativos

El primer paso es aceptar que tendremos que luchar con la burocracia. Los trámites administrativos pueden convertirse en un verdadero dolor de cabeza si no se hacen a tiempo o correctamente. La falta de un permiso, por ejemplo, puede tirar todo un proyecto. Uno de los permisos más importantes, y el primero que se debe de comenzar a tramitar antes de siquiera empezar a pensar en presupuestos o ensayos, es el de derechos de autor.

-Derechos de autor

Este permiso es el que da el dramaturgo, o una sociedad dedicada a proteger los derechos de éste; a un productor, director o grupo en particular para que su obra pueda ser representada en un país y teatro específico durante un determinado lapso de tiempo. Sin este permiso, las autoridades correspondientes pueden evitar que la obra tenga alguna representación.

Desde el punto de vista de la generación de beneficios, se puede hablar en términos de propiedad literaria “viva” o “muerta”. En otras palabras, puede tener el potencial de generar dinero para alguien o haber caído dentro del dominio público y dejado de ser propiedad personal de alguien. Ya que el productor ha decidido presentar un libreto, o hacer la traducción, adaptación o basarse en el trabajo de alguien más, debe tomar acciones legales para asegurar los derechos de propiedad. Si está tratando con el autor de una obra original (una que no esté basada en el trabajo o ideas de alguien más), debe adquirir una opción que, por un determinado periodo de tiempo, le de los derechos de producir la obra.⁴¹

En el caso particular de *La Modestia* los trámites para obtener el permiso de representación por parte del autor fueron muy fáciles. En agosto de 2007 le escribí un correo a Rafael Spregelburd diciéndole que estaba empezando a levantar el proyecto del que le había hablado un año antes en Querétaro, y le pregunté sobre los trámites que tenía que hacer para obtener los derechos de su obra. Dos días más tarde me contestó diciéndome que debía escribir a Catalina Tovorovsky de Argentores⁴², pues ellos eran quienes llevaban sus derechos en el extranjero. Al día siguiente le escribí un correo a Catalina explicándole que escribía desde México con la intención de adquirir los derechos de *La Modestia*, que ya estaba en contacto con el dramaturgo y que quería saber qué debía hacer para concretar esto. Dos días después recibí un correo de Argentores con un formulario. Se me pedía que lo llenara y lo mandara vía correo electrónico o fax para poder gestionar los derechos.

En el formulario (adjunto en la sección Anexos) pedían los datos de la persona o grupo que solicitaba el permiso así como el nombre del director; preguntaban también si la compañía era profesional o amateur; si se cobraría la entrada al espectáculo y cuánto; la fecha de estreno; y la información y el nombre del teatro. Como en ese momento no tenía ningún teatro disponible, decidí no llenar el formulario sino hasta tener una perspectiva más clara.

⁴¹ Stephen Langley, *Theatre Management in America. Principle and Practice*, edición revisada, Nueva York, Drama Book Publishers, 1980, Pg. 97. Traducción: Alonso Fiallega.

⁴² Sociedad General de Autores de la Argentina.

En noviembre de 2008, un año y tres meses después del primer contacto con Argentores me puse en contacto de nuevo con Catalina. En mi correo le explicaba que habíamos tenido problemas con el levantamiento de recursos y por eso no habíamos seguido con los trámites, pero que ahora las cosas habían cambiado porque teníamos una beca que nos permitía producir la obra, pero que aún no habíamos resuelto el problema del teatro aunque estábamos en pláticas con varios. Se me indicó que no había problema y que podíamos iniciar los trámites, por lo que llené los datos del teatro con la información del Teatro Juan Ruiz de Alarcón, pues habíamos tenido una reunión con Enrique Singer (Director de Departamento de Teatro de la UNAM) y nos había hecho saber que probablemente tendríamos disponible el teatro.

En los primeros días de enero de 2009 recibí, por correo convencional, una carta de Argentores donde se me autorizaba para representar, durante un año, *La Modestia en México*. La carta, sin embargo, tenía las fechas incorrectas, por lo que solicité la corrección de las mismas. La nueva carta llegó un par de semanas después con la autorización para el teatro Juan Ruiz de Alarcón a partir de noviembre de 2009.

Entre enero y mayo de 2009 no hubo más contacto con Argentores porque hubo muchos problemas con el teatro y hubo que cambiar el teatro donde íbamos a estrenar y la fecha. En vez del Juan Ruiz de Alarcón el estreno se realizaría en octubre en el Teatro El Milagro. En junio escribí a Catalina para informarle del cambio y al día siguiente me respondió Marienn Perseo, quien había suplido a Catalina en Argentores, copiando a Rosa Eguiza, de la SOGEM⁴³, en ese correo autorizaba e informaba a la SOGEM del cambio y decía que el *a valoir*⁴⁴ sería de doscientos dólares americanos (\$ 200.00 USD), a cuenta del 10% que la obra genere en taquilla.

⁴³ Sociedad General de Escritores de México. Está ubicada en José María Velasco No. 59 Col. San José Insurgentes. Su función es lograr para todos sus afiliados los mejores beneficios económicos y sociales derivados de la reproducción, difusión comercial y explotación por cualquier medio de su obra escrita.

⁴⁴ El *a valoir* es una cantidad solicitada por el titular de una obra y pagada por la persona o entidad que haya obtenido la autorización para su comunicación pública, a cuenta de los derechos de autor que dicha comunicación pública genere.

El *a valoir* debía ser pagado directamente en las oficinas de la SOGEM a más tardar el primero de octubre de ese año. A partir de ese momento toda la comunicación sobre los derechos de autor se hizo directamente con Rosa Eguiza. Antes de la fecha límite le pedí a mi asistente que realizara el pago y de esa forma no hubo ningún problema para poder estrenar la obra.

-Teatro

La elección del teatro adecuado depende de muchas variables. Se tiene que pensar en la obra que se va a producir y en el público al que está orientada. Hay que pensar también si el teatro que se quiere tiene un público cautivo, y en caso de que así fuera, qué tipo de público es y preguntarnos si es el adecuado para nuestra obra. Si existe un público cautivo y es el adecuado para nuestra obra y propuesta, no hay más que buscar.

Para el estreno de *La Modestia*, el escenógrafo Roberto López-Rodríguez y yo, pensamos originalmente en el Teatro Helénico del Centro Cultural Helénico. De hecho, los primeros diseños de escenografía se hicieron con base en los planos de este teatro. Por lo mismo, el primer lugar al que llevamos la carpeta del proyecto fue ahí, cuando abrió la convocatoria para la programación de 2009.

A finales de 2008 salieron los resultados de la convocatoria del Helénico y el proyecto no fue seleccionado. Por las mismas fechas salieron los resultados de las becas del FONCA⁴⁵ donde *La Modestia* fue favorecida con la beca de Fomento. Con estas circunstancias teníamos ahora, la obligación de estrenar en 2009.

⁴⁵ Fondo Nacional para la Cultura y las Artes del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).

En ese momento hice una cita con Enrique Singer, Director de Teatro de la UNAM⁴⁶ para presentarle el proyecto. En esa reunión le expliqué que el teatro ideal para el proyecto era el Teatro Juan Ruiz de Alarcón. La junta fue muy exitosa y salí de ahí casi con la promesa de poder estrenar en noviembre de 2009 con una temporada de seis semanas con la nómina pagada por la beca del FONCA. El trato propuesto era también que si la taquilla iba bien en esa primera temporada, podríamos tener otras seis semanas a partir de enero o febrero de 2010, pero esta vez con la nómina pagada por la misma Dirección de Teatro de la UNAM.

Para poder firmar el convenio de la beca necesitaba una carta del teatro donde estrenaría en la que dijera claramente la fecha de estreno y la duración de la temporada. La Dirección de Teatro de la UNAM no pudo programarnos por lo que el proyecto estaba en riesgo no sólo de quedarse sin teatro, sino sin la beca y por lo tanto sin presupuesto.

Para evitar esta situación acudí a David Olgúin, uno de los socios de Teatro El Milagro. Dicho teatro acababa de abrir sus puertas apenas el año anterior y estaba todavía en proceso de programación. Me recibieron en su oficina David Olgúin y Gabriel Pascal, otro de los cuatro socios. Ahí les presenté el proyecto y les pedí su ayuda. Ellos me explicaron que sería difícil programar *La Modestia* en su teatro porque querían tratar, dentro de lo posible, programar únicamente obras que fueran producidas por ellos y que mantuvieran el elenco estable que ellos habían conformado como compañía. Querían funcionar, a la vez, como un teatro y una compañía de teatro autosustentable.

Pero su respuesta no fue un no definitivo, me dijeron que lo iban a analizar y que pronto me darían una respuesta. Un par de semanas después de esa reunión, me llamó David para decirme que habían decidido programar *La Modestia* en el Teatro El Milagro a partir de octubre de 2009.

⁴⁶ Universidad Nacional Autónoma de México.

- Definición del equipo creativo

La correcta conformación del equipo creativo es parte fundamental para que la producción de la obra sea buena. Una mala elección en algún punto puede provocar que la historia no se cuente de la manera adecuada, o por lo menos en la que el director quiere hacerlo. El director se apoyará durante todo el proceso en cada uno de los creativos para que el concepto o idea de la obra sea transmitida en todos los aspectos que conformarán la puesta en escena.

- Escenografía

La escenografía es parte esencial de una puesta en escena, es el universo donde los personajes viven y conviven entre ellos. Un buen diseño de escenografía es crucial para el buen resultado de un montaje. El diseño debe de ser parte orgánica de la historia que se quiere contar y debe apoyar (a menos que se desee expresamente lo contrario) la manera en la que dicha historia quiere ser contada por el director.

En la primera obra de teatro profesional en la que trabajé el diseñador de escenografía era Jorge Ballina. Él había estudiado arquitectura, pero se había dedicado siempre al diseño de escenografía, en una ocasión le pregunté cómo se había convertido en escenógrafo si había estudiado arquitectura, él me respondió que el arquitecto hace casas para las personas y un escenógrafo hace casas para los personajes. Su respuesta me gustó tanto y fue tan esclarecedora que ahora la utilizo siempre para definir lo que para mí es una escenografía. No significa, por supuesto, que hacer una escenografía sea literalmente hacer una casa para un personaje, se refiere a crear el mundo donde este y otros personajes se van a desarrollar, crearles el mundo idóneo.

Evidentemente, por ser en parte el motor de la obra, la primera persona en ser reclutada como parte del equipo creativo de *La Modestia* fue el escenógrafo Roberto López-Rodríguez. Yo nunca había trabajado directamente con él, pero conocía su trabajo con otros directores y me parecía muy interesante. Además habíamos trabado ya una amistad de algunos meses y nos entendíamos perfectamente bien en cuanto a lo que nos gustaba ver y queríamos hacer dentro del teatro.

Como director, antes de decirle al escenógrafo (y en general a todo el equipo creativo y los actores) qué es lo que quiero o lo que había imaginado, es muy importante escuchar lo que cruzó por su mente. Esto me ayuda a abrir mis horizontes y a reforzar la idea de que lo que yo había pensado es únicamente una de todas las posibilidades de resolver la escena. Esto es muy enriquecedor para el montaje en mi opinión, pues abre mundos nuevos y distintos para todas las partes involucradas.

Antes de llegar al diseño de escenografía final (y mucho antes, por supuesto, de la primer lectura con actores) existieron varias propuestas que poco a poco se fueron modificando para dar lugar al espacio ideal.

El plano de planta es el elemento técnico crucial en el decorado (...) los actores y el director se tienen que adaptar a la escenografía que ha sido diseñada y se ha mandado a construir antes del primer ensayo. A los actores en mis producciones (y probablemente en la mayoría de las demás) se les muestra una maqueta a escala de la escenografía antes de la primera lectura de la obra. Difícilmente el decorado real se monta sobre el escenario antes de los últimos ensayos, pero ver la maqueta ayuda a los actores a visualizar el ambiente de la obra.⁴⁷

Recuerdo en particular una propuesta que me gustó mucho, era una de las primeras ideas que Roberto presentó. Consistía en una especie de concha acústica completamente hecha de tablas de madera que hacia los bordes laterales y por detrás se iba combando hasta cerrarse formando un techo en forma de medio huevo. No era una “casa” por supuesto, pero sí un mundo donde los personajes de *La Modestia* se podían desarrollar. Esa propuesta era

⁴⁷ Harold Clurman, *On Directing*, Nueva York, Fireside, 1997, Pg. 53. Traducción: Alonso Fiallega.

visualmente muy impresionante, pero presentaba tres de problemas que pudimos identificar casi de inmediato.

El primero era un problema para dirección, al irse combando el piso, dejaba muy poco lugar para colocar el resto de la escenografía y para que los actores tuvieran libertad para moverse libremente. El segundo problema involucraba la iluminación, al ser un espacio cerrado, la única manera para iluminar el espacio era desde abajo al frente, con candilejas; y al tener únicamente una fuente de luz se pierde la profundidad del espacio, por lo que el espacio finalmente no se apreciaría y sería un desperdicio de recursos en todos los sentidos. El tercer problema venía en dos partes, primero sería muy caro por la cantidad y calidad del material requerido, además la complejidad del armado del aparato escénico complicaría mucho los tiempos del montaje y desmontaje de cada función, por lo que sería también más cara cada presentación pues habría que pagar horas extra a los técnicos del teatro.

De cada propuesta presentada en cada junta, nos íbamos dando cuenta juntos de qué elementos nos gustaban y cuáles formaban parte de la historia que queríamos contar. De la concha acústica, por ejemplo, vimos la necesidad de tener un piso hecho de madera, específicamente de tablas de madera que se iban separando entre ellas desde el centro hacia los lados y del frente hacia atrás. Así de cada propuesta y cada cambio se iba rescatando, por decirlo de alguna manera, todo lo que sabíamos que necesitaba nuestra obra.

No voy a enumerar todas las propuestas ni cómo poco a poco a lo largo de las juntas se fueron modificando hasta dar con el resultado final porque seguramente resultaría muy aburrido, pero sí voy a mencionar, porque me parece importante, que después de cada una de las reuniones, tanto el escenógrafo como yo mismo, teníamos más claro no sólo qué queríamos ver en el escenario, sino también qué elementos eran superfluos o innecesarios para el mismo. Teniendo claro lo anterior, podíamos deshacernos sin mayor remordimiento de cualquier cosa que no nos funcionara, por muy interesante que nos pareciera o por

mucho que nos gustara, porque sabíamos que simplemente no pertenecían a la historia que estábamos por contar.

Entre los elementos más importantes que queríamos para la obra estaba el piso. Como mencioné, el piso estaba hecho de tablas de madera que se iban separando poco a poco del centro hacia los lados y del frente hacia atrás. La razón de lo anterior era que queríamos poner debajo del piso luz fluorescente fría para la escena final. Para poder hacer esto, rescatamos, aunque modificándola un poco, otra propuesta del escenógrafo. Él había pensado en que el piso tuviera una pendiente de 5° a partir del suelo para mejorar la isóptica⁴⁸ del Teatro Helénico, al cambiar al teatro El Milagro esto no era necesario, sin embargo era necesario que el piso quedara algunos centímetros arriba para que se pudieran colocar las lámparas fluorescentes.

También habíamos decidido tener dos grandes marcos de puerta (sin puerta) colocados uno del lado izquierdo y el otro del lado derecho sobre la escenografía. Las puertas estaban colocadas una frente a la otra justo al centro longitudinal de la escenografía. Estas puertas además ayudarían a la dirección de actores para todos los cambios de escena, pues aunque muchas escenas sucedían en lugares distintos, en el transcurso de las escenas nunca se cambiaba el lugar. Estos cambios de espacio se llevaban a cabo durante las transiciones, y jamás sucedían dentro de la escena, cada escena nueva comenzaba ya dentro del nuevo espacio. De alguna manera, el autor sugería en el prólogo de la obra este juego de puertas, “También estamos ante una *comedia de puertas* en su sentido más ramplón, y al mismo tiempo ante una obra sobre la dialéctica, las fronteras, y la incertidumbre del Mal”.⁴⁹

Estos fueron los principales elementos escenográficos que quedaron en el diseño final del espacio. A estos se les agregaron, para acabar de vestir la escenografía, 4 sillas de piel con pespunte, una mesa pequeña y un trinchador (ambos objetos de madera) con dos

⁴⁸ Se compone del prefijo *iso-* que significa igualdad, y de *óptica* que significa relativo a la visión. En teatro se usa para describir la calidad de la visión de cada espectador dentro de una sala teatral.

⁴⁹ Rafael Spregelburd, *Heptalogía de Hieronymus Bosch/I*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000, Pg. 88.

cajones juntos, el color de todos estos elementos era chocolate, mientras el color del resto de la escenografía era café-rojizo. Para cerrar el espacio por arriba, se decidió colocar una lámpara colgante de cocina de color café, esto ayudó a desaparecer visualmente para el espectador todo el espacio que quedaba desde arriba de la lámpara hasta la parrilla del teatro. La primera opción para estos elementos era diseñarlos y mandarlos a construir, pero después de hacer un presupuesto y compararlo con precios de tiendas comerciales, decidimos comprarlos en la tienda porque además de ser más barato, el tiempo de entrega era menor.

- Iluminación

La importancia de la iluminación en una puesta en escena es, o al menos debería de ser, evidente. Gracias a la luz vemos, si no hay luz no podemos ver lo que sucede dentro de la escena o en el mundo real, es así de simple, “La luz no es solamente algo que prendemos o apagamos desde un apagador o que dirigimos a las cosas, es qué y cómo vemos”.⁵⁰

Por supuesto, el diseño de iluminación tiene que ir más allá de esa simple cuestión, tiene que apoyar el ambiente de cada una de las escenas y de cada bit⁵¹ que compone cada escena.

Si pensamos en las maneras en la que la luz nos afecta, podemos ver cómo ésta puede ser modificada y manipulada para influenciar al público. Pensemos en una procesión con luces de antorchas y en el uso que se hacía de ellas por los Nazis. Las cosas parecen mucho más profundas y primitivas a la luz de una flama desnuda. La luz de una vela puede ser muy romántica, las sombras proyectadas por la flama de una vela pueden ser terroríficas. Un rayo de luz de sol por la mañana a través de una ventana puede hacerle sentir a uno lleno de optimismo, la misma ventana, iluminada con luz de luna, puede ser misteriosa.⁵²

⁵⁰ Graham Walters, *Stage Lighting Step-By-Step*, Londres, Betterway Books, 1997, Pg. 7.

⁵¹ Bit, es una unidad ficticia que se usa en teatro para dividir, dentro de una misma escena, ambientes que tienen alguna diferencia entre ellos.

⁵² Graham Walters, Ídem., Pg. 7.

Debido a que parte de mi preparación profesional es también de diseñador de iluminación, considero muy importante este aspecto dentro de cualquier montaje teatral. Para mí la iluminación en una obra de teatro, por muy bueno que sea el diseño, jamás será suficiente para mantener la atención del público por más de diez minutos, la luz es tan sólo una de las muchas piezas que forman un montaje. Una obra de teatro no puede sostenerse únicamente en su diseño de iluminación (insisto, no importa lo bueno que sea), sin embargo un mal diseño en una buena obra puede representar un serio problema para mantener la atención del público sobre la escena y el asistente puede terminar por distraerse de la acción. La mayoría de nosotros hemos sido espectadores de una obra donde en algún momento nos ponemos a pensar y observar de dónde viene la luz, y esto no debería suceder. Por ello me gusta trabajar con gente que entienda la luz de la misma manera (o al menos de manera parecida) que yo.

La primera opción para hacer el diseño de iluminación de *La Modestia* fue Melisa Varish quien había trabajado muchas veces con anterioridad con el escenógrafo. Yo también conocía a Melisa y aunque nunca había trabajado con ella conocía parte de su trabajo y me gustaba mucho. Por ello decidimos contratarla, sin embargo durante los primeros ensayos, justo antes de que comenzáramos con las primeras juntas para hablar sobre la iluminación, Melisa nos comunicó muy apenada que desgraciadamente no podía dedicarle el tiempo suficiente a *La Modestia* por razones de trabajo, y por lo tanto prefería que no la consideráramos para hacer el trabajo pues por falta de tiempo su trabajo no sería el mejor para nuestra obra.

Como teníamos tiempo suficiente, le sugerí a Roberto que él hiciera el diseño de iluminación, pues tenía bastante experiencia dentro de este campo, además teniendo yo también experiencia podíamos trabajar juntos en caso de que hubiera algún problema con el tiempo de alguno de los dos. Esta decisión resultó al final ser una muy buena idea pues durante las primeras juntas de producción, Roberto y yo habíamos llegado a tener una idea bastante clara de lo que buscábamos en la iluminación como, por ejemplo como antes

mencioné, la luz fluorescente fría que queríamos que en la escena final saliera desde la parte de abajo del piso de la escenografía.

- Vestuario

Vestir a un personaje es un poco más complicado (digamos) que salir a un centro comercial y comprar ropa común y corriente como si fuera para uno mismo. Para escoger el vestuario de un personaje se tiene que pensar como él, por ello es muy importante contratar al diseñador de vestuario idóneo para cada obra, esa persona que sea capaz de pensar como el personaje y, junto con el director, saber escoger el vestuario adecuado.

Nuestra primera y única opción para el diseño de vestuario fue Talya González Buenrostro, quien también había colaborado con anterioridad con Roberto y con Melisa. Aunque no conocía su trabajo, los bocetos que me presentó en la primera reunión fueron suficientes para saber que ella era la persona correcta para el trabajo, “La anécdota base está inspirada en la muerte real del pintor Modigliani, aunque con severas modificaciones...”⁵³

Sabiendo lo anterior, Talya realizó una extensa investigación sobre las pinturas de Amadeo Modigliani⁵⁴ y descubrió que, en la mayoría de ellos, existía una paleta muy específica y particular de colores. Esto sirvió de inicio para decidir los colores del vestuario. Por ende los colores que se escogieron para el vestuario fueron tonos cafés, ocre y mostaza, entre otros tonos parecidos. Además se decidió que cada uno de los personajes tendría un pequeño detalle rojo oscuro, ya fuera una corbata, una mascada o cualquier otro objeto similar que no fuera demasiado llamativo.

⁵³ Rafael Spregelburd, Ídem., Pg. 88

⁵⁴ Amadeo Modigliani (1884 - 1920) fue un pintor italiano no afiliado a ningún movimiento, aunque con una intensa influencia del cubismo, la escultura africana y la obra de Paul Cézanne. Además de pintor, fue escultor. Murió de tuberculosis a los 35 años en París.

Probablemente el reto principal para el diseño de vestuario de *La Modestia* fue el hacer un vestuario único para cada uno de los actores que fuera funcional para las dos historias. Se necesitaba un vestuario que mantuviera la unidad para ambas historias y el gran reto era que el vestuario de la historia “contemporánea” funcionara perfectamente bien para la historia “antigua”. Por esa razón desde el principio Talya y yo hablamos de que la ropa fuera un elemento que no llamara demasiado la atención al auditorio, algo que no fuera espectacular para no distraer al público de la historia, tratar de no llamar su atención para que no se empezara a preguntar si en tal o cual época alguien se vestiría de esa o de aquella manera.

El vestuario de los hombres (que fue mucho más fácil de conceptualizar) consistió en pantalones, camisas de algodón y zapatos de vestir de cuero, todos estos elementos relativamente modernos, acompañados de abrigos o saco que parecieran ligeramente más antiguos, de tejidos de lana y pana. El vestuario femenino fue un poco más difícil de definir que el masculino. Para empezar, se había propuesto que la historia “antigua” se desarrollara en un lugar más o menos rural de Europa del este a principios o mediados del siglo XX. La ropa de una mujer de esa época y región, a diferencia de la de un hombre, es muy distinta a la ropa que llevaría una mujer actual que viva en una ciudad moderna, que era donde se desarrollaría la historia “contemporánea”. Esto dio como resultado dos vestuarios muy distintos para ambas actrices. La primera, quien interpretaría a Anja/Ángeles, llevaría una falda en “A” de lana gruesa, una camisa y un saco casual, la segunda, quien interpretaría a Leandra/María Fernanda, llevaría unos pantalones cafés y una blusa sin mangas y un suéter delgado. Es evidente que el vestuario de Leandra/María Fernanda es considerablemente más moderno que el de Anja/Ángeles, esta concesión fue porque el peso de la primera es mucho mayor en la historia “contemporánea” que en la “antigua”.

Para ese momento ya teníamos una idea general, aunque bastante clara de cómo queríamos que se viera el vestuario en escena, así que Talya realizó los primeros bocetos. Sin embargo, antes de decidir el estilo exacto de cada prenda, teníamos que saber qué actores iban a interpretar a cada personaje, para así poder diseñar (y mandar a realización) algo

pensado específicamente para sus cuerpos y rasgos físicos. Una vez que esto estuviera definido, se podía proceder a adaptar los bocetos al cuerpo de cada uno de los actores, para asegurarnos de que el producto final “favoreciera” a los actores y ellos se sintieran perfectamente cómodos con lo que traerían puesto durante las casi dos horas que duraría cada representación.

- Utilería

La utilería de una obra es muy importante, forma parte de ese universo de ficción y por lo tanto cada elemento debe de estar pensado para que exista, con toda lógica y verosimilitud, a ese mundo que se está creando de la nada. Este “crear de la nada” es un arma de doble filo, pues aunque parece que nos da la libertad de hacer lo que queramos con los elementos que van a convivir juntos en la puesta en escena, hay que ser absolutamente conscientes (y hasta cierto punto rígidos) que no se deben romper las convenciones que se han establecido desde el principio, no importa que estas hayan surgido de manera consciente o inconsciente (y justo este último aspecto es el más delicado pues, eventualmente y mientras más pronto mejor, hay que hacerse conscientes de ellas).

La utilería está más relacionada con el vestuario que con la escenografía. Por eso fue que la encargada de diseñar la utilería fue la diseñadora de vestuario. A pesar de que podría parecer lo contrario (por el distinto ambiente de ambas historias), en *La Modestia*, la utilería no fue muy problemática. Hubo dos razones para lo anterior, la primera fue que había realmente poca utilería dentro de la obra, y ésta o aparecía sólo dentro de una de las historias, o bien era lo suficientemente discreta para poder aparecer en ambas sin parecer un objeto anacrónico. La segunda razón fue que desde el principio hubo mucha claridad sobre los elementos de utilería que eran necesarios y el tipo de objetos que se necesitaban.

El único objeto que pudo representar un problema de anacronismo en la puesta en escena era el reproductor de casetes. En el texto el dramaturgo describe en la escena 15

(que corresponde con la historia “contemporánea) cómo Anja/Ángeles pone un casete con el primer movimiento del *Concierto para Clavicordio y Orquesta de Cuerdas, Op. 40* de Górecki⁵⁵. Ese movimiento tiene una duración (en la grabación que se escogió para la puesta en escena) de cuatro minutos con treinta y seis segundos, y Spregelburd propone que toda la escena transcurra en silencio mientras la música suena a todo volumen inundando la sala. Aunque el reproductor de cintas no era utilizado en ningún otro momento de la obra (lo que nos permitía la posibilidad de que fuera, por razones prácticas, un aparato de pilas que fuera introducido a escena por la misma actriz de manera discreta), a mí me parecía que en esa escena era necesario un aparato de audio grande y con buen sonido por una razón y dos circunstancias. La razón era que la música era el elemento principal de la escena. De ahí se desprendían las dos circunstancias, la primera era que el sonido debía inundar la sala desde el escenario, y no por las bocinas del teatro, esto no hubiera sido posible con un pequeño aparato de baterías. La segunda circunstancia era que, por esa misma razón, el origen del audio debía ser en mi opinión un elemento importante en escena, y como tal tenía que ser muy evidente su existencia en esa escena.

Pero el aparato debía ser, a la vez, lo suficientemente discreto para que fuera poco llamativo (o nada, inclusive) mientras tomaban parte las escenas de la historia “antigua”. La solución que por fin encontramos, después de recorrer muchas tiendas de audio, fue un aparato de sonido mediano de quinientos watts de potencia color negro mate. Ambos hechos, que fuera negro y de acabado mate, lo hacían volverse casi invisible a la vista del espectador, quien en general no daba cuenta de su presencia hasta la escena en que se encendía, a pesar de que estaba colocado prácticamente frente a la primera fila de butacas de la sala.

⁵⁵ Henryk Mikolaj Górecki (1933 – 2010) fue un importante compositor polaco. Es considerado uno de los compositores contemporáneos más destacados del mundo, curiosamente no estudió música de manera formal hasta después de cumplidos los veinte años. Sus dos estilos principales son el serialismo (presente sobre todo dentro de sus primeros trabajos) y el minimalista (presente en sus últimos trabajos). Debido al alto contenido religioso dentro de sus composiciones, las composiciones de Górecki suelen ser catalogadas como “minimalismo sacro”.

- Diseño Gráfico

En general no solemos dar la importancia que debería tener el delicado asunto del diseño gráfico de una obra de teatro. No debemos olvidar que por muy “artística” que queramos sea nuestra puesta de escena, finalmente estamos creando un producto que queremos que sea consumido por la mayor cantidad de personas posible, tanto por motivos económicos como por cuestiones meramente de ego.

Por ello debemos ser muy conscientes de que un buen diseño gráfico es primordial para que la gente quiera “consumir” nuestra obra de teatro. Después de todo lo más probable es que el primer acercamiento de nuestro público con la obra de teatro sea el póster o algún otro soporte gráfico. Por eso es sumamente importante que el diseño sea atractivo y adecuado para que nuestro “consumidor” sienta deseo de ver la obra, pero a la vez debe ser claro con la temática de la obra para que el espectador no se sienta engañado después de asistir a la representación.

El diseño es un proceso de creación visual con un propósito. A diferencia de la pintura y de la escultura, que son la realización de las visiones personales y los sueños de un artista, el diseño cubre exigencias prácticas. Una unidad de diseño gráfico debe ser colocada frente a los ojos del público y transportar un mensaje prefijado. Un producto industrial debe cubrir las necesidades de un consumidor.⁵⁶

Para *La Modestia* lo primero que el diseñador (Alex Turati) y yo definimos fue la paleta colores que usaríamos para los impresos (póster, programa de mano y postales). Para esto usamos los colores del vestuario, que como dijimos, están basados en los colores que usaba Modigliani en sus pinturas. Ya que escogimos la paleta, lo siguiente fue hacer una reducción de colores. Los colores que terminamos utilizando para el diseño fueron rojos, beige y negros. El resto de los colores presentes en los impresos (gris, naranja y otros) eran

⁵⁶ Wucius Wong, *Fundamentos del diseño*, Barcelona, GG Diseño, 2001, Pg. 41.

los colores oficiales de CONACULTA, por lo que sólo aparecían en la cinta inferior en los logotipos que teníamos que poner por la beca.

La reducción a esos dos colores se tomó absolutamente con base en los tonos del vestuario y la escenografía. Queríamos manejar la mayor unidad posible y el tono predominante en el vestuario y la escenografía era el café por eso queríamos que algún tono de ese color estuviera presente en el diseño. El otro color que aparecía en ambos elementos era el rojo, todos los personajes tenían un elemento rojo y el piso era rojo oscuro. Para mí el rojo tenía que estar presente en el diseño y por eso fue uno de los colores que se escogieron. Ya que sabíamos que el rojo oscuro y el café serían los colores definitivos escogimos un tono de café que contrastara con el rojo, ese color fue el beige amarillento.

Ya que era difícil escoger una imagen que representara las dos historias que se contaban decidimos poner una fotografía de los cuatro actores en una pose similar, viendo hacia el mismo lado. Tres de ellos veían hacia arriba y la cuarta hacia el horizonte en actitud retadora. Esas poses no fueron gratuitas, pensamos que eran de alguna manera una síntesis de los personajes y de ambas historias que se contaban. Debido al tratamiento que las fotografías iban a recibir para los impresos (medios tonos o *halftone*)⁵⁷ no se necesitaban fotografías de gran calidad, de modo que no hubo que contratar un fotógrafo profesional para ello.

El último elemento puramente de diseño que teníamos que escoger era la tipografía, o en este caso, las tipografías. Se escogieron dos, una muy llamativa para el título de la obra y una “normal” para la información que estaría en el diseño. La tipografía llamativa que escogimos fue una llamada *Russian*, una fuente de tipo cirílico⁵⁸. Escogimos esa fuente

⁵⁷ Los medios tonos o *halftone* en inglés, es un tratamiento digital que se le da a una imagen para emular cómo se vería una impresión de la misma a gran escala. El resultado es una imagen que da la impresión de estar “píxeleada”.

⁵⁸ El alfabeto cirílico fue inventado en el siglo X por misioneros cristianos para traducir la biblia a las lenguas eslavas. Actualmente es todavía utilizado por algunos países con origen en los pueblos eslavos, principalmente en Rusia.

porque la propuesta del montaje era que una de las historias era que sucedía en alguna parte de Rusia.

Por último teníamos que decidir qué información queríamos que estuviera en el póster, sabíamos que tenía que ser la menor cantidad, pero lo más claro posible. Para escoger la información que estaría presente contestamos las preguntas: ¿qué? la obra de teatro; ¿quién? autor, director y elenco; ¿dónde? el teatro; y ¿cuándo? las fechas y horarios. Esos eran los principales datos que pensamos el público querría (y podría obtener de una rápida lectura) saber para decidir asistir.

El resto de la información que aparecía en todos los impresos eran los logotipos e imagotipos del teatro, la compañía y el CONACULTA, el FONCA y el gobierno federal que tenían que estar presentes, estos últimos, por el convenio con el FONCA. Además de éstos, también aparecía la página del diseñador gráfico, la razón de esto fue por un intercambio con él, él no nos cobraba el diseño a cambio de poner su página en todos los impresos que hiciéramos.

- Selección del elenco

Ya que el equipo creativo se conformó de la manera que pensamos es la ideal, hay que hacer otra selección de personas. Ahora toca elegir a los actores que van a conformar el elenco de la puesta en escena, quienes darán vida a los personajes que van a habitar el mundo que diseñamos con anterioridad. Al igual que con el equipo creativo, una mala elección en el elenco puede provocar problemas de toda clase. Un actor que no está de acuerdo en la manera de contar la historia, por ejemplo, es un actor que no sirve en la puesta en escena porque puede generar un malestar en el equipo, y ese malestar va a ir permeando poco a poco hasta que sea imposible trabajar, no importa que dicho actor sea

estupendo. Eso puede provocar la desmoralización del elenco, que puede llegar incluso a la cancelación del proyecto entero.

En el caso de *La Modestia*, como en muchos otros, el elenco que se había pensado originalmente no fue el elenco que estrenó. De hecho durante los ensayos hubo un cambio más de uno de los actores. Al principio, cuando la obra era aún proyecto, en la carpeta aparecían los nombres de dos actores y dos actrices, con quienes ya se había hablado con anterioridad y habían leído el texto. Debido a que la distancia entre la elaboración de esa primera carpeta y el estreno de la obra fue de más de un año, es natural que algunos de esos actores ya tuvieran otros compromisos.

La primera persona que integraría el elenco con la que hablé fue Natalia Traven. Estábamos trabajando juntos en una obra en ese momento y me gustaba mucho su trabajo, además éramos buenos amigos, por esas razones ella fue mi primera opción para interpretar el papel de Leandra/María Fernanda, personajes que, en mi opinión, le iba perfecto. Antes de una de las funciones en la que trabajábamos le comenté del proyecto, le interesó y me pidió que le dejara leer el texto, así que le di un juego de fotocopias que había llevado para darle. Unos días después, me llamó para decirme que el texto le gustaba mucho y que contara con ella.

La siguiente persona con la que hablé fue con Ari Brickman. Él me parecía un estupendo actor y había trabajado poco tiempo antes en un cortometraje que mi hermano había dirigido, por lo que sabía que era muy accesible. Le llamé para presentarme y contarle del proyecto. Me dijo que en ese momento estaba haciendo una película por lo que tenía poco tiempo, así que le expliqué el proyecto aún no tenía teatro ni dinero por lo que era poco probable que se realizara pronto y le pedí que leyera el texto antes de decidir cualquier cosa. Él accedió y unos días después le llevé un juego de fotocopias a una de las locaciones donde estaba filmando en Polanco. Días después me llamó para decirme que le había gustado mucho el texto y que, si cuando fuera realizable, él tenía tiempo, le

encantaría formar parte del elenco. El papel que yo tenía pensado para él era Terzov/San Javier.

Aún quedaban dos papeles (cuatro personajes) por cubrir. Roberto sugirió que para el papel de Anja/Ángeles debíamos llamarle a Sophie Alexander-Katz. Yo nunca había trabajado con ella no conocía su trabajo ni la conocía personalmente, por lo que en un principio me rehusé, pero después de la insistencia de mi escenógrafo, decidí conocerla antes de tomar una decisión. Ella no tenía nada en cartelera en ese momento así que decidí conocerla personalmente y ver qué tal nos caíamos. Conseguimos su teléfono y la marqué. Le expliqué del proyecto y que me gustaría que nos conociéramos antes de tomar alguno de los dos una decisión y a ella le pareció buena idea. Preparé un juego más de fotocopias del libreto y la encontré en un café de Polanco, donde habíamos quedado. Cuando ella se fue con el texto para leerlo, yo sabía que ella era perfecta para interpretar Anja/Ángeles, aunque aún faltaba que ella leyera el libreto y pensara lo mismo. Afortunadamente ella pensó lo mismo. Me llamó días más tarde para decírmelo. Ahora sólo faltaba alguien que interpretara Smederovo/Arturo.

Para ese último papel había pensado, desde la primera vez que leí el texto, en Daniel Martínez. Yo lo había visto por primera vez en una serie de TV Azteca de los años noventa, Una Familia Con Ángel, que era un *remake* de la serie norteamericana *Who's The Boss*. Justo por esas fechas él reestrenaba en el Teatro Helénico una obra de teatro que yo había visto en la puesta original unos meses antes, en el teatro Julio Castillo. Conseguí su teléfono por medio de la asistente de dirección y le llamé. Después de contarle sobre *La Modestia*, él me invitó al reestreno y me pidió que le llevara una copia de la obra ese día para leerla. Fui al teatro el día del reestreno y le llevé las copias. Unos días después, nos vimos en su casa para hablar. Él ya había leído la obra y le gustaba, pero antes de tomar una decisión quería que yo le hablara sobre quiénes más estaban involucrados en el proyecto; qué quería hacer yo con la obra; cómo quería contar la historia y otros detalles. Después de hablar dijo que le gustaba lo que habíamos hablado y que lo considerara dentro de la obra.

Para cuando el proyecto estaba ya tomando vuelo e intenté ver a los actores para explicarles que el proyecto ya se podía poner en marcha Ari Brickman, desgraciadamente estaba haciendo otros proyectos por lo que no podía estar en *La Modestia* por cuestión de fechas y compromisos. El actor que suplió su papel fue Arturo Barba. Él fue sugerido por Sophie Alexander-Katz pues estaban trabajando juntos. Resultó indicado para los papeles.

Antes de que los ensayos comenzaran Daniel Martínez me advirtió que él tenía una serie televisiva pendiente y que en cualquier momento podrían llamarle para darle las fechas de rodaje. Me propuso que, para no complicar los ensayos, podía antes de comenzar llamar a otro actor. Como eran inciertas sus fechas de rodaje, decidí arriesgarme y comenzar el proceso de ensayos con él.

A las dos semanas de haber comenzado los ensayos, Daniel me informó que ya le habían dado fechas de rodaje y que le sería imposible seguir con nuestro proceso. Hubo que cambiar de actor. Llamé a varios actores, pero ninguno podía ya sea por fechas o por el dinero que había como sueldo. Después de una semana de intentos y varios actores, finalmente Omar Germanos se unió al equipo. Así se completó el elenco de *La Modestia*.

- Ruta crítica

En el sentido de la producción, la ruta crítica es la columna vertebral de una obra de teatro. Es fundamental plantear bien la ruta crítica ya que de esta se desprende el diseño del presupuesto y su ejecución. La mejor manera para hacer una ruta crítica realista es ir hacia atrás, partiendo del estreno. Es decir, si tienes una fecha de estreno, aunque sea tentativa es más fácil saber que esa semana tendrías que haber tenido por lo menos un ensayo general, y por lo tanto una semana antes tendrías que tener el cien por ciento de la producción física, y así semana por semana.

A lo largo del proyecto la ruta crítica va sufriendo cambios, eso es normal. Difícilmente la primera propuesta del calendario es igual a la versión final. Esos cambios se pueden deber a múltiples razones, como el cambio de fecha del estreno, el momento en que se liberan los recursos económicos, algún cambio en el presupuesto, etcétera.

La ruta crítica de *La Modestia* sufrió muchos cambios a lo largo del proyecto. El más radical de ellos se debió al cambio de teatro, y por ende al cambio en la fecha del estreno. Afortunadamente todos los cambios fueron con suficiente anticipación y por eso no hubo mayor problema en la planeación.

Sin embargo lo que sí ocasionó problemas en la ejecución del presupuesto fue la tardía liberación de recursos de los dos últimos cuatrimestres por parte del FONCA. Eso provocó un retraso en los pagos a los creativos, los actores y la asistente de dirección.

No importa las causas que provoquen un retraso en un pago, siempre dará al afectado una mala impresión de la parte responsable del proyecto. Por eso un retraso en cualquier pago es algo que debe evitarse a toda costa. Una de las formas de tratar de evitarlo dentro de la fase de la preproducción es “protegerse” dentro de la ruta crítica. Para hacerlo hay que planear la recepción del dinero por parte de las fuentes de financiamiento de manera realista y solicitar la liberación de recursos lo antes posible. Además de esto hay que planear los pagos no en cuanto se cree se van a liberar los recursos, sino después para poder estar lo más seguros posible de que los recursos económicos han sido liberados, y así, aunque el recurso no haya sido liberado a tiempo, estaremos protegidos con unos días o unas semanas, dependiendo del proyecto.

- Presupuesto y financiamiento

Una obra de teatro, como cualquier cosa que se consuma, cuesta. Cuesta dinero, y generalmente, mucho más de lo que pensamos en un principio. El presupuesto suele cambiar cada vez que se modifica la ruta crítica ya sea en cantidades o en fechas de ejecución. La mayoría de las obras teatrales en las que he trabajado empiezan en el papel con un presupuesto, y finalizan con otro que suele haber crecido en entre un veinte y un cincuenta por ciento.

El caso de *La Modestia* es muy particular porque el presupuesto, en vez de crecer tuvo que ser reducido en un veinte por ciento. El motivo de la reducción fue que el presupuesto solicitado al FONCA era de doscientos cincuenta mil pesos, pero sólo se asignaron doscientos mil.

Llegamos a la cifra inicial (doscientos cincuenta mil pesos) después de realizar y hacer ajustes sobre varios presupuestos. Para hacer estos presupuestos se consideraron los costos de todos los elementos que conjugarían la puesta en escena y de los que ya hemos hablado (escenografía, elenco, vestuario, iluminación, etc.). Después de tener los diseños definitivos se mandaron a cotización y así llegamos a los primeros presupuestos. Después, sobre esas mismas cotizaciones se fueron modificando algunos elementos y/o materiales para poder ajustar el presupuesto a lo que nos iba a dar el FONCA.

Prácticamente desde la primera junta pensamos que la manera más conveniente de producir una obra como la que teníamos en las manos era a través de una beca del FONCA. Esto se pensó debido a que teníamos pocas expectativas de que nuestra puesta en escena pudiera llegar a ser “comercial” y por lo tanto económicamente autosustentable. Este era en dos sentidos, en primer lugar no queríamos tener actores exclusivos de televisión para que fuera llamativo para el público, y en segundo lugar la temática y estructura de la obra no eran las

que normalmente se tienen en ese tipo de teatros o las que el público en general suele consumir.

Ya que no se tenía planeado un montaje comercial, las expectativas de que la puesta en escena fuera un producto redituable, comercialmente hablando, no eran muchas y no podíamos esperar que el grueso de la inversión, aunque no fuera mucho dinero, se recuperara únicamente a través del ingreso de taquilla ya que del ingreso bruto de la taquilla, había que descontar, entre otras cosas, un porcentaje para el teatro.

- FONCA

El FONCA es uno de los órganos que se desprenden del CONACULTA y es el encargado de fomentar y estimular la creación artística en todas sus manifestaciones, fue creado en 1989.

El FONCA tiene muchos programas para cumplir con dichos objetivos, desde becas para el estudio de posgrados y/o especialidades en países extranjeros, hasta becas exclusivamente para la creación de obra nueva o de producción. El programa con el que fue beneficiada La Modestia se llama Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, la modalidad fue la de Fomento y la Forma de Operación fue de Producción. Esto significó que se dio el dinero a la obra para su producción completa, sin importar si existían o no inversionistas, donadores u otras aportaciones ya sea en efectivo o en especie aparte del FONCA.

Los documentos y la forma de presentarlos que pide el FONCA y el orden de los mismos son muy específicos y varían mucho según el tipo de programa del que uno se quiera beneficiar.

En el caso de *La Modestia*, los principales documentos que nos solicitaron fueron el texto, el equipo creativo y el elenco con cartas para probar que estaban dentro del proyecto, el presupuesto y las propuestas de espacio y dirección. En ese año (2008) había que hacer tres carpetas engargoladas o encuadernadas y entregarlas en las oficinas del FONCA. Actualmente todos los documentos son digitales y hay que subirlos a la página del FONCA (fonca.conaculta.gob.mx) a través de una cuenta personal.

Una vez que salen los resultados, lo siguiente es firmar el convenio en las oficinas del FONCA. En nuestro caso eso nos llevó un poco de tiempo y casi sobrepasamos el tiempo límite. Esto debido a que para firmar el contrato hay que llevar una carta del teatro donde se especifiquen tanto la fecha de estreno como el número de funciones que se van a dar en total en el espacio. Cuando se solicitó dicha carta a la UNAM para poder entregarla al FONCA se nos dijo que desgraciadamente nuestro proyecto había tenido que salir de la selección y no se podría programar, por lo que tuvimos que dar aviso de esto al FONCA. Ellos nos dijeron que no podíamos firmar el convenio mientras no tuviéramos teatro, por lo que nuestro siguiente paso fue buscar uno nuevo. Finalmente, casi en el límite de tiempo se consiguió el Teatro El Milagro y así se consiguió la carta y se pudo firmar el convenio con el FONCA.

En el convenio, entre otras cosas, se estipulan las condiciones y tiempos de entrega de los recursos económicos. Estos recursos están divididos, según el presupuesto entregado al FONCA en la propuesta, en tres cuatrimestres. Para la entrega de los recursos del segundo y tercer periodos es necesario entregar los reportes correspondientes a los periodos anteriores. Al entregar el reporte del último cuatrimestre se entrega una carta de liberación de adeudos con el FONCA. Sin dicha carta es imposible volver a participar en alguna convocatoria del FONCA.

- Elaboración de la carpeta

La carpeta de un proyecto es su carta de presentación. De una carpeta clara y concisa dependen principalmente conseguir los recursos económicos para la producción del proyecto y el teatro para el estreno o una temporada posterior.

Dependiendo qué es lo que se pretenda conseguir y a quién se le va a presentar, la carpeta debe contener diferentes documentos. No les interesa tener la misma información del mismo proyecto a un teatro que está haciendo una programación de temporada, que a una empresa o institución dispuesta a dar dinero para la producción de una obra de arte. Los primeros están más interesados en saber qué obra es y quién es el autor, quiénes integrarán el equipo creativo o las propuestas de dirección y espacio (para saber si la obra va con el perfil del teatro), mientras que a los segundos probablemente les interese más saber a qué tipo de público va dirigida la obra o la cantidad de impactos que tendría la publicidad o la presencia de la marca que habría en la publicidad o la puesta.

Es conveniente que para la elaboración de las diferentes versiones de la carpeta esté involucrado el diseñador gráfico para que él le dé una unidad visual a toda la información.

Capítulo III. Producción

Esta etapa suele ser la favorita de los directores (porque es la etapa de los ensayos) y la de mayor estrés para los productores si hubo una mala planeación (porque aquí es donde en realidad se empieza a gastar el dinero). En caso de que haya habido una mala planeación o surjan eventualidades (y siempre surgen), esta es la etapa en la que todo debe solucionarse lo más rápido y eficientemente posible. En este caso eficiente no significa necesariamente económico.

- Construcción de escenografía y realización de vestuario

Hay que decidir con tiempo suficiente con quién se va a mandar a construir la escenografía y con quién se va a confeccionar el vestuario. Aunque tales decisiones suelen caer en manos del escenógrafo y del diseñador de vestuario respectivamente; siempre es una buena idea que el productor general y el productor ejecutivo estén involucrados, el primero para la toma de decisión y el segundo para darle seguimiento.

Para tratar de no caer en confusiones, a continuación hago las definiciones de Productor (a quien yo he llamado productor general) y de productor ejecutivo, tomadas de Marisa de León.

Productor. Es el responsable del financiamiento del espectáculo. Selecciona la obra, nombra al director, plantea una serie de premisas del proyecto y gestiona el teatro, además de estar presente en las decisiones fundamentales para el proyecto. Por lo general es una institución o empresa cultural.⁵⁹

⁵⁹ Marisa De León, *Espectáculos Escénicos. Producción y Difusión*, México, CONACULTA, 2005, Pg 22.

Productor ejecutivo. Literalmente ejecuta la producción, respetando los criterios artísticos y estéticos determinados por el director y el equipo creativo. Coordina las actividades de los equipos de trabajo (creativo, artístico y técnico); ayuda a resolver las necesidades administrativas, técnicas, logísticas y operativas.⁶⁰

Son varias las razones para tener cuidado en escoger a la persona que va a construir la escenografía. No es necesariamente que un constructor sea mejor que otro. Muchas veces tienen la misma calidad, pero algunos trabajan mejor ciertos materiales que otros, es decir algunos manejan mejor la herrería, otros la carpintería, e incluso dentro de estos rubros alguno puede ser muy bueno trabajando con hierro pero no con aluminio o viceversa. También hay que tomar en cuenta la fecha en la que necesitamos que sea entregada y montada la escenografía. Hay constructores que tienen mucho trabajo y por eso se tardan más en entregar, también hay quienes prefieren hacer trastos muy grandes y pesados y eso dificulta el montaje en caso de que se tenga que montar y desmontar muchas veces o en poco tiempo.

Con el vestuario sucede algo parecido, la diferencia principal es entre escoger una costurera, un sastre o si necesitamos de ambos. Aunque en teoría ambos podrían realizar cualquier vestuario, en la práctica los sastres están especializados en la realización de trajes, sacos, abrigos y prendas de vestir más formales, mientras que las costureras suelen hacer otro tipo de trabajo como vestidos, por ejemplo. También hay que saber que si el vestuario es de época quizá sea mejor llamar a alguien especializado en eso o incluso pensar en pedir prestado vestuario de las bodegas de Teatro UNAM o del INBA⁶¹. En general a estos vestuarios se les pueden hacer modificaciones y las únicas condiciones para el préstamo de las prendas es dejar un depósito y entregarlas después de haber sido llevadas a la tintorería para su limpieza.

⁶⁰ Ibid., Pg 23.

⁶¹ Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto Nacional de Bellas Artes, respectivamente. Ambas instituciones tienen bodegas de vestuario y escenografía de sus producciones anteriores y prestan esos materiales sin ningún costo.

El constructor de la escenografía de La Modestia fue Alberto Orozco, y la realizadora de vestuario fue Yesenia Olvera. La razón de estas decisiones se debió en gran parte a la buena relación que existía entre los creativos y los realizadores. Esto nos permitió tener buenos realizadores (y por lo tanto la calidad buscada en estos aspectos) comprometidos a entregar en la fecha solicitada por un buen precio.

- Publicidad y prensa

Como ya hemos dicho, el teatro es un producto de consumo y como tal, el objetivo del productor es, entre otras cosas, que sea un producto rentable económicamente hablando. Para ello debemos encontrar la mejor manera para que nuestro producto llegue a su consumidor ideal. Ahí es donde entran en juego la buena publicidad y la correcta difusión del proyecto dentro de la prensa, no sólo como inserciones publicitarias, sino también dentro del círculo de la crítica.

Existen muchas personas y empresas especializadas en medios de difusión, pero hay pocas que conozcan muy bien el medio del teatro. Antes de decidir quién llevará las relaciones públicas de nuestra obra es necesario investigar bien sobre todas ellas, pedir opiniones y sobre todo hacer un análisis de los resultados que les han dado a otras compañías teatrales anteriormente. Aunque, por supuesto, esto tampoco es garantía de nada.

No hay que escatimar en el presupuesto destinado a este rubro, pero también es importante que sea congruente con el tamaño de la producción y con el presupuesto que se cuente. Hay muchas obras cuyo presupuesto para este rubro es mayor al presupuesto total que nosotros tuvimos para la producción de La Modestia (doscientos mil pesos), son obras cuyo presupuesto total oscila entre el millón y los dos millones de pesos. En estos casos la

inversión en prensa y publicidad es mucho mayor porque el presupuesto, y por lo tanto el riesgo, también es mucho más alto.

Para La Modestia los encargados de llevar tanto la publicidad como la prensa fue Factor 4 Comunicaciones. Llegamos a ellos por la recomendación de Hugo Hernández quien llevaba la prensa de todas las obras de OCESA Teatro. Gracias a él, también se consiguió un gran descuento por parte de ellos.

- Análisis de texto

En esta etapa el director, junto con los actores, ponen las reglas del juego. Llegan un consenso sobre la historia que van a contar y en cómo va a ser contada esa historia; cuáles van a ser las reglas y las convenciones para el montaje. En esta etapa, además de que todos entiendan qué y cómo suceden las cosas en la obra, también se trata de establecer un lenguaje común con el que todo el equipo pueda comunicarse de la manera más clara y eficiente posible.

La pregunta de la importancia del director no es tan simple como podría parecer porque, para empezar, debido a la naturaleza del teatro, no es el director solo quien le da a la obra la dirección. Esto es algo que cualquier director neófito, para su propia eficiencia y bienestar, debe tener constantemente en mente. El director tiene una función independiente pero, como todos en el teatro, debe apoyarse en sus colaboradores.⁶²

Un director que pretende él solo darle sentido a un montaje está condenado a fracasar rotundamente. Y su fracaso vendrá no necesariamente de que su propuesta o su trabajo sea deficiente, sino de que coartará la libertad y la creatividad del resto de los colaboradores (tanto actores como creativos). Particularmente fracasará con los actores

⁶² Harold Clurman, Ídem, Pg. 5.

pues, si piensa que él solo debe dar entera dirección a la obra, los actores no responderán bien pues se sentirán, con razón, subutilizados.

Gracias a Hollywood en parte, y en mayor grado la indiferencia innata del público al proceso artístico, no hay un entendimiento común sobre lo que un director de teatro es o hace. Según la leyenda de las películas es, ya sea un apasionado abusador parado en medio de la sala vacía descargando su bilis en contra de los actores aterrorizados, o un vibrante Svengali⁶³ mirando a la joven suplente y exhortando a “la joven” a “salir al escenario” y “regresar como una estrella”. Si el público busca muestras de su trabajo, lo encontrará en los elementos más obvios de la producción física: el corte de los vestuarios, la manera en la que se siente la escenografía, la iluminación, el *tempo* de la función, factores más atribuibles a los diseñadores y coreógrafos que a los directores.⁶⁴

Pero más allá de esos detalles obvios y evidentes, el trabajo del verdadero director de teatro se puede encontrar en el “contenido” de la obra de teatro, es decir en lo que se dice, cómo se dice y lo que se quiere significar con ello.

La importancia de un buen análisis de texto dentro de las primeras lecturas y ensayos de mesa radica en que, de no haber un buen trabajo en esta etapa particular, el público difícilmente entenderá lo que el equipo quiere decir. Y el público difícilmente entenderá lo que la puesta quiere decir porque los involucrados en el montaje no lo están entendiendo.

En *La Modestia*, por ejemplo, las primeras convenciones que acordamos fue poner nombres a las dos historias que estábamos contando, las escenas nones fueron llamadas “la historia contemporánea” y las escenas pares “la historia rusa”. En el texto original las escenas nones transcurren en la Argentina contemporánea y las escenas pares en Trieste, Italia en los primeros años de las Guerras de los Balcanes⁶⁵ a principios del XX. Las

⁶³ Svengali es un personaje ficticio de la novela de 1895 *Trilby* del inglés de origen francés George du Maurier. En la novela Svengali seduce, domina y explota a la joven y talentosa Trilby y la convierte en una cantante famosa.

⁶⁴ Charles Marowitz, *Recycling Shakespeare*, Nueva York, Applause Theatre Books Publishers, 1991, Pág. 59. Traducción: Alonso Fiallega

⁶⁵ Las Guerras de los Balcanes fueron dos guerras, la primera entre octubre de 1912 y mayo de 1913 y la segunda entre junio y julio de 1913, en el sureste de Europa (Imperio Otomano, Bulgaria, Montenegro, Grecia

razones para darles estos nombres fueron primero, que consideramos que la historia de las escenas no podía suceder en cualquier país en la época contemporánea y segundo, por razones prácticas, debido a que los nombres de los personajes de las escenas pares eran rusos, sería más fácil llamarla “historia rusa”.

Aunque podría parecer que no es importante, el aclarar todas las cosas, como en este caso los nombres de las escenas, es fundamental. Un lenguaje común entre todos los involucrados en la puesta en escena ayudará a que todo lo hablado sobre la mesa pueda ser trabajado en la escena y se transmita al público. Durante esta etapa suele haber diferencias y discusiones teóricas porque todo el mundo tiene una opinión de la obra, por eso es importante que el director sea un buen negociador para que todos estén conformes con las conclusiones a las que se vayan llegando. Todo lo que se asiente en esta etapa del montaje servirá de base para los ensayos de las escenas, sin embargo eso no significa que no se pueda cambiar de opinión sobre las cosas que se decidan en este punto.

Una parte realmente importante dentro de esta etapa es que todos entiendan la trama de la obra que estamos haciendo. La trama no es otra cosa que la historia que se va a contar, como se ha mencionado anteriormente. Si la trama o historia no la entiende el director o los actores, el público tampoco lo podrá hacer. Y si el público no entiende la trama lo más probable es que perderá el interés y se aburrirá y eso es, definitivamente, lo peor que nos puede suceder dentro de nuestro teatro, un público poco interesado en lo que está sucediendo dentro de la escena.

Desde hace mucho tiempo la trama no es algo por lo cual los críticos suelen encomiar a los autores dramáticos. Los elogian, más bien, por los caracteres que han creado, y lo hacen porque éstos son Auténticos Seres Humanos. Otra expresión optativa sería Verosímiles Seres Humanos, y lo opuesto a ello es un Tipo. Un Tipo es una Cosa Ruin.⁶⁶

y Serbia). Durante esta guerra muchos habitantes de estos países se refugiaron en el norte de Italia, principalmente en Trieste.

⁶⁶ Eric Bentley, *La Vida del Drama*, México, Paidós, 1985, Pag. 49

La cita anterior de Eric Bentley, es una reinterpretación británica - norteamericana moderna (1964) de lo que escribió Aristóteles en su *Poética* en el siglo IV a. de C. en Grecia:

La epopeya, la tragedia, la comedia, la poesía ditirámica, así como la aulética y la citarística⁶⁷, son todas, en principio, imitaciones. Pero se diferencian de tres maneras: imitan diferentes cosas, con diferentes medios o de maneras diferentes.⁶⁸

En el caso de *La Modestia*, mi opinión es que tanto la trama como los personajes o caracteres como están en esta traducción del libro de Bentley eran igualmente buenos. Los personajes eran una imitación fidedigna de seres humanos reales y las tramas (tanto la de las escenas pares como la de las escenas nones) eran suficientemente interesantes para mantener la atención y el interés de la audiencia durante la representación total de este montaje de la obra (una hora con cuarenta minutos aproximadamente).

Que la historia sea interesante y los personajes verosímiles puede, y debería ser, más que suficiente para que la obra se sostenga al ser leída, pero definitivamente no lo es para mantener la atención de los espectadores en una representación teatral.

- Montaje

Es fundamental que exista una minuciosa planeación y calendarización para esta etapa. Es altamente recomendable incluso tener un minuto a minuto lo más detallado posible (con cada acción, dónde debe ésta llevarse a cabo y qué área es la responsable de dicha actividad) de todo lo que debe de suceder durante el montaje para que éste pueda llevarse a cabo sin ningún inconveniente.

⁶⁷ La aulética y la citarística eran en la antigua Grecia las artes de tocar la flauta de doble tubo y la cítara, respectivamente.

⁶⁸ Aristotle, *On Poetry and Style*, Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, 1989, Pág 3. Traducción de Alonso Fiallega

Primero hay que liberar y limpiar el escenario, dejando el máximo espacio posible para la escenografía y el equipo. Cada parte debe estar claramente identificada para que pueda ser acomodada en el lugar más conveniente del escenario al salir del camión de mudanza. Tanto las secciones de ambos lados del escenario como los telones deben separarse.⁶⁹

Para una máxima eficiencia se debe tener todo perfectamente etiquetado y localizado en los planos que nos entregaron el escenógrafo, el iluminador y el diseñador de audio, en caso de que lo haya. Tenemos que asegurarnos que tengamos la cantidad suficiente de personal para el tiempo que tengamos para realizar todo el montaje. Idealmente, cuando tenemos un equipo suficientemente grande de personal, se divide en varios equipos, uno que monta el audio, otro la iluminación, otro la escenografía y en otros equipos si fuera necesario montar pirotecnia, efectos especiales o algún requerimiento especial.

El equipo que monta escenografía suele muchas veces subdividirse en dos distintos; piso y telar. Como su nombre lo indica, el primer equipo está encargado en el armado y montaje de todos los elementos escenográficos que vayan anclados al piso, mientras el segundo será responsable de todos los elementos que vayan en el telar como telones, gasas, bambalinas, bambalinones, etc.

El tiempo de montaje dependerá del tamaño de la producción que se esté realizando. El tamaño del equipo técnico de montaje también dependerá del tamaño y la complejidad de la producción. Más gente para montar no significa necesariamente más rápido, mucha gente haciendo lo mismo simultáneamente puede provocar confusión y caos; pueden estorbarse los unos a los otros. Por eso es recomendable que nuestro minuto a minuto sea lo más preciso posible, esto nos ayudará para saber cuánta gente es necesaria en cada área y en cada momento del montaje.

⁶⁹ Pauline Menear y Terry Hawkins, *Stage Management and Theatre Administration*, Oxford, Phaidon, 2006, Pág. 58. Traducción de Alonso Fiallega.

Hacer un minuto a minuto de montaje preciso, es algo que lleva tiempo, además es un calendario que suele ir cambiando día a día y hay que estar preparado para realizar cambios sobre la marcha, pues pueden existir retrasos, o en pocos casos, puede ser que se haya considerado tiempo de más para realizar una acción. Hay que estar prevenidos para adelantar trabajo o para reagendar o realizar alguna velada.

Para *La Modestia* el equipo responsable de realizar el montaje fue el equipo de Alberto Orozco, quienes fueron los encargados la realización de la escenografía y la pintura escénica. En el montaje estuvieron presentes los dos técnicos que nos daba el teatro, era necesaria su presencia pues ellos serían los encargados de montar y desmontar la escenografía completa cada semana mientras durara la temporada.

La descarga (*load-in*) fue un poco complicada porque el escenario del teatro se encontraba en un tercer piso, por lo que hubo que utilizar un polipasto en el lobby del teatro para poder subir todo al nivel del escenario. Una vez que todas las piezas de la escenografía se encontraban en el escenario se procedió a hacer el armado que ocurrió sin complicaciones.

- Ensayos técnicos

Esta etapa puede llegar a ser la etapa más frustrante para todo el equipo, sobre todo para los actores y el director. Dependiendo del tamaño de la producción y los tiempos de ensayos técnicos, al menos la primera parte de esta etapa (que generalmente es la primera semana) suele ser conocida como *hell week*⁷⁰.

También dependiendo del tamaño de la producción y el tipo de teatro que se esté haciendo, esta etapa puede ser de apenas unos días o de una o dos semanas. Sin embargo

⁷⁰ Literalmente significa “semana infernal” o “semana del infierno”.

esta etapa, además de ser sumamente importante, puede ser muy gratificante, pues es aquí donde todo el espectáculo queda, por decirlo de alguna manera, completamente armado.

Es un error común pensar que estos ensayos son para los actores. La finalidad de esta etapa es que el equipo técnico se aprenda la obra y ensaye todos los movimientos y cambios que existen en la obra, no hay que olvidar que es igual de importante que los actores estén seguros de lo que están haciendo en escena, como los técnicos lo que están haciendo fuera de ella. Un director o productor neófitos pueden presionar a que la obra se “corra”⁷¹ desde el principio de estos ensayos. Si esto sucediera la obra difícilmente llegará a estar bien constituida técnicamente.

Todo debería estar listo, accesible y funcionando para estos ensayos. Este es el momento para que los técnicos y el staff ensayen sus partes dentro de la producción y los actores se acostumbren al escenario, la escenografía y la utilería⁷²

Durante estos ensayos, y sobre todo los primeros días, la dinámica debe ser de avanzar un poco en la obra y retroceder para que los actores se acostumbren al espacio, la iluminación y movimientos, pero sobre todo para que los técnicos puedan tener tiempo de aprenderse la obra para poder realizar eficientemente su trabajo.

Cuando ya se ha pasado por lo menos una vez la obra completa técnicamente, el siguiente paso es hacer por lo menos un ensayo con vestuario. Esto es fundamental por varias razones, por una parte, los actores necesitan ponerse el vestuario para poder sentir si los movimientos que el director marcó son cómodos y acostumbrarse a ellos, por otro lado, el equipo creativo necesita ver el vestuario con la iluminación para ver si necesita algún tipo de texturización adicional y ver la resistencia y desgaste de los materiales escogidos para el vestuario.

⁷¹ “Correr” significa hacer la obra desde el principio hasta el final sin parar.

⁷² Pauline Menear y Terry Hawkins, , Ídem, Pág. 62.

El momento en el que los actores se ponen por primera vez el vestuario es delicado. Los actores siempre tendrán su propia opinión sobre su vestuario y considerarán que tendrá que haber cambios y ajustes aquí y allá. Hay que ser inteligentes y objetivos a la hora de lidiar con este tipo de situaciones porque si se maneja mal puede provocar problemas en el futuro. Como todas las áreas del teatro, en los ensayos técnicos y de vestuario hay que ser muy buenos políticos y negociadores, la diplomacia es fundamental para mantener al equipo creativo, técnico y al elenco lo más unidos y contentos que sea posible, tarea nada fácil dentro de esta etapa.

Técnicamente, *La Modestia*, no tenía realmente ninguna complicación, no existía ninguna parte de la escenografía que fuera móvil y los cambios de vestuario eran prácticamente inexistentes. Tampoco había efectos especiales o necesidades especiales de iluminación o audio. Estos factores ayudaron mucho a que esta fase fuera muy rápida y limpia, sin mayores complicaciones.

- Ensayos generales

Si se ha llegado a este punto, y debe llegarse cueste lo que cueste, significa que estamos a tan sólo unos pocos días, quizá una o dos semanas, de nuestro estreno. Lo más probable es que todos estén cansados y nerviosos, pero hay que ser conscientes que estamos a punto de lograr por lo que llevamos meses y meses trabajando. Por eso no debemos bajar el ritmo no obviar ningún detalle.

Es muy recomendable que público invitado (no necesariamente hay que llenar la sala) por lo menos en uno o dos de estos ensayos. Esto ayudará a conocer la reacción del público a la obra y poder hacer los ajustes necesarios para que nuestro estreno sea exitoso. También ayuda a los actores a acostumbrarse a los ruidos normales del público, sentir cuándo hay reacciones, previstas o imprevistas, como risa o aplausos. Saber esto, les

ayudará a tener un mejor ritmo y con las pausas necesarias para todas estas reacciones en el estreno y el resto de las funciones.

En este momento la obra debe de estar corriendo completa y sin interrupciones de ningún tipo, con todos los pies de iluminación, los *tracks* y efectos de audio, la utilería, el vestuario y cualquier otra cosa que sea necesaria para la puesta en escena como efectos especiales (pirotecnia, armas blancas o de fuego, voladoras, etcétera), en caso de que los haya. En caso de haber alguna nota, ya sea técnica, de actores, o de alguna otra naturaleza, debe de darse hasta el final de cada ensayo y corregirse después. Cualquier interrupción para intentar corregir algo, sólo va a retrasar el proceso y aumentará la frustración de los participantes en el ensayo.

Las personas encargadas en recabar todas esas notas para después transmitir las a sus respectivas áreas son:

- el asistente de dirección, en caso de las notas que no sean técnicas para los actores,
- los asistentes de los creativos en el caso de las notas de cada una de sus áreas; y finalmente
- los *stage managers*⁷³ (específicamente el *Production Stage Manager*⁷⁴) en caso de que los hubiera, quienes deberán recabar todas las notas que tengan relación directa con lo que sucede dentro y alrededor del escenario y las notas técnicas para los actores.

No hubo ensayos generales en forma en *La Modestia*, sin embargo sí existieron ensayos con algo de público invitado. La mayoría de estos invitados, que fueron más bien pocos,

⁷³ En algunos países de habla hispana a los *stage managers* se les llama regidores o regidores de escena. Esta figura es muy poco común en México y prácticamente sólo existen en los musicales de gran formato. Son los encargados de mantener el orden dentro y fuera de la escena durante los ensayos y la temporada.

⁷⁴ Es el jefe de los demás *stage managers*. Su trabajo es la coordinación de estos.

fueron alumnos de Natalia Traven y algunos amigos de la compañía cuyas opiniones y comentarios nos interesaban particularmente.

Esto fue importante para nosotros porque todos los invitados, incluidos los alumnos de Natalia, tuvieron comentarios interesantes para nosotros sobre la manera en la que se estaban contando las historias, el ritmo, la iluminación, vestuario, etcétera. La mayoría de estos comentarios nos ayudaron a hacer algunas mejoras necesarias en todas las áreas del montaje antes de nuestro estreno a público.

- Estreno

Es el día más esperado por todos, cuando por fin se puede mostrar al público en lo que se llevan semanas, meses o incluso años trabajando. Es un día donde hay una combinación de nervios y tranquilidad, pero no hay que relajarse ni estar demasiado tensos, hay que mantener el equilibrio.

Hay que considerar la impresión de los boletos de cortesía para los invitados, diferenciando preferentemente entre los invitados de la producción y la prensa que asistirá a la función. Comúnmente a la entrada, en el lobby del teatro, hay una mesa donde los invitados recogen sus boletos, en dicha mesa hay por lo menos dos personas checando las listas y entregando los boletos, una por parte de la producción que se encarga de los invitados del elenco y creativos y otra por parte de prensa y relaciones públicas entregando los de esa área.

No importa cuántas precauciones tomemos ni qué tan anticipadamente les pidamos a los invitados que recojan sus boletos, siempre habrá personas que lleguen tarde y muy probablemente tendremos que empezar tarde la función.

Tuvimos dos estrenos en *La Modestia*, el primero fue una función especial que nos pidió el teatro que diéramos para un asilo de ancianos con el que ellos trabajaban. El segundo estreno fue lo que se suele llamar en otros países *friends & family*⁷⁵. A este segundo estreno, nuestro estreno oficial, también asistió prensa invitada.

Debido a una confusión del teatro con los dos estrenos, el *cocktail* que nos había ofrecido el teatro sucedió en el primer estreno en vez de en el estreno oficial. Por esa situación, el estreno de *La Modestia* no fue perfecto.

⁷⁵ Este término significa literalmente “amigos y familia”.

Capítulo IV. Conclusión del proyecto.

Depende de la experiencia personal durante el proyecto, esta etapa puede ser la más triste o la más ansiada de todas, el final del proyecto o por lo menos de la primera etapa de éste, en caso de que existan planes de continuar con la temporada en un teatro distinto, una gira o un remontaje en un futuro.

- Taquilla

Aunque en todos los teatros se hace un corte de taquilla después de cada función, no es hasta el final de la temporada que se puede hacer un balance real de las ganancias de la obra.

El corte de la taquilla es muy distinto en cada teatro y depende de muchos factores. Entre los factores a considerar para saber el porcentaje final que nuestra producción recibirá de la taquilla están:

- La forma en la que fueron vendidas las localidades, por ejemplo, si fueron vendidos a través de *Ticketmaster*, se descontará del bruto de taquilla una comisión variable por la venta. Esta comisión es de aproximadamente treinta centavos de dólar por cada boleto emitido.
- Los derechos de autor por el texto. Este suele ser el diez por ciento del bruto de taquilla. En caso de que sea una traducción, lo común es que el autor original reciba entre un seis y un ocho por ciento y el traductor entre un dos y un cuatro por ciento.
- Los derechos de autor por la música. Este porcentaje suele ser el 4 por ciento del bruto de taquilla. Hay que tener en cuenta que los derechos de autor de todo tipo

son irrenunciables por ley, por lo que siempre hay que considerar estos porcentajes.

- Los impuestos sobre espectáculos públicos. Estos suelen variar dependiendo del lugar y el teatro donde se presente la obra, a veces este tipo de impuestos están subvencionados en algún porcentaje.
- El porcentaje que el teatro (en caso de que no sea un teatro rentado) se quedará del porcentaje, bruto o neto, de la taquilla.

Pueden existir otras comisiones y deducciones además de éstas dependiendo del teatro y el lugar donde se monte la obra. Es recomendable investigar las leyes locales para no tener ninguna sorpresa a la hora de hacer el corte final.

En nuestro caso ya que los boletos eran emitidos directamente por el teatro y que éste estaba exento del impuesto sobre espectáculos públicos, no se nos descontó de la taquilla ninguna de estas comisiones. Sí se nos descontó, en cambio, una tasa única que negociamos con el teatro, por los trámites de tesorería y sueldos de taquilleros y gente de limpieza del teatro.

- Desmontaje y mudanza

Parece mentira, pero esta etapa de un proyecto suele ser pasado por alto por casi todos de los productores en sus primeras producciones. Sin embargo, como hemos visto en otras etapas, una mala planeación puede llevar al caos y costarnos muy caro.

Igual que para el montaje, se debe planear con anticipación. Hay que asegurarse de que haya suficiente personal para bajar el equipo y

desarmar la escenografía y para empacar el vestuario y la utilería. Hay que considerar transporte para regresar nuestras cosas a la bodega y las cosas rentadas o prestadas a sus legítimos dueños. También hay que decidir qué cosas se van a guardar y qué cosas se van a tirar.⁷⁶

Es muy importante saber exactamente qué se va a hacer con la producción antes de planear el desmontaje (*load-out*). Hay que decidir si la escenografía, el vestuario y la utilería se van a donar, tirar, rentar o meter en una bodega. En caso de que se decida por alguna de las dos últimas, hay que considerar en qué bodega se guardará, cómo se transportará y el costo de ambas cosas; sin, en cambio, se decide hacer alguna de las primeras, hay que saber quién correrá con los gastos de desmontaje y transporte de las cosas.

Hay muchas producciones que se reciclan, es decir, los elementos se embodegan y después de desarmar para repintarse o cortarse para realizar otra escenografía. En caso de producciones escolares, por ejemplo, los vestuarios suelen servir para remontar las mismas obras diferentes años o para rentarlos a otras escuelas o producciones y así recuperar, por lo menos en parte, los gastos.

La escenografía de *La Modestia* fue a dar a una bodega propiedad de Natalia Traven, en espera de un futuro remontaje o de que la escenografía, al menos en parte, sirva para el montaje de otra obra. Parte del vestuario se lo quedó los actores y el resto se donó a otras compañías para sus producciones.

El transporte de la escenografía a la bodega fue cubierto por la producción, este gasto fue cubierto con un apartado especial dentro del presupuesto original presentado ante el FONCA.

⁷⁶ Pauline Menear y Terry Hawkins, Ídem, Pág. 72.

- Cierre administrativo

El cierre administrativo en una obra consiste, básicamente, en hacer un balance económico entre las entradas por taquilla y los gastos previstos (y los imprevistos también) para saber si hubo una ganancia, una pérdida o si se llegó a un equilibrio (también llamado punto cero).

Lo ideal en cada proyecto, por supuesto, es que se haya conseguido la ganancia proyectada, pero si no la hubo es deseable que por lo menos, no haya habido ninguna pérdida, es decir que se haya llegado a un punto de equilibrio.

Podemos decir que hubo una ganancia económica (aunque poca) en el caso de La Modestia. Sin embargo, es justo decir también, que dicha ganancia se produjo gracias a que la beca del FONCA cubrió todos los gastos en los que se incurrió para producir la obra, es decir, la obra estaba blindada desde el principio. En caso de que la obra hubiera sido producida con recursos privados e inversionistas (no patrocinios), la obra hubiera producido pérdidas en vez de ganancias.

Conclusiones

La Modestia fue mi primera experiencia produciendo y dirigiendo al mismo tiempo una obra profesional, eso me llevó a encontrarme con retos nuevos y muchos imprevistos, pero también con muchas satisfacciones.

Dirigir por primera vez una obra de teatro profesional no es sencillo, sobre todo porque la gente no te toma en serio fácilmente, parece que tuvieras mucho que demostrar para ganarte un lugar, hay que pagar “derecho de piso”. Y esto no es algo exclusivo de este país, sucede en todos.

Llegué a Nueva York después de terminar la universidad con el compromiso de dirigir teatro. Pero ningún teatro de la ciudad quería arriesgarse con una joven directora sin experiencia. Enfrentada a esta resistencia de primera necesidad, la tarea era obvia. Tenía que crear las circunstancias en las que pudiera dirigir. Tenía que ser productora y directora a la vez. Esto suponía un obstáculo terrible que requirió de todas mis fuerzas e imaginación. Frente a esta resistencia explícita y con toda mi determinación como única arma, me dispuse a inspeccionar el territorio. Le pregunté a un amigo cómo podía encontrar actores con los que trabajar. Me sugirió que pusiera un anuncio en un periódico semanal llamado *Backstage*. Lo hice. Decía: «Actores interesados en una investigación sobre el asesinato y el homicidio sirviéndose de *Macbeth* de Shakespeare, por favor llamen...».⁷⁷

No se puede uno quedar sentado a esperar a que le llamen a trabajar, y mucho menos cuando estás comenzando tu carrera, se debe intentar generar el trabajo uno mismo. Esto significa, la mayoría de las veces, tener que producir las obras que queremos dirigir nosotros mismos. Esto, como hemos visto, no es un trabajo fácil, pero es posible hacerse con la planeación adecuada.

Pero por supuesto se necesita también la preparación teórica y práctica correcta para hacer una buena planeación. Improvisar sobre la marcha sólo llevará al caos, y ese caos

⁷⁷ Anne Bogart, Ídem, Pg. 148.

puede provocar incurrir en gastos excesivos e innecesarios o nos podría llevar a utilizar el tiempo y los recursos de manera inadecuada e ineficiente.

Cuando decimos en broma que lo importante no es saber hacer las cosas, sino tener el teléfono de quien sabe, no estamos muy alejados de la realidad. Producir o dirigir no se trata de realizar todo uno mismo.

Es importante recordar que el trabajo del director, como el de cualquier artista, es intuitivo. Muchos jóvenes directores cometen el gran error de asumir que dirigir consiste en tenerlo todo bajo control, en decirles a los demás qué hacer, en tener ideas y conseguir lo que pides.⁷⁸

Tener alguien en quien apoyarte es de vital importancia para que el trabajo salga lo mejor posible. Nadie espera que sea una sola persona la que tenga todas las soluciones o las respuestas, hay que ser conscientes de que necesitaremos apoyarnos en los demás y saber delegar responsabilidades y tareas.

Viendo esta producción hacia atrás y con la experiencia que ahora tengo, me quedan claras muchas cosas que se pudieron hacer de manera diferente, en un momento previo o de manera más eficiente para mejorar la producción y la manera en la que ésta finalmente fluyó.

Entre las cosas que representan un ejemplo más claro de lo anterior, está en los planes tanto de difusión como de recuperación de taquilla. Esto hubiera ayudado a tener más público con boletos vendidos, y por lo tanto, mayores beneficios a lo largo de la temporada.

También probablemente modificaría el presupuesto de manera que el rubro de escenografía tuviera menos presupuesto y de esa manera poder pagar mejores sueldos a los

⁷⁸ *Íbid.*, Pg. 97.

creativos, al elenco y a la asistente de dirección. Considero ahora que debe intentar gastarse la mayor cantidad posible del presupuesto en sueldos y honorarios en vez de en elementos físicos. Si las personas reciben mejores sueldos y si éstos son pagados a tiempo, ellos estarán más dispuestos a trabajar.

De todos los conocimientos que apliqué para realizar la producción y dirigir *La Modestia*, hubo algunos que aprendí siendo alumno en diversas materias del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, otros que aprendí teóricamente en algunos libros y otros más que obtuve por la experiencia y práctica en diversas producciones profesionales como asistente de dirección y/o producción.

Considero importantes los conocimientos y habilidades aprendidas en las diferentes materias de la licenciatura. Sin embargo hubo momentos donde dichos conocimientos y habilidades resultaron insuficientes para resolver situaciones. En la mayoría de esos momentos resultaron más útiles las cosas aprendidas en la experiencia profesional, en el resto hubo que tomar decisiones sin la suficiente información o preparación.

El teatro, en todos los aspectos, está en constante cambio de paradigmas. Es necesaria una constante actualización, tanto teórica como práctica, dentro de estos paradigmas para estar siempre lo mejor preparados para poder resolver cualquier situación que se presente.

Bibliografía

- Aristotle, *On Poetry and Style*, Indianapolis/Cambridge, Hacket Publishing Company, 1989, 110 P. Traducción e introducción de G. M. A. Grube.
- Bentley, Eric, *La Vida del Drama*, México, Paidós, 1985, 326 P.
- Burns, Elizabeth, *Theatricality*, Nueva York, Harper Torchbooks, 1972, 246 P.
- Bogart, Anne, *La Preparación del Director*, Barcelona, Alba, 2008, 165 P.
- Clurman, Harold, *On Directing*, Nueva York, Fireside, 1997, 308 P.
- Cole, Toby y Helen Krich Chinoy, *Directors on Directing. A Source Book of the Modern Theatre*, Londres, Allyn & Bacon, 1963, 440 P.
- De León, Marisa, *Espectáculos Escénicos. Producción y Difusión*, México, CONACULTA, 2005, 310 P.
- Langley, Stephen, *Producers on Producing*, Nueva York, Drama Book Specialists, 1976, 341 P.
- Langley, Stephen, *Theatre Management in America. Principle and Practice*, edición revisada, Nueva York, Drama Book Publishers, 1980, 490 P.
- Marowitz, Charles, *Recycling Shakespeare*, Nueva York, Applause Theatre Books Publishers, 1991, 178 P.
- Menear, Pauline y Terry Hawkins, *Stage Management and Theatre Administration*, Oxford, Phaidon, 2006, 128 P.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona Paidós, 1998, 558 P.
- Principios de Dirección Escénica*, Edgar Ceballos ed., México, Escenología, 1999, 685 P.
- Sprengelburd, Rafael, *Heptalogía de Hieronymus Bosch/I*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2000, 262 P.
- Walters, Graham, *Stage Lighting Step-By-Step*, Londres, Betterway Books, 1997, 144 P.
- Wong, Wucius, *Fundamentos del diseño*, Barcelona, GG Diseño, 2001, 348 P.

Anexos

Formulario Argentores



Solicitud de autorización

Una vez transcurridos 120 días de cursado el pedido y al no tener respuesta del autor se considerará como no autorizada esta solicitud.

Fecha de solicitud:.....

Nombre del espectáculo:.....

Título de la obra:.....

Autor:..... Traductor:.....

Adaptador:..... Música:.....

Coreografía:.....

Nombre de la compañía:..... Nombre Director:.....

Actores: profesionales | aficionados | independientes (*tachar lo que no corresponde*)

Fecha de estreno:.....

Cobro de entrada: si no Precio:.....

Con Sin exclusividad Período autorizado:.....

Sala | Teatro:..... Capacidad:..... Dirección:.....

Territorio que abarca la autorización:.....

Nombre del solicitante:.....

Domicilio:..... Loc:..... CP:.....

Provincia:..... Tel:..... Fax:.....

Email:.....

Suscribo el presente formulario de solicitud de autorización, trámite que he iniciado ante Argentores (Sociedad General de Autores de la República Argentina) en el día de la fecha y me notifico que hasta tanto no reciba la autorización escrita por parte de Argentores la obra no podrá ser representada.

En mi carácter de solicitante me responsabilizo del pago del resarcimiento económico que pudiera reclamar el autor, heredero, derechohabiente, etc, si la obra que motiva la presente solicitud es presentada sin la autorización expresa.

.....
Firma

.....
Aclaración

.....
Dni

Carta de Derechos de Autor para La Modestia



SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES DE LA ARGENTINA
Afiliada a la CISAC "Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs" - Paris

Buenos Aires, 19 de enero de 2009.

Alonso Fiallega
Anaxágoras 1309 – 22
03650 México DF

Esta autorización anula y reemplaza la emitida el 15/12/2008.

LA PRESENTE AUTORIZACION NO TENDRA VALIDEZ SI NO ABONA EL AVALOIR SOLICITADO.

LA PRESENTE AUTORIZACIÓN ES UN DOCUMENTO QUE DEBERÁ PRESENTAR PARA CUALQUIER GESTIÓN QUE REALICE AL RESPECTO (contratación de salas, registro de obras, presentación en festivales, concursos, muestras, etc.).

Ref.: Obra "LA MODESTIA" de RAFAEL SPREGELBURD (ARGENTORES)

De nuestra consideración:

Nos dirigimos a usted, con el fin de informarle que se encuentra debidamente autorizado para representar la obra de la referencia, bajo las siguientes condiciones:

Avaloir: USD 200 (DOSCIENTOS DOLARES) NETOS, COMO ANTICIPO Y A CUENTA DE LOS DERECHOS DE AUTOR, QUE UNA VEZ RECAUDADOS Y EFECTUADOS LOS DESCUENTOS CORRESPONDIENTES, LOS RECUPERARA HASTA CUBRIR EL ANTICIPO.

Compañía: TEATRO DE TRAPO

Director: ALONSO FIALLEGA

Actores: PROFESIONALES

Carácter: SIN EXCLUSIVIDAD

Arancel: 10 % PARA EL AUTOR ORIGINAL DE LA RECAUDACIÓN TOTAL DE BOLETERÍA, EN CONCEPTO DE DERECHO DE AUTOR.

Período: UN AÑO DESDE 01/11/2009

Teatro: JUAN RUIZ DE ALARCON (butacas, entrada \$ 100 mx)

Territorio: MEXICO

El Autor concede al Autorizado el permiso por representaciones teatrales, únicamente, en escenarios, con asistencia de público, con actores de carne y hueso, y la exclusión de toda otra forma de representación.

1



Argentores

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES DE LA ARGENTINA

Afiliada a la CISAC "Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs" - Paris

El Autorizado se compromete a hacer representar la obra tal como el Autor la ha concebido. Toda modificación del texto (cortes, agregados), de la escenografía, de las indicaciones escénicas, de la distribución (cantidad, edad y sexo de los personajes) y sin que esta enumeración tenga un carácter limitativo, deberá ser objeto de una autorización expresa previa.

Esta autorización excluye el registro sonoro, toda explotación cinematográfica, televisiva, de vídeo y de radio de esta obra. La fabricación de todos los productos derivados está formalmente prohibida dentro del marco de esta autorización.

La presente autorización será anulada de pleno derecho en el caso que la representación de esta obra altere el carácter y el espíritu de la obra original del Autor.

El Autorizado se compromete a indicar o hacer indicar sobre los afiches, programas y todos otros medios de publicidad, luego del título, el nombre de **RAFAEL SPREGELBURD**, como el autor de la obra original. Se entiende que este nombre deberá estar impreso en caracteres por lo menos tan importantes como los del Director y en tamaño no inferior al 50% que el que se atribuye al intérprete principal.

El Autorizado se compromete a pagar los derechos a medida que se hagan las representaciones con los bordereaux justificativos de los ingresos.

Si el Autorizado no pagase los importes adeudados en los vencimientos previstos, este Convenio quedará rescindido de pleno derecho y el Autor recobrará la entera disposición de la obra, sin perjuicio de los importes que le sean adeudados o de la indemnización a la que tenga derecho.

La Ley que rige esta Autorización será la Ley ARGENTINA. Todo conflicto que se origine entre las partes, los herederos, derechohabientes, administradores o albaceas testamentarios, serán sometidos a la jurisdicción de los Tribunales Ordinarios de la Ciudad de Buenos Aires, Capital de la República Argentina, con renuncia a cualquier otra ley, jurisdicción o fuero. Y cuya competencia es aceptada por ambas partes.

El autorizado deberá comunicar por escrito, antes de transcurrido treinta (30) días de la presente, su aceptación o no a las condiciones de la autorización. Asimismo, deberá informar, por escrito, en el caso de que desista del proyecto antes del período de autorización concedido.



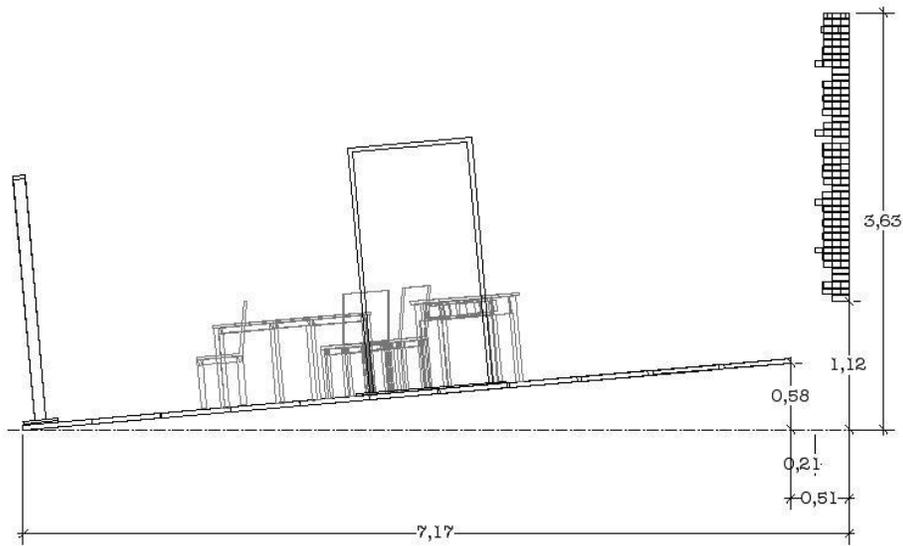
Observaciones: DEBERÁ INFORMARNOS CON LA DEBIDA ANTICIPACION LOS LUGARES Y FECHAS DE LAS REPRESENTACIONES A FIN DE DAR PLENA VIGENCIA A LA PRESENTE AUTORIZACIÓN. EN CASO DE NO OTORGAR ESTA INFORMACIÓN LA AUTORIZACIÓN QUEDARÁ SIN EFECTO Y LAS REPRESENTACIONES QUE SE REALICEN SERÁN ILÍCITAS.

A la espera de la información solicitada en OBSERVACIONES, lo saludamos atentamente.

Lic. Catalina Tovorovsky
Autorizaciones Internacionales
ARGENTORES

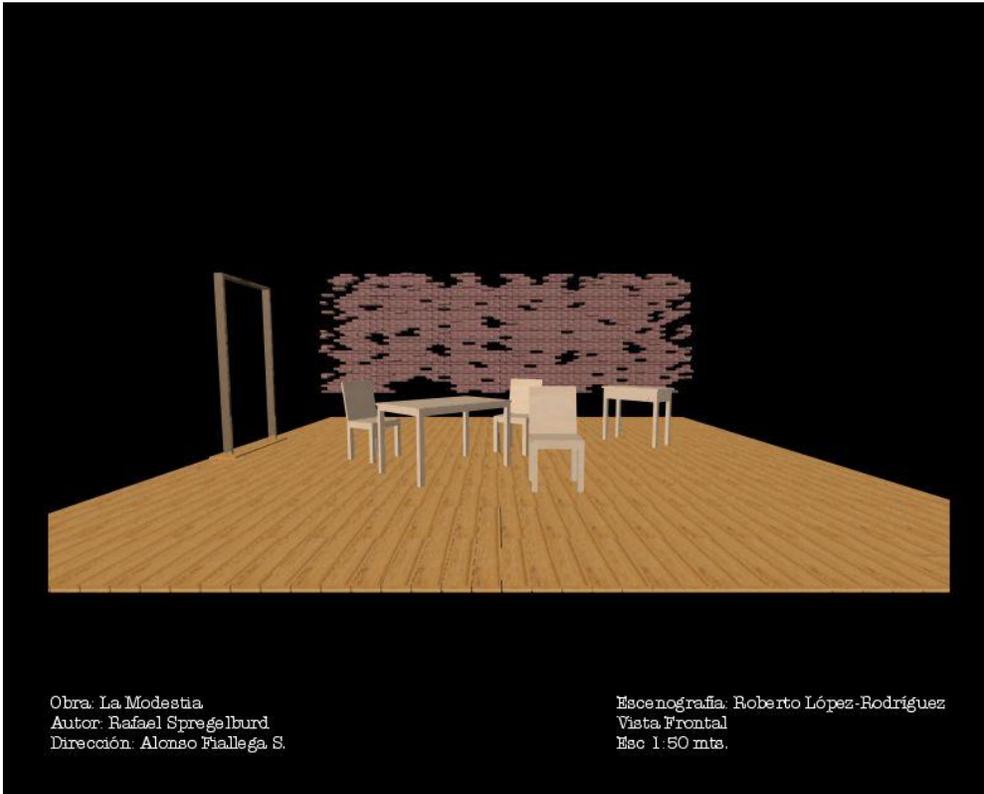
ctovorovsky@argentores.org.ar

Planos de Escenografía



Obra: La Modestia.
Autor: Rafael Spregelburd.
Dirección: Alonso Fiallega S.

Escenografía: Roberto López-Rodríguez
Alzado Lateral
Esc 1:50 mts.



Obra: La Modestia.
Autor: Rafael Spregelburd.
Dirección: Alonso Fiallega S.

Escenografía: Roberto López-Rodríguez
Vista Frontal
Esc 1:50 mts.



de: Rafael Spregelburd

LA MÓDESTIA

con:

Sophie Alexander-Katz

Arturo Barba

Omar Germenos

Natalia Traven

Dirección:

Alonso Fiallega S.

Teatro El Milagro.

Milán #24. Col. Juárez.

Lunes y martes 21:00 hrs.